

## Herkunft – Ähnlichkeit – Tod

### Saša Stanišić' *Herkunft* und Sigmund Freuds Signorelli-Geschichte

---

Dominik Zink

Um das Thema Ähnlichkeit hat sich seit einiger Zeit ein vielstimmiger Diskurs entsponnen. Ausgehend von historischen und systematischen Untersuchungen zu Ähnlichkeit als Analysekategorie,<sup>1</sup> die gezeigt haben, dass sich trotz ihrer scheinbaren Zuordnung zu vormodernen Wissenssystemen eine erstaunliche Persistenz in modernen Wissensformationen feststellen lässt, hat sich ein transdisziplinäres Arbeitsfeld entwickelt, das sich für die Rolle der Ähnlichkeit bei der Produktion literarischen Sinns interessiert.<sup>2</sup> Eine moderne Wissensdisziplin, die von Anfang an aufs Engste mit der Literatur verknüpft war und in der Ähnlichkeit eine, wenn nicht die, zentrale Kategorie ist, wurde von der literaturwissenschaftlichen Ähnlichkeitsforschung allerdings noch nicht mit der gebührenden Aufmerksamkeit bedacht. Diese Disziplin ist die Psychoanalyse.<sup>3</sup>

Sigmund Freuds zuerst 1898 erschienene sog. Signorelli-Geschichte,<sup>4</sup> in der semiotische Ähnlichkeit ins Zentrum des Interesses rückt, kann in einen sehr erhellenden Zusammenhang mit Saša Stanišić' Buch *Herkunft* gesetzt werden, das in diesem Beitrag interpretiert werden soll. Dies ist ein zwischen Autobiographie und fantastischer Fiktion changierender Text, für den der Autor 2019 den *Deutschen Buchpreis* erhalten hat. Stanišić ist 1992 als 14-Jähriger vor dem Krieg aus Višegrad in Bosnien geflohen, sein Vater stammt aus einer serbischen, seine Mutter aus einer bosniakischen Fami-

---

1 Vgl. hier vor allem Bhatti/Kimmich 2015; zuvor bereits: Bhatti/Kimmich/Koschorke 2011 und Bhatti 2010.

2 Vgl. die Reihe *Literatur – Kultur – Ähnlichkeit* im Aisthesis Verlag, die mit dem Band Patrut/Rössler 2019 begründet wurde, der Einzeluntersuchungen zu Ähnlichkeit und Literatur um 1800 versammelt. Weitere Bände zu den Zeiträumen um 1900 sowie um 2000 sind angekündigt. Ebenso darf mit Spannung der Band zur Tagung *Ähnlichkeit als Strukturkategorie der Lyrik. Perspektiven für die interkulturelle und komparatistische Literaturwissenschaft* vom 4. bis 7. Dezember 2019 des DFG FOR 2603 *Lyrik in Transition* an der Universität Trier erwartet werden.


3 Eine Ausnahme stellt freilich Kistner 2015 dar.

4 Für den Hinweis auf die Signorelli-Geschichte bedanke ich mich sehr herzlich bei Michael Steinmetz!

Corresponding author: Dominik Zink (Universität Trier, Germany);

E-Mail: [zinkdo@uni-trier.de](mailto:zinkdo@uni-trier.de);

<http://orcid.org/0000-0002-0064-0919>

 Open Access. © Dominik Zink 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

lie, was bedeutet, dass die Familie väterlicherseits einen serbisch-orthodox-christlichen, mütterlicherseits einen muslimischen Hintergrund hat. Obwohl niemand, der Stanišić nahe war, »irgendeinen Glauben offen« (H: 116)<sup>5</sup> praktizierte, gehörten seine Eltern damit jedoch genau den beiden ethnisch-religiös definierten Gruppen an, die sich im Bosnienkrieg von 1992 bis 1995 hauptsächlich bekämpften. Die Familie, die Flucht, das Ankommen und der neue Alltag in Deutschland sowie die Modi der möglichen Reflexion auf diese Dinge sind Themen des Textes.

Dieser Beitrag möchte zeigen, dass die Ähnlichkeitsoperationen, die für die Verschiebungs- und Verdichtungsarbeit und somit für Verdrängung und die Wiederkehr des Verdrängten in der Psychoanalyse bestimmend sind, bei Stanišić aufgegriffen werden und zum wesentlichen Modus der Sinnneuschöpfung avancieren. Dadurch wird auch das Forschungsdesiderat deutlich werden, das die Ähnlichkeitsforschung in Bezug auf Freud hat.<sup>6</sup>

Nach der Darstellung des Konzepts von Herkunft, das Stanišić als kontextualisierenden Verständnishorizont entwirft, wird gezeigt, dass Freud im Signorelli-Text semiotische Ähnlichkeitsbeziehungen als Voraussetzung für Mechanismen der Verdrängung beschreibt. Es wird sodann deutlich gemacht, dass es eben diese Mechanismen sind, die einen blinden Fleck in Stanišić' Herkunftserzählung erzeugen. Dieser blinde Fleck kann als das Kraftzentrum identifiziert werden, aus dem heraus das Erzählen der Herkunftsgeschichte motiviert ist, was sie interpretierbar macht als Selbstversicherung durch Verdrängung der eigenen Sterblichkeit. Ziel dieser Arbeit sind jedoch selbstverständlich keine Spekulationen über die Autorenpsyche, sondern eine Analyse der Ähnlichkeitsoperationen als poetischen Verfahren. Gezeigt werden soll, dass sie Freiheitsgrade in der Konstruktion der kollektiven und individuellen Selbstbeschreibung ermöglichen, ohne sich dabei in Beliebigkeit zu verlieren.

## 1. Herkunft als kontextualisierender Horizont bei Saša Stanišić

Die Frage nach Herkunft wird in Stanišić' Buch auf verschiedenen Ebenen verhandelt. Der Text besitzt keine Genrebezeichnung, wodurch sein Fiktionalitätsstatus unklar ist. Weite Teile lesen sich als Autobiographie, die sich an überprüfbare Fakten hält, andere wenige allerdings arbeiten explizit gegen diesen Eindruck. Es findet sich eine ironisch-unmögliche Beschreibung der eigenen Geburt (vgl. H: 6), der Erzähler-Autor installiert sich selbst als unzuverlässige Instanz (vgl. H: 225) und verwendet gegen Ende des Textes Elemente des Wunderbaren wie die Wiederkehr Toter und sprechende Drachen (vgl. H: 357). Durch die gleichzeitig suggerierte wie unterlaufende Identifikation von Autor und Erzähler wird deutlich, dass es nicht nur um die konkrete Frage

5 Die Sigle H bezeichnet Stanišić 2019b.

6 In diesem Zuge soll auch auf eine Linie der Freudinterpretation verwiesen werden, die verspricht, sehr ergiebig für die literaturwissenschaftliche Ähnlichkeitsforschung zu sein. Dies ist die Rezeption durch Jacques Lacan und seine Versuche, die Freud'sche Theorie mit dem Strukturalismus Roman Jakobsons zu verbinden. Auch Jakobsons eigene Arbeiten versprechen hochinteressant für die Ähnlichkeitsforschung zu sein, da seine Definition der poetischen Funktion von Sprache als Spiegelung des Prinzips der Äquivalenz von der Achse des Paradigmas auf die Achse des Syntagmas so formuliert werden kann, dass Sprache genau dann poetisch funktioniert, wenn sich Ähnlichkeitsrelationen im Syntagma identifizieren lassen.

nach der Herkunft des Menschen Saša Stanišić geht, sondern auch um die Frage, was Herkunft überhaupt sei und wie über sie gesprochen werden könne.

Diese Fragen werden unter anderem über die Form des Textes bearbeitet. Er gliedert sich in vier Erzählstränge, die je eine bestimmte Möglichkeit repräsentieren, die Frage nach der Herkunft zu verstehen: Erstens wird die Familiengeschichte ausgehend von den vier Großeltern Stanišić' erzählt, zweitens die Geschichte der Migration, die mit der Veröffentlichung des SANU-Memorandums<sup>7</sup> 1986 beginnt und die Familie nach Heidelberg führt. Der dritte Erzählstrang nimmt seinen Anfang beim initialen Erlebnis 2009, das Stanišić zur Auseinandersetzung mit dem Thema Herkunft angeregt hat, und endet in der Gegenwart der Niederschrift des Textes 2017/18, viertens wird immer wieder durch Wendungen wie z.B.: »Heute ist der 7. Februar 2018.« (H: 83), auf den Zeitpunkt der konkreten Abfassung verwiesen. Der Text ist in 63 kleine Kapitel unterteilt, wobei diese meistens recht eindeutig einem der ersten drei Stränge zuzuordnen sind, wohingegen sich der vierte durch kurze Einschübe realisiert.

Über diese Stränge oder Erzählebenen werden verschiedene Auffassungsmöglichkeiten der Frage nach Herkunft akzentuiert. Die erste Ebene versteht sie als Frage nach der Familie, die zweite begreift sie als die Frage nach entscheidenden Ereignissen in der Biographie, wobei diesen gemein ist, dass auch Fragen nach den geographischen Orten immer mitverhandelt werden. Die letzten beiden Ebenen hingegen rücken den Fragenden selbst ins Zentrum. Die dritte Ebene tut dies durch die Darstellung, wie das Interesse an der Herkunft in Stanišić entstanden und gereift ist, die vierte, indem sie Reflexionssplitter, Kommentare und Verweise auf die Gegenwart der Niederschrift im Moment der Auseinandersetzung mit der Herkunftsthematik zeigt.

Der Text mag zunächst verwirrend wirken, da weder ein Erzählstrang nach dem anderen abgehandelt noch mit klassischen Rückblenden gearbeitet wird. Vielmehr ist es so, dass durch die Fragmentierung in Kleinkapitel von einer in die andere Ebene gesprungen wird. Es bleibt damit den Lesenden überlassen, die einzelnen Kleinkapitel den jeweiligen Erzählsträngen zuzuordnen, was aber mit fortschreitender Lektüre immer leichter gelingt. Nach und nach greifen dann auch die einzelnen Stränge ineinander, wodurch die Fragmente zu einer kohärenten und verständlichen Erzählung werden.

Diese Komposition ist dem Thema Herkunft alles andere als äußerlich. Der Text exemplifiziert durch seine Form eine wesentliche Eigenschaft von Herkunft selbst. Da diese verschiedenen Textteile die eine große Gemeinsamkeit haben, nicht aus sich allein heraus, sondern nur im Verbund mit anderen Kurzkapiteln verständlich zu sein, zeigt sich *Kontextualität* als Schlüssel zum Verständnis dieses Textes. Egal ob ein Kleinkapitel an der Familiengeschichte, der Lebensgeschichte oder der Beschreibung geographischer Orte weiterarbeitet, es wird ein Teil der Herkunftsgeschichte, indem es sich in einen Kontext einfügt. Dieser Kontext wiederum besteht aus dem Gesamt dieser Kleinkapitel.

Herkunft bildet damit einen Rahmen, auf den hin sich derjenige, der sich über sich selbst Rechenschaft geben will, verstehen kann, wobei dieser Rahmen als not-

7 Das SANU-Memorandum ist ein im Kreis serbischer Intellektueller entstandenes nationalistisches Manifest, das den vermeintlichen kulturellen Genozid an den Serben im Kosovo behauptet. Es gilt als maßgeblicher Anstoß im Zerfallsprozess Jugoslawiens, der dann zu den Kriegen in den 1990er Jahren auf dem Balkan führt.

wendig offen gedacht werden muss. Dies ist der Fall, weil diese Einzelkapitel kein geschlossenes System bilden können, sondern eine Vielzahl von Kontexten aufrufen, die auf externe Texte verweisen. Ein Beispiel dafür ist, als Stanišić im Kapitel »Always be nobody« (vgl. H: 261-266) unter der Brücke über den Fluss Drina in seiner Heimatstadt Višegrad im April 2018 mit afghanischen Geflüchteten spricht und im selben Kapitel berichtet, dass ein serbischer Motorradclub, dessen Mitglieder Tschetnik-Abzeichen tragen, diese Brücke als Sehenswürdigkeit besucht. Als Tschetniks bezeichneten sich die serbischen Freischärler,<sup>8</sup> die auf dieser Brücke im Bosnienkrieg muslimische Zivilisten hingerichtet haben.<sup>9</sup> Hier wird über den Bezug auf die Brücke, auf der die Serben und unter der die Muslime stehen, aber vor allem auf *Die Brücke über die Drina* (1945) des jugoslawischen Literaturnobelpreisträgers Ivo Andrić angespielt. Dieser Text ist eine Chronik ebendieser Brücke. Könnte man ohne diesen Kontext meinen, Stanišić zitiere lediglich die Ereignisse aus dem Bosnienkrieg und setze sie in Verbindung mit Fluchtbewegungen der Gegenwart, erweitert der Bezug auf Andrić das Verständnis erheblich. Bei ihm ist die Brücke ein Symbol, das die muslimische und die christliche Bevölkerung genauso verbindet wie trennt.<sup>10</sup> Dass Andrić für Stanišić das maßgebliche Vorbild ist, ist durch verschiedene Äußerungen bekannt.<sup>11</sup> Auch in *Herkunft* wird er namentlich erwähnt (vgl. H: 17).

Durch solche Anspielungen, die einen offenen Horizont bilden, schreibt Stanišić sich in Kontexte ein, aus denen heraus er sich selbst zu verstehen versucht, indem er

8 Die Tradition der als Tschetniks bezeichneten Kampfverbände geht allerdings bis ins 19. Jahrhundert zurück. Sie waren irreguläre Verbände, die zunächst gegen die Osmanen, dann in den Balkankriegen der 1910er Jahre und im Ersten Weltkrieg gekämpft haben. Besonders umstritten ist die Rolle der Tschetniks im Zweiten Weltkrieg, da sie einerseits unter Dragoljub Mihailović die deutschen und kroatischen Faschisten bekämpft, andererseits mit den Deutschen gegen Tito und die Kommunisten kollaboriert haben (vgl. Sundhausen 2016).

9 Auf dieses Kriegsverbrechen hat Stanišić auch in seiner Dankesrede anlässlich des Gewinns des *Buchpreises* angespielt (vgl. Stanišić 2019a).

10 Dies wird in einer der ersten bei Andrić beschriebenen Begebenheiten deutlich: Noch bevor die Brücke fertiggestellt ist, die von einem aus der Gegend von Višegrad stammenden hohen osmanischen Beamten in Auftrag gegeben worden ist, wird von serbischer Seite versucht, sie zum Einsturz zu bringen. Die Strafe für den Sabotageversuch ist allerdings so grausam, dass sogar einer der osmanischen Wächter vom bloßen Zuschauen den Verstand verliert. Dem Saboteur wird ohne Beschädigung der inneren Organe ein Pfahl vom Anus bis zur Schulter durch den Leib getrieben, sodass er mehr als »vier Stunden nach Vollzug der Strafe« (Andrić 2019: 69) noch immer nicht an den Verletzungen gestorben ist. Während dieser Zeit wird er auf dem Gerüst für alle zur Warnung aufgerichtet. Er »erschien [...] dem Volk wie ein Standbild, das am äußersten Ende des Gerüsts, hoch über dem Fluss, in der Luft schwebte.« (Ebd.: 66) Diese Geschichte spielt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie steht paradigmatisch für sich reproduzierende Gewalt, die für Andrić ein wesentlicher Teil der bosniakisch-serbischen Geschichte ist, die er allerdings prinzipiell sehr wohl für überwindbar hält und deren mögliche Überwindung er mit dem Vielvölkerstaat Jugoslawien verbunden hat. Dies ist eine Hoffnung, an die Stanišić sehr deutlich anknüpft.

11 Vgl. z.B. ein Interview, das Stanišić 2014 nach dem Erscheinen seines zweiten Romans *Vor dem Fest* im Bayerischen Rundfunk im Format *Ein zu Eins. Der Talk* gegeben hat. Er beschreibt darin, dass er vor allem seinen ersten Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006) als Fortsetzung von Andrić Chronik begreift. Das Interview wurde 2019 anlässlich der Verleihung des *Buchpreises* an Stanišić wiederholt, ist aber leider momentan nicht mehr in der BR-Mediathek verfügbar. Informationen sind hier zu finden: <https://www.br.de/radio/bayern2/programmkalender/sendung-2502212.html> [Stand: 1.2.2021].

seinen eigenen Text selbst als Verflechtung aus Texten arrangiert und somit Texte entwirft, die füreinander zu Kontexten werden.

Besonders deutlich macht er die Relevanz des Kontextes für das Verstehen einzelner Elemente, indem er zeigt, wie der Wechsel des Kontextes den Blick auf eine Erzählung verändern kann. Nach dem 63. Kleinkapitel, das den Titel »Epilog« trägt, endet der Text wider Erwarten nicht, sondern es folgt eine Titelseite, auf welcher »Der Drachenhort« zu lesen ist. Die Geschichte setzt sich nun als Entscheidungsbuch bzw. *Choose-you-own-adventure*-Roman fort, indem nun der\*ie Leser\*in entscheiden muss, was die Figur Stanišić tut. Je nachdem, wie die Entscheidung ausfällt, wird man angewiesen, auf der einen oder der anderen Seite weiterzulesen. Es ist zwar ironisch, dass gerade in einem sich als autobiographisch gebenden Text der Lebensweg des Protagonisten nicht festgeschrieben ist, zumal wenn, wie hier, wunderbare Elemente wie auferstandene Großeltern und sprechende Drachen auftreten.<sup>12</sup> Das aber hat gerade nicht bloß den Sinn, die Entscheidung über den Fortgang der Erzählung zu suspendieren und an den\*ie Leser\*in weiterzureichen. Der viel entscheidendere Punkt ist, dass hier die Kontextabhängigkeit des Verstehens erfahrbar wird. Denn es ist nicht nur am Ende des Buches möglich, in den Entscheidungsteil einzusteigen, sondern – etwas versteckt – bereits viel früher: Im dritten Kleinkapitel findet sich eine Aufzählung verschiedener Dinge, die Stanišić besessen hat, wegen des Krieges aber zurücklassen musste. Dort findet sich unter anderem folgender Punkt: »Eine Menge Bücher. 1991 hatte ich ein neues Genre entdeckt: *Choose your own adventure*. Als Leser entscheidest du selbst: Rufst du ›Aus dem Weg, Höllengezücht, sonst schneid ich dir die Adern durch‹ – lies weiter auf Seite 316.« (H: 12; Hervorh. i.O.) Was wie ein bloßes Beispiel wirkt, kann man als Anweisung ernst nehmen, indem man die Seite 316 aufschlägt. Tatsächlich findet man sich dann in einem *Choose-your-own-adventure*-Roman wieder. Dadurch ergäbe sich allerdings eine stark veränderte Rezeptionssituation, weil von einer Reihe Begebenheiten und Figuren die Rede ist, die eigentlich erst später eingeführt werden. Vor allem aber würde man erfahren, dass die Großmutter Kristina, die für Stanišić in diesem Text der wichtigste familiäre Bezugspunkt ist, bereits gestorben ist. Das verändert das grundlegende Verständnis der Erzählung, denn der Text legt ohne Kenntnis des Entscheidungsteils durchaus nahe, dass die Großmutter noch am Leben sei. Dies geschieht z.B. durch Formulierungen wie: »Meine Großmutter ist eine kleine Frau, die niemals sterben wird.« (H: 47)

Hierdurch wird erfahrbar gemacht, dass das Verständnis ein und desselben Textes sich maßgeblich verändern kann, je nachdem, auf welchen Kontext man ihn bezieht.

Es kann also festgehalten werden, dass der Text Herkunft als einen in Horizonte auslaufenden Kontext konzipiert, auf den hin man sich selbst verstehen kann. Woher aber die Motivation stammt, sich überhaupt mit Herkunft auseinanderzusetzen, und wie dieser Kontext entsteht, wurde noch nicht angesprochen. Diesen Fragen soll nun nachgegangen werden.

12 Obwohl die Funktionen, die dieser Teil im Text übernimmt (Selbstreflexion, Umgang mit der Schlussproblematik, Priorisierung der Form gegenüber dem Inhalt) durchaus typisch für moderne Autobiographien sind (vgl. Holdenried 2000: 44-51), muss er doch als Ausnahmefall innerhalb der Gattung gelten.

## 2. Herkunft als Selbstversicherung und Flucht vor dem Tod

Der Tod spielt nicht nur in Bezug auf die Großmutter eine entscheidende Rolle. Die nun zu plausibilisierende These ist, dass der Tod als solcher das leere Zentrum dieses Textes darstellt. Denn die Sterblichkeit wird sich letztlich als Grund für die Notwendigkeit der Selbstversicherung zeigen, deren Realisierung wiederum die Herkunftserzählung ist. Die Interpretation des Todes als des leeren Zentrums des Textes lässt sich unter Rekurs auf die Psychoanalyse Freuds näher erläutern. Demnach kann die Todesvorstellung als verdrängter Inhalt gedeutet werden, der einerseits keinen Zugang zum Bewusstsein hat, innerhalb der dynamischen Konzeption des psychischen Apparats andererseits aber über Ersatzbildungen (vgl. Laplanche/Pontalis 2019: 146) in entstellter Form nach Zugang zum Bewusstsein strebt. Diese Ersatzbildungen vollziehen sich entlang von Assoziationsreihen, die vor allem durch semantische oder phonetische Ähnlichkeiten motiviert sind. Ähnlich der Wiederkehr der verdrängten Todesvorstellung in den Ersatzbildungen erfolgt die Thematisierung der eigenen Sterblichkeit in Stanišić' Text über assoziative Reihen, die hauptsächlich durch phonetische Ähnlichkeit verknüpft sind. Um dies zu zeigen, muss zunächst ein Exkurs zu einem interessanten, aber von Stanišić nicht genannten Intertext gemacht werden: Freuds Signorelli-Geschichte.

### 2.1 Exkurs: Freuds Signorelli-Geschichte

Die Signorelli-Geschichte Freuds ist unter dem Kapitelnamen »Vergessen von Eigennamen« in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (vgl. Freud 1969: 5-12) zu finden. Anhand einer Selbstanalyse untersucht Freud die psychische Fehlleistung, die nicht nur im Vergessen von Eigennamen, sondern im falsch erinnern anderer Namen besteht. Es ist das Phänomen des Auf-der-Zunge-Liegens des einen Namens bei gleichzeitigem Aufdrängen eines oder mehrerer anderer »Ersatznamen«, die zwar »sofort als unrichtig erkannt« werden, sich »aber doch mit großer Zähigkeit immer wieder« (ebd.: 6) aufdrängen. Freud kategorisiert diesen psychischen Vorgang als eine Verschiebung und vermutet »gesetzmäßige und berechenbare Bahnen« (ebd.), in denen sie abläuft.

Das Beispiel ist folgendes: Freud fährt mit einem ihm nicht näher bekannten Mitreisenden in einer Kutsche von »Ragusa in Dalmatien nach einer Station der Herzegowina« (ebd.: 7)<sup>13</sup> und versucht, ihn in einem Gespräch über Italien zu fragen, ob er die *Fresken von den letzten Dingen* im Dom von Orvieto von Signorelli schon besichtigt habe. Dieser Name – Signorelli – fällt Freud nun nicht ein. Stattdessen drängen sich ihm die Namen der Maler Botticelli und Boltraffio auf. Freud identifiziert das Problem als »eine Störung des neu auftauchenden Themas durch das vorhergehende« (ebd.). Kurz vor dem Gespräch über Signorelli wurde über die Sitten und Gebräuche »der in Bosnien und Herzegowina lebenden Türken« (ebd.) gesprochen.<sup>14</sup> Freud berichtet seinem Gesprächspartner, dass ihm von einem vor Ort arbeitenden ärztlichen Kollegen

13 Ragusa ist die kroatische Hafenstadt Dubrovnik.

14 *Türken* war eine für die auf dem Balkan lebenden Muslime gebräuchliche Bezeichnung, die z.B. auch Ivo Andrić verwendet. Es ist auffällig, dass Freud seinen Punkt anhand von Stereotypen über die muslimische Bevölkerung deutlich macht, die so oder so ähnlich in zahlreichen Orientalismuskursen zu finden sind und die letztlich eine semantische Grenze zwischen Ost und West, Christ und Moslem

erzählt worden sei, dass die Muslime den Tod äußerst geringschätzen. Ihre Reaktion auf eine unheilbare Diagnose sei für gewöhnlich: »Herr, was ist da zu sagen? Ich weiß, wenn er zu retten wäre, hättest du ihn gerettet!« (Ebd.) Freud wollte eigentlich noch hinzufügen, dass diese Türken »den Sexualgenuß über alles« schätzten und »bei sexuellen Störungen in eine Verzweiflung [verfielen,] welche seltsam gegen ihre Resignation bei Todesgefahr absticht« (ebd.: 8). Sie drückten dies laut Freuds Kollegen so aus: »Du weißt ja, Herr, wenn das nicht mehr geht, dann hat das Leben keinen Wert.« (Ebd.) Freud hält sich jedoch zurück, weil er das Thema Sexualität im Gespräch mit dem Fremden nicht berühren will. Er unterdrückt jedoch nicht nur seine Worte, sondern versucht auch, seinen diesbezüglichen Gedankengang abubrechen, der ihn wohl auf einen Patienten geführt hätte, der sich einige Wochen zuvor wegen einer unheilbaren sexuellen Störung suizidiert hat. Davon hat Freud während eines Aufenthalts im Ort Trafoi erfahren. Dies kam ihm in diesem Moment allerdings »nicht zur bewußten Erinnerung« (ebd.). Obwohl er also eigentlich noch etwas zum Thema der Sitten der Bosniaken zu sagen gehabt hätte, lenkt er seine Rede und seine Gedanken auf Signorellis Fresken im Dom von Orvieto.

Freuds Erklärung für die Fehlleistung, sich diesen Namen nicht vergegenwärtigen zu können, dafür aber ein beständiges Andrängen der Namen Botticelli und Boltraffio zu verspüren, ist eine halb missglückte Verdrängung.

Er will nicht an Tod und Sexualität denken. Da aber zu enge linguistische Ähnlichkeiten zwischen den Bezeichnungen, die mit Tod und Sexualität verknüpft sind, und dem Namen Signorelli bestehen, wird dieser Name »wider Willen« (ebd.: 9) auch verdrängt. Weil das *Signor* in *Signorelli* zu Deutsch *Herr* bedeutet und die von Freuds Kollegen referierten Kommentare über Tod und Sexualität jeweils mit der Anrede »Herr« eingeleitet werden, kommt dieser erste Teil des Namens *Signorelli* nicht zu Bewusstsein und allein der zweite Teil *-elli* kann erscheinen, der sich in *Botticelli* manifestiert. Das *Bo-* aus *Botticelli*, ebenso wie das *Bo-* in *Boltraffio*, ersetzt das *Signor-*, weil beide in *Bosnien-Herzegowina* vorkommen. Es scheint ein unbewusstes Wissen davon zu geben, dass der gesuchte Name in Verbindung mit dem Namen *Bosnien-Herzegowina* steht, was ja auch der Wahrheit entspricht, die Verdrängung ist aber so stark, dass immer die erste Silbe des gerade falschen Wortes zum Bewusstsein kommt: *Bo-* anstatt *Her-* (≙ *Signor-*).

Zudem ist es so, dass die für den Erinnerungsversuch aufgewendete psychische Energie über eine andere Assoziationskette das Verdrängte in entstellter Form doch an die Oberfläche befördert. Denn im *-traffio* aus *Boltraffio* versteckt sich der Name *Trafoi*, der den Ort bezeichnet, in dem Freud Nachricht vom Suizid seines Patienten erhalten hat.

So wird *Signor-* unterdrückt und der Rest von *Signorelli* (*-elli*) verbindet sich mit dem *Bo-* von *Bosnien* zu *Botticelli*. Andererseits gelingt es aber der Vorstellung von Sexualität und Tod, die Zensurschranke zum Bewusstsein hin doch zu überschreiten, indem sie sich in entstellter Form in das *-traffio* von *Boltraffio* kleidet.

Besonders stark mach Jacques Lacan, dem hier gefolgt werden soll, in seiner Interpretation dieser Geschichte, dass die Verdrängung nicht einfach nur aufgrund der Tatsache stattfindet, dass Freud das Thema Sexualität und Tod für unangemessen

---

ziehen, die auch als Grenze im Kosovo-Konflikt sowie im Bosnien-Krieg zentral war. Dies soll nicht unerwähnt bleiben, obwohl der Spur hier nicht nachgegangen werden kann.

hält, sondern weil hier eine für Freud persönlich bedrohliche Vorstellung zur Sprache drängt:

*Herr\** ist zu dem Symbol für das geworden, vor dem seine Meisterschaft (*maîtrise*) als Arzt scheitert, das Symbol des absoluten Herrn (*maître*), das heißt, des Übels, das er nicht heilt – der Patient begeht trotz seiner Bemühungen Selbstmord – und um alles zu sagen, Symbol des Todes und der Impotenz, die ihn, Freud, persönlich bedrohen. (Lacan 2006: 65; Hervorh. i.O.)

Lacans Interpretation läuft darauf hinaus, dass Freud hier das richtige Wort nicht finden kann, weil er mit seiner eigenen Sterblichkeit und Ohnmacht konfrontiert wird und vor diesem Phänomen die Sprache versagen muss: »Der Tod ist der absolute *Herr\**. Doch wenn man vom *Herrn\** spricht, spricht man nicht vom Tod, weil man vom Tod nicht sprechen kann« (ebd.: 68).

## 2.2 Herkunft und Tod bei Saša Stanišić

Mit Freuds Signorelli-Geschichte im Hintergrund soll nun auf eine Textstelle bei Stanišić geblickt werden, die als die Ursprungsszene seiner Auseinandersetzung mit Herkunft gelten muss.

Es handelt sich um den Einstieg in den Erzählstrang, der 2009 mit einer Reise Stanišić' zu seiner Großmutter väterlicherseits nach Višegrad beginnt. Sie unternimmt mit ihm einen Tagesausflug in das kleine Dorf Oskoruša in die bosnischen Berge östlich von Višegrad, wo das Familiengrab der Stanišić' liegt.<sup>15</sup> Er benennt diese Reise ganz deutlich als Ausgangspunkt für seine Auseinandersetzung mit dem Thema Herkunft: »In den meisten meiner Texte nach Oskoruša beschäftigte ich mich in irgendeiner Form explizit mit Menschen und Orten und damit, was es für diese Menschen heißt, an diesem bestimmten Ort zu sein.« (H: 64)

Er besucht mit seiner Großmutter Kristina und einigen Dorfbewohnern den Friedhof des Orts, in dem nur noch 13 Menschen leben. Unter den wenigen Begleitern ist auch Gavriilo Stanišić, ein entfernter Verwandter. Vor dem Grab des Urgroßvaters stoppt Gavriilo Saša abrupt und »zischt« das Wort »Poskok«, denn »[e]ine Schlange kreuzte [d]en Weg« (H: 27). *Poskok* ist der serbokroatische Name für diese Schlange – eine Hornotter. Dieses Wort reißt Stanišić in eine unwillkürlich assoziativ sich vollziehende Erinnerung:

*Poskok* bedeutet: ein Kind – ich? – und eine Schlange im Hühnerstall.

*Poskok* bedeutet: Sonnenstrahlen, die zwischen den Brettern durch die staubige Luft schneiden.

*Poskok*: ein Stein, den Vater über den Kopf hebt, um die Schlange zu erschlagen.

In *poskok* steckt *skok* – Sprung, und das Kind malt sich die Schlange aus: an deinen Hals springt sie, spritzt dir Gift in die Augen. (H: 27; Hervorh. i.O.)

Die Schlange kriecht daraufhin in den Baum, der im Grab von Stanišić' Urgroßvater wurzelt. Dieses Bild wird zum zentralen Motiv-Komplex des Textes. Stanišić nennt den Baum später selbst »Baum der Erkenntnis« (H: 248) und das Ganze eine »Ursze-

15 Stanišić (vgl. 2009) hat diesen Besuch als Foto-Essay dokumentiert und bereits 2009 veröffentlicht.

nerie« (H: 50). Denn der erste und sehr offensichtliche Bezugstext zu diesem Bild ist selbstverständlich die Schöpfungsgeschichte aus der Genesis. Daneben beinhaltet dieses Bild jedoch noch eine Vielzahl weiterer Verknüpfungen mit dem Thema Ursprung: Zunächst ist zu beachten, dass der Baum wie der Ort der Herkunft *Oskoruša* heißt. »Oskoruša ist der serbokroatische Name für *Sorbus Domestica*, den Speierling.« (H: 31; Hervorh. i.O.) Dessen Frucht ist wie die des Baumes der Erkenntnis zwiespältig: »Die Sonnenseite schmeckt süß, die der Sonne abgewandte bitter.« (H: 31) Die Schlange wird aber nicht nur mit der Genesis verknüpft, sondern auch mit der Legende des heiligen Georg, weil sie als Vorbild für das Fabelwesen des Drachens dient. Diese Legende spielt im Dorf eine zentrale Rolle, wobei jedoch nicht ganz klar ist, ob Stanišić sich mehr mit dem Drachen oder mehr mit dem Drachentöter identifiziert (vgl. H: 50). Außerdem sei der erste Stanišić angeblich als Drache aus Montenegro nach Oskoruša gekommen, wie Gavriilo erzählt (vgl. H: 52).

Besonders interessant ist, wie diese Assoziationen sich vollziehen. Der Text macht sehr deutlich, dass es die phonetische Dimension des Wortes *poskok* ist, an der sich die assoziative Erinnerungskette entzündet.<sup>16</sup> Zumindest ist klar, dass es nicht an der Semantik liegt: »Das übersetzte Wort – Hornotter – lässt mich kalt.« (H: 27) Die phonetische Ähnlichkeit führt auch von *poskok* zu *skok* und damit ins Zentrum dessen, was die Bedrohlichkeit und den Kern der Assoziation ausmacht: eine Faszination, die von der Gefährlichkeit des Tiers ausgeht. Die Darstellung dieser Gefahr vollzieht sich allerdings auch ganz und gar über phonetische Assoziationen. Denn die Hornotter kann nicht springen, sondern wird mit dem Sprung assoziiert, weil *skok* ein Teil von *poskok* ist. Diese Form der Assoziation setzt sich dann im Deutschen durch die Alliteration »springt [...] spritzt« (H: 27; Hervorh. i.O.) fort, da eine Hornotter genauso wenig Gift verspritzen wie springen kann.

Es gibt allerdings noch weitere phonetische Ähnlichkeitsbeziehungen zu entdecken: Der Name des Dorfes Oskoruša, der ja auch der Name des Baumes ist, in den sich die Schlange verkriecht, kann zerlegt werden in *Osko-* und *ruša*. Dies tut Stanišić in diesem Kapitel selbst: »Oskoruša ist ein schöner Name. Stimmt nicht. Oskoruša klingt harsch und unwirsch. [...] Ja, schon der Anfang *Osko* – was soll das? Wer spricht so? – dann der Sturz auf das gezischte Ende: *-ruscha*. Hart und slawisch wie die Enden auf dem Balkan nun mal sind.« (H: 30; Hervorh. i.O.) Stanišić spielt hier offensichtlich ironisierend mit Stereotypen über den Balkan und daraus resultierenden Leseerwartungen.

Was allerdings durch dieses Zerlegen des Wortes deutlich wird, ist ein zweifacher Bezug auf das Wort *poskok*, denn *Osko-* macht beinahe das gesamte Wort *p-osko-k* aus. Die als Zischen beschriebene phonetische Eigenschaft von *-ruša* ist erstens der Laut, den die Schlange selbst produziert. Zweitens wird die Aussprache des Wortes *poskok*,

16 Der Text gibt verschiedene Hinweise, dass er das Thema Herkunft eher über die phonetische als die semantische Dimension angeht. Ein Ironischer, aber sehr Deutlicher ist, dass Gavriilo erzählt, wie er eine Reise nach Montenegro unternommen hat, weil Linguisten in das Dorf gekommen sind, um Sprachproben zu nehmen, da es einige Parallelen zwischen dem Dialekt in Oskoruša und dem in einem bestimmten Dorf in Montenegro gäbe. Gavriilo hatte von der Reise in dieses Dorf die Geschichte der Brüder Stanišić mitgebracht, von denen einer als Drache Oskoruša gegründet haben soll (vgl. H: 52). So ist auch Gavriilo durch Phonetik an seine Ursprungsgeschichte gekommen.

das dann zu den Assoziationen führt, selbst als Zischen beschrieben: »Poskok«, zischte Gavriilo.« (H: 27)

So verengt sich die Frage nach Herkunft am Ort der Herkunft Oskoruša im Baum Oskoruša auf das Tier *poskok*, das im Kern aus *osko* besteht und das – wie der Klang seines Namens – zischt wie *-ruša*. Der das Zentrum der Herkunft einkreisende Blick landet bei ihrer Semantik entkleideten Lauten, bei lediglich bedeutungsdifferenzierenden Elementen, die selbst keine Bedeutung tragen, aus denen aber doch alle Bedeutung erwächst.

Die große Gemeinsamkeit mit der Signorelli-Geschichte Freuds ist, dass sich in beiden Fällen die Assoziationskette über die Ähnlichkeit solcher linguistischen, größtenteils phonetischen, Elemente vollzieht.<sup>17</sup> Es fragt sich nun, ob die enorme Sinnproduktion, die bei Stanišić zu beobachten ist, auch ihren Ursprung – parallel zu Freud – in einer Abkehr von einem Thema und damit in einem Akt der Verdrängung hat. Die hier vertretene These wird sein, dass es auch bei Stanišić der Tod ist, der zur Sprache drängt und durch die Assoziationen verdrängt wird.

Der Tod ist in diesem Kapitel allgegenwärtig: Die Szene spielt auf einem Friedhof, von dem aus die »Toten [...] einen guten Ausblick« (H: 26) haben und auf dem so auf »fast jedem Grabstein, auf fast jedem Grabholz« Stanišić steht (H: 28). Saša ist so mit dem baldigen Aussterben des Dorfes beschäftigt, dass Gavriilo ihn direkt nach der Ankunft fragt: »Was ist los mit dir? Kaum angekommen sprichst du vom Sterben?« (H: 19) Stanišić erzählt in diesem Kapitel vom Tod seines Großvaters (vgl. H: 19), vom Tod Zagorkas, der Schwester der Großmutter, deren Ziege (vgl. H: 23) und eher unvermittelt auch vom Tod Titos, indem erzählt wird, dass an dessen Todestag ein Mädchen zur Welt kam, das 1994 durch eine Landmine getötet wurde (vgl. H: 29). Er beschreibt den Umstand, dass die Abgeschiedenheit des Dorfes in den Kriegen einen Vorteil bedeutete, nicht etwa damit, dass man dem Tod dadurch entkommen wäre, sondern damit, dass »man aus anderen Gründen [starb]« (H: 31). Er fasst sein erstes Buch als eine Geschichte, in der »Urgroßeltern ewig leben« (H: 20), und damit in Bezug auf das Thema Tod zusammen. Die Tatsache, dass sich seit seinem vorherigen Besuch nichts geändert habe, wird von seiner Großmutter durch die Wendung ausgedrückt, dass »keiner gestorben« sei (H: 21). Über ihre schwarze Kleidung, vor allem aber ihr Kopftuch, wird auch auf den Tod angespielt, indem es als »Trauercape« (H: 24) bezeichnet wird. Überhaupt finden sich in Bezug auf die Großmutter bereits sehr deutliche Hinweise auf eine permanente Verschlechterung ihres Gesundheitszustandes: »2009 hatte Großmutter ihr letztes gutes Jahr.« (H: 19)<sup>18</sup> Nicht zuletzt ist die Allgegenwärtig-

17 Sollte man einwerfen wollen, dass sich Freuds Geschichte mit dem Vergessen, diejenige Stanišić aber mit Erinnerung befasst, muss entgegengehalten werden, dass Freud diese Anekdote anführt, um zu zeigen, wie ein Verdrängungsvorgang durch Verschiebung vonstattengeht. Die Signorelli-Geschichte eignet sich deswegen so gut, um die Verdrängung darzustellen, weil der Verdrängungsvorgang teilweise missglückt und so Einsichten gewährt, die bei einer gänzlich gelungenen Verdrängung notwendig unbewusst hätten bleiben müssen.

18 Diese Hinweise lesen sich allerdings – wie oben schon angedeutet – nicht so, als sei sie zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits tot, sondern eher so, als trete ihre Sterblichkeit in den Vordergrund. Tatsächlich wird in einem Einschub behauptet, dass dieses Kapitel am 25.9.2017 entstanden sei (vgl. H: 29). Zu diesem Zeitpunkt lebte die Großmutter noch. Man erfährt später, dass sie am 29.10.2018 verstorben ist (vgl. H: 330).

keit des Todes schon allein daran zu ermesen, dass das Wort *Grab* in verschiedenen Formen nicht weniger als 17 Mal erscheint.

Der Tod umkreist Stanišić in diesem Kapitel regelrecht. In dem Moment allerdings, in dem er nicht bloß nahe kommt, sondern *zu* nahe, indem er sich direkt in Form der Schlange gegen ihn wendet, in dem Moment, in dem es nicht mehr um Sterblichkeit an sich, sondern ganz konkret und allein um die Möglichkeit seines eigenen Todes geht, zersplittert die Wahrnehmung und die Aufmerksamkeit flieht aus der Situation über die dezidiert nicht semantischen, sondern phonetischen Wege: »Am Friedhof von Oskoruša erstarrte ich vor den Bildern, die aus dem unerhörten Wort aufgingen.« (H: 27)

Die Situation, in die Stanišić vermeintlich zurückgerissen wird, ist etwas, was in Freuds Terminologie eine Deckerinnerung heißt. Diese führt Freud ebenfalls in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* ein und definiert sie folgendermaßen: »Da sie ihre Erhaltung nicht dem eigenen Inhalt, sondern einer assoziativen Beziehung ihres Inhalts zu einem anderen, verdrängten, verdanken, haben sie auf den Namen ›Deckerinnerung‹, mit welchen ich sie ausgezeichnet habe, begründeten Anspruch.« (Freud 1969: 51)

Tatsächlich kann die Erinnerung, in die Stanišić vermeintlich zurückgerissen wird, nicht der Wahrheit entsprechen, was allerdings erst wesentlich später im Text (vgl. H: 224) ersichtlich wird. Sie besteht angeblich darin, dass der Vater, wohl im Jahre 1986 – denn das SANU-Memorandum wird gerade im Radio diskutiert –, eine Hornotter mit einem Stein erschlagen haben soll, die der ca. achtjährige Saša zuvor im Hühnerstall entdeckt habe. Diese Erinnerung stellt die älteste (vermeintlich) eigene dar. Der Titel des Kapitels, in dem sie beschrieben wird, lautet: »Ein Fest!«, und kann als Verweis auf den zweiten Roman *Stanišić' Vor dem Fest* (2014) gelesen werden, wo in diesem Wort *Fest* das Feiern von Festen mit dem Aggregatzustand *fest* enggeführt wird, indem das gemeinsame Feiern als ein Festschreiben von Sinn interpretiert wird.<sup>19</sup> Auch hier findet eine Arretierung von Sinn statt: Neben der Nennung des Memorandums, das als Initialzündung für die Kriege auf dem Balkan bestimmend für das Leben Stanišić' ist, zeigt sich ein ganz persönlicher und familiärer Ursprung: Es ist ein ödipaler Blick auf die Eltern bei einem Tanz, auf den sich die Kapitelüberschrift bezieht, den sie feiern ein Fest, indem sie tanzen: »Meine Eltern bewegen sich in einer Weise, dass ich nicht in der Nähe bleiben mag.« (H: 39) Noch deutlicher wird dies nach der Tötung der Schlange: »Vater sagt: ›Poskok. Springt dir an den Hals und spritzt dir Gift ins Auge.« Er kneift mir in die Wange. Nimmt Mutters Hand.« (H: 43) Die Sätze, die ihm auf dem Friedhof als Assoziationen in den Sinn kommen, werden hier als Zitate seines Vaters inszeniert, und zwar in dem Moment, in dem er als starker, potentiell tötender Vater, der als Rivale um die Mutter wahrgenommen wird, diese für sich beansprucht.

Die Assoziationen versetzen Stanišić demnach in eine Szene, die verschiedene, sein Leben bestimmende, Ursprünge verknüpft, in der allerdings auch wieder die Schlange das Zentrum ist. Doch auch hier erscheint sie als leeres Zentrum, das in phonetischen Ähnlichkeitsrelationen zirkuliert, die nicht semantisch motiviert sind: »Die Schlange seilt sich ab vom Podest. ›Protest‹, rufe ich. ›Poskok!« (H: 42) Zuvor schon fragt Stanišić: »Was lässt sich sagen zu einer Schlange?« (H: 42) Ob die Schlange damit als Gesprächspartnerin oder Gegenstand eines Gesprächs gemeint ist, sei dahingestellt, denn es gibt in beiden Fällen keine befriedigende Antwort. Und auch wenig

19 Für eine Gesamtinterpretation, die diesen Aspekt ins Zentrum rückt, vgl. Zink 2017: 47-106.

später, als er die tote Schlange in der Hand hält, kommentiert er: »Sie so zu halten ist wie nicht wissen, was man sagen soll.« (H: 43)

Auch hier ist das blanke phonetische Material, das aus dem Zerbrechen des *poskok* übrigbleibt, das Resultat des notwendig scheiternden Versuchs, das Unaussprechliche auszusprechen, oder, wie Lacan es ausdrückt: »Nicht, weil man diesen Namen nicht zu fassen bekommt, gibt es das Fehlen. Nein, es ist das Fehlen dieses Namens.« (Lacan 2006: 69) Es gibt kein Wort, das treffen kann, was der Tod bedeutet.

### 3. Die Rolle von Ähnlichkeit bei der Produktion von Sinn

In einer Unterhaltung zwischen Stanišić und seinem Vater zeigt sich, dass diese Erinnerung nicht der Wahrheit entsprechen kann, weil der Vater als Kind beinahe in ein Hornotternest gefallen wäre und deswegen eine Phobie entwickelt hat (vgl. H: 224f.). Dass diese Erinnerung an die Schlangentötung tatsächlich eine Deckerinnerung ist, d.h., dass sie ein »Ersatz in der Reproduktion für andere wirklich bedeutsame Eindrücke« (Freud 1969: 51) ist, zeigt, dass hier etwas zur Sprache drängt, was »die Grenze jeglichen Sprechens als wahrscheinlich auch der Ursprung ist, von dem es ausgeht« (Lacan 2006: 68).

Laut Lacan verbinden sich in der Konfrontation mit der Unbegreiflichkeit des Todes zwei vordergründig gegensätzliche Phänomene: die Unmöglichkeit des Aussagens und die Quelle aller Rede, wobei Ersteres die Möglichkeitsbedingung für Letzteres ist. Gerade weil das Sprechen vom Tod den Kern dessen nicht trifft, was getroffen werden soll, muss man immer neu ansetzen und unendlich weitersprechen.

Weil man nach Selbstversicherung im Angesicht der eigenen Sterblichkeit sucht, kann man ewig über sich und seine Herkunft weitersprechen, ohne dass das Bedürfnis zu reden je verschwinden würde, denn so viel man auch erzählt, man bleibt doch sterblich, und somit wird der Mangel, der zum Sprechen treibt, nie getilgt.

Dies ist nun aber nichts, was dem Text verborgen geblieben wäre. Denn er ist selbstverständlich kein Protokoll einer Psychoanalyse, die das Unbewusste der Autorenpsyche zur Sprache brächte, sondern – indem er damit spielt, er wäre es – ein bewusst arrangiertes Kunstwerk. Ziel dieses Kunstwerks – so soll nun argumentiert werden – ist es, bestimmte Möglichkeiten und Notwendigkeiten von Sinnschöpfung zu zeigen. Dies wird vor allem im Kapitel »Es ist, als hörtest du über dir einen frischen Flügelschlag« virulent, das als poetologisches Zentrum des Textes begriffen werden kann. Es beginnt mit den Sätzen: »Was ist das für ein Buch? Wer erzählt? Es schreibt: ein Neununddreißigjähriger in Višegrad, Zürich, Split. Es schreibt ein Vierzigjähriger auf einem Balkon in Hamburg. Es ist Frühling, Sommer, Herbst, Winter. Heute ist der.« (H: 228)

Hier reflektiert Stanišić auf die Tatsache, dass die Einschübe, die durch Nennung des Datums der jeweiligen Niederschrift eigentlich denjenigen ins Spiel bringen sollen, der sich über seine Herkunft Rechenschaft geben will, eine paradoxe Wirkung zeitigen. Denn der Zweck, den die Herkunftserzählung als »Selbstporträt mit Ahnen« (H: 50) erfüllen soll, ist die Selbstversicherung der eigenen Identität. Diese wird aber, diesem Ziel zuwiderlaufend, nicht allein dadurch brüchig, dass die verschiedenen Möglichkeiten der Frage nach Herkunft keine eindeutige Antwort haben, sondern bereits dadurch, dass der, der die Frage stellt, sich im Prozess des Fragens wandelt.

Dieses beständige Gleiten der Identität wird vom Text als ein Effekt eines sprachlichen Phänomens dargestellt:

Es gibt kein Wort für alle Wörter. Wenn es eines gäbe, ein Wort für alle Wörter, könnte es nur etwa drei Sekunden lang existieren. Im Schnitt alle drei Sekunden wird ein neues Wort erfunden, das die Gesamtheit aller Wörter beeinflusst und das eine Wort für alle Wörter ungültig macht. Das Wort für alle Wörter ist nach drei Sekunden veraltet und der Bedeutung beraubt vom ständigen Drang zur Neuerwortung. Neuerwortung! Und schon ist es weg, schon weg, das Wort für alle Wörter. (H: 228)

Die eigentliche Bedeutung von *Neuerwortung*, die hier als Begriff das in Frage stehende Phänomen zu erfassen versucht und als Neologismus ein Beispiel dieses Phänomens gibt, erschließt sich erst durch die phonetische Ähnlichkeit zu *Neuerortung*, d.h. durch die Ähnlichkeit von *Wort* zu *Ort*. Denn die Neuerortung ist der Effekt der Neuerwortung. Durch diese Neuschöpfung des Wortes Neuerwortung wird klar, dass analog zur Rolle, die Lacan dem Tod attestiert hatte, der Drang, neue Wörter zu finden, um den eigenen Ort zu erfassen, zugleich Grenze und Ursprung des Sprechens ist. Denn der Ort des Selbst ändert sich genau durch den Versuch, ihn zu erfassen, wodurch der Mangel, der zum Sprechen – zur Neuerwortung – reizt, reproduziert wird.

Dies ist eine neue Verwendung von Ähnlichkeit! Denn hier zeigt sie nicht mehr bloß die Spur an, der die Assoziation (und der auf sie lauernde analytische Blick) zu folgen hat. Hier werden bedeutungskonstituierende Ähnlichkeitsverhältnisse zum Produkt bewusst eingesetzter poetischer Mittel.<sup>20</sup> Konsequenterweise kann die Schlange dann auch »nicht mehr *poskok* sein« und wird – unvermittelt – zu »Josip Karlo Benedikt von Ajhendorf« (H: 228; Hervorh. i.O.). Dass hier (durch phonetische Ähnlichkeit) auf Eichendorff angespielt wird, der mit keiner Silbe zuvor erwähnt worden ist, wird erst wirklich klar durch die direkt folgende Warnung: »Nicht zu verwechseln mit dem romantischen Dichter« (H: 228). Stanišić erläutert das Ersetzen der Schlange durch Eichendorff damit, dass er »das Betrügerische der Erinnerung« genauso satt habe wie »das Betrügerische der Fiktion« und er sich deswegen nicht von rätselhaften Erinnerungs- oder Fiktionsfetzen »ablenken lassen«, sondern sich »stattdessen die Schlage vorstellen« (H: 229) will. Allerdings sagt er einerseits: »Sich die Schlange *nicht* als Dichter vorstellen«, um dann andererseits typische Attribute des Dichters Eichendorff aufzuzählen: »Herrenrock, Stehkragen, breites Revers. Schnurrbart.« (H: 229; Hervorh. D.Z.) Es drängt sich auf zu fragen, warum er ankündigt, sich die Schlange nicht als Dichter vorzustellen, wenn er sie sich dann direkt wie den Dichter vorstellt. Eine plausible Antwort ist, dass er der Schlange die poetische Autorität über seine Herkunftsgeschichte entziehen will, weil sie das »Betrügerische« verkörpert. Sie soll nicht mehr in dem Sinne Dichter sein, dass seine Geschichte nicht mehr von *poskok* aus gedichtet werden soll. Stattdessen schreibt er sie selbst von *Ajhendorff* aus, was er in diesem Kapitel auch tatsächlich mit Eichendorffs Worten tut. Er zitiert mehrere

20 Übrigens ist der Umstand, dass der Satzteil: »Im Schnitt alle drei Sekunden wird ein neues Wort erfunden«, sich in zwei reimende jambische Verse zerlegen lässt, ebenso als Beleg für das Argument anzuführen, dass hier bewusst Ähnlichkeitsstrukturen zur Sinnschöpfung poetisch eingesetzt werden, denn Reim und Rhythmus sind natürlich zwei der gebräuchlichsten poetischen Ähnlichkeitsphänomene.

Gedichte, teils offen, indem sie im Druckbild abgesetzt sind, teils flicht er sie in den Fließtext ein. Er kommentiert dies mit »Selbstbewusstsein gegen Fremdbestimmung (auch in der Sprache)« (H: 234).

Es ist sicherlich so, dass der Text in Bezug auf die Möglichkeiten, die die Ähnlichkeitsstrukturen bieten, die Perspektive wechselt und sie nicht mehr bloß als gegebene zu rezipierende Wege der Assoziation, sondern als mögliche Produkte selbstbewusster poetischer Arbeit betrachtet.<sup>21</sup> Dadurch entpuppt sich die notwendige Offenheit der Herkunftserzählung, die oben als Horizontalität der Kontexte angesprochen wird, auch als eine Offenheit in den Möglichkeiten, die je eigene Geschichte zu erzählen.

Dennoch muss man festhalten, dass dieser Befund nichts an der Einsicht in die Unmöglichkeit der Selbstversicherung verändert, weswegen dieses Kapitel mit der Bemerkung endet: »Die Möglichkeiten, eine Geschichte zu erzählen, sind quasi unendlich. Da trifft mal die beste. Hast du nicht noch was vergessen? Immer hast du etwas vergessen.« (H: 234f.) Dementsprechend lautet auch das Fazit, das im letzten Kleinkapitel gezogen wird, trotz aller erarbeiteter gestalterischer Freiheit: »Mein Leben ist unbegreiflich.« (H: 296) D.h.: So wenig die Erfindung des Wortes *Neuverwortung* die permanente Neuverortung beenden kann, so wenig findet sich in der Dichtung eines *Ajhendorffs* das Wort für alle Wörter.

Was also sagt der Text über Herkunft?

Zunächst stellt er fest, dass die Frage nach der Herkunft genauso unabweisbar wie unauflösbar ist, weil keine mögliche Antwort das Bedürfnis zu fragen je wird stillen können. Er zeigt aber auch, dass die Antworten auf diese Frage Kontexte erschaffen, auf die hin man sich verstehen kann, obwohl sie notwendig offen sind. Diese Offenheit, die das Verstehen zu einem unendlichen Prozess macht, kann Frust erzeugen, weil sie auch Ausdruck der Unstillbarkeit des Bedürfnisses zu fragen ist. Die Untersuchung der Ähnlichkeitsstrukturen und die Erprobung der durch sie gewährten Freiheitsgrade zeigt aber auch, dass – obwohl es in Bezug auf die eigene Herkunft nie ein letztes Wort geben wird – es Möglichkeiten gibt, über Herkunft so zu sprechen, dass das Leben, wie Novalis sagt, »kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman« (Novalis 1965: 563) werde.

## Literatur

- Andrić, Ivo (\*2019): Die Brücke über die Drina. Eine Chronik aus Višegrad. Aus dem Serb. v. Ernst E. Jonas. München.
- Bhatti, Anil (2010): Heterogenität, Homogenität, Ähnlichkeit. In: Andrea Allerkamp/ Gérard Raulet (Hg.): Kulturwissenschaft in Europa – eine grenzüberschreitende Disziplin? Münster, S. 250-256.
- Ders./Kimmich, Dorothee (Hg.; 2015): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. Konstanz.

21 Es sei angemerkt, dass hier ein Punkt erreicht ist, an dem höchst fraglich wird, inwieweit Freud noch zustimmen könnte. In Bezug auf Lacan kann eindeutig gesagt werden, dass diese Form von *selbstbewusster Poesis* sicherlich mit seiner Überzeugung konfligiert, dass jedes Erkennen des Selbst ein notwendiges Verkennen ist.

- Ders./Kimmich, Dorothee/Koschorke, Albrecht/Schlögel, Rudolf/Wertheimer, Jürgen (2011): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 36, H. 1, S. 233-247.
- Freud, Sigmund (<sup>1</sup>1969): Zur Psychopathologie des Alltagslebens. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud u.a. Bd. IV. Stuttgart.
- Holdenried, Michaela (2000): Autobiographie. Stuttgart.
- Kistner, Ulrike (2015): Arbeit der Ähnlichkeiten – Arbeit an Ähnlichkeiten. Walter Benjamin und Sigmund Freud. In: Anil Bhatti/Dorothee Kimmich (Hg.): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. Konstanz, S. 61-74.
- Lacan, Jacques (2006): Das Seminar Buch V. Die Bildung des Unbewussten. Aus dem Franz. v. Hans-Dieter Gondek. Wien.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (<sup>21</sup>2019): Das Vokabular der Psychoanalyse. Aus dem Franz. v. Emma Moersch. Frankfurt a.M.
- Novalis (1965): Poëticismen. In: Ders: Schriften. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Bd. II. Darmstadt, S. 537-563.
- Patrut, Iulia-Karin/Rössler, Reto (Hg.; 2019): Ähnlichkeit um 1800. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne. Bielefeld.
- Stanišić, Saša (2009): »Ich sehe immer Sommer«. Foto-Essay. In: Zeit online, 19. November 2009; online unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2009-11/bg-oskorusa> [Stand 1.2.2021].
- Ders. (2019a): Deutscher Buchpreis 2019. Dankesrede des Preisträgers Saša Stanišić; online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=m86N9AHF4hY> [Stand 1.2.2021].
- Ders. (2019b): Herkunft. München.
- Sundhausen, Holm (<sup>2</sup>2016): [Art.] »Četnici«. In: Ders./Konrad Clewing (Hg.): Lexikon zur Geschichte Südosteuropas. Wien u.a., S. 231-233.
- Zink, Dominik (2017): Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Jula Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller. Würzburg.

