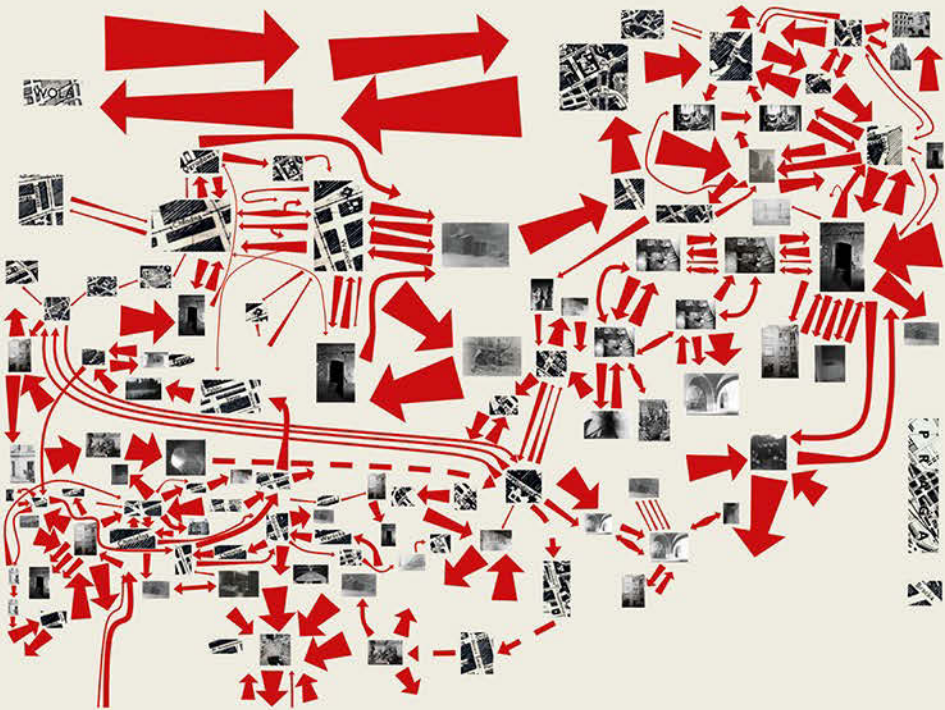


Anna Seidel

DIE STADT IM AUSNAHMEZUSTAND

Räumliche Subversionen in Kriegsnarrativen
von Lidija Ginzburg, Miron Białoszewski
und Dževad Karahasan



[transcript] Lettre

Anna Seidel
Die Stadt im Ausnahmezustand

Lettre

Anna Seidel, geb. 1988, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slawistik und Hungarologie der Humboldt-Universität zu Berlin. Die Literaturwissenschaftlerin war Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes und Fellow am DHI Warschau. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Stadtliteratur, Literaturgeografie und -kartografie, Intermedialität, Gender Studies und Energy Humanities.

Anna Seidel

Die Stadt im Ausnahmezustand

Räumliche Subversionen in Kriegsnarrativen von Lidija Ginzburg, Miron Białoszewski
und Dževad Karahasan

[transcript]

Zugl. Dissertation unter dem Titel »Die Stadt im Ausnahmezustand. Räumliche Subversionen bei Lidija Ginzburg, Miron Białoszewski und Dževad Karahasan«, Humboldt-Universität zu Berlin, Sprach- und literaturwissenschaftliche Fakultät, 2024.

Gutachter:innen: Prof. Dr. Alfrun Kliems, Prof. Dr. Miranda Jakiša, Prof. Dr. Alexander Wöll

Das zugehörige Promotionsprojekt wurde gefördert durch die Promotionsförderung der Studienstiftung des deutschen Volkes.

Die Veröffentlichung wurde aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin und durch den Open-Access-Publikationsfonds des Fachinformationsdienstes »Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft« (FID AVL) der Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg gefördert.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Anna Seidel

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783837640281>

Print-ISBN: 978-3-8376-4028-1 | PDF-ISBN: 978-3-8394-0002-9

Buchreihen-ISSN: 2703-013X | Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Danksagung	9
Einleitung: Literatur, Stadt, Ausnahmezustand	11
I. Stadträume produzieren – Stadträume lesen – Stadträume kartieren	17
I.1 Relationale Raumtheorien und die Folgen des Ausnahmezustands für den städtischen Raum	17
I.1.1 Sozioräumliche Dialektik, raumorientierte Geschichtsschreibung und abstrakter Raum bei Henri Lefebvre	17
I.1.2 Urbane Praktiken, städtische Eigenlogiken und das Recht auf Stadt	23
I.1.3 Stadtraum und städtische Eigenlogiken im Ausnahmezustand	28
I.2 Zur literarischen Produktion und Rezeption von Stadträumen des Ausnahmezustandes	32
I.2.1 Bedeutung von Lefebvres Raumtrias für literarische Raumanalysen	32
I.2.2 Zur Ästhetik der Stadterzählung oder das Lesen als Flanieren	37
I.2.3 Literarisierungen der Stadt im Ausnahmezustand zwischen Stadt-Zeugnis, Stadt-Imagination und kulturkritischer Subversion	40
I.3 Literaturgeografische Überlegungen zum Mapping von Städten im Ausnahmezustand	43
I.3.1 Repräsentationen des städtischen Raums: Karte vs. Literatur	43
I.3.2 »There is more we can do with maps«: Zur Utilität einer psychogeografischen Literaturkartografie	46
II. Die Blockade von Leningrad – Lidija Ginzburgs <i>Zapiski blokadnogo čeloveka</i>	53
II.1 Historischer und kulturgeschichtlicher Kontext	53
II.1.1 Die Blockade – ein historischer Abriss	53
II.1.2 Die Blockade in der sowjetischen Erinnerungspolitik	58
II.1.3 Die Blockade als literarischer Topos	60
II.1.4 Die ›Heldenstadt‹ heute	62
II.2 Stadtraum und städtische Praxis in Lidija Ginzburgs <i>Zapiski blokadnogo čeloveka</i>	64
II.2.1 Das Dazwischen der Grenzerfahrung aufdecken: Kontrastierung und Kontextualisierung als raumästhetische Instrumente	67

II.2.2	Urbane Transformationen im Ausnahmezustand oder die Konstitution von Ersatz-Leningrad	78
II.2.3	Räumliche Privatisierung des Ausnahmezustandes und die Subversion institutioneller Hegemonie durch den Schreibakt	91
II.2.4	»Мы познаем теперь город как с самолета, как на карте«: Leningrad zwischen räumlicher Abstraktion und Konkretheit.....	100
II.2.5	Historische Aufgaben und heroische Erinnerungen: Ausnahmezustand erinnern und/oder verdrängen	107
II.2.6	Die Rückkehr der Raumproduzent:innen: Ein literaturkartografisches Addendum.....	111
 III. Der Warschauer Aufstand – Miron Białoszewskis		
	<i>Pamiętnik z powstania warszawskiego</i>	121
III.1	Historischer und kulturgeschichtlicher Kontext	121
III.1.1	Der Warschauer Aufstand – ein historischer Abriss	121
III.1.2	Der Aufstand in der Erinnerungspolitik der kommunistischen Ära	125
III.1.3	Das Gedenken an den Aufstand seit den 1990er Jahren bis heute	129
III.1.4	Der Aufstand in der polnischen Historiografie und seine literarische Rezeption	132
III.2	Stadttraum und städtische Praxis in Miron Białoszewskis	
	<i>Pamiętnik z powstania warszawskiego</i>	135
III.2.1	Die Spirale des Urbizids: Zur narrativen Ordnung des empirisch Unordenbaren.....	137
III.2.2	Warschau zwischen Stadt-Raum und Nicht-Ort: Räumliche Transformationen, institutionelle Abstraktionen, wirkungslose Wiederaneignungen	151
III.2.3	Das zutiefst Persönliche des Aufstands und der narrative Bruch mit der Abstraktion	166
III.2.4	Privates Gequatsche: Imaginäre Reaktivierungen der Warschauer Ausnahmegemeinschaft durch das »gadanie«	175
III.2.5	»[T]ylko prawda będzie«: <i>Pamiętnik</i> als Wächter der (räumlichen) Wahrheit	183
III.2.6	Auf der Suche nach der verlorenen Stadt: Eine literaturkartografische Deutung.....	190
 IV. Die Belagerung von Sarajevo – Dževad Karahasans <i>Sara i Serafina</i>		
IV.1	Historischer und kulturgeschichtlicher Kontext	201
IV.1.1	Die Belagerung von Sarajevo – ein historischer Abriss	201
IV.1.2	Sarajevos verlorene Seele und Erinnerungen an die Belagerung	208
IV.1.3	Die Belagerung im literarischen und wissenschaftlichen Diskurs	211
IV.2	Stadttraum und städtische Praxis in Dževad Karahasans <i>Sara i Serafina</i>	215
IV.2.1	»Fuga da capo sin fine« oder der unüberwindbare Verlust der Normalität	219
IV.2.2	Das (un-)vermittelbare Sarajevo: Zum semantischen Dualismus des Belagerungsraums zwischen Rationalität und Emotionalität	231
IV.2.3	Die Absorption des Privaten durch die Institution oder Saras Blut auf der Tür des Singvogel- und Zierfischzüchtervereins	244
IV.2.4	Ein Ideenroman? Zum Verhältnis des Abstrakten und Konkreten in <i>Sara i Serafina</i>	252
IV.2.5	Topische Subversionen und Affirmationen: Unvollkommenes Heldentum und der heilsame Schnee	261
IV.2.6	Sarajevos Beschreibungen erinnern: Literarische Exkavationen des Stadttraums und die Wiederkehr des Heterogenen	268

V. Topische Subversionen, narrative Kontestationen und der literarische Kampf um das Recht auf Stadt	277
V.1 Gegen die räumliche Hegemonie der Institution oder der literarische Kampf um das Recht auf Stadt	277
V.2 Narrative Kontestationen: Räumliche Fiktionalisierungen und ihre Entblößungen	282
V.3 Topische Brüche, Subversionen und Neuanfänge: Ein alternativer Stadttext über den urbanen Ausnahmezustand	286
Ausblick: Ein literaturgeschichtlicher Kampf um das Recht auf Stadt?	293
Verzeichnisse	309
Literatur	309
Filme	329
Karten	329
Abbildungen	330

Danksagung

Am Anfang eines Promotionsprojektes steht eine Idee, am Ende oft ein Buch. Dazwischen liegt jedoch meist viel mehr. So auch in diesem Fall.

Die Idee für dieses Projekt wurde im Jahr 2019 geboren, in einem Jahr, in dem die gesellschaftlichen und politischen Umstände in Europa andere waren, als sie es heute, 2025, sind. In den sechs Jahren zwischen Idee und Publikation dieser Arbeit liegen eine globale Pandemie und zahlreiche Lockdowns, die mich als Elternteil vor nennenswerte Herausforderungen gestellt haben, ein Krieg an der Grenze zu meinem Herkunftsland, von dem zum Zeitpunkt der Verschriftlichung dieser Dankesworte unbekannt ist, wie er ausgehen und ob er sich nicht auf weitere Regionen Europas ausbreiten wird, und viele persönliche Ereignisse und Stationen, die mich als Wissenschaftlerin und Person geprägt und das Projekt als solches begleitet und mitgestaltet haben.

Dass dieses Buch jetzt und in dieser Form erscheint, ist ein Resultat des kontinuierlichen Weitermachens, des Weiterschreibens, von viel eigener Arbeit, die aber ohne die Menschen, die mich in diesen Jahren begleitet und unterstützt haben, nicht in der Form möglich gewesen wäre. Zwischen 2019 und 2025 liegen nämlich nicht nur viele Gedanken, Texte und Worte, sondern auch fantastische Personen, mit denen ich das Glück hatte zusammenzuarbeiten. Mein Dank gilt hier insbesondere meiner Doktormutter Alfrun Kliems, die mich auf jedem Schritt des Projektes beraten und betreut hat. Sowohl auf professioneller als auch auf persönlicher Ebene hätte ich mir keine bessere Betreuerin für dieses Vorhaben wünschen können. Bedanken möchte ich mich auch bei meiner Zweitgutachterin, Miranda Jakiša, die mich mit offenen Armen in den Kreis der Wiener Südslavistik aufnahm, wo ich im Rahmen von Kolloquien wichtige Impulse für mein Projekt mitnehmen konnte.

Vielen Dank auch an Magdalena Saryusz-Wolska, Christhardt Henschel und Olga Gontarska, die mir während meines Forschungsstipendiums am DHI Warschau beratend zur Seite standen und deren Hinweise mich dazu veranlassten, an gewissen Stellen meiner Arbeit noch tiefer zu gehen. Danke für eure Zeit, euer Interesse und die ehrlichen Gespräche!

Ein besonderer Dank gilt meinen Kolleg:innen Manuel Ghilarducci, Paula Wojcik, Zornitza Kazalarska und Elisa-Maria Hiemer, die über das Promotionsprojekt hinaus

eine wichtige Unterstützung und Inspiration für meine wissenschaftliche Arbeit waren und sind.

Danke an die Studienstiftung des deutschen Volkes für die generöse finanzielle und ideelle Förderung dieses Projekts und für die Ermöglichung von Forschungsreisen sowie -aufenthalten und an das DHI Warschau für die finanzielle Unterstützung meines Forschungsaufenthaltes in Warschau.

Ein Buchprojekt lebt auch von denen, die es vor der Abgabe zur Begutachtung und Publikation lesen, ohne »vom Fach« zu sein. Sie geben wichtige Impulse für die Vermittelbarkeit der Ergebnisse, was bei einer interdisziplinären Studie wie dieser nicht unwichtig ist. Vielen lieben Dank hier an Magdalena Winkler und Marlene Riedel, die hunderte Seiten lasen, Tippfehler eliminierten und die Verständlichkeit des Geschriebenen verbesserten.

Und zum Schluss möchte ich mich bei den Menschen bedanken, die mich täglich von den gedanklichen »Höhenflügen« auf den Boden der Realität brachten. Dieses Buch ist für euch, Kuba, Alan und Eddie – und vor allem für Jan, dem ich mehr verdanke, als ich in diesen kurzen Dankesworten schreiben kann.

Danke! Hvala! Dziękuję!

Einleitung: Literatur, Stadt, Ausnahmezustand

»Люди осажденного Ленинграда работали (пока могли) и спасали, если могли, от голодной гибели себя и своих близких. И в конечном счете это тоже нужно было делу войны, потому что наперекор врагу жил город, который враг хотел убить.«
(Ginzburg 2011: 311)¹

Städte im Ausnahmezustand sind in erster Linie Städte und werden als solche durch Alltagspraktiken konstituiert, die in ihrer Gesamtheit spezifische Topografien und Topologien generieren. In Ausnahmezuständen gehen urbane Praktiken also nicht verloren, wie man meinen könnte. Aber sie verändern sich. Denn wird eine Stadt belagert, okkupiert oder militärisch angegriffen, kurz gesagt, in einen kriegesischen Ausnahmezustand versetzt, werden andere Praktiken notwendig, um den Alltag zu bewältigen. Geht man, wie auch diese Untersuchung, davon aus, dass Alltagspraxis, Bebauung der Stadt und ihre räumlichen Kodierungen einander bedingen, so ist es nur logisch zu schlussfolgern, dass sich der Stadtraum in solchen Grenzsituationen insgesamt verändert. Die Stadt im Ausnahmezustand lebt, analog zu Lidija Ginzburgs oben zitierten Worten, weiter, aber sie atmet, so könnte man formulieren, in einem anderen Rhythmus.

Dieser neue Rhythmus, diese neuen Topografien, Räume und Alltagspraktiken der Stadt im Ausnahmezustand stehen im Zentrum der vorliegenden Untersuchung. Flüchtling, temporär und in den gegebenen Fällen traumatisch, sind sie es, die die Stadterfahrung im Ausnahmezustand in sich tragen. Sie sichern den Stadtbewohner:innen das Überleben. Gleichzeitig unterscheiden sie sich von den davor existierenden städtischen Praktiken des Normalzustands, aber auch jenen, die an den (meist nicht allzu weit entfernten) Fronten das Kriegsgeschehen dominieren.

Diese Arbeit geht davon aus, dass literarische Texte jene Alltagspraktiken und damit die städtische Realität im Ausnahmezustand besonders adäquat darstellen und da-

1 »Die Menschen im belagerten Leningrad arbeiteten (solange sie konnten) und retteten, falls sie das konnten, sich selbst und ihre Angehörigen vor dem Hungertod. Und letztlich nutzte das auch der Sache des Kriegs, denn dem Feind zum Trotz lebte die Stadt, die der Feind vernichten wollte.« (Ginzburg 2014: 83).

durch rekonstruierbar machen können. Die künstlerischen Texten inhärente Prozessualität, ihre Fähigkeit, Partikulares modellhaft darzustellen, sowie eine spezifische Rezeptionsästhetik, die den Lektüreprozess zwischen aktiver Mitarbeit und passivem Konsum ansiedelt, ermöglichen es, Städte im Ausnahmezustand nicht nur zu dokumentieren, sondern auch wiedererfahrbar zu machen.

Basierend auf dieser These untersucht die Studie die Möglichkeiten literarischer Texte, Räume, Topografien und Alltagspraktiken von Städten in Ausnahmezuständen zu repräsentieren. Methodologisch stützt sich die Untersuchung auf die literarische Raumtheorie des Literaturwissenschaftlers und Kultursemiotikers Jurij M. Lotman sowie auf relationale Raummodelle aus der Stadt- und Raumsoziologie. Diese raumtheoretischen Ansätze kombinierend werden im Rahmen von ›close readings‹ Fiktionalisierungsmechanismen herausgearbeitet, mit denen die einzelnen Texte den faktualen, empirischen Raum in einen fiktiven, modellhaften übersetzen. Dabei beruft sich die Arbeit auf Wolfgang Iser, der nicht von einer Opposition zwischen faktualen und fiktionalen Texten ausgeht, sondern Fiktionalität als operativen, in Akten des Fingierens sich ausdrückenden Prozess definiert.

Unterstützt wird die Analyse von für diesen Zweck erstellten Literaturkarten. Die Kartierung der diskutierten Texte wird mittels eines neu entwickelten Ansatzes vorgenommen, der eine Brauchbarmachung der psychogeografischen Kartierungsmethode der Situationist:innen für ein literaturgeografisches Mapping vorsieht. Die kartierten Topografien sollen einerseits die Raumästhetik der entsprechenden Texte illustrieren. Andererseits soll dadurch das Analyseinstrumentarium der Arbeit um eine literaturkartografische Komponente erweitert und über die Textlektüre hinausgehende, für eine raumorientierte Deutung relevante Ergebnisse generiert werden.

Als Untersuchungsgegenstand dienen drei Städte in drei Ausnahmezuständen: die Blockade von Leningrad, der Warschauer Aufstand und die Belagerung von Sarajevo. Trotz der unterschiedlichen geografischen Lage der Städte und divergenter politischer Kontexte sind jene urbanen Ausnahmezustände für eine komparatistische Betrachtung geeignet. In allen dreien wird die Stadt in einen Belagerungs- oder belagerungsähnlichen Zustand versetzt, in dem einzelne Stadtviertel oder gar die gesamte Stadt von einer feindlichen Armee umgrenzt und angegriffen werden. Jene Umzingelungen bewirken, dass die Städte nie gänzlich frei, aber auch nicht (mehr) okkupiert sind und somit liminale Räume darstellen.

In allen drei Ausnahmezuständen wird zudem neben der Bausubstanz der Stadt oder einer diese Stadt verteidigenden Armee die (zivile) Stadtbevölkerung ins Visier genommen. Es geht somit nicht nur darum, ein Heer militärisch zu besiegen und danach die entsprechende Stadt zu besetzen. Vielmehr sollen Stadt und ihre Bewohner:innen vernichtet werden und damit auch entsprechende städtische Praktiken, Bauten und Symbolsysteme. Insgesamt führt diese Kriegstaktik nicht nur zu maßgeblichen Veränderungen des Stadtraums. Sie hat auch eine hegemoniale Stellung politisch-institutioneller Gebilde dem städtischen Alltag gegenüber zur Folge. Die Stadtbewohner:innen werden zu Spielbällen politischer Machtkämpfe und bürokratischer Vorgaben. Ihr Alltagsleben bestimmen nunmehr auf institutioneller Ebene getroffene Entscheidungen.

Hinsichtlich aller hier diskutierten urbanen Ausnahmezustände kam es schließlich im Nachhinein (in manchen Fällen sogar bereits währenddessen) zur Kreierung von

institutionalisierten Meistererzählungen über die entsprechenden Ereignisse—Erzählungen, die die städtische Grenzerfahrung abstrahieren und für die Legitimierung politischer Entscheidungen oder Ideologien instrumentalisieren. Die Studie geht davon aus, dass literarische Texte das Potential haben, diese räumlichen Abstraktionsmechanismen, die aus der Dominanz der Institution im Ausnahmezustand und jene Hegemonialstellung forttragenden Narrativisierungen resultieren, zu subvertieren. Ihnen wohnt die Möglichkeit inne, Städte und ihre Bewohner:innen nicht auf deren politische bzw. strategische Funktion im jeweiligen Krieg oder innerhalb eines ideologischen Narrativs zu reduzieren. Vielmehr können sie durch einen Fokus auf dem konkreten Alltag der Städte in den jeweiligen Ausnahmezuständen und den entsprechenden urbanen Praktiken und Räumen einen subjektiven, gelebten Raum abbilden und damit—folgt man Henri Lefebvres Definition der Stadt als »ewiges Werk und ewige Tat« (Lefebvre 1991: 89) der Stadtbewohner:innen—die eigentliche Stadt.

Jenes Potential wird in der vorliegenden Studie anhand der Analyse von drei literarischen Texten erörtert. Miron Białoszewskis *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (1970), Lidija Ginzburgs anfangs zitierter Text *Zapiski blokadnego człowieka* (1984) und Dževad Karahasans *Sara i Serafina* (1999)² stellen allesamt den Alltag und die Erfahrung der zivilen Stadtbevölkerung während kriegsbedingter Ausnahmezustände ins Zentrum ihrer Erzählungen. Indem sie die Stadt »von unten« rekonstruieren und den konkreten Stadtraum fokussieren, ermöglichen sie die Identifikation spezifischer, im Ausnahmezustand geläufiger alltäglicher Praktiken und Räume. Aufgrund jener Spezifika unterlaufen sie, so meine Annahme, sowohl die räumliche Dominanz der Institution im Ausnahmezustand als auch entsprechende ideologisch und politisch motivierte, (quasi-)institutionalisierte Narrative, die diese Hegemonialstellung strukturell *fortführen*. Ausgehend von der Diskussion jener These prüfe ich, inwiefern diese literarischen, räumlichen Subversionen eine Emanzipation der Städter:innen von räumlichen und narrativen Strukturen begünstigen, die das Private, Individuelle der Stadterfahrung zu unterdrücken suchen, und die Erzählungen damit auf literarisch-diskursiver Ebene an einem Kampf um ein Fortleben des Rechts auf Stadt auch während des Ausnahmezustands partizipieren.

Als Analysegegenstand für mein Projekt eignen sich die von mir ausgewählten Texte allerdings nicht nur aufgrund ihrer Raumbeschreibungen. Auch ihre gattungsbezogene Hybridität macht sie zu einem geeigneten Objekt für die vorliegende Untersuchung. So stellt Białoszewskis *Pamiętnik*³ trotz des autobiografischen Status durch eine Entin-

-
- 2 In der Abschlussphase jenes Dissertationsprojekts veröffentlichte Karahasan einen weiteren Text über die Belagerung von Sarajevo, worin die zivile Erfahrung in den Fokus der Erzählung rückt, den Roman *Uvod u leđenje* (2022). Aufgrund des zum Erscheinungszeitpunkt bereits fortgeschrittenen Status des Projekts (insbesondere auch der Textanalyse von *Sara i Serafina*) entschied ich mich jedoch, bei dem vorliegenden Analysekorpus zu verbleiben. Eine Untersuchung von Karahasans neuem Belagerungsroman wird aber zweifelsohne für zukünftige Forschungsvorhaben von Bedeutung sein, worauf die Ergebnisse des literaturgeschichtlichen Ausblicks in Abschnitt V. meiner Arbeit hindeuten.
 - 3 Aufgrund besserer Lesbarkeit verwende ich in der Folge meistens die abgekürzten und—im Falle des russischen Textes—transliterierten Fassungen der Titel von Białoszewskis und Ginzburgs Texten, nämlich *Pamiętnik* und *Zapiski*. Um den Lesefluss zu erleichtern, werden auch Autor:innennamen russischsprachiger Sekundärliteratur transliteriert angegeben.

dividualisierung des Erzählten und den ihm impliziten Erzählstil seine Zuordnung zur Memoirengattung immer wieder in Frage (vgl. Świrek 1993). Ähnlich verhält es sich mit Ginzburgs *Zapiski*. Die bisherige Forschungsliteratur zu diesem Text legt, wie zu zeigen sein wird, einen deutlichen Fokus auf seinen autobiografischen Status. Durch die Heterogenität der darin erinnerten Subjekte wird dieser Aspekt von der Erzählung jedoch derart verschleiert, dass Ginzburgs Erinnerungen von jenen anderer Stadtbewohner:innen kaum unterschieden werden können. Auch taucht die Autorin selbst an keiner Stelle als Protagonistin auf, was den autobiografischen Charakter des Textes weiter untergräbt. Karahasans Text wiederum wird gemeinhin als Roman bezeichnet, also als eine Fiktionalität suggerierende Erzählung (vgl. u.a. Kazaz 2001: 51; Babić 2010: 9; Hadžizukić 2010: 45). Der Text aber impliziert, wie viele andere Prosawerke Karahasans, eine Kongruenz des Erzählers und Hauptprotagonisten mit dem Autor. Man könnte *Sara i Serafina* dementsprechend, in Anlehnung an Deutungen anderer Erzählungen Karahasans (vgl. Vojvoda-Engstler 2012: 135–137), als Autofiktion bezeichnen—ein Genre, deren eindeutige Definition innerhalb der Literaturtheorie allerdings problematisch ist (vgl. Kraus 2013: 74–103). Alle drei hier diskutierten Erzählungen widersetzen sich somit einer klaren Gattungszuschreibung, was dem vorliegenden Vorhaben einen Blick auf Darstellungen städtischen Raums ermöglicht, der sich nicht an genrebezogenen Spezifika orientiert, sondern die einzelnen Texte und ihre Literarisierungsmechanismen fokussiert sowie der Diversität von literarischen Repräsentationen von Städten im Ausnahmezustand Rechnung trägt.

Um die in dieser Einleitung formulierten Thesen zu verifizieren, werden in Abschnitt I. zunächst der methodologische Rahmen festgelegt und die theoretischen Grundannahmen der Studie erörtert. Die Arbeit operiert mit zahlreichen Termini aus relationalen Raumtheorien, deren Verständnis und Kenntnis im literaturwissenschaftlichen Diskurs nicht vorausgesetzt werden kann. In den Kapiteln I.1.1 und I.1.2 gehe ich dementsprechend ausführlich auf Henri Lefebvres Raum- und Stadtverständnis sowie stadtsoziologische Theorien bei Michel de Certeau und Martina Löw ein. Anhand Giorgio Agambens Ausführungen zum Ausnahmezustand sollen schließlich in Kapitel I.1.3 die Folgen des Ausnahmezustandes für den urbanen Raum und die städtischen Eigenlogiken herausgearbeitet werden.

In Kapitel I.2 konkretisiere ich die Methodik meiner Untersuchung und arbeite Argumente für eine besondere Eignung literarischer Texte in der Darstellung urbaner Ausnahmezustände heraus. Kapitel I.2.1 ist den Spezifika der literarischen Raumproduktion und -rezeption gewidmet. Lotmans Raumtheorie mit Lefebvres Raumtrias in Verbindung bringend wird hier ein Analyseinstrumentarium entworfen, welches dabei helfen wird, Alltagspraktiken, Topografien und Topologien des Ausnahmezustandes zu identifizieren und die Mittel ihrer literarischen Transformation zu untersuchen. Komplementär hierzu zeige ich in Kapitel I.2.2 Parallelen zwischen dem Rezeptionsprozess der Stadt in der Lektüre eines literarischen Textes und ihrer Erfahrung in der Empirie auf. In Kapitel I.2.3 wird erläutert, wieso im Kontext der Studie nicht von einer strikten Trennung zwischen faktualen und fiktiven Erzähltexten ausgegangen werden kann, sondern, in Anlehnung an Isters Theorie des Fiktiven und Imaginären, von Fiktionalität als literarischer Operation. Darauf aufbauend wird hier zudem gezeigt, inwiefern literarischen

Raumdarstellungen, basierend auf den ihnen spezifischen Produktions- und Rezeptionsmerkmalen, kulturkritisches Potential innewohnt.

In Kapitel I.3 begeben sich schließlich auf die Suche nach einer für das hiesige Vorhaben geeigneten Kartierungsmethode, die mich von etablierten literaturkartografischen Ansätzen zu der noch nicht für literaturgeografische Zwecke vorgenommenen Brauchbarmachung des psychogeografischen Mappings führt.

Nach der Festlegung des theoretischen und methodologischen Rahmens werden in den Abschnitten II.-IV. die einzelnen Ausnahmezustände und die jeweils zu analysierenden Texte in den Fokus genommen. Um den unterschiedlichen historischen Kontexten gerecht zu werden, wurde eine Strukturierung gewählt, die auf den einzelnen Städten bzw. Ausnahmezuständen basiert. Im ersten Teil jedes Stadtkapitels wird die Historie des jeweiligen Ausnahmezustandes sowie die entsprechende Erinnerungspolitik beleuchtet und in gängige Tendenzen in der Literarisierung des besprochenen Geschehnisses eingeführt. Die darauffolgenden textanalytischen Ausführungen im zweiten Teil eines jeden stadtorientierten Abschnitts beginnen mit einem Überblick über den Forschungsstand zu literarischen Raumanalysen bezogen auf den zu diskutierenden Text. An jene Kontextualisierung knüpft die Textanalyse an, die anhand der in Teil I. festgelegten Methodik erfolgt.

Werden in den Kapiteln II.-IV. die einzelnen Ausnahmezustände und Texte noch gesondert voneinander diskutiert, um eine Tiefe und Genauigkeit der Untersuchung zu garantieren, so werden die darin generierten Ergebnisse in Abschnitt V. in Relation zueinander gesetzt. Hier wird herausgearbeitet, welche Parallelen und Unterschiede es einerseits bezüglich der dargestellten städtischen Praktiken, Topografien und Topologien, andererseits in der Literarisierung und Fiktionalisierung des städtischen Raums allgemein gibt. Darauf aufbauend werden relevante Konklusionen hinsichtlich der in dieser Einführung skizzierten Thesen gezogen.

Die Studie schließt mit einem Ausblick, in dem eine Kontextualisierung der Ergebnisse mit Texten über Städte in Ausnahmezuständen aus anderen zeitlichen und sprachlichen Kontexten vorgenommen wird. Dadurch soll eine globalere und literaturgeschichtlich diversere Perspektive auf die Thematik eröffnet, aber auch Anknüpfungspunkte für weitere literaturwissenschaftliche Forschungstätigkeiten zur Stadt im Ausnahmezustand geschaffen werden. Insgesamt zielt die vorliegende Untersuchung, über die in ihr generierten Resultate hinaus, darauf ab, eine Basis für weiterführende komparatistische Auseinandersetzungen mit der Stadt im Ausnahmezustand zu legen, die relevante Ergebnisse auch über die Grenzen der Literaturwissenschaft hinaus für andere Disziplinen zur Verfügung stellen wird.

Eine zunehmende Relevanz jenes Forschungsfelds verdeutlichen nicht zuletzt die jüngsten Ereignisse in Europa und der restlichen Welt, die zum Zeitpunkt der Konzeption und Initiation der vorliegenden Studie noch keine Rolle spielten: Zwar nicht von militärischen Angriffen hervorgerufen, aber dennoch die Dominanz der Institution in der Modellierung des städtischen Alltags offenlegend, versetzte die Covid-19-Pandemie Städte auf der ganzen Welt in Ausnahmezustände, in denen das Private zur öffentlichen Angelegenheit wurde und der Zusammenhang zwischen individueller und kollektiver Freiheit neu gedacht werden musste.

Die Invasion der Russischen Föderation in die Ukraine am 24. Februar 2022 und die Fokussierung von insbesondere Städten als Zielscheiben militärischer Angriffe zeigten wiederum nur kurze Zeit später, wie schnell aufgrund machtpolitischer Phantasmen aus Frieden Krieg und für hunderttausende Stadtbewohner:innen aus Normalität Ausnahme werden kann. Schließlich demonstriert auch die Eskalation des Nahostkonfliktes seit dem 7. Oktober 2023, wie fragil die Stabilität des privaten Alltags vor dem Hintergrund politischer Entscheidungen ist.

Die zahlreichen literarischen Publikationen, die in der Folge jener militärischen Eskalationen entstanden und die Transformationen des urbanen Alltags dokumentieren, darunter Yevgenia Belorusets' *Anfang des Krieges* (2022) und Lee Yarons *10/7* (2024), bestätigen, dass literarische Verfahren weiterhin für die Darstellung und Vermittlung von durch politische, territoriale Machtansprüche hervorgerufene, städtische Grenzerfahrungen von Bedeutung sind—Verfahren, deren raumorientierte, literaturwissenschaftliche Untersuchung, wie sie in der vorliegenden Arbeit vorgenommen wird, das affirmative oder subversive Potential von Texten gegenüber politisch lancierten Meisternarrativen aufdecken kann.

Die Erforschung literarischer Repräsentationen der Stadt im Ausnahmezustand erscheint vor diesem Hintergrund nicht nur relevant, sondern notwendig—zum einen um den Alltag der Menschen im Ausnahmezustand zu dokumentieren, zum anderen um die Zusammenhänge zwischen Institution und Individuum, Staat und Bürger:innen und nicht zuletzt institutioneller Geschichtsschreibung und konkreter, persönlicher Biografie im urbanen Ausnahmezustand zu diskutieren.

I. Stadträume produzieren – Stadträume lesen – Stadträume kartieren

I.1 Relationale Raumtheorien und die Folgen des Ausnahmezustands für den städtischen Raum

I.1.1 Sozioräumliche Dialektik, raumorientierte Geschichtsschreibung und abstrakter Raum bei Henri Lefebvre

»[E]ach living body is [Herv. i. O.] space and has [Herv. i. O.] its space: it produces itself in space and it also produces that space.« (Lefebvre 1991: 170)

Jeder Körper produziert (seinen) Raum und wird gleichzeitig von den ihn umgebenden räumlichen Gegebenheiten geformt. Laut dem Soziologen Henri Lefebvre in *La production de l'espace* (1974)¹ sind Menschen nicht bloß passive Raumnutzer:innen, genauso wenig wie Raum bloß ein statischer Behälter ist, der als Rahmen oder Leinwand für die Bewegungen und Handlungen verschiedener Akteur:innen fungiert. Zwischen Raum und den darin agierenden Personen besteht eine interaktive Korrelation—Menschen produzieren Raum, Raum produziert den Menschen: »[S]pace is neither a mere ›frame‹, after the fashion of the frame of the painting, nor a form or container of a virtually neutral kind, designed simply to receive whatever is poured into it. Space is social morphology [...].« (Lefebvre 1991: 94)

Diese circa zwanzig Jahre später von Edward W. Soja (1989: 57) als sozioräumliche Dialektik bezeichnete These dient Lefebvre in den 1970er Jahren als Basis für die Integration räumlicher Aspekte in die neomarxistische Theorie. In *La production de l'espace* kritisiert Lefebvre einerseits die Mechanismen neokapitalistischer (Raum-)Ordnungen. Andererseits fordert er darin, basierend auf seinem relationalen Raumkonzept, eine neue Historiografie, die sich an Transformationsprozessen von Raumvorstellungen und –ordnungen orientiert. Eine solche ›history of space‹ rehabilitiere laut Lefebvre zum einen die räumliche Konstituente in der bisherigen Geschichtsschreibung, die bisher durch die

1 Die Studie arbeitet mit der englischen Übersetzung des Textes von Donald Nicholson-Smith aus dem Jahr 1991.

Hervorhebung temporaler Aspekte, also gewisser historischer Ereignisse, die konkrete Lebensrealität der Menschen abstrahiert habe. Zum anderen decke sie auf, wie Institutionen durch die gezielte Produktion spezifischer räumlicher Ordnungen die Konstitution und den Erhalt politischer Systeme beeinflussen (vgl. Lefebvre 1991: 46–48).

Raum sei laut Lefebvre ein »(social) product [Herv. i. O.]« (ebd.: 26), resultiere also auch »aus den Produktionsverhältnissen der jeweiligen Gesellschaftsstrukturen« (Guelf 2019: 42) und impliziere dadurch stets Vergangenes:

»[T]he historical and diachronic realms and the generative past are forever leaving their inscriptions upon the writing-tablet, so to speak, of space. The uncertain traces left by events are not the only marks on (or in) space: society in its actuality also deposits its script, the result and product of social activities.« (Lefebvre 1991: 110)

In Lefebvres Raumtheorie ist Raum somit zum einen gegeben, »actual [Herv. i. O.] (given)« (ebd.: 191), wodurch er als Handlungsbasis Aktivität in ihm beeinflusst. Zum anderen stellt er sich als zukunftsorientiert und »potential [Herv. i. O.] (locus of possibilities)« (ebd.) dar: »Itself the outcome of past actions, social space is what permits fresh actions to occur, while suggesting others and prohibiting yet others.« (Ebd.: 73) Mit anderen Worten handelt es sich bei Raum gemäß Lefebvre um ein System, das zwar bestimmte Voraussetzungen, aber auch die Veränderung ebenjener impliziert.

Obwohl Raum somit bereits produziert ist, bevor in ihm agiert wird, und Vergangenes in ihm stets einen Einfluss auf das Zukünftige hat (vgl. ebd.: 229), ist seine Produktion nie abgeschlossen. Um diesen dynamischen Aspekt der Raumproduktion, aber auch sein Verständnis einer raumorientierten Geschichtsschreibung zu veranschaulichen, beschreibt Lefebvre im vierten Teil von *La production de l'espace* eine historische Evolution räumlicher Systeme. Seine Klassifizierung beginnt mit der Feststellung eines von Menschenhand unbeeinflussten, natürlichen Raums (»natural space«), der von einem bereits durch den Menschen semantisch kodierten, absoluten Raum (»absolute space«) und später dem historischen Raum (»historical space«) abgelöst wird. Letztere Raumordnung, die Lefebvre auch als »space of accumulation« bezeichnet, kennzeichnet sich durch die Entstehung eines urbanen Handels- und Kommunikationsnetzwerks und eine zunehmende Verstädterung, wodurch ländliche Regionen ihren Status als räumliche Zentren verlieren. Sie ist die Vorstufe eines gänzlich kommerzialisierten Raums (vgl. ebd.: 266) und damit das Präludium zur letzten in *La production de l'espace* definierten, räumlichen Entwicklungsstufe: dem abstrakten Raum.

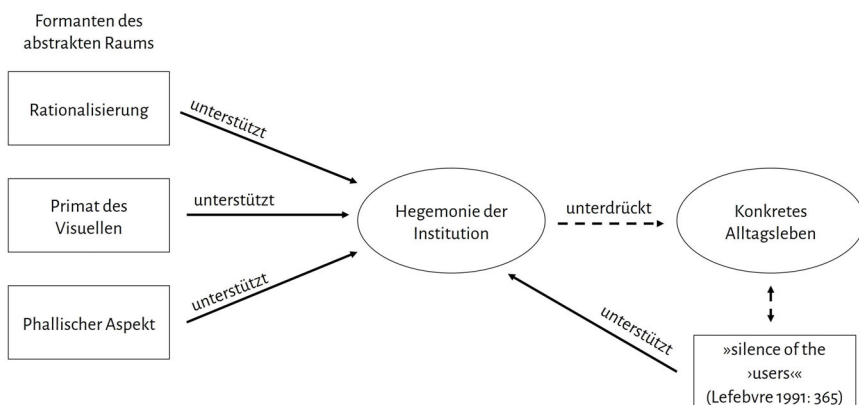
Diese von Lefebvre auch als (neo-)kapitalistisch und vollends ökonomisiert beschriebene Raumordnung funktioniere laut dem französischen Soziologen reduktiv und, wie ihre Bezeichnung bereits suggeriert, abstrahierend. Wie auch der »space of accumulation« hat der abstrakte Raum seine Wurzeln zwar in der immer weiter voranschreitenden Verstädterung. Zusätzlich kennzeichnet er sich allerdings durch den Aufstieg des Nationalstaats und den daraus resultierenden politischen Bedeutungsschwund der Stadt. Im »abstract space« bestimmen, so Lefebvre, wirtschaftliche Prozesse jegliches Handeln. Das städtische Individuum und Kollektiv büßen ihre gemeinsame soziale Praxis zunehmend ein (vgl. auch Guelf 2019: 43). Lefebvre (1991: 49) fasst zusammen:

»Abstract space functions ›objectally‹, as a set of things/signs and their formal relationship: glass and stone, concrete and steel, angles and curves, full and empty. Formal and quantitative, it erases distinctions, as much those which derive from nature and (historical) time as those which originate in the body (age, sex, ethnicity).«

Abstrakter Raum, wie ihn Lefebvire versteht, ist somit ein Raum, der, obwohl in seiner Konstitution pluralistisch und heterogen, Unterschiede zu reduzieren sucht und dadurch homogenisierend wirkt. Als ihm implizite Mechanismen bestimmt der Soziologe die zunehmende Rationalisierung und Geometrisierung von Raum, die in einer obsessiven, zweidimensionalen Kartierung und Vermessung desselben manifest werden. Eine Hegemonie des Sehens bildet sich heraus, das soziale Leben wird zu einem »decipherment of messages by the eyes, the mere reading of texts« (ebd.: 286) reduziert. Neben der rationalisierenden Tendenz und dem Primat des Visuellen beschreibt Lefebvire den phallischen Aspekt als dritte und letzte Konstituente des abstrakten Raums. Dieser symbolisiere die Dominanz einer »male fertility, masculine violence« (ebd.: 287) und demnach die politische Macht und ihre Exekutive (Polizei, Bürokratie, Armee).

Alle drei hier beschriebenen Formanten des abstrakten Raums haben, wie der französische Theoretiker konstatiert und in Abbildung 1 illustriert wird, die Reduktion des Einflusses des ›Realen‹, ergo des konkreten Alltagslebens und seiner Praktiken, auf die Raumkonstitution sowie die Festigung der Macht eines bürokratischen Apparats zur Folge. Im ›abstract space‹ bewegen sich Menschen verstärkt in von institutionellen Organen konzipierten Räumen und haben keinen oder nur wenig Einfluss auf deren Produktion. Verena Andermatt Conley (2012: 12) fasst diesbezüglich treffend zusammen: »There are those who produce space and those who are made to practice and live it according to the design of whoever is in power—be they politicians, urbanists or architects«.

Abbildung 1: Mechanismen des abstrakten Raums nach Henri Lefebvire



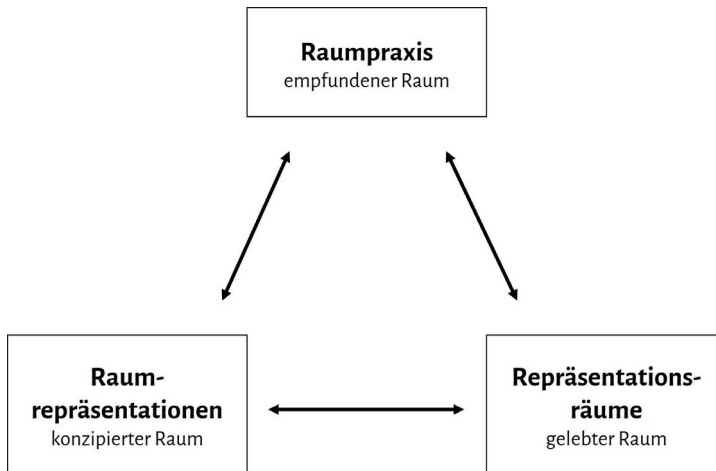
Obwohl unterdrückt, affirmieren und reproduzieren die Raumnutzer:innen die gegebenen Ordnungen der Räume jedoch auch, indem sie die diesen Räumen impliziten Ver- und Gebote befolgen (vgl. Abb. 1). Lefebvre (1991: 365) nennt dieses Phänomen »silence of the ›users‹« und sieht in ihm das dem abstrakten Raum inhärente Hauptproblem. Die Passivität der Raumnutzer:innen bezüglich der jeweils existenten räumlichen Handlungsanweisungen reduziert die Menschen nämlich zu passiven Konsument:innen. Der subjektive Raum wird von einer institutionell vorgegebenen Raumordnung verdrängt und dadurch objektiviert, woraus wiederum ein zunehmendes Auseinanderdriften von konkreter Lebensrealität und konzipierten Raumstrukturen resultiert. Um dieser Tendenz entgegenzuwirken, fordert der französische Soziologe eine »restoration of the body« (ebd.: 363), also eine Wende hin zu einem Bedeutungsgewinn nicht-visueller Sinne und zur Kreierung von Räumen, die von Menschen (wieder)angeeignet und (um)kodiert werden können. Diese Räume wären »fixed, semi-fixed, movable or vacant [Herv. i. O.]« (ebd.) und führten zu einer »differenzierten« Raumordnung (»differential space«), in der Unterschiede nicht beseitigt, sondern hervorgehoben würden (vgl. ebd.: 52). Erst eine solche, den abstrakten Raum ablösende Raumordnung rehabilitiere, so Lefebvre, den subjektiven, »gelebten« und »empfundenen« Raum der Raumakteur:innen zu Ungunsten des von der machthabenden Instanz »konzipierten« Raums. Auch hätte sie zur Folge, dass Menschen aus ihrer passiven Konsument:innenrolle herausträten und zu aktiven Raumproduzent:innen würden, woraus eine Wiederbelebung und Stärkung subjektiver Alltagspraktiken in der Produktion des sozialen Raums resultiere.

Gelebter, konzipierter, empfundener Raum bzw. Repräsentationsräume, Raumrepräsentationen, Raumpraxis²—diese von Lefebvre entworfene Raumtrias (vgl. Abb. 2) besitzt mittlerweile, wie Stefan Kipfer et al. (2008: 5) zurecht bemerken, Grundlagencharakter im Feld der Raumtheorien. Denn sie veranschaulicht und konkretisiert auch die Dialektik des räumlichen Produktionsprozesses, wie sie Lefebvre entwirft. Der Soziologe unterscheidet darin drei Raummomente, die in jeder Gesellschaft einen unterschiedlich starken Einfluss auf die Produktion von Raum haben. Er hebt jedoch hervor, dass sie nie separat oder unabhängig voneinander existieren und funktionieren.

Für Raumanalysen bedeutet dies, dass empfundener, konzipierter sowie gelebter Raum nicht getrennt voneinander untersucht werden können. Deshalb formuliert Lefebvre (1991: 42) auch für die von ihm geforderte »history of space«: »History would have to take in not only the genesis of [...] spaces but also, and especially, their interconnections, distortions, displacements, mutual interactions, and their links with the spatial practice of the particular society or mode of production under consideration.«

2 Die Übersetzung der Begrifflichkeiten ist aus Ermangelung einer deutschen Übersetzung von Lefebvres *La production de l'espace* entnommen aus Günzel 2018: 78.

Abbildung 2: Henri Lefebvres Raumtrias



In Raumstudien müsse nach Lefebvre demnach die ›Raumpraxis‹ einer Gesellschaft Beachtung finden. Denn sie sei es, die den Raum derselben überhaupt erst hervorbringe. Gleichzeitig jedoch setze sie ebenjenen Raum voraus. Sie produziere ihn und eigne ihn sich an. Um die räumliche Praxis einer Gesellschaft zu analysieren, müsse somit zusätzlich der konzipierte Raum entschlüsselt werden, in dem die entsprechenden Personen agieren (vgl. ebd.: 38). Letzterer, auch als ›Raumrepräsentationen‹ bezeichnet, stellt den meist von Stadtplaner:innen und institutionellen Organen entworfenen Raum dar und wird von Lefebvre als »dominant space in any society« (ebd.: 39) bezeichnet. Er inkludiert einerseits architektonische Bauten, andererseits Straßennetze und andere infrastrukturelle Elemente, wie U-Bahn- oder Telekommunikationssysteme. Raumrepräsentationen werden langfristig geplant und sind zumeist auf Dauer ausgelegt, wodurch sie tendenziell Statik implizieren. Nichtsdestotrotz stellen sie nicht nur einen immobilen räumlichen Rahmen dar, vor dessen Hintergrund Aktionen stattfinden. Sie sind veränderbar und können Raumtexturen modifizieren. Ihre Intervention in den Prozess der Raumproduktion »occurs by way of construction – in other words, by way of architecture, conceived of not as a building of a particular structure [...], but rather as a project embedded in a spatial context and a texture which call for ›representations‹ that will not vanish into the symbolic or imaginary realms« (ebd.: 42).

Im Gegensatz dazu bezeichnen ›Repräsentationsräume‹—der dritte Moment der Lefebvreschen Raumtrias—symbolische Raumapperzeptionen und damit den ›gelebten‹ Raum: »This is the dominated – and hence passively experienced – space which the imagination seeks to change and appropriate. It overlays physical space, making symbolic use of its objects.« (Ebd.: 39) Passiv wahrgenommen, aber nicht statisch, entwickeln sich Repräsentationsräume konstant weiter und umfassen Orte der gelebten Situation (vgl. ebd.: 42).

Zwar hat Lefebvres Raumtrias Modellcharakter und kann, kritisch betrachtet, auch als abstrahierend und damit als die Mechanismen des abstrakten Raums affirmierend bezeichnet werden. Vor einer vom Konkreten losgelösten Anwendung der von ihm einge-

fürten Raummomente in der Analyse von Räumen warnt Lefebvre jedoch: »If [the triad] cannot grasp the concrete (as distinct from the ›immediate‹), then its import is severely limited, amounting to no more than that of one ideological mediation among others.« (Ebd.: 40) Mit seiner Raumtheorie legt der Soziologe somit nicht nur die Mechanismen räumlicher Einflussnahme politischer Systeme offen. Er wendet sich auch gegen eine Praxis abstrahierender Theoretisierung und fordert die Integration der konkreten Lebensrealität in Untersuchungen historischer und gesellschaftlicher Prozesse.

Die Frage nach geeigneten Textquellen für Raumanalysen, die jenen konkreten, subjektiven Raum, der nicht (institutionell) konzipiert, sondern gelebt und empfunden wird, einbeziehen, bleibt in Lefebvres Ausführungen allerdings unbeantwortet. Philosophische Schriften für die Trennung zwischen gelebtem und konzipiertem Raum verantwortlich machend und sie demnach für eine Rekonstruktion jenes ›realen‹ Lebens—im Gegensatz zum ideellen—ausschließend geht der Soziologe auf Literatur als möglichen Ausgangspunkt für eine holistische Raumanalyse ein, diskreditiert sie jedoch sofort wieder, indem er die Heterogenität der in ihr beschriebenen Räume als problematisch herausstellt:

»Clearly literary authors have written much of relevance, especially descriptions of places and sites. But what criteria would make certain texts more relevant than others? [...] The problem is that any search for space in literary texts will find it everywhere and in every guise: enclosed, described, projected, dreamt of, speculated about. What texts can be considered special enough to provide the basis for a ›textual‹ analysis?« (Ebd.: 14–15)

Auch Soja, der in seiner Essaysammlung *Postmodern Geographies* (1989) Lefebvres Theorie über die Produktion des Raums in den anglophonen Diskurs zu integrieren sucht,³ zweifelt immer wieder an der Brauchbarkeit von Literatur—und Sprache überhaupt—für eine ganzheitliche Beschreibung und Analyse von Räumen. Sich auf Jorge Luis Borges' *El Aleph* (1949) beziehend konstatiert er, dass Sprache durch die ihr inhärente Sukzessivität die Simultaneität räumlicher Beziehungen und Vorgänge nicht abbilden könne, sie also für eine ganzheitliche Illustration des Zusammenspiels zwischen den drei Raummomenten der Lefebvre'schen Raumtrias ungeeignet sei: »[W]hat we can see [...] in the

-
- 3 Lefebvres Hervorhebung des Raums als Produkt sozialer Praktiken sowie seiner Forderung nach einer raumorientierten Geschichtsschreibung wurden sowohl in Frankreich als auch im internationalen Kontext lange Zeit wenig Beachtung geschenkt. Durch seine Ablehnung strukturalistischer und poststrukturalistischer Konzepte sowie die Distanzierung von der französischen Kommunistischen Partei, für die er bis 1958 als eine Art Hausphilosoph diente, ließ sich Lefebvre nur schwer spezifischen intellektuellen Strömungen im frankophonen Raum zuordnen (vgl. Kipfer et al. 2008: 5). Die ›Wiederbelebung‹ seiner Theorien in Frankreich sowie die Einführung seiner raumtheoretischen Arbeiten in einen internationalen akademischen Kontext verdankt er Edward Soja, der seine eigene Rezeption von Lefebvres Ausführungen zu Urbanität, Raumproduktion und Alltagsleben aus *La production de l'espace* in der Essaysammlung *Postmodern Geographies* (1989) Ende der 1980er Jahre publiziert und damit im anglophonen Bereich bekannt macht (vgl. Günzel 2018: 18–19). 1991 erscheint daraufhin die erste, und bisher einzige, englische Übersetzung von Lefebvres Text. Die erste deutsche Übersetzung des Textes war zum Zeitpunkt der Publikation der vorliegenden Arbeit für 2024 angekündigt, jedoch noch nicht erschienen.

spatiality of social life is stubbornly simultaneous, but what we write down is successive, because language is successive. The task of comprehensive, holistic regional description may therefore be impossible.« (Soja 1989: 247)

Das vorliegende Projekt, so sehr es auf den Erkenntnissen Lefebvres bezüglich der Raumkonstitution aufbaut, plädiert dafür, dass jene Urteile über die Eignung von Literatur und (künstlerischer) Sprache zur Darstellung von Raum der spezifischen Ästhetik literarischer Texte nicht Rechnung tragen. Schließlich spiegelt der von Lefebvre als real bezeichnete Raum durch seine Vielschichtigkeit und Heterogenität die Mehrdeutigkeit literarischer Texte wider. Darüber hinaus impliziert der Rezeptionsprozess eines literarischen Textes, wie auch der Prozess der Raumproduktion, eine »*basis of action* [Herv. i. O.]« (Lefebvre 1991: 191), also einen Textkorpus, der unverändert bleibt, und ein »*field of action* [Herv. i. O.]« (ebd.), welches im Prozess der Rezeption Potentialitäten eröffnet (vgl. Kap. I.2.2). Auch sehe ich die Annahme kritisch, dass die Simultaneität der Raumkonstitution auf eine ebenfalls simultane Art und Weise wiedergegeben werden muss, um soziale Räume umfassend und holistisch zu beschreiben, wie dies Soja suggeriert. Schließlich kann auch die subjektive, menschliche Wahrnehmung von Raum nur sukzessiv erfolgen. Eine Perspektive, die den räumlichen Produktionsprozess in seiner Gleichzeitigkeit darzustellen versucht, wird dementsprechend stets einen abstrahierenden Charakter implizieren, wodurch die Suche nach einer Darstellungsmethode für städtische Prozesse, wie sie Lefebvre und Soja vornehmen, genaugenommen von Grund auf zum Scheitern verurteilt ist.

1.1.2 Urbane Praktiken, städtische Eigenlogiken und das Recht auf Stadt

Meinen obigen Überlegungen nicht unähnlich konstatiert der französische Soziologe Michel de Certeau (1988: 180–182) in seinem Schlüsseltext *Arts de faire* (1980), dem ersten Band von *L'invention du quotidien*,⁴ dass eine Wahrnehmung der Simultaneität von insbesondere städtischer Raumkonstitution praktisch unmöglich sei. Raum sei »ein Geflecht von beweglichen Elementen« bzw. »*ein Ort* [Herv. i. O.], mit dem man etwas macht« (ebd.: 218). Nur wenn man sich aus der Masse der Stadtnutzer:innen entferne und die Stadt von oben erblicke, könne man ebenjenes Geflecht holistisch erfassen. Gleichzeitig abstrahiere eine solche Perspektive jedoch die konkrete städtische Realität und verfehle sie dadurch. Am Beispiel Manhattans exemplifiziert der Soziologe diesen Prozess:

»Von der 110. Etage des World Trade Centers *sehe* [Herv. i. O.] man auf Manhattan. Unter dem vom Wind aufgewirbelten Dunst liegt die Stadt-Insel. Dieses Meer inmitten des Meeres erhebt sich in der Wall Street zu Wolkenkratzern und vertieft sich dann bei Greenwich; bei Midtown ragen die Wellenkämme wieder empor, am Central Park glätten sie sich und jenseits von Harlem wogen sie leicht dahin. [...] Für einen Moment ist die Bewegung durch den Anblick erstarrt.« (Ebd.: 179)

4 Die vorliegende Studie arbeitet mit der deutschen Übersetzung des Textes von Ronald Voullié unter dem Titel *Kunst des Handelns* aus dem Jahr 1988.

Die Masse der urbanen Akteur:innen, die de Certeau hier beschreibt, erscheint aus der Vogelperspektive bewegungslos. Die voyeuristische Position entreißt das Individuum »dem mächtigen Zugriff der Stadt« (ebd.: 180), wodurch es die Möglichkeit bekommt, sie wie einen »Text zu lesen« (ebd.). Doch was sich ihm hier als Stadt-Bild offenbart, ist nicht die eigentliche Stadt. Es ist eine »Fiktion, die Leser schafft, indem sie die Komplexität der Stadt lesbar macht und ihre undurchsichtige Mobilität zu einem transparenten Text gerinnen lässt« (ebd.: 181)—ein »theoretisches« (das heißt visuelles) Trugbild« (ebd.). Tatsächlich wird der urbane Raum nämlich durch die Gesamtheit der Bewegungen und Handlungen in ihr konstituiert. Diese urbanen Praktiken produzieren ihn, werden jedoch gleichzeitig durch die Organisation der Stadt, also die Raumrepräsentationen, beeinflusst. Eine unverzerrte, ganzheitliche Wahrnehmung der konkreten Stadtrealität ist für de Certeau demnach nur von unten aus möglich und gleichzeitig unmöglich, da eine Perzeption des gesamten städtischen Raums ausgeschlossen ist, wenn man selbst am Raumkonstitutionsprozess beteiligt ist. Im Gegensatz zu Sojas Konstatierung, dass eine *Wiedergabe* der Simultaneität des Raumproduktionsprozesses unmöglich sei, stellt de Certeau also die Unmöglichkeit der *Wahrnehmung* ebenjener Gleichzeitigkeit fest.

Durch ihre maßgebliche Funktion im Rahmen der Produktion des Stadtraums erwächst den unüberblickbaren, urbanen Praktiken, so de Certeaus Kernthese, zudem eine politische Dimension. Entgegen der Schlussfolgerung des Stadtforschers Kanishka Goonewardena (2008: 130–131) ist der französische Soziologe nämlich nicht weniger besorgt darüber, inwiefern Raumakteur:innen Einfluss auf das bestehende politische System ausüben können, als dessen Zeitgenosse Lefebvre. Vielmehr beschreibt de Certeau die alltäglichen Handlungsweisen sogar als »Praktiken, mit deren Hilfe sich die Benutzer den Raum wiederaneignen« und ein »Netz einer Antidisziplin« (de Certeau 1988: 16) bilden können, wodurch aus passiven Konsument:innen aktive, klandestine Dissident:innen, »Produzenten, Dichter ihrer eigenen Angelegenheiten, und stillschweigende Erfinder eigener Wege durch den Dschungel der funktionalistischen Rationalität« (ebd.: 21) werden.

De Certeaus Theorie korrespondiert somit nicht nur mit Lefebvres Raumverständnis, da sie jegliche abstrahierende Darstellung der Stadt als »Fiktion« (ebd.: 181) abtut. Durch die Hervorhebung und Beschreibung unterschiedlicher Alltagspraktiken sucht de Certeau sogar nach Möglichkeiten, die von Lefebvre (1991: 365) als problematisch proklamierte »silence of the ›users‹« zu durchbrechen und das kreative Potenzial der passiven Raumnutzer:innen im neokapitalistischen urbanen Raum aufzudecken. Alltägliche Praktiken werden bei ihm zu Listen und Finten, die unterhalb »der ideologisierenden Diskurse wuchern« (de Certeau 1988: 185). Unsichtbar, aber nicht wirkungslos ermächtigen sie die Stadtbewohner:innen in der Wiederaneignung und stetigen Aktualisierung des Stadtraums.

Als eine der wichtigsten jener kreativen, urbanen Alltagspraktiken beschreibt de Certeau das Gehen in der Stadt. Die »Spiele der Schritte« sind für ihn »Gestaltungen von Räumen« (ebd.: 188). Ausgehend davon, dass ein Ort—insbesondere ein Ort innerhalb eines urbanen Kontextes—eine bestimmte Ordnung, also spezifische Ge- und Verbote, impliziert, konstatiert er, dass Gehende während des Gehens durch die Stadt diese Ordnungen nicht einfach hinnehmen, sondern sie stetig verändern:

»Dadurch verhilft [der Gehende den Ordnungen] zur Existenz und verschafft ihnen eine Erscheinung. Aber er verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen auf seinem Weg bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen [sic!] kann.« (Ebd.: 190)

Der Gehende »verwandelt« im Prozess des Gehens also »jeden Signifikanten in etwas anderes« (ebd.). Durch die aus diesem Spiel der Schritte resultierende »Rhetorik des Gehens« wird die »Umgebung [in] etwas Organisch-Bewegliches« (ebd.: 191) transformiert. Scheinbar statische, von der baulichen Struktur und anderen Systemen (Verkehrsordnung, Schulordnung, Gesetze zur Nutzung von Grünflächen etc.) festgelegte Raumordnungen werden veränderbar, der urbane Raum gestaltbar und offen für kreative Partizipation.

Hinsichtlich jenes Aspekts der Unabgeschlossenheit des städtischen Raums korrespondiert de Certeaus *Arts de Faire* mit Lefebvres Stadttheorie. In *Le droit à la ville* (1968) hebt letzterer nämlich hervor: »Das *Urbane* [Herv. i. O.] ist so mehr oder weniger das Werk der Städter, anstatt dass es sich ihnen als ein System aufdrängt: als ein bereits fertiges Buch.« (Lefebvre 2016: 105) Die Stadt entstehe und entwickle sich somit, als Resultat gesellschaftlicher Prozesse und Praktiken, dynamisch weiter. Damit sei sie, so Lefebvre, »die Übertragung der Gesellschaft auf das Terrain [Herv. i. O.]« (ebd.: 94) und gleichzeitig »ewiges Werk und ewige Tat« (ebd.: 89). Der städtische Raum befindet sich demnach nicht nur in konstanter Veränderung. Durch den Vergleich der Stadt mit einem Werk (*l'œuvre*) beschreibt Lefebvre jeden städtischen Akteur und jede städtische Akteurin als »creator and contributor to the production of the city, of space, and a stakeholder« (Shields 2013: 26).

Für Lefebvre besitzt die Stadt allerdings ein weiteres maßgebliches Charakteristikum: Zentralität. Urbane Räume implizieren laut ihm eine Tendenz nicht nur zur Akkumulation, sondern auch zur Zentralisierung. Als Ballungszentren seien Städte Räume, die »konzentrisch und *poly-(multi-)zentrisch* [Herv. i. O.]« (Lefebvre 1990: 46) funktionieren, und dadurch Orte, wo »die Menschen sich gegenseitig auf die Füße treten« (ebd.). Urbane Zentren seien, so Lefebvre weiter, nicht fixiert, sondern wandelbar. Jeder Ort im städtischen Raum könne somit zum Mittelpunkt städtischen Lebens werden und diesen Status auch wieder verlieren (vgl. ebd.: 126), wodurch erneut die Unabgeschlossenheit und Dynamik des »urbanen Raum-Zeit-Gebildes« (ebd.) in Lefebvres Stadttheorie zutage tritt.

In den Auffassungen vom Städtischen der zwei hier diskutierten Soziologen lassen sich also Parallelen identifizieren. Doch auch Unterschiede werden offenbar, insbesondere wenn man die analytische Vorgehensweise fokussiert. So geht Lefebvre im Gegensatz zu de Certeau, der sich auf die Beschreibung städtischer Praktiken und deren subversives Potential konzentriert, in seiner Definition von urbanen Räumen systematischer vor. Zwar vertritt auch er die Meinung, dass Urbanität und insbesondere die städtische Praxis »weiter als diese Teilbegriffe und somit auch weiter als die Theorie« (ebd.: 58) gehen, und hebt damit das konkrete, unmittelbare, unüberblickbare Wesen urbaner Praktiken und Räume hervor. Dennoch nimmt er eine modellhafte Einteilung des städtischen Raums vor, die in der Identifikation von drei Stadtebenen resultiert:

Abbildung 3: Stadtebenen bei Henri Lefebvre

Globale Ebene	Gemischte Ebene	Private Ebene
Auf der globalen Ebene der Stadt »wird die Macht ausgeübt, wirkt der Staat als Wille und Vertretung« (Lefebvre 1990: 86). Sie impliziert Strategien und darauf aufbauende Logiken sowie ein Instrumentarium, das die Umsetzung derjenigen gewährleistet: »Die globale Ebene ist jene, auf der ganz allgemeine, also ganz abstrakte, aber wesentliche Beziehungen zum Tragen kommen.« (Ebd.: 86-87) Sie schlägt sich im bebauten Bereich der Stadt nieder und kann auch als die »institutionelle« Ebene der Stadt bezeichnet werden (vgl. ebd.: 87).	Bei der gemischten Ebene handelt es sich um »die im eigentlichen Sinne verstädterte Ebene. Es ist die der »Stadt« in des Wortes gängiger Bedeutung« (Lefebvre 1990: 88). Sie umfasst öffentliches, bebautes und unbebautes Gebiet, alles, was weder privat ist noch direkt übergeordneten Institutionen untersteht, also beispielsweise »Straßen, Plätze, Alleen, [...], Pfarrkirchen, Schulen« (ebd.). Damit kann sie auch als »öffentliche« Ebene der Stadt verstanden werden, wo das Globale und Private der Stadt aufeinander treffen und Verhandlungsprozesse zwischen beiden in Gang gesetzt werden.	Die private Ebene der Stadt impliziert den »Wohnraum [Herv. i. O.]« und somit »nur das bebaute Gebiet: die Bauten (Wohnungen: Hochhäuser, Bungalows und Villen, Baracken, Slums)« (Lefebvre 1990: 88). Sie ist vergleichsweise weniger umfangreich, doch dadurch nicht weniger komplex und darf laut Lefebvre »nicht als Überrest, als Spur oder Ergebnis sogenannter »überlegener« Ebenen untersucht werden« (ebd.: 92), sondern muss »als Quelle, als Grundlage, als essentielle Funktionalität und Transfunktionalität angesehen werden« (ebd.).

Die in Abbildung 3 beschriebenen Stadtebenen existieren laut Lefebvre gleichzeitig und überlagern einander, wobei die globale Ebene die Existenz der beiden anderen Ebenen bedrohe. Diese Gefährdung »beinhaltet ein globales Projekt, aufgrund dessen das nationale Gebiet »bereinigt« werden soll, [...] der gesamte Raum soll geplant werden – die Eigenheiten des Ortes und der Lage sollen angesichts eines allgemeinen, durch die Technik motivierten Zwangs verschwinden« (ebd.: 103). Jene räumliche Homogenisierung habe, so der Soziologe, das Ende des Städtischen als »Ort und Gesamtheit von Gegensätzen, von Zentren« (ebd.: 104) zur Folge. Nicht zuletzt resultiere sie aber auch in einem Ausschluss bestimmter Bevölkerungsteile, die durch das Raster der jeweiligen stadtplanerischen Ideologien fallen, »aus dem »Städtischen«, also »aus der Zivilisation, wenn nicht aus der Gesellschaft« (Lefebvre 2016: 216). Dadurch, so Lefebvre weiter, gerate wiederum das Recht auf Stadt der Stadtbevölkerung ins Wanken—ein Recht, das »die Weigerung« legitimiert, »sich durch eine diskriminierende, segregierende Organisation aus der städtischen Wirklichkeit verdrängen zu lassen« (ebd.).

In seinem Plädoyer für eine (Wieder-)Herstellung ebenen Rechts auf Stadt in *Le droit à la ville* und seinen anderen Stadtschriften fordert der französische Soziologe eine Einflussverschiebung zugunsten der privaten Stadtebene und ein Primat des Wohnraums, das insbesondere im Bereich der Stadtplanung Veränderungen nach sich zöge. Lokale Bedürfnisse müssten laut Lefebvre (1990: 166) in den Vordergrund rücken und Wünsche sowie Notwendigkeiten der »einfachen »Bewohner« für stadtplanerische Entscheidungen maßgeblich werden, nicht ökonomische Faktoren sowie Aspekte, die aus der Abstraktion und Homogenisierung von Unterschieden und Pluralismen resultieren. Um im Gegensatz dazu Heterogenität und Diversität zu ermöglichen, müsse die urbane Praxis, bei Lefebvre als »Lebensweise, [...] Morphologie« (ebd.: 147) der Stadtbewohner:innen definiert, einer »urbanistische[n] Ideologie« (ebd.), also der politischen Agenda der herrschenden Institutionen, vorgezogen werden. Nur derart könne, so der Theoretiker, die Partizipation aller städtischen Individuen an urbanen Prozessen und damit das Recht auf Stadt gewährleistet werden.

Weniger an dem Konflikt zwischen institutioneller Stadtplanung und der Möglichkeit räumlicher Partizipation interessiert ist die deutsche Stadtsoziologin Martina Löw. Dennoch liefert auch sie einen relevanten Beitrag zur Erforschung der Bedeutsamkeit

städtischer Praktiken in der Produktion urbaner Räume. In *Soziologie der Städte* (2008) konstatiert Löw (2018: 77), dass jede Stadt über eine ihr spezifische Eigenlogik verfüge, also eine »routinisierte und habitualisierte Praxis (verstanden als strukturierte und strukturierende Handlungen), die ortsspezifisch im Rückgriff auf historische Ereignisse, materielle Produkte, kulturelle Praktiken sowie ökonomische oder politische Figurationen (und deren Zusammenspiel)« ablaufe.

Analog zu de Certeaus und Lefebvres Raumverständnis entwickeln sich laut Löw eine Stadt und ihre Praxis, die ein Produkt der in ihr Wohnenden darstellt, dynamisch. Beide werden in »regelgeleitetem, routinisiertem und über Ressourcen stabilisiertem Handeln stets aktualisiert« (ebd.: 78). Im Unterschied zu den französischen Raumtheoretikern betont die deutsche Soziologin jedoch die Wirkung stadtspezifischer Eigenlogiken »auf die Erfahrungsmuster derer, die in ihnen leben« (ebd.: 80), also ihren Einfluss auf die Praktiken jedes und jeder einzelnen Bewohners:in einer spezifischen Stadt. Als ein »Schema neben anderen (Logik des Nationalstaats, Logik globaler Formen etc.) außerhalb der bewussten Kontrollierbarkeit durch Einzelne« (ebd.: 79) schreibe sich die städtische Eigenlogik in die Praktiken von Individuen ein. Trotz jener Dominanz wirke sie allerdings auf die individuelle Praxis nicht destruktiv. Auch sei sie kein abstraktes Regelwerk, das einem oder einer Besucher:in bzw. Bewohner:in der Stadt aufoktroyiert würde, sobald er:sie am Leben einer bestimmten Stadt teilnehme, sondern verbleibe stets aktualisierbar. Städtische Eigenlogiken oszillieren bei Löw somit zwischen dem Habitus des Individuums, also dem »praktische[n] Verstehen der Eigenlogik der Stadt« (ebd.: 89), und einer Praxis der städtischen Allgemeinheit.

Die Eigenlogik einer Stadt wird gemäß der deutschen Soziologin auf unterschiedlichen Ebenen manifest. Sie »webt sich in die für die Lebenspraxis konstitutiven Gegenstände hinein, in den menschlichen Körper (Habitus), in die Materialität der Wohnungen, Straßen, Zentrumsbildung, in die kulturelle Praxis« (ebd.: 78). Dadurch impliziere sie auch bestimmte Topografien, wie sie bei Hartmut Böhme (2005: XIX) als »räumliche Ordnungsverfahren« bzw. »Aufzeichnungssysteme [Herv. i. O.] zur Verteilung und Wiederauffindung sowie zur gerichteten Bewegung von Dingen, Lebewesen und Menschen im Raum« definiert werden. Auch diese Topografien sind bei Löw (2018: 76–78), wie die sie gestaltende Eigenlogik, ständig veränderbar. Sie werden durch die Bewegungen und Handlungen der Stadtbewohner:innen generiert. Gleichzeitig ordnen sie ebenjene.

Durch die ihnen implizite Multidimensionalität können städtische Eigenlogiken unterschiedlich identifiziert und rekonstruiert werden. Gemäß Löw eignen sich dazu sowohl immaterielle Phänomene, bspw. Dialekte oder »Redeweisen« (ebd.: 77) von Bewohner:innen, als auch materielle Gegenstände wie Gebäude, Brücken oder Straßenzüge. Nicht zuletzt können auch grafische Bilder, Karten und »Schriftquellen über sie (vom Roman bis zur Reisereportage)« (ebd.) Auskunft über die spezifische Eigenlogik einer Stadt geben. Darauf, wie eine solche Rekonstruktion anhand der oben genannten Aspekte konkret vorgenommen werden kann, geht Löw in *Soziologie der Städte* jedoch nicht ein. In den in ihrem Text präsentierten Fallstudien zu Berlin und München konzentriert sie sich auf die Tourismusstrategien der beiden Städte und versucht anhand touristischer Mottos und Werbeplakate darzulegen, welche Stadt sich »authentischer« präsentiert (vgl. ebd.: 187–230). Sind jene Studien für die vorliegende Arbeit irrelevant, bleibt die Begrifflichkeit der städtischen Eigenlogik, die Löw in jenem Text einführt, dennoch bedeutsam.

Denn der Terminus impliziert, dass sich Praxis und Wissensbestände einer Stadt dynamisch und kontinuierlich weiterentwickeln. Die streitbare These, dass diese Eigenlogiken dominanter seien als die individuellen Praktiken, ist für die von mir vorzunehmende Textanalyse weniger signifikant, als die Frage, was eigentlich mit einer städtischen Eigenlogik passiert, wenn eine Stadt in einen Ausnahmezustand versetzt wird—ein Thema, dem im folgenden Kapitel nachgegangen werden soll.

1.1.3 Stadtraum und städtische Eigenlogiken im Ausnahmezustand

Doch was ist im Kontext der vorliegenden Arbeit unter einem städtischen Ausnahmezustand zu verstehen? Zunächst kann festgehalten werden, dass dieser Begriff hier in erster Linie einen zeitlichen Rahmen impliziert, der abgeschlossen und messbar ist und in dem eine bestimmte Norm, die in den jeweiligen Städten bis zum Beginn des entsprechenden Ausnahmezustandes vorherrschend war, ausgesetzt wird. Damit kann der hier genutzte Terminus einen bestimmten verfassungsrechtlich definierten Status bezeichnen, muss dies aber nicht. Er unterscheidet sich somit genaugenommen von Definitionen des Ausnahmezustandes bzw. Notstandes als Rechtsstatus oder Verfassungskomponente, wie sie bspw. Matthias Lemke (2017: 1–3) erläutert. Dennoch finden sich strukturelle Parallelen zwischen dem hier genutzten Begriff und rechts- sowie politikwissenschaftlichen Termini, insbesondere Giorgio Agambens Definition des Ausnahmezustandes. Denn als »Niemandland zwischen Öffentlichem Recht und politischer Faktizität, zwischen Rechtsordnung und Leben« stellt der Ausnahmezustand laut Agamben (2017: 8) eine »ungewisse Zone« dar, die juristisch gesehen problematisch ist, da sie das gegebene Recht suspendiert, sich jedoch gleichzeitig innerhalb ebenjener Rechts bewegt. Dieses Innerhalb-Außerhalb-Sein führt dazu, dass im Ausnahmezustand »faktische Vorgänge, die per se extra- oder antirechtlich sind, in Recht übergehen und [...] Rechtsnormen unbestimmt werden und in bloßes Faktum übergehen« (ebd.: 38). Der Ausnahmezustand zeigt sich somit »als eine Schwelle, auf der Faktum und Recht ununterscheidbar zu werden scheinen« (ebd.). Damit ist er nach Agamben nur schwer in eine bestehende Rechtsordnung integrierbar. Dennoch, und dies ist bemerkenswert, impliziert er, trotz der scheinbar jenem Terminus inhärenten Unordnung, Ordnung. Er suspendiert nämlich die Norm, tut dies jedoch nur, um sie zu konservieren (vgl. ebd.: 41). So existiert und gilt die Norm ohne jeden Bezug zur Wirklichkeit im Ausnahmezustand weiter. Der Ausnahmezustand ist laut Agamben somit »ein leerer Raum, in dem sich menschliches Handeln ohne Bezug zum Recht mit einer Norm ohne Bezug zum Leben konfrontiert sieht« (ebd.: 102).

Werden Städte in Ausnahmezustände, wie ich sie hier als temporäre Aussetzungen der Norm definiere, versetzt, ist Ähnliches zu beobachten. Stadtspezifische Eigenlogiken verschwinden, andere Praktiken werden relevant, neue Stadttopografien und Raumordnungen entstehen. Diese sind jedoch nur temporär gültig, weil sie nur vorübergehend von Nutzen sind. Endet der Ausnahmezustand, endet auch die Notwendigkeit, die Praxis des Ausnahmezustandes anzuwenden. Denn ihre Sinnhaftigkeit steht in enger Verbindung mit der (Un-)Ordnung des Ausnahmezustands. Die Praktiken des Ausnahmezustands ersetzen somit die Praxis des Normalzustandes, sie lösen sie aber nicht dauer-

haft ab. Vielmehr bestätigen sie die alte Norm, die ihnen durch ihre Temporarität stets eingeschrieben bleibt.

Neben der Transformation der Raumpraxis verändert sich in Städten in insbesondere kriegsbedingten Ausnahmezuständen durch die Zerstörung zahlreicher Raumrepräsentationen auch der konzipierte Raum, was ebenfalls die räumliche Ordnung der Stadt ins Wanken bringt. Werden nämlich infrastrukturelle Elemente sowie öffentliche Gebäude zerstört und vor dem Ausnahmezustand existente Straßenzüge unkenntlich gemacht, wie dies sowohl während der Belagerung von Sarajevo als auch zur Zeit des Warschauer Aufstands und der Blockade von Leningrad passierte, hat dies einen Einfluss auf die anderen beiden Momente der Lefebvreschen Raumtrias: den empfundenen und gelebten Raum. Ehemalige urbane Raumsymboliken fallen in sich zusammen. Die Raumpraxis verliert ihren räumlichen Bezugspunkt und muss angepasst werden.

So weist, neben den Raumrepräsentationen und der Raumpraxis im Ausnahmezustand, auch die Genese der Repräsentationsräume zäsuralen Charakter auf. Bilden sich räumliche Sinnsysteme im Normalzustand nämlich über längere Zeit hinweg organisch heraus, müssen die Stadtbewohner:innen im Fall der hier thematisierten Ausnahmezustände neue Raumlogiken meist zügig als Substitute der eigentlichen Norm generieren. Nicht zuletzt weil sie über Leben und Tod entscheiden, erlangen die einzelnen Handlungen, Praktiken und daraus resultierenden Topografien im Ausnahmezustand also schnell den Charakter einer *Ordnung*, wodurch jede Handlung für sich genommen relevanter für die Konstitution städtischer Eigenlogiken ist als im Normalzustand. Bezogen auf das Gehen in der Stadt könnte man somit konstatieren, dass sich die Rhetorik des Gehens, wie sie de Certeau (1988: 191) beschreibt, im Ausnahmezustand zwar verändert, sie jedoch nicht so viele Schritte benötigt, um sich als solche zu konstituieren. Trotzdem wird sowohl die Eigenlogik des Normal- als auch jene des Ausnahmezustandes dynamisch gebildet und—wenn auch in kürzeren zeitlichen Intervallen—stetig aktualisiert sowie von Neuem habitualisiert.

Begibt man sich auf die Suche nach dem Grund für jene räumlichen Transformationen in urbanen Ausnahmezuständen, so fällt auf, dass sie, zumindest bei den hier besprochenen Ereignissen, auf Entscheidungen zurückgeführt werden können, die auf institutioneller Ebene getroffen werden. Jene Beschlüsse, wie bspw. der Befehl der Führung der Armia Krajowa (kurz: AK) zur Ausrufung des Aufstands in Warschau 1944 oder die Festlegung der Brotrationen während der Blockade von Leningrad durch die Stadtverwaltung, bestimmen nunmehr maßgeblich das Alltagsleben der Stadtbewohner:innen. Mit Lefebvres Termini operierend kommt es also zu einer Dominanz der globalen Stadtebene, wodurch wiederum das Gleichgewicht der Stadtebenen ins Wanken gerät. Die private und gemischte Ebene der Stadt werden nunmehr von der globalen Ebene kontrolliert und unterdrückt. Folglich evolviert das städtische Individuum, wie in Lefebvres abstraktem Raum, zunehmend zu einer:m passiven Raumnutzer:in. Sein Recht auf städtische Partizipation und damit sein Recht auf Stadt schwinden.

Auch Agambens Definition des Ausnahmezustandes impliziert Verschiebungen zwischen Globalem, Öffentlichem und Privatem. Der Ausnahmezustand ist laut dem Philosophen eine »Zone der Anomie, in der alle rechtlichen Bestimmungen – insbesondere die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat selbst – deaktiviert sind« (Agamben 2017: 62). Privates wird also öffentlich, Öffentliches wird zur Privatsache. Dadurch, so

Agamben, verlieren Individuen allerdings nicht die Möglichkeit zur aktiven Partizipation an gesellschaftlichen Prozessen. Vielmehr gewinne das Lokale, Konkrete zu Ungunsten des Globalen, Abstrakten erneut an Relevanz (vgl. ebd.: 103).

Den einzelnen Handlungen der Menschen im Ausnahmezustand schreibt Agamben sogar politischen Status zu. Denn im »Recht seine Nicht-Beziehung zum Leben und im Leben seine Nicht-Beziehung zum Recht offenbar werden zu lassen heißt, zwischen ihnen einen Raum für menschliches Handeln zu eröffnen, der vormalig den Namen des ›Politischen‹ für sich einforderte« (ebd.: 103–104)—und genau dies passiere im Ausnahmezustand. Laut dem italienischen Philosophen ermöglicht der Ausnahmezustand also eine Rückbesinnung auf die konkrete Lebensrealität und die Wiederherstellung politischen Handelns, eines Agierens, das »den Bezug zwischen Gewalt [*violenza*] [Herv. i. O.] und Recht rückgängig macht« (ebd.: 104). Dadurch ermögliche er auch, »die Frage nach einem eventuellen Gebrauch des Rechts nach der Deaktivierung des Dispositivs zu stellen, das es – im Ausnahmezustand – an das Leben band« (ebd.).

Doch führen die in der vorliegenden Arbeit thematisierten, städtischen Ausnahmezustände wirklich zu einer Rückkehr gesellschaftsbildenden Handelns? Kann Handeln in den hier diskutierten Ausnahmezuständen politisch oder antidisziplinär sein? Diese Fragen werden in den Textanalysen eine wichtige Rolle spielen, insbesondere dann, wenn die Subversivität der jeweils beschriebenen Praktiken, daraus resultierender Räume und der literarischen Raumdarstellungen insgesamt untersucht wird. Wesentlich wird dabei die Fragestellung sein, welche Ordnung die beschriebene Raumpraxis, -logik oder -repräsentation, sofern sie sich denn als subversiv entpuppt, eigentlich unterläuft und überhaupt unterlaufen kann. Schließlich wird die Konstitution der neuen Praktiken und Räume in allen hier behandelten Ausnahmezuständen durch eine von außen kommende Gewalteinwirkung notwendig gemacht und weniger von verfassungsrechtlichen Beschlüssen einer »am Recht infiziert[en]« (Agamben 2017: 104) Politik, wovon Agamben in seiner Definition des Ausnahmezustandes ausgeht.

Um diese Fragen zu beantworten, muss zunächst geklärt werden, wie jene flüchtigen und temporären Raumordnungen und Eigenlogiken des Ausnahmezustandes rekonstruiert werden können und welche Funktion literarische Repräsentationen urbaner Ausnahmezustände diesbezüglich einnehmen. Zwar stimmt es, wie Lefebvre (1991: 229) feststellt, dass »[n]othing disappears completely [...]. In space, what came earlier continues to underpin what follows«. Auch Katastrophen, Pandemien und Kriege hinterlassen Spuren in der Stadtstruktur und schreiben sich dauerhaft, also über den Ausnahmezustand hinaus, in Städte und deren Logiken ein. Betrachtet man bspw. Warschau, dessen linksufriger Teil während des Warschauer Aufstands beinahe gänzlich dem Erdboden gleichgemacht wurde, sodass zu Kriegsende weder Straßenzüge noch Gebäude erkennbar waren, so ist der Ausnahmezustand nur insofern in die städtischen Strukturen eingeschrieben, dass die ehemalige räumliche und bauliche Ordnung der Stadt eben nicht mehr oder nur als Kopie der alten existent ist. Zahlreiche Denkmäler und Gedenktafeln, die in der ganzen Stadt an die Opfer des Warschauer Aufstandes erinnern, zeugen zwar von diesem Ereignis,⁵ genauso wie die vereinzelt noch existenten Einschusslöcher

5 Eine Auflistung aller Denkmäler, die in Warschau in Gedenken an die Opfer (meist unter den Aufständischen) errichtet wurden, werden auf der offiziellen Webseite der Gesellschaft des Geden-

an Hausfassaden⁶ und das jährlich ausgelöste Signal, das am 1. August um 17 Uhr in Warschau das Stadtleben zu einer Gedenkminute auffordert. Doch so sehr diese Spuren bestehen, sie sagen nur wenig darüber aus, wie die Stadt *während* des Ausnahmezustands funktionierte und welche räumlichen Ordnungen und Praktiken damals vorherrschend waren.

Eine Rekonstruktion stadtspezifischer Eigenlogiken im Ausnahmezustand gestaltet sich umso komplizierter, wenn es sich wie bei den hier diskutierten Geschehnissen um Perioden massiver Zerstörung und menschlicher Verluste handelt. Solche Ereignisse stellen traumatische Episoden des städtischen Lebens dar, die einen Zusammenbruch sozialer Ordnungen und kultureller Topografien zur Folge haben, wodurch, wie Böhme (2005: XXI) bemerkt, »Orientierungsstörungen, Anomien oder gar Identitätskrisen« entstehen können. Da das Verhältnis von Raumpraxis, Raumrepräsentationen sowie Repräsentationsräumen in solchen Situationen instabil wird und es zum Kollaps ursprünglich existenter urbaner Räume kommt, resultieren jene Raumkrisen meist in räumlicher Dislokation und einer Entfremdung des Subjektes. Es handelt sich somit um Episoden urbanen Lebens, die die Stadtbewohner:innen nicht unbedingt in Räumen des Alltags konservieren wollen; sie werden meist in heterotopen Räumen, wie Museen oder Archiven, gesammelt und nur bei Bedarf wieder an die Oberfläche gebracht bzw. ins Gedächtnis gerufen.

Die vorliegende Untersuchung geht nicht davon aus, dass Ausnahmezustände städtische Praktiken und Räume hervorbringen, die plötzlich auftauchen und ebenso plötzlich wieder verschwinden, ohne in irgendeiner Form—ob im städtischen Raum oder in den menschlichen Körpern—Spuren zu hinterlassen. Sie basiert jedoch auf der Annahme, dass es Eigenlogiken des Ausnahmezustandes gibt, die sich von jenen des Normalzustandes unterscheiden, und dass diese nach dem Ausnahmezustand keinen bzw. nur bedingt Eingang in die städtischen Eigenlogiken des Normalzustandes finden, da einerseits die Raumpraxis des Ausnahmezustandes über keinen Gebrauchswert mehr verfügt, andererseits die Raumrepräsentationen des Ausnahmezustandes, bei denen es sich meist um zerstörte Raumrepräsentationen des Normalzustandes handelt, nicht mehr existent sind. Die städtischen Eigenlogiken des Ausnahmezustands bedürfen somit eines Mediums, um retrospektiv erfahrbar gemacht zu werden.

Wie auch für die Rekonstruktion von städtischen Eigenlogiken allgemein, bieten sich für eine Identifikation urbaner Raumlogiken des Ausnahmezustands sowohl (karto-)grafische als auch textuelle Medien an. Eine Sonderstellung, so eine These dieser Arbeit, stellen diesbezüglich literarische Texte dar, da sie über spezifische ästhetische und strukturelle Eigenschaften verfügen, die sie zu einem besonders geeigneten Medium für die Repräsentation urbaner Eigenlogiken und diesen impliziten Raumordnungen machen. Sie ermöglichen nämlich ein Nach- und Wiedererleben des Stadtraums im Ausnahmezustand. Zugleich demonstrieren sie das Oszillationsverhältnis zwischen

kens an den Warschauer Aufstand auf sogenannten Gedenkkarten dargestellt und kartografisch verortet (vgl. Janaszek-Seydlitz o. D.).

6 Das Archiwum Akt Nowych (dt. Archiv der neuen Akten) versammelt Fotografien von jenen Stellen in einer digitalen Ausstellung unter dem Titel *Zraniona Stolica* (dt. Die Verwundete Hauptstadt) (vgl. Archiwum Akt Nowych o. D.).

den unterschiedlichen Konstituenten urbaner Räume sowie zwischen individueller und kollektiver Raumkonstruktion bzw. -wahrnehmung. In den folgenden Kapiteln wird diese Argumentation konkretisiert und die in diesem Abschnitt eingeführten, raumtheoretischen Termini in ein literaturwissenschaftliches Analyseinstrumentarium eingegliedert.

1.2 Zur literarischen Produktion und Rezeption von Stadträumen des Ausnahmezustandes

1.2.1 Bedeutung von Lefebvres Raumtrias für literarische Raumanalysen

Wie in den Vorkapiteln gezeigt wurde, geht diese Studie davon aus, dass Raum in einem Oszillationsverhältnis zwischen unterschiedlichen Raummomenten entsteht. Er ist sowohl »Teil der Produktionsmittel als auch [...] Produkt einer sozialen Praxis, die aufs Engste mit kulturellen Machtverhältnissen verwoben ist« (Hallet/Neumann 2009: 14). Doch was bedeutet das für *literarische* Raumdarstellungen? Wie Jenny Bauer (2018: 126) konstatiert, werden im literaturwissenschaftlichen Kontext der Name Henri Lefebvre und dessen Raumtrias, die im Rahmen der als »spatial turn« bezeichneten Zuwendung der Geisteswissenschaften hin zum Raum als Schlüsselmodell für ein »neues« Denken räumlicher Zusammenhänge bezeichnet wird, oft genannt. Davon zeugen nicht zuletzt Rekurse auf die Raumtheorie des französischen Soziologen in zahlreichen Einführungen literaturwissenschaftlicher Monografien über literarische Raumdarstellungen (vgl. z. B. Hallet und Neumann 2009; Böhme 2005). Eine Brauchbarmachung von Lefebvres Theorie für die literaturwissenschaftliche Textanalyse bleibt bisher jedoch weitestgehend aus (vgl. dazu auch Bauer 2018: 126).⁷

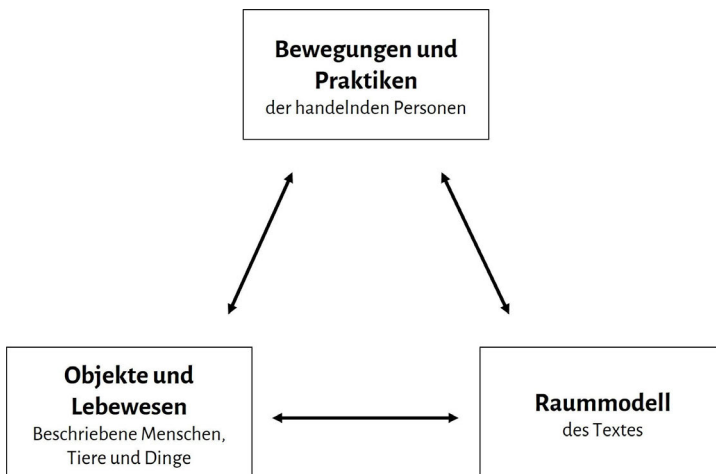
Dieses Kapitel verfolgt das Ziel, jenes Versäumnis nachzuholen und Lefebvres Raummodell mit literaturwissenschaftlichen Raumtheorien zu verbinden. Dadurch soll ein Analyseinstrumentarium erarbeitet werden, das den Spezifika des urbanen Raums und seiner literarischen Repräsentation gerecht wird. Dies kann nicht zuletzt auch deshalb nutzbringend sein, da, wie im Folgenden gezeigt wird, Parallelen zwischen soziodialektisch produziertem, empirischem und literarisch repräsentiertem Raum bestehen.

Wie bereits erwähnt wurde, ist die Produktion des Raums abhängig von gesellschaftlich-ökonomischen Produktionsverhältnissen und damit auch Resultat bestimmter Machtverhältnisse und politischer sowie gesellschaftlicher Systeme. Raum entsteht in einem komplexen Wechselspiel zwischen sozialer Praxis, physischer Realität und mental konstruierten sowie tradierten Sinnsystemen. Und auch literarische Räume

7 Einen Versuch, Lefebvres Raumtrias für literarische Raumanalysen brauchbar zu machen, unternimmt Jenny Bauer mit dem Sammelband *Perspectives on Henri Lefebvre* (2019). Eine tatsächliche Applikation von Lefebvres Raumtheorie auf die Untersuchung literarischer Texte nehmen darin allerdings einzig Tiziana Urbano mit dem Artikel »Walking Through Constructions, Playing in the Mud« über zwei DEFA-Literaturverfilmungen und Anne Brüske mit »Spatial Theory, Post/Colonial Perspectives, and Fiction« vor, worin hispano-karribische Diaspora-Literatur mit Lefebvres Raumverständnis zusammengebracht wird. Eine systematische Verbindung der Theorie mit literaturwissenschaftlichen Ansätzen erfolgt in diesen Studien allerdings nicht.

sind weit davon entfernt, funktionslose Settings oder bloße Container zu sein, die durch die Handlungen der in ihnen sich bewegenden Figuren gefüllt werden, ohne einen Einfluss auf dieselben auszuüben. Aber sie haben eben nicht nur »nicht bloß ornamentalen Charakter« und erfüllen *auch* eine »Erzählfunktion«, wie dies Ansgar Nünning (2009: 46) in einem Aufsatz zu Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellungen nicht falsch, aber in dem vorliegenden Kontext wenig befriedigend feststellt. Literarischer Raum ist vielmehr als Repräsentation des Raums, in dem wir leben und den wir erleben, analog zu Lefebvres Raumtrias ein Ergebnis der Bewegungen und Praktiken der handelnden Personen in ihm, der in ihm beschriebenen Objekte und Lebewesen und eines dem Text impliziten Raummodells (vgl. Abb. 4).

Abbildung 4: Literarischer Raum als aus drei Raummomenten bestehendes Konstrukt



Begründet werden kann die Sinnhaftigkeit einer solchen Aufteilung des literarischen Raums in drei Raummomente mit Jurij M. Lotmans raumtheoretischen Ausführungen in *Структура художественного текста* (1970) und dem Aufsatz »Художественное пространство в прозе Гоголя« (1968).⁸ In beiden Texten bestimmt der Literaturwissenschaftler, wie literarischer Raum organisiert ist und welche Erscheinungsformen und Funktionen er annehmen kann. Eine von Lotmans raumtheoretischen Grundannahmen, die auf seiner Auffassung von Kunst als einem »sekundäre[n] modellierende[n] System [Herv. i. O.]« (Lotman 2015: 22) fußt, impliziert, dass die »Raumstruktur des Textes zum Modell für die Raumstruktur der Welt« (ebd.: 328) und dadurch »die interne Syntagma- tik der Elemente innerhalb des Textes zur Sprache des räumlichen Modellierens« (ebd.) wird. Raum ist für Lotman »die Gesamtheit homogener Objekte [...], zwischen denen

8 Ich arbeite mit den deutschen Übersetzungen beider Texte, also mit der deutschen Ausgabe *Die Struktur des künstlerischen Textes* (2015), übersetzt von Rainer Grübel, Walter Kroll und Hans-Eberhard Seidel, sowie der deutschen Übersetzung von Lotmans Aufsatz »Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa« aus dem Jahr 1974.

Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen ähnlich sind (Kontinuität, Abstand u.ä.)« (ebd.)—eine Bestimmung, die im Kontext dieser Arbeit an die Definition eines Ortes bei de Certeau (1988: 217–218) erinnert: »Ein Ort [Herv. i. O.] ist die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden.« Die Modellierung des literarischen Raums passiert durch die Beschreibung dieser statischen, ortsbezogenen Elemente, die wiederum von der:m Produzent:in des Textes anhand eines Prozesses der Selektion ausgewählt werden (vgl. auch Nünning 2009: 39). Unübersehbar sind die Parallelen jenes Bestandteils des literarischen Raums bei Lotman mit dem Moment der Raumrepräsentationen bei Lefebvre (1991: 42), bei denen es sich um den geplanten und gebauten Raum einer Stadt handelt und dessen räumliche Intervention »occurs by way of construction«. Wie aber bereits gezeigt wurde, stehen diese nicht isoliert für sich. Sie implizieren und bewirken bestimmte Praktiken und sind gleichzeitig Resultat ebenjener.

Und auch bei Lotman sind Praktiken im und Bewegungen durch den literarischen Raum für dessen Modellierung von maßgebender Relevanz. Dies wird insbesondere an dessen Konzeption der Grenze offensichtlich. Jeder sujethafte Text verfügt laut dem Literaturwissenschaftler über eine bzw. mehrere räumliche Grenzen. Wo sich eine solche Grenze befindet und was die durch sie separierten, »disjunkte[n] Unterräume« (Lotman 2015: 344) implizieren, hängt davon ab, welche Bewegungen an diesen Orten möglich bzw. unmöglich sind. Eine Begrenzung des Raums kann bspw. auf einer Dichotomie zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit von Bewegung basieren. Sie ist dementsprechend nicht (nur) mit einem spezifischen Ort gleichzusetzen, sondern hängt von den räumlichen Praktiken ab, die dort passieren oder eben nicht passieren (dürfen).

Ähnliches suggeriert de Certeau (1988: 233), wenn er Grenzen in raumschaffenden Erzählungen diskutiert: »Grenzen werden durch die Berührungspunkte zwischen den zunehmenden Aneignungen (Erlangung von Prädikaten im Verlaufe der Erzählung) und den aufeinanderfolgenden Ortsveränderungen (innere oder äußere Bewegungen) der Handelnden gezogen.« Dadurch bilden Grenzen in Erzählungen »ein immer komplexeres Netz von Differenzierungen und eine komplexere Kombination von Räumen« (ebd.) und sind als Zwischenräume zu verstehen, die aber nicht nur Leere implizieren, sondern auch eine vermittelnde Rolle zwischen den separaten Unterräumen einnehmen. Die Grenze ist bei de Certeau somit Trennlinie und Verbindung zugleich.

Bei Lotman (2015: 356) manifestiert sich die Brückenfunktion der Grenze in der Unterteilung der Figuren in »bewegliche und unbewegliche«. Bewegliche Figuren haben die Lizenz, eine narrativ gesetzte räumliche Grenze zu überschreiten, also zwischen den einzelnen Räumen zu vermitteln. Unbewegliche hingegen bestätigen mit ihrem Handeln eine bestehende Ordnung, die sie auch nicht imstande sind zu verlassen. Beide Figurentypen bewegen sich. Mit ihrer Bewegung erfüllen sie jedoch unterschiedliche Funktionen in der Konstruktion des jeweiligen innertextuellen Raummodells. Mit ihren Praktiken setzen sie nämlich erst, ob durch Affirmation oder Negation einer gegebenen Praxis, die Grenze und die räumlichen Regeln und produzieren damit die jeweiligen Unterräume eines Textes.

Damit nehmen sie an der Konstruktion räumlicher Sinnsysteme teil und kreieren eine dem entsprechenden literarischen Raum eigene Raumstruktur. Diese textinhärenten, räumlichen Ordnungen können laut Lotman auf räumlichen Dichotomien

basieren, die bestimmte topologische oder topografische Elemente mit spezifischen Semantisierungen in Verbindung bringen (vgl. Lotman 2015: 329). So können Elemente der Sprache räumlicher Relationen, die eine vertikale Verortung und Bewegung implizieren (z.B. oben-unten oder Himmel-Erde), auf eine moralische Bewertung von Handlungen, Figuren oder Ideen in einem Text hinweisen (vgl. ebd.). Jene symbolisch aufgeladenen Raumstrukturen überlagern den literarischen Aktionsraum und schaffen eine zusätzliche Bedeutungsebene, genauso wie Repräsentationsräume bei Lefebvre (1991: 39) den physischen Raum überlagern und dadurch symbolischen Gebrauch von dessen Elementen machen.

Basierend auf seiner literarischen Raumtheorie, die, wie an dieser Stelle offensichtlich wird, problemlos mit den Grundthesen der relationalen Raumtheorien von Lefebvre und de Certeau in Verbindung gebracht werden kann, entwickelt Lotman zudem eine Kategorisierung literarischer Raumstrukturen. Er unterscheidet zwischen »punktförmigen« und »linearen« Räumen.⁹ Punktförmige Räume kennzeichnen sich bei ihm durch eine »Kette punktförmiger Lokalisationen« (Lotman 1974: 202) und implizieren Achronizität. Konkret bedeutet dies, dass die einzelnen räumlichen Episoden einer Erzählung zwar nicht funktionslos oder bedeutungslos, aber klar voneinander abgegrenzt sind. Sie bauen nicht linear aufeinander auf, wodurch eine narrative Episode »keine eindeutig voraussagbar folgende« (ebd.: 203) besitzt. Diese achronische Eigenschaft punktförmiger Räume bewirkt, dass in ihnen stattfindende Handlungen—ob einmalig oder wiederholt—auf die anderen Vorkommnisse und Räume des Textes wirkungslos bleiben.

Lineare Räume implizieren demgegenüber eine Sequenz räumlicher Episoden, die durch eine logische, kontingente und kontinuierliche Abfolge gekennzeichnet ist. Sie verfügen über Richtungsgebundenheit und können eine spezifische räumliche Dimension (z.B. horizontale oder vertikale) besitzen, sodass sie »zur geeigneten Sprache für die Modellierung temporaler Kategorien (»Lebensweg«, »Weg« als Mittel der Entfaltung eines Charakters in der Zeit)« (ebd.: 202) werden können. Lineare Räume sind insbesondere in Bildungsromanen und in theologischer fiktionaler Literatur identifizierbar. Beide beschreiben anhand der Wegmetapher die Entwicklung eines Menschen hin zum Erwachsensein oder dessen religiöse Evolution (z.B. John Bunyans *A Pilgrim's Progress*, 1678). Dabei nimmt meist ein Held, der bei Lotman (1974: 207) auch als »Held des Wegs« beschrieben wird, ständige Ortswechsel vor, die in ihrer Gesamtheit eine Entwicklung dieser Figur »auf einer bestimmten räumlich-ethischen Bewegungslinie« zur Folge haben. Der literarisch modellierte Raum eines solchen Raummodells ist einzig durch das Verbot abgegrenzt, welches dem Helden untersagt, den entsprechenden Weg zu verlassen.

Von einem solchen Helden des Wegs unterscheidet Lotman den »Helden der »Steppe«« (ebd.: 207). Dieser bewegt sich zwar ebenfalls in linearen Raumstrukturen. Doch

9 In seinem 1968 erschienenen Aufsatz »Художественное пространство в прозе Гоголя« führt Lotman darüber hinaus die Kategorien des flächigen und räumlichen Raums ein. Da er diese Kategorien jedoch weder in diesem Aufsatz noch in anderen mir bekannten Studien zum Raum weiter ausführt, gehe ich ausschließlich auf die näher definierten räumlichen Kategorien ein, die aufgrund ihrer Adaptierbarkeit für diese Arbeit zudem von größerer Relevanz sind.

gibt es für ihn »kein Verbot zu einer Bewegung in Abweichung von der vorgeschriebenen Richtung« (ebd.). In seinen Bewegungsmöglichkeiten ist er somit gänzlich uneingeschränkt, wodurch seine Bewegung durch den Raum nicht mit einer inneren Evolution gleichgesetzt werden kann, wie beim Helden des Wegs. Die Funktion des Helden der Steppe besteht vielmehr in der Überschreitung von Grenzen, die für andere impermeabel sind. Trotz dieses Unterschieds bewegen sich beide Heldentypen in linearen Raumstrukturen, in denen »jeder vorhergehende Zustand nur in einen folgenden übergehen« (ebd.: 251) kann. Die Existenz von Heldenfiguren in punktförmigen Räumen erscheint vor dieser Definition auch unmöglich. Schließlich verbleiben die darin enthaltenen narrativen Episoden ohne Wirkung aufeinander, was eine auf räumlichen Aspekten aufbauende Entwicklung einzelner Figuren verunmöglicht.

Lotmans Kategorisierung des punktförmigen und linearen Raummodells ist zwar modellhaft. In der Anwendung seiner Theorie verfährt der Literaturwissenschaftler allerdings flexibel. Dies wird in den raumorientierten Studien in seinem Aufsatz »Художественное пространство в прозе Гоголя« offensichtlich. Darin demonstriert er anhand von Analysen ausgewählter Prosatexte von Nikolaj Gogol, wie lineare und punktförmige Räume je nach Semantisierung unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen innerhalb einer einzigen Erzählung erhalten können. Lotman stellt somit zwar bestimmte literarische Raummodelle fest, klassifiziert diese jedoch nicht gattungsspezifisch, wie dies bspw. Michail M. Bachtin (2014: 8) in seiner Definition des Chronotopos tut. Durch den Verzicht auf eine solche Kategorisierung ist Lotmans Theorie insbesondere für die raumorientierte Untersuchung literarischer Texte produktiv, deren Genregrenzen, wie bei den hier diskutierten Erzählungen, nicht eindeutig bestimmbar sind.

Die in den späteren Kapiteln von mir durchgeführten Textanalysen basieren somit auf einer Symbiose zwischen Lotmans Raumtheorie und Lefebvres Raumtrias. Literarischen Raum verstehe ich dabei, wie auch den empirisch wahrnehmbaren Raum, als Produkt der Zusammenwirkung von Repräsentationsräumen, Raumrepräsentationen und Raumpraxis. In der Raumanalyse der hier behandelten Texte werde ich die Manifestationen dieser drei Raummomente sowie ihre Beziehungen zueinander untersuchen. Gleichzeitig werden die urbanen Raumspezifika, wie sie in Kapitel I.1.2 und I.1.3 eingeführt werden, eine Rolle spielen. Für den hier diskutierten Forschungsgegenstand der literarischen Repräsentationen von Städten im Ausnahmezustand werden dadurch folgende zu analysierende Aspekte relevant:

- Topografien und Topologien, die im Rahmen einer nur beschränkten zeitlichen Periode existieren,
- mögliche und unmögliche städtische Praktiken, die anhand der beschriebenen Figurenbewegungen rekonstruiert werden können, sowie
- die in Kombination mit den sich verändernden Topografien sich etablierenden symbolischen Ordnungen und semantischen Konnotationen, die die Texte zu fassen versuchen.

Bedeutsam ist in Bezug auf die hier diskutierten Texte auch der Begriff der Grenze und damit nicht zuletzt die Frage nach möglichen literarischen Held:innen. Alle

hier thematisierten Ausnahmezustände implizieren nämlich eine radikale Form von Begrenzung—entweder in Form von Stadtbelaegerungen (Sarajevo, Leningrad) oder kleineren, sich auf einzelne Bezirke beziehenden, belagerungsartigen Umzingelungen (Warschau). Ein Ziel der Textanalysen wird sein, die literarischen Transformationen und Bedeutung(en) dieser Grenzen für die Bewegungsfähigkeit oder -unfähigkeit der literarischen Figuren zu untersuchen.

Komplementär zu diesem produktionsorientierten Aspekt des literarischen Raums soll im Folgekapitel die Lektüre von Stadttexten (insbesondere solcher über Städte im Ausnahmezustand) rezeptionstheoretisch analysiert werden, um auf eine weitere Eigenschaft literarischer Raumdarstellungen hinzuweisen: die Kollaboration der Lesenden am Prozess der Raumkonstitution und damit die aktive Rolle der Rezipient:innen in der Produktion der literarisierten Stadt.

1.2.2 Zur Ästhetik der Stadterzählung oder das Lesen als Flanieren

De Certeau beschreibt in *Arts de Faire* in erster Linie Praktiken, die den urbanen Raum konstituieren. Er geht aber auch darauf ein, wie Menschen ebenjene städtischen Räume und Praktiken narrativisieren. Dabei beruft er sich auf eine Studie zu Beschreibungen von New Yorker Apartments, in der zwei Kategorien von Raumerzählungen unterschieden werden: der Weg bzw. die Wegstrecke und die Karte (vgl. de Certeau 1988: 221). Umfasst letztere Erzählweise die Beschreibung räumlicher Konstituenten in ihrer spatialen Anordnung, so nutzt erstere raumbezogene Handlungsanweisungen, um räumliche Zusammenhänge zu verdeutlichen. Die Studie kommt zu dem Ergebnis, dass die Erzählenden es bevorzugen, ihre Apartments mittels einer Wegstreckennarration zu beschreiben. Statische Elemente des Ortes werden zwar erwähnt, aber nicht bloß aneinandergereiht, sondern durch Bewegungen in Relation zueinander gesetzt. Laut de Certeau nehmen die Erzähler:innen dadurch eine Verräumlichung des Ortes vor (ebd.: 223–225). Damit funktionieren ihre Raumnarrationen wie mittelalterliche Karten, die weniger den repräsentierten Raum abstrahierenden, kartografischen Produkten gleichen, sondern Wegetagebücher darstellen, in denen eine subjektive Sicht auf räumliche Zusammenhänge dominiert. Eine Erwähnung statischer, räumlicher Merkmale bleibt bei dieser Erzählweise zwar nicht komplett aus. Jedoch unterbricht die Karte nur punktuell die Wegstrecke, und, wenn sie interveniert, so »wird sie von [der Wegstrecke] *bedingt* [Herv. i. O.] oder *vorausgesetzt* [Herv. i. O.]« (ebd.: 222). Durch diese In-Bewegung- und In-Relation-Setzung räumlicher Konstituenten wird »eine Arbeit aus[geführt], die unaufhörlich Orte in Räume« (ebd.: 220) verwandelt. Statisches implizierende Orte werden belebt, deren Gesetze aktualisiert. Gleichzeitig haben nicht wegstreckenartige Raumerzählungen das Potential, das Umgekehrte zu bewirken, nämlich Räume in Orte zu transformieren. Denn durch die Unterbindung von Handlung können sie den Übergang von einem dynamisch konstituierten Raum zu einem Statik implizierenden Ort bewirken (vgl. ebd.: 220–221).

Fokussiert man nun die Stadt als Objekt der Narration, so kann festgestellt werden, dass Raumerzählungen über Städte aufgrund des jenen Räumen impliziten prozesshaften Wesens (vgl. Kap. 1.1) Wegstreckencharakter aufweisen müssen, um städtischen Raum in seiner Konkretheit adäquat repräsentieren zu können. Nur derart können

sich Erzählungen wie Städte, also in einem Wechselspiel zwischen mehreren Polen, entfalten. Für urbane Gefüge ist diesbezüglich Lefebvres Raumtrias relevant, die auf ein Oszillationsverhältnis zwischen unterschiedlichen Raummomenten hinweist (vgl. Kap. I.1.1). Für die literarische Erzählung spielt wiederum das Wechselspiel zwischen Text und Lesenden eine Rolle. So wie die Stadt nur von unten, von mittendrin und im Laufe ihrer Produktion erfahrbar wird (vgl. de Certeau 1988: 181–182), so realisieren sich auch Stadterzählungen, die das Konkrete der urbanen Erfahrung widerspiegeln, erst im Wechselspiel zwischen Text und seinen Rezipient:innen.

Unübersehbar werden an dieser Stelle Parallelen zwischen dem:r Akteur:in in einem urbanen Gefüge und dem:r Lesenden einer literarischen Repräsentation der Stadt. So kann ein Stadttext, analog zum empirischen Stadtraum, nicht mit einem Blick voll erfasst, sondern, wie auch Wolfgang Iser (1990: 177) für literarische Texte im Allgemeinen bemerkt, nur »über die Ablaufphasen der Lektüre« erschlossen werden. Ähnliches gilt für Städte. Denn sie können zwar kartografisch dargestellt werden. Diese Darstellungen jedoch »konstituieren eine Art des Vergessens« (de Certeau 1988: 189), da sie den performativen und prozesshaften Aspekt der Stadt eliminieren und die urbane Dynamik in etwas Statisches, die Praxis in eine Spur transformieren. Tatsächlich wahrgenommen werden kann eine Stadt nur durch die Teilnahme an den jeweiligen urbanen Praktiken und in dem durch Raumpraxis, Raumrepräsentationen und Repräsentationsräumen bestimmten Produktionsprozess.

Iser (1990: 178) spricht im Kontext der Leser:in-Text-Relation auch davon, dass »[m]itten drin zu sein und gleichzeitig von dem überstiegen zu werden, worin man ist, [...] das Verhältnis zwischen Text und Leser« charakterisiert. Lesende bewegen sich im Rezeptionsprozess einer literarischen Erzählung mittels eines wandernden Blickpunkts durch den Text hindurch, wobei ein dynamischer Prozess »zwischen Protention und Retention« (ebd.: 181), also zwischen Erwartungen an das Noch-zu-Kommende und dem vergangenen Erzählten, entsteht: »Mit jedem einzelnen Satzkorrelat wird ein bestimmter Horizont vorentworfen, der sich aber sogleich in eine Projektionsfläche für das folgende Korrelat verwandelt und dadurch zwangsläufig eine Veränderung erfährt.« (Ebd.) Wie der Akt des Gehens impliziert auch der Akt des Lesens somit Präsentisches und zugleich Potentialität, das Lesende und Gehende in einem Oszillationsstatus zwischen dem, was ist, und dem, was sein wird oder könnte, positioniert.

Darüber hinaus nehmen Lesende durch ihre Lektüre Anteil an der Konstitution einer, wie Lotman (2015: 113) konstatiert, »*Gesamtheit zulässiger Interpretationen* [Herv. i. O.]« eines Textes teil. Denn die »immer wieder neuen Codes des Leserbewußtseins offenbaren im Text neue semantische Schichten« (ebd.), die mit jedem Leseakt—auch ein und desselben Textes—changieren können. An dieser Stelle wird eine weitere Parallele zu Gehenden in der Stadt offenkundig. Denn durch ihre Teilnahme an der urbanen Praxis partizipieren auch sie an der Stadtraumproduktion und aktualisieren fortwährend die Möglichkeiten des jeweiligen Ortes, indem sie im Gehprozess »jeden Signifikanten in etwas anderes« (de Certeau 1988: 190) verwandeln.

Sowohl Lesende von Stadttexten als auch sich durch im Georaum situierte urbane Räume Bewegende werden somit am Scheitelpunkt zwischen passivem Konsument:inentum und aktiver Produzent:innenrolle angesiedelt—eine Parallele, die eine Kernvermutung dieser Arbeit stützt, nämlich dass literarische Texte sich in besonderem Maß

dazu eignen, urbane Räume in ihrer Prozesshaftigkeit und Vielschichtigkeit zu beschreiben und zu vermitteln. Denn durch die besonderen Eigenschaften des Akts des Lesens können Lesende, indem sie die vom Text eröffnete »konstitutive Leere ständig durch Projektionen« (Iser 1990: 263) besetzen,

»in einem vorgegebenen System [umherwandern] (im System des Textes, analog zur gebauten Ordnung der Stadt oder eines Supermarktes). [...] [Sie] erfinde[n] in den Texten etwas anderes als das, was ihre ›Intention‹ war. [...] [Sie] kombinier[en] ihre Fragmente und schaff[en] in dem Raum, der durch ihr Vermögen, eine unendliche Vielzahl an Bedeutungen zu ermöglichen, gebildet wird, Un-Gewußtes.« (de Certeau 1988: 300)

Lesende werden damit zu Spuren-Leser:innen. Sie identifizieren Leerstellen und füllen diese mit eigenen Interpretationen aus. Damit ähneln sie der Figur des Benjaminschen Flaneurs, der die Stadt als »Signifikantenreservoir« (Neumeyer 1999: 52) durchforstet (vgl. auch Frisby 1994: 99; Simon/Stierli 2013: 15) und als »participant observer« (Shields 1994: 75) einerseits die Welt, die er antrifft, neu imaginiert, was zur Neu- bzw. Umkodierung des Stadtraums führt, andererseits durch seine Bewegung durch die Stadt nicht nur die Rolle des Beobachters und Interpreten einzelner Orte einnimmt, sondern an der Produktion des urbanen Raums aktiv partizipiert (vgl. Schipper 2017: 192–193; Tally 2013: 130). In seiner Lektüre »von den Straßen und Häusern geleitet wie der Leser des Textes von der Schrift« (Opitz 1992: 179) ist er stets Konsument des urbanen Raums und zugleich dessen Erzeuger—sowohl auf physischer als auch auf mentaler Ebene—und damit eben nicht »just an observer or passive spectator of a finished play, he is more a coproducer of that very city life« (Schipper 2017: 193). Ob Leser:in oder Flaneur:in—beide schaffen im Lektürevorgang (des Textes bzw. der Stadt) also neue, eigene Räume, indem sie Bestehendes durch individuelle Projektionen umdeuten und aktualisieren. Beide nehmen zudem mit ihren spezifischen Praktiken am Produktionsprozess der vom gelesenen Text bzw. der beobachteten Stadt evozierten Raumordnung teil.

Diese Nähe der Lesenden zu Flanierenden bemerkt auch der holländische Schriftsteller Cees Nooteboom (2018: 10–11) in seiner Beschreibung Amsterdams in »Die Form des Zeichens, die Form der Stadt«, wenn er feststellt: »Die Stadt ist ein Buch, der Spaziergänger sein Leser. Er kann auf jeder beliebigen Seite beginnen, vor- und zurückgehen in Raum und Zeit. Das Buch hat vielleicht einen Beginn, aber noch lange kein Ende. Seine Wörter – das sind Giebelsteine, Baugruben, Namen, Jahreszahlen, Bilder.« Indem Nooteboom im Anschluss an jene Textstelle die Stadt aus der Perspektive eines Spaziergängers beschreibt, demonstriert er in seinem Essay einerseits, wie sich Gehende den empirischen Stadtraum erschließen. Andererseits transformiert er dadurch die Lesenden selbst zu Spaziergänger:innen, die sich in ihrer Lektüre fortwährend Wege durch die literarisierte Stadt bahnen. Derart demonstriert er praktisch, was auf theoretischer Ebene weiter oben ausgeführt wurde: dass literarische Texte Städte in ihrem Realisierungsprozess durch den Akt des Lesens, trotz ihrer von Soja kritisierten Linearität, über eine Darstellungsweise verfügen, die der Erfahrung urbaner Empirie ähnelt.

Der Lektüreprozess ermöglicht Rezipient:innen also eine Wahrnehmung der beschriebenen Stadt, die nahe an jener des empirischen Stadtraums liegt. Allerdings versteht jede:r Leser:in die literarisch dargestellte Stadt »anders als alle vorherigen

Leser, anders auch als die Zeitgenossen« (Opitz 1992: 173). Daraus resultiert die im Folgekapitel weiter ausgeführte Frage, inwiefern eine selbst äußerst faktenorientierte literarische Darstellung einer Stadt im Ausnahmezustand überhaupt als faktisches Zeugnis gelesen werden kann. Zunächst ist allerdings festzuhalten, dass Lesende ihren Status als Flanierende nicht verlieren, nur wenn die als ziel- und zweckloses Umherstreifen definierte Praxis des Flanierens (vgl. Neumeyer 1999: 11) in der Stadt verunmöglicht wird, wie dies in den hier behandelten Ausnahmezuständen der Fall ist. Weder der Blockademensch im belagerten Leningrad, der seine Bewegungen aufgrund des Hungers auf ein notwendiges Minimum reduzieren muss, noch die Warschauer:innen während des Aufstandes, die wegen der Kampfhandlungen von den Straßen der Stadt verdrängt werden, sind nämlich in der Lage, durch den Stadtraum zu flanieren. Und auch die Sarajevoer Bevölkerung hat während der Belagerung nicht die Möglichkeit, sich ziel- und zwecklos in der Stadt fortzubewegen. Dennoch bleiben diese sich durch die Stadt im Ausnahmezustand bewegenden Personen, wie auch Lesende von Stadttexen in ihrer Bewegung durch die literarischen Räume, sowohl Konsument:innen als auch Produzent:innen, indem sie nämlich, selbst wenn unfreiwillig, neue urbane Praktiken und Räume generieren. Der Stadtraum im Ausnahmezustand verbleibt auch in der Empirie ein Produkt der Bewegungen in ihm, genauso wie der textuelle Stadtraum ein Produkt der in ihm umherwandernden Lesenden bleibt.

Welche Schlüsse können aus den in diesem Kapitel identifizierten Merkmalen literarischer Raumrezeption für die Analyse der vorliegenden Arbeit festgehalten werden? Zum einen sollte bei einer Kongruenz des Flanierens bzw. der Produktion des empirischen Stadtraums mit dem Akt des Lesens untersucht werden, welchen Einfluss die beschriebenen Bewegungen der Stadtbewohner:innen nicht nur auf die Raumproduktion, sondern auch auf den Rezeptionsvorgang haben. Wie werden Leser:innen also durch die literarischen Räume geleitet und wie kohärent sind die entstehenden literarischen Topografien?

Zum anderen muss gefragt werden, welche Perspektive die Erzähler:innen der Texte auf die Stadt einnehmen. Erzählen sie die Stadt in ihrer Konkretheit, also mittels einer wegstreckenartigen Narration, und ermöglichen dadurch Lesenden eine Art ›Begehung‹ des Stadtraums im Ausnahmezustand? Oder abstrahieren sie die Stadt wie auf einer zweidimensionalen Karte und verwandeln sie, wie de Certeau dies ausdrücken würde, in einen statischen Ort und Lesende folglich zu passiven Beobachtenden?

1.2.3 Literarisierungen der Stadt im Ausnahmezustand zwischen Stadt-Zeugnis, Stadt-Imagination und kulturkritischer Subversion

Anhand der in den Vorkapiteln festgestellten Konstitutions- und Rezeptionsmerkmale literarischer Räume liegt die Annahme nahe, dass literarische Repräsentationen der Stadt im Ausnahmezustand nicht als gänzlich faktentreue Darstellungen des Stadtraums zu lesen sind. Wie alle literarischen Texte implizieren sie nämlich einen Fiktionalisierungsprozess, mittels welchen sie empirische in literarisierte Räume transformieren. Auch die hier untersuchten Texte sind somit nicht als bloße Abbildungen räumlicher Empirie zu verstehen. Sie fokussieren zwar im extratextuellen Raum tatsächlich existierende Städte sowie mittels historischer Quellen überprüfbare Ereignisse

und könnten dadurch, folgt man Frank Zipfels (2001: 76) Definition von fiktiven Erzählungen als »nicht-wirkliche Geschichten, Geschichten, die nicht darstellend oder berichtend auf ein Geschehen in der Alltagswirklichkeit bezogen sind«, als deren Gegenteil, nämlich als faktuale Narrative, klassifiziert werden. Bedenkt man jedoch, dass Stadterzählungen in jedem Lektüreprozess aktualisiert und der darin literarisierte Stadtraum im Zuge dessen von den Lesenden neu kodiert und angeeignet wird, so gerät der faktuale Status der hier diskutierten Texte ins Wanken und eine trennscharfe Differenzierung zwischen Fakt und Fiktion wird verunmöglicht. Vielmehr gewinnt ein Verständnis der Texte weder als Stadt-Zeugnisse noch Stadt-Fiktionen, sondern als *Stadt-Imaginationen* an Bedeutung.

Ansätze, die auf einer strikten Trennung zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen beruhen, sind für den gegebenen Kontext somit von geringerer Relevanz.¹⁰ Fiktionalität verstehe ich vielmehr, in Anlehnung an Iser (2016: 20), als eine literarische Operation, die durch bestimmte literarische Techniken bewirkt wird. Bewusst eingesetzt aktiviert das Fiktive nach Iser durch die Wiederholung (Repräsentation) der außertextuellen Welt wie eine Art »Impfstoff« (ebd.: 401) das Imaginäre der Lesenden und setzt dadurch einen Transformationsprozess in Gang, im Rahmen dessen das Gelesene in eine individuelle Imagination der:s jeweiligen Rezipierenden umgeformt wird. Iser stellt Fiktionalität also nicht in Opposition zum Faktischen. Vielmehr schreibt er ihr durch die Feststellung einer »triadische[n] Beziehung des Realen, Fiktiven und Imaginären« (ebd.: 401) prozessualen Charakter zu.

Das Fiktive manifestiert sich dabei laut dem Literaturwissenschaftler in der Applikation unterschiedlicher Akte des Fingierens, im Rahmen welcher u.a. narrative Elemente ausgewählt (Akt der Selektion) sowie kombiniert und in Relation zueinander gesetzt (Akt der Kombination) werden. Durch diese zwei Akte des Fingierens passiert eine »Grenzüberschreitung von Text und Textumwelt [im Rahmen der Selektion, Anm. A.S.] bzw. [...] eine solche innertextueller Bezugsfelder [im Rahmen der Kombination, Anm. A.S.]« (ebd.: 34). Als dritten Akt des Fingierens identifiziert Iser schließlich den Akt der »*Entblößung* [Herv. i. O.]« (ebd.: 35). Mittels eines jedem Text spezifischen Signalrepertoires passiert dabei eine Art Selbstanzeige, wodurch der fiktionale Charakter des Textes offenlegt wird.

10 Ein Beispiel hierfür ist Frank Zipfels Monografie *Fiktion. Fakt. Fiktionalität* (2001). Einen sprachhandlungstheoretischen Ansatz verfolgend unterscheidet der Komparatist darin faktuales von fiktionalem Erzählen, indem er diesen zwei Erzählformen unterschiedliche Sprachhandlungssituationen zuschreibt. Jenes Vorgehen wird ihm jedoch zum Verhängnis: Da eine schlüssige sprachhandlungstheoretische Abhandlung auch die Rezipient:innenposition einbeziehen muss, geht Zipfel (2001: 229–278) in einem gesonderten Kapitel auf die »Fiktion im Zusammenhang der Textrezeption« ein. Darin konstatiert er, dass »Fiktion nicht nur eine Art und Weise, mit Texten umzugehen« sei und sich »nicht erschöpfend als ein Verarbeitungsmodus für literarische Texte beschreiben« (ebd.: 231) ließe. Damit formuliert er eine, spätestens seit dem Poststrukturalismus, problematische These, nämlich, dass Textrezeption als Sprachhandlung durch eine »möglichst adäquate[...] Erfassung der durch Strukturen, Inhalte und Paratexte indizierten Autor- bzw. Textintention« (ebd.) gekennzeichnet sei. Einen Überblick über den Stand der Fiktionalitätsdebatte, an der Zipfel mit seiner Studie teilnimmt, bieten u.a. Klausnitzer 2012b; Kraus 2013 (mit Fokus auf autobiografische Texte) sowie Gaskin 2013.

Durch die Akte des Fingierens generiert der Text also, ohne es zu verbergen, eine Welt des Als-Ob, was bedeutet, dass »die dargestellte Welt eigentlich keine Welt ist, sondern aus Gründen eines bestimmten Zwecks so vorgestellt werden soll, als ob sie eine sei« (ebd.: 39). Sie ist nicht mimetisch zu verstehen, aber auch nicht als komplett losgelöst von dem Realen, da sie sonst von Rezipierenden nicht als *eine* Welt erkannt werden könnte (vgl. auch Lotman 1974: 208; Klausnitzer 2012a: 242). Vielmehr dient sie als »Analogon [...], durch das Welt in Form einer bestimmten Welt exemplifiziert wird« (Iser 2016: 42). Als solches kann sie, so Lotman (2015: 317), als »Abbildung des Unendlichen im Endlichen« verstanden werden. Die literarisierte Welt und damit auch der im literarischen Text produzierte Raum ermöglichen durch einen solchen Modellcharakter, wie wiederum Aleida Assmann (1980: 16) feststellt, eine Reflexion des Großen, Unüberschaubaren im Kleinen, Überblickbaren. Die geschilderten Ereignisse verbleiben nicht nur Darstellungen *einer* spezifischen Episode im Leben *eines* Menschen, sondern implizieren als Repräsentationen—im Sinne von Stellvertretungen—ein *Repertoire* an Möglichkeiten und folglich auch multiple Deutungsoptionen (vgl. Lotman 2015: 318–319; Heinrich-Korpys 2003: 98–99). Denn der literarische Fiktionalisierungsvorgang bewirkt, so wieder Iser (2016: 402), »daß die Bezugsrealitäten des Textes – weil aus Möglichkeiten hervorgegangen – wieder in solche zerlegt werden, um weitere Möglichkeiten freizusetzen, die dem Hervorbringen anderer Welten dienen«.

Als literarische Stadt-Imaginationen, die einen Fiktionalisierungsprozess, wie er oben beschrieben wurde, implizieren, kennzeichnen sich also auch Ginzburgs *Zapiski*, Białoszewskis *Pamiętnik* und Karahasans *Sara i Serafina* durch einen hohen Entropiegrad. Dadurch erwächst ihnen, folgt man Lotmans Auffassung von künstlerischen Texten, das Potential zur »Übermittlung besonderer, mit anderen Mitteln nicht übertragbarer Nachrichten« (Lotman 2015: 41).

Vor diesem Hintergrund gewinnt die Frage an Relevanz, welchen Zweck jene Repräsentationen des Stadtraums im Ausnahmezustand auf einer diskursiven Ebene erfüllen, welche Rückschlüsse also auf eine gesellschaftliche, kulturelle oder sogar politische Funktion der Texte gezogen werden können. Schließlich handelt es sich bei Raum, wie Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (2009: 14) feststellen, um ein »Produkt einer sozialen Praxis, die aufs Engste mit kulturellen Machtverhältnissen verwoben ist«. Als »Konstruktionen kultureller Ordnungen« erlauben literarische Texte laut den zwei Anglist:innen wiederum »Aussagen über die kulturpoietische Kraft der in der Literatur inszenierten Raummodelle, die die Realität von Machtverhältnissen mitprägen oder aber unterlaufen« (ebd.: 16).

Aufgrund ihres Modellcharakters bieten literarische Raumdarstellungen also einen »Zugang zu kulturell vorherrschenden Raumordnungen« (ebd.) und räumlichen Machtstrukturen. Indem sie mittels der ihnen inhärenten Akte des Fingierens nicht nur, wie Iser (2016: 405) bemerkt, ein »Zerspielen von Realitäten« und die Reflexion der eigenen Konstruiertheit ermöglichen, sondern auch fluide Übergänge zwischen Empirie und Imagination implizieren, können literarische Texte aber auch »»das Andere« kultureller Raumwirklichkeit darstellen« (Hallet und Neumann 2009: 23). Damit erlauben sie, wie wiederum Hubert Zapf (2005: 56) bemerkt, eine »kritische Bilanzierung dessen, was durch dominante geschichtliche Machtstrukturen, Diskurssysteme und Lebensformen an den Rand gedrängt [...] oder unterdrückt wird«. Sie können also nicht nur bestehende

Raumdiskurse und -systeme offenlegen, sondern auch einen kulturkritischen, raumorientierten Metadiskurs generieren (vgl. ebd.: 71).

Den hier besprochenen literarischen Repräsentationen der Stadt im Ausnahmezustand wohnt damit das Potential einer Aufdeckung, aber auch »*Reintegration* [Herv. i. O.] des Verdrängten mit dem kulturellen Realitätssystem« (ebd.: 65) inne—ein Potential, das vor dem Hintergrund der traumatischen Qualität urbaner Ausnahmezustände nicht zu unterschätzen und für die hier zu analysierenden Texte von besonderer Relevanz ist. Denn durch bspw. die Repräsentation von im Ausnahmezustand unterdrückten Stadtebenen können sie zum einen Geschichtsschreibungen unterlaufen, die ausschließlich eine chronologische Abfolge von Ereignissen schildern oder durch eine Fokussierung des institutionellen und militärischen Moments die individuelle, partikulare Stadterfahrung im Ausnahmezustand ausblenden.

Zum anderen ermöglichen sie eine Hinterfragung institutioneller Meistererzählungen, die die Stadt zu einem kohärenten Ganzen abstrahieren, die private Ebene der Stadt im Ausnahmezustand der Irrelevanz anheimfallen lassen und damit die Mechanismen des von Lefebvre beschriebenen abstrakten Raums perpetuieren (vgl. Kap. I.1.1). Die Textanalyse der hiesigen Untersuchung wird dementsprechend nicht nur die Spezifika des bei Ginzburg, Białoszewski und Karahasan literarisch repräsentierten Raums (bestehend aus Raumpraxis, Raumrepräsentationen und Repräsentationsräumen) und seine Perspektivierung sowie Fiktionalisierung untersuchen. Sie hat auch die Identifikation der politisch-diskursiven Funktion jener Raumdarstellungen zum Ziel und damit auch die Beantwortung der Frage, wie sich die hier diskutierten Texte hinsichtlich entsprechender räumlicher Machtverhältnisse und ihrer Narrativisierungen positionieren.

Um den in den Texten repräsentierten Raum und sein in diesem Kapitel festgestelltes, subversives Potential genauer untersuchen zu können, wird die Textanalyse der vorliegenden Arbeit durch die Anfertigung und Auswertung von Literaturkarten unterstützt. Wie eine Kartierung von literarischen Texten vonstattengehen kann, ohne selbst abstrahierend zu wirken und damit die mögliche Subversivität der Texte zu untergraben, wird im Folgenden erläutert.

I.3 Literaturgeografische Überlegungen zum Mapping von Städten im Ausnahmezustand

I.3.1 Repräsentationen des städtischen Raums: Karte vs. Literatur

»[A] narrative is simultaneously something that maps and something to be mapped.«
(Tally 2014: 3)

Der Akt des Schreibens und der Akt des Kartierens können prinzipiell parallelisiert werden; davon geht Robert Tally Jr. (2014: 45) in *Spatiality*, einer Studie zu Raum und Literatur, aus, wenn er feststellt: »Like the mapmaker, the writer must survey territory, determining which features of a given landscape to include, to emphasize, or to diminish [...]. The writer must establish the scale and the shape, no less of the narrative than of the

places in it.« Schriftsteller:innen seien laut Tally literarische Kartograf:innen, die mittels unterschiedlicher Methoden bestimmen, in welcher Relation die beschriebenen Räume zur »geographical world« (ebd.) stehen. Während des Schreibprozesses entwerfen sie literarische Karten, die Leser:innen durch die von den Textproduzent:innen imaginierte Welt führen.

Ähnliches konstatiert Peter Turchi in *Maps of the Imagination* (2004), worin ebenfalls eine Parallelisierung des literarischen Schreibakts mit der Kartografie suggeriert wird. Turchi (2004: 25) benennt sogar konkrete Methoden, derer sich beide Repräsentationsvorgänge bedienen und die somit als Schnittstellen zwischen ihnen zu verstehen sind: »[S]election and omission; conventions (adherence to and departure from); inclusion and order; shape, or matters of form; and the balance of intuition and intention.« Offensichtlich wird hier einerseits die Nähe zu Iser's Akten des Fingierens, zu denen der Akt der Selektion (analog zu »selection and omission«) und der Akt der Kombination (analog zu »inclusion and order«) zählen (vgl. Kap. 1.2.3). Andererseits zeigt sich eine Parallelisierung von Karte und literarischem Erzähltext basierend auf einem beiden inhärenten Fiktionalisierungsprozess: Sowohl Karte als auch literarischer Text arbeiten laut Turchi fiktionalisierend. Beide sind somit als Übersetzungen des Georums, wie Barbara Piatti (2012: 265) den empirischen Raum bezeichnet, in eine Art imaginären Raum zu verstehen. Turchi's hier skizzierter Ansatz bleibt, analog zu Tally's Ausführungen, jedoch rein metaphorisch, der Vergleich zwischen literarischem Text und Karte auf den eben erwähnten Prozess der Fiktionalisierung von Raum bezogen. So legitim und nachvollziehbar eine solche Definition auch ist, sagt sie doch wenig darüber aus, wie, ob und zu welchem Zweck ein literarischer Erzähltext in eine kartografische Darstellung übersetzt werden sollte.

Intensiver mit dieser Frage beschäftigt sich Franco Moretti, dessen Studien zum »distant reading« und seine eigenhändig erstellten, literarischen Karten in *Atlas of the European novel 1800–1900* (1997) im literaturwissenschaftlichen Diskurs viel diskutiert wurden (vgl. Frayn 2017: 276). Moretti wählt im Rahmen seiner Kartierungen bestimmte Elemente aus literarischen Texten aus, fügt sie in einem Diagramm oder einer Karte zusammen und versucht, anhand dieser (karto-)grafischen Darstellungen Schlüsse über literarische Phänomene, meist in einem literaturhistorischen Kontext, zu generieren. Seine Methode beschreibt er selbst folgendermaßen:

»Man wählt eine Einheit – Spaziergänge, Gerichtsverfahren, Luxusgüter, was auch immer – sammelt die Häufigkeiten ihres Auftretens und platziert sie im Raum, oder anders gesagt: Man *reduziert* [Herv. i. O.] den Text auf einige wenige Elemente, isoliert diese aus dem Fluß der Narration und konstruiert so neue, *artifizielle* [Herv. i. O.] Objekte wie die Karten, die ich vorgestellt habe. Mit ein wenig Glück können diese Karten *mehr als die Summe ihrer einzelnen Teile* [Herv. i. O.] sein: Sie bringen völlig neue Eigenschaften des Textes ans Licht, die zuvor nicht sichtbar waren.« (Moretti 2009: 67)

Moretti gesteht somit, dass er sich einer abstrahierenden, reduzierenden und geometrisierenden Technik bedient, die bestimmte Elemente eines Textes extrahiert und dekontextualisiert, um mit »ein wenig Glück« (ebd.) zu einem in irgendeiner Form aussagekräftigen und neue Aussagen mit sich bringenden Ergebnis zu gelangen.

Genau dieser Aspekt ist jedoch problematisch, wenn man sich mit literarischen Räumen beschäftigt. Denn in literarischen Texten muss der Georaum im Rahmen des Fiktionalisierungsprozesses nicht, wie auf einer topografischen Karte, durch kartografische Symbole sowie Färbungen oder Schraffierungen abstrahiert werden—Zeichen, für die konventionelle Lesarten oder Legenden existieren, die eine eindeutige Lektüre ermöglichen. Wie bereits in Kapitel 1.2 näher erläutert wurde, können literarische Räume so produziert und erfahrbar gemacht werden, wie sie auch in der empirischen Realität produziert und erfahren werden, nämlich relational, prozessual und subjektiv. Es stimmt zwar, dass bezogen auf den ggf. existierenden Ort im Georaum immer nur eine Auswahl an Räumen erzählt wird. Diese kann jedoch in ihrer konkreten Erfahrbarkeit repräsentiert werden und nicht in einer abstrakten Reduktion.

Und genau an dieser Stelle liegt der Unterschied zwischen Karte und literarischem Text. Bei beiden handelt es sich um Übersetzungen, Repräsentationen einer wie auch immer existierenden, empirisch erfahrbaren Realität. Beide oszillieren dementsprechend zwischen empirischer Realität und imaginierter Welt und werden nie eine 1:1-Darstellung des Georaums ermöglichen.¹¹ Festzuhalten ist jedoch, dass Karte und literarischer Text den in ihnen dargestellten Raum *unterschiedlich* repräsentieren. Wenn nämlich eine (geografische) Karte Raum abstrahiert, ihn dadurch, wie wiederum Lefebvre argumentiert, geometrisiert und die darin existierende und ihn produzierende soziale Praxis ausblendet (vgl. Kap. 1.1.1),¹² so kann ein literarischer Text mittels ihm inhärenter Bewegungen (vgl. Kap. 1.2.1) und einer daraus resultierenden Transgressivität eher mit einer Wegstrecke, wie sie bei de Certeau definiert wird, verglichen werden (vgl. Kap. 1.2.2). Diesen Unterschied bemerkt zwar auch Tally (2014: 130), er bringt ihn jedoch nicht von seiner Gleichstellung zwischen Text und Karte ab.

Für die vorliegende Arbeit ist jene Differenz allerdings essenziell: Durch seinen prozessualen Charakter wird der literarische Text über eine Stadt nämlich nicht nur zu einem symbolischen Komplement, welches die Narrative und Geschichten einer Stadt offenlegt und mit den geografisch beschreibbaren Elementen verbindet, wie dies die klassische Geokritik postuliert (vgl. Prieto 2011: 20–21; Tally 2014: 51–52).¹³ Mit der ihm inhä-

11 Auf jene Unmöglichkeit geht auch Jorge Luis Borges in seiner aphorismusartigen Erzählung *Del Rigor en la Ciencia* (1946) ein. Er beschreibt darin ein Reich, von dem eine Karte erstellt wird, die exakt so groß ist, wie das Reich selbst, und die folglich aufgrund ihres mangelnden Nutzens der Verwitterung überlassen wird. Borges' Text wird im literaturgeografischen Kontext auch von Frayn (2017: 262) diskutiert.

12 Roland Barthes (1985: 261) schreibt in seinen Überlegungen zu »Sémiologie et urbanisme« sogar von einer Entwertung und Zensur der Bedeutsamkeit städtischer Zeichen durch die Versachlichung des Raums durch die moderne Kartografie: »La géographie scientifique et surtout la cartographie moderne peuvent être considérées comme une sorte d'oblitération, de censure que l'objectivité a imposées à la signification« [(Übers. A.S.) Die wissenschaftliche Geografie und vor allem die moderne Kartografie können als eine Art Obliteration, als Zensur betrachtet werden, die die Objektivität der Bedeutung auferlegt hat].

13 Die klassische Geokritik nach Bertrand Westphal fokussiert eine geozentrische Analyse, also eine möglichst umfangreiche und interdisziplinäre Untersuchung eines bestimmten Ortes im Georaum, die literarische Texte als ein Interpretationsmittel unter vielen heranzieht (vgl. Prieto 2011: 13–22). Literarische Texte werden dabei als Geschichtenspeicher der entsprechenden Orte angesehen.

renten Ästhetik kann er einen Gegenpol zur Geometrisierung und somit zur Abstraktion von Raum darstellen und dadurch eine Alternative zu objektivierenden Raumentwürfen und -erzählungen bilden, die das Subjektive und Alltägliche, Private zurückzudrängen und zu objektivieren suchen.

Literarische Texte über städtische Ausnahmezustände können diese Qualität besonders produktiv nutzen, da Ausnahmezustände in einer chronologisierenden Geschichtsschreibung, im Gegensatz zu Lefebvres ›history of space‹, vor allem anhand politisch und militärisch vorgeblich relevanter Ereignisse und damit einhergehender objektivierender, statistischer Fakten (Opferzahlen, Zahl zerstörter Gebäude, verbrannter Bücher etc.) rekonstruiert werden. Die Karte als Mittel des eine solche Geschichtsschreibung implizierenden abstrakten Raums wird dementsprechend ebenfalls eine objektivierende Sicht auf die Stadt einnehmen. Die konkrete Lebensrealität der Stadtbewohner:innen während dieser Ausnahmezustände wird jedoch subjektiv erfahren und impliziert Heterogenität und Widersprüchlichkeit—eine Qualität, die abstrahierende Narrative nicht nur nicht abbilden können, sondern, dies wird in den Folgekapiteln anhand der drei ausgewählten Ausnahmezustände gezeigt werden, sogar zu unterminieren suchen, um bestimmte politisch-ideologische Ziele zu legitimieren.

Dadurch, dass literarische Texte das Konkrete, Individuelle der Situation abbilden können, gleichzeitig allerdings, durch den ihnen inhärenten Fiktionalisierungsprozess, die Lesbarkeit einer Stadt ermöglichen, können sie diese Vielfältigkeit der Stadterfahrung offenlegen und konservieren—ein Potential, das, wie Eric Prieto (2011: 22–24) anmerkt, geokritische, aber meines Erachtens auch literaturkartografische Ansätze bisher unerforscht belassen. Wenn man literarische Texte über Städte im Ausnahmezustand nämlich derart mappt, wie es Moretti tut, indem man einzelne textuelle Aspekte extrahiert, kombiniert und dadurch, wie der italienische Literaturwissenschaftler selbst schreibt, die Texte reduziert und abstrahiert, geht ihr subjektiver Aspekt und somit auch ihre subversive Dimension verloren.

Wenn man sie jedoch nicht kartiert, lässt man womöglich ein Potential unergründet: Jede der von mir diskutierten Erzählungen versucht schließlich auf ihre Weise, die Stadt im Ausnahmezustand mit einer ihr inhärenten Topografie und Topologie abzubilden und festzuhalten. Es werden konkrete Straßennamen genannt, Hausnummern, Namen von Restaurants, Kirchen, Flüssen und Brücken. Die Texte besitzen somit jeder für sich eine bestimmte »Affinität [...] zu kartographischen Darstellungsverfahren«, die Robert Stockhammer (2007: 68) als »Kartizität [Herv. i. O.]« (ebd.) bezeichnet. Damit versuchen sie, den Zustand der Stadt in ihrem flüchtigen, heterotopen Status zu dokumentieren—doch eben nicht (nur) objektivierend aus der Vogelperspektive, sondern aus dem heterogenen Mittendrin des urbanen Ausnahmezustands.

1.3.2 »There is more we can do with maps«: Zur Utilität einer psychogeografischen Literaturkartografie

Die vorliegende Untersuchung stimmt somit mit der im Vorkapitel zitierten Aussage Tallys über die Notwendigkeit der Kartierung literarischer Erzählungen und auch mit Morettis (1998: 3) Idee überein, dass Karten als analytische Instrumente Aspekte des Textes sichtbar machen können, die vorher nicht sichtbar waren. Allerdings formuliert sie

in Übereinstimmung mit Andrew Frayn (2017: 261), dass »there is more we can do with maps«—mehr, als dies bisherige Literaturkarten tun. Betrachtet man nämlich literaturgeografisch gesehen konventionelle Literaturkarten, wie bspw. jene, die der aktuellen polnischen Ausgabe von Miron Białoszewskis *Pamiętnik* beigelegt ist (vgl. Abb. 5), stellt sich die Frage nach der tatsächlichen Aussagekraft und Brauchbarkeit solcher Kartierungen für eine literarische Raumanalyse.

Abbildung 5: Beigelegte Literaturkarte in Miron Białoszewskis »Pamiętnik z powstania warszawskiego« (2018)



Quelle: Białoszewski 2018: Zusatzmaterial

Diese Karte, die die Wege des Protagonisten bzw. Ich-Erzählers Miron darstellen soll, erleichtert Lesenden womöglich die Orientierung im Text. Die in ihr eingezeichneten Bewegungen sind aber nicht vollständig, da viele Hin- und Her- bzw. Auf- und Ab-Bewegungen an den einzelnen Orten nicht dargestellt oder in ihrer Intensität markiert werden, wodurch zahlreiche räumliche Ebenen keine Abbildung erfahren. Dadurch hilft die Karte Betrachter:innen nur bedingt bei einer Rekonstruktion oder einem Wiedererleben des im *Pamiętnik* beschriebenen Ausnahmezustandes. Sie stellt vielmehr eine aussagearme, unvollständige und vor allem stark abstrahierende Abbildung von Miron's Route durch das aufständische Warschau dar. Denn sie verzerrt Spezifika des literarischen Raums, der sich in *Pamiętnik*, wie ich in Kapitel III.2 zeige, nicht als geordnet, sondern als inkohärent und eben nicht überschaubar kennzeichnet und dadurch nicht zuletzt die räumliche Perzeption des autobiografischen Ichs der Erzählung spiegelt.

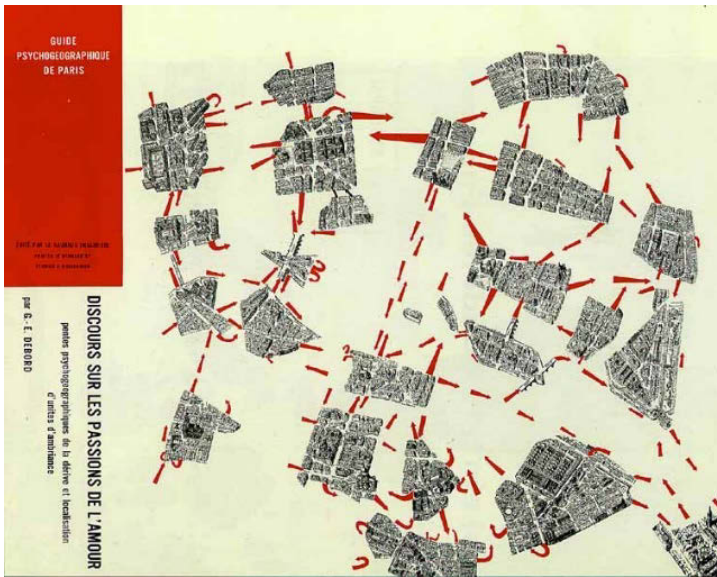
Mein Ansatz für das Mapping der hier diskutierten Texte kann aufgrund der tendenziellen Subjektivität und Konkretheit der darin enthaltenen Raumdarstellungen kein in diesem Maße abstrahierender und objektivierender sein. Die in der vorliegenden Arbeit angewandte Kartierungsmethode orientiert sich somit weniger an Morettis Kartierungsprojekten, sondern basiert auf einer anderen Tradition des Kartenzeichnens, nämlich dem psychogeografischen Mapping.

Psychogeografische Karten, wie sie in Abbildung 6 zu sehen sind, wurden erstmals in den 1950er Jahren von den Vertreter:innen der Situationismus-Bewegung entworfen, um die Ergebnisse der situationistischen »dérives« festzuhalten. Beim »dérive« handelte es sich um ein »Umherschweifen, das darin bestand, sich treiben zu lassen und sich absichtlich in der Stadt zu verirren« (Ford 2006: 38), also eine dem Flanieren überaus ähnliche Praxis.¹⁴ Ziel der psychogeografischen Karten war es, basierend auf jenen »Spaziergängen« durch die Stadt eine »affektive[...] Kartographie der Stadt zu entwickeln, die sich gezielt jenseits der staatlich erhobenen statistischen Kategorien wie Bevölkerungsdichte oder Einkommensverteilungen bewegt« (Röhle 2017: 84), also eine subjektiviertere Kartografie, die die emotionale und situationsbezogene Valenz urbaner Räume verzeichnet. Damit versuchten die Situationist:innen, insbesondere Guy Debord und Asger Jorn, einen Gegenpol zur klassischen Stadtkartografie zu generieren, die in ihren Augen der Stadt eine bestimmte, vorab festgelegte Ordnung überstülpte. Im Gegensatz dazu wollte man Betrachtende mit der Unordnung der Stadt konfrontieren, die durch die alltäglichen Praktiken der Bewohner:innen sowie ihr Zusammenspiel mit der architektonischen Beschaffenheit der Stadt produziert wird (vgl. Sadler 1998: 82). Psychogeografische Karten sollten unsichtbare Logiken aufdecken und eine Intimität der Betrachtenden mit der Stadt generieren, die einer durchschnittlichen Straßenkarte fehlte (vgl. ebd.).¹⁵

14 Eine ausführliche Definition des »dérive« liefert Guy Debord in seinem Aufsatz »Théorie de la dérive« (1956).

15 Die Nähe der Situationist:innen zu Lefebvres Theorien über Urbanismus und das Alltagsleben ist dabei unübersehbar. Tatsächlich pflegte Lefebvre eine Zeit lang intensiven Kontakt zu den Situationist:innen (vgl. Pinder 1996: 414). In einem Interview mit Kristin Ross für die Zeitschrift *October* spricht er über den Einfluss seiner *Critique de la vie quotidienne* (1947–1981) auf die situationistische Bewegung sowie über die Zusammenarbeit im Rahmen seines Textes *La Proclamation de la Commune* (1965) und den schlussendlichen Bruch mit der avantgardistischen Gruppierung (vgl. Ross/Lefebvre 1997).

Abbildung 6: »Guide psychogéographique de Paris«



Quelle: Röhle 2017: 84

Im Rahmen des psychogeografischen Kartierungsprozesses unterschied man zwischen »unités d'ambiance«, die bestimmte atmosphärisch signifikante und zusammenhängende urbane Räume illustrierten, und »pentes psychogéographiques«, die die Bewegungen der »dérives«, aber auch die Relationen zwischen den »unités d'ambiance« markierten (vgl. Sadler 1998: 88; Röhle 2017: 85). »Unités«, zu denen besonders viele »pentes« zeigten und von denen besonders viele »pentes« abgingen, bezeichnete man als »plaques tournantes«, als Knotenpunkte, die besonders stark frequentierte bzw. anziehungsstarke Zentren urbanen Lebens repräsentierten. Für die Illustrierung der »unités« nutzte man aktuelle oder veraltete, konventionelle Stadtpläne, die man auseinanderschneid und collageartig neu anordnete. Die psychogeografischen Karten stellten also keine komplett neuen kartografischen Produkte dar, sondern modifizierte und—in den Augen der Situationist:innen—verbesserte Versionen konventioneller Stadtkartierungen (vgl. Pinder 1996: 419). Nicht zuletzt jene Praxis des Kaperns, der De- und (veränderten) Rekonstruktion bestehender kartografischer Stadtdarstellungen machte aus dem psychogeografischen Kartierungsprozess eine Subversion konventioneller Kartierungsmethoden.

Die Inspiration für die psychogeografische Kartierungspraxis und das ihr zugrunde liegende Konzept des »dérive« fanden die Situationist:innen in Charles Baudelaires Flanerie-Texten und Thomas De Quinceys textuell festgehaltenen Drogenspaziergängen durch Manchester und London, literarischen Stadtrepräsentationen aus dem 19. Jahrhundert also (vgl. Ford 2006: 36–37; Sadler 1998: 88). Allein diese Gegebenheit legt eine Anwendung jener Methode für das Mapping von literarischen Repräsentationen von Städten in Ausnahmezuständen nahe—auch wenn die eigentlichen psychogeografischen Karten das Umherschweifen eines oder mehrerer Menschen und deren Eindrücke

vom empirischen und nicht, wie die von mir konzipierte Kartierungsmethode, den künstlerisch repräsentierten Raum als Basis hatten.

Aber es gibt noch weitere Gründe für ihre Brauchbarkeit in dem gegebenen Kontext, die aus den bisher herausgestellten Eigenschaften von literarischen Räumen und der Spezifika des urbanen Raums im Ausnahmezustand resultieren. Erstens können literarische Raumdarstellungen, wie in den Vorkapiteln gezeigt wurde, subjektive, affektive Räume wiedergeben, die Bewegungen und eine In-Relation-Setzung von Räumen und somit keine statische Darstellung räumlicher Komponenten implizieren (vgl. Kap. I.2.1). Psychogeografische Karten ermöglichen es, mittels der ihnen durch die ›pentes psychogéographiques‹ verliehenen Dynamik genau dieses Prozesshafte und nach de Certeau Wegstreckenartige literarischer Räume darzustellen. Dadurch wohnt ihnen selbst eine Prozesshaftigkeit in der Betrachtung inne. Die ›pentes‹ setzen nämlich die einzelnen räumlichen Einheiten nicht nur in Beziehung zueinander, sondern bewirken auch ein geleitetes Umherschweifen des Auges, was wiederum sowohl die Perzeption der Stadt als auch die Rezeptionsweise des urbanen Erzähltextes spiegelt (vgl. Kap. I.2.2 und I.2.3).

Dadurch können psychogeografische Karten, zweitens, Stadtebenen beleuchten, die im Ausnahmezustand unterdrückt werden. Denn sie können die Relation zwischen Baub substanz, Fronten (den nahen und den fernen), unterschiedlich kodierten Räumen (Arbeitsplatz, Zuhause, Lebensmittelgeschäft, Bunker etc.) und den Menschen, die in der jeweiligen Stadt leben, illustrieren—eine Abbildung, die mit statistischen Daten arbeitende und den Raum dadurch abstrahierende Karten nicht leisten können.¹⁶

Ein dritter Grund für die Brauchbarkeit dieses Kartentyps im Rahmen des gegebenen Projekts ist die Möglichkeit einer Parallelisierung der Lesenden mit städtischen Gehenden, wie sie in Kapitel I.2.2 beschrieben wird. Flaniert der:die Leser:in durch den Text, so könnte man auch sagen, nimmt er:sie an einem ›dérive‹ Teil, mittels welchen er:sie die urbanen Räume erkundet und gleichzeitig mitproduziert. Die Methoden der Datenbeschaffung beim psychogeografischen Mapping literarisierter urbaner Räume auf der einen und des empirischen Raums der Stadt auf der anderen Seite korrespondieren somit miteinander.

Meine Kartierungsmethode sieht dementsprechend vor, dass alle in den Erzählungen beschriebenen Schauplätze und Bewegungen mittels psychogeografischer Kartensymbole gemappt werden. Die erzählten Orte werden als ›unités d'ambiance‹ kartiert, die Bewegungen zwischen den Orten mittels ›pentes‹ markiert. Darüber hinaus führe ich in meiner Mappingmethode einige Kartenelemente ein, die in den psychogeografischen Karten der Situationist:innen nicht enthalten sind. So werde ich mit der Stärke der ›pentes‹ kennzeichnen, wie groß die Personengruppe ist, deren Bewegungen von einem bestimmten Ort zu einem anderen erzählt werden. Außerdem werden Bewegungen, die

16 Von dieser Qualität zeugt auch die Nutzung psychogeografischer Methoden beim Mapping urbaner Räume im künstlerisch-literarischen Kontext: Bert Papenfuß und Ronald Lippok z.B. fügen ihrem *Psychonautikon Prenzlauer Berg* (2015) selbst erstellte psychogeografische Karten vom Prenzlauer Berg bei, die nicht die reale Geografie des Berliner Stadtteils, sondern einen »imaginären Prenzlauer Berg« (Papenfuß/Lippok 2015: 57) zeigen. Peter Wawerzinek illustrierte seinen Roman *Moppel Schappiks Tätowierungen* (1991) wiederum mit Kartencollagen, die ebenfalls auf die Subjektivität und Konstruiertheit städtischer Räume hinweisen.

explizit nicht ein Gehen auf der Straße, sondern ein Fahren oder unterirdische Fortbewegung darstellen, mit anderen Pfeilkonturen versehen. Um welche es sich dabei genau handelt, wird in den entsprechenden Kapiteln näher erläutert. Bewegungen des Hin und Her wiederum werden durch Pfeile mit zwei Pfeilenden markiert. Auch werde ich Räume mappen, die zwar erzählt werden, jedoch nicht begangen werden, da sie z.B. als mit einem Verbot der Begehung markierte Bereiche den Raum der Figuren eingrenzen. Die Inklusion solcher keine Bewegung implizierender Räume erscheint mir sinnvoll, da sie, wie auch Kevin Lynch (1996: 61) feststellt, als »Elemente der Gliederung« fungieren können.

Für die Illustration der »unités« werden unterschiedliche Bildtypen genutzt. Werden Straßennamen genannt, verwende ich für das Mapping, wie die Situationist:innen, einen Ausschnitt aus einem bestehenden Stadtplan.¹⁷ Für Häuser und Denkmäler, die stadt-spezifisch und im empirischen Raum verortbar sind, nutze ich Fotos jener Gebäude. Bei nicht im Georaum existierenden Räumen wiederum greife ich auf Bildmaterial zurück, das meiner Imagination des entsprechenden Raums am nächsten kommt. Eine solche Erweiterung des kartografischen Zeichenrepertoires wird mir eine genauere Analyse der in den Texten erzählten Raumordnungen ermöglichen und eine Vergleichbarkeit zwischen den jeweiligen Topografien und Topologien sicherstellen, die schließlich für eine komparatistische Betrachtung der Analyseergebnisse von Bedeutung sein wird. Durch die Erstellung solcher psychogeografischer Karten erhofft sich die Arbeit nicht zuletzt hilfreiche Rückschlüsse auf die Analyse des in diesen Texten dargestellten Stadtraums und eine jenen Raumdarstellungen inhärente Subversivität.

Die Karten werden somit einerseits als Illustrationen genutzt.¹⁸ Sie sollen die jeweiligen Raumästhetiken der Texte veranschaulichen und damit auch meine These bekräftigen, dass literarische Räume eine Dimension urbaner Raumordnungen des Ausnahmezustands beschreiben können, die nicht anhand objektivierender Verfahren rekonstruierbar ist. Andererseits sollen sie als analytische Instrumente fungieren, mittels welcher etwas sichtbar wird, »was vorher nicht in dieser Evidenz zutage getreten ist« (Piatti 2015: 234). So liegt die Vermutung nahe, dass psychogeografische Literaturkarten Rückschlüsse auf eine Linearität oder Punktförmigkeit des literarischen Raums, wie sie Lotman definiert, zulassen bzw. mit ihrer Hilfe ein Zusammenhang zwischen räumlicher Semantisierung und Bewegungsmustern der Figuren identifiziert werden kann.¹⁹

Zwei Schlussbemerkungen erscheinen mir an dieser Stelle noch relevant. Zum einen muss darauf hingewiesen werden, dass die Anfertigung der Karten nicht anders als sub-

17 Bei der Kartierung von Białoszewskis Text greife ich auf Stadtpläne aus den 1930er und 1940er Jahren zurück (vgl. Geographical Section, General Staff (Wielka Brytania) 1944; Wojskowy Instytut Geograficzny 1933a; Wojskowy Instytut Geograficzny 1933b; Wojskowy Instytut Geograficzny 1932). Bei der Kartierung von Karahasans Roman verwende ich Stadtpläne Sarajevos von vor und nach der Involvierung Jugoslawiens in den Zweiten Weltkrieg (vgl. Reichsamt für Landesaufnahme 1940; Plan Grada Sarajeva ±1945) sowie Kartenmaterial des OpenSource-Kartentools OpenStreetMap.

18 Ich berufe mich hier auf Piattis (2015: 233–234) Kategorisierung, in der sie Literaturkarten zwei mögliche Funktionalitäten zuschreibt: eine illustrative und eine instrumentale.

19 Alle Karten werden in den literaturgeografischen Abschnitten der einzelnen Stadtkapitel gezeigt und sind auf der Website der Publikation beim transcript-Verlag in größerem Format online verfügbar.

ektiv vorgenommen werden kann. Wie auch die psychogeografischen Karten der Situationist:innen sollen sie weder Objektivität noch Universalität suggerieren, sondern ihre eigene Konstruiertheit offenlegen (vgl. Pinder 1996: 421; Stevens 2009: 154). Zum anderen sind jene Karten nicht als 1:1-Darstellung der Texte in grafischer Form zu verstehen. Eine solche Abbildung ist aufgrund der unterschiedlichen Repräsentationsmittel nicht möglich, auch wenn beide, Karte und literarischer Text, mit Fiktionalisierungsmethoden operieren. Als Karten bleiben die von mir angefertigten Literaturkarten grafische Produkte und stellen keinen Ersatz für eine Textanalyse dar, sondern fungieren als Komplemente zur textuellen Untersuchung literarisierter Räume.

Abschließend sei bemerkt, dass mein literaturkartografischer Ansatz nicht in Opposition zur bisherigen Literaturkartografie, wie sie von Moretti, Piatti und anderen entworfen wurde, steht, sondern als Ergänzung zu verstehen ist. Er stellt den Versuch einer Kartierung literarischen Raums dar, der der subversiven Funktion der hier diskutierten Texte angemessener und damit für das Vorhaben dieser Arbeit zielführender ist. Folglich erhoffe ich mir, dass die Einführung eines solchen alternativen Mappingansatzes den Diskurs um eine adäquate Kartierung von literarischen (Stadt-)Texten insgesamt voranbringen und womöglich zu einer »restoration of the body« (Lefebvre 1991: 363) innerhalb der Literaturkartografie beitragen kann. Zweifelsohne fokussiert sie nämlich, im Gegensatz zu konventionellen Kartierungen von Stadttexen, das Dynamische, Partikulare, Individuelle, Inkohärente der Stadterfahrung und kann dadurch das system- und gesellschaftskritische Potential literarischer Raumästhetik, wie es in Kapitel I.2.3 beschrieben wurde, offenlegen und beschreibbar machen.

II. Die Blockade von Leningrad – Lidija Ginzburgs *Zapiski blokadnogo človeka*

II.1 Historischer und kulturgeschichtlicher Kontext

II.1.1 Die Blockade – ein historischer Abriss

Sankt Petersburg, Petrograd, Leningrad—die Anfang des 18. Jahrhunderts von Zar Peter dem Großen gegründete Hafenstadt an der Ostsee hatte bereits viele Namen und doch stets eine sich von anderen russischen und später sowjetischen Städten unterscheidende Identität. Zwei Jahrhunderte lang fungierte sie als Zarenstadt und kulturelles sowie machtpolitisches Zentrum des Russischen Reiches. 1917 begann zudem genau hier die Russische Revolution, deren Folgen für die Stadt an der Neva immens waren. So verlor die damals schon in Petrograd umbenannte Stadt durch die Hungersnot im Zuge des auf die Revolution folgenden Bürgerkriegs zwischen Bolschewiki und der Weißen Bewegung einen großen Teil ihrer Bevölkerung. Politische Säuberungen, Epidemien und ökonomische Sorgen gehörten in der postrevolutionären Phase zum Alltag der Stadtbewohner:innen. Petrograd wurde zum Schauplatz einer für die ganze Welt Folgen bringenden politischen Umwälzung—einer Umwälzung, die die Zarenstadt nicht zuletzt ihren Status als Hauptstadt kostete.

Neues machtpolitisches Zentrum des nun als Sowjetunion geltenden Staatenbunds wurde Moskau. Die Gründe dafür sind heutzutage unumstritten. Moskau war, wie Karl Schlögel (2015: 15) in seinem Stadtporträt *Petersburg. Das Laboratorium der Moderne 1909–1921* (2015) bemerkt, »die Stadt der Kaufleute und Industriellen, Petersburg die Stadt der Bankiers, der Großindustrie mit engen Verbindungen zur Staatsbürokratie und ins Ausland«. Petersburg war eine Stadt, die von einem Zaren gegründet wurde, Moskau hatte eine Geschichte, die über das russische Zarenreich hinausging—kurzum: Petersburg (oder Petrograd) war imperial, Moskau hingegen konnte russisch und proletarisch sein und war damit die bessere Wahl für den Aufbau eines neuen, die Arbeiterklasse fokussierenden politischen Systems und Staates.

Nach Lenins Tod im Jahr 1924 erhielt die Stadt auch einen neuen Namen: Leningrad. Wie Frithjof Benjamin Schenk (2007: 48) bemerkt, passierte damit eine »Neuausrichtung

des ›Superzeichens‹, woran sich die symbolische Ordnung der Stadt ausrichtete, vom Gründer der Stadt, Zar Peter dem Großen, »auf den Führer der Oktoberrevolution, Wladimir Lenin«. Dadurch, so könnte man meinen, wurde der Stadt mehr Relevanz in dem neuen politischen Konstrukt der Sowjetunion verliehen. Realiter blieb diese Geste allerdings eine rein symbolische. Leningrad wurde zu einer industriell-militärischen Hochburg der Sowjetunion, »von der Außenwelt [jedoch] isoliert und immer zurückgesetzt gegenüber Moskau« (Schlögel 2015: 10). Der Verlust des politischen und damit auch internationalen Status war besiegelt. Mittels der Rückbenennung der Stadt in Sankt Petersburg nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion Ende des 20. Jahrhunderts sollte diese Entwicklung revidiert werden (vgl. Schlögel 2007: 25). Die Einschätzung, ob dies gelang, ist nicht Aufgabe dieser Arbeit. Das politische und wirtschaftliche Zentrum Russlands jedenfalls verharrt bis heute in Moskau.

Betrachtet man die Geschichte St. Petersburgs bzw. Petrograds im frühen 20. Jahrhundert, lässt sich also konstatieren, dass die meisten Bewohner:innen der Stadt Anfang der 1940er Jahre nicht nur drei unterschiedliche Namen und damit verbundene Selbstbezeichnungen durchlebt (vgl. Lebina 2007: 401), sondern auch Hunger, Krankheit und aus politischen Repressionen und militärischen Auseinandersetzungen resultierende (Todes-)Ängste am eigenen Leib erfahren hatten. Was 1941 die Stadt in Gestalt der Blockade von Leningrad heimsuchen sollte, war somit »obwohl einzigartig, was die Zahl der Todesopfer anging, [...] weniger ein tragisches Zwischenspiel als ein dunkler Abschnitt unter vielen«, wie Anna Reid (2011: 15) in der Einleitung zu ihrer Blockade-Monografie feststellt. Und dennoch nimmt die Blockade als Ereignis eine Art singulären Status in der sowjetischen und russischen Geschichtsschreibung ein.

Ziel der Untersuchung ist es an dieser Stelle nicht, eine vollständige chronologische Abfolge der Ereignisse zu geben, die zur Blockade von Leningrad führten und während der Belagerung der Stadt stattfanden. Es gibt mittlerweile zahlreiche historische Studien, die sich diesem Thema widmen und versuchen, militärische Aspekte und Zeitzeug:innenberichte kombinierend, sowohl die politische Ebene als auch die Ebene des Alltagslebens innerhalb des Blockaderings, der nicht nur das Stadtgebiet, sondern auch Ortschaften außerhalb Leningrads inkludierte, zu rekonstruieren (vgl. z.B. Bidlack/Lomagin 2012; Reid 2011; Peri 2017; Werth 2011; Salisbury 2003; Rambow 1995). Für die folgende Textanalyse ist es vielmehr von Bedeutung, einen kompakten Einblick in die politische Dimension der Blockade zu geben, auf dessen Grundlage geprüft werden kann, inwiefern Lidija Ginzburgs *Zapiski blokadnogo čeloveka* als »kritische Bilanzierung dessen, was durch dominante geschichtliche Machtstrukturen, Diskurssysteme und Lebensformen an den Rand gedrängt [...] oder unterdrückt wird« (Zapf 2005: 57), zu verstehen ist.

Am 22. Juni 1941 griffen deutsche Truppen, trotz des seit 1939 bestehenden Nichtangriffspaktes zwischen dem Deutschen Reich und der Sowjetunion, an der ebenfalls seit 1939 existenten Grenze zwischen den beiden Staaten stationierte, sowjetische Truppen an und begannen damit einen Vormarsch in den östlichen Teil des europäischen Kontinents. Diese als Unternehmen ›Barbarossa‹ bezeichnete militärische Operation war der Startschuss für die von Hitler geplante Eroberung des gesamten östlichen Europas. Das Ziel des Vorhabens: die Vertreibung der dort ansässigen slawischen und jüdischen Bevölkerung sowie die Schaffung von Lebensraum für das deutsche Volk (vgl. Reid 2011:

33–34). Der Vormarsch der Wehrmachtstruppen gen Osten erfolgte von Beginn an in einem hohen Tempo, welches, darin sind sich heutige Historiker:innen weitgehend einig, aus einem Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren resultierte. Einerseits zeichnete sich die Aktion ›Barbarossa‹ durch einen immensen Überraschungseffekt aus, was zu Chaos innerhalb der sowjetischen Grenztruppen führte und deren Verteidigungskraft schwächte (vgl. ebd.: 65).¹ Andererseits hatte die Rote Armee durch diverse von Stalin angeordnete Säuberungen maßgebliche Kompetenzen in den militärischen Führungsriegen eingebüßt—eine militärische Schwäche, die schon im Krieg gegen Finnland 1939/40 offensichtlich geworden war (vgl. ebd.: 29). Schließlich kam hinzu, dass die Regionen, die Nazi-Deutschland im Juni und August 1941 besetzte, insbesondere die baltischen Staaten und die Ukraine, der sowjetischen Macht kritisch gegenüberstanden, sodass ein politischer Macht- und Systemwechsel nicht komplett unerwünscht waren (vgl. Bidlack/Lomagin 2012: 32; McMillin 1985: 19). All diese Faktoren führten dazu, dass sich die deutsche Wehrmacht Leningrad bereits Ende August näherte, am 8. September 1941 alle Landwege zur restlichen UdSSR durch die Eroberung der umliegenden Gebiete zwischen Ostsee und Ladogasee eroberte und damit die insgesamt 872 Tage dauernde Blockade von Leningrad begann.

Die Stadtregierung sowie die politische Führung der UdSSR hatten nach dem Einmarsch der deutschen Truppen erneut Säuberungen in militärischen, intellektuellen sowie politischen Reihen Leningrads vorgenommen, um systemfeindliche Stimmen aus der Öffentlichkeit zu ziehen. Die Chance, die Bevölkerung der Stadt zu evakuieren oder schnell Nahrungsmittelvorräte aufzubauen, wurde jedoch vertan. Diese Fehler, wie sich insbesondere in den Winter- und Frühlingsmonaten der Jahre 1941/42 herausstellte, wurden Leningrad zum Verhängnis. Sie waren aber, so Alexander Werth (2011: 40) in seinen nach dem Krieg erschienenen Nahaufnahmen des belagerten Leningrads, durchaus nicht unabwendbar, sondern resultierten aus der mangelnden Weitsicht der Führung und einer euphemisierenden Propaganda, die den Menschen in Leningrad den tatsächlichen Fortschritt der deutschen Truppen verschwieg.

Zu Beginn der Blockade befanden sich schließlich ca. drei Millionen Menschen im sogenannten Blockadering. Die Lebensmittelvorräte—für Truppen und Zivilbevölkerung—reichten laut offiziellen Berechnungen für maximal einen Monat (vgl. Werth 2011: 41; Reid 2011: 197). Lebensmitteltransporte waren durch die Einkesselung der Stadt praktisch unmöglich, da man nur über wenige Schiffe auf dem Ladogasee verfügte und diese deutschen Luftangriffen ausgesetzt waren (vgl. Werth 2011: 41). Die Erstellung einer Luftbrücke wurde, wahrscheinlich aus Ermangelung dafür notwendiger Flugzeuge, überhaupt nicht in Erwägung gezogen (vgl. Reid 2011: 197). Trotz der Einführung von Lebensmittelrationierungen, strengen Kontrollen zur Verhinderung von Lebensmitteldiebstahl und der Erfindung sowie dem Einsatz diverser unkonventioneller Lebensmittelsupplemente (vgl. ebd.: 201–202) konnte man die katastrophale Hungersnot nicht abwenden, die sich folglich in Leningrad abzeichnete. Insgesamt starben ca.

1 Zwar rechnete Stalin prinzipiell mit dem Angriff Hitlers auf die UdSSR, allerdings, trotz Warnungen seines eigenen Geheimdienstes, nicht, solange Deutschland mit England im Krieg war (vgl. Bidlack/Lomagin 2012: 32; Reid 2011: 30–31). Somit kam der Moment des Angriffs trotz der prinzipiellen Antizipation des Ereignisses doch überraschend.

900.000 Zivilist:innen, davon eine massive Mehrheit von fast 750.000 Menschen an Hunger und der aus Ermangelung von Brennstoffen resultierenden Kälte.²

Ungeachtet der schwierigen Umstände sollte das Leben in Leningrad nach dessen Umzingelung jedoch möglichst wie bisher fortgesetzt werden. Menschen gingen zur Arbeit, auch weil sie dort ihre Lebensmittelrationen erhielten. Konzerthäuser und Theater setzten ihre Spielpläne fort, Schulen wurden vorerst nicht geschlossen. Doch das Leben hatte sich verändert. Zwischen Oktober und November 1941 wurden die Brotrationen fünf Mal reduziert. Ende November erhielt ein Großteil der Bevölkerung eine tägliche Brotration von 125 Gramm. Das verteilte Brot jedoch war mit Mehlersätzen modifiziert, die darin enthaltenen Nährstoffe somit wesentlich geringer als bei üblichem Brot. Und selbst diese kleine Ration erhielten die Leningrader:innen nicht immer, da das tatsächlich vorrätige Brot oftmals nicht ausreichte, um alle Rationen zu decken. Schnell wurde der normale Alltag nur noch schwer zu bewältigen und die Todeszahlen schossen rapide nach oben. Ein neues, aus Mangelernährung und Vitaminmangel resultierendes Krankheitsbild evolvierte: die Dystrophie—eine sich in psychischen (Depression, Konzentrationschwierigkeiten), aber auch physischen Symptomen (Gliederschwäche, Beulen, wassersüchtige Schwellung der Beine) manifestierende Krankheit.

Erst im Januar 1942 startete man eine Massenevakuierung der Leningrader Bevölkerung über den Ladogasee, als sich auf ihm eine ausreichend stabile Eisdecke für den Transport von größeren Menschenmengen gebildet hatte. Jene Eisdecke ermöglichte auch den Import von Lebensmitteln in die Stadt und damit eine Erhöhung der Brotrationen: am 25. Dezember 1941 um 50 Gramm, im Januar um weitere 50 Gramm (vgl. Bidlack/Lomagin 2012: XXVIII). Doch diese Portionen reichten bei weitem nicht aus, die vielen Verhungernden zu retten. Im Dezember 1941 starben offiziell 52.881, im Januar und Februar 1942 jeweils über 96.000 Menschen an Hunger (vgl. Reid 2011: 255). Obwohl es sich bei diesen Zahlen bereits um überaus hohe Werte handelt, muss man aufgrund diverser Berichte von Zeitzeug:innen davon ausgehen, dass die tatsächlichen Todeszahlen noch viel höher waren. Viele Leichen wurden nicht offiziell registriert, da die Kapazitäten hierfür schlicht fehlten. Menschen starben in ihren Wohnungen, am Arbeitsplatz oder kollabierten auf der Straße. Teilweise blieben sie an dem Ort ihres Todes noch Tage liegen, bevor ihre Leichen weggeräumt wurden (vgl. ebd.). Von Hunger besonders betroffen waren sogenannte Abhängige, die nicht selbst erwerbstätig waren, sondern von Familienmitgliedern unterstützt wurden und deshalb auch geringere Lebensmittelrationen erhielten. Dabei handelte es sich meist um ältere Menschen

2 Eine exakte Opferzahl ist nicht bekannt, da aufgrund der hohen Anzahl an Toten insbesondere im Winter 1941/42 viele bestattete Leichen nicht registriert wurden. Die offiziellen Opferzahlen, die die UdSSR bei den Nürnberger Prozessen nannte, nämlich 632.253, sind von Historiker:innen bereits in den 1960er Jahren kritisiert worden, woraus in der Sowjetunion ein regelrechter Streit um die Opferzahlen der Blockade resultierte (vgl. Lomagin 2011: 33–38). Die vorliegende Arbeit orientiert sich an den Zahlen, die in jüngeren Publikationen genannt werden (vgl. u.a. Reid 2011: 497; Bidlack/Lomagin 2012: 1). Eine Reduzierung der Opferzahlen diente insbesondere der sowjetischen Propaganda, die nach dem Krieg danach strebte, jegliche Fehler und Schwächen in der eigenen Kriegsführung zu vertuschen. Eine fundierte Darstellung der Opferzahlendebatte sowie die Bedeutung jener Diskussion in Hinblick auf das offizielle Blockadenarrativ nehmen Tatjana Voronina und Antonina Klokova in ihrem Artikel »Heroische Tote« (2011) vor.

und Kleinkinder, die wiederum aufgrund ihres erhöhten Nahrungsbedarfs schnell den Folgen der Unterernährung erlagen.

Die Situation entspannte sich erst im Frühjahr 1942, als erste Gartenbauinitiativen sowie die sich im Blockadering befindlichen Kolchosen mit dem Anbau von Lebensmitteln begannen. Durch die fortschreitende Evakuierung großer Bevölkerungsteile reduzierte sich die Zahl der Menschen, die ernährt werden mussten, zudem um ein Vielfaches. Ende 1942 betrug die Einwohner:innenzahl Leningrads nicht mehr knapp 3,5 Millionen, wie vor dem Krieg, sondern 637.000. Durch diese neuen Rahmenbedingungen erreichte die Ernährung der Leningrader:innen fast erneut den—leider nicht besonders hohen—sowjetischen Standard. Dennoch litten und starben viele weiterhin an den Folgen von Unterernährung. Der Dystrophiker als Menschentyp verschwand jedoch immer mehr—durch Tod oder Genesung—von den Straßen der nun fast menschenleeren Stadt. Während noch vor einigen Monaten Menschen, die nicht abgemagert waren, geächtet wurden, wurde jetzt »[d]ystrophisch auszusehen« (Reid 2011: 422) zunehmend verpönt. Die darauffolgenden Wintermonate zogen aufgrund der geringeren Stadtbevölkerung, aber auch dank milder Temperaturen und neuer Stromleitungen unter dem Ladogasee, die die energetische Situation verbesserten, nicht mehr so viele Todesopfer nach sich. Höhepunkt des Blockadetraumas blieb damit der Blockadewinter 1941/42.

Gleichzeitig kamen die deutschen Truppen Anfang 1942 fast an der gesamten Ostfront zum Stillstand. Seine Ursache hatte dies vor allen Dingen in den außergewöhnlich niedrigen Temperaturen, die bis zu -40°C erreichten. Ansonsten verlief alles prinzipiell nach Adolf Hitlers Plan, der vorsah, Leningrad vor dem Winter 1941/42 nicht zu besetzen, da, laut Hitler selbst, eine derart große Zahl an Menschen nicht ernährt werden könne. Demgegenüber verfolgte man die Strategie, die Stadt durch Bombardements und Hunger zu schwächen. Alfred Jodl, Chef des Führungsstabes im Oberkommando der Wehrmacht, erteilte am 7. Oktober 1941 den offiziellen Befehl, eine Kapitulation Leningrads keinesfalls anzunehmen, sondern die Stadt durch Bomben und Artilleriefeuer zu zermürben und Zivilist:innen zu beschießen, sollten sie sich den deutschen Linien nähern (vgl. Reid 2011: 167). Die Katastrophe, die während der Blockade in Leningrad passierte, war somit nicht nur ein Verbrechen der Nationalsozialisten, darin sind sich mittlerweile viele Historiker:innen einig, sondern auch der Wehrmacht, deren Agieren während des Zweiten Weltkrieges lange verharmlost wurde (vgl. ebd.: 169).

Im April 1942 änderte sich die Strategie der deutschen Armee. Leningrad sollte im Rahmen der Operation Nordlicht gestürmt und »dem Erdboden« (ebd.: 440) gleichgemacht werden. Durch Umdisponierungen in den militärischen Führungsriegen und teilweise auch in den Streitkräften (u.a. durch den vermehrten Einsatz von Frauen) hatte die Rote Armee jedoch im Vergleich zum Sommer und Herbst 1941 wesentlich an Stärke gewonnen und verunmöglichte Hitlers Vorhaben. Die sich immer mehr abzeichnende Schwäche der deutschen Ostfront, die in Stalingrad ihren Höhepunkt fand, führte bekanntermaßen zu einer Wende, nicht nur für den Krieg zwischen Deutschland und der Sowjetunion, sondern für den Zweiten Weltkrieg insgesamt. Die Blockade Leningrads wurde schließlich im Januar 1943 gebrochen. Ein Korridor zwischen der Sowjetunion und dem Blockadering entstand, durch den eine provisorische Eisenbahnlinie gezogen wurde, die Anfang Februar 1943 in Betrieb ging und den Güter- sowie Personenverkehr maßgeblich beschleunigte.

Trotz der für die deutschen Truppen immer misslicher werdenden Lage setzte die Wehrmacht die Bombardierung Leningrads fort. Im September erreichte der Beschuss der Stadt sogar eine vorher nicht dagewesene Intensität, die, als Ausdruck sinnloser Rachegeleüste interpretiert, eine besondere Grausamkeit der deutschen Kriegsführung offenlegte (vgl. Bidlack/Lomagin 2012: 66; Reid 2011: 456).

Im Januar 1944 erfolgte schließlich die Befreiung der Stadt. Die Wehrmacht zog sich, viele Städte und Dörfer hinter sich in Schutt und Asche legend, zurück (vgl. Museum Berlin Karlshorst/Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas 2011: 6–7). Im Sommer 1944 kehrten zahlreiche Evakuierte nach Leningrad zurück, wodurch sich die Population innerhalb eines Jahres wieder mehr als verdoppelte (vgl. Leбина 2007: 411; Reid 2011: 466). Die Blockade aber hatte ihre Spuren hinterlassen: viele Gebäude waren zerstört, Kinder verwaist, Familien zerbrochen—ganz zu schweigen von den psychischen Traumata, die das Kriegsgeschehen und insbesondere die Hungersnot des Winters 1941/42 hinterließen.

II.1.2 Die Blockade in der sowjetischen Erinnerungspolitik

Die Aufarbeitung jener Traumata wurde in den ersten Nachkriegsjahren schnell in den Bereich des Privaten geschoben. Fünf Jahre nach der Befreiung Leningrads wurden im Rahmen der als ›Leningrader Affäre‹ in die Geschichte eingegangenen Säuberungsaktion zwischen 1949 und 1953 zahlreiche Bücher über die Blockade mit einem totalen Verbot belegt und die Leningrader Zeitschriften *Zvezda* und *Leningrad* sowie deren Autor:innen Anna Achmatowa und Michail Soščenko als der westlichen Dekadenz verfallen missbilligt (vgl. Bljum 2011: 298). Außerdem verbannte die Kommunistische Partei der Sowjetunion alle Texte, die im Rahmen der ›Affäre‹ eliminierte Leningrader Parteifunktionäre oder dessen Aussagen zur Blockade erwähnten, aus der Öffentlichkeit (vgl. ebd.: 298–301). Auch jegliche schriftliche oder fotografische Dokumente, die den Blockadewinter 1941/42 »allzu ›naturalistisch‹ darstellten« (ebd.: 301), also die Hungersnot und das damit in Verbindung stehende massenhafte Sterben der Leningrader Bevölkerung offenlegten, wurden aus dem Umlauf gezogen. Die Aktion führte im August 1949 zudem zur Schließung des Museums der Verteidigung Leningrads, welches über zahlreiche jener nun verbotenen Materialien verfügte und diese seit 1944 der Öffentlichkeit dargeboten hatte.

Die tatsächlichen Gründe für die ›Leningrader Affäre‹ bleiben, trotz der Öffnung vieler sowjetischer Archive in den 1990er Jahren, bis heute ungeklärt. Es gibt Spekulationen, dass Leningrad durch seine besondere Stellung als frühere Hauptstadt und kulturelles Zentrum eine Bedrohung für Stalin darstellte (vgl. Bidlack/Lomagin 2012: 69–75). Andere besagen, dass die sowjetische Führung vermutete, dass die Leningrader Parteifunktionäre mit der abtrünnigen Kommunistischen Partei Jugoslawiens gegen sie konspirierten (vgl. ebd.). Ein weiterer, allerdings unumstrittener Grund liegt im Versuch, die Fehler, die insbesondere zu Beginn des Deutsch-Sowjetischen Krieges gemacht wurden und deren Folgen, die an dem Schicksal Leningrads besonders sichtbar geworden waren, bestmöglich zu vertuschen. Die offizielle Geschichtsschreibung konzentrierte sich nun auf die Stärke und den Erfolg der Roten Armee sowie »Stalins militärisches Genie« (Reid 2011: 19) im als Großen Vaterländischen Krieg [Великая Отечественная Война] bezeichneten militärischen Konflikt zwischen der UdSSR und Deutschland—eine Bezeichnung,

die nicht unbewusst an den Kampf Russlands im Vaterländischen Krieg [Отечественная Война] gegen Napoleon anspielte und sensu stricto bereits seit Kriegsbeginn dazu einlud, die Auseinandersetzung als Fortsetzung einer vor mehr als hundert Jahren begonnenen historischen, den nationalen Zusammenhalt und militärischen Heroismus implizierenden Meistererzählung zu interpretieren (vgl. Peri 2017: 217–222). Der Rolle Leningrads im Rahmen jenes Narrativs wurde jedoch im ersten Nachkriegsjahrzehnt keine sonderliche Beachtung geschenkt. Der Kampf und Sieg im Großen Vaterländischen Krieg sollte »als unionsweite Heldentat des Sowjetvolkes« (Voronina 2012: 61) in die Geschichte eingehen. Platz für lokalspezifische Besonderheiten gab es nicht.

Erst nach Stalins Tod erfolgte eine Hervorhebung der Leiden Leningrads in ebenjener Erzählung. Unter Nikita Chruščëv konnten der Hunger, die Kälte und die allgemeinen Umstände der Blockadejahre wieder thematisiert werden. Viele Autor:innen gewannen nun ihre temporär verlorene Reputation zurück. Zahlreiche, davor verbotene Bücher über die Blockade konnten wieder in Umlauf gebracht werden. 1957 öffnete sogar ein neues Blockademuseum in Leningrad, welches jedoch über eine wesentlich kleinere Sammlung verfügte als das davor operierende Museum der Verteidigung Leningrads (vgl. Bidlack/Lomagin 2012: 77). 1960 wurde die erste Gedenkstätte auf dem Piskarëvs-koe-Friedhof für die zivilen Kriegsoffer Leningrads eröffnet.

Unter Chruščëvs Nachfolger Leonid Brežnev setzte sich schließlich eine Interpretation der Blockade durch, die dieses Ereignis »als eines der Zentralstücke in den Kult des Großen Vaterländischen Krieges« (Reid 2011: 19) einbaute. Die Leningrader Zivilbevölkerung wurde von Kriegsoffern zu Kriegsheld:innen erhoben, die zur Verteidigung nicht nur ihrer Stadt, sondern der gesamten Sowjetunion hungerten und als nationale Märtyrer:innen starben. Leningrad wurde einerseits zu einem Paradigma für den heldenhaften Kampf gegen die deutschen Truppen erhoben. Andererseits wurde das Schicksal der Stadt als notwendig für den schlussendlichen Sieg über Nazi-Deutschland dargestellt. Damit griff die sowjetische Führung auf ein Narrativ zurück, das sich bereits während der Blockade herausgebildet hatte, aber zu Stalins Zeiten unterdrückt worden war.³ Die neue Meistererzählung ging aber noch weiter: *Alle* Leningrader:innen hätten heldenhaft ihren Alltag fortgesetzt, keiner das Rationierungssystem manipuliert oder Bestechungsgelder angenommen—Behauptungen, die, wie man heute weiß, nicht der Realität entsprachen. Denn nach dem Fall des Kommunismus und den damit einhergehenden Öffnungen von Archiven und Akten sowie durch den Wegfall der Zensur, die dieses heroisierende Narrativ aufrechterhalten wollte, brachten Dokumente Fakten ans Licht, die eine andere Realität Leningrads offenbarten. Diese war zwar durchaus von moralisch bewundernswerten Taten gekennzeichnet, implizierte aber auch Kannibalismus, Korruption,

3 Insbesondere letztere Komponente jenes Narrativs—also jene der Notwendigkeit des Geschehenen bzw. zumindest die Notwendigkeit einer Nicht-Kapitulation Leningrads—sehen einige der jüngeren Wissenschaftler:innen als nicht gänzlich unzutreffend an. So schreibt z.B. Reid (2011: 493) in ihrer Monografie zur Blockade, dass die Zivilbevölkerung auch unter einer deutschen Okkupation gehungert hätte, die jüdische Bevölkerung ausgerottet worden wäre und die Entbindung der deutschen Soldaten, die an der Leningrader Front gebunden waren, im Falle einer Kapitulation der Stadt zu einer Stärkung der militärischen Kraft an der Ostfront geführt hätte. Dies impliziert zwar keine vollständige Bestätigung des Heldennarrativs Leningrads, kann aber durchaus als Zugeständnis an ebenjenes gelesen werden.

Mord und Diebstahl (von Lebensmitteln oder Lebensmittelkarten), der meist zum Tod der bestohlenen Personen führte (vgl. Reid 2011: 20). Spätestens jene Erkenntnisse demonstrieren, wie stark die Blockade Leningrads in der Sowjetunion politisch instrumentalisiert wurde, um bestimmte ideologische Geschichtsnarrative zu unterstützen.

II.1.3 Die Blockade als literarischer Topos

Die literarischen Repräsentationen der Blockade, die zur Zeit der Sowjetunion produziert und veröffentlicht wurden, stützen meist die oben beschriebenen ideologisch konstruierten und staatlich institutionalisierten Narrative. Noch während des Kriegs zeichneten sich entsprechende literarische Publikationen durch die Teilnahme an der Konstruktion eines simplifizierenden Nationalmythos aus, der—nicht zuletzt, um die Gemüter von Soldat:innen und Zivilist:innen zu mobilisieren—den Krieg zu einem ›heiligen Krieg‹ und Leningrad zu einer heldenhaften Stadt stilisierte (vgl. De Bruyn/De Dobbeleer 2009: 59; Kirschenbaum 2006: 3).

In den ersten Nachkriegsjahrzehnten wurde das singuläre Schicksal Leningrads wie auf politischer Ebene so auch in der Literatur totgeschwiegen. Viele Autor:innen verzichteten in dieser Zeit sogar gänzlich auf die Thematisierung des Krieges, da die Darstellung jeglicher Schwäche in der Kriegsführung sowie eine allzu geringe Hervorhebung des politischen und militärischen Geschicks der sowjetischen Führungsriege Konsequenzen gehabt hätten (vgl. McMillin 1985: 20).

Nach Stalins Tod 1953 kam es im Rahmen einer Rückkehr zu mit dem Großen Vaterländischen Krieg verbundenen Themen auch zu erneuten Veröffentlichungen über die Blockade. Diese Publikationen affirmierten die alte Meistererzählung, die Leningrad als Stadt der Held:innen positionierte, und reproduzierten damit das »Mythologem der idealen und unerschütterlichen Ordnung, die unter der Belagerung noch gefestigt wird« (Barskova/Döring/Mall 2011: 254–255). Abweichungen vom heldenhaften Verhalten, darunter die Thematisierung von Kriminalität und Kannibalismus, oder die Erwähnung von Problemen in der Zurverfügungstellung von Lebensmitteln hatten in jenen literarischen Blockaderepräsentationen keinen Platz. Dieter De Bruyn und Michel De Dobbeleer (2009: 59) fassen diese Rückkehr zum ehemaligen Narrativ prägnant zusammen: »The martyrdom of the hundreds of thousands of citizens that died of starvation or by German artillery in the Hero City as well as the courage and perseverance of the survivors all found their place in a narrative that sublimated so much useless pain.« Irina Sandomirskaja (2010: 324) wiederum konstatiert, dass es sich dabei um die Schließung eines Vertrags handelte, im Rahmen dessen »Leningrad agrees to concede the truth of its experiences and to receive in exchange a memorable (or forgettable), narratable (or falsifiable), judgeable (or mis-judgeable) history«. Durch symbolischen Gewinn in Form von moralischer Überlegenheit zielte das Narrativ also auf die Kompensation empirischer Verluste (Häuser, Menschen etc.) ab. Dabei ging es nicht nur um die Entstehung einer Möglichkeit des Erinnerns, worauf Sandomirskaja in einem impliziten Verweis auf Maurice Halbwachs' kulturelles Gedächtnis anspielt, sondern auch um die Bereitstellung ideologisch konnotierter, »vorgefertigte[r] Wahrheiten« (Voronina 2012: 159), wodurch ein fester Rahmen für Blockadeerzählungen kreiert wurde. Diese

Wahrheiten implizierten auf Ebene der künstlerischen und unterhaltenden Literatur einen spezifischen Genre-Imperativ, also bestimmte

»Genrevorgaben, die das kollektive Gedächtnis der Blockade determinieren. [...] Dazu gehört die Doppelung »Hunger« und »Kälte«, die im Russischen auch einen reinen Reim bildet (»golod«/»chodol«). Oft taucht auch die Solidarität der Leidenden auf. Das Teilen des Brotes ist eine quasi-religiöse Handlung, die an das Abendmahl erinnert.« (Schmid 2011: 267)

Vor allen Dingen implizierte jener Imperativ allerdings ein spezifisches Stilisierungsverbot: Da die Wahrheit über die Blockade nicht mittels literarischer Techniken (u.a. Fiktionalisierung, Metaphorisierung) dargestellt werden könne, müsse sie nüchtern und so realistisch wie möglich beschrieben werden (vgl. ebd.: 268). Kurzum: Literatur über die Blockade sollte Zeugnis über das Leben während der Blockade abgeben und einen möglichst hohen Authentizitätsgrad suggerieren.

Diese Gattungsvorgaben führten auch zu einer spezifischen Rezeptionshaltung bezüglich der Blockadeliteratur. Leser:innen sollten literarische Texte über die Blockade in erster Linie als Dokumente und nur zweitrangig als literarische Repräsentationen verstehen—ein Phänomen, das noch in postsowjetischen Zeiten präsent war, wie anhand des Herausgeberzitats eines Sammelbands zur Blockadeliteratur aus dem Jahr 2005 offensichtlich wird: »Ein Gedicht oder eine Erzählung, die in den schweren Jahren der Belagerung entstanden ist, ist kein einfaches Gedicht, sondern ein Zeitzeugnis und deswegen ein Dokument« (zit. n. Voronina 2012: 70).

Bis in die 1980er Jahre wurde die Einhaltung jenes Genre-Imperativs und der Meistererzählung von der heldenhaften Stadt Leningrad im literarischen Kontext von der Zensur streng kontrolliert (vgl. Bljum 2011: 304–307). Auch eine verstärkte Zuwendung zur individuellen, persönlichen Erfahrung bzw. einer »[s]mallness of scale and narrowness of context« (McMillin 1985: 25), die seit den 1960er Jahren in der russischen Kriegsliteratur insgesamt und somit auch in literarischen Repräsentationen der Blockade beobachtet werden kann (vgl. Kirschenbaum 2006: 161–163; McMillin 1985: 24–25), änderte daran wenig. Der darin enthaltene individuelle Heroismus wurde nämlich pars pro toto für den kollektiven Heroismus der Stadt bzw. der gesamten Sowjetunion gelesen. Auch stand stets die Faktizität des Beschriebenen im Fokus der Kritik, weniger seine ästhetische Qualität.

Diese Tendenz bestätigt sich in der von vielen, auch westeuropäischen Kritiker:innen, positiv aufgenommenen *Блокадная книга* (1979) von Ales Adamovič und Daniil Granin, dem dokumentarischen Kompendium von Erzählungen und Tagebüchern, das Einzelschicksale von Blockadeüberlebenden und deren Schilderungen des Blockadealltags sammelt. Zwar wird in diesem Text stellenweise auch Verhalten dokumentiert, das nicht den heroischen Standards der zu dem Zeitpunkt aktuellen Meistererzählung entspricht. Dennoch—und dies scheint fast ein Beleg einer präventiven Wirksamkeit von Zensur und des dadurch institutionalisierten Narrativs von der Heldenstadt zu sein—entschieden sich Adamovič und Granin aufgrund der Grausamkeit bestimmter Erzählungen gegen die Veröffentlichung aller von ihnen gesammelten Geschichten. Auch bleiben sie, beinahe selbst eine Art Zensorenrolle ausübend, durch Kommentare des Erzählten stets

als wertende Instanzen im Text präsent (vgl. Blijum 2011: 306; De Bruyn/De Dobbeleer 2009: 62–63). Im Endeffekt nimmt *Блокадная книга* durch die Beibehaltung dieser auktorialen Perspektive eine »harmonious, ideologized, hence *pseudo*-polyphonic [Herv. i. O.] perspective« (De Bruyn/De Dobbeleer 2009: 63) ein, die das Leid der Zivilbevölkerung zwar zeigt, aber in ein vorgefertigtes, die institutionelle Blockadeerzählung affirmierenden des narrativen Schema einpasst.

II.1.4 Die ›Heldenstadt‹ heute

Das Narrativ von der Heldenstadt Leningrad und der damit verbundene Genre-Imperativ dominieren bis heute den öffentlichen und literarischen Blockadediskurs. Kirschenbaum (2006: 4) stellt dahingehend fest: »The so-called Leningrad epic [...] outlived the state that sponsored it. Apparently, Leningraders (now Petersburgers) had at some point made the story of heroic Leningrad their own.« Diese Beobachtung bestätigen nicht nur die negativen Reaktionen auf diverse literarische Neuerscheinungen zur Blockade von Autor:innen, die dieselbe nicht selbst miterlebten und sich gegen eine Perpetuierung der alten Meistererzählung richten (vgl. Schmid 2011: 279–280).⁴ Auch die Art und Weise, wie die Blockade in staatlich finanzierten Geschichtsmuseen in Russland dargestellt wird, kann als Beleg dafür dienen, dass das Heldennarrativ den aktuellen offiziellen Erinnerungsdiskurs bestimmt. So liegt der Schwerpunkt der 2019 neu konzipierten Dauerausstellung im Museum der Verteidigung und der Blockade von Leningrad immer noch auf der militärischen Ebene. Das zivile Leid wird zwar thematisiert, aber in eine Erzählung eingebettet, die die Fortsetzung des Alltagslebens der Leningrader:innen als eine heroische und für den Sieg über den Belagerer notwendige Kampfhandlung positioniert. Damit knüpft die Ausstellung an eine Narrativisierung der Blockade an, wie sie das Museum der Verteidigung Leningrads bereits in den 1940er Jahren konzipiert hatte (vgl. Amosova/Čerčinceva 2021).⁵ Und auch die St. Petersburg-Filiale des russlandweiten Muse-

4 Auch Filmproduktionen, die mit jenem Narrativ brechen, sahen sich in jüngerer Vergangenheit mit Kritik vonseiten der Politik konfrontiert. Ein Beispiel hierfür ist Aleksej Krasovskij's Komödie *Праздник* (2019), die offen mit dem Heldennarrativ bricht, indem sie opportunistisches Verhalten während der Blockade thematisiert. Den kontroversen Charakter seines Films antizipierend bemühte sich der Regisseur weder um staatliche Zuschüsse für die Produktion noch um eine Lizenz, seinen Film in Kinos zu zeigen. *Праздник* wurde aus Crowdfunding-Geldern finanziert und auf der kostenlosen Online-Videoplattform Youtube veröffentlicht (vgl. Norris 2021: 310).

5 Zum Fokus auf militärischen und politischen Aspekten und der Vernachlässigung der Blockade in der 2019 neukonzipierten Ausstellung des Museums, vgl. Škurenok 2019. Das Museum selbst formuliert einen konservativen Anspruch der neuen Dauerausstellung auf der eigenen Webseite: »В основе идеи новой экспозиции — преемственность и продолжение традиций, сложившихся в период создания музея в 1944 году и его возрождения в 1989 году« (G. memorial'nyj muzej oborony i blokady Leningrada, o. D.) [(Übers. A.S.) Die Idee hinter der neuen Ausstellung ist die Kontinuität und Fortführung der Traditionen, die bei der Gründung des Museums im Jahr 1944 und bei seiner Wiedergeburt im Jahr 1989 begründet wurden]. Zur Arbeit des im September 2021 neu eröffneten Forschungsinstituts in eben jenem Museum der Verteidigung und der Blockade von Leningrad war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung meiner Untersuchung—auch aufgrund der aktuellen politischen Situation—leider wenig in Erfahrung zu bringen.

umsprojekts *Россия – моя история*⁶ perpetuiert den Mythos der Heldenstadt Leningrad, wie er während der Blockade, aber insbesondere in der Ära Chruščëvs konstruiert und in die Meistererzählung vom Großen Vaterländischen Krieg eingebettet wurde (vgl. Petrone 2021: 345–348).⁷

Eine solche Konservierung der alten Meistererzählung ist nicht zuletzt für bestimmte gesellschaftspolitische Akteur:innen existentiell. So versuchen Überlebendenverbände insbesondere seit der Perestrojka aktiv auf die Erinnerungspolitik rund um die Blockade einzuwirken und die Fortsetzung ihres Status als Held:innen zu forcieren, um ihre meist finanziellen Forderungen zu legitimieren (vgl. Voronina 2012: 73; Voronina/Klokovala 2011: 164). Zwar werden seit den 1980er Jahren auch Fehler der Stadtverwaltung während der Blockade thematisiert. Die Hervorhebung unmoralischen oder kriminellen Verhaltens und eine Positionierung der Leningrader:innen als Opfer werden jedoch als geschichtsverzerrend bezeichnet. Dies führt Voronina (2012: 62) darauf zurück, dass die Erinnerungspolitik der »blokadniki«-Verbände auf dem Postulat des Massenheroismus basiert, einem der grundlegenden sinnstiftenden Erinnerungselemente der Sowjetära, das keinerlei Abweichungen von der Rolle des kollektiven Heldentums erlaube.

Dies ist aber nur ein Grund, wieso das Heldennarrativ Leningrads bis heute in der Erinnerungskultur der Stadt und Russlands dominant ist. Reid verargumentiert sein Fortleben über das kommunistische Regime und dessen Erinnerungspolitik hinaus damit, dass durch die jener Erzählung implizite kompensatorische Funktion das persönliche Trauma eine Linderung erfährt: Eine »tapfere, alte Frau [...], die [...] erzählt, wie Nachbarn einander geholfen und Mütter sich für ihre Kinder geopfert hätten oder welche Fürsorge in einem Evakuierungslazarett an der Tagesordnung gewesen sei«, verbreite laut Reid (2011: 22) keine Propaganda, »sondern sie hat sich eine Variante der Vergangenheit geschaffen, mit der sie leben kann«. Es ist dieses Mit-Geschichte-Leben-Lernen, worauf auch Lidija Ginzburg (2002: 184) in ihren Notizen hinweist, wenn sie schreibt:

»Они (Ленинградцы) подходят к себе так же, как к ним подходит мир, с точки зрения конечных результатов, поступков, действий вовне. И с этой точки зрения оказывается, что они в основном делали то, что требовалось. Что их поведение по праву можно назвать стойким, мужественным, даже героическим. Ретроспективно они отбрасывают, вытесняют из своего поведения все, что в нем было от внутреннего малодушия, колебаний, уклонов, раздражения, и оставляют ту схему действия, свод результатов, которая попадает в печать, в списки награжденных и т. п.«⁸

6 [Übers. A.S.] Russland – meine Geschichte.

7 Analog hierzu ist auch die öffentliche Relevanz des Großen Vaterländischen Kriegs in der Putin-Ära zu verstehen, die seit Putins erster Präsidentschaft 2000 stetig wächst. Für eine Diskussion, inwiefern Putin den Mythos von Russlands befreiender, heroischer Rolle in jenem Krieg nutzt und für den Aufbau eines Ikonenstatus seiner Person instrumentalisiert, vgl. Wood 2021.

8 [Übers. A.S.] Sie (die Leningrader) gehen an sich selbst so heran, wie die Welt an sie herantritt, nämlich in Hinblick auf die schlussendlichen Resultate, die Taten, die nach außen gerichteten Handlungen. Und unter diesem Gesichtspunkt stellt sich heraus, dass sie im Grunde genommen getan haben, was erforderlich war. Dass ihr Verhalten zurecht als belastbar, mutig, ja als heldenhaft bezeichnet werden kann. Im Nachhinein streichen und verdrängen sie aus ihrem Verhalten alles, was an innerer Feigheit, an Zögern, an Ausflüchten, an Irritationen in

Die hier thematisierten, identitätsstiftenden Narrative, so hilfreich sie für das Weiterleben nach traumatisierenden Ereignissen sein können, wirken jedoch generalisierend und sind ein Merkmal einer Geschichtsschreibung, die individuelle Schicksale abstrahiert und dadurch versucht, sie übersichtlich zu machen. Ein solcher Blick auf Leningrad gleicht einer Vogelperspektive, die, wie de Certeau (1988: 181) schreibt, eine »Fiktion [impliziert], die Leser schafft, indem sie die Komplexität der Stadt lesbar macht und ihre undurchsichtige Mobilität zu einem transparenten Text gerinnen lässt«. Einzelne Schicksale verschwimmen in dem abstrakten Konstrukt der heldenhaften Stadt. Es entsteht, wie Ginzburg (2002: 184) selbst formuliert, eine »социальная, групповая автоконцепция«,⁹ die ein ideales, überpersönliches Selbstbild im Rahmen eines Kollektivs über das persönliche, individuelle stülpt. Eine solche abstrahierende Perspektive auf das Geschehene und die Rolle der Leningrader:innen darin prägen das Verständnis und die Erinnerung an die Blockade bis heute maßgeblich und dienen sowohl als Schutzschild (vor Traumata, Schuldgefühlen etc.) als auch als Mittel der Legitimation (für finanzielle oder andere gesellschaftspolitische Ansprüche).

II.2 Stadtraum und städtische Praxis in Lidija Ginzburgs *Zapiski blokadnogo čeloveka*

Lidija Ginzburgs *Zapiski blokadnogo čeloveka*¹⁰ muss vor diesem Hintergrund der Erinnerungskultur bzw. –politik sowie der daraus resultierenden Genre- und Stilkonventionen gelesen werden. Nicht zuletzt sind jene auch Grund für die Editions Geschichte des Textes, auf die die drei Jahreszahlen hinweisen, mit denen der Text signiert ist: 1942–1962–1983. Das Jahr 1942 markiert den Beginn von Ginzburgs Aufzeichnungen. Nach der Hungersnot und den Schrecken des ersten Blockadewinters, die auch vor der Philologin nicht Halt machten, begann sie, Tagebuch zu führen und sich Gespräche, die sie in Warteschlangen, auf der Straße oder in Unterschlupfen mithörte, zu notieren.¹¹ Da literarische Repräsentationen über die Blockade in den Nachkriegsjahren tabu waren, blieben diese

ihm vorhanden war, und behalten das Handlungsschema, die Sammlung von Resultaten, die abgedruckt wird, in den Listen der Preisträger erscheint usw.

- 9 [Übers. A.S.] Ein soziales, kollektives Selbstkonzept.
- 10 Ich beschäftigte mich in meiner Dissertation ausschließlich mit dem ersten Teil von *Zapiski*. Der von Ginzburg als solcher bezeichnete und 1991 erstmals (und separat) erschienene zweite Teil besteht vorwiegend aus der Wiedergabe von Dialogen und Gesprächsfetzen und diese Gespräche thematisierenden Analysen. Erst 2002 erschienen beide Teile in dem Band *Записные книжки. Воспоминания. Эссе* in einer Edition. Die Form und der Inhalt des zweiten Teils unterscheiden sich maßgeblich von jenen des ersten Teils, weshalb die Herangehensweise meiner Untersuchung nur schwer auf beide Teile anwendbar ist. Eine raumorientierte Analyse jenes zweiten Teils der *Zapiski* obliegt somit zukünftigen Studien.
- 11 Lidija Ginzburg erlebte die gesamte Blockade selbst mit. Zwar genoss sie als Radiomitarbeiterin diverse u.a. lebensmitteltechnische Privilegien, dennoch erfuhr auch sie die Folgen des allgemeinen Lebensmittel- und Brennstoffmangels am eigenen Leib. Hunger, Kälte und Bombardements gehörten insbesondere im ersten Blockadewinter somit auch zu ihrem Alltag. Darüber hinaus kümmerte sie sich um ihre kranke Mutter, die sie als Abhängige mitversorgen musste. Ihre Mutter überlebte den Winter 1941/42 nicht.

Notizen, wie auch Ginzburgs theoretische Schriften, allerdings lange Zeit unbearbeitet und unveröffentlicht.¹²

In der politischen Tauwetter-Periode nach der Machtübernahme Chruščëvs sah Ginzburg die Möglichkeit einer baldigen Publikation und überarbeitete den Text im Jahr 1962. Publiziert wurde er jedoch erst Mitte der 1980er Jahre in der Zeitschrift *Neva*,¹³ nachdem Ginzburg ihn noch einmal grundlegend redigierte. In dieser letzten Editionsstufe entschloss sich die Autorin, wie sie später in einem Gespräch mit Jane Gary Harris angab, ihren Text durch Fiktionalisierungstechniken multidimensionaler zu gestalten, »giving it more depth by making it more fictional« (zit. n. Harris 1994: 139). So führte sie u. a. den Hauptprotagonisten ЭН ein. Dennoch und auch trotz der vehement durch Ginzburg selbst verteidigten Fiktionalität von ЭН wurde ihr Text primär autobiografisch gedeutet (vgl. Van Buskirk 2010: 302). Dies ist dem in der Sowjetunion geltenden Genre-Imperativ von Blockadetexten geschuldet, das jegliche Fiktionalisierung des Erlebten tabuisierte, von Autor:innen einen persönlichen, raumzeitlichen Bezug zum Geschehen einforderte und eine spezifische Rezeptionshaltung zur Folge hatte (vgl. Kap. II.1.3). Aber auch im internationalen Kontext wurde in erster Linie dem dokumentarischen Gehalt von *Zapiski* Beachtung geschenkt. Ein Grund dafür sind laut mehreren Beobachter:innen die Erstübersetzungen des Titels, die den Text mit dem Tagebuchgenre in Verbindung bringen (im Französischen heißt der Text *Journal du siège de Leningrad*, auf Englisch *Blockade Diary*) (vgl. Van Buskirk 2010: 302; Gruszka 2012: 276).

Vor diesem Hintergrund scheint die 1997 erschienene deutsche Erstausgabe des Textes jener Tendenz bewusst entgegenzuwirken. Denn in ihr ist der Titel wörtlich als *Aufzeichnungen eines Blockademenschen* übersetzt. Damit reagiert die Übersetzung nolens volens auf einen Kritikpunkt an der monodimensionalen russischen wie internationalen Rezeptionshaltung, der nicht zuletzt von Emily Van Buskirk, der Herausgeberin der ersten Gesamtausgabe von Ginzburgs Blockadetexten,¹⁴ hervorgehoben wird: Die Slawistin beklagt, dass Historiker:innen Ginzburgs *Zapiski* oftmals nur dazu nützten, das Leben

12 Der unter der stalinistischen Herrschaft präsente Anti-Intellektualismus, Antisemitismus und die Repressionen gegenüber insbesondere der Leningrader Intelligenz führten dazu, dass Ginzburg ihre Texte lange Zeit nicht publizieren und an keiner Hochschule in größeren Städten unterrichten konnte. Auch durfte sie ihre Dissertation über Aleksandr I. Gercen erst nach Stalins Tod, im Jahr 1958, verteidigen. Diese Umstände führten dazu, dass Ginzburg ihre literaturtheoretischen sowie philosophischen Schriften erst in den 1960er und 1970er Jahren, also im Alter von ca. 60/70 Jahren, veröffentlichte (vgl. Harris 1994: 140–141; Sandomirskaja 2010: 308).

13 Der Text wurde dann 1989 mit einigen Änderungen in der Sammlung von Ginzburgs Blockadeprosa *Человек за письменным столом* veröffentlicht (vgl. Ginzburg 1989: 517–578).

14 Ginzburgs Blockadetexte umfassen neben *Zapiski blokadnogo čeloveka*, die aus dem gleichnamigen, in zwei Teile geteilten Haupttext sowie drei kürzeren Texten (»Записи в дни блокады«, »Оцепление« und »Отрезки блокадного дня«) unter dem Sammeltitle *Вокруг»Записок блокадного человека«* bestehen, auch mehrere Prosatexte und Notizen, die von Emily Van Buskirk in der 2011 erschienenen Textedition *Проходящие характеры* unter dem Titel *Проза военных лет* zusammengefasst wurden, darunter »День Оттера« und »Рассказ о жалости и о жестокости«. Die aktuelle deutsche, 2014 erschienene Ausgabe verfolgt hingegen eine andere Systematik und versammelt »Eine Erzählung von Mitleid und Grausamkeit«, den ersten Teil der *Zapiski* sowie die Textsammlung *Aus dem Umkreis der »Aufzeichnungen eines Blockademenschen«* unter dem Titel *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*.

während der Blockade zu rekonstruieren, den Text also als Zeitzeugenbericht läsen (vgl. Van Buskirk 2010: 302). Von dieser Tendenz zeugen nicht zuletzt viele (literatur-)historische Publikationen, darunter Aileen Rambows *Überleben Mit Worten* (1995), in der unterschiedliche Blockade-Tagebücher und deren Bezug zur während der Blockade existenten Propaganda analysiert werden, sowie *Writing the siege of Leningrad* (2002) von Cynthia Simmons und Nina Perlina—eine Monografie, die von Frauen verfasste, autobiografische Texte untersucht. Beide rekurren auf *Zapiski* primär, um die Blockaderealität bzw. den Blockadealltag zu rekonstruieren, und lassen viele literarische Spezifika des Textes unerforscht.

Ginzburg selbst achtete hingegen in ihrem Schreib- und Editionsprozess von *Zapiski*, wie Van Buskirk (2010: 302) suggeriert, darauf, eine eindeutige Zuordnung des Textes zu einem konventionellen Genre zu verunmöglichen. Und tatsächlich entpuppt sich eine gattungsspezifische Klassifizierung für viele Literaturwissenschaftler:innen als problematisch (vgl. Gasparov 1994: 216; Gruszka 2012: 276; Banjanin 2009: 389). Die Autorin selbst bezeichnete *Zapiski* als »povestvovanie« (Van Buskirk 2010: 302) und positionierte den Text damit zwischen Roman, Fabel und Essay, also in einem Spannungsverhältnis zwischen Fiktionalität und Faktualität. Dieser intermediäre Status des Textes ist für den gegebenen Kontext von besonderem Interesse, da auch die vorliegende Untersuchung von einer strikten Trennung zwischen Fakt und Fiktion in Bezug auf literarische Texte absieht (vgl. Kap. I.2.3). Die folgende Analyse, die sich an einem Verständnis von Literatur als nicht fiktional, sondern *fiktionalisierend* orientiert, wird dementsprechend auch dem Anliegen der Autorin selbst gerecht, eine einzig das Dokumentarische fokussierende Lektüre zu vermeiden.

Einer solchen Lesart des Textes als Zeugnis fallen nämlich auch Aspekte des literarischen Raums zum Opfer, die selbst Literaturwissenschaftler:innen, die sich einer Genreklassifizierung des Textes und einer strikt autobiografischen Lesart widersetzen, dazu dienen, auf Spezifika des empirischen Raums während der Blockade zu schließen. So sieht beispielsweise Irina Sandomirskaja (2010: 314) zwar in der Beschreibung der Stadt Leningrad bei Ginzburg ein Analogon zum ausgehungerten Körper des Dystrophikers. Wenn es um die Untersuchung von Raumdarstellung(en) geht, schließt sie aus Ginzburgs Beschreibungen jedoch in erster Linie darauf, wie der empirische, urbane Georaum während der Blockade von den Stadtbewohner:innen wahrgenommen wurde, nicht hingegen wie dieser in den *Zapiski* literarisch transformiert wird (vgl. ebd.: 308–313).

Ewa Komisaruk (2014: 37) wiederum bemerkt in ihrem Aufsatz zur Audiosphäre des belagerten Leningrads, dass Ginzburg in ihren *Zapiski* auditive Wahrnehmungen mittels Metaphern und anderer Stilmittel poetisiert und dadurch die Wahrnehmung eines konkreten Stadtraums ermöglicht. Trotzdem nutzt sie Ginzburgs Beschreibungen in erster Linie dazu, um auf die empirische auditive Realität des belagerten Leningrads bzw. auf das daraus resultierende Verhalten der Leningrader:innen während der Blockade zu schließen.

Und auch Polina Barskova (2017: 5), die mit ihrer Monografie *Besieged Leningrad* eine beeindruckende Studie zu künstlerischen Repräsentationen der Blockade und den in ihnen enthaltenen Raumdarstellungen geschaffen hat, ist der Meinung, wie sie selbst in der Einführung konstatiert, dass »the spatiality of the Siege can [...] be comprehended

by studying its representations«. Barskova geht zwar stellenweise auf die Techniken dieser räumlichen Ästhetisierungen ein—so auch hinsichtlich Ginzburgs *Zapiski* (vgl. ebd.: 26–27 oder 74–76). Ihr Hauptaugenmerk bleibt allerdings ebenfalls auf der Rekonstruktion des Blockaderaums in seiner empirischen Realität.

Wie in Teil I. der vorliegenden Arbeit elaboriert wurde, ist die Herausstellung bestimmter urbaner Praktiken und Räume während des Ausnahmezustandes nur ein Teil der folgenden Untersuchung von Ginzburgs Text. Ich werde somit komplementär zu den oben genannten Studien, die aus Ginzburgs Beschreibungen der Praktiken und Räume primär auf Zeit- und Raumvorstellungen in der Blockadezeit schließen, arbeiten. Im Zentrum wird jedoch die Analyse des *literarischen* Raums und der Techniken stehen, wodurch der (empirische) urbane Raum literarisiert wird. Darauf aufbauend werde ich eruieren, inwiefern Ginzburg mittels einer dem Text eigenen literarischen Raumästhetik nicht nur Genrengrenzen durchbricht, sondern auch offizielle, institutionelle Blockadenarrative und eine daraus resultierende Raumpolitik hinterfragt—ein Vorhaben, wofür zahlreiche erschienene Studien zu Ginzburgs *Zapiski*, trotz ihres Fokus auf dem dokumentarischen Gehalt des Textes, eine geeignete Grundlage bilden.

II.2.1 Das Dazwischen der Grenzerfahrung aufdecken: Kontrastierung und Kontextualisierung als raumästhetische Instrumente

Werden urbane Räume in Ausnahmezustände versetzt, verändern sie sich radikal. Sie implizieren neue Praktiken, neue symbolische Ordnungen und Raumstrukturen, die in einem starken Kontrast zu jenen des den jeweiligen Ausnahmezustand antezedierenden Normalzustands stehen. Diese neuartigen städtischen Eigenlogiken, wie sie Löw bezeichnen würde (vgl. Kap. I.1.2), werden insbesondere auf Ebene der Alltagspraxis der Stadtbewohner:innen manifest.

In Ginzburgs *Zapiski* spielt ebenjene neuartige urbane Praxis eine zentrale Rolle. Schließlich fokussiert der Text, wie die Erzählinstanz selbst feststellt «общую жизнь» (Ginzburg 2011: 311),¹⁵ also den allgemeinen städtischen Alltag während der Blockade—ein Leben, das von allen oder zumindest einer bedeutenden Mehrheit erlebt sowie gelebt wird, gleichzeitig jedoch *anders* ist und in dieser Differenz zum Normalzustand in Erscheinung tritt. Es oszilliert somit zwischen einer allgemeinen Relevanz, die durch den Mangel des Individuellen bzw. Einzigartigen einen schon fast banalen Charakter erhält, und einer Konnotation des Besonderen, die durch einen ständigen Verweis auf seine Andersartigkeit evoziert wird. Wiederkehrend finden sich somit Formulierungen wie «новая действительность» (ebd.: 313)¹⁶ oder Hinweise auf eine durch die Blockade geprägte Wahrnehmung: «[O]н [...] требовал другой, неблокадной апперцепции.» (Ebd.: 351)¹⁷ Diese Passagen lassen auf eine Dualität zwischen dem vor der Blockade bestehenden Normalzustand und einem durch die Blockade hervorgerufenen Ausnahmezustand schließen. Doch der Text beschreibt den urbanen Raum nicht nur in

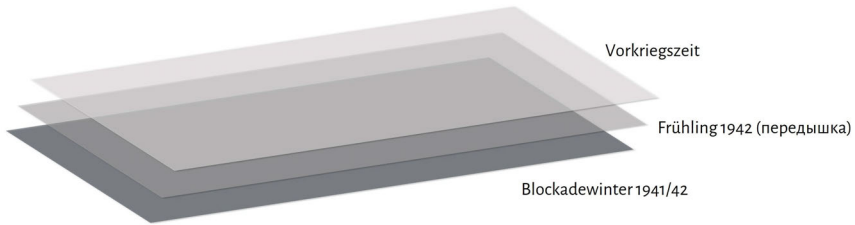
15 »[D]as allgemeine Leben« (Ginsburg 2014: 83).

16 »Eine neue Wirklichkeit« (ebd.: 86).

17 »[Es] erforderte [...] eine andere, nicht durch die Blockade geprägte Apperzeption« (ebd.: 156).

ebenjenem Dualismus. Vielmehr nutzt er *drei* zeitliche Ebenen und damit verbundene räumliche Realitäten und Praktiken, um die Verfremdung des urbanen Raums zu illustrieren: die Zeit vor dem Kriegsausbruch, den Blockadewinter 1941/42 und den Frühling bzw. Sommer 1942, den der Text als »передышка« (ebd.: 315),¹⁸ also Atempause, bezeichnet (vgl. Abb. 7).

Abbildung 7: Visualisierung der drei raumzeitlichen Ebenen in Ginzburgs »Zapiski«



Erstere Ebene, die Vorkriegszeit, entspricht im Kontext der vorliegenden Arbeit am ehesten dem Begriff des Normalzustands. Auch wenn, wie in Kapitel II.1 angedeutet wurde, die Bewohner:innen Leningrads seit den 1920er Jahren bereits mehrere radikale, politische wie gesellschaftliche Transformationen erlebten, die ebenfalls als Ausnahmezustände bezeichnet werden können,¹⁹ ist es diese vorkriegszeitliche Realität, die in *Zapiski* Normalität impliziert und als Folie für eine Kontrastierung von Blockadezeit und Nicht-Blockadezeit genutzt wird. Mittels jener Gegenüberstellung beschreibt Ginzburg (2011: 312) gleich am Anfang ihres Textes eine räumlich-symbolische Transformation, die in den ersten Kriegstagen, ja -minuten erkennbar wird: »Не прошло и получаса, а нас уже неудержимо относит от довоенного строя чувств. Возвращаюсь домой по улицам, будто еще довоенным, среди предметов еще довоенных, но уже изменивших свое значение.«²⁰ Der Raum und seine Wahrnehmung ändern sich also sofort mit dem Überfall des Deutschen Reichs auf die Sowjetunion und nicht erst mit der Einkesselung der Stadt: Straßen werden zu *Vorkriegsstraßen*, Dinge zu *Vorkriegsdingen*. Und doch wird durch diese Wortwahl ein Retardierungseffekt innerhalb dieser Transformation offenkundig. Denn noch werden die Straßen und räumlichen Elemente sowie die Gefühle der Menschen, die auch eine bestimmte symbolische Raumordnung implizieren, in Bezug zu der Zeit vor Kriegsbeginn gesetzt. Diese räumliche Überlappung und ihren liminalen Charakter unterstreicht Ginzburg, indem sie die Erwartungshaltung der Bewohner:innen mit der eigentlichen urbanen Wirklichkeit kontrastiert:

18 »Atempause« (ebd.: 91).

19 Darauf wird auch in *Zapiski* angespielt, als der »[б]локадный голод« (Ginzburg 2011: 346) [»Blockadehunger« (Ginsburg 2014: 146)] mit dem Hunger während des Bürgerkriegs verglichen wird (vgl. Ginzburg 2011: 345–346; Ginzburg 2014: 146).

20 »Noch ist keine halbe Stunde vergangen, und schon haben wir uns unaufhaltsam von der Ordnung der Vorkriegsgefühle entfernt. Ich gehe durch die Straßen nach Hause, die scheinbar noch Vorkriegsstraßen sind, an Dingen vorbei, die Vorkriegsdinge sind, deren Bedeutung sich aber schon geändert hat« (Ginsburg 2014: 85).

»В первый миг совершающегося события показалось, что нужно куда-то ужасно спешить и что ничто уже не может быть по-прежнему. Потом оказалось, что многое пока по-прежнему. Еще ходят трамваи, выплачивают гонорары, в магазинах торгуют обыкновенными вещами. Это удивляло. Чувство конца прежней жизни было сперва столь нестерпимо сильным, что сознание, минув все промежуточное, полностью сосредоточилось на развязке.« (Ebd.: 312)²¹

Die Stadtbewohner:innen bereiten sich, wie das obige Zitat verdeutlicht, bereits vor dem Beginn der Blockade auf die Veränderung der Praxis vor. Die Raumrepräsentationen sowie Repräsentationsräume erlauben hingegen noch die Raumpraxis des Normalzustandes. Die Raumordnung der ersten Kriegswochen wird in *Zapiski* also als zäsural und gleichzeitig von einer fluiden Liminalität gekennzeichnet beschrieben. Sie impliziert die Relevanz bekannter Praktiken, kündigt jedoch bereits eine neue Praxis an. Der urbane Raum wird in dieser präblockadischen Kriegszeit in einem Oszillationsverhältnis zwischen unterschiedlichen Raumpraxen und -systemen positioniert.

Eine solche Wechselwirkung zwischen verschiedenen Raumordnungen lässt sich auch in den Darstellungen des Blockadewinters beobachten. Zunächst ist allerdings eine scheinbar gänzliche räumliche Entfremdung des urbanen Raums, die mit der Verfremdung des Körpers durch den Lebensmittelmangel und den daraus resultierenden Hunger der Stadtbewohner:innen korrespondiert, kennzeichnend für diese zweite raumzeitliche Ebene des Textes. Besonderes Augenmerk legt Ginzburg also auf die Beschreibung der Folgen jener Veränderungen für den Organismus der Bewohner:innen Leningrads. Unterernährung und der Mangel an notwendigen Vitaminen und Nährstoffen führen bei ihr dazu, dass der menschliche Körper nicht nur extrem abnimmt, sondern auch an Energie und Koordinationsfähigkeit verliert, sodass Psyche und Physis auseinanderdriften: »Зимой, пока люди открывали в себе кость за костью, совершалось отчуждение тела, расщепление сознательной воли и тела как явления враждебного внешнего мира.« (Ginzburg 2011: 314)²² Wie in der zitierten Textpassage offenkundig wird, passiert diese Transformation einerseits graduell (»пока люди открывали в себе кость за костью«), andererseits radikal, denn der Körper degeneriert, während der Wille unverändert bestimmten Impulsen folgen muss (»расщепление сознательной воли и тела как явления враждебного внешнего мира«). Damit kommt es zu einer Bewusstwerdung der eigenen Physis oder, wie Kirill Kobrin (2012: 246) bemerkt, »the body amazes, surprises, shocks the ›blockade person««. Gleichzeitig wird der Körper zu etwas Überflüssigem, Feindlichem, Störendem. Immer wieder geht Ginzburg auf diese nicht nur Fremdheit, sondern geradezu Feindseligkeit

21 »Im ersten Moment des sich vollziehenden Geschehens schien es, als müsste man sich furchtbar beeilen und als könnte nichts mehr so sein wie vorher. Dann zeigte sich, dass vieles noch war wie vorher. Noch fuhren die Straßenbahnen, die Honorare wurden gezahlt, in den Geschäften wurden die üblichen Dinge verkauft. Das überraschte. Das Gefühl vom Ende des bisherigen Lebens war zunächst so überwältigend gewesen, dass das Bewusstsein alles auf dem Weg dorthin übersprang und sich ausschließlich auf den Ausgang konzentrierte« (ebd.: 85–86).

22 »Im Winter, als die Menschen einen Knochen nach dem anderen an sich entdeckten, entfremdete sich ihnen ihr Körper, spaltete sich der bewusste Wille des Körpers als einer Erscheinungsform der feindlichen Außenwelt ab« (ebd.: 89).

des eigenen Körpers ein und inszeniert die neue, menschliche Physis als eine Art verlängerten Arm der deutschen Belagerer, deren Gewalt einzig der Wille bzw. die Seele [»душа« (Ginzburg 2011: 314)]²³ standhalten kann (vgl. Kobrin 2012: 247).

Diese neue Körperlichkeit in *Zapiski* führt zur Entstehung einer gänzlich neuen Raumpraxis, die für die Raumordnung des Blockadewinters maßgeblich ist. Die Kraftlosigkeit, aber auch die ununterbrochene Kälte, die durch den Mangel an Brennstoffen sogar in die Wohnungen der Menschen dringt, bewirken, dass die Bewegungen durch die Stadt auf das Unentbehrlichste, nämlich die Nahrungsbeschaffung und die notwendige Hygiene, reduziert werden. Bewegung durch den öffentlichen urbanen Raum wird auf ein Minimum reduziert und gleichsam zu einer Praktik, die, soweit möglich, schnell vonstattengeht, was sich in neuen Fortbewegungsformen manifestiert: Die Menschen in *Zapiski* »берут (или ползут – среднего не бывает)« (Ginzburg 2011: 319).²⁴ Derart versuchen sie unterschiedliche Ziele in der Stadt zu erreichen, deren Priorität von der Möglichkeit einer Nahrungsmittelbeschaffung abhängt: »[О]т дома к учреждению, от учреждения к столовой, от столовой к столовой, от второй столовой в учреждение...« (Ebd.: 340)²⁵ Der Hunger, der »где-то присутствует всегда« (ebd.: 314),²⁶ diktiert also einen neuen Tagesablauf, der in *Zapiski* weniger als *Ordnung*, denn als leblose *Struktur* beschrieben wird: »[Э]тот уклад [...] в основном управляемый триадой еды, еще не был режимом, но безжизненной схемой режима.« (Ebd.: 321)²⁷ Der Blockademensch hat bei Ginzburg im Blockadewinter somit keine andere Lebensaufgabe als irgendwie an Essen zu gelangen und dadurch nicht zu leben, sondern zu überleben. Die Praxis des Einzelnen wird zu einer »однообразн[ая] сери[я] жестов« (ebd.),²⁸ die städtische Praxis insgesamt zu einem Rennen »по замкнутому кольцу« (ebd.: 320)²⁹—eine Metapher, die nicht nur mit dem konkret geschlossenen Kreis der Blockade, sondern auch mit dem traumatischen Erbe der Blockade zusammenhängt, worauf ich in Kapitel II.2.5 gezielter eingehen werde.

Bemerkenswert ist, dass Ginzburg in der Beschreibung des Blockadewinters zwar erwähnt, dass die Menschen weiterarbeiten oder zumindest ihren Arbeitsplatz aufsuchen. Arbeitsbezogene Praktiken, die nach Lefebvre der globalen oder gemischten Ebene der Stadt zugeordnet werden können, werden jedoch nur detaillos erwähnt. Praktiken hingegen, die im privaten Raum anzusiedeln sind, also Essen, Kochen, Schlafen und Hausarbeit, wie die Entsorgung des Unrats, beschreibt der Text überaus genau. Diese Tendenz zur detaillierten Schilderung häuslicher, alltäglicher Tätigkeiten zeigt sich besonders deutlich in der Darstellung des Holzhackens:

23 »Seele« (ebd.).

24 »[L]aufen (oder kriechen) – dazwischen gibt es nichts« (ebd.: 97).

25 »[V]on der Wohnung zur Behörde, von der Behörde zur Kantine, von der ersten Kantine zur zweiten, von der zweiten zur Behörde...« (ebd.: 135).

26 »[I]st immer irgendwo präsent« (ebd.: 88).

27 »[D]iese Struktur, die [...] im wesentlichen [sic!] durch die Triade der Mahlzeiten bestimmt wurde, war noch keine Ordnung, sondern das leblose Schema einer Ordnung« (ebd.: 101).

28 »[D]ie monotone Abfolge von Gesten« (ebd.).

29 »[I]n einem geschlossenen Kreis« (ebd.: 98).

»Типический блокадный день начинался с того, что человек выходил на кухню или на темную лестницу, чтобы наколоть дневной запас щепок или мелких дров для временки. [...] Колоть приходилось ощупью, осторожно вгонять в полено косо поставленный топор, потом уже ударяя. Очень плохи были руки. Пальцы скрючивались и замирали в какой-нибудь случайной позе. Рука теряла хватательные движения. Теперь ею можно было пользоваться только как лапой, как культяпкой или палкообразным орудием. Человек нашаривал в темноте и сгребал рассыпавшиеся по каменной площадке щепки, зажимал кучу щепок между двумя культяпками, бросал их в корзину.« (Ginzburg 2011: 318)³⁰

Noch minutiös genauer beschreibt der Text basale Bewegungspraktiken, wie das Gehen oder Treppensteigen:

»Скажем, я выдвигаю вперед правую ногу, левая отходит назад, упирается на носок и сгибается в колене (как она плохо сгибается в колене!), потом она отрывается от земли, по воздуху движется вперед, опускается, а правая в это время уже успела отойти назад. Черт ее знает! – надо проследить, как она там уходит назад, не то еще можно упасть.« (Ebd.: 315)³¹

Und sogar das Rasten wird zu einer Anstrengung, da der menschliche Körper (тело) »замурованное одеждой« (ebd.)³² auch schlafend mit der Kälte und dem Hunger kämpfen muss:

»Наваленные вещи тяжело давили и – хуже того – они скользили и расползались. Чтобы удержать эту кучу, нужны были какие-то малозаметные, но в конечном счете утомительные мускульные усилия. Нужно было приучить себя спать неподвижно, собранно, особым образом подвернув ногу, которая придерживала основу сооружения.« (Ebd.: 318)³³

30 »Der typische Blockadetag begann damit, dass der Mensch in die Küche oder ins dunkle Treppenhaus ging, um den Tagesvorrat an Spänen oder Kleinholz für die Wremjanka, das Eisenöfchen, zu spalten. [...] Man musste das Holz tastend spalten, das schräg angesetzte Beil vorsichtig in das Scheit treiben und dann erst zuschlagen. Ganz unbrauchbar waren die Hände. Die Finger krümmten sich und erstarrten in irgendeiner zufälligen Haltung. Die Hand hatte die Greiffähigkeit verloren. Sie ließ sich nur noch wie eine Pfote, wie ein Stumpf oder wie ein stielartiges Werkzeug benutzen. Der Mensch tastete in der Dunkelheit herum und harkte die auf dem steinernen Treppenabsatz verstreuten Späne zusammen, presste den Haufen Späne zwischen seine beiden Stümpfe und warf sie in den Korb« (ebd.: 95).

31 »Also, ich setze den rechten Fuß vor, der linke bleibt hinten, hebt sich auf die Zehen, das Knie beugt sich (wie schlecht es sich beugt!), dann löst sich der Fuß vom Boden, bewegt sich durch die Luft nach vorn, senkt sich wieder, und in der Zwischenzeit ist der rechte irgendwie nach hinten geraten. Weiß der Teufel! Man muss aufpassen, wie er da nach hinten kommt, sonst könnte man noch fallen« (ebd.: 90).

32 »[E]ingemauert in Kleidung« (ebd.: 91).

33 »Der Kleiderberg lastete schwer auf ihm, und, schlimmer noch, die Sachen rutschten und fielen auseinander. Um ihnen Halt zu geben, war eine unmerkliche, doch letzten Endes ermüdende Muskelanstrengung erforderlich. Man musste sich beibringen, regungslos und konzentriert zu schlafen und dabei das Bein, das das Fundament der Konstruktion stützte, auf eine bestimmte Art anzuwinkeln« (ebd.: 94).

Durch diese akribisch genauen Schilderungen von Praktiken, die im Normalzustand automatisch funktionieren und keiner besonderen Aufmerksamkeit bedürfen, wird die Raumpraxis des Blockadewinters zu etwas Künstlichem stilisiert, das durch die Notwendigkeit des Erlernens neuer Bewegungstechniken eine massive Anstrengung impliziert. Der Verweis auf dieses Nicht-Natürliche, Nicht-(mehr-)Automatische macht die Entfremdung der Raumpraxis der Einwohner:innen Leningrads sowie die bereits erwähnte Aufspaltung der menschlichen Physis vom Willen bzw. Bewusstsein besonders augenscheinlich. Der Text inszeniert dadurch die Raumpraxis während des Blockadewinters als eine Praxis der Ausnahme, die einerseits in einem starken Kontrast zu jener des Normalzustandes steht, andererseits, durch die Herausstellung ihrer Andersheit, immer im Kontext einer solchen nicht mehr existenten Normalität gedacht wird.

Eine ähnliche, zwischen Kontrastierung und Kontextualisierung oszillierende Beziehung baut der Text hinsichtlich der Repräsentationsräume auf. Darauf geht Ginzburg konkret im Rekurs auf Einrichtungsgegenstände in der Wohnung Энs sowie in der Thematisierung des Bedeutungsverlusts ebenjener im Blockadewinter ein: »Зимой в распясавшемся хаосе казалось, что ваза и даже книжные полки – нечто вроде Поганкиных палат или развалин Колизея, что они уже никогда не будут иметь практического значения [...]« (Ginzburg 2011: 316)³⁴ Die Dinge verlieren ihre eigentliche Bestimmung und werden im Kontext des Blockadewinters für andere Zwecke relevant [»вот почему не жалко было ломать и рубить« (ebd.)].³⁵ Anstelle »довоенного строя чувств« (ebd.: 312)³⁶ tritt also eine neue Norm. Diese neuartige Ordnung funktioniert »[п]о законам новой действительности« (ebd.: 347)³⁷ und bringt »новые формы жизни« (ebd.: 326)³⁸ hervor, also neue räumliche Praktiken, aber auch eine neuartige Raumwahrnehmung.

Der Text, dies zeigt die eben zitierte Passage, beschreibt die Repräsentationsräume des Blockadewinters also als etwas Neues, Ungewohntes und Fremdes, gleichzeitig jedoch als etwas Temporäres. Dies wird besonders deutlich, wenn man die in *Zapiski* enthaltenen Beschreibungen des städtischen Raums während der auf den Blockadewinter folgenden Atempause untersucht, die weder dem Ausnahmezustand der Winterzeit, noch dem Normalzustand vor dem Krieg ähnelt, sondern als zwischen diesen beiden oszillierender Zustand positioniert wird. Ginzburg illustriert den liminalen Status dieser raumzeitlichen Ebene mittels eines Vergleichs der Raumpraxis und der Repräsentationsräume des Winters mit jenen des beginnenden Frühjahrs. Mit Anbruch des Frühlings

»вещи начали медленно возвращаться к своему назначению. Эн привыкал к этому тоже медленно и недоверчиво. Это было – как снять валенки. Эн все не вылезал из валенок; ему как-то мерещилось, что валенки – это уже необходимая принадлежность человека. [...] Он почти еще ничего не читал, но теперь уже

34 »Im Winter, als das Chaos außer Kontrolle geriet, schienen die Vase und sogar die Bücherregale zur selben Kategorie zu gehören wie der Pogankin-Palast oder das Kolosseum; es schien, als würden sie nie mehr eine praktische Bedeutung haben« (ebd.: 92).

35 »[D]eshalb war es auch nicht schlimm, etwas zu zerbrechen oder zu zerhacken« (ebd.).

36 »Ordnung der Vorkriegsgefühle« (ebd.: 85).

37 »Nach den Gesetzen der neuen Wirklichkeit« (ebd.: 148).

38 »[D]ie neuen Lebensformen« (ebd.: 110).

стеллажи, вздымаясь над беспорядком сдвинутых стульев, над пустыми и полными банками на краю письменного стола, — уже предлагали вновь выполнять свое назначение. А автоматический жест, которым Эн заводил на ночь часы и осторожно клал их на стул около дивана [...], был совсем из той жизни. Зато торопливость, с какой люди теперь, ложась спать, сбрасывали с себя все до нитки, — это было от передышки. В этом была жадность и нервность временного состояния перед второй зимой [...].» (Ginzburg 2011: 316)³⁹

Die Raumpraxis der Winterzeit bzw. die Raumordnung »из той жизни« und jene der Atempause werden in dieser Textpassage klar kontrastiert («автоматический жест»/»торопливость«). Dadurch wird der temporäre Charakter der während des Blockadewinters geltenden Raumordnung unterstrichen. Gleichzeitig zeigt sich erneut, dass die Kontrastierung keine radikale ist, sondern eine fluide («Он почти еще ничего не читал, но теперь уже стеллажи [...] предлагали вновь выполнять свое назначение»). Die Atempause wird also als schrittweise Rückkehr zur Normalität beschrieben, in der die Praxis der Wintermonate nicht mehr die einzig existente, jedoch auch noch nicht komplett obsolet ist. Um diesen graduellen Übergang zu illustrieren, bedient sich Ginzburg einer räumlichen Metapher, die einerseits visuelle Verschleierung, andererseits optische Transparenz impliziert: Sie bezeichnet die Nachwirkung der Winter-Raumordnung als »дистрофический туман« (ebd.: 349),⁴⁰ also als Nebel, der eine Rückkehr zur städtischen Raumlogik des Normalzustands verunmöglicht.

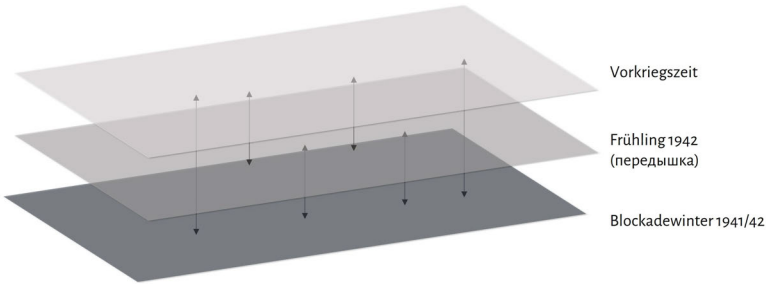
In der Atempause geläufige Raumpraxis und Raumrepräsentationen werden also stets in Bezug zu den räumlichen Momenten des Blockadewinters gesetzt. Ob bei der Beschreibung des menschlichen Verhaltens in der Warteschlange oder der Deskription der Bewegung durch die Stadt—die Menschen »несут в себе это движение [блокадной зимы] как травму« (ebd.: 320).⁴¹ Stets wird somit der urbane Raum während der Wintermonate mitgedacht und miterzählt. Die einzelnen raumzeitlichen Ebenen fungieren als Folien, mittels welcher, wie in Abbildung 8 visualisiert wird, eine Kontrastierung und Kontextualisierung der jeweils folgenden Raumordnung erfolgt.

39 »[B]еганнн die Dinge, langsam zu ihrer Bestimmung zurückzukehren. N. konnte sich auch nur langsam und ungläubig daran gewöhnen. Das war wie beim Ausziehen der Filzstiefel. N. hatte seine Filzstiefel überhaupt nicht mehr ausgezogen; irgendwie hatte er sich eingebildet, Filzstiefel wären zum unentbehrlichen Utensil des Menschen geworden. [...] Noch las er kaum, aber die Regale, die über dem Durcheinander zusammengedrückter Stühle, über den leeren und vollen Einmachgläsern auf dem Schreibtischrand aufragten, boten schon wieder an, ihrer Bestimmung nachzukommen. Und die mechanische Handbewegung, mit der N. vor dem Schlafengehen die Uhr aufzog und vorsichtig auf den Stuhl neben dem Sofa legte [...], stammte ganz und gar aus jenem Leben. Die Hast hingegen, mit der sich die Menschen jetzt beim Schlafengehen alles bis zum letzten Faden herunterrissen, kam von der Atempause. Darin lagen Gier und Nervosität des Übergangszustands vor dem zweiten Winter« (ebd.: 92).

40 »Nebel der Dystrophie« (ebd.: 152).

41 »Menschen tragen diese Bewegung [des Blockadewinters] wie ein Trauma in sich« (ebd.: 99).

Abbildung 8: Visualisierung der narrativen Oszillationsbewegung zwischen den raumzeitlichen Ebenen in Ginzburgs »Zapiski«



Interessanterweise ist die Beschreibung der Transformation des konzipierten Raums in *Zapiski* aus der die Raumpraxis und Repräsentationsräume gliedernden Trias-Logik (Vorkriegszeit — Blockadewinter — Atempause) auszunehmen. Hinsichtlich dieses Raummoments schildert der Text eine weniger komplexe raumzeitliche Aufteilung: Die Transformation der Raumrepräsentationen, die im Laufe der Blockade vonstattengeht, äußert sich zunächst, indem bspw. zerbombte Häuser erwähnt werden [»домов, разбомбленных по-разному« (ebd.: 324)].⁴² Oder aber es wird auf die Veränderungen rekurriert, die die Bewohner:innen selbst an der Bausubstanz vornehmen:

»С начала войны город стал обрастать непривычными деталями. Прежде всего появились крестообразные наклейки на окнах (чтоб стекла не вылетали). [...] Позднее стали заколачивать витрины и окна. [...] Иногда в одном окне совмещались секторы фанеры, кирпича, стекла, проклеенного бумагой.« (Ebd.: 326)⁴³

Diese ungewöhnlichen Details (»непривычными деталями«), mittels welcher die Menschen den Stadtraum im Laufe der Zeit von innen transformieren, werden zwar in einen Kontrast zum Vorkriegszustand gestellt, im Laufe der Blockade verändern sie sich allerdings nur minimal. An den bereits zitierten Beschreibungen der Fenster wird vielmehr offensichtlich, dass nicht die Elemente des konzipierten Raums selbst, sondern ihre Eingliederung in symbolische Raumordnungen Transformation erfährt. So werden die Klebestreifen auf den Fenstern zunächst als Dekoration wahrgenommen, die den urbanen Raum auf positive Weise exotisiert: »Так или иначе ряды стекол с бумажными полосками складывались в орнамент. Издали, в солнечный день, это выглядело весело. Вроде резных фестонов, которыми украшаются богатые избы.« (Ebd.: 326)⁴⁴ In den Herbstmonaten wandelt sich die Bedeutung des Fenster-

42 »Häusern [...], die auf unterschiedliche Weise zerbombt sind« (ebd.: 106).

43 »Mit Kriegsausbruch hatte die Stadt begonnen, ungewöhnliche Details hervorzutreiben. Als erstes erschienen kreuzförmige Klebestreifen auf den Fenstern (damit die Scheiben nicht herausflogen). [...] Später begann man Schaufenster und Fenster zu vernageln. [...] Manchmal kombinierte ein Fenster Sektoren aus Sperrholz, Ziegeln, Glas, aufgeklebtem Papier« (ebd.: 110–111).

44 »Auf die eine oder andere Weise bildeten die Fensterreihen mit den Klebestreifen ein Ornament. Bei Sonnenschein wirkten sie von weitem sogar fröhlich. Sie ähnelten den geschnitzten Girlanden, die reiche Bauernkaten schmücken« (ebd.: 110).

schutzes jedoch: »В те осенние дни знак заколоченных окон [...] стал знаком заживо погребенных и погибающих в тесноте, в нем была погребальная символика досок, замурованность подвалов и тяжесть этажей, падающих на человека.« (Ebd.)⁴⁵ Schließlich verlieren die Klebestreifen an den Fenstern ihren außergewöhnlichen Status komplett: »Потом уже стало все равно. Окна покрылись льдом.« (Ebd.: 326)⁴⁶

An diesem semantischen Wandel eines Elements des konzipierten Raums von einem positiv konnotierten Ornament zu einem den Tod implizierenden Element wird deutlich, dass eine Transformation der Raumrepräsentationen in *Zapiski* erst durch Veränderungen auf Ebene der Raumpraxis und der Repräsentationsräumen evoziert wird. Auf textueller Ebene rücken sie nicht zuletzt dadurch in den Hintergrund und stellen vielmehr Manifestationen des Ausnahmezustandes dar, die nicht komplett einflusslos auf die anderen beiden Raummomente sind, aber die im Text beschriebene Perception des Urbanen nicht dominieren.

Wird dieses Phänomen schon, wie am Beispiel der Fenster gezeigt wurde, bei der Fokussierung der gemischten Stadtebene in *Zapiski* offensichtlich, so ist es noch deutlicher in den Beschreibungen der privaten Ebene der Stadt erkennbar. Die räumlich-symbolischen Überlappungen und Verfremdungen bezüglich der Repräsentationsräume wurden bereits beschrieben, indem gezeigt wurde, dass die Gegenstände in Ens Wohnung im Laufe der Zeit andere Bedeutungen gewinnen. Für den hiesigen Kontext ist zusätzlich relevant, dass sich diese Dinge in ihrer konkreten Materialität nicht verändern. Die Gegenstände, darunter »гравюра над книжной полкой и на полке глиняный крымский кувшин« (ebd.: 316),⁴⁷ stammen zwar aus dem Normalzustand und haben zur Zeit der Blockade, insbesondere des Blockadewinters, eine neue bzw. keine Bedeutung mehr. Sie bleiben aber materiell unverändert, teilweise sogar auf ihrem alten Platz (mit der Ausnahme, wenn man sie als Brennholz benutzen kann, was aber wiederum auf eine Veränderung ihrer Eingliederung in eine räumlich-symbolische Ordnung schließen lässt).

Damit kann auf Ebene der Raumrepräsentationen in *Zapiski*, im Gegensatz zu der Fluidität der Raumpraxis und Raumrepräsentationen, eine klare Tendenz zur Statik identifiziert werden. Veränderungen werden zwar beschrieben, jedoch nur in einer Dualität von Normal- und Ausnahmezustand und nicht in der weiter oben in Bezug auf die zwei anderen Raummomente festgestellten Trias zwischen Normalzustand, Blockadewinter und Atempause. Sobald der Ausnahmezustand eintritt, treten die Veränderungen des konzipierten Raums ein. Die Atempause impliziert keinen zusätzlichen Wandel oder zumindest keinen, der sich qualitativ von der Transformation im Blockadewinter unterscheidet.

Eine Ausnahme von dieser Beobachtung scheint auf den ersten Blick die Beschreibung der Straßenbahn zu sein. Das Verkehrsmittel ist nämlich nicht nur Teil einer

45 »In jenen Herbsttagen [...] wurden [sie] zum Zeichen lebendig Begrabener und in der Enge Sterbender, sie standen für Sargbretter, für das Eingeschlossensein in Kellern und die Last der Stockwerke, die über den Menschen einstürzten« (ebd.: 111).

46 »Dann wurde alles gleichgültig. Die Fenster bedeckten sich mit Eis« (ebd.: 111).

47 »[D]ie Radierung über dem Bücherregal und der Tonkrug von der Krim auf dem Regal« (ebd.: 91–92).

städtischen Raumpraxis und der daraus resultierenden Repräsentationsräume, sondern kann auch als Element der Infrastruktur zu den Raumrepräsentationen gezählt werden. Im Normalzustand maßgeblich für die Fortbewegung der Bewohner:innen und die Vernetzung der einzelnen Stadtteile verantwortlich, wird ihr Betrieb im Blockadewinter eingestellt. Mit der Zeit werden die Straßenbahngleise von einer dicken Eisdecke verdeckt und verbleiben bis zum Ende des Winters unsichtbar: »[C]о временем дело дошло до мостовых, покрытых ледяной корой, под которой нельзя было вообразить трамвайные рельсы [...].« (Ginzburg 2011: 339)⁴⁸ Die sich im Verschwinden der Straßenbahngleise manifestierende Enttechnologisierung des Urbanen wirkt sich stark auf die Raumpraxis der Bewohner:innen und die Wahrnehmung räumlicher Zusammenhänge aus (vgl. auch Kap. II.2.2). Sie wird jedoch, im Gegensatz zu den bombardierten Gebäuden, als revidierbar beschrieben. Denn im Frühjahr »город откапывал трамвайные рельсы« (Ginzburg 2011: 340),⁴⁹ woraufhin die Straßenbahn ihren vor dem Blockadewinter üblichen Fahrplan schrittweise wieder aufnimmt.

Die Darstellung einer Rückkehr zur scheinbaren Normalität auf Ebene des konzipierten Raums dient Ginzburg erneut in erster Linie dazu, die durch den Blockadewinter hervorgerufene Verfremdung der Raumpraxis hervorzuheben. Denn Эн, der an den Ausgrabungen der Straßenbahnschienen teilnimmt, sieht die Straßenbahn als etwas Fremdes, als »нечто ударно-показательное« (ebd.)⁵⁰ an. Zunächst ist seine Raumpraxis inkompatibel mit den Veränderungen des konzipierten Raums: »Он еще продолжал ходить пешком, объясняя это тем, что давка, что долго ждать и проще дойти пешком. [...] За время перерыва в трамвайном сообщении оно успело твердо сложиться из серии повторяющихся рефлекторных жестов.« (Ebd.)⁵¹ Schließlich beginnt er, die Straßenbahn wieder als Transportmittel zu nutzen. Doch die Straßenbahnfahrt wird nun anders wahrgenommen als noch vor dem Krieg und vor den Erfahrungen des Blockadewinters: »Ежедневно Эн с удовольствием возобновляет забытый было автоматизм движения, которым человек, взявшись за поручень, слегка откинувшись, вталкивает себя на площадку. [...] Враждебный мир на мгновение обманут; из него вырван клоч.« (Ebd.)⁵² Die Fahrt mit der Straßenbahn wird hier als Rückkehr in den Normalzustand, in eine Praxis vor der Blockade inszeniert, doch sie bleibt dies nur für einen Moment (»на мгновение«). Die Atempause lässt nämlich durch ihren bereits beschriebenen, liminalen Charakter keine komplette Rückkehr zur Raumpraxis des Normalzustandes zu.

48 »[M]it der Zeit wurde es so schlimm, dass der Fahrdamm unter einer Eiskruste verschwand, unter der man sich die Straßenbahnschienen nicht einmal mehr vorstellen konnte« (ebd.: 135).

49 »Im April grub die Stadt die Straßenbahnschienen wieder aus« (ebd.).

50 »Propaganda-Schaustücke« (ebd.).

51 »Er ging weiterhin zu Fuß, berief sich auf Gedränge und Wartezeiten und erklärte, es sei einfacher, zu Fuß zu gehen. [...] Die Zeit ohne Straßenbahnverkehr hatte ausgereicht, das Dasein aus einer Abfolge wiederholter reflexartiger Gesten neu zusammenzufügen« (ebd.: 136).

52 »Jeden Tag erneuert N. genießerisch den Mechanismus der vergessen geglaubten Bewegung, mit der sich der Mensch, die Haltestange gepackt und leicht zurückgelehnt, auf die Plattform schwingt. [...] Die feindliche Welt ist für einen Moment überlistet; man hat ihr einen Fetzen entrissen« (ebd.: 137).

Dieses Beispiel zeigt, dass Ginzburg auch die Straßenbahn als Element des konzipierten Raums, trotz Wiederbelebung noch während der Blockade, narrativ in die den konzipierten Raum kennzeichnenden Dualität Normalzustand-Ausnahmestand einordnet. Das Verkehrsmittel kehrt zwar in der Atempause vollends zurück in den urbanen Raum. Doch seine Existenz bleibt eben ein Element des Normalzustandes, das in *Zapiski* nicht die Rückkehr zum ehemals existenten, konzipierten Raum, sondern die Verfremdung der anderen beiden Raummomente im Ausnahmestand deutlich werden lässt.

Der Ausschluss der Raumrepräsentationen aus der identifizierten raumzeitlichen Trias (Vorkriegszeit – Blockadewinter – Atempause) lässt auf ein dem Text inhärentes Urbanitätsverständnis schließen, das weniger den Raummoment des konzipierten Raums fokussiert, sondern vielmehr den erlebten und gelebten Raum als dominante Raumkonstituenten ansieht und somit Lefebvres Stadtdefinition nahekommt (vgl. Kap. I.1.2). Diese These wird auch durch die tendenzielle Neutralität der Beschreibungen des konzipierten Raums gestützt. Bis auf wenige Ausnahmen, in denen auf eine Einzigartigkeit der Leningrader Raumrepräsentationen eingegangen wird, wie in der Beschreibung der Architektur der Stadt:

»Невнимательные люди увидели вдруг, из чего состоит их город. Он слагался из отдельных участков несравненной ленинградской красоты, из удивительных комплексов камня и неба, воды и листвы, а в остальном из домов второй половины XIX века с некоторой примесью предреволюционного модерна и коробок первых лет революции.« (Ginzburg 2011: 325)⁵³

oder der Erwähnung der Aufteilung der Stadt in Wyborger und Petrograder Seite (vgl. ebd.: 325 und 339),⁵⁴ bleiben die in *Zapiski* beschriebenen Orte unbestimmte Generalisimen. Schauplätze sind u.a. *ein* Bäckerladen, *ein* Ladentisch, *eine* Straße oder *eine* Behörde. Sie alle bleiben ohne nähere Bestimmung und dadurch austauschbar, fast so, als könnten sie auch in einer beliebigen anderen Stadt situiert sein. Erst die Raumpraxis an diesen Orten sowie die Einordnung des konzipierten Raums in eine symbolische Raumordnung verleihen ihnen den Status des Anderen, Fremden, des spezifisch Blockademäßigen, das sich im Inneren der Stadt organisch entwickelt und von Außenstehenden nicht verstanden werden kann. Der Text selbst formuliert diesbezüglich: »Люди с Большой земли, попав в Ленинград, терялись. [...] Им отвечали: ›Прожить здесь полтора года, голодать, замерзать... Ну, объяснить это нельзя.« (Ebd.: 331)⁵⁵

Die in *Zapiski* immer wiederkehrende Diskrepanz zwischen insbesondere den Raumrepräsentationen und der Raumpraxis der Vorkriegszeit, des Blockadewinters und der

53 »Die unaufmerksamen Menschen sahen plötzlich, woraus sich ihre Stadt zusammensetzte. Sie bestand aus einzelnen Ensembles der unvergleichlichen Leningrader Schönheit, wundervollen Anlagen aus Stein und Himmel, Wasser und Laub, außerdem aus Häusern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit einer Prise vorrevolutionären Jugendstils und den Kästen der ersten Jahre nach der Revolution« (ebd.: 107).

54 Vgl. ebd.: 108 und 135.

55 »Die Menschen, die es vom Festland nach Leningrad verschlug, waren fassungslos. [...] Man gab ihnen zur Antwort: ›Anderthalb Jahre hier leben, hungern ... Ach was, das lässt sich nicht erklären.« (ebd.: 120).

Atempause legt somit nicht nur die Veränderungen in der Raumpraxis und den Repräsentationsräumen offen. Sie zeigt auch den Verlust der gewohnten urbanen Eigenlogik Leningrads—ein Verlust, der durch das nur dieser Stadt und Situation eigene Wintertrauma [»зимняя травма« (ebd.: 316)]⁵⁶ als beinahe irreversibel dargestellt wird und tatsächlich, so suggeriert der Text stellenweise, nur vergessen werden kann, um die Rückkehr zum Normalzustand zu erlauben (vgl. Kap. II.2.5).

Und doch wird in *Zapiski* der Ausnahmezustand zu etwas, was eben nicht *nur* fremd und anders ist, sondern bestehende Strukturen und Praktiken auch offenlegen kann. In ihrem Rekurs auf den Existentialismus schreibt Ginzburg (2011: 335):

»Есть ситуации – экзистенциалисты называют их пограничными, – когда, казалось бы, все должно измениться. На самом деле вечные двигатели продолжают свою великую работу (это открыл Толстой). Только скрытое становится явным, приблизительное – буквальным, все становится сгущенным, проявленным.«⁵⁷

Grenzsituationen, darunter auch urbane Ausnahmezustände, verändern somit laut *Zapiski* nicht alles von Grund auf. Vielmehr machen sie ehemalige Abläufe, Strukturen und Systeme durchschaubar. Diese Stellungnahme weist nicht nur auf ein kulturkritisches Potential des Textes hin, worauf in den Kapiteln II.2.3 bis II.2.5 detaillierter eingegangen wird. Sie ist, wie an den Transformationen des Raums in diesem Kapitel gezeigt wurde, auch das Programm des Textes selbst. Denn *Zapiski* stellt die Urbanität des belagerten Leningrads in einem Oszillationsverhältnis zwischen alt und neu, bekannt und fremd dar, nicht (nur) um ihre Fremdheit zu beschreiben, sondern um jene Andersartigkeit überhaupt erst beschreibbar und dadurch wahrnehmbar zu machen.

II.2.2 Urbane Transformationen im Ausnahmezustand oder die Konstitution von Ersatz-Leningrad

Der Raum des belagerten Leningrad ist also anders, anders als woanders, vielleicht nicht ganz anders als früher, dennoch entfremdet. Doch welche Manifestationen nehmen diese Transformationen des Urbanen an? Wie Alexis Peri (2017: 203) bemerkt, lässt sich in autobiografischen Zeugnissen über die Blockade insgesamt eine vermehrte Beschreibung der Transformation des städtischen Raums in einen ruralen identifizieren:

»The siege transformed not only the cityscape but also the diarists' perceptions of near and far, rural and urban, modern and archaic. Leningraders returned to older ways of growing food, doing housework, and crafting home remedies, as most methods relying on imports or modern technology now were irrelevant.«

Auch Anna Reid (2011: 222) stellt fest, dass

56 »Wintertrauma« (ebd.: 92)

57 »Es gibt Situationen – die Existentialisten bezeichnen sie als Grenzsituationen –, wo sich dem Anschein nach alles verändert. In Wahrheit setzen die ewigen Triebkräfte ihr großes Werk fort (Tolstoi hat das entdeckt). Nur wird das Verborgene offensichtlich und das Ungefähre wörtlich; alles verdichtet sich und tritt offen zutage« (ebd.: 128).

»die Leningrader Fertigkeiten des Landlebens erlernen mussten. Sie erfuhren, dass Birkenholz gut und Espenholz schlecht brannte, dass getrocknete Ahornblätter als Tabakersatz dienen konnten und dass es möglich war, daraus und aus Zeitungspapier gerollte Zigaretten anzuzünden, indem man eine Linse in die Sonne hielt oder mit Metall auf einen Stein schlug.«

Zapiski schildert dieses Phänomen ebenfalls. Davon zeugt nicht zuletzt die narrative Annäherung des Leningrader Stadtraums an eine ländliche Räumlichkeit in dem bereits im Vorkapitel zitierten Textfragment zum Fensterschmuck. Eine räumliche Transformation des städtischen in einen ruralen Raum wird aber auch in der direkten Gegenüberstellung der beiden Räume in der Wahrnehmung Энс beim Entsorgen des Unrats offenkundig:

«Летом сорок второго года в городе мало людей и очень мало заводов, и ленинградский воздух по-новому чист. Эн видит гранитный изгиб набережной, узорную решетку, за которой слипшаяся от нечистот, потерявшая цвет и текучесть вода. Ассоциации же у него в этот утренний час какие-то деревенские – от непривычки к городскому лету, от странно чистого воздуха, пустоты, тишины, оттого, что люди почти босиком выходят на улицу с ведрами.» (Ginzburg 2011: 324)⁵⁸

Verantwortlich für die narrative Assoziation des urbanen mit einem ruralen Raum ist an dieser Stelle die kollektive Raumpraxis der Unratsentsorgung, die im Gegensatz zu ländlichen Bereichen in Leningrad in den 1940er Jahren (im Normalzustand) bereits über ein Abflusssystem geregelt war. Der Rekurs auf den Fluss, der aufgrund des Nichtfunktionierens ebenjenes Wasserleitungs- und Kanalisationssystems einem Kotklumpen gleicht, macht die Annäherung des Stadtraums an einen ländlichen Kontext hier nur noch deutlicher. Interessanterweise wird in der eben zitierten Passage, ganz im Sinne der im Vorkapitel festgestellten Dynamik zwischen räumlicher Kontrastierung und Kontextualisierung, der Unratsfluss mit der schnörkeligen, urbanen Leningrader Bauweise (»гранитный изгиб«, »узорную решетку«) in Verbindung gebracht, wodurch die ästhetische, urbane Architektur mit einer unästhetischen Natur kontrastiert wird und als etwas Fremdartiges in Erscheinung tritt.

Noch deutlicher wird der Übergang von urbaner zu ruraler Raumordnung auf Ebene der Raumpraxis. So parallelisiert die Erzählstimme Энс Praktik des Barfußgehens sowie das Tragen des Unratbehälters aus Ton mit der Praktik des Milchholens am Land:

«С физической остротой вспомнилась вдруг деревенская улица, яблони за забором. Он жил там летом подростком; мать по утрам посылала его к соседям за молоком. Ступая в пыли босиком, осторожно, чтоб не расплескать, он несет молоко

58 »Im Sommer 1942 waren wenige Menschen in der Stadt, nur ganz wenige Fabriken waren in Betrieb, und die Leningrader Luft war ungewohnt sauber. N. sieht den Granitschwung der Ufermauer, das verzierte Gitter und dahinter das Wasser, das vor lauter Unrat zusammenklumpt, seine Farbe verloren hat und nur noch zäh dahinfließt. Irgendwie erinnert ihn diese Morgenstunde an das Leben auf dem Land – weil er den Stadtsommer nicht kennt, wegen der seltsam sauberen Luft, der Leere, der Stille, weil die Menschen beinahe barfuß nach draußen gehen mit ihren Eimern« (ebd.: 105).

в кувшине. Главное, одновременность ощущений: босые ноги топчут нежную дорожную пыль, а в ладонях разогретая солнцем глина.» (Ginzburg 2011: 324)⁵⁹

Hervorzuheben an der soeben zitierten Textstelle ist die körperliche Intensität, mit welcher Эн sich an die rurale Praxis erinnert. Es handelt sich hier somit nicht nur um eine mentale Assoziation, sondern um eine physisch wahrnehmbare Parallele. Dadurch wird nicht nur der Raum in seiner symbolischen Konnotation ruralisiert, sondern auch die Physis Эна, die durch die Annäherung ländlicher und urbaner Raumpraxis in einem Oszillationsverhältnis zwischen Stadt und Land angesiedelt wird.

Ist das eben angeführte Beispiel ein besonders deutliches, das schon fast keine anderen Deutungsmöglichkeiten offen lässt, so impliziert auch die Häufung der Beschreibungen häuslicher Praktiken allgemein und insbesondere des Kochens, das durch den Lebensmittelmangel und den damit einhergehenden Hunger zu einer den Alltag bestimmenden Praktik wird, eine Dominanz der Haushaltspraxis im urbanen Blockadealltag und eine daraus resultierende Annäherung des städtischen Raums an einen ländlichen, wo jene Praktiken im Zentrum des Alltagslebens stehen und nicht, wie in der Stadt, substituiert werden können. Jener Fokus auf häusliche Praktiken bedeutet aber nicht für alle Stadtbewohner:innen eine maßgebliche Veränderung. Die manischen Gespräche über das Essen und dessen Zubereitung seien, so die Erzählstimme, z. B. für Hausfrauen eine »продолжение ее исконного разговора« (Ginzburg 2011: 336).⁶⁰ Dennoch hätten sich auch diese Unterhaltungen von ihrer rein kolloquialen Bedeutung aufgrund der schlechten Versorgungslage zu Gesprächen über Leben und Tod entwickelt, da sie davon handeln, wie man besonders effizient, also mit den wenigen Zutaten, die man besitzt, möglichst nahrhafte Speisen zubereiten und dadurch am Leben bleiben könne.

Für bestimmte soziale Gruppen werden Gespräche über das Essen und Kochen jedoch überhaupt erst jetzt relevant und sogar aus einer Art Tabuzone der früheren Alltagspraxis gezogen. So ist eine Unterhaltung über Essen insbesondere für Intellektuelle nicht mehr ungewöhnlich: »Прямой разговор о себе и разговор о еде – для интеллигентов с них снят запрет.« (Ebd.: 337)⁶¹ Dies stellt eine maßgebliche Veränderung dar, da in jenen Kreisen die Bedeutung von Essen im Normalzustand üblicherweise nur auf abstrakter Ebene diskutiert wurde: »В этом кругу [интеллектуалов тридцатых годов, Анн. А.С.] был разрешен интерес не к еде, но только к ее психологическим атрибутам [...]. Иначе интерес к еде был бы уже зависимостью низшего порядка.«

59 »Mit körperlicher Intensität erinnert er sich an die Dorfstraße, die Apfelbäume hinterm Zaun. Als Junge hat er dort immer den Sommer verbracht; jeden Morgen schickte ihn die Mutter zu den Nachbarn, um Milch zu holen. Barfuß läuft er durch den Staub; vorsichtig, um nichts zu verschütten, trägt er den Milchkrug. Das Entscheidende ist die Gleichzeitigkeit der Empfindungen: Die nackten Füße stapfen durch den weichen Straßenstaub, und in den Händen spürt er den sonnenwarmen Ton« (ebd.).

60 »[D]ie Fortsetzung ihrer altgewohnten Gespräche« (ebd.: 129).

61 »Ein offenes Gespräch über sich selbst oder ein Gespräch über Essen ist Intellektuellen nicht mehr verboten« (ebd.: 131).

(Ebd.: 346)⁶² Die neue Blockadepaxis—insbesondere in den Wintermonaten—domestiziert somit auch die eigentlich geistige Arbeit fokussierende Praxis Intellektueller. Dies wiederum nähert den Raum und insbesondere die Raumpraxis Leningrads nicht nur noch stärker an einen rückständigen, nicht-urbanen, ländlichen Raum an, sondern impliziert auch eine Deintellektualisierung des städtischen Raums, im Rahmen welcher intellektuelle Tätigkeiten und entsprechende Räume aus dem Alltag verdrängt werden.

Ein solches Verschwinden intellektueller Praktiken manifestiert sich bspw. in der Beschreibung der Lesepraxis des Intellektuellen ЭН. Zu Beginn der Atempause, also kurz nach den Wintermonaten, die die Praxis des Ausnahmezustandes generieren, »[о]н почти еще ничего не читал, но теперь уже стеллажи, вздымаясь над беспорядком сдвинутых стульев, над пустыми и полными банками на краю письменного стола, — уже предлагали вновь выполнять свое назначение.« (Ebd.: 316)⁶³ Das Lesen wird in den Wintermonaten somit selbst für Intellektuelle, zu deren Alltagspraxis es im Normalzustand maßgeblich dazugehörte, irrelevant. Sogar in der Schlange, in der man nichts Anderes tun kann als warten und das Lesen somit als Zeitvertreib genutzt werden könnte, liest der Intellektuelle nicht:

»Интеллигент наивно взял с собой книгу, но он предпочитает следить за ходом вещей. Пробравшись сбоку к прилавку, он смотрит, как продавщица отпускает впереди стоящим. Внутренней судорогой проталкивания он отзывается на замедление ее жестов [...], или удовлетворенно включается в четкий ритм ее работы, или ликует по поводу случайно выигранного времени [...].« (Ebd.: 334)⁶⁴

Auch Intellektuelle gliedern sich in die Masse der Wartenden ein, die Praktik des Lesens wird durch die Praxis des Wartens abgelöst—eine Praxis, die wiederum eine eigene Psychologie [»В психологии очереди« (ebd.)]⁶⁵ impliziert und in *Zapiski* als »сочетание полной праздности с тяжелой затратой физических сил« (ebd.: 333)⁶⁶ in einem Oszillationsverhältnis zwischen Tun und Nichtstun positioniert wird. Der wartende Intellektuelle legt also seine eigentliche Praxis ab, die seinen professionellen, aber auch sozialen Status im Normalzustand bestimmt und wird durch die Eingliederung in eine gemeinsame, alle sozialen Schichten umfassende Raumpraxis zum Teil eines Kollektivs.

62 »In diesem Kreis [der Intellektuellen der dreißiger Jahre, Anm. A.S.] durfte man nicht für das Essen Interesse zeigen, sondern nur für seine psychologischen Attribute [...]. Bloßes Interesse an Essen hätte bereits die Abhängigkeit von niederen Instinkten offenbart« (ebd.: 147).

63 »Noch las er kaum, aber die Regale, die über dem Durcheinander zusammengerückter Stühle, über den leeren und vollen Einmachgläsern auf dem Schreibtischrand aufragten, boten schon wieder an, ihrer Bestimmung nachzukommen« (ebd.: 92).

64 »Der naive Intellektuelle hat sich ein Buch mitgebracht, aber er verfolgt lieber den Lauf der Dinge. An der Seite des Ladentischs angelangt, beobachtet er, wie die Verkäuferin die vor ihm Stehenden bedient. Mit einem krampfhaften inneren Anschub reagiert er auf verlangsamte Bewegungen [...], oder er nimmt zufrieden Anteil an ihrem flotten Arbeitsrhythmus, oder er triumphiert, wenn er unerwartet Zeit gewinnt« (ebd.: 126).

65 »Psychologie des Schlangestehens« (ebd.: 125).

66 »[E]ine Kombination von völliger Untätigkeit und beschwerlichem Aufwand an Körperkraft« (ebd.: 124).

Eine Deintellektualisierung des urbanen Raums wird auch in der Selektion der erzählten Schauplätze, ergo des geschilderten konzipierten Raums, deutlich. So werden in *Zapiski* beinahe ausschließlich Orte beschrieben, die auch im Normalzustand tendenziell häusliche Praktiken implizieren, darunter das Lebensmittelgeschäft, der Markt, der Bäckerladen, das Zimmer bzw. die eigene Wohnung, der (Luftschutz-)Keller oder die Kantine. Oder es werden Orte erwähnt, die, wie die Behörde, auf professionelle, aber nicht-intellektuelle Tätigkeiten hinweisen. Ein einziges Mal wird der Schriftstellerverband thematisiert, der in der Atempause manchmal »из Москвы посылки« (ebd.: 352)⁶⁷ erhält. Der Text erwähnt dies jedoch nur, um darauf hinzuweisen, dass in jener liminalen Phase eine schrittweise Rückkehr zu einer diversifizierteren Rationierung der Lebensmittel beobachtbar ist, die sich allerdings weniger nach tatsächlicher intellektueller Leistung, denn nach dem Status innerhalb des Verbands orientiert:

»Правление определяло нормы выдачи. По списку [...] одни писатели, входившие в писательский актив, получали кило восемьсот граммов масла, другие – кило (не входившие в актив из посылок вообще ничего не получали). [...] Для получавших кило – масло было отравлено. Многих обрадовали бы больше, скажем, пятьсот граммов, но чтобы это и было свидетельством литературных и общественных заслуг.« (Ebd.: 352)⁶⁸

Selbst in der schrittweisen Rückkehr der alten Ordnung, dies impliziert die obige Textpassage, bleiben intellektuelle Leistungen irrelevant. Schließlich ist es für das Überleben—und das ist, wie bereits festgestellt wurde, in *Zapiski* die oberste Maxime während der Blockade—nicht wichtig oder gar hilfreich, intellektuelle Praktiken auszuüben.

Der Text transformiert den urbanen Raum somit nicht nur in einen ländlichen, sondern auch in einen von jeglicher intellektueller Praxis freien Raum—eine Veränderung, die sowohl auf Ebene der Raumpraxis als auch hinsichtlich des konzipierten Raums sichtbar wird. Beide räumliche Transformationen—Ruralisierung und Deintellektualisierung—implizieren zivilisatorischen Rückschritt. Diesen Aspekt bemerkt auch Franziska Thun-Hohenstein (2007: 78) in ihrer Analyse von *Zapiski*, führt ihn allerdings nicht weiter aus. Für den Kontext der vorliegenden raumorientierten Untersuchung ist er jedoch essenziell. Die Stadt, die als Zentrum gesellschaftlicher, kultureller Entwicklung und Innovation verstanden werden kann, kehrt in *Zapiski* nämlich zurück zu einer Art ursprünglichem Natur-Raum, in dem die Menschen mit der Erfüllung basaler Überlebensnotwendigkeiten beschäftigt und natürlichen Gegebenheiten, wie Witterungsbedingungen und Außentemperaturen, ausgesetzt sind.

Diese Raumordnung schlägt sich, wie bereits hinsichtlich der Ruralisierung bemerkt werden konnte, auch in der menschlichen Physis nieder. Der Körper der Stadtbewoh-

67 »Pakete aus Moskau« (ebd.: 156).

68 »Die Verbandsleitung setzte die Normen für die Zuteilung fest. Nach einer Liste [...] erhielten die einen Mitglieder des Schriftstelleraktivs ein Kilo achthundert Gramm Butter, die anderen ein Kilo (wer nicht Mitglied des Aktivs war, bekam gar nichts). [...] Wer nur ein Kilo bekommen hatte, dem war der Genuss an der Butter verdorben. Viele hätten sich mehr über, sagen wir, fünfhundert Gramm gefreut, wenn man sie ihnen explizit für literarische oder gesellschaftliche Verdienste zuerkannt hätte« (ebd.: 156–157).

ner:innen erfährt eine Annäherung an eine animalische Körperlichkeit, wovon u.a. die Beschreibung bestimmter Gliedmaßen, wie der klauen-⁶⁹ und pfotenartigen⁷⁰ Hand, zeugt. Dieser physische Regress wird insbesondere dann offensichtlich, wenn der Körper Praktiken vollziehen muss, die zivilisatorischen Fortschritt implizieren. So gelingt das Essen mittels Besteck nur mit Mühe: »В столовой тоже будет так холодно, что после улицы пальцы не распрямляются, и ложку приходится зажимать между большим пальцем (единственным действующим) и смерзшейся культяпкой.« (Ginzburg 2011: 319)⁷¹ Der hier deutlich werdende Kontrast zwischen einer sich—gemessen an der gesamten Menschheitsgeschichte—relativ spät entwickelten bzw. durchgesetzten menschlichen Kulturpraktik⁷² und der Unmöglichkeit ihrer Durchführung aufgrund der Veränderungen des menschlichen Körpers, versinnbildlicht das Auseinanderdriften der Praxis des Normalzustandes und der neuen Körperlichkeit des Ausnahmezustandes.

Sandomirskaja (2010: 314) sieht in diesem Zusammenspiel zwischen körperlicher Entstellung und Entfremdung der Raumpraxis sowie der damit einhergehenden Transformation des urbanen Raums in einen Ausnahme-Raum eine Analogie zwischen der dystrophischen, menschlichen Physis und dem entfremdeten Stadtkörper und identifiziert darauf aufbauend eine Parallele zwischen Ginzburgs Text und Platons *Politeia* sowie einer kafkaesken Ästhetik: »Leningrad appears as a Kafkaesque metamorphosis of Plato's ideal city, the analogy between body and polis retaining its relevance as Ginzburg follows the isomorphism between the dissociating body of the city under siege and the decaying body of its citizenry in alimentary dystrophy.« Möglich ist jedoch auch eine andere Interpretation jenes Aspektes. Die Unmöglichkeit des Essens mit Besteck sowie die Beschreibung des Schlafplatzes der Blockademenschen als Grube oder Höhle⁷³ suggerieren nicht nur eine Analogie zwischen der Degradierung des Stadt-Körpers und der Physis der Stadtbewohner:innen. Sie implizieren auch eine Korrespondenz zwischen physischem Regress und einer Rückentwicklung des gesamten urbanen Raums in frühere evolutionär-historische Stadien.

Diese Transformation wird durch die Beschreibung des Verschwindens jeglicher technologischer und infrastruktureller Innovationen aus dem urbanen Raum verstärkt.

69 Siehe folgende Textstelle: »[C] руками маленькими, цепкими и черными« (Ginzburg 2011: 353) [»ihre kleinen Hände, die, klauenartig und schwarz« (Ginzburg 2014: 158)].

70 Siehe folgende Textstelle: »[E]ю можно было пользоваться только как лапой« (Ginzburg 2011: 318) [»Sie ließ sich nur noch wie eine Pfote [...] benutzen« (Ginzburg 2014: 95)].

71 »Auch in der Kantine wird es so kalt sein, dass sich die froststarken Finger nicht ausstrecken lassen und man den Löffel zwischen Daumen (den einzigen beweglichen Finger) und gefrorenen Stumpf klemmen muss« (Ginzburg 2014: 97).

72 Die Nutzung von Besteck zum Essensverbrauch, also an der Tafel, setzte sich in der europäischen Mittel- und Oberschicht tatsächlich erst im 17. und 18. Jahrhundert mit der Umstrukturierung der höfischen Gesellschaft in die *société polie* durch. Davor wurde Besteck fast ausschließlich im Rahmen der Essenzubereitung benutzt. Insbesondere die Gabel wurde lange von der Tafel verpönt und genoss sogar den Ruf als Symbol des Teufels. Auf den Tisch der ärmeren Bevölkerungsschichten gelangte das Essbesteck sogar erst um 1900, als Löffel, Gabel und Messer durch die Industrialisierung zur Massenware und dadurch für breite Bevölkerungsschichten erschwinglich wurden (vgl. Spode 1994).

73 Siehe folgende Textstelle: »Утром они просыпались в мешке или в пещере« (Ginzburg 2011: 318) [»Morgens wachten sie in der Grube oder Höhle auf« (Ginzburg 2014: 94)].

Die neue Raumordnung Leningrads kennzeichnet sich durch eine der Stadt sonst fremde Technologiearmut:

»Мы снова постигли незнакомую современному человеку реальность городских расстояний, давно поглощенную трамваями, автобусами, такси. Проступил чертеж города с островами, с рукавами Невы, с наглядной системой районов, потому что зимой, без трамваев, без телефонов знакомые друг другу люди с Васильевского, с Выборгской, с Петроградской жили, месяцами не встречаясь, и умирали незаметно друг для друга.« (Ginzburg 2011: 325)⁷⁴

Aufgrund des Fehlens technologischer Elemente kehrt der urbane Raum zurück zu einem prämodernen, einem, in dem Technik räumliche Entfernungen noch nicht unkenntlich gemacht hat und die naturgegebenen topografischen Gegebenheiten wieder zutage treten. Überhaupt scheinen durch das Verschwinden technologischer Innovationen in *Zapiski* bestimmte natürliche Prozesse erst wieder erkennbar zu werden. Ein »[с]опротивление каждой вещи« wird spürbar, das »нужно было одолевая собственнoй волей и телом, без промежуточных технических приспособлений« (ebd.: 319).⁷⁵ Dies wiederum korrespondiert mit einer neuen Raumwahrnehmung, einer »[в]незапная ошутимость пространства« (ebd.).⁷⁶ Neben dem Verschwinden der oben beschriebenen Transport- und Kommunikationsmittel, führt auch das Nichtfunktionieren der Wasserleitungen zu ebenjenem Phänomen, denn »[в]одопровод — человеческая мысль, связь вещей, победившая хаос, священная организация, централизация« (ebd.).⁷⁷

Der Kollaps der urbanen Infrastruktur, also des konzipierten Raums, das wird hier deutlich, entfernt die Stadt maßgeblich von ihrem eigentlich städtischen Charakter, der in *Zapiski* durch eine ihm spezifische, auf technologischen Elementen basierende Zentralität und Ordnung bestimmt wird. Diese frühere Stadtstruktur versinnbildlicht der Text in der Beschreibung des vorkriegszeitlichen Straßenbahnsystems:

»Трамвай был успокоителен, как голос диктора, объявлявший радиостанцию. Существовал центр, невидимо управляющий красными трамвайными вагонами.

74 »Wir empfanden von neuem die dem modernen Menschen fremde Realität der Entfernungen innerhalb der Stadt, die durch Straßenbahnen, Busse, Taxis längst unsichtbar geworden waren. Der Grundriss der Stadt mit ihren Inseln, den Nawa-Armen, der klaren Aufteilung in Stadtbezirke kam zum Vorschein, denn im Winter, ohne Straßenbahnen, ohne Telefon, konnte es geschehen, dass Menschen, die sich kannten, monatelang auf der Wassili-Insel, der Wyborger oder der Petrograder Seite lebten, ohne einander zu begegnen, und dass sie starben, ohne es voneinander zu wissen« (Ginsburg 2014: 108).

75 »Der Widerstand von jedem einzelnen Ding musste durch die Kraft des eigenen Willens und des eigenen Körpers bezwungen werden, ohne jedes technische Hilfsmittel« (ebd.: 96).

76 »Das unvermittelte Spürbarwerden des Raumes« (ebd.).

77 »Wasserleitung — das ist menschlicher Verstand, Verbindung der Dinge, die das Chaos besiegt, geheiligte Organisation, Zentralisierung« (ebd.).

Вагоны бежали, центр работал. Рельсы вытекали из него и впадали обратно. Своей дугой каждый вагон был прикреплен к системе, централизован.» (Ebd.: 317)⁷⁸

Solange die Straßenbahn fährt, solange das Wasser durch die Wasserleitungen fließt, so suggeriert der Text, besteht das eigentliche Zentrum Leningrads noch. Das Verschwinden der Straßenbahn wie auch das Nichtfunktionieren der Wasserleitungen wird in *Zapiski* dementsprechend mit einem Verlust jener ehemaligen Zentralität und der früheren städtischen Raumordnung gleichgesetzt, wodurch das eigentlich durch die Technik besiegte, räumliche Chaos [»хаос« (ebd.: 319)]⁷⁹ zurückkehrt.

Zutage tritt hier ein bekannter Topos des Petersburg-Mythos, der die Stadt in einem ewigen Kampf zwischen den natürlichen Elementen auf der einen und einer Zivilisierungs- und Rationalisierungstendenz sowie dem Streben nach Ordnung und Fortschritt auf der anderen Seite ansiedelt. Gemäß jenes Mythos würde St. Petersburg immer wieder dafür »bestraft«, dass sein Gründer die Stadt auf eigentlich unzählbaren Boden erbauen ließ, indem es regelmäßig von Naturgewalten heimgesucht und dadurch ins räumliche Chaos katapultiert würde (vgl. Lotman 1984: 31–32; Burkhardt 1999: 367; Garstka 2019: 20). In *Zapiski* bedroht zwar weniger die (nicht-menschliche) Natur den urbanen Raum, sondern andere Menschen, die Belagerer, bzw. der eigene Körper (vgl. Kap. II.2.1). Trotzdem ist auch hier, wie gezeigt wurde, ein Rückfall auf einen ursprünglichen Natur-Raum identifizierbar, der die Stadtbewohner:innen mit einer räumlichen Unordnung und Deurbanisierung konfrontiert.

Dass die Technik, deren Fehlen zu einem Verlust von Leningrads ehemaliger Raumordnung und Praxis führt, in *Zapiski* nicht nur positiv konnotiert ist, überrascht vor diesem Hintergrund nicht. Denn genau der technologische wie kulturelle Fortschritt, den die Stadt seit ihrer Gründung symbolisiert, wird in vielen Petersburg-Texten als etwas das Natürliche, Ursprüngliche Verfremdendes kritisiert (vgl. Groys 1995: 170; Nicolosi 2002: 20). So wird Technik den Stadtbewohner:innen auch in *Zapiski* stellenweise zum Verhängnis. Der Text weist auf eine solche Zwiespältigkeit technologischer Errungenschaften unmissverständlich hin: Zeigt die Welt in der Wasserleitung dem Menschen nämlich »дружеское лицо« (Ginzburg 2011: 319),⁸⁰ so ist sie von Grund auf zweischneidig [»двуликого мира« (ebd.)].⁸¹ Denn »техника, связь вещей — это общее. Мир, дарующий технику, хочет твоей жизни — за воду, бегущую по трубам, за свет, послушный маленькому рычажку« (ebd.).⁸²

Technologiekritisch lässt sich auch, wie Kobrin (2012: 243) bemerkt, die Begebenheit lesen, dass in *Zapiski* der Fortschritt der Front und damit eine zunehmende Annä-

78 »Die Straßenbahn war beruhigend wie die Stimme des Ansagers, der die Rundfunksender nannte. Es gab ein Zentrum, das die roten Straßenbahnwagen unsichtbar leitete. Die Wagen fuhren, also funktionierte das Zentrum. Die Schienen entsprangen dort und mündeten wieder darin. Jeder Wagen war durch seinen Strombügel mit dem Zentrum verbunden, zentralisiert« (ebd.: 93).

79 »Chaos« (ebd.: 96).

80 »[I]hr freundliches Gesicht« (ebd.).

81 »[D]ie janusköpfige Welt« (ebd.).

82 »Doch die Technik, die Verbindung der Dinge, ist beides. Dieselbe Welt, die dir die Technik schenkt, fordert dein Leben – für das Wasser, das durch Rohre fließt, für das Licht, das einem kleinen Schalter gehorcht« (ebd.).

herung des Kriegs über Radiolautsprecher verkündet werden, wodurch der Krieg schon die Stadt erreicht und sie räumlich verändert, bevor er tatsächlich präsent ist. Die Lautsprecher werden damit zu Komplizen der Kriegsmaschinerie, die Leningrad schließlich einholt und die Freiheiten der Stadtbewohner:innen einschränkt. Diese technologiekritische Deutung wird durch die textimmanenten Beschreibungen der Menschen gestützt, die zu Beginn des Ausnahmezustandes in *Zapiski* vor den Lautsprechern stehen und nicht dem Ansager *zuhören*, was eine aktive Handlung implizieren würde, sondern die Neuigkeiten über die Front *vernehmen* [»принимая очередное направление« (Ginzburg 2011: 312)].⁸³ Ein »close reading« dieser Passage zeigt also, dass die Menschen passiv bleiben und den Entscheidungen der globalen Ebene, die sie aus den Radiolautsprechern (von oben!) empfangen, ausgeliefert sind. Dennoch ist auch hier ein ambivalenter Status technologischer Innovation zu bemerken. Einerseits kann das Radio nämlich Stabilität zerstören, andererseits ebene transportieren:

»Впрочем, все начиналось не диктором, а коротенькими звонами и паузами, выведившими звуковую фигуру. [...] Потом перечисление радиостанций с его хрупкой абберацией стабильности. Наконец, страшно короткая информация [...], в те дни состоявшая из направлений. [...] Направление... Люди знали — потом будет лужское, потом... Так было летом 1941-го.« (Ebd.: 311–312)⁸⁴

Technologische Errungenschaften stellen in *Zapiski* somit zum einen ein ordnendes Element dar. Zum anderen implizieren sie auch oder—folgt man dem Petersburg-Mythos, mit dem der Text an dieser Stelle korrespondiert—gerade deshalb Gewalt, Unterdrückung und Tod.

Bedenkt man, dass jener Mythos, wie ihn Lotman (1984: 32–33) versteht, auf einer Antithese zwischen dem (natürlichen) Wasser und dem (kultivierenden) Stein beruht, überrascht nicht, dass auch die Häuser in *Zapiski* von dieser ambivalenten Kodierung nicht ausgenommen sind. So oszilliert die Beschreibung des Hauses zwischen »защитой и угрозой« (Ginzburg 2011: 325).⁸⁵ Häuser dienen in *Zapiski* einerseits als Schutzschilde vor Bombardierungen (und im Winter vor der Kälte). Andererseits stellen sie eine Gefahr dar, weil sie einstürzen und zu Todesfallen werden können. Deshalb wird die Wahrnehmung eines Hauses in *Zapiski* analytisch [»аналитическим« (ebd.)]⁸⁶ und Elemente des Hauses, denen zuvor nur wenig Beachtung geschenkt wurde, werden relevant, da sie entweder Schutz bieten oder bei einem Angriff gefährlich werden können.⁸⁷

83 »[W]ährend sie den aktuellen Frontverlauf *vernehmen*« (ebd.: 84).

84 »Übrigens begann die Übertragung nicht mit dem Ansager, sondern mit kurzen Tönen und Pausen, die eine Klangfolge bildeten. [...] Dann kam die Aufzählung der Rundfunksender mit ihrer schwachen Suggestion von Stabilität. Schließlich die schrecklich kurzen Nachrichten [...], die damals aus dem Verlesen der Frontabschnitte bestanden. [...] Der Frontverlauf ... Die Menschen wussten: Danach kommt Luga, und danach ... So war es im Sommer 1941 gewesen« (ebd.).

85 »Schutz und Bedrohung« (ebd.: 107).

86 »[A]nalytisch« (ebd.).

87 Dies wird bspw. in folgender Textstelle augenscheinlich: »[Л]юди присматривались к каким-то выступам и захлавленным нишам, о которых они ничего не знали. Теперь это были укрытия« (Ginzburg 2011: 325) [»die Menschen [...] betrachteten [...] Mauervorsprünge oder Gerümpelecken, auf die sie bislang nie geachtet hatten. Jetzt boten sie Deckung« (Ginzburg 2014: 107)].

In ihrer Kontrastierung mit dem Normalzustand durch das Fehlen technologischer Elemente werden insbesondere die Wintermonate der Blockade in *Zapiski* als andersartig und chaotisch beschrieben. In sich gesehen implizieren sie jedoch eine strikte räumliche und zeitliche Ordnung. Diese wird zum einen durch die Bombardierungen bedingt, die die Stadt, wie im Text beschrieben wird, immer zu einer bestimmten Zeit heimsuchen (vgl. ebd.: 327)⁸⁸ und die Raumordnung der Leningrader:innen maßgeblich beeinflussen:

»Были районы обстреливаемые и районы, излюбленные для воздушных налетов. Иногда переправиться через мост означало вступить в зону иных возможностей. Были районы пограничные, готовившиеся принять штурм. Так увеличивалось значение малых расстояний. Реки города стали военным фактом, мосты через реки с установленными на них зенитками стали военным фактом. Реки расчленили районы с их особыми качествами. Они были возможной границей. И можно было представить себе войну по районам и между районами.« (Ebd.: 326)⁸⁹

Die in der obigen Textpassage manifest werdende neue, militärisch geprägte Topografie Leningrads korrespondiert in *Zapiski* mit einer ebenfalls durch den Angriff der deutschen Truppen hervorgerufenen Praxis, die von der Dominanz des Militärischen geprägt ist, darunter die »процедура бомбоубежища« (ebd.: 327):⁹⁰

»Тревоги были разной продолжительности, частоты, силы, процедура же была до ритуальности однообразна. Люди надевали калоши, пальто. [...] В подвале у многих были привычные места, там встречали знакомых, разговаривали, дремали, иногда читали, если удавалось пробраться к лампочке; выходили к дверям покурить; ежедневно переживали радостное облегчение отбоя. После отбоя спорили — стоит ли подниматься сейчас или переждать следующую тревогу [...], поднимались, иногда спускались опять; поднимались окончательно, пили остывший чай и ложились не раздеваясь.« (Ebd.)⁹¹

88 Vgl. Ginsburg 2014: 112.

89 »Es gab Bezirke, die unter Artilleriebeschuss lagen, und Bezirke, die bevorzugt aus der Luft angegriffen wurden. Über eine Brücke zu gehen bedeutete manchmal, eine Zone anderer Möglichkeiten zu betreten. Es gab Randbezirke, die sich auf einen Sturmangriff vorbereiteten. So vergrößerte sich die Bedeutung kurzer Entfernungen. Die Flüsse der Stadt wurden zu militärischen Faktoren, die Flussbrücken mit den Flakbatterien darauf wurden zu militärischen Faktoren. Die Flüsse durchschnitten die Stadtbezirke mit den besonderen Eigenschaften. Sie waren potentielle Grenzen. Und ein Krieg nach oder zwischen Bezirken lag durchaus im Bereich des Möglichen« (ebd.: 108–109).

90 »Luftschutzkellerprozedur« (ebd.: 112).

91 »Die Luftangriffe waren von unterschiedlicher Dauer, Häufigkeit und Stärke, die Prozedur aber war so einförmig, dass sie einem Ritual glich. Die Menschen zogen Überschuhe und Mäntel an. [...] Im Keller hatten viele ihren Stammpflicht, dort traf man Bekannte, unterhielt sich, döste; man las, wenn man sich zur Glühbirne durcharbeiten konnte; man ging vor die Tür, um zu rauchen; bei der Entwarnung verspürte man jeden Tag freudige Erleichterung. Nach der Entwarnung wurde debattiert, ob es lohnte, gleich nach oben zu gehen, oder ob man den nächsten Alarm abwarten sollte [...]; man ging nach oben, manchmal ging man wieder hinunter; man ging endgültig nach oben, trank den kalten Tee aus und legte sich schlafen, ohne sich auszuziehen« (ebd.: 112–113).

Zum anderen bestimmt der aus der Belagerung der Stadt resultierende, allgegenwärtige Hunger die Beschaffenheit der neuen städtischen Topografie und Praxis. Dies manifestiert sich am deutlichsten in der Beschreibung des typischen Winter-Blockadetages, worin ein klarer und immer wiederkehrender Tagesablauf geschildert wird, dessen Einhaltung für die Stadtbewohner:innen überlebensnotwendig ist (vgl. ebd.: 319).⁹² Im Rahmen dieser Ausnahme-Routine wird die Überquerung von Räumen zu einer *Überwindung*: »Люди бегут по морозу, одолевая овеществившееся пространство. [...] Самый обед — это тоже преодоление пространств [...]«. (Ebd.)⁹³ Jene Veränderung der Bewegung, die durch eine aus Hunger und Kälte resultierende Kraftlosigkeit hervorgerufen wird, hat eine deutliche Transformation der räumlichen Ordnung zur Folge. Das alte, durch technologischen Fortschritt generierte Zentrum verschwindet und wird durch ein neues ersetzt: zunächst das Haus, das zur neuen »[в]оспринимаемой единицей города« (ebd.: 325)⁹⁴ wird, dann—im Winter—das eigene Zimmer bzw. sensu stricto die Wremjanka, die als Kochstelle und Heizung den einzigen »маленький круг тепла и света« (ebd.: 320)⁹⁵ bildet und damit Leben und Schutz impliziert. Dieses neue Zentrum verändert die Ordnung der Dinge (und Räume), sodass sie »вообще сползли со своих мест« (ebd.: 314)⁹⁶ zu sein scheinen, aber dennoch in einem bestimmten, auch wenn andersartigen Sinne *geordnet* sind.

Diese Verschiebung des räumlichen Zentrums wird auch in den im Rahmen der Analyse von *Zapiski* angefertigten Literaturkarten sichtbar, die in Kapitel II.2.6 situiert ist, an dieser Stelle jedoch vorgeblendet werden soll.⁹⁷ Das Mapping der Bewegungen vor der Blockade bzw. kurz nach Kriegsbeginn zeigt nämlich, dass das räumliche Zentrum in der Präblockadezeit noch nicht eindeutig ist, da ungefähr gleich viele »pentes« zu den jeweiligen Orten hin- und von ihnen wegführen. Demgegenüber haben in den anderen zwei Karten, die die Bewegungen der Figuren durch die Stadt während des Blockadewinters und der Atempause zeigen, wesentlich mehr »pentes« das eigene Zimmer mit der Wremjanka als Ausgangspunkt oder Ziel. Darüber hinaus ist jener Raum *vor* der Blockade nur mit einem Teil der Schauplätze durch »pentes« verbunden, während er in den Wintermonaten zum einzigen Ausgangspunkt für jegliche Bewegung durch die Stadt wird. Tatsächlich wird im Winter fast kein Weg durch die Stadt beschrieben, der seinen Ursprung nicht in den eigenen vier Wänden bzw. keinen Übergang durch das eigene Zimmer hat. Dies ändert sich zum Teil während der Atempause. Die Dominanz der eigenen vier Wände als »plaque tournante« des Blockadealltags bleibt jedoch bestehen.

Ginzburg beschreibt also genaugenommen nicht ein Fehlen von Urbanität und Zentralität, sondern deren Transformation. Das alte urbane Zentrum, welches Straßenbahnen, Wasserleitungen etc. ordnete, verschwindet, aber ein neues entsteht. Damit bricht der Text mit dem Natur vs. Kultur-Topos des Peterburg-Mythos, mit dem zuvor noch

92 Vgl. ebd.: 95–99.

93 »Die Menschen laufen durch den Frost und überwinden so den sich vergegenständlichenden Raum. [...] Auch das eigentliche Mittagessen bedeutet die Überwindung von Räumen« (ebd.: 97).

94 »[Z]ur wahrnehmbaren Einheit der Stadt« (ebd.: 107).

95 »[E]inen kleinen Wärme- und Lichtkreis« (ebd.: 98).

96 »Die Dinge sind generell von ihrem Platz gerutscht« (ebd.: 89).

97 Die entsprechenden Literaturkarten sind Kap. II.2.6 zu entnehmen.

Korrespondenzen identifizierbar waren.⁹⁸ Denn, was der Text im Rahmen der in ihm beschriebenen, Rückschrittlichkeit implizierenden räumlichen Transformationen zeigt, ist nicht ein kompletter Verlust des Städtischen, sondern eine Andersartigkeit des Stadtraumes, in der die ehemalige urbane Raumordnung stets mitschwingt. Wie auch Agamben in seiner Definition des Ausnahmezustandes bemerkt, suspendiert in *Zapiski* der Ausnahmezustand somit die Norm, er löst sie jedoch nicht endgültig ab. Sie existiert und gilt ohne jeden Bezug zur Wirklichkeit im Ausnahmezustand weiter (vgl. Kap. I.3). Auf das Bestehen einer solchen urbanen Parallelwelt geht der Text konkret in Bezug auf die Atempause ein:

»Стоимость денег становилась теперь переменной — не в абстрактном процессе инфляции, но осязаемо, как при игре в карты (особенно ночью и фишками). Пока длится игра, деньги невесомы, безотносительная их значимость неприятным образом возвращается к ним поутру.« (Ginzburg 2011: 354)⁹⁹

Laut *Zapiski* herrschen während der Blockadezeit also andere Gesetze, andere Regeln, an welche die Bewohner:innen der Stadt ihren Alltag anpassen müssen, um zu überleben. Insbesondere in der Zeit der Atempause, während welcher es durch die Existenz eines (Schwarz-)Marktes mehr Möglichkeiten gibt, an Essen zu gelangen, bedeutet dies, selbst wie ein Rationalisator zu denken, um möglichst viel nahrhaftes Essen beschaffen zu können.¹⁰⁰ Der Wert des Geldes aus der Zeit vor der Blockade wird dabei jedoch, so der Text, stets mitreflektiert:

»На черном рынке за крупу платили шестьсот-семьсот рублей, в столовой каша стоила пятнадцать копеек. Самое же странное начиналось, когда, возвращаясь из магазина, человек вдруг понимал, что несет хлеба на восемьсот рублей и масла на тысячу. Что стоит отказаться от этого масла, и самые недоступные вещи с абсурдной легкостью станут его достоянием.« (Ebd.: 354)¹⁰¹

98 Boris Groys (1995: 167) konstatiert sogar, dass sich die Blockade von Leningrad nicht in die Kulturgeschichte Sankt Petersburgs eingliedern lässt, da sie »kulturell erst möglich [wurde], als Petersburg schon dem Festland, Moskau, unterworfen und schon zu Leningrad geworden war«. Dementsprechend ist für ihn die kulturelle Produktion Leningrads vom Petersburg-Mythos isoliert zu betrachten (vgl. ebd.: 176–178). Und tatsächlich ist der Petersburg-Mythos bis auf die erwähnte Anspielung auf den Topos zwischen Zivilisation und Natur in *Zapiski* nicht identifizierbar. Für eine kompakte Übersicht der jenen Mythos konstituierenden Aspekte und seine Entwicklung, vgl. Garstka 2019, Lotman 1984, Holthusen 1973.

99 »Der Wert des Geldes war jetzt variabel – nicht abstrakt wie bei der Inflation, sondern greifbar wie beim Kartenspiel (besonders, wenn man nachts und um Jetons spielt). Solange das Spiel andauert, hat das Geld keine Bedeutung, seinen absoluten Wert gewinnt es auf unangenehme Weise erst am Morgen wieder zurück« (Ginzburg 2014: 160).

100 Siehe folgende Textstelle: »Еда нормированная, безвырезная, покупаемая — чтобы все это согласовать, требовалась рационализаторская работа« (Ginzburg 2011: 354) [»Rationiertes Essen, Essen ohne Abschnitt, gekauftes Essen – um all das zu koordinieren, musste man die Arbeit eines Rationalisators leisten« (Ginzburg 2014: 160)].

101 »Auf dem Schwarzmarkt bezahlte man für Graupen sechs-, siebenhundert Rubel, in der Kantine kostete die Kascha fünfzehn Kopeken. Doch am seltsamsten fühlte sich der Mensch, wenn er aus dem Geschäft kam und plötzlich begriff, dass er gerade Brot für achthundert und Butter für tau-

Aufgrund der Dominanz einer neuen Logik rücken die früheren Wertigkeiten allerdings in den Hintergrund. Eine Art Spielsituation—weniger im hedonistischen, vielmehr im spieltheoretischen Sinne—entsteht, in der kombinatorisches Geschick und strategisches Überlegen notwendig sind, um Erfolge zu generieren.

Trotz der tendenziellen Deintellektualisierung des urbanen Raums, wie sie weiter oben festgestellt wurde, scheinen vor diesem Hintergrund intellektuelle und künstlerische Praktiken ihre Relevanz in *Zapiski* nicht gänzlich zu verlieren. Die intellektuelle Leistung fokussiert nun allerdings nicht mehr künstlerisch-ästhetische Aufgaben, sondern erhält eine andere Funktion: Das Rationieren der Essensbeschaffung wird zu einer Philosophie, das Kochen zu einer Art Kunst, wie auch Kobrin (2012: 256) feststellt, wenn er schreibt: »Art« in *Notes of a Blockade Person* is the art of blockade cookery. This sort of cookery ought to do what all other art forms should do (according to Shklovsky) – stop the moment of perception, delay it, make a thing *the thing* [Herv. i. O.].« Das Ziel der Kochpraxis ist somit nicht (nur) die Essenzubereitung. Im Einklang mit dem formalistischen Verständnis von Kunst soll sie vielmehr die eigentliche Nahrungsaufnahme hinauszögern, um ihr und dem zubereiteten Essen einen außergewöhnlichen Charakter zu verleihen. Nicht umsonst wird diese Praxis in *Zapiski* »[б]локадная кулинария« (Ginzburg 2011: 355)¹⁰² genannt, im Rahmen welcher die Menschen versuchen, das Warten bzw. die Vorfreude auf das Essen bestmöglich auszudehnen, indem sie den Lebensmitteln eine neue Identität geben: »Прежде всего, каждый продукт должен был перестать быть самим собой.« (Ebd.)¹⁰³

Tatsächlich schafft es Эн aber trotz seiner Kochkunst und der damit verbundenen »блочно[ая] теори[я] наслаждения едой« (ebd.: 357)¹⁰⁴ nicht, seine intellektuelle Praxis erfolgreich fortzuführen:

»После всего, что Эн с минуты пробуждения делал для этого завтрака, после того как с некоторой торжественностью он садился за стол, предварительно обтерев его тряпкой, он съедал все рассеянно и быстро, хотя знал, что теперь еда должна быть осознанной и ощутимой. Он хотел и не мог сказать мгновению: ›Verweile doch! Du bist so schön!‹.« (Ebd.: 357)¹⁰⁵

Seine »gastronomic manipulations with ersatz food«, so stellt Kobrin (2012: 257) treffend fest, bleiben »no more than ersatz art«. Die Praktik scheitert im formalistischen Sinn als

send Rubel nach Hause trug. Dass er bloß auf die Butter zu verzichten bräuchte, und ansonsten unerreichte Dinge könnten mit absurder Leichtigkeit in seinen Besitz übergehen« (Ginsburg 2014: 160).

102 »Blockadekochkunst« (ebd.: 162).

103 »Vor allem musste jedes Lebensmittel seine Identität aufgeben« (ebd.).

104 »Blockadetheorie über genussvolles Essen« (ebd.: 165).

105 »Nachdem N. seit dem Moment des Erwachens alles für dieses Frühstück getan hatte, nachdem er sich mit einer gewissen Feierlichkeit an den (zuvor mit einem Lappen abgewischten) Tisch gesetzt hatte, aß er alles zerstreut und hastig auf, obwohl ihm klar war, dass das Essen jetzt etwas Bewusstes und Spürbares sein sollte. Er wollte dem Augenblick sagen: ›Verweile doch! Du bist so schön!‹ [Herv. i. O.], aber er konnte es nicht« (ebd.).

Kunst-Praktik, die die Überwindung des Materiellen zum Ziel hat (vgl. ebd.: 251), und bleibt einzig ein *Versuch*, künstlerisch und intellektuell tätig zu sein.

Auch an dieser Stelle kann schließlich doch ein Verschwinden der künstlerisch-intellektuellen Praktiken aus dem Blockadealltag identifiziert werden. Gleichzeitig zeigt sich die Sehnsucht nach dem Ausleben einer individuellen Kreativität (vgl. Barskova 2017: 34), die jedoch unerfüllt bleiben muss, da der neue urbane Raum nicht nur einen zivilisatorischen, ja sogar evolutionären Rückschritt erfährt, sondern auch in einen durch und durch disziplinierten Raum transformiert wird, in dem individuelle Bedürfnisse und Praktiken keine Rolle spielen (vgl. Barskova/Döring/Mall 2011: 257; auch Kap. II.2.3). Der urbane Raum und die damit verbundenen Praktiken und räumlichen Strukturen entpuppen sich somit, analog zur Kochpraxis, als *Ersatz*-Urbanität, die eben nur eine scheinbar neue ist, da in ihr maßgebliche Konstituenten von Urbanität allgemein nicht mehr existent sind, nämlich eine ihr spezifische Zentralität, technologischer und intellektueller Fortschritt und vor allem eine räumliche Praxis, die ebenjene Aspekte hervorbringt und gleichzeitig von ihnen bedingt wird.

Was Ginzburg mit den Transformationen des urbanen Raums der Stadt Leningrad zeigt, ist somit zum einen der Verlust einer ehemaligen städtischen Eigenlogik. Zum anderen demonstriert ihr Text die Konstitution eines enturbanisierten Ersatz-Leningrads, dessen Raumordnung weniger von den Stadtbewohner:innen selbst produziert wird, sondern von den Entscheidungen auf der globalen Ebene der Stadt abhängig ist. Den Einwohner:innen bleibt nichts anderes übrig als sich und ihre Raumpraxis an diese neuen Regeln anzupassen, zumindest solange »длится игра« (Ginzburg 2011: 354).¹⁰⁶

II.2.3 Räumliche Privatisierung des Ausnahmezustandes und die Subversion institutioneller Hegemonie durch den Schreibakt

Der urbane Raum in *Zapiski* erfährt also einerseits eine Transformation in einen ursprünglichen Raum, in dem Naturgesetze und natürliche Grenzen wieder sichtbar werden. Andererseits reguliert ein komplexes Regelwerk die Praxis und den Raum der Stadtbewohner:innen. Dieses Regelwerk entsteht jedoch nicht in einem ausgeglichenen Wechselspiel zwischen den unterschiedlichen Ebenen der Stadt. Vielmehr dominiert der Hunger das Alltagsleben der Leningrader:innen, der in *Zapiski* wiederum als maßgeblich von Entscheidungen auf institutioneller bzw., mit Lefebvres Worten, globaler Stadtebene abhängig beschrieben wird: »Магазин с его незыблемыми законами (он не примет оторванный талон, он не отпустит хлеб на послезавтра) — это неплохо организованное недоедание.« (Ginzburg 2011: 333)¹⁰⁷ Die alltäglichen Praktiken der »blokadniki« sind somit nicht nur bloß dem Hunger, sondern in weiterer Folge auch Regeln unterworfen, die auf politischer Ebene festgelegt werden und darüber entscheiden, wer seinen Hunger besser und wer ihn weniger gut stillen darf.¹⁰⁸

106 »Solange das Spiel andauert« (ebd.: 160).

107 »Das Geschäft mit seinen ehernen Gesetzen (abgerissene Marken werden nicht angenommen, Brot wird nur für einen Tag im voraus [sic!] ausgegeben): Das ist gut organisierte Unterernährung« (ebd.: 123).

108 Eine kompakte, aus historischen Quellen und autobiografischen Zeugnissen erarbeitete Zusammenschau jener neuen Hierarchisierung bietet Anna Reid (2011: 303–321) in der bereits zitierten

Eine solche Hierarchisierung der Gesellschaft stellt zwar noch keine Besonderheit zum Normalzustand in Leningrad dar. Dies suggeriert auch die bereits zitierte Textpassage, in der Ginzburg feststellt, dass sich in Grenzsituationen nur scheinbar alles verändert, sondern zuvor vorhandene Strukturen deutlicher hervortreten:

»Есть ситуации – экзистенциалисты называют их пограничными, – когда, казалось бы, все должно измениться. На самом деле вечные двигатели продолжают свою великую работу (это открыл Толстой). Только скрытое становится явным, приблизительное – буквальным, все становится сгущенным, проявленным.« (Ebd.: 335)¹⁰⁹

Nun entscheiden jene Triebkräfte («вечные двигатели») aber nicht mehr, wie noch vor der Blockade, über bestimmte Privilegien oder das Niveau des Lebensstandards eines Menschen, sondern über Leben und Tod. Konkret manifestiert sich diese Beobachtung in der Praxis des Brotabwiegens: »Сейчас [во время передышки, Anm. A.S.] не то; но и сейчас у самых весов прекращаются посторонние разговоры. Шея вытягивается. Напрягаются мускулы лица. Покупатель вступает в контакт с продавцом. Оба молча, сосредоточенно борются за грамм недовеса или перевеса.« (Ebd.: 339)¹¹⁰

Diese Textpassage offenbart gleich mehrere Aspekte des Verhältnisses der politischen Entscheidungen und damit der Manifestationen der globalen Stadtebene zur individuellen, privaten Ebene der Stadt. So wird offensichtlich, dass der Text, durch den Hinweis auf eine Veränderung von Mimik und Gestik des Käufers, das Aufeinandertreffen von dem die globale Ebene repräsentierenden Verkäufer und der durch den Käufer verkörperten privaten Stadtebene als ein angespanntes verstanden haben möchte. Die Interaktion der beiden Ebenen wird sogar als Kampf («борются») beschrieben, und zwar als einer um nicht weniger als jedes einzelne Gramm Brot, das über Leben und Tod der jeweiligen Person oder deren Angehörigen entscheiden könnte.

Dieser Kampf bleibt in *Zapiski* für Kaufende jedoch aussichtslos, eine tatsächliche Beeinflussung des Zeigers illusorisch: »Внимание человека пригвождено к автоматическим весам с движущейся стрелкой. Отчасти потому, что его могут обмануть, главным образом потому, что он переживает иллюзию участия в жизненно важном процессе взвешивания.« (Ebd.: 339)¹¹¹ Die Blockademenschen

Blockade-Monografie *Blokada*. Darin zeigt die Historikerin auch, wie wichtig Beziehungen zu bestimmten Menschengruppen und Organisationen für die Lebensmittelbeschaffung waren.

109 »Es gibt Situationen – die Existentialisten bezeichnen sie als Grenzsituationen –, wo sich dem Anschein nach alles verändert. In Wahrheit setzen die ewigen Triebkräfte ihr großes Werk fort (Tolstoi hat das entdeckt). Nur wird das Verborgene offensichtlich und das Ungefähre wörtlich; alles verdichtet sich und tritt offen zutage« (Ginsburg 2014: 128).

110 »Jetzt [in der Atempause, Anm. A.S.] ist das anders, doch auch jetzt verstummen alle nebensächlichen Gespräche, sobald man unmittelbar vor der Waage steht. Der Hals reckt sich. Die Gesichtsmuskeln spannen sich an. Der Käufer tritt mit dem Verkäufer in Kontakt. Wortlos, konzentriert kämpfen die beiden um jedes Gramm zu viel oder zu wenig« (ebd.: 133).

111 »Wie gebannt beobachtet der Mensch die automatische Waage, die Bewegungen ihres Zeigers. Einerseits, weil man ihn übervorteilen könnte, hauptsächlich aber, weil er sich der Illusion hingibt, am lebenswichtigen Vorgang des Abwiegens teilzunehmen« (ebd.: 134).

und ihr individuelles (Über-)Leben bleiben somit den institutionellen Regularien ausgeliefert. Diese Passivität des Individuums hinsichtlich seiner Rolle in der urbanen Realität verdeutlicht der Text, wenn es heißt, dass die Blockademenschen eigentlich nur auf die Entscheidung warten, wie viel Essen sie dieses Mal bekommen,¹¹² was zu dem Gefühl einer zermalmenden »непреложность« (ebd.: 346)¹¹³ führe.

Die Brotwaage wird vor diesem Hintergrund semantisch an religiöse Motiven angenähert. So lässt sie einerseits Assoziationen zur Apokalypse, konkret zum dritten apokalyptischen Reiter zu, dessen schwarzes Pferd Tod und Hunger symbolisiert, die Waage in seiner Hand hingegen Knappheit und Inflation:

»Als das Lamm das dritte Siegel öffnete, hörte ich das dritte Lebewesen rufen: Komm! Da sah ich ein schwarzes Pferd; und der, der auf ihm saß, hielt in der Hand eine Waage. Inmitten der vier Lebewesen hörte ich etwas wie eine Stimme sagen: Ein Maß Weizen für einen Denar und drei Maß Gerste für einen Denar.« (Off 6, 5–6)

Andererseits erinnert die Waage hier an das Motiv der »Seelenwägung« (Kretzenbacher 1958: 59), im Zuge derer beim Jüngsten Gericht mittels einer entsprechenden Seelenwaage die guten gegen die bösen Taten eines Menschen aufgewogen werden und damit über dessen jenseitiges Schicksal entschieden wird. Später bildet sich diese Seelenwaage im Legendenwissen als Attribut des Erzengels Michael heraus, wobei der Engel »nicht der unparteiische Vorrichter ist, vielmehr der Anwalt, der Helfer jener Seele, die eben auf seiner Waage zitternd deren für ewig entscheidendem Ausschlag entgegenbangt« (ebd.: 102). Diesem Motiv der Seelenwägung nicht unähnlich entscheidet die Brotwaage in *Zapiski* zwar nicht über ein jenseitiges ewiges Leben oder die ebenso ewige Verdammnis, wohl aber über das diesseitige Leben oder den diesseitigen Tod der Leningrader:innen.

Und doch gibt es Unterschiede zu diesem christlichen Seelenwaagen-Topos. So ist nicht nur die Person, die jene diesseitige Seelenwägung durchführt, im Gegensatz zum mitfühlenden Erzengel unerbittlich: »[П]родавщица непреклонным жестом отрежет прямоугольник от лежащего на весах куска.« (Ginzburg 2011: 339)¹¹⁴ Die Brotwaage lässt darüber hinaus keinerlei Individualität zu, wohingegen im Seelenwägungstopos der christlichen Ikonografie der Mensch selbst (so impliziert zumindest der christliche Glaube) seine bösen und guten Taten zu verantworten hat, nach deren Grundlage die Seelenwaage über sein Jenseitsschicksal entscheidet. Jeder »blokadnik«, jede »blokadnica« bekommt gleich viel, unabhängig davon, wie viel er bzw. sie benötigt: »Люди знали, что

112 Diese Passivität tritt insbesondere in folgender Textstelle zutage: »Заторможенные люди монотонно ходили в булочную, в столовую, ожидая развязки« (Ginzburg 2011: 346) [»Stumpfsinnig schlepten sich die Menschen in den Bäckerladen, in die Kantine und warteten auf die Entscheidung« (Ginzburg 2014: 146)].

113 »Unabänderlichkeit« (Ginzburg 2014: 146).

114 »Also wird die Verkäuferin von dem Stück auf der Waage unerbittlich ein kleines Rechteck abschneiden« (ebd.: 134).

от кого-то невидимого они получают тот минимум, при котором одни жили, другие умирали — это решал организм.» (Ebd.: 346)¹¹⁵

Beide mit der Waage verbundenen, hier beschriebenen Assoziationen haben eine Gemeinsamkeit: Sie kennzeichnen sich durch die Konnotation der Apokalypse bzw. des Jüngsten Gerichts, einer Motivik also, die den irreversiblen Tod und die endgültige, unausweichliche Rechenschaft des Menschen vor dem christlichen Gott impliziert. Damit stellen sie einen Gegenpol zu der religiösen Symbolik des Blockade-Genre-Imperativs dar, die das leidvolle, aber heldenhafte Teilen des Brotes als Analogon des letzten Abendmahls in den Vordergrund stellt (vgl. auch Kap. II.1.3). Vor dem Hintergrund einer dystopischen Unausweichlichkeit manifestiert sich in der Praktik des Abwiegens in *Zapiski* im Gegensatz zu diesem, im Grunde die Hungersnot verharmlosenden, Motiv der abstrahierende Umgang der Politik mit den individuellen Bedürfnissen der Stadtbewohner:innen, was die Diskrepanz zwischen globaler und privater Stadtebene offenbar werden lässt. Ginzburg verweist somit, indem sie in ihrem Text die Losgelöstheit institutioneller Vorgaben von den Notwendigkeiten der konkreten Lebensrealität der urbanen Bevölkerung aufdeckt, auf eine unterdrückende Dominanz der globalen Stadtebene urbanen Alltagspraktiken gegenüber—einer Dominanz, wovon alle Stadtbewohner:innen betroffen sind, womit jedoch jeder einzelne selbstständig umgehen muss. Nicht zuletzt deshalb schreibt sie schon fast ironisch am Anfang ihres Textes: »Самые сильные и жизнеспособные уже умерли или выжили.« (Ginzburg 2011: 311)¹¹⁶ Auch individueller Lebenswillen schützt somit nicht vom Verlust der Individualität. Auch die besonders Willensstarken sind jener Dominanz hilflos ausgesetzt.

Die globale Stadtebene bedrängt in *Zapiski* dementsprechend nicht nur die anderen beiden städtischen Ebenen, also die gemischte und private. Sie bestimmt ihre Beschaffenheit maßgeblich, indem sie durch Verbote, Gebote, aber auch die Dominanz des Militärischen, wie sie in Kapitel II.2.2 beschrieben wurde, bewirkt, dass die Alltagspraxis der Menschen zu einem einheitlichen Rennen »по замкнутому кольцу« (ebd.: 320)¹¹⁷ wird. Dieses Rennen bezeichnet in *Zapiski* eine Routine, die den Blockademen-schen zwar durch den ihr eingeschriebenen effizienten Automatismus und den kollektiven Charakter beruhigt, ja sogar, wie Kobrin (2012: 240) feststellt, rettet: »To avoid destruction, ›blockade person‹ ›ritualizes‹ his life as much as possible and then ›routinizes‹ it. Things either return to their habitual series or they are made into new ones. ›Blockade person‹ could survive only by defeating defamiliarization.« Durch die ihr inhärente, direkte Abhängigkeit von institutionellen Vorgaben und politisch-militärischen Entscheidungen reduziert sie die Leningrader:innen jedoch gleichzeitig zu passiven Raumnutzer:innen und entzieht ihnen ihre Produzent:innenrolle im Konstitutionsprozess des städtischen Raums.

Neben einer Dominanz der globalen Stadtebene suggeriert *Zapiski* zudem ein Auseinanderdriften von globaler und gemischter Stadtebene auf der einen und der privaten

115 »Die Menschen wussten, dass sie von irgendeinem Unsichtbaren jenes Minimum bekommen würden, das die einen am Leben ließ und die anderen zum Tode verurteilte – was mit wem geschah, entschied der Organismus« (ebd.: 146).

116 »Die Stärksten und Lebenstüchtigsten waren gestorben oder hatten überlebt« (ebd.: 83–84).

117 »[I]n einem geschlossenen Kreis« (ebd.: 98).

Stadtebene auf der anderen Seite, was an einigen bereits in den Kapiteln II.2.1 und II.2.2 festgestellten raumbezogenen Aspekten des Textes festgemacht werden kann. So führt eine Marginalisierung öffentlicher Schauplätze im Text dazu, dass der Fokus auf der privaten Stadtebene liegt und Leningrad dadurch aus einem privaten Blickwinkel betrachtet, begangen und reflektiert wird, was auch Kobrin (2012: 241) feststellt: »In *Notes of the Blockade Person* the war is private, individual and it takes place just on the level of everyday life.« Globale und gemischte Stadtebene werden demgegenüber nur selten erwähnt und scheinen im Alltag des Blockademenschen kaum präsent zu sein. Relevant bleiben einzig die *Entscheidungen*, die auf der globalen Stadtebene getroffen werden. Jene Beschlüsse wirken nämlich, wie gezeigt wurde, auf alltägliche Praktiken und Routinen der Stadtbewohner:innen ein. Die gemischte Ebene wiederum fungiert, wie am Beispiel der Waage im Bäckerladen offensichtlich wird, als eine Art Raum der Exekution ebenjener von der Institution erlassenen Gesetze [»Магазин с его незыблемыми законами« (Ginzburg 2011: 333)].¹¹⁸ Manifest wird die zunehmende Entfernung der globalen und gemischten von der privaten Stadtebene nicht zuletzt in der Feststellung der Erzählstimme, dass die Entscheidungen bezüglich der Lebensmittelrationen während der Blockade von einer abstrakten, unsichtbaren Instanz [»от кого-то невидимого« (ebd.: 346)]¹¹⁹ getroffen werden.

Das Alltagsleben von Ginzburgs Blockademenschen spielt sich dementsprechend vordergründig in zur privaten Stadtebene gehörigen Räumen ab, die kaum Schnittstellen zu den anderen Stadtebenen aufweisen. Dadurch erscheint die private Ebene der Stadt als von der gemischten und globalen Stadtebene im wachsenden Maße isoliert. Je größer der Hunger und die aus ihm resultierende körperliche Schwäche, desto seltener bewegen sich die Stadtbewohner:innen außerhalb des eigenen Wohnraums und desto größer wird die Entfernung des Privaten vom Öffentlichen. Dieser Rückzug der Stadtbewohner:innen ins Private manifestiert sich u.a. in einer Reduktion sozialer Kontakte auf die Familie:

»В обстоятельствах блокады первой, близлежащей ступенью социальной поруки была семья, ячейка крови и быта с ее непреложными требованиями жертвы. [...] А [семейная] связь все не распадалась. Все возможные отношения — товарищества и ученичества, дружбы и влюбленности — опадали как лист; а это оставалось в силе.« (Ebd.: 313–314)¹²⁰

Die zunehmende Bedeutsamkeit des Privaten zeigt sich auch in der in Kapitel II.2.2 beschriebenen Verschiebung des Zentrums in das eigene Zimmer bzw. zur darin stehenden Wremjanka, dem einzigen warmen Ort während der Wintermonate der Blockade.

118 »Das Geschäft mit seinen ehernen Gesetzen« (ebd.: 123).

119 »[V]on irgendeinem Unsichtbaren« (ebd.: 146).

120 »Unter den Bedingungen der Blockade war die erste, unmittelbare Stufe sozialen Schutzes die Familie, Grundeinheit der Blutsverwandtschaft und des Alltagslebens mit ihren unabweisbaren Forderungen, Opfer zu bringen. [...] Die [familiären] Bindungen lösten sich trotzdem nicht auf. Alle nur möglichen Beziehungen – kollegiale, pädagogische, freundschaftliche, leidenschaftliche – lösten sich wie Blätter vom Baum; diese eine hatte Bestand« (ebd.: 87–88).

Als Metapher für diese graduelle Isolation der privaten Stadtebene von den übrigen Ebenen der Stadt ist Эns morgendlicher Blick aus dem Fenster auf die Straße zu lesen. Im Normalzustand dient er Эн als kontinuierlich vorhandene Schnittstelle zwischen seinem (privaten) Wohnraum und der (öffentlichen) ›Welt‹: »Обязательно, встав с постели, подойди к окну. Многолетний, неизменный жест утреннего возобновления связи с миром.« (Ebd.: 316)¹²¹ Ist der Blick aus dem Fenster kurz nach Kriegsausbruch noch ungetrübt und sogar beruhigend [»Трамвай был успокоителен, как голос диктора, объявлявший радиостанцию« (ebd.: 317)],¹²² aber vor allen Dingen *möglich*, verschwindet der Kontakt zwischen Individuum und Öffentlichkeit in den Wintermonaten durch das Einfrieren der Fenster und das Entstehen einer undurchsichtigen Eisschicht vollkommen: »Потом были долгие месяцы, когда мир ушел из окон, покрывшихся слоем льда.« (Ebd.: 317)¹²³ Das gefrorene Fensterglas wird damit nicht nur zum Sinnbild für das Schwinden einer vor dem Winter existenten Realität, sondern auch für ein Nicht-Vorhandensein des Kontakts zwischen privater und gemischter Stadtebene, zwischen Individuum und Stadt-Kollektiv, während des Blockadewinters.

Erst im Frühjahr, als die Atempause beginnt, die neue Überlebensmöglichkeiten (vordergründig durch eine Diversifizierung der Einkaufsmöglichkeiten) und eine graduelle Rückkehr zu bestimmten Praktiken des Normalzustandes mit sich bringt, kehrt die im Winter verschwundene Verbindung zwischen Privatem und Öffentlichem wieder. War der Blick aus dem Fenster auf die Straßenbahn und die Menschen auf der Straße vor den Wintermonaten allerdings noch beruhigend, werden Straßenbahn und Passanten nun als verfremdet beschrieben:

»Трамвайная остановка зазвучала по-новому. Сваливаемые бревна бухают, как артиллерийский разрыв; грузовые трамваи, описывая кривую, поют, как воздушная тревога. Люди у остановки отсюда маленькие и торопливые. Они как россыпь школьников на перемене.« (Ebd.)¹²⁴

Der Blick aus dem Fenster ist also in der Atempause wieder möglich, aber, entsprechend der in Kapitel II.2.1 konstatierten zeitlich-räumlichen Trias von Normalzustand – Blockadewinter – Atempause, transformiert. Er assoziiert nun keine Beruhigung und »все что угодно« (ebd.),¹²⁵ sondern bringt erwachsene Passant:innen mit Schülergruppen und die früher noch beruhigenden Klänge der Straßenbahn mit bedrohlichen militärischen Geräuschen in Verbindung, worin einerseits eine bestimmte Unmündigkeit der

121 »Nach dem Aufstehen unbedingt der Gang zum Fenster: die jahrelang unveränderte morgendliche Geste der erneuerten Kontaktaufnahme mit der Welt« (ebd.: 93).

122 »Die Straßenbahn war beruhigend wie die Stimme des Ansagers, der die Rundfunksender nannte« (ebd.).

123 »Dann folgten lange Monate, in denen die Welt aus den Fenstern verschwand, weil sie mit einer Eisschicht bedeckt waren« (ebd.).

124 »Die Straßenbahnhaltstelle klingt neuerdings anders. Die Balken krachen beim Abladen wie Artilleriegeschosse; die Laststraßenbahn, die um die Kurve biegt, heult wie Fliegeralarm. Die Menschen an der Haltestelle sehen klein und eilig aus. Sie ähneln Schülergrüppchen auf dem Pausenhof« (ebd.).

125 »[A]lles Mögliche« (ebd.).

Stadtbewohner:innen, also die bereits festgestellte Degradierung der Leningrader:innen zu passiven Raumnutzer:innen herauszulesen ist. Andererseits wird die Straßenbahn durch die auditiven Assoziationen als Teil der Technologisierung nun klar negativ semantisiert, was erneut auf die Zweischneidigkeit technologischer Innovation im städtischen Raum des Ausnahmezustandes hinweist (vgl. Kap. II.2.2).

Wurde im Vorkapitel eine Enttechnologisierung des urbanen Raums festgestellt, die eine Regression Leningrads in frühere historische Entwicklungsstadien zur Folge hat, legt die Fokussierung technologiespezifischer Aspekte in Hinblick auf die einzelnen Stadtebenen eine weitere raumbezogene Deutungsebene frei. Der städtische Raum in *Zapiski* ist nämlich, selbst in den Wintermonaten, nicht *gänzlich* enttechnologisiert. Auf Ebene der privaten Stadtebene ist der technologische Fortschritt zwar komplett verschwunden und der urbane Raum wird in seiner Transformation zum ländlichen beschrieben (vgl. Kap. II.2.2). In den wenigen dargestellten Räumen der gemischten und globalen Stadtebene erwähnt der Text jedoch stets Gerätschaften, die vom technologischen Fortschritt des Normalzustandes zeugen. Bei der Brotwaage im Bäckerladen handelt es sich bspw. um eine, wenn auch wahrscheinlich analoge, *automatische* Waage [»к автоматическим весам« (Ginzburg 2011: 339)].¹²⁶ In einer Behörde werden ein Telefon und ein Radio erwähnt (vgl. ebd.: 330–331).¹²⁷ Die Straßenbahn fährt—zumindest in der Atempause—durch die Straßen der Stadt. Nicht zuletzt ist auch der Frontraum als Teil der globalen Stadtebene (auch hier werden vor allem politische Befehle ausgeführt) ein durch und durch technologisierter.

Primär werden in *Zapiski* Technologien im Ausnahmezustand allerdings dazu genutzt, institutionelle Bestimmungen durchzusetzen. Technologische Geräte evolvieren zu Werkzeugen der globalen Stadtebene, mittels welcher diese ihre Vorherrschaft über das Alltagsleben durchsetzt: So erreicht der Krieg (als Entscheidung auf institutioneller Ebene, auch wenn nicht von Seiten der Sowjetunion) in Form der Ansprache Molotovs, wie bereits angemerkt, Leningrad in *Zapiski* durch Lautsprecher. Die automatische Brotwaage wiederum unterstützt die Homogenisierung der Bevölkerung, indem sie keine Fehler im Wiegen oder eine individuellere Zuteilung der Brotrationen zulässt. Und auch die Bomben, die auf Leningrad geworfen werden und mit denen die deutschen Truppen ihr militärisches Vorhaben umsetzen, sind Produkte ebenjener Technologisierung.

In *Zapiski* lässt sich somit eine Parallele zu Lefebvres Theorie der Wirkungsmechanismen des abstrakten Raums aus *La production de l'espace* erkennen. Wie Lefebvre für den abstrakten Raum stellt Ginzburg für den Blockaderaum ein Auseinanderdriften der konkreten Alltagsrealität und –praxis der Stadtbewohner:innen von der institutionellen, globalen Stadtebene fest, die durch Technologisierung und die damit verbundene Homogenisierung räumliche Zusammenhänge abstrahiert und die Entwicklung heterogener urbaner Praktiken verunmöglicht (vgl. Kap. I.1.2). Das System der gut organisierten Unterernährung [»неплохо организованное недоедание« (Ginzburg 2011: 333)]¹²⁸ bedingt vielmehr eine einheitliche Alltagspraxis, die alle Leningrader:innen im Blocka-

126 »[D]ie automatische Waage« (ebd.: 134).

127 Vgl. ebd.: 118–119.

128 »[G]ut organisierte[n] Unterernährung« (ebd.: 123).

dekreis teilen und die, wie bereits festgestellt wurde, nur in dieser monotonen Form das Überleben garantiert.

Ginzburg stellt diese Unterdrückung der städtischen Alltagspraxis durch die globale Stadtebene aber nicht nur fest, sie kritisiert sie auch. Dies wird insbesondere an Stellen deutlich, die die Diskrepanz zwischen institutionellen Regeln und der konkreten Lebensrealität der Menschen aufdecken und die Absurdität ersterer offenlegen. Die Anekdote über M., die in einer bereits überflüssig gewordenen Behörde arbeitet und ihren Posten am Telefon des Direktors trotz der Bombardierung des Gebäudes und des Nichtfunktionierens der Telefonleitung nicht verlassen darf, zeigt dies besonders ausdrücklich:

»Абсолютная беззвучность — значит, линия где-то уже повреждена. Тогда она сошла вниз. [...] По коридору сновал сослуживец [...]. ›Почему вы не на местах? Все по местам! Вы что здесь делаете?‹ — ›Телефонная связь прервана...‹. Но он не слушал ее, он кричал, пробегая дальше по коридору. Он вообще не имел права ей приказывать, никто не мешал ей спуститься в подвал. Но она не спустилась. [...] Она медленно поднялась наверх, в директорский кабинет и потрогала рукой неживой телефон. [...] Настоящий страх она пережить на этот раз так и не успела. Настоящий страх вытесняет все остальное как несущественное. Она же слишком была занята другим — мыслями о том, как бы не обнаружить страх и сделать то, что все делают, или о том, как ненужно то, что все и она делают в уже ненужном учреждении.« (Ebd.: 330–331)¹²⁹

Wie in der Textpassage erkennbar wird, wirken die Gesetze der Institution, also der Druck der globalen Stadtebene auf das Individuelle, Private dermaßen stark, dass M. nicht nur die Befolgung institutioneller Vorgaben vor die eigene Sicherheit stellt. Sie verspürt sogar keine Angst um ihr eigenes Leben, woraus die Unterordnung des Individuums unter die abstrahierenden Gesetze der globalen Stadtebene weiter verdeutlicht wird.

Einen unverhältnismäßigen Einfluss der Institution auf das Alltagsleben der Stadtbewohner:innen in *Zapiski* bemerkt auch Sandomirskaia (2010: 319) und konstatiert: »[T]he human being is ›pretty well‹ controlled by means of hunger, hunger is ›pretty well‹ steered by bureaucratic administration, both are ›pretty well‹ contained by technologies of repression.« Ihre Analyse der Blockade von Leningrad als »an unprecedented large-scale experiment in social engineering under the sign of biopower« (ebd.: 318), in der sie Passagen aus Ginzburgs Text vor dem Hintergrund von Foucaults Begriff der Biopolitik

129 »Totenstille – also war die [Telefonleitung] bereits irgendwo unterbrochen. Da ging sie nach unten. [...] Ein Arbeitskollege von M. [...] eilte auf dem Flur hin und her. [...] ›Warum sind Sie nicht auf Ihrem Posten? Alle auf ihre Posten! Was wollen Sie hier?‹ — ›Die Telefonverbindung ist abgerissen ...‹ Aber er hörte ihr nicht mehr zu, erschrie und rannte weiter über den Flur. Er hatte gar nicht das Recht, ihr Befehle zu erteilen, niemand konnte sie daran hindern, in den Keller zu gehen. Aber sie ging nicht. [...] Langsam ging sie nach oben, ins Büro des Direktors, und berührte das tote Telefon. [...] Dieses Mal war sie nicht dazu gekommen, echte Angst zu erleben. Echte Angst verdrängt alles übrige, weil sie es belanglos macht. M. war zu sehr mit etwas anderem beschäftigt gewesen – mit dem Gedanken daran, bloß nicht ängstlich zu sein und zu tun, was alle tun, oder daran, wie überflüssig das war, was sie und alle anderen taten in dieser längst überflüssigen Behörde« (ebd.: 119).

(«biopouvoir») liest, offenbart eine Lektüre, die während der Blockade angewandte, abstrahierende Kontrollmechanismen offenlegt:

»In the ›pretty well organized hunger‹ of Leningrad, the regime invented and elaborated ways of controlling people not as citizens (in this capacity they were controlled and contained by the NKVD) but as biolandscape to be administered, managed, and disposed of as required by the needs of the moment.« (Ebd.: 325)

Ginzburgs Text transformiert den urbanen Raum Leningrads somit zwar in einen Raum des Ausnahmezustandes, der »als Zone der Anomie, in der alle rechtlichen Bestimmungen [...] deaktiviert sind« (Agamben 2017: 62), zutage tritt. Er zeigt jedoch, dass diese anomale Zone nicht zu einer Wiederbelebung politischen Handelns oder gar einer Neuaushandlung von Räumen oder Praktiken führt, wie dies Agamben in seiner Definition des Ausnahmezustandes vermerkt. Das Private wird vielmehr noch stärker vom Globalen und Öffentlichen zurückgedrängt. Indem *Zapiski* diese Dominanz offenlegt und gleichzeitig die Auswirkungen institutioneller Beschlüsse auf den konkreten Alltag der Stadtbewohner:innen beschreibt, ist der Text als Kritik an den während der Blockade vorherrschenden institutionellen Normen und Gesetzen zu lesen, was vermutlich auch die zu Beginn des Kapitels beschriebenen Publikationsverzögerungen bedingte.

Die Subversion des Textes geht aber noch weiter. Denn der Text beschreibt zwar das Missverhältnis zwischen globaler und privater Ebene, zwischen Institution und Individuum. Er tut dies jedoch, wie bereits bemerkt wurde, aus der Perspektive des Privaten. Dieser Fokus wirkt wiederum wie ein Gegenpol zur durch die Blockade der Stadt aufgewungenen und im Text beschriebenen Dominanz des Globalen. Ginzburg nimmt mit *Zapiski* somit nicht nur eine andere Perspektive auf die Stadt ein. Der Text selbst subvertiert die Hegemonialstellung der Institution durch eine Erzählung, die aus dem Privaten heraus die Unterdrückung des Privaten im Ausnahmezustand schildert.

Vor diesem Hintergrund erhält die viel interpretierte Formulierung »Написать о круге — прорвать круг. Как-никак поступок« (Ginzburg 2011: 358)¹³⁰ am Ende von

130 »Über den Kreis zu schreiben bedeutet, den Kreis aufzubrechen. Immerhin irgendeine Tat.« (Ginzburg 2014: 168) Der Metapher des Kreises und dessen Durchbruchs wurde in der Forschungsliteratur zu *Zapiski* besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt, wahrscheinlich auch deshalb, weil Ginzburg immer wieder zu ihr zurückkehrt, sie unterschiedlich kontextualisiert und schließlich für die Pointe ihres Textes nutzt. So kann der Kreis, wie Barskova (2017: 35) in ihrer Monografie *Besieged Leningrad* schreibt, einerseits wörtlich für die Bewegung im urbanen Raum Leningrads, andererseits für die zyklische Wiederkehr der spezifischen Rituale innerhalb der Alltagspraxis der Blockademenschen interpretiert werden. Die ständige Wiederholung bestimmter Abläufe führt dazu, dass die Stadtbewohner:innen das Urbane eigentlich nicht mehr wahrnehmen. Das Durchbrechen des Kreises manifestiert sich laut Barskova bei Ginzburg demzufolge durch den Akt des Schreibens, der eine erneute Bewusstwerdung des Urbanen bedeutet (vgl. ebd.: 36).

Laut Franziska Thun-Hohenstein (2007: 86) wird in *Zapiski* wiederum ein Bogen vom passiven Lese-Akt (der Text beschreibt zu Beginn, dass die Leningrader:innen während der Blockade Lev Tolstoj lasen) zum aktiven Schreib-Akt gezogen: »Der Akzent in den Schlußsätzen liegt auf der sinnstiftenden und subjektkonstituierenden Funktion des Schreibens überhaupt«. Ihre Deutung sieht somit im Durchbrechen des Kreises die Transformation vom Objekt zum Subjekt, vom passiven Opfer zum aktiven Akteur.

Zapiski eine Bedeutung, die auf einen noch unerforschten Subversionsaspekt des Textes hinweist. Indem der Text nämlich die Auswirkungen institutioneller Entscheidungen auf die Alltagspraktiken nicht nur aufdeckt, sondern durch seine Privatheit gegen die räumliche Hegemonie der globalen Stadtebene anschreibt, durchbricht er den Kreis der ewigen Reaktionen mit einer aktiven Tat und wird dadurch zu einem politischen Akt. Ginzburg weist somit nicht nur theoretisch auf die politische Valenz des Schreibaktes hin, wie dies Thun-Hohenstein (2007: 86) akzentuiert, sie selbst agiert durch ihren Schreibakt politisch.

II.2.4 »Мы познаем теперь город как с самолета, как на карте«: Leningrad zwischen räumlicher Abstraktion und Konkretheit

Analysiert man die Relationen zwischen den einzelnen Stadtebenen in *Zapiski*, fällt also auf, dass Ginzburg in ihrem Text die während der Blockade vorherrschende Dominanz des Globalen aufdeckt und anprangert. Gleichzeitig fokussiert sie die konkrete, private Dimension des städtischen Alltags zu Ungunsten einer Thematisierung kriegs-erischer Auseinandersetzungen, Frontenverläufe oder Darstellungen politisch-militärischer Entscheidungen, auch wenn diese in ihrem Text als den Raum und die Praxis Leningrads bestimmend positioniert werden.

Die Stadt wird in *Zapiski* allerdings nicht nur in ihrer subjektiven und individuellen Erfahrbarkeit erzählt. Allein die Charakterisierung des Protagonisten ЭН weist auf eine dem Text spezifische Perspektivierung hin, die zwischen einer kollektiven und individuellen Stadterfahrung oszilliert. Als »человек суммарный и условный« (Ginzburg 2011: 311)¹³¹ wird ЭН nämlich einerseits als Individuum, das auf eine einzigartige Erfahrung im belagerten Leningrad zurückgreifen kann, eingeführt. Andererseits steht er pars pro toto für alle Leningrader:innen, die die Stadt während der Blockade erleben. Die Erzählinstanz siedelt ЭН somit zwischen konkreter Individualität und abstrakter Kollektivität an. Verstärkt wird diese Positionierung durch das im Namen ЭН enthaltene Zitat des in der russischen Literatur geläufigen город ЭН-Топос.¹³² Город ЭН wird dabei für die Bezeichnung einer beliebigen russischen Provinzstadt genutzt, die als Ort der Handlung einerseits ein spezifisches provinzielles Setting darstellt, gleichzeitig stellvertretend für ganz Russland steht (vgl. Herlth 2013: 83). Ginzburg beruft sich hier also auf einen etablierten metonymischen Code, dessen Geschichte laut Jens Herlth (2013: 84–85) bis ins 19. Jahrhundert reicht. Allerdings lässt sie nicht den erzählten Stadtraum zwischen All-gemeingültigkeit und Spezifität oszillieren, sondern den Protagonisten ihres Textes.

Beide, der Name ЭН und die Stadt ЭН, implizieren aber auch aufgrund ihrer Konnotation mit Begrifflichkeiten aus der mathematischen Mengenleere und der Statistik

Milica Banjanin (2009: 392) hingegen deutet die Metapher auf eine andere Weise. Sie sieht in dem Durchbrechen des Kreises durch den Schreibakt ein Anknüpfen gegen die Isolation des Individuums vom Kollektiv und die Arbeit an einer Wiederherstellung der urbanen Gemeinschaft: »Breaking the circle would be »an acknowledgment of common ties«, a possibility of contact with others (76; »priznanie obščih svjazej«, 658)«.

131 »Dieser Mensch ist Summe und Einzelner« (Ginsburg 2014: 83).

132 [Übers. A.S.] Stadt N.-Topos.

einen Status zwischen Abstraktion und Konkretisierung. Denn (groß) N steht in der Mathematik für die Menge der natürlichen Zahlen, die Variable (klein) n hingegen für eine *bestimmte* natürliche Zahl. In der Statistik bezeichnet N sogar eine statistische Grundgesamtheit, n jedoch die Anzahl der Merkmalsausprägungen. Auch in dieser Hinsicht wird also—schließlich handelt es sich bei beiden um den, ob groß ob klein geschrieben, gleich klingenden Buchstaben N bzw. Эн—der Dualismus zwischen Gesamtheit und Einzelfall aufgemacht.

Diese zwei Pole sind für die Perspektivierung der gesamten Narration von maßgeblicher Bedeutung. Immer wieder ist ein Wechsel zwischen einer individuellen und kollektiven Erzählperspektive durch ein Changieren des Subjekts feststellbar. Zum einen lässt sich eine kontinuierliche Alternation zwischen einem individuellen [»Возвращаюсь домой, до боли прижимаю к ладони билет, купленный в пригородной кассе« (Ginzburg 2011: 312)]¹³³ und einem kollektiven Subjekt [»Зато мы не делаем уже какие пошло судорожные движения, отыскивая частицу еды, тепла, света« (ebd.: 320–321)]¹³⁴ feststellen. Zum anderen wohnt dem Text eine Tendenz zur Typologisierung inne, also der Hang zu einer kompletten Entpersönlichung des Subjektes, wie sie bspw. in folgenden Textpassagen manifest wird: »В своих квартирах люди боролись за жиизнь, как борются погибающие полярики« (ebd.: 318); »К домам появилось новое отношение« (ebd.: 325); »Блокадный человек осени сорок первого года сменился человеком зимы сорок первого — сорок второго« (ebd.: 331).¹³⁵

Das Subjekt in *Zapiski* oszilliert somit zum einen zwischen Kollektivität und Individualität. Zum anderen lässt sich ein Wechselspiel zwischen einem identifizierbaren, konkreten Subjekt und einem unpersönlichen, allgemeinen ›man‹ erkennen. Das Erzählte bewegt sich damit stetig zwischen einer subjektiven, konkretisierenden und objektiven, verallgemeinernden Perspektivierung.

Dies wird auch in einer Dopplung bestimmter Episoden manifest, die zunächst eine typisierte Deskription einer Situation bzw. Praktik darstellen, dann jedoch durch eine konkrete, individuelle Anekdote ergänzt werden. So wird bereits zu Beginn von *Zapiski* der Ablauf eines typischen Tages im Blockadewinter beschrieben (vgl. ebd.: 319–320).¹³⁶ Der Text operiert dabei ausschließlich verallgemeinernd und bleibt dementsprechend bei typisierenden Subjekten, wie »человек« oder »Некоторые« (ebd.).¹³⁷ Nur einige Absätze weiter springt die Erzählung in die Atempause und fokussiert nun den Tagesablauf während der Atempause. Dieser wird nun allerdings nicht mehr aus einer generalisierenden Perspektive geschildert, sondern aus der Sicht Энs—dem Standpunkt eines konkreten Individuums.

133 »Ich kehre nach Hause zurück, drücke die an der Kasse gekaufte Fahrkarte so fest, dass die Hand weh tut« (Ginzburg 2014: 85).

134 »Dafür brauchen wir uns jetzt nicht mehr krampfhaft anzustrengen, um nach einem Quentchen [sic!] Essen, Wärme oder Licht zu suchen« (ebd.: 99).

135 »In ihren Wohnungen kämpften die Menschen wie erfrierende Polarforscher um ihr Leben« (ebd.: 94); »Man fand eine neue Beziehung zu Häusern« (ebd.: 107); »Der Blockademensch vom Herbst 1941 wurde vom Menschen des Winters 1941/42 abgelöst« (ebd.: 120).

136 Vgl. ebd.: 95–99.

137 »[D]er Mensch«, »Manche« (ebd.: 97–98).

Auch die Beschreibung von Bombardierungen und die Schilderung der Einstellung der Leningrader:innen jenen gegenüber erfolgt zunächst verallgemeinernd. Der Text zählt auf, was *man* alles macht, wenn es zu einem Fliegerangriff kommt, welche Dinge üblicherweise zu dieser «процедура» (ebd.: 327)¹³⁸ gehören und wie es durch die ständige Wiederholung desselben zu einer Art Gleichmut [»Спокойствие« (ebd.: 329)]¹³⁹ gegenüber Bombenangriffen kommt, nur um kurz darauf in Anekdoten zum Künstler K. (vgl. ebd.: 329–330)¹⁴⁰ und in der Erzählung von M. (vgl. ebd.: 330–331)¹⁴¹ einen individualisierten Blick auf den Umgang einzelner Personen mit jenen Situationen zu werfen.

Im Grunde weist schon der erste Absatz von *Zapiski* auf ebenjene Erzähltechnik hin:

»В годы войны люди жадно читали ›Войну и мир‹ — чтобы проверить себя (не Толстого, в чей адекватности жизни никто не сомневался). И читающий говорил себе: так, значит, это я чувствую правильно. Значит, оно так и есть. Кто был в силах читать, жадно читал ›Войну и мир‹ в блокадном Ленинграде.« (Ebd.: 311)¹⁴²

Die Textpassage beginnt mit der Beschreibung einer kollektiven Praxis während der Blockade im Plural (»люди жадно читали ›Войну и мир‹«) und wiederholt diese am Ende des Absatzes, nun aber im Singular (»жадно читал ›Войну и мир‹«).

Thun-Hohenstein (2007: 73) sieht in diesem Wechsel zwischen Verallgemeinerung und Spezifikation eine »Abstraktion vom Individuellen«, mittels welcher das »Unpersönliche [...] als Modellhaftes ausgewiesen und dadurch zu einem Überpersönlichen« (ebd.: 77) wird. Sie scheint dabei weniger ein Oszillationsverhältnis zwischen Persönlichem und Unpersönlichem zu identifizieren, sondern eher eine Entpersönlichung des Erlebten und damit eine »Distanzierung zum Ich« (ebd.: 85) bzw. die Transformation der autobiografischen zur allgemeinen Erfahrung. Konträr dazu interpretiert diesen Aspekt Kobrin (2012: 257), der *Zapiski* eben nicht als Abstraktion des individuellen Erlebnisses verstehen möchte, sondern als Beschreibung der konkreten subjektiven Erfahrung eines

138 »Процедура« (ebd.: 112).

139 »Gelassenheit« (ebd.: 115).

140 Vgl. ebd.: 116.

141 Vgl. ebd.: 118–119.

142 »Während der Kriegsjahre lasen die Menschen gierig *Krieg und Frieden*, um sich zu überprüfen (und nicht Tolstoi, an dessen adäquater Darstellung des Lebens niemand zweifelte). Und wer las, sagte sich: ›Aha, das empfinde ich also richtig. Das ist also so.‹ Wer die Kraft zum Lesen hatte, las im Leningrad der Blockadezeit gierig *Krieg und Frieden*« (ebd.: 83). Die von mir angeführten Passagen sind exemplifizierend zu lesen. Die beschriebene Erzähltechnik wiederholt sich an mehreren Stellen im Text, wie z.B. in einer weiteren Darstellung der wachsenden Gleichgültigkeit gegenüber den Bombenangriffen im Winter 1941 (vgl. Ginsburg 2011: 331–332; Ginsburg 2014: 120–121), in der zunächst das Verhalten des allgemeinen »Menschen des Winters 1941/42« (Ginsburg 2014: 120) [»человеком зимы сорок первого — сорок второго« (Ginsburg 2011: 331)] erzählt wird, danach allerdings in die subjektive Ich-Perspektive gewechselt wird: »Я знаю, что нужно бояться и принимать меры. Но я не боюсь и не могу бояться, потому что мне хочется спать« (Ginsburg 2011: 332) [»Ich weiß, ich müsste Angst haben und entsprechend reagieren. Aber ich habe keine Angst und kann keine Angst haben, weil ich schlafen will« (Ginsburg 2014: 121)].

einzelnen Menschen: »Notes of the Blockade Person is not about some ›motion of people‹ or ›motion of nation‹. Its concern is with the motion of one separate man.«

Beide Deutungsansätze sind meiner Meinung nach komplementär zueinander zu lesen. Tatsächlich suggeriert Ginzburgs Text selbst eine Unterordnung des Individuellen unter das Kollektive während der Blockadezeit: »Индивидуальное притом было включено в групповое, в типические реакции разных пластов населения на трагедию еды.« (Ginzburg 2011: 346)¹⁴³ Im Text werden die Leningrader:innen auch nicht selten als zusammenhängende Stadt, also aus einer Art Vogelperspektive beschrieben. Im Frühjahr graben eben nicht die Leningrader:innen, sondern die Stadt [»город« (ebd.: 340)] die Straßenbahnschienen wieder aus.¹⁴⁴ Alle beteiligen sich am »общее дело« (ebd.: 311),¹⁴⁵ das darin besteht, durch die Aufrechterhaltung des Alltagslebens dem Feind Widerstand zu leisten.

Und doch beschreibt der Text auch Einzelschicksale und singuläre Erlebnisse, die mal die Typisierung stützen, mal ihr widersprechen. Er ist eine Kombination aus Geschichten einzelner Blockademenschen, einzelner, wenn auch namenloser, Biografien (ähnlich klein n aus der Mathematik), und der Allgemeinheit (analog zu groß N), also der Menge *aller* Blockademenschen. Am treffendsten interpretiert diesen Aspekt des Textes Van Buskirk (2010: 304), wenn sie hervorhebt, dass in *Zapiski* der Erfahrung jedes und jeder Einzelnen eine historische Relevanz beigemessen werde, wie dies Aleksandr I. Gercen formuliert, der Ginzburg in ihrem Denken und Schreiben maßgeblich beeinflusste. Gleichzeitig sei es jedoch unwichtig, wer genau dieses Individuum sei. In diesem Sinne stimmt es, wie Thun-Hohenstein (2007: 71) schlussfolgert, dass das autobiografische Ich, also die Individualität der Erzählenden, durch die Technik der Entpersönlichung in *Zapiski* in den Hintergrund tritt. Es tut dies jedoch nur, um die Erfahrungen mehrerer Individuen in einem Text zu bündeln.

Damit wird die Erzählstimme zu einer die Erinnerungen vieler sammelnden. Sie verbindet unterschiedliche Schicksale und Erinnerungen zu einer zusammenhängenden kollektiven Erzählung—ein Aspekt, auf den der Text in der Einführungspassage zur Blockadegeschichte O.s selbst hinweist: »Среди собранных мною блокадных историй есть история О.« (Ginzburg 2011: 352)¹⁴⁶ Analog zu der Kontemplation der Erzählinstanz »За формулами суммированных действий — тысячи единичных дюедей« (ebd.: 313)¹⁴⁷ kreiert Ginzburg also aus vielen einzelnen Versatzstücken ein ganzheitliches, polyphones Gefüge (vgl. Ramdas 2008: 225), das den komplementären Charakter von individueller und kollektiver Erfahrung offenlegt.

Für eine raumorientierte Deutung des Textes ist dieser Aspekt nicht nur deshalb von Bedeutung, weil er die im ersten Teil der vorliegenden Arbeit formulierte These

143 »Das Individuelle war dabei eingegliedert ins Kollektive, in typische Reaktionen unterschiedlicher Bevölkerungsschichten auf die Hungertragödie« (Ginsburg 2014: 147).

144 Vgl. ebd.: 135.

145 »[A]n der gemeinsamen Sache« (ebd.: 83).

146 »Eine der von mir gesammelten Blockadegeschichten ist die Geschichte von O.« (ebd.: 157).

147 »Hinter solchen Formulierungen für kollektive Handlungen stehen Tausende einzelner Menschen« (ebd.: 87).

stützt, dass literarische Repräsentationen von Städten im Ausnahmezustand abstrahierend und fiktionalisierend (indem sie die Stadt lesbar und überschaubar machen), zugleich jedoch konkretisierend arbeiten (da sie die Stadt nicht aus einer Vogelperspektive beschreiben, sondern aus dem Inneren des städtischen Gefüges). Er erlaubt auch einen Einblick in Ginzburgs Stadtverständnis. Durch ihr Weiterleben und die Fortsetzung ihres Alltags sind es nämlich nicht die Gebäude oder Straßen, sondern die Menschen, die die Stadt während der Blockade am Leben erhalten: »Люди осажденного Ленинграда работали (пока могли) и спасали, если могли, от голодной гибели себя и своих близких. И в конечном счете это тоже нужно было делу войны, потому что наперекор врагу жил город, который враг хотел убить.« (Ginzburg 2011: 311)¹⁴⁸ Die Einwohner:innen retten die Stadt somit, indem sie selbst nicht verhungern oder ihre Angehörigen nicht verhungern lassen, aber auch durch eine kontinuierliche Ausübung ihrer Alltagspraxis, die, wie in Kapitel II.2.2 festgestellt wurde, zwar nicht gänzlich jene des Normalzustandes darstellt, aber ebenjene dennoch impliziert. Ginzburgs Verständnis der Stadt ist somit eines, welches mit Lefebvres (2016: 89) Definition der Stadt als »ewiges Werk und ewige Tat« der Stadtbewohner:innen korrespondiert. Solange die Leningrader:innen ihre individuellen Praktiken in der Stadt fortsetzen, existiert sie und lebt, transformiert aber dennoch, weiter.

Nicht zuletzt deshalb bezeichnet Ginzburg (2011: 325) die veränderte Wahrnehmung der Stadt aus der Vogelperspektive als etwas Synthetisches, Künstliches:

»Город уже не серия мгновенных комбинаций улиц, домов и автобусов. Город — синтетическая реальность. Это он, город, борется, страдает, отталкивает убийц. Это общее понятие — материально. Мы познаем теперь город как с самолета, как на карте. Это предметное целое, ограниченное зримой границей.«¹⁴⁹

Die Präsenz eines abstrakten Verständnisses von Leningrad im Bewusstsein der Stadtbewohner:innen, wie es auch in der Meistererzählung von der Heldenstadt konstruiert wird (vgl. Kap. II.1.2), negiert der Text also nicht. Darauf weist auch die Reflexion der »абстракция социального запрета« (Ginzburg 2011: 339)¹⁵⁰ hin—eine Abstraktion, wodurch die unrechtmäßige Beschaffung von Brot tabuisiert wird. Und auch die Überlegungen zum Gemeinschaftsgefühl der Leningrader:innen, welches die Leute weiterarbeiten und sich den staatlichen Vorgaben beugen lässt, bestätigt ebenjene abstrahierende Perspektive auf die Stadt: »Разговоры усталых, до точки дошедших людей. Они говорят об этом, но они продолжают работать. И главное, они знают,

148 »Die Menschen im belagerten Leningrad arbeiteten (solange sie konnten) und retteten, falls sie das konnten, sich selbst und ihre Angehörigen vor dem Hungertod. Und letztlich nutzte das auch der Sache des Krieges, denn dem Feind zum Trotz lebte die Stadt, die der Feind vernichten wollte« (ebd.: 83).

149 »Die Stadt ist nicht mehr eine Reihe zufälliger Kombinationen von Straßen, Häusern und Bussen. Die Stadt ist eine synthetische Realität. Sie, die Stadt, ist es, die kämpft, leidet, die Mörder zurückschlägt. Stadt ist ein Oberbegriff – materiell. Wir erleben die Stadt jetzt aus der Vogelperspektive oder wie auf einer Landkarte. Sie ist ein stoffliches Ganzes, begrenzt von einer sichtbaren Grenze« (ebd.: 108).

150 »Abstraktion eines sozialen Verbots« (ebd.: 134).

что нужно работать. [...] Это внутреннее согласие.« (Ebd.: 342)¹⁵¹ Die Erzählinstanz bemerkt sogar, dass es hinsichtlich des Heldenarrativs zu einer sprachlichen Verschmelzung von Bevölkerung und Institution kommt: »Вот оно — настоящая бабушка разговаривает как бабушка из очерков и рассказов. Никогда этого не бывало. Только в языке войны народное на мгновение сближается с газетным.« (Ebd.: 345)¹⁵²

Doch der Text konstatiert auch, dass eine solche Perspektive auf die Stadt eben nicht die konkrete Realität abbildet, denn: »Люди бегут по кругу и не могут добежать до реальности. Им кажется, что они воюют, но это неправда — воюют те, кто на фронте.« (Ebd.: 358)¹⁵³ Die Handlungen der Leningrader:innen sind somit, wie die Meistererzählung von der Heldenstadt Leningrad laut *Zapiski* suggeriert, kein Kampf, der ja schließlich auf der globalen Stadtebene ausgefochten wird. Und doch tun die Einwohner:innen das, »что нужно делать в этом воюющем городе, чтобы город не умер« (ebd.).¹⁵⁴ *Zapiski* wendet sich somit einerseits gegen eine Abstraktion Leningrads zur Stadt der Held:innen bzw. zu einem Instrument im machtpolitischen Rangstreit zwischen der Sowjetunion und Deutschland. Gleichzeitig bestätigt der Text ein Verständnis des Urbanen als ein Konglomerat von Menschen und deren Bewegungen, ergo als Gesamtprodukt einer städtischen Praxis.

Das Wechselspiel zwischen Abstraktion und Konkretisierung lässt sich auch auf Ebene des literarischen Raums nachvollziehen. Durch die bereits erwähnten Typisierungen, aber auch durch Formulierungen wie »[б]локадная кулинария« (ebd.: 355)¹⁵⁵ oder »[б]локадные очереди« (ebd.: 334)¹⁵⁶ entsteht zunächst der Eindruck eines homogenen Raums, der durch eine einheitliche Blockadepaxis produziert wird bzw. eine solche erfordert. Der Effekt des Abstrakten wird durch das Notizenhafte des Textes zusätzlich gestützt. So springt die Erzählung von einem Raum zum anderen, ohne Verbindungen zwischen den einzelnen Schauplätzen herzustellen. Die einzelnen Episoden von *Zapiski* sind klar voneinander abgegrenzt und bauen nicht linear aufeinander auf, wodurch der literarische Raum nach Lotman beinahe durchgehend als punktförmig definiert werden kann. Lotmans Definition folgend, entsteht also eine Achronizität der Ereignisse. Die narrativen Episoden können raumzeitlich nicht oder nur äußerst ungenau eingeordnet werden. Die Handlungsabläufe, die in den einzelnen Episoden erzählt werden, haben keinerlei Effekt aufeinander. Sie bleiben wirkungslos, was nicht nur die Punktförmigkeit des literarischen Raums bestätigt, sondern auch die leblose, sinnentleerte Struktur

151 »Gespräche erschöpfter Menschen, die am Ende ihrer Kraft sind. Sie sagen das auch, aber sie arbeiten weiter. Vor allem wissen sie, dass man arbeiten muss. [...] Das sagt ihnen ihre innere Übereinstimmung mit dem, was vor sich geht« (ebd.: 139).

152 »Da haben wir's — diese echte Babuschka redet genauso wie die Babuschki aus den Reportagen und Erzählungen. So etwas hat es noch nie gegeben. Nur in der Sprache des Krieges wird der Volksmund für einen Augenblick der Zeitungssprache ähnlich« (ebd.: 144).

153 »Die Menschen rennen im Kreis und erreichen die Realität nicht. Ihnen kommt es so vor, als würden sie kämpfen, doch das ist nicht wahr — es kämpfen die, die an der Front sind« (ebd.: 167).

154 »[W]as getan werden muss in dieser kämpfenden Stadt, damit die Stadt nicht stirbt« (ebd.).

155 »Blockadekochkunst« (ebd.: 162).

156 »Das Schlangestehen während der Blockade« (ebd.: 125).

[»безжизненной схемой режима« (ebd.: 321)]¹⁵⁷ der sich stetig wiederholenden Blockadepraxis spiegelt. Durch seine achronische Eigenschaft erscheint der literarische Raum zunächst somit als Abstraktion des empirisch wahrnehmbaren, urbanen Raums.

Und doch herrscht in ihm Bewegung: Durch die stellenweise eingefügten Anekdoten einzelner Stadtbewohner:innen entfernt sich der Text immer wieder von der Verallgemeinerung und damit von der Abstraktion. Denn auch wenn die Bewegungen und Praktiken, die in den einzelnen Episoden von *Zapiski* beschrieben werden, bloße Aneinanderreihungen sind, die auf Ebene der Erzählhandlung zusammenhanglos nebeneinanderstehen, implizieren sie doch eine konkrete, individuelle Stadtwahrnehmung. Trotz des Mangels eines tatsächlichen Plots werden die Leser:innen somit durch urbane Räume geleitet, die sie mal aus der Vogelperspektive, mal an der Seite einer bestimmten Person erkunden. Mit den Begrifflichkeiten de Certeaus operierend zeichnet der Text somit einerseits, durch die Typisierungen der Handlungen und die Achronizität des literarischen Raums, eine Karte. Andererseits bahnt er Wegstrecken durch die Stadt, die durch ihre Zusammenhanglosigkeit jedoch immer wieder abbrechen und keine lineare Bewegung durch den literarischen Raum ermöglichen, wodurch die Episoden und Räume auseinandergerissen und, wie bei einer Collage, ohne Übergang oder Überleitung in Bruchstücken aneinandergereiht bleiben.

Scheinbar im Gegenstück zu dieser Nicht-Linearität des literarischen Raums werden die Episoden auf materieller Ebene (es gibt keine Kapitel oder sonstige Unterteilungen) lückenlos aneinandergereiht, wodurch die Leser:innen dazu angehalten sind, die Räume trotz ihrer Auseinandergerissenheit in einer bestimmten Reihenfolge zu lesen, wie auch die Leningrader:innen gezwungen waren, den ihnen entfremdeten, desorganisierten städtischen Raum zu durchqueren und eine neue, der eigentlichen Eigenlogik der Stadt fremde Praxis zu generieren.

Der Text bewirkt somit eine räumliche Parallelisierung der Leser:innen des Textes mit den Gehenden durch das belagerte Leningrad: So orientierungslos die Bewohner:innen im städtischen Raum sind, so verloren sind auch die Leser:innen im von *Zapiski* kreierte literarischen Raum, worin keine die Episoden und Räume strukturierende Handlung existiert. Die einzige ordnende Konstituente, also das, was die einzelnen Episoden zusammenhält, ist die Materialität des Textes und die alle Episoden zusammenspinne-nde Erzählstimme, wie auch Mallika Ramdas (2008: 226) feststellt:

»And just as blockade man constantly looks to a daily routine provided by meal-times or work [...] or any other regulating device as a lifeline representing order, centralization, and connection in his disoriented world, the reader looks for an ordering principle in this polyphonic text and finds it in the unifying voice of the work's author/narrator/conductor.«

Innerhalb des materiellen, homogenen Ganzen herrscht im literarischen Raum von *Zapiski* also Heterogenität, Desorientierung und Strukturlosigkeit. So wird in Ginzburgs Text zwar eine Stadt beschrieben, die als Entität wahrgenommen werden kann und Ähnlichkeiten zwischen den Alltagspraxen und Topografien der einzelnen Menschen impliziert.

157 »[D]as leblose Schema einer Ordnung« (ebd.: 101).

Schließlich ist die Wremjanka im eigenen Zimmer das zentrale Element der Blockade-Raumordnung eines jeden bzw. einer jeden Leningrader:in (vgl. Kap. II.2.2). Und doch impliziert dieses Zentrum—ganz im Sinne von Lefebvres (1990: 46) Definition des urbanen Raums als »poly-(multi-)zentrisch [Herv. i. O.]«—Dezentralisierung. Denn in der Stadt gibt es mehrere »eigene« Zimmer und demnach mehrere Zentren. Jene dem literarischen Raum in *Zapiski* implizite Multizentrität entlarvt die scheinbare Homogenität des Stadtgebildes als Konstrukt, das erst durch die Heterogenität des Individuellen entstehen kann.

Diese raumorientierte Betrachtung lässt einen weiteren Subversionsaspekt von *Zapiski* erkennen. Auch wenn der Text sich nicht offen gegen die Meistererzählung der Heldenstadt wendet—schließlich negiert er nicht, dass es eine bestimmte gemeinsame Erfahrung aller Stadtbewohner:innen gibt—so fügt er durch die Strukturierung des literarischen Raums als punktförmigen, collageartigen, desintegrierten hinzu, dass dieses Gemeinsame doch auch Unterschiede impliziert.

II.2.5 Historische Aufgaben und heroische Erinnerungen: Ausnahmestand erinnern und/oder verdrängen

Die am Ende des Vorkapitels formulierte These wird in der vergeblichen Suche nach einem Helden bzw. einer Heldin in *Zapiski* gestützt. Eine:n Helden:in kann es in einem nicht-linearen Raum laut Lotman schließlich auch nicht geben (vgl. Kap. I.2.1). Und tatsächlich bleiben die Figuren in *Zapiski* stets in etwas gefangen, sei es die erdrückende Alltagsroutine, der Blockadekreis oder das Trauma der Dystrophie, welches sich auch nach der Blockade fortsetzt, wie der Text am Ende suggeriert:

»Быть может, он еще будет сидеть в ресторане, после обеда, помрачневший от слишком обильной еды, которая наводит уныние и отбивает охоту работать. Быть может, в ожидании официанта со счетом он случайно уставится в хлебницу с темными и белыми ломтиками. И этот почти не тронутый хлеб сведет вдруг осоловелое сознание судорогой воспоминаний.« (Ginzburg 2011: 358)¹⁵⁸

Die Figuren in *Zapiski* bleiben demnach unbeweglich. Sie bestätigen mit ihren Handlungen die Blockadeordnung, überschreiten keine Grenze, die in diesem Fall auf Ebene der Praxis die Blockaderoutine, auf Ebene des Raums der Blockadekreis, also die Front ist. Und auch eine Klassifikation der Figuren als nicht grenzüberschreitende, dennoch handlungstragende Held:innen des Wegs ist problematisch. Denn ihre Bewegung(en) implizieren zwar einen mehr oder weniger stetigen Ortswechsel und durch ihre Kreisförmigkeit Richtungsgebundenheit. Sie verweisen aber auf keine innere Evolution, we-

158 »Vielleicht wird er einmal im Restaurant sitzen, nach einem Essen, und düster vor sich hinstarren, weil das allzu reichliche Mahl ihn schwermütig gemacht und seine Lust zu arbeiten vertrieben hat. Vielleicht wird sein Blick, während er auf den Kellner mit der Rechnung wartet, zufällig auf den Brotkorb und die dunklen und hellen Scheiben darin fallen. Und dieses fast unberührte Brot wird in seinem stumpfen Bewusstsein plötzlich einen Krampf der Erinnerung auslösen« (Ginsburg 2014: 167).

der der einzelnen Charaktere noch des Blockademenschen im Allgemeinen, sondern auf eine über den Ausnahmezustand hinausgehende Stagnation.

Nicht zuletzt wird in *Zapiski* zwar von einem »общее дело« (ebd.: 311)¹⁵⁹ gesprochen, durch dessen Erfüllung die Leningrader:innen ihrer historischen Aufgabe nachgehen [»выполняют свою историческую функцию ленинградцев [Herv. i. O.]« (ebd.: 344)],¹⁶⁰ aber nie von Held:innen oder heroischen Taten. Die Figuren erfüllen eine *Funktion*, die für das Überleben des Stadtkollektivs zwar von Bedeutung ist, aber die ihnen, wie der Begriff selbst impliziert, von außen zugeordnet wurde. Damit bleiben sie passiv, da sie auf die Umstände, die aus den kriegerischen Auseinandersetzungen resultieren, nur reagieren und nicht aktiv tätig werden (können). Darauf weist auch die Bezeichnung der Situation der Leningrader:innen als »мук[а]« (ebd.: 333) hin, die eher eine passive Opferrolle, denn aktive Heldenposition impliziert.¹⁶¹ Der Alltag der Stadtbewohner:innen in *Zapiski* erinnert auch deshalb, insbesondere in den Wintermonaten, an einen sich unendlich wiederholenden Kreis [»круг блокадного зимнего дня« (ebd.: 320)],¹⁶² der sich konkret in dem Aufsuchen immer derselben Orte mit dem einzigen Ziel der Nahrungsbeschaffung und der sich ständig wiederholenden Ausübung bestimmter Praktiken manifestiert.¹⁶³

Hinzu kommt, dass die einzelnen Episoden nicht chronologisch geordnet sind. Der literarische Raum oszilliert zwar, wie in Kapitel II.2.1 festgestellt wurde, zwischen drei raumzeitlichen Ebenen (Vorkriegszeit, Blockadewinter, Atempause). Die Erzählung springt aber willkürlich zwischen ihnen hin und her. Einzig eine klare zeitliche Klammer gibt ihr eine gewisse temporale Stabilität. Denn am Anfang wird der Kriegsbeginn beschrieben, am Ende hingegen die Zeit nach der Blockade. Aber auch das Ende negiert letztlich seine Eigenschaft als finale Rahmung, denn das Trauma der Blockade verfolgt den in diesem Kontext durch und durch unheroischen Blockademenschen, wie in dem zu Beginn jenes Kapitels angeführten Zitat offensichtlich wird, auch noch in der Zeit nach der Blockade. Mit Sandomirskaias (2010: 325) Worten entwirft Ginzburg also »besiegement as a phenomenon of bad infinity«, dessen Wirkung auch nach Auflösung des eigentlichen Belagerungskreises fortbesteht.

Als einzige Heldin erscheint vor diesem Hintergrund die »unifying voice« (Ramdas 2008: 226), die Erzählstimme, die durch ihre Narration eine Reflexion des urbanen

159 »[A]n der gemeinsamen Sache« (ebd.: 83).

160 »Alle hier versammelten Menschen [...] erfüllen dadurch [...] ihre historische Aufgabe als *Leningrader*« (ebd.: 143).

161 In der deutschen Fassung wird »мука« mit »Martyrium« (ebd.: 85 und 124) übersetzt, was die Bedeutung des Wortes in einem etwas anderen semantischen Feld positioniert. Dadurch erhält das Leiden der Stadtbewohner:innen nämlich eine Art Zielgerichtetheit, eine Bedeutung die das Wort jedoch in der Originalfassung nicht impliziert.

162 »So schloss sich im Winter der Kreis eines Blockadetages« (ebd.: 99).

163 Passenderweise lässt der Name ЭН auch die Assoziation mit dem griechischen Präfix ἐν-zu, der in räumlichen Kontexten mit den Ortsbestimmungen »innen« oder »innerhalb« übersetzt werden kann, also sich auf Zustände bezieht, die etwas einschließen bzw. beinhalten. So ist in ЭН einerseits das Schicksal der Summe aller Blockademenschen *enthalten*. Andererseits wird vor diesem Hintergrund die Konnotation des Gefangenseins ЭНs innerhalb des Blockadekreises und der Blockaderoutine wieder deutlich.

Raums überhaupt erst erlaubt und damit aus dem Blockadekreis heraustritt. Erst der Schreibakt ermöglicht eine Grenzüberschreitung zwischen passiver Reaktion und aktiver Handlung, aber auch zwischen dem Innen und Außen des Blockadekreises. Zum einen sucht Ginzburg in *Zapiski* nämlich durch die Darstellung des städtischen Raums während der Blockade ein Weg *in* den Blockadekreis, um das Erlebte erinnern zu können. Zum anderen versucht sie, durch den aktiven Schreibakt einen Weg *aus* dem sich auch nach der Belagerung fortsetzenden Blockadekreis zu finden und so ihrem Ausgeliefertsein dem Blockadetrauma gegenüber zu entfliehen.¹⁶⁴

Heldentum in *Zapiski* besteht diesem Deutungsansatz folgend darin, den städtischen Ausnahmezustand zu *erinnern*. Darauf weist auch das von Ginzburg (2011: 323) in ihren Text inkludierte Zitat von Gercen hin: »Кто мог пережить, должен иметь силу помнить.«¹⁶⁵ Dieses Erinnern sollte jedoch, so kann aus den Vorkapiteln geschlussfolgert werden, auf eine das Heterogene urbaner Strukturen reflektierende Art und Weise passieren, von den Stadtbewohner:innen selbst ausgehen und ihnen nicht von der globalen Stadtebene zugehörigen, politischen Institutionen aufgezwungen werden. Durch die spezifische Raumästhetik (vgl. Kap. II.2.4) und die Fokussierung des Privaten (vgl. Kap. II.2.3) wendet sich der Text nämlich gegen eine homogenisierende und Kohärenz implizierende Erzählung von der Blockade, wie sie durch die Meistererzählung von der Heldenstadt Leningrad suggeriert wird.

Heroisch ist es laut *Zapiski* demnach nicht, die Blockade überlebt zu haben. Heroisch ist es, alle Erinnerungen der Blockade zuzulassen, auch wenn, oder gerade weil diese Erinnerungen die Desorientierung und das Verlorensein während der Blockade aufdecken. Damit bewegt sich der Text außerhalb des Vertrags der Leningrader:innen mit der Geschichtsschreibung, wie ihn Sandomirskaja (2010: 324) beschreibt (vgl. dazu auch Kap. II.1.3). Er positioniert sich außerhalb eines Kohärenz implizierenden, narrativen Konstrukts, das den Leningrader:innen zwar Halt geben kann, ihre Erlebnisse und somit auch das Urbane allerdings in ein festes Gefüge presst und dadurch vieles verdrängt.¹⁶⁶

Ginzburgs Text durchbricht damit nicht nur den Kreis des Blockadetraumas, sondern auch den geschlossenen Kreis, den die Meistererzählung über die Blockade von Leningrad impliziert. Denn er geht auf den *konkreten* Alltag und die *konkrete* Raumordnung Leningrads während der Blockade ein. Die Instabilität und Desorientierung, die der Text auf räumlicher und struktureller Ebene transportiert, sind weitere Belege für ebenjene Subversion. Denn sobald das stabile Konstrukt der ›Heldenstadt‹ anfängt zu zerbrechen, reicht der Blick auf die Geschichte der Stadt tiefer und legt offen, dass er gar nicht alle

164 Diese Interpretation suggeriert auch Thun-Hohensteins (2007: 85) Deutung des Schreibaktes bei Ginzburg, worin konstatiert wird, dass Ginzburg der Literatur die Funktion zuweist, »dem Menschen entgegen allen skeptischen Einwänden ein Instrumentarium für die Bewältigung solcher traumatischen Erlebnisse in die Hand zu geben«.

165 »Wer überlebt hat, muss auch die Kraft haben, sich zu erinnern« (Ginsburg 2014: 103).

166 Ginzburg selbst kontemplant die identitätsstiftende Wirkung des Heldenarrativs in *Записные книжки*, wie Sandomirskaja (2010: 324) bemerkt: »Until one was explained and persuaded that one had been a hero, he had been something else that had no name to it, a nonentity. Now that this name (the hero, the martyr, the patriot) has been awarded, the subject erases his previous condition of strangely hanging and swinging in airless space«.

einzelnen Ereignisse erfassen kann. Und so versammelt auch *Zapiski* nicht *alle* Erlebnisse und Erfahrungen *aller* Leningrader:innen, die die Blockade (üb)erlebten. Das ist auch nicht der Anspruch des Textes, wie schon Kobrin (2012: 241) feststellt. Durch das Notizenhafte, Bruchstückhafte und Unabgeschlossene ihres Textes gibt Ginzburg, im Gegensatz zu einem singulären Erinnerungsnarrativ, multiplen Erinnerungen Raum, um gedacht, erinnert, hinterfragt und dadurch womöglich auf heilsame Weise verarbeitet zu werden.

Gleichzeitig inszeniert sich der Text als Speichermedium für eine spezifische Raumordnung und Praxis des Ausnahmezustandes. Nicht umsonst fokussiert Ginzburg Praktiken und Räume, die zur Zeit der Blockade relevant waren, die aber im menschlichen Gedächtnis, so Ginzburg selbst, nicht fortleben können. »То, что открывается человеку в пограничных ситуациях, — закрывается опять« (Ginzburg 2011: 322),¹⁶⁷ heißt es in *Zapiski* und weiter: »Иначе, например, люди нашего поколения были бы давно непригодны для дальнейшей жизни. [...] Вот мы и блюдем закон забвения [...]« (Ebd.: 322–323)¹⁶⁸ Im Gegensatz zu diesem Gesetz des Vergessens, das auf individueller Ebene befolgt werden muss, um ein Weiterleben der Menschen zu ermöglichen, stellt laut Ginzburg das Erinnern die Aufgabe der Geschichtsschreibung und der Kunst dar (vgl. ebd.: 323).¹⁶⁹ Die Kunst kann die Grenzsituation wieder empfindbar machen. Nur sie schafft es, Vergangenes in seiner, wenn auch schmerzhaften, Konkretheit, zu rekonstruieren und ermöglicht damit ein Wiedererleben des Ausnahmezustandes. Denn der Mensch kann sich laut *Zapiski* zwar an Tatsachen erinnern; die dazugehörigen Affekte verdrängt er jedoch: »Человек помнит факт и не может восстановить переживание; переживание куска хлеба, конфеты, побуждавшее его к жестокому, к бесчестному, к унижающим поступкам.« (Ebd.: 358)¹⁷⁰

Nur im Konkreten wird das unvorstellbare Abstrakte also wahrnehm- und spürbar. Dies macht Ginzburg auch mittels einer räumlichen Deskription, nämlich jener der aufgerissenen Häuser Leningrads, deutlich:

»Разрезы домов демонстрируют систему этажей, тонкие прослойки пола и потолка. Человек с удивлением начинает понимать, что, сидя у себя в комнате, он висит в воздухе, что у него над головой, у него под ногами так же висят другие люди. [...] Теперь же истина обнаружилась с головокружительной наглядностью.« (Ebd.: 324)¹⁷¹

167 »Was sich dem Menschen in Grenzsituationen erschließt – es verschließt sich auch wieder« (Ginzburg 2014: 102).

168 »Sonst wären etwa die Menschen unserer Generation längst außerstande weiterzuleben. [...] So befolgen wir also das Gesetz des Vergessens« (ebd.: 102–103).

169 Vgl. ebd.: 103.

170 »Der Mensch erinnert sich an eine Tatsache, kann aber den dazugehörigen Affekt nicht mehr nachempfinden, den Affekt, ausgelöst durch ein Stück Brot, ein Konfekt, der ihn dazu gebracht hatte, grausam, ehrlos, erniedrigend zu handeln« (ebd.: 166).

171 »Die aufgerissenen Häuser legen das System ihrer Stockwerke, die dünnen Trennschichten von Fußböden und Zimmerdecken frei. Verwundert beginnt der Mensch zu begreifen, dass er, wenn er zu Hause in seinem Zimmer sitzt, in der Luft hängt, dass andere Menschen genauso über seinem Kopf und unter seinen Füßen hängen. [...] Doch jetzt tritt die Wahrheit mit schwindelerregender Deutlichkeit zutage« (ebd.: 106).

So wie die zerbombten Häuser ihre individuelle, konkrete Struktur hinter den zuvor unspezifischen Fassaden [»недифференцированных фасадов« (ebd.: 325)]¹⁷² offenbaren, so versucht auch *Zapiski*, das verallgemeinernde Heldennarrativ aufzubrechen; nicht um es abzulösen, sondern um es durch die Aufdeckung von Einzelschicksalen zu diversifizieren.

II.2.6 Die Rückkehr der Raumproduzent:innen: Ein literaturkartografisches Addendum

Abschließend sollen im Rahmen der Textanalyse von *Zapiski* die hierfür angefertigten Literaturkarten näher betrachtet werden. Für die Kartierung habe ich den Text in einem ersten Schritt in die in Kapitel II.2.1 identifizierten Ebenen Vorkriegszeit/Kriegsbeginn, Blockadewinter und Atempause aufgegliedert. Diese Aufteilung ist sinnvoll, da eine Unterscheidung der Raumordnungen und –praxen zwischen den drei raumzeitlichen Ebenen, wie in dem erwähnten Kapitel gezeigt wurde, möglich ist. So entstanden in einem ersten Schritt drei Karten. Die erste Karte zeigt das Mapping des literarischen Raums der Vorkriegszeit bzw. der Zeit kurz nach Kriegsbeginn (vgl. Abb. 9). Die zweite Karte illustriert die Bewegungsströme und Orte des Blockadewinters (vgl. Abb. 10). Die dritte wiederum stellt das Mapping der Bewegungen und Schauplätze der Atempause, also des Frühlings und Sommers 1942, dar (vgl. Abb. 11).¹⁷³

Auf allen drei Karten wird offensichtlich, dass die erzählten Wege¹⁷⁴ durch die Stadt zunehmend auseinanderdriften und früher oder später abbrechen, ohne ein lineares Bewegungsschema durch den literarischen Stadtraum zu generieren. Wie Sackgassen scheinen gewisse Räume am Ende eines Weges zu stehen und als »points of no return« die Bewegung durch die Stadt stagnieren zu lassen. Besonders augenscheinlich wird diese mangelnde Linearität in den Kartierungen der Bewegungen und Räume zu Kriegsbeginn sowie während der Atempause (vgl. Abb. 9 und 11). Hier werden gewisse Orte (manchmal inklusive der Bewegungen zu ihnen oder von ihnen weg) überhaupt nicht miteinander in Verbindung gebracht und bleiben damit komplett isoliert. Offensichtlich wird dadurch, wie der Text auf räumlicher Ebene sein materiell-strukturelles Charakteristikum des Notizenhaften, Unabgeschlossenen widerspiegelt. Die zwei Kartierungen veranschaulichen so die in Kapitel II.2.4 festgestellte Parallelisierung der Lesenden mit den städtischen Gehenden.

Demgegenüber impliziert die Topografie des Blockadewinters noch am ehesten eine lineare Bewegung durch den Raum, da hier unterschiedliche Bewegungsnetze miteinander verbunden sind (vgl. Abb. 10). Eine Art Textur entsteht, die jedoch, durch ihre offenen Enden (z.B. beim Lebensmittelgeschäft oder der Kantine), ebenfalls unabgeschlossen bleibt (vgl. Abb. 12).

172 »[U]ndifferenzierten Fassaden« (ebd.: 107).

173 Das Kartenmaterial ist als digitales Zusatzmaterial auf der Website des transcript-Verlages in hoher Auflösung abrufbar.

174 Die Bewegungen in *Zapiski* werden größtenteils zu Fuß durchgeführt; die Fortbewegung mit der Straßenbahn ist mit einem gestrichelten Pfeil markiert.

Abbildung 11: Psychogeografisches Mapping von Ginzburgs »Zapiski«: Atempause

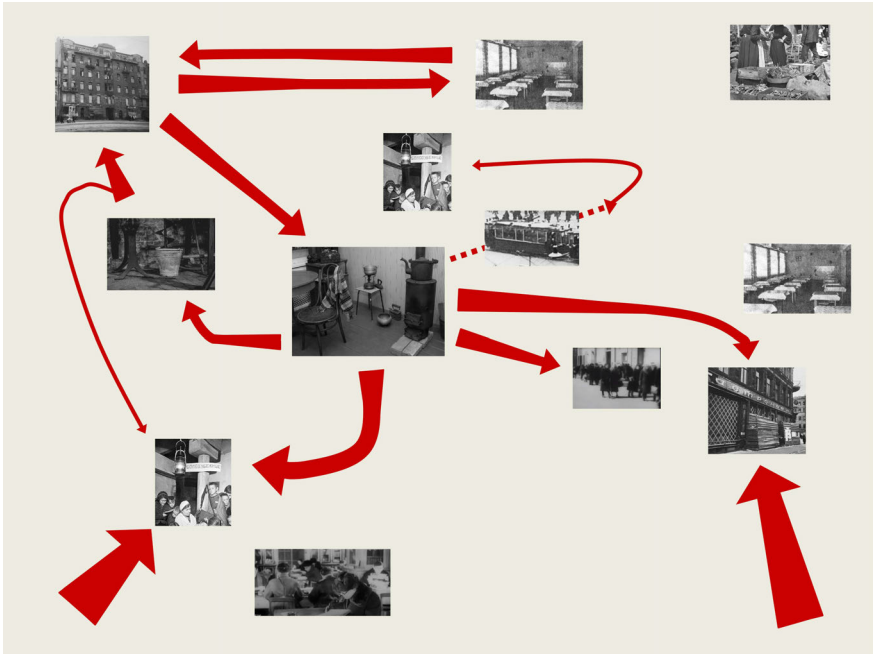
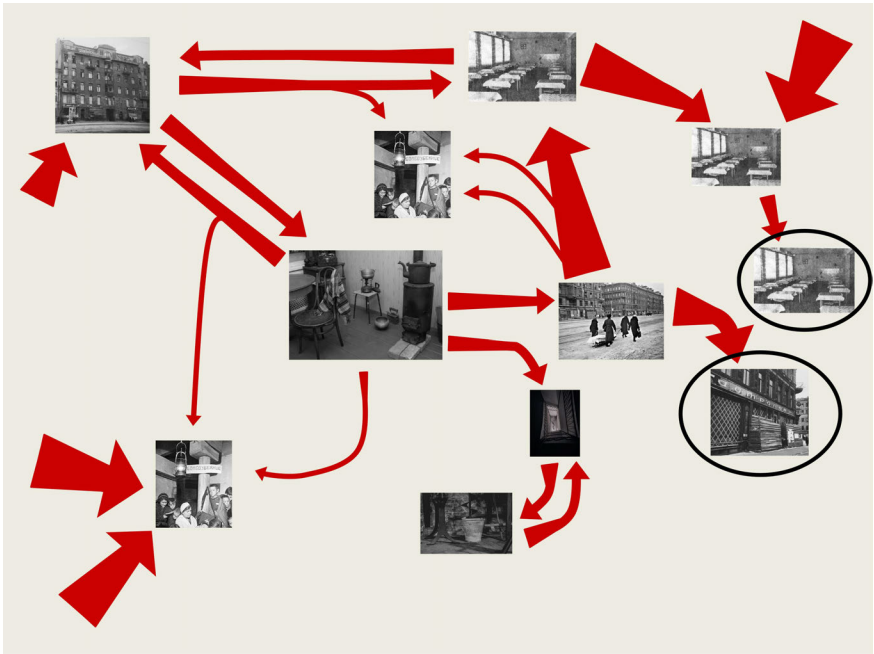


Abbildung 12: Offene Enden auf Kartierung des Blockadewinters



Die literarische Stadttopografie des *Zapiski-Leningrads* ist somit zum einen auf allen drei raumzeitlichen Ebenen fragmentarisch. Zum anderen ist sie ungeordnet und nicht einordbar. Durch die mangelnde lokale Spezifizierung (vgl. Kap. II.2.1), die im Zuge des Kartierungsprozesses ebenfalls offensichtlich wurde, entzieht sie sich nämlich nicht nur einer Eingliederung in den empirischen Georaum, sondern auch der Übersetzung in ein geografisches Koordinatensystem.

Diese Begebenheit stützt die These der Anwendbarkeit des psychogeografischen Mappingansatzes für die vorliegende Untersuchung. Denn eine Kartierung von Ginzburgs Text auf einem konventionellen Stadtplan wäre nicht möglich. Offensichtlich wird allerdings auch, dass den hier gemappten Topografie(n) der Aspekt des Fremden innewohnt. Sie stellen nämlich Raumordnungen dar, die nicht mit abstrahierenden Mitteln begreifbar gemacht werden können. Als durch und durch subjektive Topografien entziehen sie sich vielmehr jeglicher Objektivierung. Dadurch scheinen sie in einem »Niemandland« (Agamben 2017: 8) des Ausnahmezustandes gefangen zu sein, im räumlichen Nirgendwo und damit dem Vergessen bzw. dem »закон забвения«,¹⁷⁵ wie Ginzburg (2011: 323) es bezeichnen würde, unterworfen. Allerdings fällt auch auf, dass sie durch ebenjene Unmöglichkeit einer exakten geografischen Lokalisierung eigentlich *überall* (im belagerten Leningrad) verortet werden können. Denn, wie bereits im Vorkapitel erwähnt, die Unbestimmtheit des eigenen Zimmers und der Wremjanka als Zentren der Blockade-Topografie ermöglicht den Bezug auf nicht nur ein bestimmtes, singuläres, sondern auf mehrere unterschiedliche »eigene Zimmer« und Wremjankas. Diese Beobachtung stützt wiederum meine These aus Kapitel II.2.5. Genauso wenig wie die hier gemappten Topografien mit den Mitteln des abstrakten Raums kartiert werden können, genauso entzieht sich die individuelle Erinnerung einer Abbildung in einem abstrahierenden Geschichtsnarrativ.

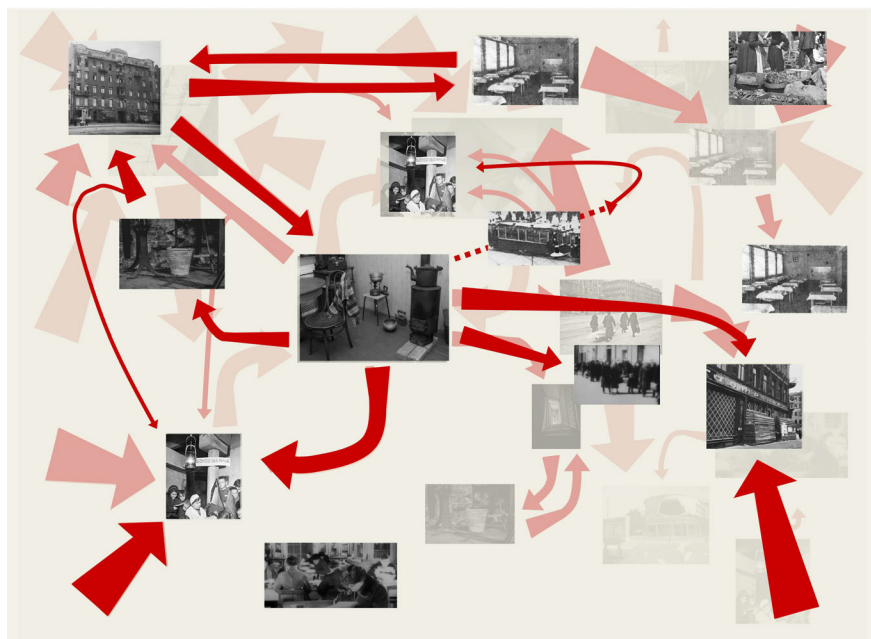
Aus diesen drei Literaturkarten geht somit nicht unbedingt eine neue Erkenntnis bezüglich des Subversionspotentials des Textes hervor. Die in den Vorkapiteln festgestellten Aspekte können jedoch illustriert und verifiziert werden. Als Belege für räumliche Desorientierung und Instabilität durchbrechen die aus den erzählten Bewegungen und Räumen des Textes entstehenden und auf den Karten zutage tretenden Topografien nämlich die Abstraktion Leningrads zu einer aus der Vogelperspektive erfahrbaren Entität. Zudem verdeutlichen sie die Polyzentrität des literarischen Raums in *Zapiski*, da das Zimmer mit der Wremjanka durch seine Unbestimmtheit an beliebigen Stellen in der Stadt situiert werden kann. Damit veranschaulichen die Karten, wie der Text an einer Subjektivierung und Heterogenisierung des Blockadeerinnerungsdiskurses arbeitet.

Neben den bereits präsentierten Mappings der drei raumzeitlichen Ebenen erschien mir im Rahmen der Kartierung von *Zapiski* die Erstellung einer weiteren Karte notwendig, in der die dem Text spezifische Technik der Kontrastierung und Überlappung, wie ich sie in Kapitel II.2.1 identifiziere, berücksichtigt wird. In einem weiteren Schritt entstand deshalb eine vierte Karte, in der alle drei bereits diskutierten Literaturkarten überlagert und die zeitliche Differenz der raumzeitlich unterschiedlichen Topografien durch verschiedene Transparenzgrade markiert wurde (vgl. Abb. 13). Die intransparenteste Ebene stellt dabei die chronologisch am weitesten entfernte, also die Vorkriegszeit

175 »[D]as Gesetz des Vergessens« (Ginzburg 2014: 103).

bzw. den Kriegsbeginn dar. Darüber liegt die Topografie des Blockadewinters. Im Vordergrund, da auch im Text an den Anfang gesetzt, befindet sich die Topografie der Atempause.

Abbildung 13: Psychogeografisches Mapping von Ginzburgs »Zapiski«: Überlappung der raumzeitlichen Ebenen



Die durch jene Kombination der raumzeitlichen Topografien generierte Karte illustriert nicht nur eindrucksvoll, wie komplex das Zusammenspiel der einzelnen raumzeitlichen Ordnungen in *Zapiski* ist. Sie legt auch eine bedeutende Eigenschaft der literarischen Raumästhetik des gesamten Textes offen: die Wiederholung. Anhand der Überlappungen zeigt sie, dass Schauplätze in mehreren Ebenen immer wiederkehren, wie z.B. das eigene Zimmer, die Kantine, der Luftschuttkeller und die nicht näher definierten, zerbombten Häuser. Durch die Parallelen, die hinsichtlich der literarischen Räume offensichtlich werden, werden aber auch die Unterschiede in den Bewegungen zwischen (gleichen) Orten innerhalb der drei Ebenen und dadurch das Zwischenspiel zwischen Kontrastierung und Kontextualisierung der verschiedenen raumzeitlichen Ebenen deutlich. Eine solche Darstellung veranschaulicht nicht zuletzt erneut, wie zentral das eigene Zimmer bzw. die Wremjanka für die Raumordnung Leningrads im Ausnahmezustand in *Zapiski* ist, da die meisten »pentes« zu diesem Ort hin- und von ihm wegführen. Die Karte deckt aber auch Orte auf, die besonders häufig zu »points of no return« werden, Sackgasen also, aus denen es, zumindest auf Ebene des Textes, keinen Ausgang gibt und woraus dem literarischen Raum das Charakteristikum eines punktförmigen, nicht-linearen Raums erwächst.

Ein solcher ›point of no return‹ ist der Luftschutzkeller (vgl. Abb. 14). Insgesamt führt nur ein Pfeil aus ihm heraus, wohingegen zwölf auf ihn gerichtet sind. Sogar ungeachtet der Pfeilstärke, woraus die Menge der jene Bewegung ausübenden Menschen abgelesen werden kann, ist also unübersehbar, dass dieser Ort im Text besonders oft aufgesucht wird. Bemerkenswert ist allerdings, dass in *Zapiski* nur einmal beschrieben wird, wie er verlassen wird—ganz im Gegenteil zu der eigenen Wohnung bzw. der Wremjanka im eigenen Zimmer, von der aus wesentlich mehr Pfeile abgehen als auf sie hinweisen.

Eine Bezugnahme auf Gaston Bachelards *La poétique de l'espace* (1958) macht einen Deutungsansatz plausibel. Denn die »Treppe, die zum Keller führt, steigt man immer *hinab* [Herv. i. O.]. Ihr Hinabführen behält man in der Erinnerung, der Abstieg kennzeichnet ihren Traumwert« (Bachelard 1960: 58), schreibt der französische Philosoph. Man könnte somit der Einfachheit halber formulieren, dass es den Mechanismen des menschlichen Erinnerungsvermögens geschuldet ist, dass (fast) ausschließlich die Bewegung *in* den Luftschutzkeller und keine aus ihm heraus beschrieben wird.

Eine weitere Deutungsmöglichkeit fokussiert hingegen die semantische Valenz des Kellers, wie sie ebenfalls bei Bachelard als Kontaktzone mit der »Irrationalität des Tiefen« (ebd.: 50) beschrieben und mit dem Unbewussten in Verbindung gebracht wird. Im Gegensatz dazu verortet Ginzburgs Text die Semantik der Wremjanka im eigenen Zimmer in einem Feld von Lebendigkeit. Das Zimmer, auch wenn nicht als gemütlich beschrieben, und die Wremjanka implizieren Energie, Ruhe, Einsamkeit. Deshalb steht dieser Raum auch oftmals am Anfang der erzählten Wege durch die Stadt. Der Luftschutzkeller hingegen impliziert Kälte, Lärm und Menschenmassen. Er schützt zwar, bleibt aber nur ein Mittel zum Zweck, der, so wird insbesondere im Winter deutlich, nur ungern aufgesucht wird:

»Вот этот человек [зимы сорок первого — сорок второго, Anm. A.S.] идет по улице во время обстрела. Он знает, что это очень опасно и страшно. Но он идет в столовую обедать. И вместо того чтобы бояться, он раздражается (не дадут даже спокойно пообедать...); вместо того чтобы бояться смерти, он боится, что его по дороге задержат, остановят, загонят в укрытие [...].« (Ginzburg 2011: 331)¹⁷⁶

176 »Dieser Mensch [des Blockadewinters 1941/42, Anm. A.S.] geht während des Artilleriebeschusses eine Straße entlang. Er weiß, wie gefährlich und schrecklich das ist. Aber er geht zum Mittagessen in die Kantine. Und anstatt sich zu fürchten, ist er wütend (nicht einmal in Ruhe zu Mittag essen lassen sie einen...); anstatt sich vor dem Tod zu fürchten, fürchtet er, unterwegs festgehalten, am Weitergehen gehindert, in einen Bunker geschickt zu werden« (ebd.: 120).

Abbildung 14: Luftschutzkeller als ›point of no return‹

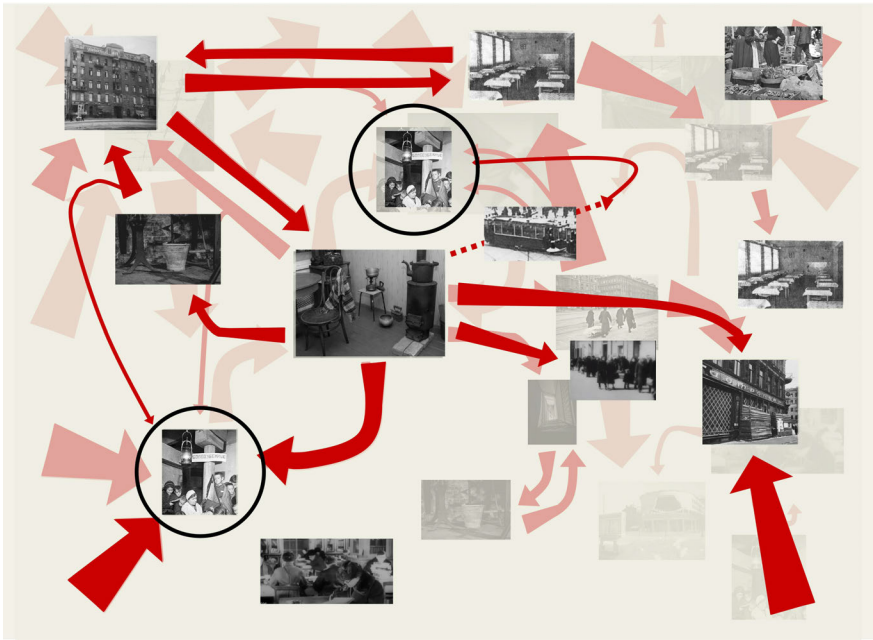
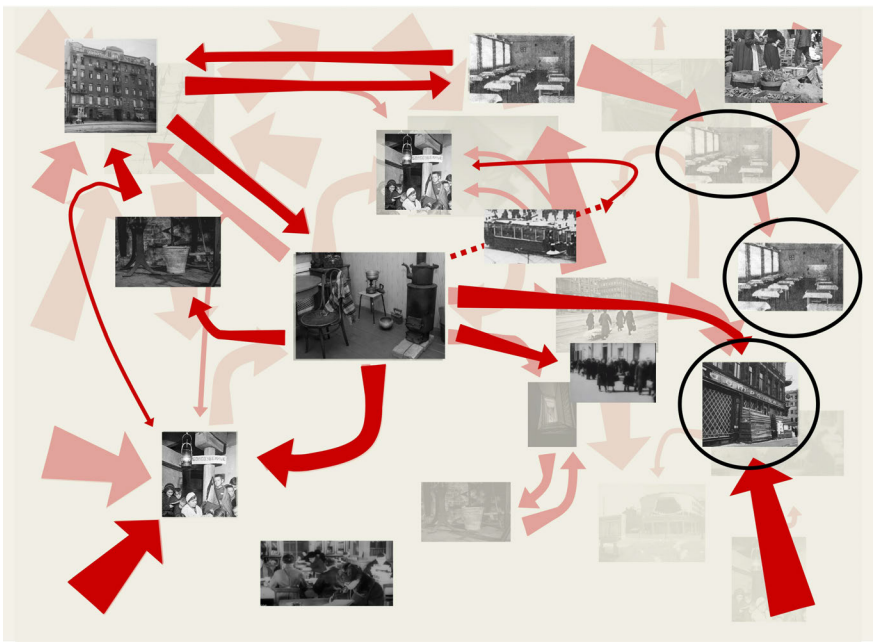


Abbildung 15: Kantine und Lebensmittelgeschäft als ›points of no return‹



Die in dieser Textstelle evident werdende Widerwilligkeit, mit der der Blockademensch in den Luftschutzbunker geht, kann, folgt man Bachelards Assoziierung des Bunkers mit dem Unbewussten des Menschen, symbolisch für die Widerwilligkeit bezüglich der Auseinandersetzung der ›blokadniki‹ mit bestimmten Elementen des Blockadetraumas gelesen werden. Wenn man den Weg, also die Beschäftigung mit jenen Aspekten, dennoch wagt und die verdrängten, traumatischen Erlebnisse reflektiert, so würde diese literaturkartografische Deutung suggerieren, gibt es keinen Ausweg aus dem Trauma, außer durch die Rückkehr in den Kreis bereits gelernter und reproduzierter Narrative. Schließlich basiert der einzige Pfeil, der von einem Luftschutzbunker zurückführt, auf der Beschreibung der Luftschutzbunkerprozedur, die als Schilderung eines bekannten, stetig wiederkehrenden und dadurch beruhigenden, aber von der globalen Stadtebene erzwungenen Rituals interpretiert werden kann (vgl. Kap. II.2.2 und II.2.3).

Eine solche Deutung legt offen, dass der Luftschutzbunker einerseits ein weiteres Beispiel für einen städtischen Raum Leningrads ist, der zwischen Schutz und Bedrohung oszilliert. Andererseits kann er als Symbol für den institutionell organisierten Weg aus dem Blockadetrauma gelesen werden, der auf der Perpetuierung bestimmter Meistererzählungen basiert, in denen das Unvorstellbare vorstellbar und erklärbar gemacht, aber eben auch homogenisiert und dadurch simplifiziert wird.

Der Bunker kann also semantisch gesehen in bestehende Schemata eingeordnet werden. Schließlich lässt er eine Parallelisierung, wie sie Bachelard vornimmt, mit dem Unbewussten, Irrationalen, Nicht-Wahrnehmbaren, ergo Traumatischen zu. Die überlappenden Literaturkarten decken aber weitere ›points of no return‹ auf. So werden auch zur Kantine und zum Lebensmittelgeschäft fast ausschließlich Wege hin und nicht wieder zurück bzw. weiter beschrieben. Bemerkenswert ist, dass beide Räume mit der Beschaffung von Lebensmitteln zu tun haben, also mit einer Tätigkeit, die die Bewältigung der zweiten und, im Vergleich zu den Bombardierungen, weitaus größeren Leidensquelle, dem Hunger, in Verbindung stehen.¹⁷⁷ Wenn man die Wege zu den Geschäften bzw. Kantinen fokussiert, fällt auf, dass sie keine kreisförmigen Bewegungen und, im Gegensatz zum Luftschutzbunker, nur wenige Bewegungen aus unterschiedlichen Richtungen implizieren (vgl. Abb. 15). Die pentes zeigen hier vielmehr vereinzelt auf entsprechende ›unités‹ und gleichen damit Vektoren, die eine bestimmte Ausrichtung haben, jedoch keine in sich geschlossene Bewegung im Raum bezeichnen. Ihr Ziel ist, dies suggeriert die Kartierung, nicht ein bestimmter Ort, sondern die nicht zu erreichende und deshalb nur eine Idee bleibende Sättigung.

Im Gegensatz zum Luftschutzbunker, der aufgesucht wird und aus dem man nicht mehr hochkommt, außer man wiederholt eine vorgegebene Prozedur, die einen aber nicht aus dem Im-Kreis-Laufen befreit, stehen diese vektorenartigen Bewegungsströme für einen unendlichen Suchprozess, eines—kartografisch gesehen—unendlichen Wegs

177 Dies konstatiert Ginzburg (2011: 328) im Text, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen: »Проверенная ежедневным опытом опасность от бомбежки и обстрелов уступала огромным цифрам дистрофических смертей« [»Die durch tägliche Erfahrung erprobte Gefahr, die von den Bomben- und Artillerieangriffen ausging, stand hinter der riesigen Zahl derer zurück, die an Dystrophie starben« (Ginzburg 2014: 115)].

zu einem nicht zu erreichenden Ziel; ohne Ende, aber auch ohne Rückweg.¹⁷⁸ Sie spiegeln somit nicht den Aspekt des Nicht-Zugänglichen, Versteckten und zyklisch Wiederkehrenden wider, der traumatischen Erlebnissen innewohnt, sondern vielmehr dessen Unabänderlichkeit und kontinuierliche Präsenz. In Verbindung mit der Passage, worin der Text auf einen hypothetischen Restaurantbesuch in der postblockadischen Zukunft eingeht, in der ein unberührtes Brot einen »Krampf der Erinnerung« (Ginzburg 2014: 167) [»судорогой воспоминаний« (Ginzburg 2011: 358)] auslöst, kann dieser aus der Kartierung des Textes hervorgehende Aspekt als Hinweis auf die Unmöglichkeit einer Sättigung, selbst wenn man keinen Hunger mehr empfindet, interpretiert werden.

Eine psychogeografische Kartierung von *Zapiski* legt somit zwei Manifestationen des Blockadetraumas bei Ginzburg offen: Einerseits arbeitet das Trauma kreisförmig, indem es in zyklischen Abständen wiederkehrt. Andererseits verfolgt es wie ein endloser Vektor kein bestimmtes Ziel, wodurch es stets präsent und unendlich ist. Ein Weg aus ihm heraus kann in *Zapiski* erst gefunden werden, wenn man die Literaturkarten wieder in Kombination mit dem Text liest. So kann das Blockadetrauma laut Ginzburgs Erzählung durchbrochen werden, wenn man es nicht (nur) abstrakt als Trauma einer Nation oder einer Stadt versteht, sondern seine Vielfältigkeit, seine subjektiven Ausprägungen fokussiert. Die Unabgeschlossenheit, das unfertige Element der Literaturkarten, wie es weiter oben identifiziert wurde, erhält vor diesem Hintergrund eine weitere Bedeutungsebene. Durch den Mangel an abgeschlossenen, miteinander verbundenen Wegen und der dadurch offen bleibenden Stadt-Textur scheinen die Literaturkarten den Kartenleser:innen das Angebot zu machen, Wege weiterzuführen oder neue Pfeile zwischen den Orten zu zeichnen, ergo das fragmentarische Stadtgewebe weiterzuspinnen.

Die Polyphonie und Unabgeschlossenheit des Textes, das wurde bereits an anderer Stelle bemerkt, gibt mehreren Erzählungen Raum, damit auch solchen, die nicht in das Heldennarrativ, in das »so-called Leningrad epic« (Kirschenbaum 2006: 4) passen. Dadurch gelingt es dem Text, wie Milica Banjanin (2009: 392) richtig bemerkt, »to break through history, that is, to open up a space of meaning that resonates despite the negative impact of lived events, where history would simply destroy it«. Ginzburg durchbricht also die Meistererzählung sowie das damit in Verbindung stehende Genre-Imperativ und legt offen, wie die »blokadniki« durch die Dominanz der globalen Ebene während der Blockade ihre Rolle als Produzent:innen der Stadt einbüßen. Der Blick auf die Karten führt diese Argumentation jedoch noch weiter. Durch die Offenheit des literarischen Raums in *Zapiski*, die in den Literaturkarten auch bildlich zutage tritt, gibt Ginzburg nämlich mehreren unterschiedlichen und sogar voneinander divergierenden Raumerzählungen nicht nur Raum. Sie schafft vielmehr konkrete Anknüpfungspunkte für deren Integration in eine Heterogenität implizierende Blockadeerzählung. Dadurch gibt sie den »blokadniki«—auch wenn nur retrospektiv—ihre Produzent:innenrolle im Rahmen des urbanen Gefüges zurück und ermöglicht ihnen, das belagerte Leningrad zumindest in seiner Erinnerung zu deinstitutionalisieren. Dieses subversive Potential, das auf dem egalitären Zusammenspiel des individuellen, menschlichen Körpers mit einem kollektiven Stadt-Korpus beruht, gibt dem Stadtraum seinen relationalen Status als »серия мгновенных

178 Diese Argumentation wird zusätzlich davon gestützt, dass die Kantine in der Atempause-Topografie komplett isoliert ist.

комбинаций улиц, домов и автобусов» (Ginzburg 2011: 325)¹⁷⁹ und Zusammenspiel von Praktiken, Bewegungen und Wegen durch die Stadt zurück und macht *Zapiski* zu einer Manifestation der von Lefebvre (1991: 363) geforderten »restoration of the body« in der Geschichtsschreibung der Blockade von Leningrad.

179 »[E]ine Reihe zufälliger Kombinationen von Straßen, Häusern und Bussen« (Ginsburg 2014: 108).

III. Der Warschauer Aufstand – Miron Białoszewskis *Pamiętnik z powstania warszawskiego*

III.1 Historischer und kulturgeschichtlicher Kontext

III.1.1 Der Warschauer Aufstand – ein historischer Abriss

Als im Sommer 1944 die Leningrader Bevölkerung, die dem Hunger und der Kälte während der Blockade entfliehen konnte, langsam wieder in die durch die Belagerung sich maßgeblich veränderte Stadt zurückkehrte und damit ein knapp dreijähriger Ausnahmezustand für diese Stadt endete, wurde ein anderes urbanes Zentrum zum Schauplatz eines weiteren. Warschau war seit September 1939 von deutschen Truppen okkupiert und dadurch wohlgemerkt im Sommer 1944 nicht in einem urbanen *Normal*zustand. Die fünf Jahre andauernde Besatzung durch deutsche Truppen und die damit einhergehende Unterdrückung der polnischen und polnisch-jüdischen Warschauer Bevölkerung hatten allerdings zur Konstitution einer spezifischen urbanen Praxis und Raumordnung geführt, die aus heutiger Sicht als temporär beschrieben werden kann, als solche aber durchaus von der deutschen Besatzungsmacht nicht angelegt war. Hatten doch die Nationalsozialisten einen konkreten Plan für die polnische Hauptstadt, an dessen Ende eine Deurbanisierung, also eine maßgebliche Reduktion von Einwohnerzahl und Fläche sowie der systematische Umbau Warschaus in eine provinzielle, kulturell wie ökonomisch bedeutungslose und vor allen Dingen *deutsche* Kleinstadt stand (vgl. Gutschow/Klain 1994: 28–41).

In diesem Plan für die »neue Deutsche Stadt Warschau« (ebd.: 41) manifestierte sich nicht nur die Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten im besetzten Polen. Er bewirkte auch die Umsiedlung der gesamten jüdischen Bevölkerung Warschaus in einen abgeschlossen Bereich, ihre anschließende Extinktion und die komplette Zerstörung der Bausubstanz auf dem Gebiet ebenjenes jüdischen Ghettos nach dessen Auflösung im Frühjahr 1943. Vor diesem Hintergrund kann der Aufstand der jüdischen Warschauerinnen und Warschauer am 19. April 1943 auch als Aufbäumen gegen einen systematisch voranschreitenden Urbizid angesehen werden. Etwa ein Jahr nach jener Insurrektion stellte man sich in Warschau nun wieder die Frage, die vom Historiker und Literatur-

kritiker Tomasz Łubieński (1978) als paradigmatisch für die polnische Geschichte und, in Analogie zum berühmten Hamlet-Zitat ›To be or not to be‹ (auf Polnisch: ›Być czy nie być‹), der polnischen Existenz überhaupt beschrieben wird: ›Bić się czy się nie bić?‹¹

Ob es tatsächlich für die nachfolgende Existenz Polens zielführend war, sich für ersteres zu entscheiden, ob also der Befehl des Oberkommandanten der Polnischen Heimarmee (Armia Krajowa, kurz: AK) Tadeusz Bór-Komorowski, am 1. August 1944 um 17 Uhr die Operation Burza² durchzuführen und damit den Warschauer Aufstand zu beginnen, richtig war, darüber streitet die polnische Publizistik und Historiografie bis heute. Resultat jener Kontroverse um die Sinnhaftigkeit des Aufstandes ist ein unüberschaubares Konvolut an Literatur, dessen Wiedergabe den thematischen, aber auch rein materiellen Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen würde.

Fakt ist, dass der Befehl am 31. Juli 1944 gegeben wurde und am Folgetag nachmittags die ersten Schüsse vonseiten AK-Truppen in Richtung der deutschen Okkupanten fielen. Geplant war ein höchstens sieben Tage langer Kampf gegen eine, so nahm man an, bereits genug geschwächte deutsche Okkupationsmacht. Das militärische Ziel: Warschau von den deutschen Truppen zurückzuerobern. Das politische: Die polnische Hauptstadt noch vor dem Eintreffen der Roten Armee zu befreien und die sowjetischen Truppen als Gäste, nicht als Befreier zu empfangen. Dadurch erhoffte sich insbesondere die polnische Exilregierung, der die AK unterstand, eine bessere Verhandlungsposition bezüglich des Schicksals Polens nach dem Krieg (vgl. Ciechanowski 1999: 111).

Beide Ziele wurden jedoch nicht erreicht. Der Aufstand endete in dessen Niederlage. Hauptgrund hierfür war die militärische Unterlegenheit der polnischen Streitkräfte, die zwar in den ersten Tagen des Aufstandes einige Stadtteile des linksufrigen Warschaus erobern konnten, schließlich jedoch kapitulieren mussten (vgl. Borodziej 2001: 113–114). Der Verlauf des Kampfgeschehens ist ausreichend gut dokumentiert (bspw. bei ebd.: 113–187; Kunert 1994; von Krannhals 2000: 93–303; Bartoszewski 1989). An dieser Stelle soll deshalb nur auf jenes Vorgehen der deutschen Truppen gegenüber den Aufständischen und der Warschauer Zivilbevölkerung eingegangen werden, welches für den gegebenen Kontext von Bedeutung ist.

Nach übereinstimmenden Überlieferungen erteilte SS-Chef Heinrich Himmler, als er am 1. August 1944 vom Warschauer Aufstand erfuhr, den Befehl, alle Pol:innen in Warschau, ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, zu erschießen. Gefangene sollten nicht gemacht werden. Außerdem solle Warschau dem Erdboden gleichgemacht werden, um Europa zu zeigen, was es bedeute, einen Aufstand gegen Deutsche zu unternehmen (vgl. von Krannhals 2000: 309). Laut Joanna Hanson (2004: 42) in Berufung auf Władysław Bartoszewskis Schätzungen, erschossen deutsche Truppen diesem Befehl folgend allein in den ersten fünf Tagen des Aufstandes 40.000–50.000 Zivilist:innen, plünderten Häuser, vergewaltigten Mädchen und Frauen und verübten weitere Verbrechen an der Zivil-

1 [Übers. A.S.] Sich schlagen oder nicht schlagen?

2 Eine kompakte Beschreibung dieser Operation, die in einigen ehemaligen östlichen Gebieten der II. Republik Polens im Sommer 1944 durchgeführt wurde, und ihrer Folgen gibt Borodziej (2001: 82–97) in seiner Studie zum Warschauer Aufstand.

bevölkerung.³ Dieses völkerrechtswidrige Vorgehen führte zu einer Flüchtlingswelle der Zivilist:innen aus den von deutschen Truppen besetzten Stadtteilen in von der AK befreite Gebiete. Auch hatte es zur Folge, so Hanson (ebd.: 53–54), dass die späteren, zwischen AK und Wehrmacht ausgehandelten Evakuierungsaktionen von großen Teilen der Bevölkerung nicht angenommen wurden.

Die Reaktion der Stadtbewohner:innen, die durch das Vorgehen der deutschen Truppen am Anfang des Aufstandes merken mussten, dass sie nicht nur Statist:innen in einer kriegerischen Auseinandersetzung waren, sondern Zielscheibe kämpferischer Handlungen, führte dazu, dass sich immer mehr Zivilist:innen an der Verteidigung der zurückeroberten Stadtteile beteiligten. Sie wirkten beim Barrikadenbau mit, halfen bei der Versorgung der Soldat:innen sowie beim Krankentransport und anderen den Aufstand unterstützenden Tätigkeiten. Dies verlängerte laut einigen Historiker:innen die Dauer des Aufstands (vgl. Hanson 2004: 331; Lewandowska 1999: 175), half jedoch schließlich wenig, wenn es um die immer größer werdende militärische Dominanz der deutschen Truppen ging. Nach einigen territorialen Verlusten startete die deutsche Armee am 13. August 1945 eine Gegenoffensive in Richtung der sich in polnischen Händen befindenden Altstadt. Am 2. September eroberten sie den Stadtteil zurück.

Ebenfalls Anfang September, einen Monat nach dem erwarteten Einzug der Roten Armee in Warschau, war die Ostfront immer noch nicht vorangekommen—eine Begebenheit, die später unterschiedlich interpretiert wurde (vgl. Kap. III.1.2). Die erhofften Waffenlieferungen und die militärische Unterstützung von alliierter Seite blieben aus, nicht zuletzt deshalb, weil Stalin den britischen und amerikanischen Bombern und Versorgungsflugzeugen keine Landeerlaubnis auf den von der Roten Armee befreiten Gebieten östlich der Weichsel erteilte. Und auch bei den Zivilist:innen kippte zunehmend die Stimmung, die zu Anfang noch euphorisch war. Je offensichtlicher die Niederlage des Aufstands wurde, wurde sie immer ablehnender dem Vorhaben der Aufständischen gegenüber—auch weil Hunger, Tod und Krankheiten sich mehrten (vgl. Borodziej 2001: 197–202; Hanson 1995: 334).

Den deutschen Truppen gelang es schließlich, nach und nach die sich noch in polnischen Händen befindlichen Stadtbezirke zurückzuerobern. Da es durch den Flüchtlingsstrom der Zivilist:innen und Aufständischen aus der Altstadt in den (noch) polnischen Gebieten eng geworden war und somit hohe zivile Opfer zu erwarten waren, drängte die AK-Führung in der ersten Septemberhälfte zu ersten Kapitulationsverhandlungen. Die entsprechenden Papiere, wie Borodziej (2001: 169) formuliert, blieben schlussendlich jedoch »in der Schublade liegen«. Grund dafür war die Befreiung des rechtsufrigen Warschaus durch die Rote Armee Mitte September, wodurch die erhoffte militärische Unterstützung nur noch durch die Weichsel von dem Aufstandsgeschehen getrennt war.

3 Die größte Aufmerksamkeit widmete die Forschungsliteratur dem Massaker von Wola, im Rahmen dessen allein an einem Tag geschätzt zwischen 30.000 und 40.000 Zivilist:innen umgebracht wurden. Systematisch jagten dabei Verbände der Gendarmerie und SS alle Menschen aus den Häusern, wonach letztere erschossen und verbrannt wurden. Im Stadtteil Ochota wütete hingegen die SS-Division RONA und vergewaltigte Frauen, plünderte und erschoss willkürlich insbesondere Männer und Jungen (vgl. Hanson 2004: 48–50). Das völkerrechtswidrige Verhalten der deutschen Truppen dokumentiert auch Hanns von Krannhals (2000: 303–325) in einem Abschnitt seiner Studie zum Warschauer Aufstand.

Was wie ein Hoffnungsschimmer schien, wurde der Insurrektion aber zu einem weiteren Verhängnis. Denn nun konzentrierten die deutschen Truppen ihre Kräfte, die sie zuvor noch teilweise an der Ostfront gebraucht hatten, zur Gänze auf die Niederschlagung des Aufstandes. Die sowjetischen und sogar britischen und amerikanischen⁴ Versorgungsflüge sowie die mal geglückten, mal gescheiterten Versuche einer Überquerung der Weichsel durch polnische Divisionen der Roten Armee halfen wenig. Am 23. September wurde das aufständische Gebiet von der Weichsel abgetrennt, einen Tag später fiel der befreite Stadtteil Mokotów, am 29. September die übrigen sich noch in polnischer Hand befindlichen Stadtbezirke. Am 2. Oktober wurde die Kapitulation unterzeichnet. Nach 63 Tagen war der Warschauer Aufstand zu Ende.

Für die Stadt Warschau begann nun ein weiteres Kapitel der Zerstörung. Auf deutscher Seite war spätestens seit Anfang des Aufstandes mehr denn je offensichtlich, dass eine Umsetzung des Plans für die »neue Deutsche Stadt Warschau« (Gutschow/Klain 1994: 41) nicht mehr realistisch war. Deshalb wandte man nun die schon während des gesamten Rückzugs aus den östlichen besetzten Gebieten angewandte Politik der verbrannten Erde an (vgl. Museum Berlin Karlshorst/Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas 2011: 6–7) und begann mit der »Pazifizierung« (Gutschow/Klain 1994: 134) der Stadt. In einem ersten Schritt verschleppte man Anfang Oktober die gesamte noch lebende zivile Bevölkerung Warschaus sowie die kapitulierten Aufständischen aus der Stadt in Konzentrationslager oder zur Zwangsarbeit ins Reichsinnere. Auf diese später als »Exodus« (Drozdowski 1992: 5) Warschaus bezeichnete Aussiedlungsaktion folgte die systematische Zerstörung der Warschauer Bausubstanz. Die Handlungsanweisung hierfür war schon dem ersten Befehl Himmlers bezüglich des Aufstandes zu entnehmen und tatsächlich begannen vereinzelt Vernichtungsaktionen bereits während des Aufstandes (vgl. Borodziej 2001: 206). Nun wurde die Direktive des SS-Chefs jedoch konkreter: »Diese Stadt soll gänzlich von der Erdoberfläche verschwinden und lediglich als Umschlagplatz für Wehrmachtstransporte dienen. Stein auf Stein soll hier nicht bleiben« (zit. n. Gutschow/Klain 1994: 134). Ob alle Soldaten und Vorgesetzten der deutschen Truppen diesen Befehl systematisch ausführten oder guthießen, sei dahingestellt und wird insbesondere in von Krannhals' (2000: 330–332) Aufarbeitung thematisch relevanter Dokumente diskutiert. Unumstritten ist, dass zwischen dem 3. Oktober 1944 und 16. Januar 1945 durch speziell dafür vorgesehene Einheiten 30 % der Bausubstanz, darunter insbesondere kulturelle, industrielle und infrastrukturell bedeutende Gebäude und Einrichtungen, komplett zerstört wurden (vgl. Gutschow/Klain 1994: 137). Die Vernichtung der Stadt wurde bis zum Einmarsch der Roten Armee fortgesetzt. So brannten deutsche Verbrennungskommandos noch am 16. Januar 1945, demselben Tag, an dem die deutschen Truppen den Rückzug aus der Stadt antraten, die letzte stehende Bibliothek im linksufrigen Warschau, die Öffentliche Bibliothek in der Koszykowa-Straße, ab (vgl. Borodziej 2001: 207; Piątek 2020: 29).

Als die Rote Armee mit ihren polnischen Einheiten am 17. Januar 1945 über die zugefrorene Weichsel an das rechte Ufer des Flusses übersetzte, offenbarte sich ihr eine

4 Stalin erteilte am 10. September 1944 schließlich die bis dato verwehrte Landeerlaubnis für seine Bündnispartner.

Stadt, »die aufgehört hatte, die Merkmale einer Stadt zu haben – sogar jene einer vergangenen Stadt. Warschau erinnerte eher an das trostlose Werk ungezähmter Natur« (Piątek 2020: 42; Übers. A. S.). Die traurige Bilanz des Aufstands war der Tod von circa 200.000 Menschen, darunter einer massiven Mehrheit von 150.000 Zivilist:innen (vgl. Borodziej 2001: 190; Pitas 2014: 189),⁵ die Vertreibung beinahe der gesamten Bevölkerung Warschaus⁶ und die Zerstörung von insgesamt ca. 60 % der Bausubstanz—30 % während des Aufstandes (vgl. Borodziej 2001: 206; Getter 1996: 81), 30 % danach (vgl. Drozdowski 1992: 15). Politisch gesehen traf zwar nicht das »worst case scenario«, das die Londoner Exilregierung erwartet hatte, ein, nämlich die Eingliederung Polens in die UdSSR. Polen wurde jedoch zu einem kommunistischen Satellitenstaat der Sowjetunion, die Politiker der Exilregierung, anfangs noch Teil der Regierung des neuen polnischen Staates, wurden schlussendlich abgesetzt und im Exil irrelevant.

III.1.2 Der Aufstand in der Erinnerungspolitik der kommunistischen Ära

Vor dem Hintergrund der Folgen des Aufstands für die Stadt Warschau, aber auch für die politische Situation Polens nach dem Krieg ist folgende Frage, die Łubieński (2004) zum 60. Jahrestag des Aufstandsausbruchs 2004 stellt, nicht unberechtigt: Also hat sich der Aufstand nicht ausgezahlt? Jene Fragestellung durchzieht den Erinnerungsdiskurs zu diesem Ereignis wie ein Leitmotiv bis heute, wurde aber nicht erst 2004, sondern bereits kurz nach der Niederschlagung des Aufstands öffentlich gestellt und unterschiedlich beantwortet. Die Aussage des Befehlshabers der polnischen Truppen an der italienischen Front Władysław Anders kurz nach Kriegsende, in der er die Entscheidung für den Aufstand als das »größte Unglück in unserer [der polnischen, Anm. A. S.] aktuellen Situation« und ihn sogar vor dem Hintergrund der politisch-militärischen Lage als »Verbrechen«⁷ bezeichnet, ist als markantes Beispiel hierfür anzusehen. Anders' Stel-

-
- 5 Wie auch schon in meiner Zusammenstellung des historischen Kontextes zur Blockade von Leningrad kann auch hinsichtlich des Warschauer Aufstands nur eine ungenaue Schätzung der menschlichen Verluste vorgenommen werden. Für eine detaillierte Diskussion der Opferzahlen, vgl. Getter 1996: 67–72.
 - 6 Einige wenige Warschauer:innen versteckten sich nach dem Aufstand in den Trümmern der Stadt, wo sie bis zur Ankunft der Roten Armee ausharrten. Einer der bekanntesten »Warschauer Robinsons« [»robinsonowie warszawscy« (Drozdowski 1992: 15)] war der Pianist Władysław Szpilman, dessen Biografie im Film *The Pianist* (2002) von Roman Polański verfilmt wurde.
 - 7 Die hier von mir übersetzten Fragmente beziehen sich auf folgendes Zitat Anders' aus einem Brief an Oberstleutnant Marian Dorotycz-Malewicz »Hańcza« vom 31. August 1944: »Byłem całkowicie zaskoczony wybuchem powstania w Warszawie. Uważam to za największe nieszczęście w naszej obecnej sytuacji. Nie miało ono najmniejszych szans powodzenia, a naraziło nie tylko naszą stolicę, ale i tę część Kraju, będącą pod okupacją niemiecką, na nowe straszliwe represje. [...] Chyba nikt uczciwy i nieślepy nie miał jednak złudzeń, że stanie się to, co się stało, to jest, że Sowiety nie tylko nie pomogą naszej ukochanej, bohaterskiej Warszawie, ale z największym zadowoleniem i radością będą czekać, aż się wyleje do dna najlepsza krew Narodu Polskiego. Byłem zawsze, a także wszyscy moi koledzy w Korpusie zdania, że w chwili, kiedy Niemcy wyraźnie się wałą, kiedy bolszewicy tak samo wrogo weszli do Polski i niszczą tak jak w roku 1939 naszych najlepszych ludzi – powstanie w ogóle nie tylko nie miało żadnego sensu, ale było nawet zbrodnią« (zit. n. Davies 2007: 466).

lungnahme spielte in der Debatte über den Sinn oder Unsinn des Aufstandes in den Folgejahren jedoch kaum eine Rolle. Denn sie korrespondierte nicht mit der offiziellen Narration der kommunistischen Regierung in der Polnischen Republik sowie der späteren Polnischen Volksrepublik, für die Anders aufgrund seiner sowjetfeindlichen Einstellung und seiner Assoziation mit der Exilregierung in London problematisch war. Auch widersprach sie dem Narrativ der Gegenerinnerung, die sich aufgrund der in den 1940er Jahren immer stärker werdenden Repressionen gegen die Aufständischen aus der AK herausbildete und den Aufstand als alternativlosen Akt des Heldentums interpretierte.

Die offizielle, politische Linie respektierte in den ersten Nachkriegsjahren grundsätzlich das Gedenken an den Aufstand, auch wenn sich die institutionelle Erinnerungspolitik schwertat, die Loyalität zur UdSSR mit der Erinnerung an einen Aufstand zu vereinen, der von der Stalin feindlich gesinnten Londoner Exilregierung unterstützt worden war. Konkret bedeutete dies, dass man das Leid und die Opfer der Warschauer Zivilbevölkerung sowie der Aufständischen anerkannte, was sich u.a. in der Teilnahme der obersten Staatsbehörden an entsprechenden Trauermessen manifestierte (vgl. Borodziej 2001: 209). Die Entscheidung der AK-Führung, den Aufstand auszurufen, wurde jedoch von Anfang an, analog zu General Anders' Aussage, als Verbrechen bezeichnet (vgl. Napiórkowski 2016: 9). Ende der 1940er Jahre verschärfte sich diese Deutung. Immer häufiger subsumierte die staatliche Propaganda die »einfachen« AK-Soldat:innen mit der AK-Führung und der Londoner Exilregierung unter dem Begriff des »Londoner Lager[s]« (Borodziej 2001: 209), bis die gesamte (ehemalige) AK zu einer »reaktionäre[n]« (ebd.), bourgeoisen, pro-faschistischen⁸ Bewegung degradiert und politisch verfolgt wurde. Die Rolle der Held:innen übernahmen nun allein Mitglieder der kommunistischen Armia Ludowa (AL), die zwar ebenfalls am Aufstand teilgenommen hatten, aber durch ihre geringe Zahl für das Kampfgeschehen von marginaler Bedeutung gewesen waren (vgl. ebd.). Der Zivilbevölkerung wurde offiziell zwar gedacht, aber hauptsächlich, um auf die Opfer hinzuweisen, die die »unverantwortliche« Entscheidung der AK-Führung für den Aufstand verursacht hatte. Nach 1949 wurden öffentliche Erinnerungspraktiken an den Warschauer Aufstand schließlich komplett verboten. Am und um den 1. August herrschte daraufhin bis 1954 Schweigen (vgl. Napiórkowski 2016: 10).

Diese Zeit war es auch, in der sich ein Verständnis des Aufstands verfestigte, das schon in den Nachkriegsjahren als Konternarrativ zu der offiziellen Erinnerungspolitik evolvierte. War eine Debatte über Sinn und Unsinn des Ereignisses im öffentlichen Raum bis dato möglich gewesen,⁹ konnte das Gedenken an den Aufstand nun, von seinem institutionellen Rahmen gelöst, zwar nicht öffentlich ausgelebt werden, sich aber abseits

-
- 8 Tatsächlich versuchte Deutschland seit Anfang 1944 die polnische Bevölkerung im Generalgouvernement durch eine propolnischere Politik einer Kollaboration gegen Sowjetrußland freundlich zu stimmen. Dieses Buhlen um die Gunst der Pol:innen war Teil der Aktion Berta (vgl. Samson 2000/01: 35). Vorschläge von Seiten des Generals von dem Bach für einen gemeinsamen Schlag gegen die Rote Armee wurden von der AK-Führung jedoch nie positiv beantwortet (vgl. Borodziej 2001: 186; Samson 1999: 262–263). Der Vorwurf der Kollaboration mit dem deutschen Okkupanten basierte somit auf keiner faktischen Grundlage und diente allein propagandistischen Zwecken.
- 9 Dies offenbart der publizistische Diskurs der Nachkriegszeit, der in dem Sammelband *Spór o Powstanie* (2004) abgebildet wird und von dem auch Zbigniew Jarosiński in seinem Artikel »Powstanie Warszawskie w Powojennej Literaturze Pięknej« (1996) berichtet. Das tendenziöse Vorwort

eines offiziellen Diskurses im Privaten relativ ungestört entwickeln. Gleichzeitig wurde der Erinnerungsdiskurs dadurch zum alleinigen Eigentum einer antisystemischen Erinnerungskultur (vgl. ebd.).

Das inoffizielle Erinnerungsnarrativ, das daraus resultierte, kann vereinfacht als Weiterführung des im 19. Jahrhundert begonnenen und sich in mehreren Aufständen gegen die Teilungsmächte manifestierenden Freiheitskampfes der Pol:innen gegen dem polnischen Staat feindlich gesinnte Usurpatoren verstanden werden (vgl. ebd.: 322). Gefestigt in dem märtyrologisch-messianischen Topos der polnischen Romantik (vgl. Kraft 2006: 137) inszenierte dieses heroische Opfernarrativ die Aufständischen als selbstlose (vorwiegend männliche) Nationalhelden, ihr gescheitertes Vorhaben als Blutopfer, das, wie auch schon in den Generationen zuvor, notwendig gewesen war, um die Tradition des (erfolglosen) Freiheitskampfes fortzusetzen. Wie Joanna Nizińska (2013: 58) konstatiert, implizierte diese Erzählung eine »compensatory transformation of the traumatic into the sublime«, also eine Kompensation empirischer Verluste (Menschenleben, Häuser etc.) durch symbolischen Gewinn in Form von moralischer Überlegenheit, wodurch der Aufstand zu einem Opfer für die »größere Sache« umgedeutet wurde (vgl. auch Tucker 2011: 223). Die Stadt Warschau wurde dabei zu einer geschlossenen Einheit abstrahiert, ihr Los pars pro toto für das Schicksal einer ganzen Nation, stellenweise sogar der gesamten zivilisierten Welt interpretiert, wie auch Tzvetan Todorov (1993: 13–14) bemerkt:

»Es geht [...] um die Rettung der Idee von Warschau, nicht der Warschauer, nicht einzelner Polen oder polnischer Gebiete, sondern um eine Abstraktion, die Polen heißt. [...] Aber die abstrakte Entität »Polen« ist nicht immer ausreichend. Polen selbst muß zugunsten eines noch weiter entrückten Ideals geopfert werden: des Abendlands, das seinerseits die Zivilisation, ja »den Menschen« verkörpert. Die Russen, das ist Barbarei, während Polen der letzte Schutzwall ist, der sie aufhalten kann. So wird es möglich, zur Verteidigung des »Menschen« eine unbestimmte Zahl von Menschenleben zu opfern.«

Das Opfer, das laut diesem erinnerungskulturellen »master narrative« (De Bruyn/De Dobbeleer 2009: 34) erbracht wird, ist somit nicht mehr nur eines für ganz Polen, sondern für die ganze Welt, deren Vertreter:innen allerdings mit Gleichgültigkeit auf den Kampf der tapferen polnischen Soldat:innen gegen den wesentlich stärkeren Feind blicken. Das Resultat der Niederlage, also Repressionen, Leid und Hoffnungslosigkeit, sind Leiden, die man märtyrerhaft für die gesamte zivilisierte Welt aushalten muss, wodurch auch ihnen eine moralische Bedeutung zugeschrieben wird (vgl. Jarosiński 1996: 202).

Die eben beschriebenen Meistererzählungen bildeten zwei stabile Pole, die das Meinungsbild und die Erinnerung an den Warschauer Aufstand maßgeblich prägten. Nizińska (2013: 58) beschreibt dies in Berufung auf Łubieński treffend als eine Art doppelte Zensur:

ersterer Publikation (vgl. Gawin 2004) kann übrigens als Manifestation des bis 1989 inoffiziellen und ab 2004 institutionellen Narrativs gelesen werden.

»[O]ne from the Communist state, which censored its political dimension, and the other from a large section of the citizenry, whose unspoken agreement was to preserve the unofficial heroic memory of the event by refusing to discuss the uprising's *raison d'être* even in the underground ›public‹ sphere.«

Als Mitte der 1950er Jahre auch in der Volkrepublik Polen die Tauwetter-Periode zur Entstalinisierung politischer Strukturen führte und die öffentliche Thematisierung des Warschauer Aufstands sowie die Ausübung diesbezüglicher Erinnerungspraktiken in einem gewissen Rahmen wieder möglich wurden, hatte sich dieses zweipolige Erinnerungskonstrukt bereits trotz oder wegen¹⁰ der Verbannung des Aufstandsthemas aus dem öffentlichen Raum fest etabliert. Versuche einer Eingliederung der inoffiziellen, antisystemischen Erzählung in ein institutionell gesteuertes kollektives Gedächtnis zum Warschauer Aufstand scheiterten sowohl in den 1960er Jahren, als man die Aufständischen der AK schrittweise rehabilitierte (vgl. Napiórkowski 2016: 268) als auch in den 1970er Jahren, als die kommunistische Propaganda sich um ihre Integration in ein offizielles Narrativ einer gesamtnationalen Solidarität bemühte (vgl. Borodziej 2001: 212). Ein Grund hierfür liegt darin, dass die offizielle Interpretation des Aufstands zwar Zugeständnisse an die inoffizielle Erinnerungskultur machte, im Grunde genommen aber das Narrativ aus den 1940er Jahren reaktivierte. Lanciert wurde wieder die Unschuld der ›einfachen‹ AK-Soldat:innen. Der AK-Führung mit ihrer »volksfeindlichen und antisowjetischen Politik« (Kliszko 1969: 34) hingegen gab man die Schuld an den zahlreichen zivilen Opfern. Insgesamt hielt die staatliche Propaganda also an einer Deutung fest, die das Ereignis zwar als heldenhaften Kampf gegen den Faschismus, aber eben auch als aussichtslos und schlecht organisiert ansah.¹¹

Die Rehabilitierung der AK-Soldat:innen im Rahmen jener erinnerungspolitischen Transformation führte auch zu einer verstärkten Militarisierung der offiziellen aufstandsbezogenen Erinnerungskultur (vgl. Napiórkowski 2016: 288–303). Das militärische Heldentum wurde nun hervorgehoben. Das zivile Leid hingegen, das von der kommunistischen Propaganda der Nachkriegsjahre ins Zentrum der Erinnerungsarbeit gestellt worden war, wanderte in die Marginalie (vgl. ebd.: 288).

Trotz der schrittweisen Adaption von Elementen des Konternarrativs trugen die Bemühungen um eine Integration desselben in die offizielle Aufstandserzählung jedoch

10 Für Dariusz Gawin (2004: 40), den Autor des bereits erwähnten Bandes zur publizistischen Debatte über den Aufstand, ist es bemerkenswert, dass der Mythos des Warschauer Aufstands trotz Zensur und Repressionen überlebte bzw. sogar an Bedeutung gewann. Für Marcin Napiórkowski (2016: 212) hingegen konnte dieser Mythos gerade durch seinen unterdrückten Status und den ihm dadurch verliehenen antisystemischen Charakter überleben.

11 Ein Blick in die Abhandlung zum Warschauer Aufstand des kommunistischen Politikers Zenon Kliszko, in der der Wandel des institutionellen Narrativs bilderbuchartig nachvollzogen werden kann, offenbart jene Rückkehr zum alten Erinnerungsmodell, wie folgende Textpassage veranschaulicht: »Wir rehabilitieren Patriotismus und die Opferbereitschaft, die Zehntausende von Menschen im antifaschistischen Freiheitskampf bewiesen, die Opferbereitschaft von Menschen, die in die Reihen der AK eingetreten waren, wie sie der Wunsch beseelte, alle ihre Kräfte für die Befreiung des Vaterlandes von der deutschen Fremdherrschaft hinzugeben. Das kann jedoch nicht im geringsten [sic!] bedeuten, daß wir in die Rehabilitierung der reaktionären, für Polen verhängnisvollen Ideologie der AK-Führung einwilligen« (Kliszko 1967: 35).

keine Früchte. Neben der Verurteilung der Entscheidung für den Aufstand war und blieb der spaltende Aspekt die Deutung der (mangelnden) Aktivität der Roten Armee, die vom offiziellen Narrativ nicht thematisiert, im Rahmen des Konternarrativs jedoch als unterlassene Hilfeleistung und eigentlicher Grund für die Erfolglosigkeit des Aufstands interpretiert wurde. Das Einlenken der kommunistischen Regierung in dieser Frage ab Mitte der 1980er Jahre (vgl. Borodziej 2001: 214), mochte an dieser Unvereinbarkeit der zwei Narrative schließlich auch nichts mehr ändern. Zu diesem Zeitpunkt war die Erinnerung an den Aufstand in seiner antisystemischen Ausprägung bereits zu einem bedeutenden Versatzstück der Identitätskonstruktion der oppositionellen *Solidarność*-Bewegung evolviert, die die Legitimität der 1945 gebildeten, kommunistischen Regierung in Frage stellte (vgl. Napiórkowski 2016: 321). Die Erinnerungsnarrative waren nun nicht mehr nur nicht im Einklang miteinander, sie gerieten in einen offenen, unversöhnlichen Konflikt, der erst mit der politischen Wende 1989 endete.

III.1.3 Das Gedenken an den Aufstand seit den 1990er Jahren bis heute

Die Beilegung der Kontroverse um die Erinnerung an den Warschauer Aufstand Ende der 1980er Jahre war nur vorübergehend. Auf den Fall des Kommunismus folgte eine kurze Phase, im Rahmen welcher die bis dato inoffizielle Erzählung über den Warschauer Aufstand offiziellen Status erhielt, was u.a. in der Rede des Präsidenten Lech Wałęsa zum 50. Jahrestag des Warschauer Aufstandes augenscheinlich wird (vgl. »50 rocznica Powstania Warszawskiego« 1994: 19–20). Danach lässt sich eine zukunfts- und transformationsorientierte Periode identifizieren, die wiederum ökonomische zu Ungunsten historischer Themen fokussierte (vgl. Napiórkowski 2016: 336–337). In beiden Phasen setzte sich der Erinnerungsdiskurs zum Warschauer Aufstand größtenteils auf wissenschaftlicher Ebene fort und inkludierte die Aufdeckung kontroverser Elemente, die das Heldentum selbst des: »einfachen« AK-Soldaten:in trübten.¹² Die Gedenkfeiern wurden—mit Ausnahme der runden Jahrestage—auf kommunaler Ebene organisiert. Die überregionale politische Bedeutung des Aufstands schwand, das Gedenken an ihn evolvierte zu einem lokalen »Festtagsritual« (Borodziej 2001: 214).

Im Jahr 2004 bemerken zahlreiche Historiker:innen und Erinnerungsforscher:innen eine Zäsur in der polnischen Erinnerungspolitik. Manche notieren einen regelrechten Erinnerungsboom, der nicht ausschließlich, aber in besonderem Maße hinsichtlich des Gedenkens an den Warschauer Aufstand beobachtet werden kann (vgl. Napiórkowski 2016: 340; Kobielska 2016: 162; Tucker 2011: 252). Maria Kobielska (2016: 169) spricht diesbezüglich sogar von einem »*Rising '44 boom* [Herv. i. O.]«. Im Zuge des 60. Jahrestages des Warschauer Aufstandes kam es nämlich nicht nur zu einer allgemeinen Hinwendung des öffentlichen Diskurses zu historischen Themen. Auch die politische und öffentliche, aufstandsbezogene Erinnerungskultur veränderte sich. Zu diesem Zeitpunkt zwar neuartig, aber keineswegs unbekannt, baute sie auf einer altbewährten Motivik auf:

12 In diesem Kontext nennenswert ist der im Januar 1994 erschienene Artikel von Michał Cichy »Polacy – Żydzi: czarne karty powstania«, in dem der Publizist auf den problematischen Umgang von Teilen der Aufständischen mit der 1944 noch lebenden jüdischen Bevölkerung hinweist.

dem romantischen Topos des Messianismus. Und so beriefen sich nun plötzlich auch weniger konservative Politiker:innen und Medien auf das symbolische Märtyrertum Warschauer für die polnische Nation, teilweise sogar, die Beobachtung Todorovs bestätigend, für ganz Europa (vgl. Wroński 2004). Scheinbar unhinterfragt affirmierten sie diese neue Interpretation, die im Endeffekt bloß eine Zuspitzung des inoffiziellen Narrativs von vor 1989 war. Jene neue und doch alte Meistererzählung veranschaulicht nicht zuletzt die zentrale Institution zur Vermittlung jenes Erinnerungsnarrativs, das Museum des Warschauer Aufstands in Warschau, in ihrer Dauerausstellung (vgl. Kobielska 2014: 324). Das Museum präsentiert darin den Aufstand als etwas Alternativloses, als Akt eines nationalen Unabhängigkeitskampfes und erhebt ihn zu einem zentralen Versatzstück in der Unabhängigkeitserzählung Polens, ja schon fast zum Gründungsmythos der III. Polnischen Republik.¹³

Das wissenschaftliche Interesse an dem Warschauer Aufstand und dessen Erinnerung sank in den späten 2010er Jahren.¹⁴ Ein Blick in die polnischen Medien zum 78. Jahrestag des Warschauer Aufstands im Jahr 2022 offenbart jedoch, dass sich das oben beschriebene Narrativ in seiner Position als institutionelle und erinnerungspolitische Leiterzählung verfestigt hat. Sowohl Donald Tusk, Vorsitzender der liberal-konservativen und zum damaligen Zeitpunkt stärksten Oppositionspartei »Platforma Obywatelska«, als auch Andrzej Duda, bis zum Zeitpunkt der Publikation der vorliegenden Studie Präsident Polens aus der national-konservativen Regierungspartei »Prawo i Sprawiedliwość«, sprachen sich dafür aus, dass der Kampf um Warschau 1944 direkt mit der Befreiung Polens aus der sowjetischen Vorherrschaft in Verbindung gebracht werden könne.¹⁵ Ein solcher überparteilicher Konsens bezüglich der Deutung der Geschehnisse von 1944

13 Davon zeugt auch der Ausstellungsband *Warschau – Hauptstadt der Freiheit* (2004). Hierin wird der Warschauer Aufstand in eine Kontinuität mit den Aufständen von 1830 und 1863 gebracht—eine Erzählung des polnischen Unabhängigkeitskampfes, an dessen Ende schließlich die Solidarność-Bewegung genannt wird (vgl. Rat zum Schutz des Gedenkens an Kampf und Martyrium/Botschaft der Republik Polen/Gedenkstätte Deutscher Widerstand 2004: 7–8 und 220–221). Ein ähnliches Narrativ identifiziert auch Erica L. Tucker (2011: 250) in ihren Gesprächen mit Überlebenden des Warschauer Aufstandes, die sie Mitte bis Ende der 1990er Jahre durchführte.

14 Die letzten nennenswerten wissenschaftlichen Publikationen zum Warschauer Aufstand entstehen im Nachgang seines 70. Jahrestags im Bereich der Kulturwissenschaft und Memory Studies (vgl. u.a. Kobielska 2016; Kobielska, 2014; Napiórkowski 2016). Danach ebbt das Interesse der Wissenschaft an diesem Thema ab und es erscheinen hauptsächlich populärwissenschaftliche Texte, darunter Agnieszka Cubatás *Kobiety '44* (2020) oder *Artyści '44* (2022). Ebenfalls veröffentlicht werden, bis heute, rechtspopulistisch orientierte Texte, die versuchen u.a. Verbrechen polnischer Truppen und Gruppierungen während des Aufstandes zu relativieren, darunter Jarosław Kornaś' *Mity Powstania Warszawskiego. Propaganda i polityka, Tom I* (2020).

15 2021 sagt Donald Tusk in einer für den Nachrichtendienst Twitter aufgenommenen Videonachricht: »Nasza wolność nadaje szczególny sens ich ofierze i dlatego nie możemy w nią wątpić. Jesteśmy im to winni. Chwała Bohaterom« (Tusk 2021) [(Übers. A.S.) Unsere Freiheit gibt ihrem Opfer einen besonderen Sinn und deshalb dürfen wir nie an ihr zweifeln. Das sind wir ihnen schuldig. Ehre sei den Helden]. Andrzej Duda wiederum konstatiert in seiner Ansprache im Rahmen der offiziellen Gedenkveranstaltung zum 77. Jahrestag des Warschauer Aufstandes: »Pewnie nie byłoby wolnej, niepodległej, całkowicie suwerennej Polski, gdyby nie krew przelana przez powstańców warszawskich, gdyby nie tamto bohaterstwo, gdyby nie tamten wysiłek, gdyby nie tamta postawa« (Czermiński 2021) [(Übers. A.S.) Es gäbe wohl kein freies, unabhängiges, komplett souveränes

zwischen den zwei größten und miteinander in besonderem Maße rivalisierenden Parteien ist bemerkenswert, wenn man die gesellschaftliche Spaltung bedenkt, die zwischen dem Pro- und Anti-Regierungslager zum Zeitpunkt der Veröffentlichung jener Aussagen herrschte. Aber sie ist nicht überraschend. Schließlich ist die Affirmation der Sinnhaftigkeit des Aufstands zu einem »Gradmesser des Patriotismus oder einer unterstellten nationalen Häresie« (Henschel o. D.: 33) geworden.

Augenscheinlich wird, dass bis heute bekannte Narrative im Rahmen des Erinnerungsdiskurses zum Warschauer Aufstand fast unverändert übernommen und strukturell reproduziert werden. Nur dass nun die einstige Konternarration institutionalisiert ist und, wie De Bruyn und De Dobbeleer (2009: 55) hervorheben, als Meistererzählung fungiert. Das ehemalige Leitnarrativ, das der Entscheidung, den Aufstand zu beginnen und damit zahlreiche Tote zu riskieren, kritisch gegenübersteht, hat an antisystemischem Potential gewonnen.

Beide Erzählungen bedingen jedoch einander. Sie abstrahieren den Urbizid Warschaus zu einer Art Verhandlungsmasse, die über den Sinn oder Unsinn des Unterfangens entscheiden soll. Keine von beiden thematisiert seine lokale, konkrete Bedeutung für die Bewohner:innen Warschaus und den städtischen Raum oder die urbanen Praktiken. Vielmehr priorisieren sie eine Debatte um den gesamtnationalen, europäischen oder sogar zivilisatorischen Wert von Tod und Zerstörung einer Stadt und der darin wohnhaften Menschen. Beide Narrative implizieren zudem die Dominanz einer politisch-militärischen Perspektive auf das Geschehen. Das Schicksal der Zivilist:innen wird dabei entweder in die jeweilige Erzählung eingeschrieben (sie werden zu Beschützer:innen der Stadt, zu Held:innen) oder von ihr überschrieben, indem sie, wie Kobielskas (2014: 325) Deutung der Dauerausstellung im Museum des Warschauer Aufstandes verdeutlicht, als tote Opfer objektifiziert bzw. zu Statist:innen des Ereignisses reduziert werden.¹⁶

Beide oben diskutierten, immer noch aktuellen Meistererzählungen unterdrücken also als Narrative über die, wie sie Lefebvre definiert, globale Stadtebene die private sowie gemischte Ebene des aufständischen Warschaus. Letztere erhalten nur dann Raum, wenn sie die jeweilige Erzählung stützen oder eben entwerten können, verfügen aber über keinerlei eigenen, von dieser Abstraktion losgelösten Stellenwert in einer seit den 1940ern bipolar verbleibenden Diskussion.

Polen ohne das durch die Warschauer Aufständischen vergossene Blut, ohne dieses Heldentum, ohne diese Mühe, ohne diese Einstellung].

- 16 Zum 80. Jahrestag des Warschauer Aufstandes verkündete der aktuelle Premierminister Donald Tusk, dass das Museum des Warschauer Aufstandes 100 Millionen PLN für den Ausbau des Museums erhalten wird (vgl. Kancelaria Prezesa Rady Ministrów 2024). Inwiefern dieser Umbau auch einen Einfluss auf die Konzeption der Dauerausstellung haben wird, ist zum Zeitpunkt der Publikation der hiesigen Studie unbekannt. Im September 2024 wurde Jan Ołdakowski erneut zum Direktor des Museums ernannt, eine Funktion, die er seit 2004 ausübt (vgl. Urzykowski 2024). Vor diesem Hintergrund sind radikale Neukonzeptionen in der Exposition des Museums eher unwahrscheinlich.

III.1.4 Der Aufstand in der polnischen Historiografie und seine literarische Rezeption

Eine Dominanz politisch-militärischer Aspekte ist auch im wissenschaftlichen und insbesondere geschichtswissenschaftlichen Diskurs zum Warschauer Aufstand vor und nach 1989 bemerkbar (vgl. Madajczyk 1996: 37; Napiórkowski 2016: 288; Grzebalska 2015: 140; Marszalec 1995: 318). Im Gegensatz dazu bleibt das Thema des zivilen Lebens größtenteils unerforscht (vgl. Madajczyk 1996: 37). Wie auch in der Erinnerungs- politik und -kultur, liegt der Fokus aufstandsbezogener Forschungsarbeit also auf der Untersuchung der globalen Stadtebene. Die private Ebene der Stadt wird, wenn überhaupt, als Mittel zum Zweck einer besseren Exponierung der politisch-militärischen Geschehnisse thematisiert. Das »politisch-militärische historiografische Paradigma« [»militarno-polityczny paradygmat historiografii«] (Grzebalska 2015: 140; Übers. A.S.) über den Warschauer Aufstand affirmieren somit auch wissenschaftliche Arbeiten, die die Aufstandserfahrung von Zivilist:innen untersuchen. Zwar gehen diese Studien auf zivile Praktiken ein. Doch sie integrieren sie in das Kalendarium des Kampfgeschehens und fokussieren die Funktion der zivilen Aktionen für die Kampfhandlungen, woraus eine Priorisierung der globalen zu Ungunsten der privaten Stadtebene resultiert.¹⁷

Um wiederum die literaturästhetische Tradition rund um den Aufstand zu verstehen, lohnt sich ein Blick über literarische Texte über den Warschauer Aufstand hinaus auf Kriegsrepräsentationen in der polnischen Literatur seit dem 19. Jahrhundert. Wie Maria Janion (2014: 154) in ihrem Essay »Krieg und Form« (poln. Orig. erschien 1976) bemerkt, bewegt man sich mit der Thematisierung von Krieg in der polnischen Literaturtradition im Einflussgebiet des romantischen Genre-Imperativs für polnische Kriegstexte, der sich in zwei Subgenres äußert. Zum einen entwickelte sich aus den Epen der polnischen Romantiker eine Gattung heraus, die Janion als »Ulanen-Western« (ebd.: 133) bezeichnet und die eine Fetischisierung des Kampfes des »heilige[n] polnische[n] Soldat[en]« (ebd.: 137) vornimmt, der von Abenteuer zu Abenteuer, bestenfalls im Namen der Nation reitet. Zum anderen entfaltete sich im Rahmen der expressionistischen Interpretation der romantischen Tradition eine zweite Sorte polnischer Kriegstexte. Hierin wird Krieg als entfesseltes Menschheitsinferno, als eine von jeglicher Moral losgelöste Maschine oder monströses Schlachthaus dargestellt. Janion fasst zusammen:

»So klar der Krieg in der Western-Variante das Beste im Menschen hervorkehrt (Heldenmut, Kühnheit, Opferbereitschaft, Treue zu den erwählten Idealen), so radikal ist er in der naturalistisch-expressionistischen Sicht vom Menschen abgetrennt als etwas Unannehmbares, beängstigend Geisterhaftes, in dem sich der Mensch, zerrieben von der anonymen, grausamen Maschinerie, nicht wiederfinden kann, sondern schlicht

17 Diese Tendenz lässt sich an den Beispielen von Marek Getters Aufsatz »Das Schicksal der Zivilbevölkerung im Warschauer Aufstand« und Stanisława Lewandowskas Artikel »Die Zivilbevölkerung im Warschauer Aufstand« belegen. Beide beschreiben die zivile Erfahrung während des Aufstands aus einer militärischen Perspektive, indem sie ihre Arbeiten anhand der wichtigsten Ereignisse des Kampfgeschehens strukturieren und so die zivile Erzählung an die militärische anpassen (vgl. Getter 1996; Lewandowska 1999).

zum ›Unbekannten Soldaten‹ wird statt zum gefeierten Helden mit klingendem Namen.« (Ebd.: 140)

Trotz der Unterschiede gibt es eine Gemeinsamkeit zwischen diesen beiden Kriegstextgattungen: Beide beschreiben Krieg als etwas Unmenschliches, Dämonisches oder aber Erhabenes, jedenfalls als etwas Übernatürliches. Dadurch bleiben die Darstellungen und Thematisierungen, analog zu den in den Vorkapiteln beschriebenen Erinnerungsnarrativen, stets auf einer abstrakten Ebene und schließen die konkrete Alltagserfahrung der Stadtbewohner:innen während des Aufstandes aus ihren Darstellungen weitestgehend aus.

In dieses romantische Schema schreiben sich laut Janion auch die meisten literarischen Texte über den Zweiten Weltkrieg sowie den Warschauer Aufstand ein, was eine Überschreibung des Konkreten dieser Ereignisse durch den Mythos zur Folge hat (vgl. ebd.: 154–155). Fokussiert wird nämlich der zum Fetisch erhobene Kampf zwischen einem abstrakten, absolut Guten und einem ebenso abstrakten, absolut Bösen—ein bipolares Schema, das nicht nur die Handlung, sondern die gesamte Erzählstruktur ebenjener Texte gliedert (vgl. ebd.: 155).

Die Existenz und Perpetuierung einer solchen literarischen Meistererzählung in Erzählungen über den Warschauer Aufstand konstatieren neben Janion auch Niżyńska (2013: 60–65) sowie De Bruyn und De Dobbeleer (2009: 64–65). Zbigniew Jarosiński (1996: 203–205) wiederum behauptet, dass es Aufstandstexte gäbe, die sich aus ebenjenem Muster lösen, da sie die militärischen Kämpfe nicht direkt beschreiben. Seine Argumentation gerät jedoch ins Wanken, wenn er zur Untermauerung seiner These Beispiele auswählt, die durchaus den tragischen Heroismus der Aufständischen thematisieren (u. a. Melchior Wańkowicz's *Ziele na kraterze*, 1957; Roman Bratnys *Kolumbowie. Rocznik* 20, 1957) oder eben die Unmöglichkeit der Beschreibung sowie die Problematik jenes Heroismus fokussieren (z. B. Zbigniew Herbert's *O Troi*, 1956; Aleksander Ścibor-Rylskis *Pierścionek z końskiego włosa*, 1991). Im Zentrum stehen also auch hier das Politisch-Militärische und die Ebene des Mythos, der das Handeln der Protagonist:innen zu einem quasi-sakralen Agieren überhöht.

Ein Fortschreiben der literarischen, aufstandsbezogenen Meistererzählung ist darüber hinaus sowohl in der Aufstandslyrik von Krzysztof Kamil Baczyński als auch in den frühen Prosawerken über den Aufstand, darunter Kazimierz Brandys' *Miasto niepokonane* (1946), identifizierbar. Brandys selbst bestätigt den Einfluss des auf den traditionellen polnischen Kriegserzählungen basierenden Aufstandsmythos auf seinen Schreibprozess in einem Interview aus dem Jahr 1989:

»*Miasto niepokonane*, mój pierwszy wydany drukiem tom prozy, była to książka o wojnie. W Polsce istnieje jak gdyby osobny rodzaj literacki — literatura o wojnie. Powiedziałbym, że ma cechy sakralne. Wojna, okupacja, podziemie, akcje bojowe, rozstrzeliwania, to są w Polsce sprawy jeszcze owiane legendą. Dlatego używam tu słowa ›sakralne‹.«¹⁸ (»Życie poza swoim krajem« 2017: 201)

18 [Übers. A.S.] *Die unbesiegte Stadt*, mein erster gedruckter veröffentlichter Prosaband, war ein Buch über den Krieg. In Polen existiert eine Art eigene literarische Gattung – Literatur über den Krieg. Ich würde sagen, dass sie sakrale Eigenschaften besitzt. Krieg, Okkupation, Untergrund, Kampf-

Tatsächlich lässt sich ein Fortleben der Legende des Warschauer Aufstands und seine literarische Mythologisierung bis in die heutige Zeit beobachten. Die Rollen des Guten und Bösen changieren zwar immer wieder,¹⁹ die Achse der Narration bleibt jedoch unverändert. Belegen lässt sich die anhaltende Dominanz der oben beschriebenen narrativen Grundstruktur, wie Kobielska (2016: 208–256) zeigt, an mehreren Beispielen zeitgenössischer Literatur, darunter Jarosław Marek Rymkiewicz's Text *Kinderszenen* (2008) und dem alternativweltgeschichtlichen Roman *Widma* (2012) von Łukasz Orbitowski.

Nur wenige Texte erzählen den Warschauer Aufstand anders. So positioniert Władysław Zambrycki's *Kwaterna bożych pomyślników* (1959) die Handlung seines Textes zwar während des Aufstandes, verzichtet schließlich gänzlich auf dessen Thematisierung. Dadurch findet der Warschauer Aufstand zwar innerhalb der Erzählung statt. In die Marginalie geschoben wird ihm allerdings seine handlungstragende Funktion entzogen. Kann dieser Text als eine Flucht vor dem historischen Ereignis und seiner erinnerungspolitischen Dimension, aber auch als Verdrängung ebenjener gelesen werden, entstanden mit Sylwia Chutnik's *Atlas kieszonkowy kobiet* (2008) und *Dzidzia* (2009) zeitgenössische, feministische Texte, die die Erinnerung an den Warschauer Aufstand aktiv aus dem bestehenden, dominant männlichen, nationalistischen (und katholischen) Erinnerungsnarrativ zu lösen und ihn damit aufzubrechen versuchen.

Insgesamt dominiert jedoch bis heute in literarischen Repräsentationen des Aufstands die Tendenz zur Abstraktion und Mythologisierung des Ereignisses. Das aufständische Warschau wird damit nicht nur in den aufstandsbezogenen Erinnerungsnarrativen, sondern auch in seinen Literarisierungen zu einem »totalisierende[n] und quasi mythische[n] Bezugspunkt« (de Certeau 1988: 185). Diese literarischen Darstellungen kreieren abstrakte »Fiktion[en] des Wissens« (ebd.: 180) und arbeiten homogenisierend, indem sie heterogene Erfahrungen und Erinnerungen in ein einheitliches Muster pressen. Dadurch machen sie die Komplexität der Stadt und des Ereignisses zwar lesbar. Die konkrete städtische Realität erhält in ihnen allerdings kaum Repräsentation.

Wie auch in der Meistererzählung über die Blockade von Leningrad dominiert somit bis heute sowohl in der Literatur als auch in der Erinnerungskultur zum Warschauer Aufstand eine abstrahierende Perspektive auf die Stadt und ihre Einwohner:innen—eine Perspektive, die die »gewöhnlichen Benutzer der Stadt« (ebd.) zwar nicht unerwähnt belässt, sie aber zu Akteur:innen für oder gegen eine bestimmte politische oder moralische Idee macht.

einsätze, Erschießungen, das sind in Polen legendenumwobene Dinge. Deshalb nutze ich hier das Wort »sakral«.

19 So war in der Hochblüte des Sozialismus die Rote Armee und die Sowjetunion gut, die ganze AK und vor allem die Entscheider in deren Riegen böse (bspw. in Kazimierz Brandys' *Człowiek nie umiera*, 1951). Nach dem politischen Tauwetter wiederum durfte der einfache AK-Soldat auch wieder gut sein. Böse waren nun Stalin, die AK-Führung und die Deutschen (bspw. in Roman Bratnys *Kolumbowie*. *Rocznik* 20, 1957).

III.2 Stadtraum und städtische Praxis in Miron Białoszewskis *Pamiętnik z powstania warszawskiego*

Miron Białoszewskis *Pamiętnik z powstania warszawskiego* korrespondiert aufgrund seiner Thematik also mit einem umfangreichen Konvolut an Texten und Kontexten. Der Text selbst entstand circa 20 Jahre nach dem Aufstand, den der Autor im Alter von 22 Jahren von Anfang bis Ende miterlebte. Die Produktion von *Pamiętnik* fällt also in eine Zeit, in der auf Erinnerungspolitische Ebene eine Militarisierung des Erinnerungsnarrativs und eine Marginalisierung des Gedenkens an die zivilen Opfer bemerkt werden kann (vgl. Kap. III.1.3). Die Thematisierung des Aufstandes selbst weckte damals zwar das Interesse der Zensur, war aber durchaus nicht verboten (vgl. Kloc 2013).²⁰

Literaturhistorisch gesehen ist zu dieser Zeit in Polen eine Krise der traditionellen fiktionalen Erzählung und eine Hinwendung zur autobiografischen Literatur zu verzeichnen. Eine neue literarische Strömung entsteht, die mit dem Universalitätsanspruch des (Soz-)Realismus bricht. Der neue, sogenannte »kleine« Realismus (»mały realizm«) impliziert eine subjektive, fragmentierte Erzählperspektive, wendet sich von gängigen Helden- und Antiheldenkonzepten ab und vollzieht einen literarischen Schauplatzwechsel. Die neuen (Anti-)Held:innen sind durchschnittlich, gewöhnlich, ihre Erlebnisse profan und alltäglich. Die literarische Narration verlässt die Stadt und wandert in die Provinz (vgl. Burkot 2006: 281–282 und 289).

Allein vor diesem Hintergrund ist *Pamiętnik* als eine Grenzüberschreitung in jeder Hinsicht zu verstehen. Der Text beschreibt nämlich ein Kriegsthema ganz im Sinne des »mały realizm« aus der Perspektive eines einfachen Menschen. Er löst sich vom Genre-Imperativ der Kriegstexte, bleibt aber in der Stadt und thematisiert nicht eine gewöhnliche Episode aus dem Leben des:der Helden:in, sondern ein für den Protagonisten besonderes Ereignis [»największe przeżycie mojego życia« (Białoszewski 2018: 42)].²¹ Durch den Fokus auf dem konkreten Alltag in Warschau zur Zeit des Aufstandes rüttelt er zudem an dem militarisierten Mythos vom heldenhaften Warschauer Aufständischen jener Zeit, natürlich auch dadurch, dass er ihn fast nie erwähnt.

Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass zeitgenössische Reaktionen auf den Text, der mit Janions (2014: 162) Worten als »Resultat eines Kampfes mit der Literatur oder eher der Literarizität [...], des Kampfes um die Wahrheit« verstanden werden kann, durchaus kritisch ausfielen. Das zeigt nicht zuletzt die Empörung des Literaturkritikers Wojciech Żukrowski (1970: 1191), der in einer der ersten Rezensionen des Textes Białoszewski als Muttersöhnchen, Schwächling und wandelnden Verdauungstrakt beschimpft. Selbst im Vorwort zur ersten Ausgabe des Textes findet man beinahe nur kritische Worte, fast als würde dessen Verfasser, Janusz Wilhelmi (1970), sich für die Veröffentlichung des Textes entschuldigen wollen. Eine solche apologetische Stellung nimmt der Erzähler von *Pamiętnik* beinahe selbst ein, wenn er zu Beginn des Textes seinen distanzierten Erzählstil zu rechtfertigen sucht:

20 Auch Białoszewskis *Pamiętnik* wurde zensiert (vgl. Sobolewski 2014). Ich arbeite mit dem Reprint der Fassung von 2014, in der die zensuralen Streichungen und Interventionen erstmalig revidiert wurden.

21 »[D]ie größte Erfahrung meines Lebens« (Białoszewski 2019: 58).

»A jeżeli mało piszę o wrażeniach. I zwyczajnym językiem wszystko. Tak jakby nigdy nic. Albo nie wchodzę w siebie prawie, czyli jestem jakby od wierzchu. To tylko dlatego, że inaczej się nie da. [...] I w ogóle to jest jedyny sposób, zresztą nie sztucznie wykombinowany, ale jedyny właśnie naturalny. Przekazania tego wszystkiego.« (Białoszewski 2018: 41–42)²²

Dennoch erfreute sich *Pamiętnik* bei der Leser:innenschaft bereits früh großer Popularität und überzeugte schließlich auch kritische Stimmen von seiner Qualität. 1984 gelangte der Text sogar auf die Liste der Pflichtlektüren für Grundschüler:innen, wo er bis 2017 blieb. Die Integration von *Pamiętnik* in den schulischen Lektürekanon führte einerseits dazu, dass er bis heute über einen hohen Bekanntheitsgrad in Polen verfügt. Andererseits ging damit eine Kanonisierung seiner Interpretation einher. Lektüreschlüssel entstanden, die zwar keine verpflichtende Deutung suggerierten, aber die Interpretation in bestimmte, vorgefertigte Richtungen leiteten. Prinzipiell lassen sich in diesem Kontext zwei Grunddeutungstendenzen identifizieren. Eine besteht darin, die zivile Perspektive von *Pamiętnik* auf den Aufstand hervorzuheben (vgl. Wojciechowska 2018: 100–103; Polańczyk 2004: 34 und 41–43; Kujawski 1990: 9). Die andere fokussiert die autobiografische Qualität des Textes und ist vermutlich Resultat der lehrplanspezifischen Klassifikation von *Pamiętnik* als Beispiel für autobiografische und dokumentarische Erzählungen.²³ Insgesamt lässt sich bemerken, dass der Text in vielen dieser Deutungshilfen vor dem Hintergrund des jeweils aktuellen, offiziellen Erinnerungsnarrativs gelesen wird. So wird im gegenwärtigen schulischen Interpretationsschlüssel der Serie *Lektury Wszech Czasów* der Warschauer Aufstand, analog zu der aktuellen offiziellen, institutionellen Meistererzählung (vgl. Kap. III.1.3), als eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte Polens bzw. ein Ereignis, das eine bedeutende Rolle im Zweiten Weltkrieg spielte, bezeichnet (vgl. Wojciechowska 2018: 97–98).

Neben diesen schulischen Deutungen entwickelte sich ein reger literaturwissenschaftlicher Diskurs rund um den Text, in dem häufig auf ein subversives Potential von *Pamiętnik* hingewiesen wird. So zeigt Niżyńska (2013: 65–89), wie sich die Erzählung durch den Fokus auf dem alltäglichen, zivilen Leben und durch seine kolloquiale Oralität, die als Bruch mit dem in der polnischen Literatur bis dato geläufigen schriftlichen Sprachstil gelesen wird, üblichen Ästhetisierungsmustern entzieht. Dadurch arbeitet sie laut der Literaturwissenschaftlerin das zivile Trauma des Aufstandes auf, ohne es in ein einheitliches Erzählmuster zu zwingen. Janions (2014: 166) bereits zitierter Aufsatz

- 22 »Auch wenn ich wenig über Eindrücke schreibe. Und das alles in gewöhnlicher Sprache. Einfach so. Und so, als ginge ich fast gar nicht in mich dabei und wäre nur an der Oberfläche. Das liegt nur daran, dass es anders nicht geht. [...] Und überhaupt ist es ja die einzige Art und Weise, ohne künstliche Ausgefeiltheit, sondern einzig eben natürlich. Um das alles zu vermitteln« (ebd.: 57–58).
- 23 Der Text war von 1999 bis 2009 durchgehend als Beispiellektüre für autobiografische bzw. dokumentarische Texte gelistet. Aufgrund struktureller Änderungen, die eine Zuordnung der Lektüretexte zu bestimmten thematischen Komplexen eliminierte, war dies nach 2009 nicht mehr der Fall. Als Grundlage für diese Beobachtung dienten mir die Lehrplanbestimmungen aus den Jahren 1999, 2001, 2002, 2007, 2009, 2012, 2014, 2016, 2017, 2018. Der Text befindet sich seit einer Anpassung im Jahr 2018 nicht mehr auf der Lektüreliste. Alle Dokumente, die ich hier als Quellen nenne, sind über den *Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej* öffentlich zugänglich (vgl. Prezes Rady Ministrów o. D.).

wiederum weist darauf hin, wie Białoszewskis Text durch eine ihm spezifische Perspektivierung und Sprache an der Entmystifizierung des Warschauer Aufstandes teilnimmt und eine »Mikrohistorie« des Ereignisses beschreibt, die »noch nicht durch Ideen, Konventionen, Mythen, Klischees oder Stereotype« verfälscht ist. Und Krzysztof Ziarek (2001: 230) konstatiert, dass das umgangssprachliche Schreiben über Alltäglichkeiten in *Pamiętnik* die Unmittelbarkeit und Vertrautheit alltäglicher Handlungen, Gegenstände und Situationen hinterfragbar macht. De Bruyn und De Dobbeleer (2009: 64–69) sehen den subversiven Charakter des Textes schließlich darin, dass er durch seine Polyphonie im Sinne der Dialogizitätstheorie Bachtins die Meistererzählung über den Warschauer Aufstand dekonstruiert und dadurch multiplen Erinnerungsversionen ermöglicht, gleichberechtigt nebeneinander zu existieren.

Im Gegensatz zu Ginzburgs *Zapiski* ist hinsichtlich der *Pamiętnik*-bezogenen Forschungsliteratur somit nicht eine tendenziell einseitige Fokussierung des dokumentarischen Charakters zu bemerken und damit auch keine Bevorzugung der faktualen zu Ungunsten der künstlerischen Ebene des Textes. Aufbauend auf den unterschiedlichen Deutungen von *Pamiętnik* schlage ich jedoch eine raumorientierte Interpretation vor, die die subversive Qualität des Textes nicht primär in einem genrekritischen Kontext ansiedelt. Die vorliegende Untersuchung wird ihren Schwerpunkt vielmehr darauf legen, zu ergründen, wie der urbane Ausnahme-Raum im Text produziert bzw. repräsentiert wird und inwiefern diese spezifische Raumproduktion und das daraus resultierende Raumverständnis eine Subversion der abstrahierenden, homogenisierenden Erinnerungsnarrative sowie der literarischen Meistererzählung über den Warschauer Aufstand darstellt.

III.2.1 Die Spirale des Urbizids: Zur narrativen Ordnung des empirisch Unordenbaren

Białoszewskis *Pamiętnik z powstania warszawskiego* birgt im Namen bereits den Fokus seines Inhalts: Es handelt sich um eine Niederschrift von Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand. Doch der Text selbst fängt nicht mit dem Beginn der Insurrektion, also zur »Stunde W« am 1. August um 17 Uhr, an, sondern mit der Beschreibung der Tätigkeiten des Erzähler-Protagonisten Miron am frühen Nachmittag ebenjenes Tages. Im Gegensatz zu dem Informationskonvolut, das mittlerweile bezüglich der Genese des Aufstands besteht (vgl. Borodziej 2001: 23–112), lesen sich allein die ersten Seiten von *Pamiętnik*, in denen die letzten Stunden vor dem Aufstand beschrieben werden, wie eine Subversion; fokussieren sie doch Lapidares, wie das Holen von Brot für die Mutter und das zufällige Treffen eines Freundes auf der Straße. Der Aufstand selbst beginnt in *Pamiętnik* erst mit den Zeilen »Hurraaa!...« »Powstanie« od razu powiedzieliśmy sobie, tak jak i wszyscy w Warszawie.« (Białoszewski 2018: 7)²⁴ einige Seiten später.

Suggeriert diese Passage eine abrupte Initiation einer neuen zeitlich-räumlichen Realität, ist auf Textebene keine klare Zäsur zwischen dem vorausständischen Normalzustand und einem durch den Aufstand hervorgerufenen städtischen Ausnahmezustand

24 »Hurraaa!« »Der Aufstand!«, sagten wir uns sogleich, wie alle in Warschau« (Białoszewski 2019: 10).

erkennbar. Ähnlich wie in Ginzburgs Text entsteht der Ausnahme-Raum also nur scheinbar plötzlich. Vielmehr kann eine graduelle Evolution eines solchen festgestellt werden. Darauf deuten zum einen die vereinzelt Hinweise auf ungewöhnliche Praktiken und Handlungen des Militärs hin, die im Vorfeld der ›Stunde W‹ beschrieben werden: »Więc [czołgi] krążyły. Ktoś widział, jak na Mazowiecką 11 wjechało tysiąc ludzi (naszych) na koniach. Było więc różnie. A nie było jeszcze piątej, czyli godziny ›W‹.« (Ebd.: 6)²⁵ Zum anderen ändert sich nach dem Ausbruch des Aufstands zunächst nichts an der Praxis der Protagonist:innen. Trotz der Kampfhandlungen gehen diese ihren üblichen Aktivitäten nach, wie folgende Textpassage verdeutlicht: »Potem — pamiętam — po ugotowaniu klusek przez Staszka i zjedzeniu graliśmy w coś, przeglądaliśmy *Gargantua* [Herv. i. O.] Rabelais'go (pierwszy mój z nim styk). I poszliśmy spać.« (ebd.: 7)²⁶ Zwar nehmen Miron und seine Freunde die Kämpfe wahr, nicht zuletzt als sie durch das Fenster einen Aufständischen erblicken [»Pierwszy powstaniec!« krzyknęliśmy« (ebd.)].²⁷ Die militärischen Aktionen machen jedoch (noch) keine Veränderung ihrer Praktiken notwendig. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass der Alltagsraum der Protagonist:innen vom Raum des militärischen Aufstands strikt getrennt, unbeeinflusst und nur auf auditiver Ebene mit ihm verbunden ist.²⁸ Dies wiederum stellt keinen besonderen Unterschied zur vor-aufständischen Zeit dar, in der Kampfhandlungen (an der deutsch-sowjetischen Front) bereits hörbar, aber nicht visuell wahrnehmbar waren: »Wprawdzie wczoraj — czyli 31 lipca — przyszedł żegnać się z nami Roman Ż. Akurat było słycać naraz sowiecki front, pioruny i jednocześnie samoloty z bombami [...].« (Ebd.: 7)²⁹

Der Ausnahmezustand beginnt in *Pamiętnik* somit nicht abrupt mit einer Zäsur. Er nistet sich graduell in den Alltag der Stadtbewohner:innen ein. Sogar das Wetter, das an diesem ersten Aufstandstag als »niesłonecznie, mokro, nie [...] za bardzo ciepło« (ebd.: 5)³⁰ beschrieben wird, steht noch im Kontrast zu der später konstant anhaltenden und wiederholt hervorgehobenen Sonneneinstrahlung und Hitze.³¹ In den Folgetagen verändert sich das Wetter allerdings [»Pierwszy raz pogoda« (ebd.: 11)].³² Und auch Praktiken und Räume erfahren eine Transformation. (Nacht-)Wachen, das Löschen von Bränden

25 »[Die Panzer] waren also unterwegs. Jemand hatte gesehen, wie an der Mazowiecka 11 tausend Berittene (unsere Leute) ankamen. Es sah also nicht überall gleich aus. Aber es war noch nicht fünf, die ›Stunde W‹« (ebd.: 9).

26 »Später — das weiß ich noch —, nachdem Staszek Nudeln gekocht und wir gegessen hatten, spielten wir irgendein Spiel, blätterten in ›Gargantua‹ von Rabelais (für mich die erste Begegnung mit ihm). Und gingen schlafen« (ebd.: 10).

27 »Der erste Aufständische!«, riefen wir aus« (ebd.).

28 Dies wird an folgender Stelle manifest: »Słycać było karabiny — te terkoty. Serie bliższe, dalsze« (Białoszewski 2018: 8) [»Man hörte die Maschinengewehre — dieses Rattern. Serien, mal näher, mal ferner« (Białoszewski 2019: 11)].

29 »Und am Tag davor, glaube ich, also am 31. Juli, war Roman Ż. gekommen, um sich von uns zu verabschieden. Man hörte gerade die sowjetische Front, Panzerblitze und gleichzeitig Bomber« (Białoszewski 2019: 9).

30 »[B]edeckt, nass, [...] nicht besonders warm« (ebd.: 7).

31 Beispiele hierfür sind: »[S]łońce, upał, dymy« (Białoszewski 2018: 90) [»Sonne, Hitze, Qualmwolken« (Białoszewski 2019: 123)]; »Słońce. Upał. Front« (Białoszewski 2018: 104) [»Sonne. Hitze. Front« (Białoszewski 2019: 143)].

32 »Zum ersten Mal schönes Wetter« (Białoszewski 2019: 15).

und der Barrikadenbau generieren eine Alltagspraxis, die zu einer Neukonzeption der städtischen Raumrepräsentationen führt. Jene räumliche Transformation wird jedoch nur teilweise durch die Zerstörung der Bausubstanz, die im Rahmen der militärischen Kämpfe vonstattengeht, hervorgerufen. Auch der aktive Eingriff der Einwohner:innen in den konzipierten Raum führt in *Pamiętnik* zu einer Veränderung desselben. Dies wird bspw. an den Beschreibungen des Barrikadenbaus offensichtlich: »Więc zaczęli ludzie wyrwać płyty z chodników, bruki z ulicy. Były do tego narzędzia. [...] I tym się rozbijało bruk, podważało płyty, rozwałało twardą ziemię.« (Ebd.: 9)³³

Mit der Transformation der Raumpraxis und der Raumrepräsentationen kommt es im Text auch zu einem Wandel der Repräsentationsräume: urbane Räume werden neu codiert, eine Topografie der Ausnahme entsteht. Ihr Hauptmerkmal ist die zunehmende Verlagerung des städtischen Lebens in subterrane Ebenen der Stadt. Wird zunächst noch beschrieben, dass man in den Vorzimmern der Wohnungen schläft, wird schon bald der Aufenthalt in den überirdischen Etagen des Wohnhauses zu gefährlich. Souterrainwohnungen oder Keller werden zu Orten der Sicherheit und damit zu neuen Zentren des Alltagslebens. Eine vertikale Bewegungsachse evolviert, die sich in der deutschen Übersetzung in der Häufung des Wortes »runter«, in der polnischen Originalfassung der vermehrten Verwendung des Verbs »zlatywać« manifestiert.³⁴

Die horizontale Bewegung auf den sonst dafür ausgelegten Straßen wird im Gegensatz dazu immer gefährlicher und kennzeichnet sich durch eine konstante Erhöhung des Tempos,³⁵ was wiederum mit der Ruhe und dem Stillstand in den unterirdischen Räumen kontrastiert wird, wo man noch regungslos sitzen, hocken oder liegen kann.³⁶ Interessanterweise, so unterschiedlich diese Bewegungen sind, findet sich eine Parallele zwischen ihnen. Denn sowohl die Bewegungen auf den Straßen als auch jene in den Kellern werden im gebeugten Zustand vorgenommen [»wszyscy schyleni« (Białoszewski 2018: 11)],³⁷ was eine weitere räumliche Grenzziehung offenbar werden lässt: Der Raum in *Pamiętnik* wird nämlich nicht nur als von Straßenfronten beeinflusst beschrieben, die

33 »Dann fing man an, Platten aus dem Trottoir zu reißen, Pflastersteine aus der Straße. Es gab Werkzeug dafür [...]. Und damit wurde das Pflaster aufgerissen, die Platten hochgestemmt, die harte Erde aufgebrochen« (ebd.: 13).

34 Beispiele hierfür sind: »Złcieliśmy na dół« (Białoszewski 2018: 10) [»Wir runter« (Białoszewski 2019: 14)]; »Obydwa dni ze zlatywaniem na dół« (Białoszewski 2018: 10) [»An beiden Tagen mussten wir runter« (Białoszewski 2019: 14)]; »Zlatujemy do piwnicy« (Białoszewski 2018: 11) [»Wir runter in den Keller« (Białoszewski 2019: 16)].

35 Die Schnelligkeit der Bewegungen kann anhand folgender Textstellen exemplifiziert werden: »Przenosimy się szybko« (Białoszewski 2018: 22) [»Wir wechseln rasch den Keller« (Białoszewski 2019: 31)]; »szliśmy kłusem« (Białoszewski 2018: 24) [»Wir also im Laufschrift« (Białoszewski 2019: 33)]; »Lecieliśmy raz-dwa« (Białoszewski 2018: 24) [»Ruckzuck rannten wir« (Białoszewski 2019: 34)].

36 Siehe bspw. folgende Textstellen: »Pamiętam spokój« (Białoszewski 2018: 19) [»Ich erinnere mich an die Ruhe« (Białoszewski 2019: 27)]; »Siedziały skulone« (Białoszewski 2018: 19) [»Gekrümmt hockten sie da« (Białoszewski 2019: 27)]; »spokój tej piwnicy« (Białoszewski 2018: 25) [»die Ruhe in diesem Keller« (Białoszewski 2019: 34)].

37 Beispiele hierfür sind: »[A]lle geduckt« (Białoszewski 2019: 15); auch hier: »Wszystko chyłkiem — biegiem — pod osłoną barykad« (Białoszewski 2018: 9) [»Alles gebückt, im Laufen, in Deckung an den Barrikaden lang« (Białoszewski 2019: 13)].

durch Barrikaden und Gebäude, aus denen geschossen wird, entstehen. Durch Fliegerangriffe wird er auch von oben begrenzt. Diese Unterdrückung der städtischen Praxis von oben findet in der schon fast leitmotivischen Passage »słońce, upał, dymy, samoloty, bombardowanie, pali się« (ebd.: 90)³⁸ einen treffenden Ausdruck. Darin werden nämlich nicht nur die von oben abgeworfenen Bomben thematisiert, sondern auch die Sonne, die—ebenfalls von oben—durch ihre konstante Einstrahlung und die daraus resultierende Hitze den Alltag der Stadtbewohner:innen erschwert.

Die Grenzen, die jene Transformation der urbanen Topografie bewirkt, sind jedoch nicht statisch. Sie kennzeichnen sich durch eine konstante Dynamik. Eine Front bzw. mehrere Fronten entstehen: »[U]stał się front. W całej Warszawie. Z miejsca. A raczej ileś frontów. Które ustaliła pierwsza noc.« (Ebd.: 8)³⁹ Doch am nächsten Tag werden sie wieder verschoben »A dzień zaczął przesuwac się« (ebd.).⁴⁰ Die für die Stadtbewohner:innen begehbare Topografie wird dadurch zunehmend begrenzt, was wiederum eine Intensivierung des Ausnahmecharakters der räumlichen Praktiken zur Folge hat. Je länger der Ausnahmezustand andauert, desto häufiger müssen sich Einwohner:innen nicht mehr nur schnell und gebeugt durch den Raum bewegen, sondern auch durch Spalte, Löcher und andere Öffnungen zwingen, die im Normalzustand nicht als Durchgänge genutzt wurden oder gar erst im Ausnahmezustand kreiert werden, um neue Passagen zwischen Häusern, Höfen und Kellern zu schaffen.

Der autobiografische Protagonist Miron positioniert sich in dieser Topografie des Ausnahmezustandes, die durch sowohl die Kampfhandlungen als auch die daraus resultierenden Transformationen der Raumrepräsentationen durch die Stadtbewohner:innen produziert wird, von Beginn an als eine Art Grenzgänger. Er verlässt die Keller, wechselt ständig seinen Unterschlupf und durchbricht durch seine horizontalen Bewegungen die sich zunehmend verfestigende, durch Vertikalität kennzeichnende Bewegungsachse: Mal ist er in seinem eigenen Keller in der Chłodna-Straße 40, mal bei Irena in der Chłodna-Straße 24. Er hilft beim Tragen von Verletzten, beim Löschen von Bränden, beim Barrikadenbau. Dabei überschreitet er alle möglichen Begrenzungen: die Grenze zwischen Räumen der Sicherheit (Keller, Einfahrt) und Gefahr (Straße, obere Stockwerke), den Einschussbereich eines von den Deutschen besetzten Gebäudes und sogar Barrikaden.⁴¹ Inwiefern seine Figur als beweglich oder sogar als Held im Lotman'schen Sinne bezeichnet werden kann, werde ich an anderer Stelle diskutieren (vgl. Kap. III.2.3). Für den hiesigen Kontext ist relevant festzuhalten, dass Miron sich in konstanter Bewegung befindet und Grenzen durchaus als Hindernisse, aber nicht als unpassierbar beschreibt. Erst in dem Moment, in dem seine Bewegungsfreiheit derart eingeschränkt wird, dass

38 »Sonne, Hitze, Qualmwolken, Flieger, Bombardierungen, es brennt« (Białoszewski 2019: 123).

39 »[E]ine Front hatte sich gebildet. In ganz Warschau. Aus dem Boden gewachsen. Oder besser gesagt, etliche Fronten. Die erste Nacht hatte sie gefestigt« (ebd.: 12).

40 »Und der Tag ließ sie nun vorrücken« (ebd.).

41 Beispiele hierfür sind: »Musieliśmy przecisnąć się przez wąskie przejście [...] przed Żelazną. I za Żelazną. Bo chyba dwie blisko siebie. Bo barykady szły gęsto« (Białoszewski 2018: 24) »Wir mussten uns durch einen ganz schmalen Durchgang quetschen [...], vor der Żelazna. Und hinter der Żelazna. Zweimal glaube ich, kurz hintereinander. Denn die Barrikaden standen dicht an dicht« (Białoszewski 2019: 33)].

eine Überschreitung von zuvor noch permeablen Grenzen nicht mehr möglich ist, entscheidet er sich für die Flucht in einen anderen Stadtteil. Eine diesbezügliche Schlüsselstelle der hier von mir fokussierten Anfangsphase von *Pamiętnik* ist folgende Szene:

»Lecę do Żelaznej. Przed Żelazną znów powstańcy leżą, strzelają w stronę Wroniej, zmęczeni, spoceni, między jakimiś gratami. ›Dokąd, dokąd?‹ ›Ja muszę. Chłodna 40.‹ ›Gdzie? Nie wolno.‹ ›Ale Matka. A ja zabrałem klucze.‹ ›Panie! Nic pan nie pomoże. Ani klucze na nic, ani w ogóle...‹ ›Ale...‹ ›Tam już są Niemcy.‹ Cofnąłem się.« (Białoszewski 2018: 26)⁴²

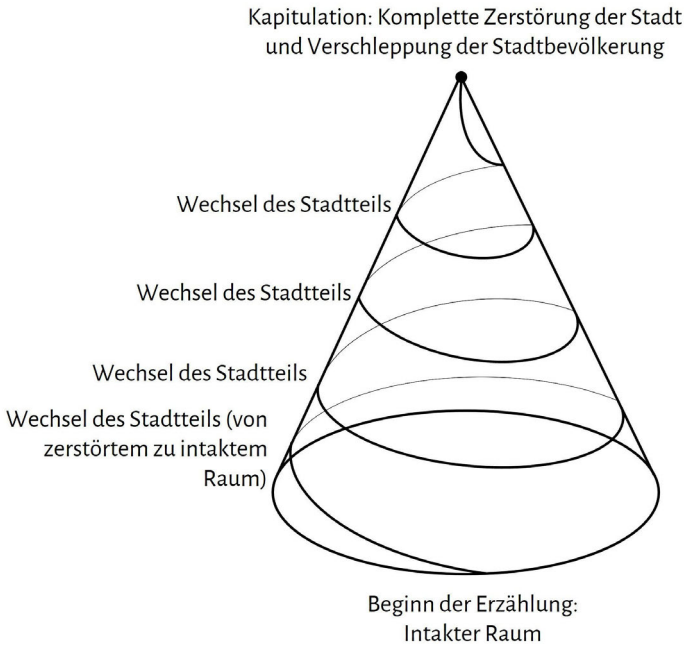
Miron möchte in dieser Textpassage seine horizontale, transgressive Bewegung fortsetzen und seiner Mutter den Wohnungsschlüssel bringen. Doch die räumliche Dominanz der globalen Stadtebene ist in diesem Moment schon derart umfassend, dass sie nicht mehr nur die Schnelligkeit der Bewegungen beeinflusst und einige Grenzen, die nur in bestimmten Situationen passierbar sind, setzt. Sie verbietet den Durchgang gänzlich und unwiderruflich. Miron bleibt am Ende nur eine Wahl, um seine grenzgängerische Bewegungspraxis zu retten: die Flucht in eine andere Raumordnung. Gemeinsam mit einigen anderen Personen schlägt er sich—sich erneut durch Barrikaden zwingend und zahlreiche Grenzen überschreitend—in die Altstadt durch, wo er zunächst einen ganz anderen Zustand vorfindet, nämlich Ruhe und Ordnung (vgl. ebd.: 28).⁴³

Janion (2014: 176) stellt in ihrem bereits zitierten Aufsatz »Krieg und Form« fest, dass das zivile Leben in Białoszewskis *Pamiętnik* »zwischen kleinsten Dosen von Ruhe, Stillstand und Ordnung und der unausgesetzten Bedrohung durch Chaos und Tod, die die Notwendigkeit beständiger Ortswechsel mit sich bringt«, oszilliert. Worauf die Forschungsliteratur bisher noch nicht hinweist, ist, dass die narrative Struktur des Textes nicht nur dieses Oszillationsverhältnis impliziert, sondern auch wie eine Spirale funktioniert, deren Kreise sich, kontinuierlich und immer weiter auf den schlussendlichen Urbizid Warschaus zuspitzend, zwischen Ruhe, Sicherheit, Orientierung, Normalität auf der einen und Lärm, Gefahr, Tod, Zerstörung, Desorientierung auf der anderen Seite bewegen (vgl. Abb. 16).

42 »Ich renne zur Żelazna. Vor der Żelazna liegen wieder Aufständische, schießen in Richtung Wronia, übermüdet, verschwitzt, zwischen irgendwelchem Gerümpel. ›Wohin, wohin?‹ ›Dringend. Chłodna 40.‹ ›Was? Das geht nicht.‹ ›Aber meine Mutter. Ich hab ihre Schlüssel mitgenommen.‹ ›Guter Mann! Da wird Ihnen nichts helfen. Weder irgendwelche Schlüssel noch überhaupt etwas...‹ ›Aber...‹ ›Da sind schon die Deutschen.‹ Ich also zurück« (Białoszewski 2019: 37).

43 Vgl. ebd.: 39.

Abbildung 16: Visualisierung der spiralförmigen narrativen Struktur von Białoszewskis »Pamiętnik«



Nach jedem Wechsel des Unterschlupfs kommt es nämlich zu einer ähnlichen Abfolge der Ereignisse, wie sie oben für die erste Episode des Aufstandes in der Chłodna-Straße beschrieben wurde: Zunächst ähnelt alles einer Idylle. Zwar handelt es sich nicht um den gänzlich normalen Alltag; Praktiken, wie einkaufen, auf der Straße spazieren gehen, essen, lesen, manchmal sogar Spiele auf der Straße, können jedoch ausgeübt werden, weshalb diese Phase auch ausschließlich positiv konnotiert und oftmals idealisiert als »szczęście« (Białoszewski 2018: 111),⁴⁴ Idylle [»po tej sielance« (ebd.: 154)]⁴⁵ oder Ferien [»wakacje staromiejskie« (ebd.: 43)]⁴⁶ beschrieben wird. Doch jenen Episoden, darauf weist auch letzterer Begriff hin, wohnt ein temporärer Charakter inne. Es handelt sich um Normalität suggerierende *Pausen* im stetig präsenter werdenden Ausnahmezustand, was auch die Unsicherheit verdeutlicht, die jene Phasen für den Erzähler implizieren [»wielką niepewność o to wszystko« (ebd.: 146)].⁴⁷ Und tatsächlich werden jene Episoden stets irgendwann von den Raumlogiken des Ausnahmezustands abgelöst, wie sie bereits in der Chłodna-Episode am Anfang des Textes eingeführt wurden: Langsame und bald sogar jegliche Bewegungen auf den Straßen werden verunmöglicht. Gebäude

44 »Glück« (ebd.: 151).

45 »[N]ach dieser Idylle« (ebd.: 211).

46 »Altstadtferien« (ebd.: 59).

47 »[E]ine große Unsicherheit, was das alles betraf« (ebd.: 200).

stürzen ein oder brennen nieder. Straßenzüge werden immer unkenntlicher und durch wandernde Barrikaden stetig neu fragmentiert.⁴⁸

Die Zerstörung der Raumrepräsentationen führt zu einer zunehmenden Dislokation des Subjektes, die in einer Praxis des »planlosen Hin und Her« (Janion 2014: 175) manifest wird. Der Erzähler selbst bemerkt diesbezüglich: »Wszyscy się wciąż wiercili, jak to bywa w takich (bądź co bądź) godzinach śmierci, nie mogli znaleźć miejsca.« (Białoszewski 2018: 58)⁴⁹ Die räumlichen Transformationen bewirken zudem, dass die Stadtbewohner:innen die Stadt und deren bauliche Elemente nach gänzlich neuen Kriterien beurteilen. So finden sich in *Pamiętnik*, analog zu Ginzburgs *Zapiski*, Bemerkungen, aus denen resultiert, dass Häuser, Keller, Kirchen und andere Elemente des konzipierten Raums in dieser neuen Raumordnung des Ausnahmezustandes daraufhin analysiert werden, wie stabil, hoch, aus welchem Baumaterial oder (bei Straßen) wie eng oder gut einsehbar sie sind—also wie wahrscheinlich es ist, dass ein Keller oder ein sich darüber befindliches Gebäude einstürzt oder man auf der Straße angeschossen werden kann. Ein markantes Beispiel hierfür sind die Überlegungen Miron's hinsichtlich der Gebäudestruktur im südlichen Śródmieście, dem letzten Stadtteil, in dem er sich während des Aufstands aufhält: »Dom Wilcza 21 miał pięć pięter. I podwórko półstudnię. Więc bycie na parterze było w takim domu nie najgorsze [...]. Co do wysokości domów jeszcze. Tu, w południowym Śródmieściu. Właśnie było najlepiej. [...] To była najwyższa dzielnica w Warszawie. Domy po pięć, sześć, po siedem wysokich pięter.« (Ebd.: 166)⁵⁰ Neben den baulichen Unterschieden zwischen den einzelnen Stadtbezirken, die in dieser Textstelle reflektiert werden und auf die ich später detaillierter eingehen werde, veranschaulicht das Zitat den Versuch des Erzählers, die sich konstant im Wandel der Zerstörung befindliche Bausubstanz in eine schlüssige Raumlogik und Praxis des Ausnahmezustandes zu integrieren.

48 Janion (2014: 190) weist in ihrem Aufsatz »Krieg und Form« auch auf das Motiv der Idylle in *Pamiętnik* hin. Allerdings ist die erste idyllische Episode meines Erachtens nicht, wie sie feststellt, die Episode in Śródmieście nach der Flucht durch die Kanäle, sondern bereits in der Chłodna-Straße, wo anfangs Ruhe und die Logik des Normalzustandes herrschen. Die zweite idyllische Episode ist jene nach der Flucht von der Chłodna-Straße in die Altstadt, gekennzeichnet durch die, im Gegensatz zu den Vorgeschennissen stehende, Ruhe und die Beschreibungen spielender Kinder (vgl. Białoszewski 2018: 28; Białoszewski 2019: 39). Und noch eine dritte idyllisch anmutende Episode findet sich meines Erachtens vor jener, die Janion als erste beschreibt, nämlich jene in dem Palais in der Miodowa-Straße, das zwar zerstört ist, wo jedoch der Erzähler selbst auf die friedlich-idyllische Atmosphäre anspielt, indem er den Wasserfluss, der durch einen Wasserrohrbruch bedingt wurde, als Wasserfall beschreibt und diesbezüglich vermerkt: »Luksus!« (Białoszewski 2018: 108) [»Ein Luxus!« (Białoszewski 2019: 148)]. Nicht zuletzt erinnert er sich später an jene Episode als eine, die Glück impliziert: »Całe to szczęście na Miodowej« (Białoszewski 2018: 111) [»Dieses ganze Glück an der Miodowa« (Białoszewski 2019: 151)]. Diese idyllische Phase in der Miodowa-Straße ist wohlgeordnet kurz. Dennoch ist sie auf Ebene der räumlichen Semantisierung klar erkennbar, wodurch Janions Beobachtungen bezüglich des Idyllischen in *Pamiętnik* an dieser Stelle ergänzt werden müssen.

49 »Alle drehten sich damals im Kreis, wie es so ist in der Stunde des Todes (was es ja irgendwie war), niemand wusste mehr, wo er hingehörte« (Białoszewski 2019: 80).

50 »Das Haus Wilcza 21 hatte fünf Stockwerke. Und einen abgesenkten Hof. In so einem Haus war es nicht das Übelste, im Parterre zu sein. [...] Noch etwas zur Höhe der Häuser. Hier, im Südteil des Bezirks Stadtmitte. Hier war es nämlich am besten. [...] Das war der höchste Stadtteil in Warschau. Häuser mit fünf, sechs, sieben hohen Stockwerken« (ebd.: 227–228).

Diese Kompensation von Dislokation schlägt sich auch in dem Bestreben des Erzählers nieder, die Ausnahme-Topografie in eine Raumordnung einzuordnen, die besser fassbar zu sein scheint, nämlich in die voraufständische Raumlogik auf der einen Seite und in jene zum Zeitpunkt der Textproduktion in den 1960er Jahren aktuelle auf der anderen. Immer wieder vergleicht die Erzählinstanz diese drei Topografien miteinander, wie die Textstelle veranschaulicht, in der Miron seinen Weg durch die Altstadt auf der Suche nach einem vermissten Mann aus dem Rybaki-Keller beschreibt:

»Po drugiej stronie Mostowej (wtedy były tam domy) wpadło się w bramę dolnego podwórza Gdańskiej Piwnicy. A może to nie była jeszcze Gdańska Piwnica, tylko jej sąsiedztwo. Nieco niższe. Bo wydaje mi się, że najstarszy w Warszawie szpital, Świętego Łazarza (pamiętam jego wypalone mury, jeszcze stały, przylepione do murów obronnych, kiedy je odsłaniano po wojnie; zabytek rozebrano), stał chyba właśnie naprzeciw wejścia z Mostowej, przy tym pierwszym, niższym podwórzu. [...] Gdańska Piwnica miała cztery piętra od tego podwórza z kocimi łbami i zawsze z szarymi kotami siedzącymi na nich, czyli miała cztery piętra od dołu, a dwa od góry, od Freta, czyli od frontu. Schody były drewniane. Też z kotami. Pamiętam to jeszcze sprzed wojny.« (Białoszewski 2018: 53)⁵¹

Białoszewski siedelt den während des Aufstands wahrgenommenen Stadtraum somit in einem Oszillationsverhältnis zwischen einem Vorher (»jeszcze sprzed wojny«) und einem Danach (»kiedy je odsłaniano po wojnie«) an, fast als würde er versuchen, in diesen topografischen Gegenüberstellungen eine Karte des aufständischen Warschaus zu zeichnen, um seiner Erzählung eine für sich selbst und für seine Leserschaft verständlichere narrative Struktur zu geben. Davon zeugen auch die präzisen Beschreibungen bestimmter Orte und die Nennung genauer Adressen am Anfang des oben beschriebenen, narrativen Spiralkreises, als noch Ruhe herrscht und eine, wenn auch schnellere, Bewegung auf den Straßen möglich ist.

Im Laufe jedes Spiralkreises reduzieren sich diese kartografisch anmutenden Beschreibungen jedoch zunehmend und werden von immer unbestimmteren Ortsbeschreibungen abgelöst. Dadurch verringern sich die Anhaltspunkte, mithilfe derer man eine Verortung der Geschehnisse auf einer konventionellen Karte tätigen könnte, bis die Beschreibungen in einem Konglomerat an Unbestimmtheiten, also in kompletter Desorientierung münden.⁵² Als Beispiele hierfür können erneut die Ausführungen zu

51 »Auf der anderen Seite der Mostowa (damals waren dort Häuser) trat man ins Tor zum unteren Hof des Hauses Gdańska Piwnica, Danziger Keller. Vielleicht war es auch nicht der Danziger Keller, nur die Nachbarschaft. Ein bisschen weiter bergab. Denn mir scheint, das älteste Warschauer Spital, das Spital zum heiligen Lazarus (ich erinnere mich an die ausgebrannten Mauern, die standen noch, an die Wehrmauern gestützt, als sie nach dem Krieg freigelegt und das Denkmal zerlegt wurde), befand sich genau gegenüber dem Eingang von der Mostowa aus, an diesem ersten, tiefer gelegenen Hof. [...] Von diesem Hof mit Kopfsteinpflaster aus gesehen – immer saßen graue Katzen dort – hatte der Danziger Keller vier Stockwerke, also das Haus hatte von unten vier Stockwerke und von der Freta, also von der Vorderseite aus, zwei. Die Treppen waren aus Holz. Auch dort lauter Katzen. Daran kann ich mich noch aus der Zeit vor dem Krieg erinnern« (ebd.: 72–73).

52 Eine detaillierte literaturgeografische Deutung des Textes werde ich in Kapitel III.2.6 vornehmen. An dieser Stelle sei jedoch bemerkt, dass der Kartierungsprozess bei der Interpretation des Tex-

den ersten Aufstandstagen in der Chłodna-Straße dienen. In dieser Phase beschreibt Miron schon fast inflationär häufig die Adressen und Straßen, an und auf denen er sich aufhält, nur um schließlich die Orientierung aufzugeben und mit unbestimmten räumlichen Beschreibungen zu enden: »[Z]atujemy z *jakimiś* ich i swoimi manatkami na *któreś* niższe piętro do *kogoś*. Do *jakiejś* kuchni.« (Białoszewski 2018: 22)⁵³ In allen anderen Episoden wiederholt sich diese narrative Struktur: Zunächst werden genaue Ortsangaben vorgenommen, nur um am Ende in einem räumlichen (N)Irgendwo zu landen. So sehr der Erzähler also versucht, die dynamische, fragmentierte Raumordnung des Ausnahmezustandes in eine statische, kohärente zu zwingen, umso mehr wird die Unmöglichkeit jenes Unterfangens offensichtlich.

Die Beschreibungen der Raumrepräsentationen erstellen somit ein Panorama der Zerstörung, der Versuch der Erzählung, eine (literarische) Kartierung Warschaus im Ausnahmezustand zu bewerkstelligen, scheitert jedoch, was sich auch in der mangelnden narrativen Kontingenz des Textes niederschlägt. So sehr der Erzähler es nämlich anstrebt, so wenig schafft er es, das Erlebte und Erinnerte chronologisch einzuordnen. Die zeitlichen Positionierungen, um die sich der Erzähler bemüht, scheinen am Anfang einer narrativen Episode zwar, analog zu den Adressnennungen, die Möglichkeit einer chronologischen Sortierung der Ereignisse anhand von Kalendertagen zu suggerieren. Doch umso mehr die Erzählung in Richtung Desorientierung, Zerstörung und Chaos abdriftet, desto häufiger werden bereits getätigte zeitliche Verortungen revidiert und die selbst kreierte zeitlich-räumliche Ordnung zunichtegemacht.⁵⁴ Paradigmatisch hierfür stehen die Ausführungen des Erzählers über die Ereignisse am 12. August (vgl. ebd.: 49),⁵⁵ die er stets konkret datiert und mit ebenjenem Datum in Verbindung bringt, nur um schließlich zu bemerken: »W tej chwili wydaje mi się nie takie pewne, czy to był 12-ty.« (Ebd.)⁵⁶

Durch diese wiederkehrenden, nachträglichen Revidierungen von genauen Datierungen ähnelt die narrative Struktur der Erzählung am Ende jeder Spiralkreisepisode, analog zu den Raumrepräsentationen, die nach der Zerstörung oft nur als Haufen Schutt beschrieben werden [»kupy czegoś nieokreślonego« (ebd.: 88)],⁵⁷ einem wirren Konstruktionshaufen [»to jest moje trzymanie się kupy konstrukcyjnej« (ebd.: 58)],⁵⁸ einer

tes an dieser Stelle hilfreich war. Während der Kartierung wurde nämlich offensichtlich, dass in jedem Stadtteil, in dem sich Białoszewski aufhält, zunächst genaue Straßennamen und Adressen genannt werden, die ich als solche ausschnittshaft in der Literaturkarte integrieren konnte. Je mehr die jeweilige Stadtteilepisode jedoch voranschritt, desto häufiger war ich auf die Verwendung von Bild- und nicht Kartenmaterial angewiesen—eine Erfahrung, die mir bei der Herausstellung der spiralförmigen Erzählstruktur half.

53 »[Wir] rennen [...] mit ihren und unseren Habseligkeiten in ein unteres Stockwerk zu jemandem. In die Küche« (Białoszewski 2019: 31).

54 Karolina Modrykamień (2007: 20) These, dass jede erzählte Geschichte im Text an einem konkreten Datum angesetzt ist, ist aufgrund der vielen chronologischen Unstimmigkeiten, auf die ich hier hinweise, somit zu revidieren.

55 Vgl. Białoszewski 2019: 67–68.

56 »Jetzt im Moment erscheint es mir nicht mehr so gewiss, dass es der 12. war« (ebd.: 68).

57 »Haufen von etwas undefinierbarem« (ebd.: 120).

58 »So kann ich den Aufbau zusammenhalten« (ebd.: 80). Es sei angemerkt, dass die deutsche Übersetzung der Textpassage die Bedeutung, die für meine Argumentation an dieser Stelle relevant

geordneten Unordnung also, deren Elemente zwar noch erkennbar sind, aber nicht in einen kohärenten Zusammenhang zueinander gebracht werden können. Ähnliches stellt auch Katarzyna Szalewska (2012: 30) fest, wenn sie schreibt: »*Pamiętnik*... Białoszewskie-go jest bodaj najbardziej wyraźnym manifestem niemożności zaistnienia porządku retorycznego w sytuacji zagłady towarzyszącego mu ładu kartograficznego.«⁵⁹

Der Erzähler von *Pamiętnik* versucht also einen lesbaren, verständlichen Text zu kreieren, der gleichzeitig die räumliche Ausnahmeerfahrung der Inkohärenz abbildet. Um dies zu bewerkstelligen, illustriert er die räumliche Unordnung der Ausnahmeerfahrung durch die Dekonstruktion der ehemals kohärenten Raumordnung. Diese Erzähltechnik lässt sich im Kleinen an der Beschreibung der zerstörten Mietshäuser (»kamienice«) veranschaulichen. Im Gegensatz zu den präzisen Beschreibungen intakter Gebäude am Anfang jedes narrativen Spiralkreises, womit der Erzähler, wie er selbst bemerkt, versucht, eine Art Setting für das, was folgen wird, aufzubauen [»Bo właśnie te tereny będą ważne« (Białoszewski 2018: 39)],⁶⁰ dekonstruiert er gegen Ende jeder Episode dieselben Raumrepräsentationen, die er zuvor so detailverliebt aufgebaut hat, nicht nur im übertragenen Sinne, sondern ganz konkret, indem er die Baumaterialien und architektonischen Elemente der Gebäude, die nun im Verfall sichtbar werden, aufzählt:

»Rozłupane kamienice. Nadbudówki. Po ileś piętér. Rozłupane na pion. W ukosy. Puste. W wióry. W wisior. Z wapna, trzcina, desek, cegieł. [...] Z tego była cała Warszawa. Prawie. Te pięciopiętrowe też: trzcina, wapno, cegła, dechy. Czyli drzazgi. Rozsypki. Suche to. [...] Wisiaty z dziur po balkonach albo z niczego już po nich – gzymsy podstawkowe – konsole z blachy. Huśtały się. Brzęczały. Tłukły. Cienkie, puste w środku, te, co się myślało, że to gzyms – mur-marmur. W ogóle – Warszawa zdradzała się ze wszystkich swoich sekretów. Już się zdradziła – nie ma co ukrywać. Już się synęła. [...] Wszystko się wydało. Od góry do dołu. Od książąt mazowieckich. Do nas. I z powrotem.« (Ebd.: 102)⁶¹

Der hier beschriebene Querschnitt einer typischen Warschauer »kamienica« ist damit auch metaphorisch zu deuten, nicht nur als pars pro toto für die Zerstörung der War-

ist, nicht wiedergibt. Eine für die hiesige Interpretation geeignetere, wörtliche Übersetzung [A.S.] jener Textstelle lautet: »So halte ich mich an den Konstruktionshaufen.«

59 [Übers. A.S.] Białoszewskis *Pamiętnik* ist vielleicht die deutlichste Manifestation der Unmöglichkeit einer rhetorischen Ordnung in der Situation der Vernichtung der sie begleitenden kartografischen Ordnung.

60 »Denn diese Gelände, die werden wichtig sein« (Białoszewski 2019: 54).

61 »Ausgehöhlte Häuser. Aufbauten. Über soundsoviele Stockwerke. Vertikal ausgehöhlt. Quer. Leer. In Splittern. Baumelnden Strängen. Aus Kalk, Schilfrohr, Brettern, Ziegel. Schrecklich viel davon. Dort. Daraus bestand ganz Warschau. Fast. Auch diese Fünfstöcker: Schilfrohr, Kalk, Ziegel, Bretter. Oder Splitter. Gebröckel. Trocken. [...] Es hing aus Löchern, wo Balkone gewesen waren – Fenster-simse – Blechblenden. Sie schwankten. Schepperten. Schlugen. Dünn, innen hohl, was man für ein Sims gehalten hatte – für Mauer-Marmor. Überhaupt – Warschau gab hier all seine Geheimnisse preis. Es hatte sie schon verraten – es gab nichts mehr zu verbergen. Es hatte sich schon verpiffen. [...] Alles war rausgekommen. Von oben bis unten. Von den masurischen Fürsten angefangen. Bis hin zu uns. Und zurück« (ebd.: 140).

schaauer Bausubstanz, sondern als Allegorie für den Verlust alter räumlicher Logiken und Symboliken der Stadt.

Diese Technik der literarischen Dekonstruktion des Stadtraums schlägt sich auch in der Syntax und Sprache von *Pamiętnik* nieder. Je gefährlicher, unruhiger die Situation wird, je mehr Gebäude zerstört werden und je desorientierter das Subjekt aufgrund dessen ist, desto kürzer, abgehakter werden die Sätze, desto unkonventioneller gestalten sich Interpunktion und Wortwahl. So ist die Syntax in Phasen der Quasi-Normalität noch durch eine Kombination aus Haupt- und Gliedsatz gekennzeichnet, wie bspw. an folgender Stelle: »Więc chyba to tego dnia po coś na chwilę zerwałem się z desek, bo przecież się leżało, jak nie stało się we framudze, i poleciałem na podwórko.« (Ebd.: 114)⁶² Mit der Verschlechterung der Situation verkürzen sich die Satzkonstruktionen allerdings und die Wortwahl und Interpunktion werden unkonventionell: »My. W dwóch. Tu. Tylko. Ni stąd, ni siąd. Bo już. Są! Wpadliśmy. Do jednoczego piętrowego... Co (?) puste, lata, latamy po (?) dole, sali (?), czymś (?), hali (?), co już się zmienia, huczy, brzęka, lecimy, cegły leca, bombowce paskudzą. Cegła przysłowiowa. Jedna. A tu tyle: pac! pac!« (Ebd.: 71)⁶³

Je mehr die Normalpraxis von der Ausnahmepraxis abgelöst wird, desto häufiger nutzt der Erzähler zudem onomatopoetische Elemente, um die Geräuschkulisse der Umgebung wiederzugeben. Sind diese zunächst noch als direkte Reden zumindest durch Interpunktion vom restlichen Textfluss getrennt, werden sie schließlich, wie auch im obigen Zitat, in den Textfluss integriert.

Kurzum: Je desorientierter die Wahrnehmung wird, desto ungeordneter und fragmentierter gestaltet sich sowohl die narrative Struktur als auch die Syntax und Sprache des Textes. Am Ende jedes Kreises der in *Pamiętnik* entworfenen Urbizid-Spirale kommt es somit nicht nur zu einem Kollaps der narrativen Kohärenz und dementsprechend zu einem Zusammenbruch der räumlichen und zeitlichen Ordnung, sondern auch zu einem Kollaps von Sprache und ihrer Strukturen. Besonders deutlich tritt letzteres in folgendem Textfragment zutage, worin die Thematisierung des irreversiblen Verlusts einer räumlichen Ordnung (»układ«) mit deren Widerspiegelung in einer fragmentierten Syntax sowie der Absenz von Kohärenz verbunden wird: »To, co niżej szło, i w naszym dolnym mieście – nie do pozbierania – co tu zbierać – nawracać na układ, jaki był – jak nic już nie było.« (Ebd.: 98)⁶⁴

Am Ende jedes Spiralkreises geht der Protagonist schließlich wieder von einem kompletten Chaos in einen diese Unordnung kontrastierenden Ruheraum über, in dem

62 »An diesem Tag also hatte ich mich kurz von den Brettern aufgerafft, um etwas zu holen, denn wenn man nicht unterm Türsturz stand, dann lag man, und ich rannte hinaus auf den Hof« (ebd.: 156–157).

63 »Wir. Zu zweit. Hier. Nur. Kein Vor, kein Zurück. Denn da sind sie, schon da. Wir rein. In so was Eingeschossiges... Was (?) leer ist, man fliegt, wir fliegen durchs (?) Untergeschoss, Säle (?), an was entlang (?), Flure (?), das sich schon wandelt, kracht, klirrt, wir fliegen dahin, Ziegel fliegen, die Flieger richten einen Schutthaufen an. Der sprichwörtliche Ziegel. Einer. Und dann ganz viele: Rums! Rums!« (Ebd.: 97).

64 »Das, was weiter unten lief und in unserer Unterstadt – das war nicht wieder zusammenzustückeln – was gabs da an Stücken zu finden – wieder in eine Ordnung zu bringen, wie es sie gegeben hatte – wie es sie nicht mehr gab« (ebd.: 134).

die Raumrepräsentationen, Repräsentationsräume und Raumpraxis quasi-normal sind. Diese Übergänge zwischen den einzelnen Spiralkreisen lassen den Kontrast zwischen der eigentlichen städtischen Normalität und dem Ausnahmezustand deutlich erkennen, aber auch räumliche Spezifika der einzelnen Bezirke zutage treten. Besonders augenscheinlich wird dies, als Miron und seine Freunde die Altstadt durch die Kanäle verlassen, in Śródmieście angekommen zu Miron's Vater gehen und merken, dass dieser nicht im Keller, sondern in seiner Wohnung schläft: »W której piwnicy?« pytamy. »W piwnicy?« zdziwił się dozorca. »Są u siebie na górze. Śpią.« To było dopiero wstrząsem.« (Ebd.: 143)⁶⁵

Die Praxis des Ausnahmezustandes (in Kellern nächtigen) kollidiert hier deutlich mit der Praxis des Normalzustands (in Wohnungen schlafen). Frappant sind aber auch die bei dem Ortswechsel zwischen Altstadt und Śródmieście hervortretenden Unterschiede zwischen den Praktiken, die in den Stadtteilen üblich sind:

»Ojciec powiedział, że tu w Śródmieściu obowiązuje znajomość hasła i odzewu, które się zmienia codziennie. Przed gołębiarzami. Że legitymują wieczorem po ściemnienu. Że jest godzina policyjna. Że robią tak zwane zatrzymywania [...] przechodniów. Do prac publicznych. [...] Bo tu się coś robi. Coś obowiązuje. To wszystko nas tego głupawego dnia radości i dziwiło, i nie.« (Ebd.: 146)⁶⁶

Die Hervorhebung der Differenzen zwischen den einzelnen Bezirken, in denen sich der Erzähler aufhält und für die die oben zitierte Textstelle exemplarisch steht, führt zur Entstehung einer spezifischen Bezirksaufteilung und Topografie des aufständischen Warschaus. Der Erzähler nennt diesen Vorgang »topograficzne przepojęciowania« (ebd.: 42),⁶⁷ da die von ihm beschriebene Stadtstruktur weder mit der administrativen Aufteilung der Bezirke durch die AK während des Aufstandes noch mit der Aufteilung der Bezirke vor dem Aufstand übereinstimmt:

»Okolo 13 sierpnia. Spadły bomby. Na Stare Miasto. Oczywiście, że na tą Miodową wcześniej. Ale w tych dniach Miodowej jeszcze się tak wyraźnie nie włączało do Starego Miasta, dopóki nie była tak bardzo i zupełnie odcięta od reszty Warszawy razem ze Starym Miastem [...]. I chyba nawet rzutuje do dzisiaj ta sprawa. Że to jest Stare Miasto do tego miejsca.« (Ebd.)⁶⁸

65 »In welchem Keller?«, fragen wir. »Im Keller?« fragte der Hausmeister verwundert. »Sie sind in der Wohnung oben. Und schlafen.« Das war vielleicht ein Schock« (ebd.: 196).

66 »Vater sagte, hier in der Stadtmitte müsse man die Parole und Antwort kennen, die sich täglich ändere. Zum Schutz gegen die »Taubenhalter«. Abends nach Einbruch der Dunkelheit werde immer nach dieser Legitimierung gefragt. Das sei die Polizeistunde. Dann machten sie sogenannte Requisitionen von Passanten [...]. Für Einsatz bei kommunalen Arbeiten. [...] Hier müsse man sich nützlich machen. Arbeit sei Pflicht. An diesem närrischen Freudentag erstaunte uns das alles und auch wieder nicht« (ebd.: 199–200).

67 »[D]iese Art von topographischer Neuordnung« (ebd.: 58).

68 »Um den 13. August. Bombenangriffe. Auf die Altstadt. Natürlich früher schon auf die Miodowa. Aber damals war die Miodowa noch nicht so ausdrücklich mit der Altstadt verbunden, solange sie noch nicht zusammen mit der Altstadt so ganz und völlig vom übrigen Warschau abgeschnitten

Offensichtlich wird auch in dieser Textpassage der Versuch einer Kartierung, um die durch die Dislokation entstandene Desorientierung zu kompensieren. Gleichzeitig wird jedoch auf die Entstehung einer neuen Stadtorganisation eingegangen, die weniger von institutionellen Organen vorgenommen wird, denn vom Kollektiv der Stadtbewohner:innen. Diese Gemeinschaft erhält auf sprachlicher Ebene in der reflexiven Verbform mit dem Partikel »się« Manifestation und nimmt gemäß des obigen Zitats eine Raumaufteilung vor, die nicht nur im Kontrast zur Raumorganisation der globalen, institutionellen Stadtebene im Ausnahmezustand steht, sondern sogar nach dem Aufstand fortbesteht—ein Aspekt, auf den im Folgekapitel detaillierter eingegangen wird.

Obwohl sich die Eigenlogiken der Bezirke also unterscheiden und der Text durch deren Offenlegung eine Art Ausnahmestruktur Warschaus zeichnet, sind die Beschreibungen der *Transformation* jener bezirksspezifischen Raumordnungen identisch. So ist auch in Śródmieście, dem letzten Stadtteil, in dem sich Miron aufhält, schlussendlich eine Veränderung von Praxis und Topografie erkennbar. Dieser scheinbar letzte narrative Spiralkreis endet allerdings nicht mit einer erneuten Flucht Miron's in einen anderen Bezirk, sondern mit einer finalen Klimax der Zerstörung und des Chaos und schließlich der Kapitulation.

Dieses Ende des Aufstandes entlarvt die ständige Fortbewegung, die konstante Grenzüberschreitung Miron's von Stadtteil zu Stadtteil, die als Bewegung hin zu Ruhe und Normalität nicht zuletzt als Versuch einer Rettung der Normalpraxis verstanden werden kann, als vergeblich. Denn durch die komplette Zerstörung der Raumrepräsentationen ist der vorausföndische Normalzustand irreversibel verloren. Die städtische Praxis könnte nun zwar zurückkehren, die alten Topografien wieder gelten. Diese Hoffnung auf die Rückkehr der Norm spiegelt der Text klar wider: »Nagle – zachciało się – wszystkim – żyć! Żyć! Iść! Wyjść! Popatrzeć! Na słońce. Normalnie.« (Białoszewski 2018: 211)⁶⁹ Doch die Raumrepräsentationen, die die ehemalige Praxis und die früheren Repräsentationsräume möglich machten, sind verschwunden: »No bo nagle powrół do normy, i nagle nie ma miasta, nie ma domów [...]« (Ebd.: 213)⁷⁰

Was bleibt, sind bis zur Unkenntlichkeit zerbombte Häuser und Straßen, die die Bewohner:innen weder mit einer alten Praxis verbinden noch in eine neue Praxis integrieren können, wodurch die Bewegungen nach der Kapitulation, ähnlich der Praxis des Ausnahmezustands, in einem Hin- und Herlaufen verharren: »Ludzie wciąż chodzili, szukali się do wyjścia, wychodzili, spotykali się [...]. Myśmy też się właściwie jeszcze kręcili.« (Ebd.: 221)⁷¹ Die Zeit zwischen Kapitulation und Auszug der Protagonist:innen aus der Stadt bleibt dementsprechend eine Art liminales Zwischenstadium, worauf auch die

war [...]. Und das wirkt sich, glaube ich, sogar heute noch aus. Dass die Altstadt bis dorthin geht« (ebd.).

69 »Plötzlich wollten wir – wir alle – leben! Leben! Herumgehen! Hinausgehen! Schauen! In die Sonne. Normal« (ebd.: 291).

70 »Nun, plötzlich gibt es eine Rückkehr zur Norm, doch plötzlich ist keine Stadt mehr da, keine Häuser mehr« (ebd.: 293).

71 »Die Leute liefen die ganze Zeit herum, bereiteten sich aufs Weggehen vor, kamen auf die Straße, trafen sich [...]. Auch wir waren eigentlich dauernd unterwegs« (ebd.: 304).

Feststellung »Ani to żałoba. Ani święto. Nie wiadomo co.« (Ebd.: 211)⁷² hinweist—ein Zwischenstadium, das weder die alte noch eine neue Alltäglichkeit zulässt und somit auch eine Entfremdung der Einwohner:innen von der eigenen Stadt impliziert, die besonders offensichtlich wird, als Swen und Miron nach dem Ende der Kämpfe die Stadt erkunden:

»Tylko my ze Swenem poszliśmy dalej, do placyku, w Szpitalną i którąś na lewo do Jasnej. Bo przez plac Napoleona (Powstańców). Zaraz od placyku zaczęło się strasznie. I to narastało. Gruzy za gruzami. Zwały za zwałami. Nie wiem, czego się spodziewaliśmy. Przecież wiadomo było chyba, że te ogryzki Kruczej i Wilczej – to tylko to i nic więcej. No jeszcze gdzieś coś, pół domu, półtora. Z tym, że to już nie miało znaczenia.« (Ebd.: 212–213)⁷³

Swen und Miron merken, dass die Überreste der Stadt für ihre Praxis nicht mehr von Bedeutung (»to już nie miało znaczenia«) sind. Sie begehen die Straßen oder was davon übriggeblieben ist, können die Bausubstanz aber in keine neue Raumpraxis oder Raumordnung integrieren und verharren deshalb in einem passiven Betrachtungszustand. Wird während der Kampfhandlungen eine Symbiose zwischen Stadt und ihren Einwohner:innen beschrieben,⁷⁴ wird nun also eine Aufspaltung des Städtischen in die:den Stadtbe-wohner:in und die Stadt als (zerstörte) Substanz sichtbar, die noch deutlicher zutage tritt, als der Erzähler in seiner Rekapitulation des Aufstands die gefallen Menschen von der »toten« Stadt Warschau syntaktisch separiert: »Dwieście tysięcy ludzi leży pod gruzami. Razem z Warszawą.« (Ebd.: 213)⁷⁵

Der Ausnahmezustand ist somit vorbei. Der Spiralkreis, der mit der Kapitulation endet, ist aber nur scheinbar der letzte. Denn der Text hat nicht in der Konstatierung der Zerstörung der Bausubstanz sein Ende. Der Erzähler dreht die von ihm konstruierte Urbizid-Spirale weiter, indem er den Auszug der Warschauer:innen aus der Stadt und schlussendlich die Trennung Miron (und dessen Vaters) von den übrigen Mitgliedern seiner Aufstandsfamilie in einem Durchgangslager im schlesischen Lamsdorf beschreibt. Erst in dieser Auflösung der kleinsten sozialen Einheit der Warschauer Stadtgemeinschaft manifestiert sich das Ende der narrativen Spirale und damit auch der schlussendliche Tod der Stadt.

Diese These stützt zum einen die Beobachtung, dass auch nach dem Verlassen Warschau zunächst, wie in jedem vorangegangenen narrativen Spiralkreis, ein idyllisches

72 »Weder Trauer. Noch Feiern. Unklar, was« (ebd.: 291).

73 »Nur Swen und ich gingen weiter, zum Platz, in die Szpitalna, und dann nach links in die Jasna. Über den Napoleon-Platz (Platz der Aufständischen). Gleich hinter dem Platz wurde es schrecklich. Und es wurde immer schlimmer. Trümmer, nichts als Trümmer. Ruinen, nichts als Ruinen. Ich weiß nicht, was wir erwartet hatten. Es war doch wohl klar gewesen, dass diese Stümpfe von Krucza und Wilcza nicht alles gewesen sein konnten. Irgendwo stand hier und da noch was. Ein halbes Haus, anderthalb Häuser. Nur hatte das dann auch nichts mehr zu sagen« (ebd.: 293).

74 Folgende Textstelle verdeutlicht jene Vermischung zwischen Stadt und ihren Bewohner:innen: »U szczy leja rynkowego zebrane w kupę skupienia tłoku z ludzi; gruzów; te pomieszane już« (Białoszewski 2018: 102) [»Am Hals des Trichters ein Haufen Menschen, zusammengedrängt, Trümmer, unter- und übereinander« (Białoszewski 2019: 140)].

75 »Zweihunderttausend Menschen lagen unter den Trümmern. Zusammen mit Warschau« (Białoszewski 2019: 293).

Miteinander beschrieben wird, eine Art letzte Klimax des sozialen Zusammenhalts, bevor die Gemeinschaft mit dem Abschied Miron's auseinanderbricht:

»Dopiero w dzień rozejrzeliśmy się dokładnie w terenie. Podobał nam się bardzo. Była pogoda do tego, wciąż ciepło. Za ciągiem namiotów, czyli tak jakby za podwórkiem tego nowego gospodarstwa, był zagajnik z wrzosami. Ci, co nie gotowali albo nie byli w namiotach, siedzieli chętnie tam. Myśmy z Haliną też siedzieli i gadali. Było nam dobrze, jak na majówce za szkolnych czasów. [...] W namiotach było luźno i sielsko.« (Białoszewski 2018: 236)⁷⁶

Zum anderen wird die oben formulierte Annahme in einer Deutung des letzten Satzes von *Pamiętnik* bestärkt: »Warszawę zobaczyłem w lutym 1945 roku.« (Ebd.: 238)⁷⁷ Durch die darin enthaltene Trennung zwischen dem subjektiven Betrachter und der objektiv betrachteten Stadt impliziert jene Textpassage nämlich wieder eine Entfremdung der Einwohner:innen von dem, was von ›ihrer‹ Stadt übriggeblieben ist, und ist damit als Endpunkt des letzten narrativen Urbizid-Spiralkreises zu verstehen.

Das Ende von *Pamiętnik* kann somit einerseits als Bestätigung eines Urbanitätsverständnisses von Białoszewski gelesen werden, das die Stadt als durch menschliche Körper, Gesten und Worte determiniert definiert (vgl. Karpowicz/Łojas 2010: 65; auch Kap. III.2.2). Schließlich stirbt die Stadt erst mit der Dispersion ihrer Bevölkerung. Andererseits ist das sich in den Schlussworten manifestierende Verschwinden des ›alten‹ Warschaws als Zentrum der in diesem Kapitel identifizierten Spirale zu deuten, die die Stadt wie eine auf Zerstörung vorprogrammierte Kriegsmaschinerie [»rozpędzona do nieprzytomności machina« (Białoszewski 2018: 75)]⁷⁸ in den Urbizid gedrängt hat.

III.2.2 Warschau zwischen Stadt-Raum und Nicht-Ort: Räumliche Transformationen, institutionelle Abstraktionen, wirkungslose Wiederaneignungen

»Los ludzi i los miasta splątają się ze sobą«,⁷⁹ schreibt Jarosiński (1996: 208) über die Darstellungen der Warschauer:innen in *Pamiętnik*. Und auch meine Ausführungen im Vor Kapitel legen eine solche Symbiose zwischen städtischer Bausubstanz und Stadtbewohner:innen in Białoszewskis Text nahe. Tatsächlich weist die Erzählung sogar auf Ebene der Raumproduktion darauf hin, wie beide einander bedingen und in welch engem reziproken Verhältnis sie zueinanderstehen: Kommt es nämlich durch die Zerstörung

76 »Erst am Tag schauten wir uns auf dem Gelände näher um. Es gefiel uns sehr. Zudem war das Wetter schön, es war immer noch warm. Hinter der Reihe Zelte, also sozusagen hinter dem Hof dieser neuen Heimstatt war ein Flecken mit Heidekraut. Wer nicht kochte oder in den Zelten war, saß gerne dort. Halina und ich saßen auch dort und redeten. Wir fühlten uns wohl, wie früher am Wandertag in der Schule. [...] In den Zelten war es geräumig und bäuerlich« (ebd.: 325–326).

77 »Warschau sah ich im Februar 1945« (ebd.: 328).

78 »[E]ine kreisende, bis zum Gehnichts mehr rasende Maschinerie« (ebd.: 103).

79 [Übers. A.S.] Das Schicksal der Menschen und das Schicksal der Stadt werden miteinander verwoben.

von Gebäuden und Straßen zu einem Eingriff in die Konstitution der Raumrepräsentationen, verändert sich in *Pamiętnik* auch die räumliche Praxis, die wiederum eine Neukonzeption der Raumrepräsentationen zur Folge hat. Resultat dieser Transformationen ist eine Neucodierung des städtischen Raums. Neue Topografien und räumliche Symbolsysteme entstehen, die wiederum auf die anderen beiden Raummomente einwirken. Fast als würde er Lefebvres Raumtrias antizipieren, zeigt Białoszewski in seinem Text die Abhängigkeit und Verflechtungen der drei Raummomente von- und zueinander und demonstriert, wie durch die radikale Transformation eines Raummoments im Ausnahmezustand ein Kreislauf entsteht, der eine ebenfalls radikale Veränderung der beiden anderen zur Folge hat.

Dieses relationale Urbanitätsverständnis bewirkt, dass *Pamiętnik* keine bloße Aufzählung von Dingen und Orten, also ein »inventory of things in space [Herv. i. O.]« (Lefebvre 1991: 116), darstellt. Der Text nimmt vielmehr eine Relationalität implizierende Beschreibung des Stadtraums im Ausnahmezustand vor und erfüllt damit die Forderung Lefebvres nach einer alle Raummomente beachtenden »history of space«. Der Text fokussiert nämlich nicht nur die Deskription der Raumrepräsentationen im Prozess ihrer Zerstörung und die Devaluierung von entsprechenden Symbolsystemen. Vielmehr illustriert er, wie die Zivilbevölkerung mit ihren Praktiken den Verlust von Elementen des konzipierten und gelebten Raums kompensiert und dadurch neue Raumlogiken schafft. Exemplarisch für diese aktiven, von den Stadtbewohner:innen ausgehenden räumlichen Transformationen kann die Textpassage gelesen werden, in der Miron beschreibt, wie er mit einer seiner einige Male wechselnden Aufstandsfamilien vom Rybaki-Unterschlupf flieht und einen neuen in der Miodowa-Straße findet:

»Wszyscy naraz godzimy się. Ulga. Pusto. Są gruzy. Coś jest. Nad głowami. [...] Lusia rozkłada płaszcz za filarem na kupie popiołu i tynku, siada, pierwsza. »Uuff, Robinson Kruzo«. Mama Swena siada na skórzanym fotelu. [...] My ze Swenem łapiemy trzy cegły. Jest już kuchnia. [...] Układamy dechy na ceglanych podpórkach. I od razu się kładziemy obok. Swen na desce. Ja na swojej. [...] My. Trudno. Swoje. W dziesięcioro mieszkamy: Miodowa 14, pałac Chodkiewiczów, Izba Rzemieślnicza [...].« (Białoszewski 2018: 108–109)⁸⁰

Die Familie lässt sich in der Ruine eines ehemaligen Palais nieder und funktioniert diese mittels bestimmter Praktiken und der Konzeption von damit in Verbindung stehenden Raumrepräsentationen, wie der Küche oder den Schlafgelegenheiten, in einen domestizierten Raum um. Der Robinson Crusoe-Vergleich verstärkt diese aktive Praktik der »Landnahme«, was nicht mehr und nicht weniger als eine Neukodierung eines seiner einstigen Bedeutung beraubten Raums ist.

80 »Wir sind alle einverstanden, alle gleichzeitig. Erleichterung. Leere. Trümmer. Etwas ist noch da. Über unseren Köpfen. [...] Lusia breitet hinter einem Pfeiler auf einem Haufen Asche und Putzbrocken den Mantel aus und setzt sich hin, als Erste. »Uff, Robinson Crusoe.« Swens Mutter setzt sich in einen Ledersessel. [...] Swen und ich nehmen drei Ziegel. Und schon ist der Herd fertig. [...] Wir legen die Bretter auf Stützen aus Ziegeln. Und legen uns sofort nebeneinander darauf. Swen auf sein Brett, ich auf meines. [...] Wir. Haben unseres. Wohnen hier zu zehnt, Miodowa 14, Chodkiewicz-Palais. Handwerkskammer« (Białoszewski 2019: 148–150).

Um zu überleben, schaffen die Stadtbewohner:innen also, wenn auch gezwungenermaßen,⁸¹ mittels eigens entwickelter Praktiken kontinuierlich neue Raumordnungen, die in einem Kontrast zu dem von der globalen Stadtebene kreierten Konglomerat von Nicht-Orten stehen. Die Raumpraxis der Stadtbewohner:innen in *Pamiętnik* sind somit als kreative In(ter)ventionen zu lesen und ähneln dem, was de Certeau (1988: 185) als unterhalb »der ideologischen Diskurse wuchern[de] Finten und Bündnisse« beschreibt. Mithilfe dieser neuen Praktiken eignen sich die Stadtbewohner:innen in *Pamiętnik* nämlich den Raum neu an⁸² und leisten dadurch Widerstand gegen die fortschreitende Dominanz der globalen, politisch-militärischen Stadtebene und den daraus resultierenden Verlust von räumlichen Symboliken und Semantiken. Das folglich entstehende »Netz einer Antidisziplin« (ebd.: 16) manifestiert sich im Text auch auf Ebene der Sprache, wenn Gegenstände in ihrer doppelten Funktion, der ursprünglichen und der neuen, beschrieben werden, wie die »ławko-pryecz« (Białoszewski 2018: 91).⁸³ Es äußert sich aber auch darin, dass, trotz der im Laufe jeder Stadtteil-Episode dominanter werdenden vertikalen Bewegungsachse, durch räumliche Neukonzeptionen die Voraussetzungen für eine horizontale, wenn auch unterirdische, Bewegung geschaffen werden—eine Bewegung, die aufgrund der räumlichen Dominanz der globalen Stadtebene eigentlich nicht möglich ist. Eine parallele Praxis entsteht, die von der institutionellen, militärischen Ebene unabhängig ist, wie in folgender Textstelle deutlich wird: »A latało się tam po prostu od siebie. Od swoich barłogów. W swoim schronie. Przez inne schrony. Korytarze. Dziury. Przebitki. [...] Czyli przelatanie piwnicami. Jak wszędzie. *Niezależnie od przejść wierzchami.*« (ebd.: 173)⁸⁴

Jene antidisziplinäre Praxis des zivilen Kollektivs bewirkt unterschiedliche raumsemantische Transformationen. Einerseits ist ein Wandel des urbanen in einen ruralen und sich von seinem zivilisatorischen Fortschritt entfernenden Raum bemerkbar. Auf Ebene der Raumpraxis manifestiert sich diese Entwicklung in der Wende hin zu basalen häuslichen Praktiken, wie dem Kochen auf primitiven Kochstellen, der besonders häufigen und detaillierten Beschreibung des Toilettengangs und bestimmter Ruralität implizierender Formen der Essenbeschaffung und -verarbeitung, wie der »[w]yprawa po dynie« (ebd.: 43)⁸⁵ oder dem Mahlen von Weizenkörnern in Kaffeemühlen »w dniach zbożowych« (ebd.: 204).⁸⁶

81 Dieser Zwang wird u.a. an folgender Stelle thematisiert: »Tak. Jeszcze co do tego wytrzymywania. Uporu. Co tu dużo mówić: przymusowego« (Białoszewski 2018: 75) [»Ja. Noch was zu dieser Ausdauer. Dem Widerstand. Dem erzwungenen – man kann es nicht anders sagen« (Białoszewski 2019: 102)].

82 Der hier von mir verwendete Begriff der räumlichen (Wieder-)Aneignung basiert auf folgender Definition von Lefebvre (1991: 165): »It may be said of a natural space modified in order to serve the needs and possibilities of a group that it had been appropriated by that group. Property in the sense of possession is at best a necessary precondition, and most often merely an epiphenomenon, of »appropriative« activity, the highest expression of which is the work of art«.

83 »Bank-Pritschen« (Białoszewski 2019: 124).

84 »Und rannten einfach von uns aus dorthin. Aus unserer Höhle. In unseren Luftschutzraum. Durch andere Luftschutzkeller. Gänge. Löcher. Durchbrüche. [...] Also, Rennen durch Keller. Wie überall. Unabhängig von den überirdischen Durchgängen« (ebd.: 237–238).

85 »Kürbisernte« (ebd.: 60).

86 »[W]ährend dieser Getreidetage« (ebd.: 282).

Sie wird aber auch in der Entwertung bestimmter kultureller Praktiken sichtbar. Konkret kommt es zu einer Veränderung im Umgang mit Geld bzw. zu einer prinzipiellen Entwertung monetärer Bezahlmittel. Ein Tauschsystem entsteht, das u.a. in der Beschreibung des in der Krucza-Straße entstandenen Markts offenbar wird: »Ktoś z kimś zamienił się na rogu Wilczej i Kruczej zapalkami na pomidor. Potem ktoś wyniósł na ten róg chleb. Może suchary. Znów ktoś inny papierosy. I chyba złoto. I tak zaczął się bazar.« (Ebd.: 199)⁸⁷ Eine neue, zivilisationsferne Praxis der Ausnahme entsteht also, dessen Divergenz zur Normalpraxis und Rückschrittlichkeit der Erzähler nach dem Ende des Aufstands im Durchgangslager Pruszków reflektiert, indem er feststellt: »No tak. Dlaczego poza Warszawą pieniądze miały być nieważne? Tutaj nie musieli prowadzić handlu, budować kuchni z trzech cegieł. Tutaj nie panowała pierwotna jaskiniowa wspólnota.« (Ebd.: 231)⁸⁸

Einen zivilisatorischen Regress erfährt in *Pamiętnik* auch die Praxis der Zeitmessung. Die Abwesenheit technischer Errungenschaften zwingt den Erzähler, naturbezogene Formen zur zeitlichen Orientierung anzuwenden. So richtet sich Miron im Laufe des Textes immer seltener nach einem Kalender oder einer Uhr, sondern nach natürlichen zeitlichen Markern, wie den Mondphasen, um die Ereignisse chronologisch einzuordnen.⁸⁹ Auf die Relevanz natürlicher Begebenheiten für eine temporale Strukturierung der Erzählung wird bereits im ersten Satz—hier noch in Kombination mit einem exakten Datum—eingegangen: »1 sierpnia we wtorek 1944 roku było niesłonecznie, mokro, nie było za bardzo ciepło.« (Ebd.: 5)⁹⁰ Überhaupt scheint ein Hang zu früheren Formen der Zeitmessung sowie der Grundstein für die später sich intensivierende Transformation des urbanen Raums in einen ruralen bereits in den ersten Absätzen von *Pamiętnik* gelegt, als der Erzähler den Tag des Aufstandsbeginns mit dem Fest der Sonnenblumen in Verbindung bringt und dabei Elemente der Urbanität mit einem Element der Natur kontrastiert: »[P]amiętam, że było dużo tramwajów, samochodów, ludzi i że zaraz po wyjściu na rogu Żelaznej uświadomiłem sobie datę – 1 sierpnia – i pomyślałem sobie chyba słowami: »1 sierpnia – święto słoneczników.«« (Ebd.)⁹¹

Dieses Zitat deutet aber nicht nur auf einen Wandel der Repräsentationsräume hin, der folglich vonstattengeht, sondern auch auf eine Transformation der Raumrepräsentationen. Während die Textpassage nämlich durch die Erwähnung infrastruktureller Sys-

87 »Jemand tauschte an der Ecke Wilcza – Krucza eine Tomate gegen Streichhölzer. Dann brachte jemand Brot an diese Ecke. Vielleicht Altbrot. Wieder jemand anders Zigaretten. Und wohl Gold. Und so fing der Markt an« (ebd.: 274).

88 »Immerhin. Warum sollte außerhalb von Warschau Geld auch nichts wert sein? Hier musste man keinen Tauschhandel betreiben oder aus drei Ziegeln einen Herd bauen. Hier herrschte nicht die Urgemeinschaft des Höhlenlebens« (ebd.: 319).

89 Ein Beispiel hierfür stellt folgende Textstelle dar: »Księżyc świecił. Ciągnął się okres księżycowy. Już drugi przecież. Z nocami względny« (Białoszewski 2018: 168) [»Der Mond schien. Abnehmend. Schon zum zweiten Mal. Die Nächte klar« (Białoszewski 2019: 230)].

90 »Am Dienstag, den 1. August 1944 war es bedeckt, nass, es war nicht besonders warm« (Białoszewski 2019: 7).

91 »[I]ch erinnere mich an die vielen Straßenbahnen, Autos, Menschen und dass mir gleich an der Ecke Żelazna das Datum einfiel, der 1. August, und ich dachte bei mir etwa in diesen Worten: »1. August – Fest der Sonnenblumen«« (ebd.).

teme und technischer Errungenschaften auf die hier noch intakte Urbanität des Normalzustandes anspielt («pamiętam, że było dużo tramwajów, samochodów»), sind Autos, Straßenbahnen und dergleichen im anschließenden Ausnahmezustand von den Schilderungen komplett absent. Dadurch wird auch auf Ebene des konzipierten Raums eine Transformation in eine zivilisationsferne, rurale Raumordnung offenbar.

Die Stadt, die zuvor Innovationen aus Kultur und Technik in sich bündelte, bleibt, je länger der Ausnahmezustand andauert, immer mehr der Natur überlassen. Dadurch wird sie einer Art ursprünglichem Natur-Raum angenähert, wovon nicht zuletzt die Beschreibungen von sich im Zerstörungsprozess befindenden administrativen Gebäuden zeugen, die das Verschwinden der gesellschaftlich-institutionellen Ebene der Stadt und somit zivilisatorischen Rückschritt symbolisieren: »Gdzieś za Orlą pali się cały dom po lewej stronie. Właściwie dopała się. Stropów już prawie nie ma. Ani ścian. Tylko wielkie ognisko na jakie trzy piętra. Znów szumią belki, obrywają się. Gorąco. To chyba Urząd Miar i Wag.« (Białoszewski 2018: 27)⁹² Intensiviert wird diese Raumkodierung, indem der Text die Deskriptionen zerstörter Baudenkmäler mit Elementen der Natur in Verbindung bringt, wie in der Beschreibung des brennenden Palais zu den Vier Winden, die mit einem Aufleben der Allegorien der vier Windrichtungen auf den Torpfosten beendet wird: »I te Cztery Wiatry. Na filarach bramy. Mają złoczone skrzydła. Igrają, świecą. Jeszcze bardziej roztańczone niż zwykle.« (Ebd.: 28)⁹³

Eine Devolution des städtischen Raums in einen nicht-zivilisierten, natürlichen wird aber auch in der Annäherung der Ruinen an das Landleben sowie an Produkte der Natur an sich offenbar. So wird der aus der zerstörten Bausubstanz resultierende Schutt direkt mit Spielen auf dem Land in Verbindung gebracht.⁹⁴ Bestimmte Straßenzüge werden zudem mit Gebirgszügen gleichgesetzt.⁹⁵ Eigentlich durch menschliche Praktiken generiert, positioniert der Text Elemente des Städtischen somit in einer präurbanen, natur- und nicht anthropozentrischen semantischen Sphäre. Das bereits thematisierte Verschwinden von Adressen und die improvisierte »kuchenk[a] z trzech cegieł« (ebd.: 91)⁹⁶—beides im *Pamiętnik* wiederkehrende Leit motive—sowie die Flucht der Bevölkerung in Keller, also in unterirdische, vom Erzähler mit Höhlen gleichgesetzte Räume

92 »Irgendwo hinter der Orla brennt links ein ganzes Haus. Es brennt schon nieder. Den Dachstuhl gibt es praktisch nicht mehr. Und auch keine Wände. Nur ein großes Feuer drei Stockwerke hoch. Wieder krachen Balken, stürzen ab. Heiß ist es. Das ist, glaube ich, das Eichamt« (ebd.: 38).

93 »Und diese Vier Winde. Auf den Torpfosten. Sie haben vergoldete Flügel. Funkeln, leuchten. Noch tänzelnder als sonst« (ebd.: 39).

94 Dies passiert u.a. an folgender Stelle: »Podeszliśmy pod Pannę Marię. Zupełnie nas odstraszyła. I kościół. I ta ciemna dzwonnica. Jak te zabawy na wsi w sklepie, w kakao z cegły, reszta... – ano; taka była Panna Maria. [...] Siedzieli. A jednak. Pod tym »kakałem« z cegły. Ktoś informował« (Białoszewski 2018: 104) [»Wir gingen auf die Jungfrau Maria zu. Sie schreckte uns ab, ganz und gar. Die Kirche. Und der dunkle Glockenturm. Wie diese Spielzeuge in Dorfläden, mit Kakao aus Ziegelsteinen, der Rest ... – na ja. So war es mit der Jungfrau Maria. [...] Ja, dort waren welche. Immerhin. Unter diesem »Kakao« [sic!] aus Ziegeln. Wurde uns mitgeteilt« (Białoszewski 2019: 143)].

95 Ein Beispiel hierfür ist folgende Passage: »Leciało się po grzbiecie łańcucha górskiego z gruzów« (Białoszewski 2018: 201) [»Wir rannten über den Kamm dieser Gebirgskette aus Trümmern« (Białoszewski 2019: 277–278)].

96 »Ofen aus drei Ziegelsteinen« (Białoszewski 2019: 124).

[»pierwotna jaskiniowa wspólnota« (ebd.: 231)],⁹⁷ können ebenfalls als Merkmale eines solchen zivilisatorisch-kulturellen Regresses angesehen werden.

Auf Ebene der Repräsentationsräume manifestiert sich jener Urbanitätsverlust in einer metaphorischen Assoziation Warschaus mit vergangenen urbanen Zentren und Zivilisationen, deren Kulturen gewaltsam unterdrückt oder gar exterminiert wurden. So nähert der Erzähler die Raumlogik Warschaus während des Aufstandes sinnbildlich an jene mittelalterlicher Belagerungen »exotischer« Städte an: »[T]utaj to powstanie zaczynało wyglądać jak z książki. Jakiejś takiej o oblężeniu. Średniowiecznym. I to egzotycznego, upalnego miasta. Gdzie się zaczyna jeść korę z drzew i podeszwy.« (Ebd.: 33)⁹⁸ Durch ein geschicktes Wortspiel bringt er sie sogar mit jener des belagerten Trojas in Verbindung: »[T]o jeszcze dodawało temu [...] czegoś egzotycznego. Czyli dodatkowego *trojenia* się w głowie.« (Ebd.: 90)⁹⁹ Schließlich zieht er eine Parallele zwischen Warschau und Jerusalem: »Kto by myślał [...] że teraz jak wylecę szukać z kubłem wody, na Podwale, to zobaczę ten »Syjon«, już ten drugi, w gruzach, siwy, czerwony, »dom nasz, dom Boży« – drugi po Muranowie.« (Ebd.: 121)¹⁰⁰

Die durch diese Assoziationen evozierte Kontextualisierung stützt zwar weniger die festgestellte Annäherung des urbanen Raums an einen naturbezogenen. Sie impliziert allerdings einen zivilisatorischen, teilweise sogar irreversiblen räumlichen Verlust. Gleichzeitig weist sie auf eine Exotisierung des eigentlich vertrauten urbanen Raums hin und drückt eine räumliche Verfremdung aus, die die bereits erwähnte Dislokation des urbanen Subjektes verdeutlicht.

Eine solche Kontextualisierung Warschaus und die gleichzeitige Abwendung von früheren städtischen Parallelisierungen, wie jener des »Paris des Nordens«,¹⁰¹ ist interessanterweise eine, die die Stadt zwar in ein Narrativ der Zerstörung und eine darin implizite Opferrolle einreicht. Indem an eine Tradition angeknüpft wird, die das Schicksal primär von Städten, nicht von Nationen fokussiert, entfernt der Text das aufständische Warschau allerdings auch von dessen abstrakter Rolle, die ihm die bis heute dominanten Erinnerungsnarrative zuschreiben. Die Textpassage »Więc – wracając

97 »Urgemeinschaft des Höhlenlebens« (ebd.: 319).

98 »[H]ier begann dieser Aufstand auszusehen wie etwas aus einem Buch. Einem Buch über eine Belagerung. Im Mittelalter. In so einer exotischen, heißen Stadt. Wo man anfängt, Baumrinde zu essen und Schuhsohle« (ebd.: 46).

99 »[D]as verlieh allem [...] etwas Exotisches. Oder besser gesagt, es machte einen noch wirrer im Kopf« (ebd.: 123). Das Wortspiel kann in deutscher Übersetzung nicht wiedergegeben werden.

100 »Wer hätte gedacht, [...] dass ich jetzt, da ich mit dem Kübel auf Suche nach Wasser gehe, dieses »Zion«, schon das zweite, in Trümmern liegen sehe, aschgrau und rot, »unser Haus, das Haus des Herrn« – das zweite nach Muranów« (ebd.: 166).

101 Einer solchen Kontextualisierung widerspricht der Erzähler offen, indem er seinen Gang durch die Kanäle mit dem Schicksal Jean Valjeans aus Victor Hugos *Les Misérables* (1862) vergleicht und dabei auf die Unmöglichkeit einer Parallelisierung dieser zwei Städte hinweist: »Tu i tu śródek, Śródmieście. Tak niedaleko. Tak to było strasznie daleko. Nie bliżej – mówię wam – niż mnie po wojnie z Warszawy do Paryża. W ogóle to się nie kojarzyło jako coś wspólnego« (Białoszewski 2018: 133) [»Beide Stellen in der Mitte, in der Stadtmitte. So nah aneinander. Und es war so schrecklich weit weg. Nicht näher – das sag ich euch –, als es für mich nach dem Krieg von Warschau nach Paris war. Die beiden Orte hatten in der Vorstellung überhaupt nichts miteinander gemein« (Białoszewski 2019: 183)].

do Polski – to Polska nie była Warszawą. I powstanie zostało powstaniem warszawskim.« (Białoszewski 2018: 59)¹⁰² lässt sich vor diesem Hintergrund nicht nur, wie dies Niżyńska (2013: 57) suggeriert, als Hinweis auf die Aufstandstradition in der polnischen Geschichtsschreibung interpretieren. Sie liest sich schon fast wie ein bewusster Seitenhieb an ebenjene Narrative, die das Schicksal Warschaus in eine übergeordnete, nationale Erzählung zu pressen versuchen.

Gleichzeitig ist in *Pamiętnik* eine Absage an die Abstraktion des Leids einzelner Warschauer Stadtteile zum Leid sogar ganz Warschaus identifizierbar. Explizit wird dies, als der Erzähler feststellt: »Ale Polska już w Młocinach, już we Włochach była nie-Warszawą, żyła swoim życiem. Dla Polski Warszawa przede wszystkim paliła się.« (Białoszewski 2018: 59)¹⁰³ Das sich in Kampfhandlungen befindliche Warschau funktioniert also anders als der Rest der Stadt, einerseits, weil dort gekämpft wird, andererseits wegen der daraus resultierenden Raumordnung, die die Entstehung neuer städtischer Eigenlogiken zur Folge hat.

Diese Eigenlogiken des Ausnahmezustandes implizieren neben der Transformation des urbanen Raums in einen naturnahen und zivilisationsfernen auch eine raumbezogene Wende von einer intellektuellen Rationalität hin zu einer das Emotionale priorisierenden Geistlichkeit. Zwar werden stellenweise Situationen beschrieben, die auf eine punktuelle Konservierung des kulturell-intellektuellen Elements hinweisen. Davon zeugt nicht zuletzt die Erwähnung eines Chopin-Konzerts (vgl. ebd.: 150)¹⁰⁴ oder des »Warszawianka«-Lieds, dessen Klang Miron in Śródmieście im Vorbeilaufen wahrnimmt (vgl. ebd.: 200).¹⁰⁵ Doch implizieren jene Beschreibungen stets Verwunderung seitens des Erzählers, wodurch sie als abnormal und nicht in die eigentliche Logik des urbanen Ausnahmezustandes passend reflektiert werden.

Die neue »Normalität« impliziert vielmehr ein unablässiges Wachstum des Einflusses religiöser Praktiken auf die städtische Alltagspraxis. Manifest wird dies in den Beschreibungen der Gebete, die eine nicht enden wollende Klangkulisse im aufständischen Warschau produzieren (vgl. ebd.: 81–83 und 200–201),¹⁰⁶ aber auch darin, dass eigentlich weltliche, Rationalität implizierende Praktiken einen religiösen Charakter erhalten. So wird bspw. das Zeitunglesen als quasi-sakraler Akt beschrieben:

»Co jeszcze? Modlitwa. Już wtedy pewnie Swen zaczynał je prowadzić. [...] Odmawiał. Czytał na głos gazetki (od razu przechodzę do tego, bo to jednakowa liturgia) [...]. Dwie baby brały z ołtarza dwie świece do oświetlania najnowszych wiadomości. [...] I jak do odczytywania Ewangelii zbliżyły się do Swena i stawały po jego dwóch stronach. Diakonki. Ja byłem subdiakonem czy kościelnym.« (Ebd.: 35)¹⁰⁷

102 »Also – zurück zu Polen – Polen, das war nicht Warschau. Und so wurde der Aufstand zum Warschauer Aufstand« (Białoszewski 2019: 81).

103 »Aber schon in Młociny, schon in Włochy war Polen Nicht-Warschau, lebte vor sich hin. Für Polen war in erster Linie bedeutend, dass Warschau brannte« (ebd.: 80).

104 Vgl. ebd.: 205.

105 Vgl. ebd.: 276.

106 Vgl. ebd.: 111–113 und 276.

107 »Was noch? Gebete. Wahrscheinlich fing Swen da schon an, sie zu leiten. [...] Er lehnte erst ab. Er las laut aus der Zeitung vor (auf Anhieb fällt mir das ein, denn das ist ja auch eine gleichförmige

Mit dem Religiösen assoziiert werden zudem basale, häusliche Alltagspraktiken, wie das Zubereiten kleiner Teigklößchen (»zacierki«), das mit dem Rosenkranzbeten verglichen wird: »Kręciła te zacierki. Jak wszystkie kobiety. Piwnice. Bez przerwy. Albo różańce. To i to – drobione. Podobna technika.« (Ebd.: 77–78)¹⁰⁸

Es sind aber nicht nur die Praktiken, in denen der Text eine solche Hinwendung zum Religiösen offenbart. Der Rybaki-Unterschlupf, in dem sich die oben zitierte Gebetsszene abspielt, wird räumlich sogar derart konzipiert, dass ein Altar als Ort aller kollektiven Zusammenkünfte die Raumstruktur dominiert: »Nasza »sala« piwnicowa, chociaż takich jak ona było jeszcze ze dwie albo trzy pod naszym blokiem B, była tak jakby główną na ten blok. Bo przecież stał tu ołtarz. A może naprawdę była największa?« (Ebd.: 31)¹⁰⁹ Die Keller fungieren somit nicht mehr nur als Unterschlupf oder Wohnungersatz. Nicht zuletzt verstärkt durch die wiederkehrende Beschreibung der typischen Warschauer Kellergewölbe [»kleinowskie sklepienia« (ebd.: 22)]¹¹⁰ ähneln sie vielmehr Krypten, die, wie Lefebvre (1991: 254) in *La production de l'espace* bemerkt, das Zentrum des Weltbildes im frühen, vormittelalterlichen Christentum darstellten. Die religiöse Codierung der Praktiken und Räume sowie die Rückkehr der Krypta als räumliches Zentrum unterstützen nicht nur eine verstärkte religiöse Semantisierung des urbanen Raums, sondern auch, auf Ebene der Repräsentationsräume, seine Devolution in ein früheres zivilisatorisches, kryptenzentriertes Stadium.

Unübersehbar ist dabei die Konnotation der Keller mit dem Tod, genaugenommen dem Märtyrertod. Schließlich dienten Krypten als Unterkirchen in der frühchristlichen Zeit der Aufbewahrung von Märtyrerreliquien (vgl. Lefebvre 1991: 254). Auf Grundlage einer solchen räumlichen Semantisierung des Kellers als den Tod implizierenden Raum, wie sie auch Jacques Derrida (1979: 19–23) im Vorwort zu Nicolas Abrahams und Maria Toroks *Le Verbier de L'Homme aux loups* (1976) feststellt, können die Warschauer:innen, die darin verharren, vielleicht nicht als lebendig Tote,¹¹¹ aber durchaus als Totgeweihte interpretiert werden. Andererseits wird die Stadtbevölkerung, die sich in den kryptenartigen Kellern tummelt, zu Märtyrer:innen stilisiert. Sie stirbt aber nicht für eine bestimmte Idee, sondern wird, in Anlehnung an die ursprüngliche Bedeutung von »martyr«, zu einem Kollektiv an teilnehmenden Zeug:innen des Warschauer Urbizids.¹¹²

Liturgie) [...]. Zwei Frauen nahmen zwei Kerzen vom Altar, zur Beleuchtung für die neuesten Nachrichten. [...] Und wie zur Lesung des Evangeliums näherten sie sich Swen und traten ihm zur Seite, jede an einer. Diakonissinnen. Ich war der Subdiakon oder Küster« (ebd.: 48–49).

108 »Sie wirbelte grade die Nockerln. Wie alle Frauen. Die im Keller. Oder die Rosenkränze. Das eine wie das andere – kleine Kügelchen. Ähnliche Techniken« (ebd.: 106).

109 »Es gab zwar noch andere Kellersäle, die so waren wie unserer, doch unserer war irgendwie der Hauptsaal des Blocks. Hier stand ja der Altar. Oder war er vielleicht auch größer?« (Ebd.: 43).

110 »Kleinsches Gewölbe« (ebd.: 31).

111 Laut Derrida (1979: 20) ist der »Bewohner einer Krypta [...] immer ein lebendig Toter«. Eine Anwendung des Kryptabegriffs im psychoanalytischen Sinne, wie ihn Abraham und Torok einführen, sehe ich in der vorliegenden raumorientierten Analyse als nicht produktiv an, zumal es mir nicht um die Untersuchung des Traumatischen in *Pamiętnik* geht, die Niżyńska (2013) und teilweise Bojarska (2012) bereits vornehmen.

112 Janion (2014: 195–196) und Bojarska (2012: 50) sehen aufgrund des Schreibaktes nur in Miron den teilnehmenden Zeugen. Eine Analyse der räumlichen Semantisierung, aber auch die spezifische Raumstruktur, auf die ich in Kapitel III.2.5 näher eingehen werde, weisen allerdings darauf hin,

Eine solche Annäherung der subterranean Ebene an das Totenreich sowie die häufige Gleichsetzung des urbanen Raums mit der Hölle¹¹³ und nicht zuletzt die Beschreibung der Kämpfe in Praga als »dantejskości« (Białoszewski 2018: 184)¹¹⁴ lassen zudem auf einen intertextuellen Bezug zu Dantes *Inferno* aus dessen *La Divina Commedia* schließen. Eine solche Vermutung stützt die Beschreibung einer vielschichtigen unterirdischen Topografie in *Pamiętnik*, die an die multidimensionale Struktur der Unterwelt in Dantes Werk erinnert: »Licząc od wierzchu. Pierwsza [Warszawa] na wierzchu właśnie. Ta z przejściami przez podwórza i sienie. Druga – schronowa. Z systemem połączeń. Podziemnych. A pod tą podziemną jedną ta podziemna [z kanałami].« (Ebd.: 134–135)¹¹⁵

Aber auch die spiralförmige Erzählstruktur, wie sie im Vorkapitel festgestellt wurde, kann als Hinweis auf einen solchen intertextuellen Bezug gelesen werden. Denn ist in *Pamiętnik* die Stadt in einer auf den Urbizid sich zuspitzenden Zerstörungsspirale gefangen und wird diese kreisförmige Bewegung—ganz im Sinne des am Anfang dieses Kapitels angeführten Zitats von Jarosiński—in den herumkreisenden Bewegungen der Warschauer:innen »[I] te kręcenia się« (ebd.: 127)] gespiegelt,¹¹⁶ so wird in diesem Kontext eine Bezugnahme auf die kreisförmigen Bewegungen der Sünder:innen in Dantes *Inferno* erkennbar. Dies soll nicht bedeuten, dass hieraus eine Art Sündhaftigkeit Warschaus oder seiner Bewohner:innen resultiert. Vielmehr wird dadurch eine die beiden Texte verbindende Ausweglosigkeit zum Ausdruck gebracht: Wie das Schicksal der Sünder:innen in Dantes Text (vgl. Lotman 1980: 134), so ist auch das Schicksal Warschaus, der Urbizid, irreversibel.

Eine komplette Parallelisierung von *Pamiętnik* mit den in *La Divina Commedia* enthaltenen Höllenbeschreibungen ist jedoch problematisch. Einerseits ist Miron nicht nur lebendig, sondern auch weniger, wie Dante, ein beobachtender Reisender im Raum. Andererseits gleicht Dantes Höllenabstieg schließlich, wie Lotman (1980: 131) in seiner Analyse des Textes zeigt, einem moralischen Aufstieg, wodurch er sich von den beobachteten Sünder:innen nicht nur als bewegliche, sondern auch als sittlich überlegene Figur abhebt. Miron hingegen partizipiert selbst als Teil einer Stadtgemeinschaft an der Produktion des beschriebenen Raums und dadurch an der oben festgestellten Zeugenschaft des Urbizids. Er braucht auch keinen Begleiter, der ihn durch einen ihm fremden Raum führt, sondern bewegt sich oft allein durch den ihm (zumindest vormals) bekannten, städtischen Raum. Auch scheitert der Autor Miron, und darin kontrastiert er den Autor

dass nicht nur Miron als ein solcher angesehen werden kann, sondern dass *Pamiętnik* auf die Zeugenschaft der gesamten Stadtgemeinschaft hinweisen möchte.

113 Beispiele hierfür sind folgende Textstellen: »W stronach Staszka i mojej było piekło« (Białoszewski 2018: 32) »[I]n Staszeks und meiner Gegend war die Hölle los« (Białoszewski 2019: 44); »Od tej pory dalsze piekło« (Białoszewski 2018: 66) »[V]on da an ging es mit der Hölle [...] unaufhaltsam weiter« (Białoszewski 2019: 90); »nalot, albo w ogóle jakieś piekło« (Białoszewski 2018: 96) »ein Fliegerangriff oder eine sonstige Hölle« (Białoszewski 2019: 131).

114 »Dantesche Szenen« (Białoszewski 2019: 254).

115 »Von oben gerechnet. Das erste [Warschau] war oben. Das mit den Durchgängen durch Höfe und Hausflure. Das zweite – die Luftschutzkeller. Mit ihrem Verbindungssystem. Dem unterirdischen. Und darunter nun noch dieses weitere unterirdische System [mit den Kanälen]« (ebd.: 185).

116 »Und dieses Kreisen und Kreisen« (ebd.: 174).

Dante mit dessen äußerst präziser, architektonischer Konstruktion eines ganzen Universums (vgl. Lotman 1980: 127) wohl am meisten, an der Erstellung einer konsistenten, kohärenten Topografie Warschaus (vgl. Kap. III.2.1).

Nicht zuletzt sei auch die Divergenz in der räumlichen Semantisierung bemerkt. Denn impliziert der fortschreitende Abstieg Dantes in die unteren Sphären der Höllenkonstruktion immer größere Sünden und immer mehr Leid, stellt der Gang Miron in die subterranean Ebenen eine Art Erleichterung dar. Wie im Vorkapitel beschrieben, fungieren die Keller als Räume der Ruhe und Sicherheit, wohingegen der oberirdische urbane Raum Gefahr impliziert. Je tiefer Miron also in die subterrane Topografie absteigt, desto ruhiger wird es und desto mehr impliziert der ihn umgebende Raum nicht mehr die Gefahr zu sterben, sondern das Überleben. Besonders deutlich wird dieser Aspekt in der Textpassage, in der Miron die Kanäle, also die unterste Ebene der von ihm beschriebenen unterirdischen Topografie Warschaus, betritt: »Włazi się w to coś. Wody do pól łydki. Zaczynamy iść. W tej wodzie. Tak zwanej. Noga za nogą: szszu...szszuuu...szszuu... Pierwsze co mnie zaskoczyło, to spokój. Cisza. Szumi. Te kroki. Światelka. [...] Więc spokój. Po tym piekle. Ulga. Niesamowita ulga.« (Białoszewski 2018: 134)¹¹⁷

Trotz dieser Unterschiede ist eine mit jener intertextuellen Verknüpfung verbundene Konnotation des urbanen Raums mit einem infernalischen erwähnenswert. Sie wird zusätzlich durch die direkte textimmanente Annäherung des Raums an Endzeitstadien unterstützt [»Sąd, ostateczność« (ebd.: 79)],¹¹⁸ wodurch der städtische Raum des Ausnahmezustands in *Pamiętnik* an einen Höllenraum und der Urbizid Warschaus an christliche Konzepte vom irreversiblen Ende der Existenz angenähert wird.

Stützen diese Beobachtungen die These von der Transformation des urbanen Raums von einem weltlichen zu einem religiös kodierten, ist darüber hinaus eine Entindividualisierung des Stadtraums zu Gunsten einer neuen, das Kollektive fokussierenden Raumsymbolik identifizierbar. Dies wird durch die vermehrte Schilderung von Praktiken, die im Kollektiv ausgeführt werden (Gebete, kollektive Hilfsaktionen und Mahlzeiten), aber auch auf grammatikalischer Ebene offenbar. Schildert der Erzähler zu Beginn des Textes nämlich noch einen Großteil der Tätigkeiten aus einer individuellen Perspektive, also in der 1. Person Singular, wird im Laufe der Erzählung die Verwendung der 1. Person Plural und schließlich die ausschließliche Nutzung reflexiver Verbkonstruktionen und Infinitivformen oder gar nominalisierter Verbformen dominant. Letztere ermöglichen durch die Auslassung eines klaren Subjekts im Polnischen eine gänzliche Objektivierung der Erzählperspektive, wie das folgende Zitat veranschaulicht: »Niepokój się zaczął, to trzeba było spokoju. Śpiewanie. Błaganie. Stanie. Już bez ciskań się. Różańce. Zacierki. Jedzenie pod framugą. [...] A jak nie, a tam zasypie michę, to szkoda, więc branie ze sobą i się je, bo się chce. Do żarcia też się sypie. Ale co robić. Trzeszczy. Suche. Się je.« (Ebd.: 83)¹¹⁹ Es kommt somit stellenweise zu einer kompletten Abstraktion des Subjekts und da-

117 »Man taucht ein in dieses Etwas. Wasser bis zur Wade. Wir setzen uns in Bewegung. In diesem Wasser. Dem sogenannten. Schritt um Schritt: Schschllrr...schschllrr...schschllrr Die erste Überraschung war die Ruhe. Stille. Rauschen. Diese Schritte. Kleine Lichtlein. [...] Ruhe also. In dieser Hölle. Erleichterung. Eine ungeheure Erleichterung« (ebd.: 184).

118 »Gericht, Endgültiges« (ebd.: 108).

119 »Unruhe griff um sich, man brauchte Ruhe. Singen. Flehen. Stehen. Ohne Gequetsche. Rosenkränze. Nockerln. Essen im Türrahmen. Na und? Mit Mörtel drauf, na und? Wie auch sonst, es bröckelt

Śródmieście getrennt voneinander agieren. Veranschaulichen lässt sich diese anfängliche Divergenz anhand der im Vorkapitel zitierten Textstelle, in der Miron und Irena den ersten Aufständischen durch Irenas Fenster erblicken. In diesem Zitat wird offensichtlich, dass die Gruppen räumlich voneinander getrennt sind. Schließlich blicken Miron und seine Freundin aus dem Fenster einer Wohnung, während sich der Aufständische auf der Straße befindet. Unterschiede gibt es aber auch hinsichtlich ihrer Praxis. So stehen Miron und Irena ruhig im Zimmer. Der Aufständische hingegen rennt. Diese Szene spielt sich wohlgeordnet noch in der von Ruhe und Normalität geprägten Anfangsphase der ersten Aufstandsepisode ab. Dennoch wird hier bereits eine Diskrepanz zwischen aufständischer und ziviler Raumpraxis und -ordnung offenbar, die später insbesondere in der Altstadt intensiviert wird und sich derart vereinfacht zusammenfassen lässt: Aufständische kämpfen, warten oder sitzen an Barrikaden. Zivilist:innen wiederum verharren in Kellern oder fliehen in einen neuen Unterschlupf oder Bezirk.

Auch in der Altstadt gibt es nur wenige Überschneidungen zwischen den zwei Gruppen und wenn, dann fungieren sie der weiteren Unterscheidbarkeit zwischen zivilem und militärischem Leben. Ein treffendes Beispiel hierfür ist die Beschreibung des 15. August.¹²⁹ An diesem Tag nehmen Zivilist:innen und Aufständische gemeinsam an einem Festgottesdienst teil. Es ist das erste Mal im Text, dass es zu einer Vermischung zwischen Militär und Zivilist:innen kommt: »Pamiętam, żeśmy się zaczęli schodzić. Że był upał, spokój. Że tłum cywilów i tłum powstańców [...]. Że tłum był wreszcie ogromny.« (Białoszewski 2018: 65)¹³⁰ Aus der zivilen Masse und den Aufständischen wird, wie das Zitat demonstriert, also eine einheitliche Menge, dies aber nur für einen Moment. Denn nach dem Gottesdienst kommt es erneut zur Aufspaltung der temporären Gemeinschaft und die Trennung zwischen ziviler und militärisch aktiver Bevölkerung wird abermals offenbar: »Odśpiewało się. Rozeszli się. Wszyscy. Po swoich piwnicach. Wojsko po swoich kwaterach. Czyli po stanowiskach [...] i reszta z cywilami po schronach.« (Ebd.: 65–66)¹³¹ Eine gänzliche räumliche Trennung der beiden Gruppen geht zwar nicht (mehr) vonstatten. Denn je begrenzter der Raum ist, desto mehr überlappen militärische und zivile Topografie. Dennoch werden Aufständische und Zivilist:innen in der Altstadt nun nicht mehr als eine einheitliche Masse bezeichnet, sondern als zwei separate Gruppierungen.

129 Vor dem Hintergrund, dass es sich bei dem hier beschriebenen Feiertag nicht nur um einen Marienfeiertag, sondern auch, seit 1923, um den Tag der polnischen Streitkräfte (Dzień Żołnierza) handelt, ist seine Hervorhebung in *Pamiętnik* bemerkenswert. Denn die Festlegung jenes Datums als Gedenktag des Militärs geht auf das Andenken an die Schlacht bei Warschau 1920 im Rahmen des polnisch-sowjetischen Kriegs zurück. Trotz offensichtlicher militärischer Unterlegenheit gelang es damals den polnischen Streitkräften, die Schlacht zu gewinnen und dadurch das Kriegsgeschehen zu drehen. Dass der Erzähler genau jenen Tag gesondert beschreibt, obwohl eine genaue Zeitrechnung zu diesem Zeitpunkt immer schwieriger wird, kann stellvertretend für die Hoffnung gelesen werden, die in dieser Phase des Aufstandes noch, sowohl bei den Aufständischen als auch den Zivilist:innen, herrschte, dass auch dieser Kampf um Warschau erfolgreich enden kann.

130 »Ich erinnere mich noch daran, wie man begann, sich zu versammeln. An die Hitze, die Ruhe. An die Menge der Zivilisten und die Menge der Aufständischen in Tarnzeug der Deutschen [...]. Daran, wie riesig die Menge dann schließlich war« (Białoszewski 2019: 89).

131 »Man sang zu Ende. Ging auseinander. Alle. Jeder in seinen Keller. Die Armee in ihre Quartiere. Beziehungsweise an ihre Posten im Parterre [...] und die Restlichen mit den Zivilisten in die Luftschutzräume« (ebd.).

In Śródmieście gestaltet sich die Situation etwas anders. Hier wird von Anfang an eine diesen Stadtteil kennzeichnende Durchmischung von Zivilist:innen und Aufständischen beschrieben.¹³² Zudem häufen sich in diesem Bezirk Personenbeschreibungen, die keinen eindeutigen Status in jener Dualität einnehmen: »Dużo było opaskowców z pozoru. Różni półpowstańcy. Stany pośrednie.« (Ebd.: 166)¹³³ Es wird somit immer schwieriger, zwischen den beiden Gruppen zu unterscheiden. Schließlich wird auch Miron zu einem solchen »opaskowiec z pozoru«, als er die AK-Schleife seines Vaters nutzt, um Barrikaden schneller passieren zu können (vgl. ebd.: 158).¹³⁴

Trotz der identifizierbaren Reduktion von Divergenz zwischen Aufständischen und Zivilbevölkerung in Śródmieście bleiben die einzelnen Gruppen in ihrer Beschreibung stets getrennt. Erst im »nurt« verbinden sie sich schließlich zu einer zusammenhängenden Einheit: »I cywile. I powstańcy. Nie byli znowu wcale do siebie tacy niepodobni. Wszyscy ludzie, co wyłazili wtedy z Warszawy, byli do siebie podobni i zupełnie niepodobni do innych.« (Ebd.: 223)¹³⁵ Werden die Zivilist:innen und Aufständischen hier zunächst wieder als voneinander losgelöste Gruppen beschrieben (»I cywile. I powstańcy«), fusionieren sie schließlich zu einem kollektiven Subjekt (»Wszyscy ludzie«), wodurch die zuvor vorbereitete Abstraktion der Stadtgemeinschaft in ein unauflösliches Kollektiv ihre Klimax erfährt.

Der dehumanisierende Effekt des »nurt« wiederum zeigt sich, indem die aus der Stadt ausziehende Bevölkerung Warschaus an Elemente aus der Natur angenähert wird. Denn im »nurt« gibt es weder Individuen noch überhaupt Menschen. Er stellt eine unkenntliche, homogene Masse dar, die lawinen- [»lawinami« (ebd.: 227)]¹³⁶ bzw. wellenförmig [»falowanie« (ebd.: 222)]¹³⁷ aus der Stadt herausschwimmt [»coś z płynięcia« (ebd.)].¹³⁸ Er gleicht einer entmenslichten Substanz, die zwar durch ihre Bewegungen noch Leben impliziert, aber aufgrund ihrer semantischen Annäherung an ein Produkt der nicht-menschlichen Natur gemeinsam mit den ebenfalls jener Natur zugeordneten Ruinen eine letzte Symbiose zwischen durch ihr Überleben von der eigenen Stadt entfremdeten Einwohner:innen und der entmenslichten, sterbenden Stadt darstellt.

Der Homogenisierungsprozess des »nurt« ist jedoch in einem weiteren Sinne deubar. Denn der Ausnahmezustand in *Pamiętnik* entspricht dem, was Agamben (2017: 62) als kennzeichnend für einen Ausnahmezustand versteht, nämlich einer »Zone der Anomie, in der alle rechtlichen Bestimmungen – insbesondere die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat selbst – deaktiviert sind«. Je mehr sich die Situation in den narrativen

132 Siehe folgende Textstelle: »W Śródmieściu było wybitne pomieszanie się cywilów z powstańcami« (Białoszewski 2018: 166) [»In Stadtmitte gab es eine hervorragende Vermischung von Zivilisten und Aufständischen« (Białoszewski 2019: 228)].

133 »Es gab viele mit Armbinden nur zum Schein. Verschiedene Halbaufständler. Zwischenstadien« (Białoszewski 2019: 228).

134 Vgl. ebd.: 217.

135 »Sowohl die Zivilisten. Als auch die Aufständischen. Sie waren einander ja gar nicht so unähnlich. Alle Menschen, die damals auszogen aus Warschau, waren einander ähnlich und sahen ganz anders aus als alle anderen« (ebd.: 308).

136 »[W]ie eine Lawine« (ebd.: 313).

137 »[E]in Wogen« (ebd.: 307).

138 »[S]o eine Art Fließen« (ebd.).

Spiralkreisen vom städtischen Normalzustand nämlich entfernt, desto eher kommt es zu einem Zusammenfallen von Räumen der privaten mit Räumen der gemischten Stadtebene. Das städtische Leben verlagert sich zunehmend in Keller, wo es zwar teilweise Parzellen gibt, in denen kleinere so genannte Familien [»rodzinami« (Białoszewski 2018: 198)]¹³⁹ wohnen können. Insgesamt existiert aber eine Art große Kellergemeinschaft, die, so wurde bereits ausgeführt, in *Pamiętnik* kollektive Praktiken generiert und das Individuum mit dem Kollektiv zusammenfallen lässt. Analog zu Artur Placzkiewicz (2013: 34) These, der ein komplettes Verschwinden des Konzepts des Privaten in *Pamiętnik* identifiziert, rückt also auch räumlich gesehen die individuelle Privatsphäre zu Gunsten eines neuen öffentlich-kollektiven Raums in den Hintergrund.

Immer stärker absorbiert die gemischte also die private Stadtebene. Es wird aber auch eine Diskrepanz zwischen der globalen und der gemischten Stadtebene, also in diesem Fall der Sphären der militärisch-politischen Aktionen und des zivilen Lebens in Warschau, augenscheinlich. Dieser Kontrast äußert sich insbesondere darin, dass die gemischte Ebene zunehmend zu einem technikfreien Raum wird, die globale jedoch, durch die Nutzung von (Kriegs-)Technologien gekennzeichnet, ebenjene Technologien zur Unterdrückung der anderen Stadtebenen nutzt. Diese Dominanz der militärischen Aktivitäten über die Alltagspraxis der Einwohner:innen manifestiert sich u.a. in der zunehmenden Integration eines militärischen Vokabulars in die Alltagssprache der Zivilist:innen. Sie wird aber auch in der Aneignung eines militärischen *Wissens*schatzes durch die Zivilbevölkerung manifest, den die Menschen nolens volens akquirieren, um ihre Überlebenschancen zu maximieren, wie folgende Textpassage unterstreicht:

»Mówiłem już o wyczuleniu słuchu. Na to, co front. Co inna dzielnica. Co za Alejami. Co o dwie ulice. I jaki kaliber. Na słuch. Mieliśmy z Haliną swoje porozumienia. Na to, co teraz. Leci. Jedne pociski dziwnie miauczały. Mówiliśmy: »Oho koty!«. Najgorsze były berty. To te – o ile pamiętam – trzyczwartotonówki. Trzy czwarte tony to nieźle. Tyle co trzy czwarte tony bomby, ale zamiast z nieba, to z boku. Uważałem, że właśnie to ma znaczenie. [...] Różnica nie taka wielka. A jednak była. Zostanę przy swoim. Chodzi mi tylko o rachunek piwnicowy.« (Białoszewski 2018: 165)¹⁴⁰

Die zunehmende Hegemonialstellung der globalen Stadtebene wird aber auch durch die im Vorkapitel angesprochene, immer geringere Bewegungsfreiheit und die Notwendigkeit, die urbane Raumpraxis an den nun militärisch-dominierten Raum anzupassen, offensichtlich.

139 »[F]amilienweise« (ebd.: 273).

140 »Ich habe schon davon geredet, wie sich das Gehör schärfte. Für das, was die Front war. Was in einem anderen Stadtteil war. Was hinter den Aleje. Was zwei Straßen weiter. Was für ein Kaliber. Nach Gehör. Halina und ich hatten unsere eigenen Bezeichnungen. Für das, was gerade los war. Was flog. Die einen Geschosse miauten so seltsam. Wir sagten: »Aha, Katzen!«. Am schlimmsten waren die Bertas. Das waren – soweit ich mich erinnere – Dreivierteltonner. Eine Dreivierteltonne, das ist nicht schlecht. Allerdings waren das Bomben von einer Dreivierteltonne, und die kamen nicht von oben, sondern von der Seite. Ich stellte fest, dass das tatsächlich von Bedeutung ist. [...] Der Unterschied ist nicht so groß. Trotzdem, ein Unterschied ist da. Ich beharre auf meiner Ansicht. Es geht mir ja nur um die Zahlen in den Kellern« (ebd.: 226–227).

Vor diesem Hintergrund kann der ›nurt‹ auch als Symbol eines endgültigen Siegs der globalen, institutionellen über die gemischte (und damit auch private) Stadtebene angesehen werden, wodurch die Stadtbevölkerung ihrer Heterogenität und Handlungsfähigkeit beraubt und zu einer homogenen, passiven Bevölkerungsmasse homogenisiert wird. Diese Deutung wird von der zu Anfang des Kapitels formulierten These gestützt, die in der Ausnahmepraxis der Zivilist:innen in *Pamiętnik* ein Instrument der Einwohner:innen zur Rückeroberung von Raum sieht. Ermöglicht diese Praxis den Stadtbewohner:innen nämlich eine Wiedergewinnung ihrer aktiven Rolle am räumlichen Konstitutionsprozess, kann sie auch als ein wiederholtes Aufbäumen der gemischten gegen eine sich räumlich ausdehnende globale Stadtebene angesehen werden, die danach strebt, das städtische Individuum zu einem:r passiven und unmündigen Raumnutzer:in zu devaluieren. Mithilfe ihrer antidisziplinären Praxis schaffen es die Einwohner:innen allerdings nur temporär, ihre kreative Produzent:innenrolle im urbanen Raum zu konservieren. Analog zur spiralförmigen Bewegung der Narration zwischen räumlicher und sprachlicher Ordnung und Unordnung, Orientierung und Desorientierung entzieht die wachsende Dominanz der globalen Stadtebene im Laufe jedes Spiralkreises den Menschen zunehmend die Möglichkeit, selbstbestimmt zu agieren, bis sie schließlich am Ende jeder narrativen Episode die kreativ-subversive Raumpraxis der Stadtbewohner:innen komplett verhindert.

Durch diese strukturelle Eingliederung der Ausnahmepraxis der Stadtbewohner:innen in die spiralförmige Erzählstruktur des Textes passiert etwas Bemerkenswertes. Denn nicht nur die Möglichkeit der Einwohner:innen, den urbanen Raum zu produzieren, wird in jedem Spiralkreis zunehmend eingeschränkt. Auch Lesende geraten durch den sich wiederholenden sprachlichen Kollaps in Schwierigkeiten, sich durch die literarisierte Stadt zu bewegen und die Abfolge der Ereignisse, aber auch den erzählten Raum zu begreifen. Es kommt zu einer Art Inversion der Flaneurfigur: Sowohl die Person, die den empirischen Stadtraum erlebt, als auch die Lesenden, die als flaneurähnliche Figuren angesehen werden können (vgl. Kap. I.2.2), werden in ihrem Lese- bzw. Gehprozess behindert. Nicht nur die Fähigkeit des:r gehenden Stadtbewohners:in, sich ungestört und ziellos durch die Stadt zu bewegen, verschwindet. Auch die lesenden Flanierenden verlieren ihre kreative Kompetenz, sich Räume anzueignen.

In *Pamiętnik* wird die schöpferische urbane Aktivität der Lesenden wie auch der Warschauer:innen also durch die Zerstörung des städtischen Raums zunehmend unterdrückt—eine Situation, die erst mit Miron's Flucht in einen anderen Bezirk endet und, analog zur spiralförmigen Erzählstruktur, mehrmals wiederholt wird, bis sich Stadtraum und -praxis schließlich als nicht mehr miteinander vereinbare Elemente offenbaren (vgl. Kap. III.2.1).

In der liminalen Phase zwischen Kapitulation und dem Verlassen Warschaus ist die Praxis der Antidisziplin, die den Alltag des Aufstands bis dato kennzeichnete, gänzlich verschwunden. Dies gründet nicht zuletzt darin, dass die globale Stadtebene nun auf den Auszug der Einwohner:innen aus der Stadt drängt. Nicht der Fortbewegung und dem Umkodieren von Nicht-Orten, sondern dem statischen Verharren in der Stadt erwächst nun antidisziplinäres Potential. Der Erzähler zieht ein solches Bleiben zwar noch in Betracht, als er darüber nachdenkt, sich mit seinem Bekannten Kuba und dessen Familie in den Trümmern Warschaus zu verstecken und dort auf die Befreiung durch die Rote

Armee zu warten: »Wcale nam się nie chciało wychodzić do Niemców na niewiadome, na te roboty. Czy może na co gorszego? Niby liczyło się, że niedługo już tych Niemców. Ale licho wie ile. Może pół roku jeszcze? Nie lepiej tu zostać w gruzach?« (Białoszewski 2018: 216)¹⁴¹ Am Ende entscheidet sich Miron jedoch dagegen, ein solcher Warschauer ›Robinson‹ zu werden oder, wenn man der in diesem Kapitel entwickelten Argumentationslinie folgt, ein solcher zu bleiben. Schließlich wurden die Bewohner:innen Warschaus durch ihre reappropriierende Raumpraxis in *Pamiętnik* bis dato zu Robinson Crusoe-artigen Figuren stilisiert.

Der Erzähler-Protagonist fügt sich in den ›nurt‹ ein, wodurch allerdings nicht nur der Zyklus der räumlichen Wiederaneignung durch die zivile Praxis endet. Die zuvor von den Stadtbewohner:innen unternommenen, räumlichen Appropriationen entpuppen sich auch als bloß temporär wirkungsvolle Desiderate. Denn nach dem Ende des Ausnahmezustands sind sie, wie auch die sie implizierenden Praktiken, nutzlos. Ihre kreative Dimension, die das Städtische und Warschau als relational konstituierten urbanen Raum am Leben erhalten hatte, verschwindet und wird sogar einer Revision unterzogen. Bezieht man sich nämlich auf Lefebvres (1991: 167–168) Definition von räumlicher Appropriation, worin dieser eine kreative Raumaneignung von einer un kreativen, bloß den bestehenden Raum umnutzenden Praxis der Diversion (›détournement‹) abgrenzt, wird in der schlussendlichen Zwecklosigkeit der in diesem Kapitel identifizierten, räumlichen Aneignungspraxis ihr diversiver Charakter offenbar. Die antidisziplinäre Praxis erweist sich als bloßes Ablenkungsmanöver, das »can call but a temporary halt to domination« (ebd.: 168), aber keine tatsächliche Raumkreation zur Folge hat, die persistieren und dadurch einen langanhaltenden Kontrapunkt zum militärisch dominierten Raum darstellen kann. Was bleibt, ist ein Ort, der durch Kriegshandlungen komplett zerstört ist und keine weitere Resymbolisierung oder Wiederaneignung zulässt—ein absoluter Nicht-Ort, wie ihn Szalewska (2012: 27) feststellt, »bo nikt nie może już być-tu«. ¹⁴²

III.2.3 Das zutiefst Persönliche des Aufstands und der narrative Bruch mit der Abstraktion

Aus den im Vorkapitel getätigten Ausführungen lässt sich ein dem hier diskutierten Text inhärentes, komplexes Verhältnis von Selbst- und Fremdbestimmung schlussfolgern. Auf der einen Seite wird das Individuum in *Pamiętnik* durch die Absorption der privaten durch die gemischte Stadtebene nämlich zum Teil eines Kollektivs, das den Stadtbewohner:innen deren Raumproduzent:innenrolle in einem von der globalen Stadtebene dominierten und damit ebenjene Rolle unterdrückenden Raum behalten lässt. Auf der anderen Seite werden individuelle Bewegungen und Praktiken der Einwohner:innen durch ebenjenes Kollektiv eingeschränkt (vgl. Janion 2014: 168). Letzteres wird auch in

141 »Wir hatten überhaupt keine Lust, zu den Deutschen zu gehen, ins Unbekannte, zur Zwangsarbeit. Oder vielleicht sogar Schlimmeres? Obwohl man damit rechnete, dass die Deutschen es nicht mehr lange machen würden. Aber wie lange noch – das war die bange Frage. Noch ein halbes Jahr? War es da nicht besser, in den Trümmern zu bleiben?« (Białoszewski 2019: 298).

142 [Übers. A.S.] Weil niemand mehr da-sein kann.

den Beschreibungen von Streitszenen in den Kellergemeinschaften deutlich, in denen die Diskrepanz zwischen dem Individuellen und Gemeinschaftlichen zutage tritt:

»Wspomniałem już o małej piwniczce koło wejścia na schody, w której była kuchnia i baby gotowały. Na blacie stało zawsze kilka garów, ale ciasno, tak że ledwie się mieściły. Dlatego były kłótnie i nawet ta awantura z siekierami. Raz dwie sąsiadki też się pokłóciły o kolejność. Jedna z nich obraziła się i poszła gotować do swojego mieszkania. Czyli na górę. Od razu wałnęła pocisk i trafiła ją odłamkiem.« (Białoszewski 2018: 55)¹⁴³

Ein zu radikales Beharren auf individuellen Bedürfnissen oder Vorstellungen hat in der Raumordnung des Ausnahmezustandes somit, dies zeigt das obige Zitat deutlich, fatale oder gar letale Konsequenzen.

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass es dem autobiografischen Protagonisten Miron konstant gelingt, seine individuellen Bedürfnisse zu stillen, indem er seine Schreibfähigkeit fortsetzt oder intellektuellen Tätigkeiten nachgeht, obwohl dies in einem entintellektualisierten Raum, wie er in *Pamiętnik* konstruiert wird (vgl. Kap. III.2.2), zunehmend eine Unmöglichkeit darstellt. Besonders gut zum Ausdruck kommt jenes dem autobiografischen Protagonisten spezifische Verhalten an folgender Stelle:

»Więc coś mnie poniosło, żeby na tą okazję wyjść i poleżeć na górę. Tam. Niby. I polażem. W nieco możliwszej chwili. I może te kulki to wtedy latały po Freta. Czy nie wtedy? A ja zbierałem z rozwalonej księgarni latające luźne kartki *Psychologii* Titchenera. Kulki wiuwały mi koło ucha lewego, prawego i tak się schylam siedemnaście razy, bo tyle zbierałem podwójnych stron. Na lekturę do piwnicy.« (Białoszewski 2018: 77)¹⁴⁴

Obwohl das Gebäude, in dem sich Miron befindet, unter Beschuss ist, sammelt dieser die losen Blätter der *Experimentellen Psychologie* von Edward Titchener weiter ein. Miron's Versuch einer Fortsetzung seiner intellektuellen Praxis ähnelt in dieser Szene schon fast einer Rettungsaktion. Gerettet werden hier jedoch nicht Menschen, sondern eine Praxis, die Intellektualität impliziert und eine subjektive, individuelle ist. Damit verstößt sie gleich auf mehreren Ebenen gegen die städtische Eigenlogik Warschaus im Ausnahmezustand, wie sie in Kapitel III.2.2 identifiziert wurde, nämlich gegen ihren entintellektualisierten, aber auch ihren religiös-kollektiven Aspekt.

143 »Ich habe schon den kleinen Keller neben dem Eingang von der Treppe erwähnt, wo die Küche war und die Frauen kochten. Auf dem Herd standen immer mehrere Töpfe, aber es war eng, und sie hatten kaum alle Platz. Deshalb gab es Gezank und einmal ja auch diesen Streit mit den Äxten. Einmal stritten sich zwei Nachbarinnen darum, wer wann dran war. Die eine von ihnen war schließlich beleidigt und ging in ihre Wohnung zum Kochen. Also nach oben. In dem Moment schlug eine Granate ein und ein Splitter traf sie« (Białoszewski 2019: 76).

144 »Etwas fuhr jedenfalls in mich, aus diesem Anlass hinauszugehen und den Abhang hinauf. Dort hin. Irgendwie. Und ich schlich los. Im möglichsten Augenblick. Vielleicht war es auch da, dass die Kugeln über die Freta flogen. Oder doch nicht? Und aus einer in Trümmern liegenden Buchhandlung sammelte ich lose herumfliegende Blätter von Titcheners »Psychologie«. Die Kugeln piffen mir links und rechts an den Ohren vorbei, und unterdessen bücke ich mich siebzehn Mal, denn so viele Doppelseiten habe ich aufgesammelt. Zum Lesen im Keller« (ebd.: 105).

Die oben zitierte Szene stellt keinen Einzelfall in *Pamiętnik* dar. In der Beschreibung von Miron's Bewegungen und Praktiken wird immer wieder der Hang zum Individuellen offenbar. Dies äußert sich u.a. darin, dass die Momente, in denen Miron flieht, häufig mit Entscheidungen verbunden sind, die der Erzähler-Protagonist ohne (oder mit nur wenig) Rücksicht auf die jeweilige Gemeinschaft, deren Teil er gerade ist, trifft. So lässt er seine Freundin Irena und seine Mutter in der Chłodna-Straße zurück und flieht mit zwei fremden Frauen in die Altstadt (vgl. Białoszewski 2018: 27–28).¹⁴⁵ Er zögert auch nicht, seine »Altstadtfamilie« zurückzulassen, um nur mit Swen durch die Kanäle nach Śródmieście zu fliehen: »Byleby stał! Zostaną same kobiety, a im zawsze łatwiej.« (Ebd.: 128)¹⁴⁶ Diese Rückbesinnung auf das Individuelle ist es, was Miron die Möglichkeit der Bewegung einerseits und sein Überleben andererseits sichert. Nicht zuletzt ist es auch das, was die Narration in Gang hält. Ähnliches bemerkt Szalewska (2012: 26), wenn sie eine dem Text inhärente Spannung zwischen den de Certeau'schen Begriffen der Karte und Wegstrecke identifiziert: Die Auswahl eines Ortes und die damit verbundenen, Statik und Objektivierung implizierenden Praktiken, wie Sitzen, Liegen und insbesondere das Betrachten, bedeuten laut ihr in *Pamiętnik*, analog zu de Certeau's Begriffsdefinition, den Tod. Bewegung, Ortswechsel und damit verbundene Beschreibungen des Sich-Fortbewegens durch die Stadt hingegen ermöglichen, so die Literaturwissenschaftlerin, das (Über-)Leben einerseits des Protagonisten, andererseits des Erzählprozesses.

Ohne die konstante Bewegung Miron's wäre somit auch die immer wiederkehrende Bewegung zwischen Ordnung und Unordnung, Orientierung und Desorientierung sowie Quasi-Normal- und Ausnahmezustand gar nicht möglich. Vor diesem Hintergrund hinkt Janions (2014: 196) weiter oben zitierte These, dass in *Pamiętnik* das *gesamte* zivile Leben während des Aufstandes zwischen Ruhe und Chaos oszilliere. Denn tatsächlich fungiert Miron weniger als Prototyp oder Repräsentant von »Warschauer zivile[r] Mehrheit« (ebd.) während des Aufstands. Vielmehr verbindet er in sich die Merkmale eines Lotman'schen Helden der Steppe, für den es »kein Verbot zu einer Bewegung in Abweichung von der vorgeschriebenen Richtung« (Lotman 1974: 207) gibt—zumindest keines, welches er nicht durch seinen konstanten Ortswechsel umgehen könnte. Zwar teilt er viele Praktiken mit den anderen Stadtbewohner:innen, schließlich ist er ein Mitglied der Stadtgemeinschaft. Indem er aber Grenzen überschreitet, die für andere nicht passierbar sind, hebt er sich als bewegliche Figur von anderen, unbeweglichen Figuren der Erzählung ab und muss damit—zumindest auf Ebene der Handlung von *Pamiętnik*—eher als außergewöhnlich, denn als paradigmatisch für die Zivilbevölkerung im Warschauer Aufstand verstanden werden.

Dieses Spezifikum Miron's wird im Text mehrmals thematisiert. So wird es offenkundig, als der Erzähler darüber nachdenkt, dass er im Gegensatz zu seiner Aufstandsfamilie in der Altstadt bereits an die Bewegung außerhalb des Kellers gewohnt sei, sich draußen somit freier bewegen könne als die anderen: »Poza tym – ja latałem w ogóle.

145 Vgl. ebd.: 37–39.

146 »Bloß weg von hier! Nur die Frauen würden zurückbleiben, aber die haben es immer leichter« (ebd.: 176).

Dużo. Po ulicach. A oni nie. I oni się bali.« (Białoszewski 2018: 100)¹⁴⁷ Es wird auch in der Szene offensichtlich, in der Swens Mutter ihn darum bittet, Tassen aufzutreiben. Ihre Aussage »Mirek, ty tak potrafisz wynajdywać. A mnie by się przydały jakieś naczynka. Filizanki.« (Ebd.: 114)¹⁴⁸ zeigt, dass Miron im Text als außergewöhnlich bewegliche Figur situiert wird, die über Kompetenzen verfügt, die andere nicht besitzen.

Es gibt zwar auch weitere als beweglich definierbare Figuren in *Pamiętnik*, darunter Miron's Vater oder Swen, der sich lange Zeit an der Seite von Miron durch die Stadt bewegt. Doch der Erzähler selbst weist darauf hin, dass eben nicht alle jene Praktik des sich ständigen Fortbewegens mit ihm teilen: »Inni – bez mienia powodu, bez tłumaczeń, przykucali, przycupywali [...]. I nie szli.« (Ebd.: 63)¹⁴⁹ In *Pamiętnik* oszilliert dementsprechend nicht das *gesamte* zivile Leben, sondern der literarisierte städtische Raum zwischen Ordnung und Unordnung, zwischen Ruhe und Chaos. Dieser aber entsteht erst dadurch, dass Miron die kollektive Raumordnung und –praxis des Ausnahmezustandes zwar als solche akzeptiert und an ihr partizipiert, sie dennoch durchbricht und dadurch offenlegt. Er ist somit ein Grenzgänger, aber auch Vermittler, ein liminales Bindeglied zwischen einer Praxis der Ausnahme sowie einer dieser Praxis inhärenten Kollektivität und räumlich-zeitlichen Devolution, an dessen Produktion er selbst teilnimmt, auf der einen und einer diese Praxis transgredierenden, Individualität und Fortschritt (der Narration) zentrierenden Praxis auf der anderen Seite.

Wenn Miron als ein Grenzen überschreitender Held der Erzählung fungiert und gleichzeitig die individuelle Bewegung das sein Heldentum implizierende Element durch den Raum darstellt, so ergibt sich daraus eine bedeutende Schlussfolgerung. Denn das Heldenhafte von *Pamiętnik* wird damit weniger mit einem Kollektiv in Verbindung gebracht, sondern mit der Rückbesinnung auf das Individuum. Besonders deutlich wird dies in der Textpassage, in der Miron mit seiner »Altstadtfamilie« in die Miodowa-Straße flieht. Als die Familie ihren neuen Unterschlupf bezieht, hört der Erzähler die Stimme eines Mannes, der versuchte, eine unter Beschuss stehende Straße zu überqueren, und dabei angeschossen wurde: »No i polazł, ten z wąsami, i teraz leży, a teraz jak isć. Kto mu pomoże, jak tam zabijają.« (Ebd.: 109)¹⁵⁰ Miron hilft ihm nicht. Vielmehr stellt er später fest: »Ranny – po godzinie – po dwóch – cichnie. Ktoś go (?) albo zabrał, albo się wykończył. My. Trudno. Swoje.« (Ebd.: 109)¹⁵¹ Fast schon zynisch wirkt der Erzähler an dieser Stelle, indem er das eigene Wohl selbstverständlich über jenes einer anderen Person stellt.

Möglich wäre zwar eine Deutung, die auf die in Relation zum Schicksal eines einzelnen Außenstehenden höhere Relevanz der gemeinschaftlichen Einheit der Aufstandsfamilie hinweist, also eine erneute Affirmation der kollektiven Raumordnung, wie sie in

147 »Außerdem lief ich überhaupt. Viel. Auf den Straßen. Die anderen nicht. Sie hatten Angst« (ebd.: 136).

148 »Mirek, du bist so geschickt beim Finden. Ich bräuchte ein paar Gefäße. Tassen« (ebd.: 157).

149 »Andere – ohne Grund, ohne Erklärung – hockten und duckten sich [...]. Und gingen nicht« (ebd.: 86).

150 »Na, da ist er raus, der mit dem Schnurrbart, und jetzt liegt er da, und wie soll es jetzt gehn [sic!]. Wer wird ihm helfen, wenn dort draußen gemordet wird« (ebd.: 149).

151 »Der Verletzte verstummt – nach einer Stunde – oder zwei. Jemand hat ihn (?) entweder weggeholt, oder er ist gestorben. Wir. Haben unseres« (ebd.: 150).

Kap. III.2.2 festgestellt wurde. Eine solche Gradierung der Solidarität spricht der Erzähler sogar selbst an, wenn er schreibt: »Bo dbało się o swoich. O tych obok, ale dalej – trochę mniej, ale jeszcze. O tych jeszcze dalej, ale od tego adresu – jeszcze mniej, ale jeszcze troszkę.« (Ebd.: 178)¹⁵² Wenn man vor diesem Hintergrund jedoch der Textstelle Beachtung schenkt, in der Miron seine Flucht durch die Kanäle organisiert, wird offensichtlich, dass sein individuelles Überleben und damit die Fortsetzung von Bewegung auf der einen und der Erzählung auf der anderen Seite auch vor jenem der Mitglieder der jeweiligen Gemeinschaft priorisiert werden. So entscheidet sich Miron sofort, Zbyszek, Swens Cousin, in der Altstadt zurückzulassen, als sein Freund Henio ihm mitteilt, dass er nur zwei Personen durch die Kanäle schleusen kann: »Ale nas jest trzech, słuchaj: na to Swen, do Henia. ›Trzech? To gorzej.‹ ›Mój kuzyn, nie możemy go tak zostawić.‹ ›To się nie da.‹ ›No trudno‹ odezwałem się (jak to łatwo z kogoś zrezygnować!).« (Ebd.: 127–128)¹⁵³ Erst Swens unablässige Solidarität mit dem eigenen Cousin führt dazu, dass sie einen Weg finden, ihn ebenfalls durch die Kanäle zu schleusen.

Dieser Egoismus Miron's kontrastiert als Manifestation eines puren Überlebenswillens um jeden Preis stark mit der Idee »des feierlichen, kollektiven Gangs in den Tod« (Janion 2014: 182), die in den Erinnerungsnarrativen zum Warschauer Aufstand dominiert und das Heldenhafte als selbstlose Aufopferung für die »größere« Sache der Nation versteht. Miron, der handlungstragende Held in *Pamiętnik*, bricht mit diesem Konzept des Heroischen, indem er nicht nur nicht kämpft, sondern sich trotz seines dadurch unheldenhaften Status konstant durch die Stadt bewegt. Durch jene Bewegung des unheldenhaften Helden erst ermöglicht, wird die Erzählung schließlich zu einer Antihelden-erzählung, zu einer Subversion des in den Erinnerungsnarrativen transportierten Heldenkonzepts.

Die Umkehrung des gängigen Heldentopos äußert sich nicht zuletzt darin, dass der in den Meistererzählungen dominante »bohater«-Begriff nur ein einziges Mal verwendet wird—jedoch nicht, um einen Aufständischen oder ein:en andere:n Warschauer:in zu beschreiben, sondern um einen deutschen Soldaten zu benennen, der auf die Einwohner:innen des Warschauer Ghettos schießt:

»Niemiec strzelał spod Garnizonowego przy Miodowej, z armaty, w getto, w Bonifraterską. Tam spadali ludzie. Z murów takich wielkich, ślepych, z okienkami. I z tych okienek. A tu zebrało się publiki – łobuzerki – i bili brawo temu Niemcowi. A on po iluś tam walenieciach zdjął hełm, bo słońce, spociał się, zmęczył – ten *bohater* – w tym tłumku życzyliwych – i ocierał się z potu.« (Białoszewski 2018: 73)¹⁵⁴

152 »Man dachte ja an die eigenen Leute. An die nebenan, an die dahinter schon etwas weniger, aber dennoch. An die noch weiter Entfernten, aber noch an dieser Adresse – noch weniger, aber doch immerhin noch ein bisschen« (ebd.: 244).

153 »Aber hör mal, wir sind zu dritt«, sagte Swen darauf zu Henio. »Zu dritt? Das ist schlecht.« »Mein Cousin, den können wir nicht einfach zurücklassen.« »Das geht nicht.« »Pech für ihn«, sagte ich darauf. (Wie leicht man jemanden abschreiben kann!)« (ebd.: 175).

154 »Ein Deutscher schoss von der Garnisonskirche in der Miodowa aus, mit Geschützen aufs Ghetto, auf die Bonifraterska. Dort fielen Menschen herab. Von diesen hohen blinden Wänden mit kleinen Fenstern. Aus diesen Fensterchen. Und hier sammelte sich Publikum – Schufte – und klatschte dem Deutschen Beifall. Und nach soundsoviel Abgeschossenen nahm der sich den Helm ab, die

Durch die hohe Relevanz der Individualität, ohne die der Text als Produkt der Bewegungen Miron's nicht, oder zumindest nicht in der Form, existieren würde, rückt ein weiterer Aspekt der Erzählung in den Vordergrund: das zutiefst Persönliche von *Pamiętnik*. Dieser Aspekt zeigt sich nicht nur in der Kongruenz zwischen dem Überleben des autobiografischen Erzählers und der Weiterführung der Erzählung, sondern auch in einer dem Text spezifischen Perspektive auf den Stadtraum. Denn bleibt Miron zwar jeglichen Kampfhandlungen gegenüber passiv [»I tak zostało. Na tej bierności« (ebd.: 146)]¹⁵⁵ und konzentriert sich auf die Beschreibung von zivilen Räumen und Praktiken, so erwähnt er doch auch nicht-zivile Räume. Neben der Deskription von Barrikaden und den dort kämpfenden Aufständischen häufen sich insbesondere in der letzten Śródmieście-Episode solche Darstellungen, auch deshalb, weil Teile der hiesigen Aufstandsfamilie des Erzählers, darunter Miron's Vater und dessen Partnerin, Mitglieder der AK sind. Diese Personen stellen also Akteur:innen der globalen Stadtebene dar. Miron's Beziehung zu ihnen ist und bleibt jedoch eine persönliche, ebenso wie die Perspektive auf die der globalen Ebene zuordenbaren Räume, die vom Erzähler begangen werden.

Exemplifizieren lässt sich dies an der Textstelle, in der Miron seinen Onkel in der Druckerei der AK besucht und dessen Tätigkeit dort beschreibt: »Wujo Stefan robił, zdaje się, skład. I zdaje się, podjadał z papierka. I mówił, bo spytałem, co z ciotką Natką, Krysią i Bogusią.« (Ebd.: 147)¹⁵⁶ Beinahe humoristisch wird hier mittels des Verbs »zdaje się« die professionelle Tätigkeit des Onkels, die der globalen Stadtebene zugeordnet werden kann, mit der alltäglichen Praktik des »podjadanie«,¹⁵⁷ die die private Ebene durchscheinen lässt, kontrastierend parallelisiert. Überhaupt scheint an dieser Stelle die Funktion von Wujo Stefan in der AK eher in den Hintergrund zu rücken—allerdings nicht, um ein Heldentum der Aufständischen zu schmälern, das schließlich gänzlich unerwähnt bleibt. Vielmehr hebt der Text hier die private Stadtebene hervor, die selbst in ihrer Fusion mit der gemischten im Ausnahmezustand fortlebt. Relevanter als die AK-Mitgliedschaft ist an dieser Stelle nämlich die Rolle von Wujo Stefan als Onkel, was auch in dem familiäre Themen fokussierenden Gesprächsthema der beiden (»spytałem, co z ciotką Natką, Krysią i Bogusią«) manifest wird.

Dieser Schwerpunkt auf dem Privaten ist essenziell für die räumliche Deutung von *Pamiętnik*. Denn, trotz des Zusammenfallens der privaten und gemischten Ebene und der räumlichen Dominanz der globalen Stadtebene, wird stets aus einer subjektiven Perspektive heraus erzählt. Der Erzähler geht weniger auf institutionelle Funktionen der Menschen ein, sondern fokussiert seine persönlichen Beziehungen zu ebenjenen. Der Text legt damit auch die Vielschichtigkeit städtischer Räume offen, die, selbst wenn sie auf der globalen (oder gemischten) Ebene der Stadt situiert sind, über eine private, persönliche Dimension verfügen.

Sonne schien, er schwitzte, war erschöpft—dieser *Held*—in dieser Menge der Jubler—und wischte sich den Schweiß ab« (ebd.: 100).

155 »Und dabei blieb es. Bei dieser Passivität« (ebd.: 200).

156 »Onkel Stefan war wohl für den Satz zuständig. Und unterdessen aß er wohl etwas, aus einem Papier. Und er redete, denn ich hatte gefragt, wie es Tante Natka ging und Krysia und Bogusia« (ebd.: 201–202).

157 [Übers. A.S.] Naschen.

Dies wird nicht nur in der oben zitierten Passage bzw. hinsichtlich der nicht-zivilen Räume deutlich. Es zieht sich durch den gesamten Text und wird in einer durchgehenden Subjektivierung räumlicher Elemente manifest. Als ein Beleg hierfür kann die Textpassage gelesen werden, in der der Erzähler die Topografie des Rybaki-Kellers mit seiner eigenen, subjektiven Topografie überschreibt, die sich daran orientiert, wo seine Bekanntschaften ›wohnen‹: »Czyli to było tak: że z jednej strony, tej od ołtarza, przyjaźniliśmy się z państwem Ad.; a od drugiej strony, od strony beczki i wyjścia – z tramwajarami.« (Białoszewski 2018: 36)¹⁵⁸ Kennzeichnend hierfür sind aber auch die Überlegungen zu den »topograficzne przepojęciowania« (ebd.: 42),¹⁵⁹ auf die bereits in Kapitel III.2.1 kurz eingegangen wurde. Indem der Erzähler die Inkongruenz der persönlichen Wahrnehmung der Stadt mit ihrer administrativen Aufteilung und das Fortleben jener individuellen topografischen Zuschreibungen über den Ausnahmezustand hinaus thematisiert, verdeutlicht er, dass die Raumlogik einer Stadt nicht auf einer statischen, von der Institution erstellten Karte festgehalten werden kann. Sie kann nur subjektiv und prozessual, also in ständiger Bewegung, quasi von unten, wahrgenommen werden.

Dieser schon fast leitmotivische Blick ›von unten‹ manifestiert sich in *Pamiętnik* in den Beschreibungen der Keller und Kanäle, die die subterranean Ebenen der Stadt und deren Relevanz für die Topografie Warschaus im Aufstand aufdecken. Offenbar wird er aber auch in der Fokussierung dessen, was sich ganz konkret »pod nogami« (ebd.: 226)¹⁶⁰ befindet (vgl. dazu auch Bojarska 2012: 76). Zu Beginn jeder Episode sind dies meistens die für Warschau typischen Kopfsteinpflaster, die ›Katzenbuckel‹ oder ›kocie łby‹ (vgl. u.a. Białoszewski 2018: 226).¹⁶¹ Später häufen sich Beschreibungen von Staub und verbrannten Materialien.¹⁶² In den Kanälen wird das Abwasser beschrieben, durch welches der Erzähler waten muss. Beim Auszug aus Warschau schließlich ändert sich der Bodenbelag. Gleise werden beschrieben,¹⁶³ bis der Erzähler nicht mehr weiß, was sich unter seinen Füßen befindet, und feststellt: »Pod nogami, nie wiemy co.« (Ebd.: 228)¹⁶⁴

Miron beschreibt die Stadt somit buchstäblich von unten und macht damit die subjektive Perspektive sowie eine daraus resultierende, konkrete Raumerfahrung des Ausnahmezustandes zu Ungunsten einer objektivierenden, abstrahierenden Sicht auf Warschau zum raumästhetischen Programm von *Pamiętnik*. Stellenweise spricht er diese raumpoetische Entscheidung direkt an. Bereits aus Warschau vertrieben, im Durchgangslager in Pruszków, lässt der Erzähler die Beschreibung der institutionellen

158 »Oder es war so: auf der einen Seite, der zum Altar hin, freundeten wir uns mit Familie Ad. an, und auf der anderen Seite, der mit der Tonne und dem Ausgang, mit den Straßenbahnern« (Białoszewski 2019: 50).

159 »[T]opographischer Neuordnung« (ebd.: 58).

160 »[U]nter den Füßen« (ebd.: 312).

161 Vgl. ebd.

162 Siehe bspw. folgende Textstelle: »Kurz. Trzeszczy aż w zębach. Drzazgi, ziemia, niewygody pod nogami« (Białoszewski 2018: 190) »Staub. Dass es zwischen den Zähnen knirscht. Splitter, Erde, Holpriges unter den Füßen« (Białoszewski 2019: 262)].

163 Siehe folgende Textstelle: »[N]ajpierw betonowe parkany, tory pod nogami« (Białoszewski 2018: 228) »Erst war da ein Betonzaun, Gleise unter den Füßen« (Białoszewski 2019: 315)].

164 »Unter den Füßen – wir wissen nicht was« (Białoszewski 2019: 315).

Funktion eines Raums zu Gunsten der Beschreibung seiner konkreten, die Relationalität der Raumproduktion implizierenden Erfahrung bewusst in den Hintergrund treten:

»Weszliśmy w nową przestrzeń. Jeżeli powiem, że do hali nr 5 parowozowej, ale bez parowozów, to to nic nie wyjaśni; właśnie nowa przestrzeń, bez brzegów, bez końca, i nie tyle ciemna, ile wypełniona tłumem wchodzących, rozchodzących się i oporządzających chyłkiem ze świeczkami kwatery... Takie właśnie jak na Powązkach, poprzedzielane alejkami, każda kwatery to ileś tam przylegających do siebie grobów [...]. Długo nie mogłem uwierzyć, że to nie cmentarz i nie Zaduszki.« (Ebd.: 229)¹⁶⁵

Diese Abwendung von abstrakten Raummodellen wird nicht zuletzt durch einen im Text stetig wiederkehrenden Rekurs auf die große, »richtige« (zwischen Deutschland und den Alliierten)¹⁶⁶ und die »kleine« Front (zwischen den deutschen Truppen und den Aufständischen)¹⁶⁷ verdeutlicht. Der Erzähler beschreibt mehrmals den Status quo des Verlaufs dieser Fronten, schildert die Geschehnisse, die an den Barrikaden passieren, die Raumzugewinne bzw. -verluste der einzelnen Parteien. Durch die zutiefst persönliche Perspektivierung des Erzählten enttarnt er diese jedoch als entfernte Realität, als Abstraktion, als unaufhaltsamen Mechanismus, auf dessen Funktionieren er, wie auch der Rest der Zivilbevölkerung, keinerlei Einfluss hat:

»Tak. Jeszcze co do tego wytrzymywania. Uporu. Co tu dużo mówić: przymusowego. Wiadomo niby, że tam hitlerowcy, za Wisłą, tuż-tuż Rosjanie, tu powstańcy, tam na zachodzie Amerykanie, Anglicy. Alianci. Ale to była po prostu rozkręcona, rozpędzona do nieprzytomności machina. Te fronty. I to powstanie. Tu. Do czego się odwołać? Do tej puchy na Wybrzeżu, na wiadukcie, z zasiekami? Do tej abstrakcji?« (Ebd.: 75)¹⁶⁸

Durch diesen Vergleich der Kampfhandlungen mit einer unaufhaltsamen Kriegsmaschinerie spielt *Pamiętnik* auf jene Kriegstexte an, die, in Berufung auf die expressionistische literarische Tradition, Krieg als Unmenschlichkeit implizierende Maschine metaphorisieren (vgl. Kap. III.1.4). Der Text zitiert den Topos jedoch nicht einfach. Er enttarnt ihn,

165 »Wir gelangten in einen neuen Raum. Wenn ich sage, wir kamen ins Dampfloksdepot Nr. 5, aber ohne Dampfloks, dann erklärt das nichts, es war nämlich ein neuer Raum, ohne Ränder, ohne Ende, dunkel, aber vor allem erfüllt von der Menge der hereinkommenden, sich zerstreuen Menschen, die sich über Kerzchen gebeugt in ihren Abteilungen einrichteten ... Genauso wie auf dem Friedhof Powązki, wo, von Wegen unterteilt, jede Abteilung aus soundsovielen aneinandergrenzenden Gräbern besteht [...]. Ich brauchte lange, um mir klarzumachen, dass es kein Friedhof war und kein Allerseelen« (ebd.: 316–317).

166 Siehe folgende Textstelle: »Ten prawdziwy, niemiecko-rosyjski« (Białoszewski 2018: 8) [»Die richtige, die deutsch-russische« (Białoszewski 2019: 12)].

167 Siehe folgende Textstelle: »[F]ront mały, ten nasz, powstaniowy« (Białoszewski 2018: 204) [»die kleine Front, unsere, die Aufstandsfront« (Białoszewski 2019: 282)].

168 »Ja. Noch was zu dieser Ausdauer. Dem Widerstand. Dem erzwungenen – man kann es nicht anders sagen. Man wusste ja irgendwie, dass dort die Nazis waren, hinter der Weichsel, ganz nah schon die Russen, hier die Aufständischen und im Westen die Amerikaner, Engländer, die Alliierten. Aber das alles war einfach eine kreisende, bis zum Gehtnichtmehr rasende Maschinerie. Diese Fronten. Und dieser Aufstand. Hier. Auf was sich berufen? Auf diese Riesenblechbüchse auf Wybrzeże, dem Viadukt, mit all dem Stacheldraht? Diese Abstraktion?« (Białoszewski 2019: 102–103).

analog zur globalen Stadtebene, die er impliziert, als abstrahierend. Für den Erzähler ist diese sinnbildliche Kriegsmaschine nämlich nur in ihren Folgen für die private Stadtebene wahrnehmbar und auch bloß in dieser Hinsicht relevant. Tatsächlich finden die Kampfhandlungen nur als auditive Eindrücke Eingang in die Beschreibungen des Erzählers. So erfährt er Nachrichten über die Front oder Stellungnahmen von Politiker:innen einzig über das Radio. Und auch die Kämpfe nimmt er stets als bloße Kulisse von Waffen-geräuschen wahr, die er in ihrer akustischen Konkretheit onomatopoetisch wiedergibt. Stellenweise erinnert letzteres an Werke der konkreten Poesie, in denen mit lautmalerischen und Interpunktions-elementen gespielt wird und eine vom restlichen Text visuell sich unterscheidende Struktur entsteht:

»Ludwik z rozczeniem śmiechu do też opowiada 1939 rok, bombardowanie, piekło,
tłok, już się nie da wytrzymać i tu w tych bombach
wuu
wuuuu
wijuuuuu
nagle baby wołają, któraś najpierw, na tobołach, wpadła na:
»poddajmy się
i inne
»poddajmy się
i cały schron
»właśnie! poddajmy się
ale tu nic, tylko
wuuu
wijuuu
wijuuu
to baby, tłum, schron dalej
»no, poddajmy się — [sic!]
No i tyle.« (Białoszewski 2018: 76)¹⁶⁹

Neben der Nähe zur konkreten Poesie, die in diesem Fall die in *Pamiętnik* transportierte, konkrete Raumerfahrung spiegelt, wird in jenem Zitat in der sich wiederholenden, doch wirkungslos bleibenden Phrase »poddajmy się« [ergeben wir uns] erneut die Ohnmacht der Zivilbevölkerung gegenüber der globalen Stadtebene offenbar.

Dadurch, dass der Text die Losgelöstheit der globalen Stadtebene von der gemischten (und privaten) thematisiert, deckt er nicht nur ihren unterdrückenden Charakter auf. Er enttarnt auch die zerstörerischen Mechanismen des abstrakten Raums, die den Stadtraum in *Pamiętnik* zunehmend beherrschen. Denn durch die Kampfhandlungen verstärkt sich die Hegemonialstellung der globalen Stadtebene, was zu einer Homogenisierung des urbanen Raums führt und schließlich die Abstraktion des relationalen städ-

169 »Ludwik erzählt, zu Tränen gerührt und lachend, von 1939, Bomben, Hölle, Menschenmassen, nicht mehr zum Aushalten und da unter diesen Bomben: | wiu | wuuuu | wiuuuuu | schreien Frauen auf einmal – eine fing damit an –, auf ihren Bündeln sitzend fiel ihr ein: | »Ergeben wir uns!« | und andere: | »Ergeben wir uns!« | und der ganze Luftschutzraum: | »Ja, genau! Ergeben wir uns!« | aber von wegen, nichts als: | wuuu | wiuuuuu | wiuuuuu | – und die Frauen, die Menge, der Luftschutzraum immer weiter: | »Kommt, ergeben wir uns ...« | Und dabei blieb es dann« (ebd.: 104).

tischen Gebildes zu einer fixen Idee zur Folge hat. Ähnlich dem durch Lefebvre definierten, abstrakten Raum zerstört die globale Stadtebene durch ihre wachsende Präsenz in *Pamiętnik* somit nicht nur wie ein »bulldozer or a tank« (Lefebvre 1991: 285) die Bausubstanz der Stadt, sondern auch das, was der französische Soziologe als das Recht auf Stadt definiert, nämlich die Möglichkeit der Teilnahme der Stadtbewohner:innen an der städtischen Wirklichkeit (vgl. Lefebvre 2016: 216).

Der Text legt diese Prozesse räumlicher Abstraktion offen, affirmiert sie jedoch nicht. Durch die ihm inhärente Raumästhetik offenbart er vielmehr eine Stadt, die immer noch durch die Raumpraxis der Stadtbewohner:innen und die damit in Verbindung stehenden Raumrepräsentationen und Repräsentationsräume in ihm konstruiert wird. Gleichzeitig demonstriert er die Unmöglichkeit, das komplexe und dynamische Gebilde der Stadt im Ausnahmezustand aus einem abstrahierenden Blickpunkt erzählen zu können, wodurch er die gängigen Erinnerungsnarrative und auch die literarische Meistererzählung über den Warschauer Aufstand subvertiert und deren homogenisierenden, unterdrückenden Charakter entlarvt. Denn, analog zur Funktionalität des abstrakten Raums, reduzieren jene Narrative die Städter:innen zu passiven Statist:innen, entziehen ihnen ihre Position als Raumproduzent:innen und dadurch ihr Recht auf ihre eigene Erzählung über die Stadt im Ausnahmezustand.

Durch seinen Fokus auf der privaten Stadtebene arbeitet *Pamiętnik* demgegenüber an der Wiederbelebung jener aktiven Rolle der Stadtbewohner:innen. Die ihm implizite »mobilization of ›private‹ life« (Lefebvre 1991: 363) führt nämlich nicht nur zu einer Rückbesinnung auf das Körperliche, also zu einer »restoration of the body« (ebd.), wodurch die Relevanz der Praktiken der Städter:innen in der Stadtraumproduktion hervorgehoben wird. Der Text bricht gleichzeitig mit einer Deutung der Warschauer Stadtbevölkerung als unbeteiligte Statist:innen oder Opfer und gibt ihnen ihren Status als handelnde, die Stadt konstituierende Subjekte zurück.

Dementsprechend setzt er den Kampf um das Recht auf Stadt fort, der durch die räumliche Wiederaneignungspraxis der Warschauer:innen begonnen, aber schlussendlich durch den Warschauer Exodus abgebrochen wurde. Durch seine zutiefst persönliche Perspektive von unten weist der Text nämlich nicht nur auf den zerstörerischen Charakter räumlicher Abstraktion während des Aufstands hin, sondern untergräbt auch die Mechanismen der nach 1944 entstandenen, aufstandsbezogenen Meisternarrative, die die globale Stadtebene zu Ungunsten der privaten fokussieren und Warschau zu einem Konzept abstrahieren. Damit schiebt *Pamiętnik* die politische und historische Bedeutsamkeit des Warschauer Aufstands in den Hintergrund und deckt demgegenüber seinen Status als konkretes, persönliches Ereignis einer aktiven, handlungsfähigen Stadtgemeinschaft auf.

III.2.4 Privates Gequatsche: Imaginäre Reaktivierungen der Warschauer Ausnahmegemeinschaft durch das ›gadanie‹

Die Kulturwissenschaftlerin Katarzyna Bojarska (2012: 32) bezeichnet Białoszewskis *Pamiętnik* als totales Experiment [»eksperyment totalny«], da der Text eine Umwertung sämtlicher gängigen Wertvorstellungen vornehme. Dies tue er u.a., indem er versuche, in der literarischen Materie Erfahrung als Ereignis zu transportieren (vgl. ebd.: 31–32).

Jene These Bojarskas ist auch für den vorliegenden Kontext relevant. Denn sie weist darauf hin, dass der Text durch ihm implizite Erzähltechniken die Wahrnehmung des empirischen Stadtraums mit der Lektüreerfahrung performativ zusammenfallen lässt.

Sind meine im Vorkapitel getätigten Ausführungen ein Beleg dieser Annahme auf räumlicher Ebene—schließlich kann die narrative Fokussierung konkreter Raumwahrnehmung auch als Annäherung der Lesenden an die Personen angesehen werden, die sich durch die Stadt bewegen—, so ist ein wichtiges Charakteristikum dieser Wiedererfahrbarmachung eines historischen, traumatischen Ereignisses bzw., Bojarskas Terminologie nutzend, der ›Wiederereignismachung‹ des Vergangenen der orale Erzählstil des Textes, das ›gadanie‹, dessen besondere Eignung zur Vermittlung des Erlebten der Erzähler selbst hervorhebt:

»A jeżeli mało piszę o wrażeniach. I zwyczajnym językiem wszystko. Tak jakby nigdy nic. [...] To tylko dlatego, że inaczej się nie da. Że zresztą tak to siebie się czuło. I w ogóle to jest jedyny sposób, zresztą nie sztucznie wykombinowany, ale jedyny właśnie naturalny. Przekazania tego wszystkiego. Przez dwadzieścia lat nie mogłem o tym pisać. Chociaż tak chciałem. I *gadałem*. O powstaniu. Tylu ludziom. [...] I ciągle myślałem, że mam to powstanie opisać, ale jakoś przecież o p i s a ć [Herv. i. O.]. A nie wiedziałem przecież, że właśnie te *gadania* przez dwadzieścia lat – bo gadam o tym przez dwadzieścia lat – bo to jest największe przeżycie mojego życia, takie zamknięte – że właśnie te *gadania*, ten to sposób nadaje się jako jedyny do opisanie powstania.« (Białoszewski 2018: 41–42)¹⁷⁰

Darüber, dass Białoszewski mit seinem ›gadanie‹ literarische Konventionen, insbesondere jene den Warschauer Aufstand betreffende, bricht, scheint innerhalb der *Pamiętnik*-bezogenen Forschung Einigkeit zu herrschen (vgl. u. a. Dąbrowski 2010: 22; Janion 2014: 16; Bojarska 2012: 41). Nur wenige Analysen weisen darauf hin, dass die Oralität des Textes auch als Anspielung auf oder gar Weiterführung der ›gawęda‹-Tradition angesehen werden kann (vgl. Burkot 1992: 91, 110; Lipatow 1992: 5).¹⁷¹

Bei der ›gawęda‹ handelt es sich um eine Art mündlichen Monolog, der sich in der polnischen Literatur bereits Anfang des 19. Jahrhunderts als literarische Erzählform und

170 »Auch wenn ich wenig über Eindrücke schreibe. Und das alles in gewöhnlicher Sprache. Einfach so. [...] Das liegt nur daran, dass es anders nicht geht. So hat man sich ja übrigens auch gefühlt. Und überhaupt ist es ja die einzige Art und Weise, ohne künstliche Ausgefeiltheit, sondern einzig eben natürlich. Um das alles zu vermitteln. Zwanzig Jahre konnte ich nicht darüber schreiben. Obwohl ich so wollte. Und *redete*. Vom Aufstand. Mit so vielen Leuten. [...] Und dauernd habe ich gedacht, ich muss diesen Aufstand beschreiben, aber irgendwie eben doch *beschreiben* [Herv. i. O.]. Und dabei wusste ich doch nicht, dass dieses *Reden* über zwanzig Jahre – seit zwanzig Jahren nämlich rede ich darüber, es ist doch die größte Erfahrung meines Lebens gewesen, so in sich abgeschlossen –, dass eben dieses *Reden* die einzige Art ist, auf die man den Aufstand beschreiben kann« (Białoszewski 2019: 57–58).

171 Burkot (1992: 110, 113) bemerkt, dass die lebendige Rede (›mowa żywa‹) in *Pamiętnik* als Element der ›gawęda‹-Tradition angesehen werden kann, auch wenn der Text sich einer klaren Gattungszuschreibung entzieht. Lipatow (1992: 5) wiederum sieht in der Anspielung auf jene polnische Erzähltradition das ›erzpolnische‹ Wesen [›arcpolskość‹] des Textes.

sogar Gattung etablierte (vgl. Makowski 2006: 271). Ihre Wurzeln hat sie u.a. im sarmatischen Barock, als jene mündliche Art zu (Be-)Schreiben insbesondere in Memoiren gängig war (vgl. Kardyni-Pelikánová 1991: 64). Besonders populär wurde die Erzählform, sowohl in Prosa als auch im Versmaß, in der Zeit, die in der Literaturgeschichte als polnische Romantik bezeichnet wird, also zwischen 1822 und 1863. Beispiele für ›gawęda‹-Texte aus jener Periode sind einerseits Teile von Adam Mickiewiczs *Pan Tadeusz* (1834) und *Dziady* (1822), andererseits Texte von Henryk Rzewuski und Konstanty Gaszyński (vgl. Tierling-Śledź 2020: 111–112). Elemente der ›gawęda‹ lassen sich aber bis ins 20. Jahrhundert in der polnischen Literatur identifizieren (vgl. Kardyni-Pelikánová 1991: 66; Tierling-Śledź 2020: 118–120).

Naturgemäß sind in der langen literarischen Tradition der ›gawęda‹ unterschiedliche Manifestationen und Funktionen dieser Gattung auffindbar, die in der Fülle an Sekundärliteratur zu diesem Thema bereits ausreichend Beachtung finden (vgl. u.a. Pruska-Caroll 1979; Stępnik 1976; Bartoszyński/Jasińska-Wojtkowska/Sawicki 1979; Makowski 2006: 272–273). Festzuhalten ist jedoch, dass die ›gawęda‹ insbesondere in der Nutzung innerhalb des autobiografischen Schreibens nicht nur eine mündliche Erzählsituation impliziert, in der ein ›gawędziarz‹ (der Erzähler) einem Publikum eine Geschichte aus seinem Leben erzählt. ›Gawęda‹ zeichnet sich auch durch einen hohen Grad an Subjektivität aus, der ›gawędziarz‹ bzw. sein Sprechen sogar durch intellektuelle Simplität. Das Erzählte soll also nicht eine objektive Perspektive des Erlebten darstellen, sondern den persönlichen Blick auf ein Ereignis, frei von historio- und philosophischen Rekursen. Diese Einfachheit des Erzählten in der ›gawęda‹ manifestiert sich vor allem auf sprachlicher Ebene. So sind kolloquiale Begriffe und subjektive Sprechgewohnheiten der Erzählfigur sowie zahlreiche Digressionen und Wiederholungen kennzeichnend für Erzählungen, die als ›gawęda‹ klassifiziert werden (vgl. Kardyni-Pelikánová 1991: 64–65; Makowski 2006: 271; Bartoszyński 1991: 314).¹⁷²

Der orale Erzählstil von *Pamiętnik* und die diesem Text inhärente Subjektivität sind somit womöglich als Brüche mit einer gängigen Art, in der polnischen Literatur über den Warschauer Aufstand oder über Krieg zu schreiben, zu begreifen, aber nicht als Zäsur innerhalb der polnischen literarischen Tradition überhaupt. Zu stark korrespondiert

172 Andrzej Waśko (1999: XI–XII) unterscheidet in der Einleitung zu einer von ihm herausgegebenen ›gawęda‹-Anthologie die geschriebene von der gesprochenen ›gawęda‹, also die ›gawęda pisana‹ und die ›gawęda mówiona‹. Dabei bemerkt er, dass paradoxerweise erstere den Schreibenden mehr Freiheiten bezüglich der genutzten Sprache und des Aufbaus gibt, da in ihr, im Gegensatz zur ›gawęda mówiona‹, der Kampf um die Aufmerksamkeit der fiktiven Zuhörenden weniger relevant ist. In der ›gawęda pisana‹ nämlich werden die Zuhörenden zwar impliziert, aber nicht, wie in der ›gawęda mówiona‹, als tatsächliche Protagonist:innen der (Rahmen-)Handlung eingeführt, sodass sie nicht direkt angesprochen werden müssen. Waśkos Klassifizierung basiert wohlgemerkt ausschließlich auf romantischen ›gawęda‹-Manifestationen. Dass es spätestens im 20. Jahrhundert hier zu Hybridisierungen kommt, zeigt u.a. Tierling-Śledź 2020. Für die vorliegende Arbeit ist damit sensu stricto die Kommunikationssituation der ›gawęda pisana‹ von größerer Relevanz, da sie, so auch Waśko (1999: XII), in Memoiren und memoirenartigen Schriften dominanter ist. Dennoch gehe ich wie Tierling-Śledź davon aus, dass sich spätere Texte (insbesondere solche autobiografischer Natur) eher in einem Oszillationsverhältnis zwischen den beiden von Waśko aufgemachten Kategorien positionieren lassen und nicht eindeutig klassifiziert werden können. Dementsprechend werde ich nicht mit auf jener Unterscheidung basierenden Termini arbeiten.

das ›gadanie‹ des Erzählers durch seine Kolloquialität und Digressivität (vgl. hierzu auch Kap. III.2.5) mit der ›gawęda‹—einer Gattung, der sich nicht zuletzt auch Texte bedienen, die u.a. Janion (2014: 122–145) als maßgebend für die Entstehung eines übergreifenden polnischen Kriegstextes ansieht.¹⁷³

Tatsächlich schafft die in seiner Oralität sich begründende Spezifität des Erzählaktes von *Pamiętnik* sogar auf unterschiedlichen Ebenen Kontinuität. Zum einen bettet sie den Text als Fortführung einer literarischen Erzählkonvention in eine übergeordnete literaturästhetische Tradition ein. Zum anderen stellt das ›gadanie‹ die Fortsetzung einer Praktik dar, die ihren Ursprung in der städtischen Ausnahmepraxis des Warschauer Aufstands hat und, neben dem ›latanie‹ (dt. Gerenne), eine der am häufigsten beschriebenen Praktiken der Einwohner:innen Warschaus ist. Die Zivilbevölkerung praktiziert das ›gadanie‹ in Kellern¹⁷⁴ oder beim Toilettengang,¹⁷⁵ in Warteschlangen,¹⁷⁶ dem ›nurt‹¹⁷⁷ und auch außerhalb Warschaus, im Durchgangslager in Pruszków.¹⁷⁸ Das zivile Leben in *Pamiętnik*, so scheint es, stellt ein einziges ›Gerenne‹ (Janion 2014: 175) dar, aber eben auch ein ständiges ›Geplauder‹ (Białoszewski 2019: 122) [›gadanina‹ (Białoszewski 2018: 89)]. Es dient dem Gedankenaustausch bezüglich möglicher Fluchtszenarien, der Berichterstattung über Zerstörung oder darüber, was man außerhalb der Keller gesehen hat,¹⁷⁹ und dem Pläneschmieden für die kommende Flucht oder den Wechsel des Unterschlupfes.

Das ›gadanie‹, das der Erzähler als einzig mögliche Form, seine Erlebnisse zu beschreiben, bezeichnet, dient somit einem ständigen Informationsfluss innerhalb der aufständischen Stadtgemeinschaft und wird auch später, nach der stellenweise vorgeblendeten Rückkehr in die Stadt, fortgesetzt. So versucht Miron nach dem Krieg, dem Schicksal bestimmter Menschen durch den mündlichen Austausch mit anderen Überlebenden auf die Spur zu kommen:

-
- 173 Dazu zählen insbesondere die Texte der polnischen Romantik, die—und darin herrscht Einstimmigkeit in der ›gawęda‹-bezogenen Forschungsliteratur—entweder Elemente der ›gawęda‹ bzw. ›gawęda‹-Passagen beinhalten oder aber gänzlich als ›gawęda‹ geschrieben sind (vgl. auch Tierling-Śledź 2020: 111–113; Maciejewski 1977; Waśko 1999).
- 174 Dies wird u.a. in folgender Textstelle manifest: »Co robiło się w schronie? Gadało. Leżało« (Białoszewski 2018: 45) [›Was machten wir im Luftschutzraum? Reden. Liegen« (Białoszewski 2019: 61)].
- 175 Ein Beispiel hierfür ist: »Rajcowało się. Z tymi obok. Co czekali. Co robili kupę« (Białoszewski 2018: 81) [›Man quatschte. Mit denen nebenan. Die warteten. Die gerade einen Haufen machten« (Białoszewski 2019: 110)].
- 176 Siehe u.a. folgende Textstelle: »To stawanie w ogonku odbywało się szybko. [...] Od razu były wspólne gadania ze sobą« (Białoszewski 2018: 41) [›Das Schlangestehen ging schnell. [...] Sogleich gab es gemeinschaftliches Schwatzen« (Białoszewski 2019: 56–57)].
- 177 Wie bspw. hier: »Wychodzimy i wychodzimy. I przysiadamy. Ruszamy dalej. I gadamy« (Białoszewski 2018: 226) [›Ziehen und ziehen. Und setzen uns kurz hin. Und gehen weiter. Und reden« (Białoszewski 2019: 312)].
- 178 Ein Beispiel hierfür ist folgende Textpassage, in der der Alltag in Pruszków beschrieben wird: »Poza jedzeniem, lataniem do latryny, spaniem i gadaniem były jeszcze takie sobie kręcenia się, z nudów« (Białoszewski 2018: 231) [›Außer Essen, Rennen zur Latrine, Schlafen und Reden gab es noch so eine Art Herumtreiberei aus Langeweile« (Białoszewski 2019: 318)].
- 179 Beispiele hierfür sind: »Opowiadałem. Co widziałem« (Białoszewski 2018: 25) [›Ich erzählte. Was ich gesehen hatte« (Białoszewski 2019: 34)]; »Siadali. Opowiadali« (Białoszewski 2018: 91) [›Sie setzten sich. Erzählten« (Białoszewski 2019: 125)].

»Leonard w ostatnich spotykaniach się był bardzo smutny chyba. [...] Zastanawiał się, tak jak i my, czy nie iść do Sakramentek na górę. [...] Tylko po wojnie już i po powrocie do Warszawy dowiedzieliśmy się, że tak zrobił. Że poszedł do Sakramentek. I tam go zasypało z resztą ludzi. Potem, w jakimś 46 roku, ktoś znowu powiedział, że był przysypywany u Sakramentek, ale że znalazł dojście do okienka [...]. Ale potem znów ktoś chyba jeszcze mówił, że to pewnie nieprawda.« (Białoszewski 2018: 46)¹⁸⁰

Spätestens an Stellen wie dieser, die auf die postaufständische Anwendung des »gadanie« als Instrument des Informationsaustausches hinweisen, wird offensichtlich, dass jene Kommunikationspraxis aus der Warschauer Zivilbevölkerung nicht nur während des Aufstands, sondern auch darüber hinaus eine enklavenartige Gemeinschaft macht.

Der Erzähler reflektiert die Entstehung einer solchen indirekt, wenn er schreibt, wie man in Warteschlangen während des Aufstandes sofort ins Gespräch kommt, so als wäre man bereits miteinander befreundet: »Od razu były wspólne gadania ze sobą. Wszyscy znajomi. Przyjaciele.« (Ebd.: 41)¹⁸¹ Ihre Existenz manifestiert sich aber auch in der Entstehung eines kollektiven Wissensschatzes, der in einem entpersonalisierten Sprechen seinen Ausdruck findet. Zwar kommen stellenweise Individuen zu Wort, mehrheitlich ist jedoch eine Auslassung des Subjektes in Sprechprozessen und eine damit einhergehende, häufige Nutzung der Phrase »mówiło się« identifizierbar.¹⁸² Die daraus resultierende Entindividualisierung des Gesprochenen wird durch die häufige Unbestimmtheit der Sprechenden in direkten Reden verstärkt. Exemplarisch hierfür kann die Textstelle dienen, in der Miron's Suche nach einer Wasserquelle beschrieben wird: »Płatało się. Szukało. I nic. Z tym kubłem. »Jest! Podwale pięć! Podwale pięć!« »Podwale pięć?« »Podwale pięć, róg Kapitulnej, studnia, drewniana, odkryli...« (ebd.: 123)¹⁸³ Woher die Stimmen kommen, wer genau spricht, bleibt in dieser Textpassage unerwähnt. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass diese Information auch nicht relevant ist, da es sich bei den hier vermittelten Erkenntnissen nicht um ein strikt subjektbezogenes Wissen handelt. Dadurch wird der generative Prozess eines eigenlogikartigen Wissenskonglomerats dargestellt,

180 »Bei den letzten Begegnungen war Leonard wohl sehr traurig. [...] Er überlegte sich, so wie wir auch, ob er nicht zu den Sakramentki hinaufgehen sollte. [...] Erst nach dem Krieg, als wir wieder zurück in Warschau waren, erfuhren wir, dass er das auch tatsächlich gemacht hatte. Er war zu den Sakramentki gegangen. Und dort war er mit den anderen Leuten verschüttet worden. Später, vielleicht 46, erzählte wiederum jemand, er sei bei den Sakramentki verschüttet worden, habe aber den Zugang zu einem kleinen Fensterchen gefunden [...]. Aber später dann sagte wieder jemand anders, das sei wohl nicht wahr« (Białoszewski 2019: 63–64).

181 »Sogleich gab es gemeinschaftliches Schwatzen. Alle waren Bekannte. Freunde« (ebd.: 57).

182 Dem polnischen Original »mówiło się« entspricht in der deutschen Übersetzung die Phrase »es hieß«, bspw.: »Mówiło się, że wszystko widzą i słyszą« (Białoszewski 2018: 43) [»Es hieß, sie sahen und hörten alles« (Białoszewski 2019: 59)]; »Mówiło się, że to Czesi« (Białoszewski 2018: 60) [»Es hieß, das seien die Tschechen« (Białoszewski 2019: 82)]; »mówiło się, że tam się tłukli ci z tymi« (Białoszewski 2018: 80) [»[es] hieß [...] immer, dort gäbe es Kämpfe zwischen Unseren und Jenen« (Białoszewski 2019: 109)].

183 »Man irrte umher. Suchte. Nichts. Mit diesem Eimer. »Da gibt es was! Podwale fünf!« »Podwale fünf?« »Ja, Podwale fünf, Ecke Kapitulna, ein Brunnen, aus Holz, den haben sie entdeckt ...« (Białoszewski 2019: 169).

das eine Nähe zu Cornelius Castoriadis' (1990: 580) Begriff des »gesellschaftlichen Imaginären [Herv. i. O.]« erkennen lässt.

Einer magmatischen Masse gleichend, aus der »sich mengenlogische Organisationen unbegrenzt entnehmen lassen«, die »sich aber niemals durch eine endliche oder unendliche Folge mengentheoretischer Zusammenfassungen (ideell) zurückgewinnen lässt« (ebd.: 564), definiert Castoriadis das gesellschaftliche Imaginäre als die primäre Wesenskomponente einer Gesellschaft und gibt ihm damit Vorrang vor den durch soziale Prozesse entwickelten Institutionen (vgl. ebd.: 589). Jene Abwendung vom Institutionellen als konstitutivem Moment in der Genese einer Gesellschaft legt die Anwendbarkeit des Begriffs für die in *Pamiętnik* transportierten Wissensinhalte und -strukturen sowie die Prozesse ihrer Genese nahe. Schließlich ist die globale, also institutionelle Stadtebene im gesamten Text, wenn nicht komplett abwesend, in ihrer Funktion und Relevanz für den Alltag jedoch nur auf abstrakter Ebene relevant (vgl. Kap. III.2.3). Sie und das Wissen sowie die Praktiken, die sie impliziert, spielen für das Umfeld des Erzählers eine marginale Rolle. Zentral sind eine Praxis und Raumordnung, die zwar von der zunehmenden Dominanz der globalen Stadtebene beeinflusst ist, aber auf der gemischten Stadtebene entsteht. Was die oben identifizierte Ausnahmegemeinschaft also ausmacht, zusammenhält und generiert, sind weder Institutionen noch spezifische nationale Charakteristika, sondern die gemeinsame Aufstandserfahrung (vgl. auch Niżyńska 2013: 95) und ein darauf basierendes und daraus resultierendes Wissenskonglomerat, ein gemeinsames Imaginäres also, aus dem nur Mitglieder jener Gemeinschaft schöpfen können.

Dieses Imaginäre impliziert nicht nur selbst eine gewisse Oralität, was sich in der Wiedergabe von Liedern, Gedichten, Gebeten, Sprichwörtern und den kolloquialen Übersreibungen militärischer Bezeichnungen manifestiert.¹⁸⁴ Auch stehen in ihm die Beschreibungen von Objekten und Praktiken im Vordergrund, die für die Bewältigung des Alltags im Ausnahmezustand notwendig sind.¹⁸⁵ Perpetuiert und transportiert wird jenes Imaginäre, analog zu dessen alltäglicher, subjektiver Relevanz und Mündlichkeit, in einer ebenfalls alltäglichen, persönlichen (im Gegensatz zur formellen), oralen Erzählpraxis—dem bereits erwähnten »gadanie«.

Neben Bojarskas These, dass in *Pamiętnik* durch das »gadanie« eine experimentelle Wiederereignismachung des Aufstandes vorgenommen wird, ist jene Erzählform somit auch auf anderer Ebene als *experimentell* zu verstehen. Denn als Fortsetzung einer Ausnahmepraxis führt sie zur Reaktivierung eines spezifischen Imaginären, das für eine (räumlich) nicht mehr verbundene Gemeinschaft konstitutiv ist. Die aufständische Stadtgemeinschaft ist zum Zeitpunkt des Erzählvorgangs nämlich aufgelöst. Dies wird

184 Einige Beispiele hierfür sind folgende Textstellen: »Granaty. Koty (tak zwane), krowy. Berty. Możdziejze średnie (cynamon i już!)« (Białoszewski 2018: 170) [»Granaten. Katzen (die wir so nannten). Kühe. Bertas. Mittlere Mörser (Schluss mit dem Zimt!)« (Białoszewski 2019: 233)]; »I organów Stalina (odpowiednik krów-sza!)« (Białoszewski 2018: 184) [»Und Stalinorgeln. (Die Antwort auf die Kuh-Schränke.)« (Białoszewski 2019: 253)].

185 Beispiele hierfür sind die Deskription der bereits erwähnten Küche aus drei Ziegeln oder der Kaffeemühlen, die Miron's Śródmieście-Familie zum Mahlen des Getreides nutzt, welches Miron, Swen und Miron's Vater—die drei beweglichsten Figuren in *Pamiętnik*—wiederum in einer nicht ungefährlichen Aktion aus einer Mühle auftreiben (vgl. Białoszewski 2018: 206–207; Białoszewski 2019: 285–286).

in den Beschreibungen von Tod oder Fortzug von Bekannten und Familienmitgliedern nach oder noch während des Aufstands deutlich (vgl. Białoszewski 2018: 129–130 und 205).¹⁸⁶ Aber auch der Vergleich des Durchgangslagers in Pruszków, von wo aus die Warschauer Bevölkerung in unterschiedliche Gebiete des Deutschen Reichs bzw. des damaligen Generalgouvernements verschleppt wird, mit dem christlichen Allerseelen-Fest weist auf die bevorstehende Auflösung bzw. den Tod der Warschauer Stadtgemeinschaft hin:

»Dlaczego nie mogłem opędzić się od Zaduszek? Bo szliśmy tak, jak wychodzi się z cmentarza w Zaduszkach, w tłoku, między majaczącymi białawo (bo już ciemno) figurami aniołów i wypominkami dziadów ustawionych rzędami. Najdziwniejsze było to, że przez cały czas nikt a nikt przed nami ani za nami na żadne zawołanie nie odpowiedział; nikt się nie zatrzymał ani nawet nie obejrzał. [...] Moja zaduszkowa metafora wcale nie była metaforą. A jeżeli była, to nigdy nie przeżywałem silniejszej.« (Ebd.: 229)¹⁸⁷

Vor diesem Hintergrund kann die Reaktivierung der Praxis des Ausnahmezustandes im und durch das »gadanie« als Versuch einer *Rekreation* der Ausnahmegemeinschaft verstanden werden. Denn, so mag Zofia Mitosek (1997: 270) recht haben, das, was der Erzähler von *Pamiętnik* schreibt, ist in gewisser Hinsicht für jene, die den Aufstand miterlebt haben, unnötig. Schließlich wissen alle, die dabei waren, was in Warschau damals passierte. Die Notwendigkeit des Erzählten liegt somit nicht in einer Reproduktion von Informationen. Relevanter ist die durch die Narration hervorgerufene Wiederbelebung einer Sprache und eines Sprechens, die in einem spezifischen gemeinschaftlichen Imaginären einerseits ihren Ursprung haben und andererseits ein solches Imaginäres reproduzieren. Das Erzählte bildet einen Anknüpfungspunkt, wodurch sich die Mitglieder der Ausnahmegemeinschaft in ihrer Lektüre des Textes erneut als ein zusammenhängendes Kollektiv identifizieren können. Es entsteht also, analog zur Multilateralität des »gadanie«, eine Art multidirektionale Kommunikationssituation, die in der Lektüre des Textes eine nicht mehr existente Stadtgemeinschaft regeneriert und ihren Mitgliedern gleichzeitig Raum für eine von den militärisch-heroischen Narrativen abweichende Aufstandserinnerung und -erzählung gibt.

Gleichzeitig kann der Text als Versuch verstanden werden, ebenjenes Imaginäre durch dessen Reaktivierung und Performanz in ein übergeordnetes *gesellschaftliches* Imaginäres, dem es fremd ist, zu integrieren, also ein Zusammenfließen zweier magmatischer Strukturen zu bewirken. Jene Integration gestaltet sich jedoch nicht unproblematisch. Wie Bojarska (2012: 58) konstatiert, kommt es im Text stellenweise

186 Vgl. Białoszewski 2019: 178 und 283.

187 »Weshalb konnte ich mich des Gedankens an Allerseelen nicht erwehren? Weil wir dort gingen wie man an Allerseelen vom Friedhof geht, in einer Menge von Menschen, zwischen bleich aufschimmernden – (es war ja schon dunkel) – Engelsfiguren und Reihen von Gedenksteinen der Ahnen. Das Seltsamste war, dass die ganze Zeit weder vor uns noch hinter uns überhaupt niemand auch nur auf eine Ausrufung antwortete, niemand blieb stehen oder sah sich auch nur um. [...] Meine Allerseelenmetapher war gar keine Metapher. Und wenn es doch eine war, dann habe ich nie eine stärkere erlebt« (ebd.: 316).

zu Dissonanzen, also zur Auslassung bestimmter Informationen, die für das Verständnis der jeweiligen Passagen notwendig sind. Exemplarisch lässt sich dies anhand der Textstelle illustrieren, in der der Erzähler über die Gefahr von einstürzenden Häusern nachdenkt: »Ale jeżeli trafi w czwarte piętro? A i tak bywało. W tych wielkich kamienicach. Nie mówiąc o przypadku PKO.« (Białoszewski 2018: 177)¹⁸⁸ Worum es sich genau beim Fall des PKO handelt, wird nicht näher erläutert. Es scheint eine Selbstverständlichkeit zu sein, was einerseits die Exklusivität des entsprechenden Wissensschatzes unterstreicht, andererseits als Hinweis auf den:die implizite:n Leser:in zu deuten ist, bei dem:der es sich um jemanden aus der bereits identifizierten Ausnahmegemeinschaft handeln muss.

Diese Feststellung stützt die oben formulierte These über die Rekreation der städtischen Ausnahmegemeinschaft. Relevanter an dieser Stelle ist jedoch, dass es durch jene Dissonanzen zu Leerstellen im Informationsfluss kommt, also zu missglückten Integrationsversuchen bestimmter Wissens Elemente des Imaginären der Aufstandsgemeinschaft in ein darüberhinausgehendes Wissenskompendium. Vollzieht sich dies eher auf Rezipient:innenseite, werden auch Probleme in der Vermittlung bestimmter Informationen auf Ebene der Textproduktion offenbar. Denn immer wieder stößt der Erzähler auf Barrieren, die ihn daran hindern, seine Erfahrung in Sprache zu übersetzen. Reflektiert wird dies bspw. an folgender Stelle: »Potem czajenie się. I siup! Przez ten czarny wądół. *Bo jak to nazwać.*« (Ebd.: 200)¹⁸⁹ Trotz jener Hindernisse aber schafft es der Erzähler, wie ebenfalls in diesem Zitat deutlich wird, »sich auf Identisches [zu] beziehen [...], um Anderes zu schöpfen, [...] um andere Bedeutungen oder neue Seiten scheinbar alter Bedeutungen erscheinen zu lassen« (Castoriadis 1990: 578), wodurch er nicht nur Raum für das Andere der Grenzerfahrung eröffnet und es wiedererlebbar macht, sondern es durch die magmatische Struktur des »gadanie« auch in fremde Wissensstrukturen einpasst und damit der Ausnahmegemeinschaft mit ihrer spezifischen Eigenlogik das Überleben sichert.

Eine solche Deutung gewinnt an Relevanz, wenn erneut die Anwendung von Elementen der »gawęda« in *Pamiętnik* berücksichtigt wird. Wie nämlich Krystyna Kardyni-Pelikánová (1991: 65) und Kazimierz Bartoszyński (1991: 313) bemerken, kennzeichnet sich die Gesprächssituation in der »gawęda« durch Zweistufigkeit: Einerseits kommunizieren der:die Erzähler:in und der:die fiktive Zuhörer:in miteinander, die beide über einen ähnlichen Erfahrungsschatz und ein gemeinsames Wertesystem verfügen. Andererseits kommt es zu einem Dialog zwischen Autor:in und Lesenden auf einer intellektuell reflektierten Ebene, auf welcher die gemeinschaftliche Verbundenheit, die sich zwischen »gawędziarz« und dessen Publikum aufmacht, nicht mehr besteht (vgl. Kardyni-Pelikánová 1991: 65). In der Lektüre von *Pamiętnik* kann man beides beobachten. Durch die Anspielungen auf Situationen, die nur »Eingeweihte« wissen können, und durch die direkte Ansprache ebenjener Zuhörenden scheint der Erzähler seine Narration direkt an eine

188 »Aber was, wenn sie ins vierte Stockwerk einschlägt? Auch das kam vor. In diesen großen Miethäusern. *Vom Gebäude der PKO mal ganz zu schweigen*« (ebd.: 244).

189 »Dann hielten wir uns geduckt. Und – schwupp! Durch diese schwarze Grube. *Wie soll man es anders nennen*« (ebd.: 276).

fiktive Zuhörer:innenschaft zu richten.¹⁹⁰ Durch die Lektüre der Erzählung wiederum und die darin implizite Möglichkeit für Lesende, ihre Außenseiterrolle zu verlassen und zum:r eingeweihten Zuhörer:in zu werden, können auch Lesende, die nicht Teil der Zuhörer:innenschaft bzw., im Falle von *Pamiętnik*, der Ausnahmegemeinschaft sind, an ihr teilnehmen und sich den entsprechenden Erfahrungs- und Wissensschatz aneignen.

Das ›gadanie‹ wird damit auf unterschiedlichen Ebenen zu einem Instrument des Wiederbelebens einer Stadtgemeinschaft, die nicht mehr ist, und damit auch von Praktiken, Raumrepräsentationen und Repräsentationsräumen, die nicht mehr existieren. Analog zu der ständigen Fortbewegung Miron's durch das aufständische Warschau, welche die Erzählung am Leben erhält, ermöglicht es ein Fortleben der Ausnahmegemeinschaft und des sie konstituierenden Imaginären. Durch seine eigene multidirektionale, magmatische Struktur integriert der Text nämlich temporäre urbane Praktiken und Räume des Ausnahmezustands in ein *übergeordnetes*, gesellschaftliches Imaginäres. Dadurch verhindert er, dass die Erfahrung des Ausnahmezustands dem »закон забвения«¹⁹¹ anheimfällt, wie Ginzburg (2011: 323) in *Zapiski* schreibt. Gleichzeitig, durch seine Nähe zur ›gawęda‹, bettet *Pamiętnik* die Erzählung in eine übergeordnete, literarische Tradition ein und offenbart derart erneut seinen vermittelnd-transgressiven Charakter.

Nicht zuletzt ist das ›gadanie‹ durch die ihm eingeschriebene Oralität als weitere Manifestation der bereits festgestellten »restoration of the body« (Lefebvre 1991: 363) in *Pamiętnik* zu lesen. Denn meint eine solche Wiederherstellung des Sinnlich-Körperlichen im Raum vor allen Dingen »the restoration of the sensory-sensual – of speech, of the voice, of smell, of hearing. In short, of the non-visual« (ebd.), so wirkt *Pamiętnik* mit seinem Gequatsche sowie der Wiedergabe explizit oraler Praktiken nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf Ebene der Erzählpraxis an einer körperlichkeitsorientierten Raumgeschichte (»history of space«), wie sie Lefebvre fordert, mit.

III.2.5 »[T]ylko prawda będzie«: *Pamiętnik* als Wächter der (räumlichen) Wahrheit

Auf raumästhetischer Ebene wird das ›gadanie‹ mit seiner magmatischen, multilateralen Struktur zu einem Analogon der Bewegungen des autobiografischen Protagonisten durch die Stadt im Ausnahmezustand. Wie auch Miron's ›latanie‹ konstituiert sich das ›gadanie‹ nämlich durch zahlreiche Verzweigungen, Abschweifungen und Umwege, die als inhaltliche Digressionen zu einer Öffnung der Erzählstruktur führen: Miron's Bewegungen kreieren also eine lineare Raumstruktur—schließlich lässt sich auch eine logische, kontingente Abfolge zwischen räumlichen Episoden sowie eine Heldenfigur identifizieren (vgl. Kap. III.2.3). Diese räumliche Linearität wird jedoch konstant durch Digressionen raumzeitlicher Art gestört. Ein Beispiel hierfür ist die Erzählung über Stefa,

190 Diese Ansprache manifestiert sich an vielen Stellen im Text. Ein Beispiel hierfür ist die bereits zitierte Passage: »Tak to było strasznie daleko. Nie bliżej – mówię wam – niż mnie po wojnie z Warszawy do Paryża« (Białoszewski 2018: 133) [»Und es war so schrecklich weit weg. Nicht näher – das sag ich euch –, als es für mich nach dem Krieg von Warschau nach Paris war« (Białoszewski 2019: 183)].

191 »[D]as Gesetz des Vergessens« (Ginzburg 2014: 103).

die als Abschweifung in ein Warschau zur Zeit der Okkupation in den Erzählfluss eingewoben wird:

»Babu Stefu!« bo rzeczywiście siedziała na krześle. W dużym pokoju. Nagle. Tak ją nazywałem, bo akurat czytałem Rabindranatha Tagorego, gdzie występuje Panu Babu. Stefa – Żydówka – była naszą sublokatorką do wiosny 44 roku. Półrodzina. Mieszkała przedtem u drugiej żony Ojca (nieślubnej, Zochy). Chmielna 32, z Zochą, moim Ojcem i Haliną. Ale nie wiem, czy trzeba było jakichś innych powodów, czy po prostu się pokłócili, tak że któregoś dnia w 42 roku, czyli wtedy kiedy dostaliśmy to mieszkanie na Chłodnej, po Żydach, bo przedtem tam było getto, mur getta stał w poprzek Chłodnej między Wronią a Towarową [...]. Więc krzyknąłem wtedy: »Skąd się pani tu wzięła!...« i się cieszymy, witamy, krzyczymy, dziwimy, co za traf! [...] »A!« Krzesło, na którym Stefa siedziała, też było pożydowskie, tylko nie z tego domu, ale z kamienicy, która chyba stoi do tej pory, czy ocalała, czy odbudowana [...]. Urządzili tam licytację. Pożydowskich mebli [...]. I tak Ojciec najpierw przyprowadził wtedy w 42 roku z tej Chmielnej 32 prosto Stefę do nas, niby na jedną noc, na dwie, i tak została na dwa lata.« (Białoszewski 2018: 13–14)¹⁹²

Trotz der Digressionen auf zeitlicher und räumlicher Ebene, dies wird im Zitat offensichtlich, kehrt die Narration stets in den Raum der Handlung zurück, nur um schließlich in einer erneuten Nebenerzählung zu münden.

Resultat dieser Erzählpraxis ist ein ausgefrantes, heterogenes erzählerisches Gebilde, dessen Brüche des linearen Raums durch die Praxis des »gadanie« einerseits generiert, andererseits wieder austariert werden. Eine monokursale, labyrinthische Raumstruktur entsteht, die sich durch zahlreiche Verzweigungen kennzeichnet, doch trotz der unüberschaubaren Wege und Sackgassen zu einem singulären Ziel führt: dem Ende der Erzählung und dem Urbizid Warschaus.¹⁹³ Offensichtlich werden hier Kongruenzen zwischen der narrativen Struktur des Textes und dem im Text produzierten Raum. Denn zum einen wird die Ausweg- und Alternativlosigkeit der narrativen Spiralstruktur in der

192 »Babu Stefu!« Tatsächlich, da saß sie auf dem Stuhl. Im Wohnzimmer. Mir nichts dir nichts. Ich hatte ihr diesen Namen gegeben, nachdem ich gerade Rabindranath Tagore gelesen hatte, wo ein Panu Babu vorkommt. Stefa – eine Jüdin – war bis zum Frühjahr 44 unsere Untermieterin gewesen. Fastfamilie. Vorher hatte sie bei der zweiten Frau meines Vaters gewohnt (der unehelichen, Zocha), an der Chmielna 32, zusammen mit Zocha, meinem Vater und Halina. Ich weiß nicht mehr, es muss noch einen anderen Grund gegeben haben, vielleicht hatten sie sich einfach gestritten, jedenfalls war es an einem Tag im Jahr 42, als wir also gerade eine ehemals jüdische Wohnung bekommen hatten, denn dort war das Chetto gewesen, die Ghettomauer ging zwischen Wronia und Towarowa quer über die Chłodna [...]. Ich also rufe aus: »Wie kommen Sie hierher!... und wir freuen uns, begrüßen uns, rufen, wundern uns, was für ein Zufall! [...] »Ach!« Der Stuhl, auf dem Stefa saß, hatte auch früher jüdischen Leuten gehört, aber nicht aus unserem Haus, sondern aus einem Haus, das, glaube ich, bis heute noch steht, ob unversehrt oder wieder aufgebaut [...]. Dort hatte es damals eine Versteigerung gegeben. Möbel, die Juden gehört hatten [...]. Und so hatte mein Vater 42 auch Stefa einfach zu uns an die Chmielna gebracht, angeblich für ein, zwei Nächte, sie blieb zwei Jahre« (Białoszewski 2019: 19–20).

193 Ich stütze mich an dieser Stelle auf die Definitionen von labyrinthischen Strukturen, wie sie Marcella Schmidt di Friedberg in *Geographies of Disorientation* (2018) aufstellt, insbesondere auf ihre Definition vom monokursalen Labyrinth (vgl. Schmidt di Friedberg 2018: 145).

labyrinthischen Raumstruktur des Textes gespiegelt. Zum anderen kommt es zu einer erneuten Parallelisierung der Lesenden mit den Personen, die sich durch die Stadt im Ausnahmezustand bewegen. Dadurch, dass, wie in Kapitel III.2.2 bemerkt wurde, beide als invertierte Flaneursfiguren zunehmend an der urbanen Raumproduktion gehindert werden, nehmen sie die Stadt immer häufiger als Labyrinth wahr. Die Perzeption der Stadt als ein solches unüberblickbares, verworrenes räumliches Konvolut zeigt sich besonders deutlich, wenn der Erzähler die Kellertopografien in der Altstadt beschreibt:

»Wejście [...] do piwnicy z Baciakową było tylko maleńkim elemencikiem tego labiryntu pod Rybakami 14/16. Bo korytarzy, sal piwnicznych z filarami i bez filarów, przejść, wyjść na schody, kątów, separat, schowków, piwniczek kieszonkowych, podpiwnic, zejść w tu-tejsze kotłownie z mnóstwem rur i kanalizacyjek – była tu nieskończona ilość.« (Białoszewski 2018: 30)¹⁹⁴

Die Raumstruktur der Erzählung wird also zu einer Art Spiegel der Topografie des aufstehenden Warschaus. Wie der Erzähler bewältigt nämlich auch der:die Lesende ziel- und dennoch desorientiert die überdimensional erscheinende und Verwirrung stiftende Stadtstruktur Warschaus¹⁹⁵ auf der einen und unterschiedliche, scheinbar gleichberechtigte raumzeitliche Ebenen auf der anderen Seite. Einen Haupthandlungsstrang, woran sich die Erzählung orientiert, gibt es zwar. Er wird jedoch gegenüber den übrigen inkludierten (Raum-)Erzählungen nicht priorisiert. Ein polyphoner Geschichtenspeicher entsteht, der in seiner komplexen räumlichen und erzählerischen Struktur mit den plattitudenhaften, simplifizierenden Erzählstrukturen der institutionellen Erinnerungsnarrative bricht und somit auch die ihnen impliziten Absolutismen unterläuft.

Eine bedeutende Voraussetzung für jene subversive Gleichberechtigung von Erzählungen schafft der Text, indem er seiner Erzählfigur Unzuverlässigkeit zuschreibt. Jene »fallibility« (De Bruyn/De Dobbeleer 2009: 66) wird nicht zuletzt in den immer wieder missglückenden Versuchen der chronologischen und räumlichen Einordnung des Geschehens offenbar. Zum Ausdruck kommt sie aber auch in der Selbstbezeichnung des Erzählers als Laien, der nicht über die Kompetenz verfügt, politische und historiografische Entscheidungen und Interpretationen zu beurteilen: »Niepotrzebnie mędrkuję. Dawno inni zrobili już i historię, i wnioski z tego, i ogłosili. I rzecz jest znana. Tak mówię od siebie – laika. I od innych. Też laików.« (Białoszewski 2018: 209)¹⁹⁶ Der Erzähler posi-

194 »Der Eingang [...] zu dem Keller mit der Baciakowa drin war nur ein winziges Elementchen dieses Labyrinths unter den Blocks Rybaki 14/16. Denn Korridore, die Kellerräume mit und ohne Pfeiler, Durchgänge, Ausgänge zu Treppen, Winkel, Kabausen, Verschläge, Taschenkellerchen Unterkeller [sic!], Abstiege in Heizkeller mit unzähligen Rohren und Abflüssen – das alles gab es hier in rauen Mengen« (Białoszewski 2019: 42).

195 Dies wird bspw. an folgender Stelle reflektiert: »Dziwne, [...] jak wtedy wszędzie było daleko. Nigdy Warszawa – chociaż jest teraz cztery razy większa niż wtedy – nie wydawała się taka skomplikowana i duża, bez końca« (Białoszewski 2018: 54) [»Seltsam, [...] wie weit es damals überallhin war. Niemals erschien Warschau – auch wenn es jetzt viermal so groß ist wie damals – so verwirrend und groß, so endlos« (Białoszewski 2019: 74)].

196 »Unnötiges Klugscheißern. Andere haben schon längst die Geschichte gemacht und die Schlüsse daraus gezogen und verkündet. Die Sache ist bekannt. Ich rede von mir – einem Laien. Und von anderen. Auch Laien« (Białoszewski 2019: 288).

tioniert seinen Text somit außerhalb auktorialer, autoritärer Erzählkonzepte und marginalisiert seine eigene Erzählung, indem er sie abseits von historiografischen, institutionellen Narrativen positioniert.

Dennoch illustriert das obige Zitat auch einen spezifischen Geltungsanspruch der Narration, der allerdings nicht in einer Diskussion der institutionalisierten Geschichte, sondern in einer Fokussierung des Subjektiven (»mówię od siebie«) liegt. Ein weiteres Beispiel für jene Distanzierung vom Institutionell-Politischen, die nicht zuletzt das »gawęda«-artige des Textes erneut offenkundig werden lässt (vgl. Kap. III.2.4), ist die Textstelle, worin der Erzähler über die Gespräche der AK mit der im rechtsufrigen Warschau stationierten Roten Armee nachdenkt: »Próby dogadywania się tu — na miejscu — przez Wisłę — też były tylko próbami. To się i czuło. I jakoś wiedziało. Nie mam zamiaru wchodzić w dalsze roztrząsanie i tak wyjaśnionych już rzeczy. To zaznaczam. Bo konieczne.« (Białoszewski 2018: 186)¹⁹⁷ Hier tritt nicht nur erneut die textimmanente Positionierung der globalen Stadtebene als etwas Abstraktes zutage. Schließlich bleiben die verhandelnden Parteien namenlos. Offensichtlich wird auch eine Omission des dem Erzähler scheinbar bewussten Konfliktes zwischen den Erinnerungsnarrativen jener Zeit, den er als geklärt beschreibt (»wyjaśnionych już rzeczy«). Was der Erzähler genau unter jener Klärung versteht, bleibt jedoch verborgen.¹⁹⁸

Die Erzählfigur nimmt somit eine scheinbar unparteiische Position ein, die nicht auf die Verurteilung einer der kämpfenden Parteien abzielt, sondern das Aufdecken der Konsequenzen des Handelns oder eben Nicht-Handelns der Akteur:innen der globalen auf die gemischte (und damit auch private) Stadtebene fokussiert. Denn Krieg passiert in *Pamiętnik* nicht einfach, wie Niżyńska (2013: 66) konstatiert, und »descends on people like a force of nature«. Er wird vielmehr als eine Konsequenz von Handlungen und Entscheidungen von Akteur:innen der globalen Stadtebene beschrieben—einer Ebene, die für die Einwohner:innen abstrakt bleibt und damit ihren Bezug zum konkreten städtischen Leben verliert. Prägnant auf den Punkt bringt die Erzählung jene Diskrepanz zwischen der institutionellen Ebene und dem Alltag der Zivilbevölkerung, wenn der Erzähler feststellt: »Nie pamiętam, co wtedy z frontem. Pamiętam to. Framuga.« (Białoszewski 2018: 117)¹⁹⁹ Die militärische Dimension des Aufstands, das zeigt diese Textstelle deutlich, rückt in *Pamiętnik* in ihrer Relevanz hinter die konkrete Erfahrung des städtischen, zivilen Alltags. Wichtiger als der Sieg oder die Niederlage auf dem Schlachtfeld ist das eigene Überleben.

Bedeutsam für die Erzählung sind somit nicht politische Entscheidungen oder institutionelle, historische Diskurse, sondern die konkrete Lebensrealität im urbanen Ausnahmezustand. Wie das folgende Zitat illustriert, impliziert jene allerdings weder Er-

197 »Die Versuche einer Einigung hier – vor Ort – über die Weichsel hinweg – waren auch nur Versuche. Das war spürbar. Und man wusste es auch irgendwie. Ich habe aber jetzt nicht vor, weiter solche längst geklärten Dinge wieder aufzuwirbeln. Das sage ich gleich. Denn es ist nötig« (ebd.: 256).

198 Für eine weiterführende Diskussion der Abwesenheit von politischen Kommentaren in *Pamiętnik*, vgl. Niżyńska 2013: 97–98.

199 »Ich weiß nicht mehr, was damals mit der Front war. Ich weiß nur das: Türsturz« (Białoszewski 2019: 160).

habenheit oder Nationalstolz noch andere romantisierende Ideale, sondern Brutalität, Gewalt und Tod:

»Jak jeszcze stała [Katedra], choć podszarpywana, mówiło się, że tam się tłukli ci z tymi. Że barykady z konfesjonatów i z cukru (w worach). [...] Albo te sprawy kanałów. Że na Żoliborzu to można wpaść w burzowiec, do Wisły. Porywa co i raz – tych, co idą. A na Mokotów trzeba nisko, garbić się. A z Czerniakowa idzie się chwilami prawie na klęczkach. W dodatku tam nawrzuć i gazów, i granaty. I zasięki we włazach. Zatyki. To były te – nie mity – bo przecież żywe prawdy. Jak Bracka 18. Wpadli. Wyrznęli. Wycofali się.« (Ebd.: 80)²⁰⁰

Deutlich kontrastiert die obige Passage die starren »Mythen« (Białoszewski 2019: 109) mit den »lebendige[n] Wahrheiten« (ebd.) des Aufstandsalltags, wodurch das Ziel des Textes offensichtlich wird, nämlich den Legendenstatus der Erzählung(en) über den Warschauer Aufstand zu relativieren.

Jene Entmythologisierungstendenz tritt an mehreren Stellen zutage. So wird sie offenbar, als der Erzähler die Spitäler beschreibt, die während des Aufstandes im Untergrund funktionierten: »Wpadaliśmy do tych szpitali. [...] w podziemiach. A że podziemia to były po prostu schrony, a schrony pod starymi domami to były ordynarne piwnice na węgiel i kartofle, ciasne klitki i klity, więc nic dziwnego, że byliśmy po wszystkich doświadczeniach rąbnięci na nowo. Zdziwieniem.« (Białoszewski 2018: 54–55)²⁰¹ Nicht nur wird hier erneut offensichtlich, wie sich die Warschauer:innen im Ausnahmezustand den gegebenen konzipierten Raum durch seine Neukonzeption und Umkodierung aneignen. Die Erhabenheit der Aufstandsspitäler wird hier zudem räumlich dekonstruiert, bis nur noch das bleibt, was sie tatsächlich sind: simple Keller alter Häuser, in denen Kartoffeln gelagert werden.²⁰²

200 »Als [die Kathedrale] noch stand, so lädiert sie auch war, hieß es immer, dort gäbe es Kämpfe zwischen Unseren und Jenen. Barrikaden gäbe es aus Beichtstühlen und Zucker (in Säcken). [...] Oder die Sache mit den Abwasserkanälen. Dass man in Żoliborz durch den Überlaufkanal in die Weichsel gelangen konnte. Ab und zu wurden sie weggerissen. Die, die dort langgehen. Und in Mokotów ging es nur gebückt, ganz niedrig. Und von Czerniaków musste man stellenweise fast kriechen. Und obendrein schmissen sie Gasbomben rein und Granaten. Und Stacheldraht um die Ausstiege. Damit waren sie zugestopft. Das waren die Geschichten, keine Mythen, es waren lebendige Wahrheiten. Wie auf der Bracka 18. Da stürmten sie. Schlachteten ab. Rückzug« (ebd.: 109).

201 »Wir also rein in diese Lazarette. Alle auf der linken Seite. Viele waren es. Irgendwas lief wohl noch im Parterre. Aber das war gefährlich [...], deshalb unterirdisch. Alles Unterirdische war einfach Luftschutzraum, doch ein Luftschutzraum unter den alten Häusern war nichts anderes als ein ganz gewöhnlicher Keller für Kohlen und Kartoffeln, aus engen Kabuffs und Kabüffchen, kein Wunder, dass wir nach jeder solchen Erfahrung wieder aufs Neue platt waren« (ebd.: 74–75).

202 Die Feldspitäler bzw. Feldlazarette, die während des Warschauer Aufstands aktiv waren, sowie die darin tätigen Sanitäter:innen sind mittlerweile ein wichtiges Element der Erinnerungskultur rund um den Aufstand, auch deshalb, weil sie in das Narrativ des selbstlosen Helfers bzw. der selbstlosen Helferin passen. Die aufständischen Feldspitäler werden sogar in einer interaktiven Onlinekarte gemappt, die sich auf einer eigenen, den Feldspitälern während des Aufstands gewidmeten Webseite befindet. Darüber hinaus ist die Errichtung eines diesbezüglichen Museums bzw. Ausstellungsraums geplant (vgl. Fundacja Warszawskie Szpitale Polowe o. D.).

Ein ähnliches dekonstruktivistisches Vorgehen kann hinsichtlich der Kanäle festgestellt werden, deren Mythos sich bereits während des Aufstands herausbildete, wie der Erzähler selbst bemerkt: »Legenda o kanałach, o wejściu za przepustkami po znajomości, i to w wyższych sferach [...]. A że w kanałach może być źle, że się topili, że gubili drogę [...], to nas nic a nic nie przerażało.« (Ebd.: 128)²⁰³ Nach Miron's Eintritt in den Kanal verliert dieser Ort jedoch ebenjene, zuvor noch affirmierte mythische Konnotation. Stattdessen konzentriert sich die Erzählung nun auf die Beschreibung seiner baulichen Konstitution: »Jak kanały wyglądają? Różnie w różnych miejscach. Zawsze w całości sklepione cegłą. I zawsze mają sklepienia okrągłe i dno też okrągłe. Czy raczej owalne. I w ogóle są w przekroju, czyli w perspektywie, bo ten ich przekrój wyjątkowo się właśnie widzi w nieskończoność. Na owal.« (Ebd.: 135)²⁰⁴ Wie auch hinsichtlich der Aufstandsspitäler wird hier eine abstrakte Idee durch die konkrete räumliche Erfahrung ins Wanken gebracht und hinterfragbar gemacht.

Ein weiteres Beispiel für dieses demythologisierende Verfahren des Textes ist die Beschreibung der Altstadt. Zunächst wird dieser Stadtteil in seiner symbolischen Bedeutung als nicht zu erobernde Festung reflektiert: »Stare Miasto – słynna reduta. (Już słynna). Nie do zdobycia. Barykady. Wężizny. Nie dla czołgów. Stare Miasto jest mocne. Ma całe mury. I grube. I w ogóle. I tradycje.« (Ebd.: 34)²⁰⁵ Die darauffolgenden Beschreibungen der kompletten Zerstörung der Altstadt brechen jedoch mit ebenjener romantisierenden Symbolik. Es stellt sich heraus, dass dieser Stadtteil eben nicht »[n]ie do zdobycia« (ebd.)²⁰⁶ ist, Panzer durchaus durch seine Straßen fahren können und die Mauern ebenfalls nicht massiv genug sind, um dem Angriff standzuhalten. Der abstrahierende Mythos kontrastiert somit auch hier mit der konkreten, lebendigen Aufstandserfahrung. Letztere wiederum muss in einem endlosen, divergierenden, polyphonen »gadanie« vermittelt werden, um nicht selbst zur Idee zu werden. Nur so kann der Text den eigenen Anspruch erfüllen, dass »tylko prawda będzie« (ebd.: 5),²⁰⁷ er also eine Erzählung generiert, die den Aufstand von seinem mythischen Verständnis löst und ihn in seiner konkreten Empirie beschreibt. Nicht umsonst beginnt Białoszewski seinen Text mit der Hervorhebung einer naiv-romantischen Voraufstandszeit,²⁰⁸ nur um den Erzähler beim Verlassen Warschaus die *konkreten* Folgen des Aufstands festhalten zu lassen: »Pamiętam

203 »Die Legende von den Kanälen, über den Einlass mit Passierscheinen durch Beziehungen, und zwar in den höheren Rängen [...]. Und dass es in den Kanälen auch schiefgehen konnte, dass Leute ertranken, sich verirrt, [...] das alles machte uns nicht die geringste Angst« (Białoszewski 2019: 176).

204 »Wie sehen Kanäle aus? Verschieden, je nachdem, wo man ist. Immer ganz mit Ziegeln verkleidet. Und immer ist die Deckenwölbung gerundet und der Boden ist auch gerundet. Oder besser gesagt oval. Insgesamt sehen sie aus wie Querschnitte, und perspektivisch, denn diesen Querschnitt sieht man bis ins Unendliche. Im Oval« (ebd.: 185).

205 »Die Altstadt – die berühmte Festung. (Schon damals berühmt.) Nicht einzunehmen. Barrikaden. Engen. Nichts für Panzer. Die Altstadt ist massiv. Lauter Mauern. Dick. Und überhaupt. Und die Traditionen« (ebd.: 46).

206 »Nicht einzunehmen« (ebd.).

207 »[A]ber dafür wird es nur die Wahrheit sein« (ebd.: 7).

208 Siehe folgende Textstelle: »[B]ylem wtedy bardziej naiwny i sentymentalny, niewycwaniony, po czemu i czasy były, naiwne, pierwotne, nieco beztroskie, romantyczne, podziemne, wojenne...« (Białoszewski 2018: 5) »da war ich naiver und sentimentaler, ungewieft, so stand einem der Sinn in

kocie łby z szynami pod nogami. Gruzy. Spalenizna. W nos. W oczy. [...] I na końcu na tle peronów ogromne zamieszanie w poprzek. Za końcem, czyli za torami, peronami, musiały sterczeć gruzy Woli, okrągłaki i bęben Gazowni. Nie wiem, czy to wtedy widziało się na ostatni widok Warszawy.» (Ebd.: 226)²⁰⁹

Die Fokussierung der konkreten Raumerfahrung in *Pamiętnik* ist für den Erzähler somit nicht nur eine weitere Möglichkeit, den Aufstand darzustellen. Sie wird von ihm auch als die authentischere proklamiert. Seine Stimme bleibt den gesamten Text hindurch aber »not ›universalistic,‹ but instead always copes with a particular situation« (Płaczkiewicz 2012: 42). Sie sammelt Raumerzählungen anderer, flechtet sie in ihr »gadanie« ein und stellt sie gleichberechtigt neben die eigene Raumerfahrung, selbst wenn sie ihr widersprechen, wie dies an jener Stelle exemplarisch illustriert werden kann:

»Tu – za Alejami – zobaczyłem powyrywane przez krowy kamienice, wąsko, ale na cztery piętra nieraz. I jak mówiłem, że krowy to nic, to mi mówili: ›One potrafią, no, no!‹ No i potrafiły. Tak samo lekceważona artyleria. Szczególnie te wielkie moździerz, które mi się kojarzyły z czymś solidnym, jako metal, może mosiądz, ale ten moździerzowy od moździerzy na tłuczenie pieprzu i cynamonu. Też mi ludzie mówili: ›No, no...‹ Ja na to: ›Ale nie przebijają piwnic.‹ A ludzie na to: ›Chacha! nie przebijają? jeszcze jak potrafią przebijać!‹ I to była też prawda.» (Białoszewski 2018: 164–165)²¹⁰

Eine einzig wahre Erzählung über den Warschauer Aufstand gibt es nämlich laut Białoszewskis *Pamiętnik* nicht, nur viele verschiedene, individuelle, die alle eine Daseinsberechtigung haben. Die Wahrheit liegt für den Erzähler auch nicht in einem Dazwischen, also einem Kompromiss, auf den sich alle teilnehmenden Zeug:innen einigen könnten, sondern in einem lebendigen, unüberschaubaren Zusammen, das sich, wie die Struktur Warschaus im Ausnahmezustand, nur in einem konstanten, unförmigen, unendlichen Erzählstil ausdrücken lässt.

Dadurch nimmt der Text bewusst nicht an dem zum Zeitpunkt seiner Erscheinung, aber auch heute aktuellen politischen und historiografischen Diskurs zum Warschauer Aufstand teil. Schließlich kann man ihm weder eine Stellungnahme, die den Aufstand

diesen Zeiten, naiv, ursprünglich, irgendwie sorglos, romantisch, mit Untergrund, Krieg...« (Białoszewski 2019: 7)].

209 »Ich erinnere mich an Kopfsteinpflaster und Schienen unter den Füßen. Trümmer. Brandgeruch. In der Nase. In den Augen. [...] Und am Ende, vor dem Hintergrund der Bahnsteige, ein riesiges Durcheinander. Hinter dem Ende des Weges, also hinter den Gleisen und Bahnsteigen mussten die Trümmer von Wola aufragen, die Rundbauten und Trommeln der Gaswerke. Ich weiß nicht, ob wir dort an dieser Stelle den letzten Blick auf Warschau hatten« (Białoszewski 2019: 312–313).

210 »Hier – hinter den Aleje – sah ich Häuser, die von Kühen aus dem Boden gerissen worden waren, schmale Häuser, aber immerhin manchmal vier Stockwerke hoch. Und wenn ich sagte, ach, die Kühe, die seien doch nicht schlimm, dann sagten die anderen: ›Die kriegen schon was hin, allerdings!‹ Und das kriegten sie. Das Gleiche galt für die unterschätzte Artillerie. Insbesondere die großen Mörser, die ich mit etwas Solidem assoziierte, aus Metall, vielleicht Messing, und mörserhaft im Sinne von Mörser fürs Stampfen von Pfeffer und Zimt. Auch da sagten die Leute: ›Na, wirst schon sehen ...‹ Und ich darauf: ›Aber bis in die Keller werden sie doch nicht einschlagen.‹ Und die anderen darauf: ›Haha! Nicht bis in die Keller durchschlagen? Und ob die einschlagen!‹ Und auch das stimmte« (ebd.: 226).

als sinnvoll oder notwendig bezeichnet, noch eine, die dagegenspricht, entnehmen. Je-ne Neutralität des Erzählers und der Erzählung wird insbesondere dann offensichtlich, wenn Miron darüber nachdenkt, den Aufstand miterleben und ihn gleichzeitig nicht erleben zu wollen, wodurch eine Art Sinnhaftigkeit der Sinnlosigkeit suggeriert wird:

»Więc człowiek chciał się wydostać jakimś cudem z tego piekła. Ale tu uderzyło do głowy od razu co innego. Nowy nastrój. Od początku. I wiem, tak jak znam siebie i każdego przeciętnego warszawiaka, że natychmiast chciałbym wrócić z powrotem spod tej Warszawy, z tego ocalenia cudownego do tego piekła.« (Białoszewski 2018: 36–37).²¹¹

Dennoch ist der Text nicht, wie dies Tadeusz Sobolewski (2012: 27) formuliert, komplett unpolitisch. Indem sein Erzähler kein »master«, sondern vielmehr ein neutraler »guard of reality« (Placzkiewicz 2012: 42) bleibt und die Stadt in *Pamiętnik* nicht als Konzept (vgl. Karpowicz/Łojas 2010: 63), sondern als unüberschaubares und unordenbares Konglomerat von Alltagspraktiken beschrieben wird, subvertiert der Text nicht nur den aufstandsbezogenen »Mythos vom Kampf zwischen Gut und Böse« (Janion 2014: 155). Er unterläuft auch statische, institutionelle Narrative im Allgemeinen—Narrative, die Städte zu Konzepten, also zu abstrakten, »quasi mythische[n] Bezugspunkt[en] für [...] politische Strategien« (de Certeau 1988: 185) gerinnen lassen.

III.2.6 Auf der Suche nach der verlorenen Stadt: Eine literaturkartografische Deutung

Die in *Pamiętnik* postulierte Unmöglichkeit einer Ordnung des Stadtraums im Ausnahmezustand und der damit einhergehende Bruch mit einer abstrahierenden Perspektive kommt auch in der psychogeografischen Kartierung des Textes zum Ausdruck. So erforderte die Vielzahl der Bewegungsbeschreibungen eine Segmentierung der Literaturkarte in drei Tableaus (vgl. Abb. 17).

Auf Tableau 1 befinden sich die Episoden, die sich räumlich nördlich der Straße Aleje Jerozolimskie abspielen,²¹² auf Tableau 2 die südliche Śródmieście-Episode und auf Tableau 3 schließlich die Episode nach dem Verlassen Warschaus. Diese Aufteilung ist auch deshalb zweckmäßig, da der Erzähler selbst den Status von Aleje Jerozolimskie als Trennlinie hervorhebt. Sich noch im nördlichen Śródmieście aufhaltend schreibt er: »Coraz więcej ludzi tłoczyło się za Aleje. Tak jakby tam miało być wybawienie. Ale po prostu, według znanego mi już wtedy prawa, ludzie musieli zmieniać teren i uznawać coś za gorze czy lepsze. A że terenu do dzielenia została już resztką, więc Aleje zrobiły się prze-

211 »Also wollte man auf irgendeinem wundersamen Weg raus aus dieser Hölle. Aber hier schlug einem sogleich etwas anderes entgegen. Eine neue Stimmung. Von Anfang an. Und ich weiß, so wie ich mich und jeden durchschnittlichen Warschauer kenne, dass ich außerhalb von Warschau sofort wieder zurückgewollt hätte, aus einer wundersamen Rettung zurück in die Hölle« (ebd.: 50–51).

212 Die Straße Aleje Jerozolimskie war die wichtigste West-Ost-Verkehrsachse Warschaus zur Zeit des Aufstands. Sie teilte die linksufrige Stadt quasi in der Mitte in eine nördliche und südliche Seite und führte bis zum rechtsufrigen Stadtteil Praga. Noch heute stellt sie eine der Hauptstraßen Warschaus dar.

działem.« (Białoszewski 2018: 158)²¹³ Auch die zweite Trennlinie spiegelt die narrative Gliederung des Textes wider. Nachdem Miron die Stadt verlässt, kommt es nämlich zu einer räumlichen Zäsur zwischen Warschau und Nicht-Warschau. Insbesondere in jenem dritten Kartensegment legen die Protagonist:innen auch Wege nicht zu Fuß zurück. Diese Bewegungen werden in der Karte mit einer kurzen, strichförmigen Kontur markiert. Solche Wege, die unterirdisch (durch Kanäle, Tunnel etc.) zurückgelegt werden, sind wiederum mit einer längeren, strichförmigen Kontur versehen.

Abbildung 17: Psychogeografisches Mapping von Miron Białoszewski's »Pamiętnik z powstania warszawskiego«



Analysiert man die entstandene Literaturkarte, fällt zunächst auf, dass zahlreiche Hin- und Herbewegungen identifiziert werden können. Zwischen vielen »unités« gibt es entweder mindestens zwei Pfeile, von denen jeweils einer von der »unité« wegführt und ein anderer zu ihr hinzeigt. Oder aber zwei »unités« sind mit »pentes« mit zwei Pfeilen verbunden. Durch diese Herausstellung eines bewegungsbezogenen Hin und Her spiegelt die Karte die Verzweigtheit der räumlichen Struktur des Textes und damit den »gadanie«-»latanie«-Prozess wider, was erneut das Labyrinthische der Erzählung wie auch der Stadtopografie im Ausnahmezustand zutage treten lässt.

Gleichzeitig veranschaulicht das Mapping, wie sich die Erzählung einen Weg durch dieses, ganz im Sinne Lefebvres (1990: 46), urbane, poly-(multi-)zentrische Labyrinth

213 »Immer mehr Leute drängten sich auf die andere Seite der Aleje. Als warte dort die Erlösung. Aber nach dem mir schon bekannten Gesetz war es einfach so, dass die Leute das Gelände wechseln und Orte für besser oder schlechter befinden mussten. Und da es nur noch einen kleinen Rest Gelände gab, den man aufteilen konnte, wurden die Aleje eben zur Grenzlinie« (Białoszewski 2019: 217).

bahnt, in dem sich—und dies zeigen die eng aneinander liegenden und sich teilweise überschneidenden ›pentes«—»die Menschen [...] gegenseitig auf die Füße treten«. Jene Polyzentralität äußert sich auch darin, dass zu den meisten ›unités« entweder eine Vielzahl an Pfeilen zeigt oder eine ebenso große Zahl an ›pentes« von ihnen abgeht. Ein einziges, klares räumliches Zentrum der Erzählung, wie es in der Kartierung von Ginzburgs Text deutlich wird, lässt sich in diesem Fall also nicht identifizieren. Vielmehr weist das psychogeografische Mapping von *Pamiętnik* auf eine Zentralität von fast jeder ›unité« hin.

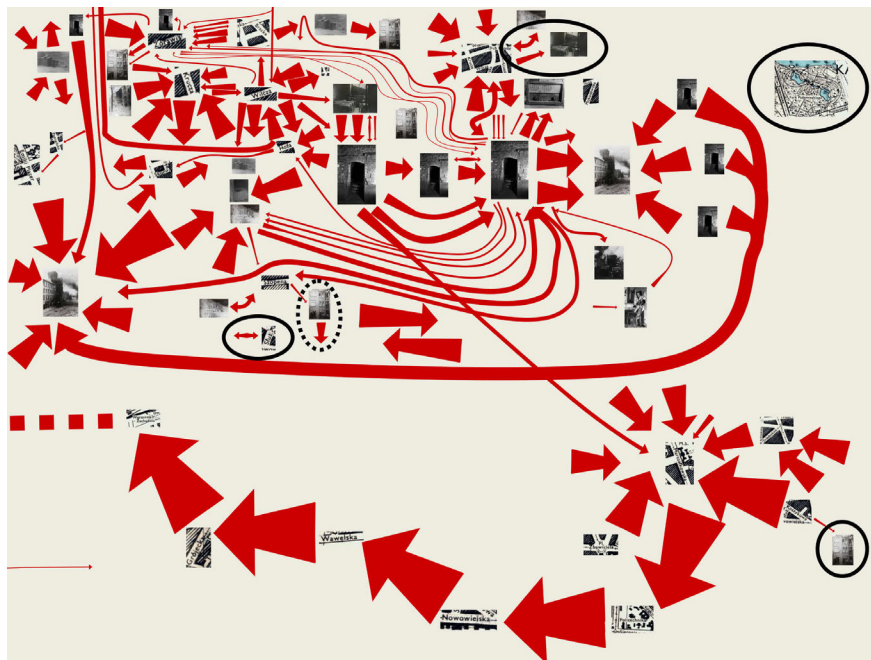
Ausnahmen hiervon bilden ›unités«, die entweder nicht oder nur mittels eines Pfeils mit der Bewegungsstruktur verbunden sind, oder solche, von denen ›pentes« zwar abgehen, aber kein Ziel haben. Jene ›points of no return« und isolierten ›unités«, wie einige von ihnen in Abbildung 18 markiert sind, stellen signifikante Brüche mit dem linearen Fluss der übrigen zusammenhängenden Bewegungsströme dar. Wirft man einen Blick in den Text, wird offenbar, dass jene unabgeschlossenen oder abgetrennten Bewegungen bzw. Orte Erzählungen implizieren, die nicht Miron's Erlebnisse während des Aufstands darstellen, sondern solche anderer Personen.

Die Sackgassen und isolierten ›unités« repräsentieren also nicht zu Ende erzählte, angerissene Erfahrungsberichte Anderer—Geschichten, auf die der Erzähler zwar rekurriert, denen aber schlussendlich die Fortsetzung fehlt. Exemplifizieren lässt sich dieses Nicht-zu-Ende-Erzählen anhand der Textstelle, deren Kartierung in Abbildung 18 mit einem gepunkteten Kreis markiert ist. Im Text wie auch auf der Karte zeigt sich hier ein plötzlicher Abbruch der Erzählung von Miron's Vater:

»Ojciec też uciekł. Poleciał na Szopena. Chyba po wodę. [...] Tam był blisko kolega. [...] Ojca skusiło. Wstąpić. Z tym kubłem. Tam wchodzi. Na piętro. Bo kwatera na piętrze. Bo jedna strona Szopena polska, druga – niemiecka. Więc tu nie wałą. Żeby nie trafić w swoich. [...] Dali-go! Grać w karty. [...] Grają. Pocisk. Sowietki. Nie wzięli pod uwagę. Frontu. Wlatują odłamki. I w to okno. I w to. Ojcu i Kowalskiemu nic. Inżyniera rani. Ale jeszcze pół biedy. A córka. [...] »Córka coś źle« wspomina do dziś Ojciec »ten bok, e... cały wyrwany... uszkodzona wątroba... coś... jeszcze... nie wiem... Żle, panie.« Na drugi dzień przylatuje Swen.« (Białoszewski 2018: 180–181)²¹⁴

214 »Vater war auch weggelaufen. Er ist zur Szopena gerannt. Wohl um Wasser zu holen. [...] Dort in der Nähe ist ein Kollege. [...] Vater bekam Lust. Vorbeizuschauen. Mit dem Kübel. Er geht rein. Auf den ersten Stock. Denn dieses Quartier hat ein Obergeschoss. Die eine Seite der Szopena war nämlich polnisch, die andere deutsch. Hier wird also nicht bombardiert. Damit man nicht die eigenen Leute trifft. [...] Zum Teufel, was solls! Sie spielen Karten. [...] Sie spielen. Eine Granate. Sowjetisch. Damit hatten sie nicht gerechnet. Mit der Front. Splitter fliegen. Durchs eine Fenster. Und durchs andere. Vater und Kowalski passiert nichts. Der Ingenieur ist verletzt. Doch nicht so schlimm. Aber die Tochter. [...] »Der Tochter ist es schlimm ergangen«, sagt Vater bis heute. »Diese Seite, oh ... ganz aufgerissen ... Leber verletzt ... sonst ... noch was ... ich weiß nicht ... Schlimm war das, mein Gott.« Am nächsten Tag kommt Swen herübergelaufen« (Białoszewski 2019: 248–249).

Abbildung 18: »Points of no return« und isolierte »unités« in der Kartierung von Białoszewskis »Pamiętnik« (Tableau 2)

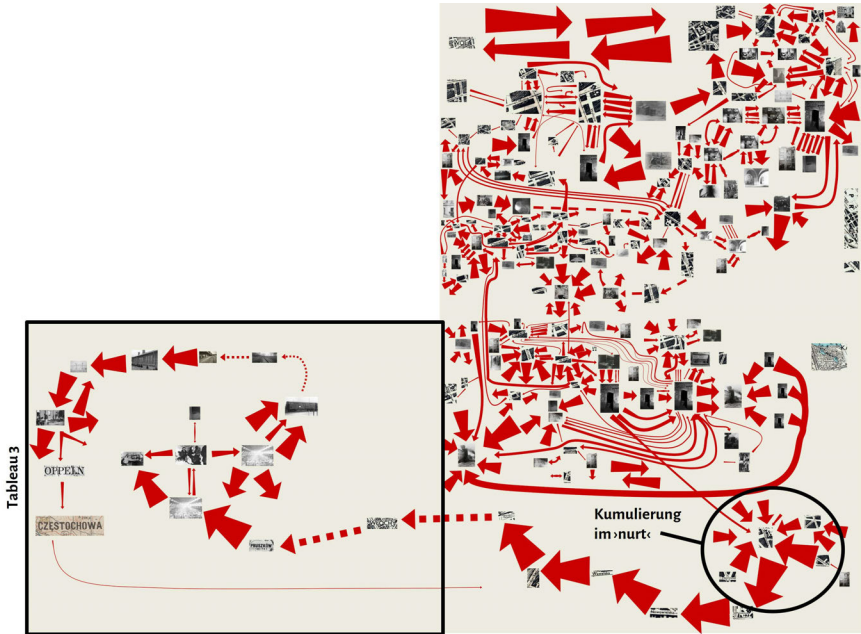


Die »points of no return« und isolierten »unités« in der Kartierung von *Pamiętnik* stehen als Repräsentationen der Erinnerungen und Erlebnisse Anderer in einem Gegensatz zu Miron's Raumerzählung. Denn die Bewegungen des Erzählers stellen einen unablässigen Fluss durch den Stadtraum dar. Mal Teil einer kollektiven Bewegung, mal individuell brechen sie jedoch nie ab und resultieren folglich in einer zusammenhängenden, nicht endenden Bewegungsabfolge. Schließlich ist auch das Bewegungsnetz in Tableau 3, das die Bewegungen außerhalb der Stadt zeigt, mittels eines, wenn auch sehr schmalen Pfeils (Miron kehrt allein nach Warschau zurück) mit dem Netz auf den zwei anderen Tableaus verbunden. Ein komplexes, in sich geschlossenes Bewegungsgeflecht entsteht, aus dem die oben beschriebenen Erzählungen anderer Mitglieder der Ausnahme-gemeinschaft wie lose Enden ausfransen.

Als solche stellen sie aber nicht nur Brüche mit dem übrigen Bewegungsnetz dar, sondern können auch als Anknüpfungspunkte für eine mögliche Fortsetzung und Inklusion anderer Raumerzählungen über den Aufstand verstanden werden. Dieser Argumentation folgend wäre Miron's *Pamiętnik* nur ein Fragment eines umfangreicheren, übergeordneten Erzählungsgeflechts—eines Geflechts, das durch unzählige, individuelle Narrationen, die bereits erzählt wurden oder noch erzählt werden, deren Schilderung der Erzähler allerdings nicht bewerkstelligen kann, konstruiert wird. Diese Unzulänglichkeit seiner eigenen Narration thematisiert Miron nicht zuletzt selbst, wenn er schreibt: »Na Mokotowie ani na Żoliborzu nie byłem. Byli inni. Przeżyli albo nie przeży-

li. Ci, co przeżyli tam swoje tamtejsze wzruszenia, piekła i rzeczywistości, wiedzą. I już opisali. I jeszcze opiszą.» (Białoszewski 2018: 208)²¹⁵

Abbildung 19: Vom Bewegungschaos zur Überschaubarkeit in »Pamiętnik«



Das Bewegungsnetz von *Pamiętnik*, das in der psychogeografischen Kartierung des Textes offenbar wird, ist dementsprechend einerseits als Auszug oder Fragment eines noch weniger überblickbaren städtischen Nexus aus Räumen, Bewegungen und Praktiken zu verstehen. Indem es Anknüpfungspunkte für andere Bewegungsströme und damit verbundene, bereits geschilderte oder noch zu schildernde Aufstandserzählungen bietet, kann es andererseits auch als Fundament für die Kreierung einer Aufstandserzählung gedeutet werden, die anstatt monolithischer, absoluter Wahrheiten Subjektivität, Heterogenität und Widersprüchlichkeit impliziert.

Für den Autor von *Pamiętnik* ist die Stadt (auch im Ausnahmezustand) nämlich »ein lebendiges Wesen« (Janion 2014: 200), ein komplexes dynamisches System, das sich nicht überblicken und dadurch auch in seiner ganzheitlichen Realität nicht kartieren oder erzählen lässt, sondern nur ausschnittsweise, aus einer subjektiven Perspektive wahrgenommen werden kann. So wenig Białoszewskis *Pamiętnik* es schafft, die Raumerfahrung während des Aufstands in eine statische Karte zu übersetzen, so sehr muss also auch die von mir erstellte Karte daran scheitern, einen Überblick über die Stadt im Ausnahmezustand zu generieren. Und tatsächlich macht sie Warschau im Aufstand nicht lesbarer,

215 »Ich war weder in Mokotów noch in Żoliborz. Andere waren da. Manche haben überlebt. Manche nicht. Diejenigen, die dort ihre erste Ergriffenheit, Hölle und Wirklichkeit erfahren haben, wissen es. Und haben es schon beschrieben. Und beschreiben es noch« (ebd.: 287).

sondern weist vielmehr auf die Grenzen einer Wahrnehmung der Stadt von oben hin. Ähnlich wie die Situationist:innen dies für ihre psychogeografischen Karten vorsahen, konfrontiert das hier vorgenommene Mapping Betrachtende mit der Unordnung und Unordenbarkeit des Stadtraums. Damit bestätigt es das raumästhetische Programm des Textes und zeigt, dass eine Erzählung über die Stadt im Ausnahmezustand nur von unten, in einer subjektiven Prozessualität passieren kann und gleichsam auf seine eigene Fragmentarität hinweisen muss.

Diese Unmöglichkeit der Überschaubarkeit der Bewegungen in der Stadt im Ausnahmezustand einerseits und der Erzählungen darüber andererseits kontrastiert jedoch, das offenbart ein Blick auf Tableau 3 der Karte, mit den Bewegungsströmen beim und nach dem Verlassen Warschaus. Denn nachdem alle Bewegungen der Stadt im ›nurt‹ kumulieren (vgl. Abb. 19), erhalten sie mit dem Auszug aus der Stadt plötzlich eine geordnete Struktur. Auf der Karte wird dies deutlich erkennbar, da ab diesem Moment nur noch einzelne ›pentes‹ zu einzelnen ›unités‹ hinweisen. Hin- und Herbewegungen sind zwar noch identifizierbar, sie klingen jedoch zunehmend ab. Dominant wird eine einheitliche Bewegung zu den Umschlagplätzen, von wo aus die Warschauer:innen in unterschiedliche Regionen verschleppt werden, was eine graduelle Zerschlagung der Stadtgemeinschaft zur Folge hat.

Auf textueller Ebene wird zudem erkennbar, dass mit dem Eintritt in den ›nurt‹ und während der darauffolgenden Aufenthalte in den Lagern das hektische, ziellose ›latanie‹ zunehmend von langsamen,²¹⁶ zielgerichteten Bewegungen,²¹⁷ aber auch von Passivität implizierenden Bewegungsabläufen abgelöst wird.²¹⁸ Die Bewegungen werden also, wie die Karte suggeriert, überschaubarer, aber, so zeigt wiederum der Text, sie kennzeichnen sich auch durch ein hohes Maß an Heteronomie. Trotz des Einflusses der globalen Stadtebene auf die Praktiken und Räume des städtischen Alltags oszillierten letztere nämlich noch bis zur Kapitulation stets zwischen Selbst- und Fremdbestimmung (vgl. Kap. III.2.2). Nach dem Auszug aus der Stadt hingegen lässt die globale Stadtebene unabhängige Bewegungen oder Grenzüberschreitungen überhaupt nicht mehr zu. Selbst Miron, der bis dato die bewegliche Figur par excellence darstellte, hat nach seinem Eintritt in den ›nurt‹ keine andere Wahl, als sich in den einheitlichen Bewegungsstrom zu integrieren. Diese Abhängigkeit der Bewegungen Miron's von Entscheidungen anderer zeigt sich deutlich, als der Protagonist aus dem ›nurt‹ ausbrechen möchte, indem er vorgibt, zu einer Gruppe von Polen zu gehören, die auf dem Pole Mokotowskie Gemüse ernten:

»U końca Kopińskiej widać nagle grupę Polaków. Niosą łopaty [...]. Patrzę: między nimi mój znajomy. Podchodzę. Da się. [...] Znajomy wita się. Pytam go, co tu robią. Przyjeżdżają od kilku dni z Pruszkowa na wykopki. Pytam dalej: czy nie da się do nich dołączyć.

216 Siehe bspw. folgende Textstelle: »[I] już przesuwaliśmy się do bramy« (Białoszewski 2018: 232) [»und schon bewegten wir uns aufs Tor zu« (Białoszewski 2019: 320)].

217 Siehe bspw. folgende Textstelle: »Poszliśmy do bocznej małej przybudówki« (Białoszewski 2018: 231) [»Wir gingen zu einem kleinen Nebengebäude« (Białoszewski 2019: 319)].

218 Beispiele hierfür sind folgende Textpassagen: »Poprowadzili nas« (Białoszewski 2018: 233) [»Wir wurden [...] geführt« (Białoszewski 2019: 321)]; »Wreszcie wprowadzili nas« (Białoszewski 2018: 233) [»Schließlich führten sie uns« (Białoszewski 2019: 322)].

Daje mi od razu łopatę. »Próbować, może pan przejdzie.« [...] Niemiec sprawdza z pamięci. [...] Nagle jestem odhalcowany w prawo, coś »fafluchter« i nic więcej, [...] żegnaj, pruszkowska wolności [...].« (Białoszewski 2018: 226–227)²¹⁹

Sein Versuch, aus dem »nurt« zu fliehen, scheitert also, da ihn ein Akteur der globalen Stadtebene daran hindert. Es ist zudem das letzte Mal, dass Miron in Warschau gegen eine »von oben« den Einwohner:innen aufoktroyierte Ordnung zu verstoßen versucht. Seine Bewegungen werden nun von den Regeln des Durchgangslagers in Pruszków und dem Lager im schlesischen Lamsdorf diktiert. Ganz im Sinne der Nicht-Orte bei Marc Augé (2019: 102–103), zu denen der Philosoph auch Durchgangswohnheime und Flüchtlingslager zählt, implizieren jene Orte durch bestimmte Ver- und Gebote eine gewisse Ordnung, welche von jedem, der sich an dem Ort befindet, befolgt werden muss. Dadurch wirken sie homogenisierend und schaffen individuelle Identitäten ab (vgl. ebd.: 83), ohne aber die Benutzer:innen von Nicht-Orten in einer »organischen Gesellschaft« (Chihaiia 2015: 189) zu vereinen. Die Schlussepisode von *Pamiętnik* veranschaulicht diesen Prozess. Trotz stattfindender Interaktionen der unterschiedlichen Menschengruppen im Lamsdorfer Lager werden dieselben als etwas voneinander Losgelöstes beschrieben:

»Nas, tych z tego pociągu, wpuszcili w odrutowany obszarek bez baraku, bez niczego. [...] Z lewej strony mieliśmy Polaków, z 1939 roku. Za nimi Francuzów. Dalej Anglicy, Belgowie i inne narody. No i Rosjanie. [...] Jak ruszyliśmy drogą, półkolistą, za łukiem ukazała się grupa w mundurach specjalnego rodzaju, przeważnie khaki [...]. To byli powstańcy.« (Białoszewski 2018: 234–235)²²⁰

Wie das Zitat demonstriert, ist nun auch die Unterscheidung zwischen Aufständischen und Zivilist:innen wieder präsent, die kurzzeitig im »nurt« verschwunden war. Die einzige intakte, zusammenhängende Entität bleibt die Warschauer Zivilbevölkerung, die den Aufstand als Ausnahmegemeinschaft überlebt und auch im Lamsdorfer Lager durch eine kollektive Praxis sowie ein gemeinschaftliches Imaginäres verbunden bleibt. Offenbar wird dies in den Beschreibungen der Kochpraxis auf selbstgebauten Küchen und dem Toilettengang, worin der von Białoszewski zuvor dargestellte Alltag des Warschauer Aufstands nachhallt:

219 »Am Ende der Kopińska taucht plötzlich eine Gruppe Polen auf. Sie tragen Schaufeln [...]. Ich schaue: einer von ihnen ist ein Bekannter von mir. Ich trete näher. Es geht. [...] Mein Bekannter grüßt. Ich frage ihn, was sie hier tun. Seit ein paar Tagen schon kommen sie von Pruszków hierher zum Graben. Ich frage weiter – kann man sich ihnen anschließen? Er gibt mir sogleich seinen Spaten. »Man kanns versuchen, vielleicht kommen Sie durch.« [...] Der Deutsche kontrolliert aus dem Gedächtnis. [...] Plötzlich werde ich nach rechts geschubst, irgendwas von »Fafluchter!« und weiter nichts, [...] adieu, Pruszkówer Freiheit« (Białoszewski 2019: 313–314).

220 »Uns, die aus dem Zug, ließ man in einen umzäunten Bereich gehen, ohne Baracke, ohne alles. [...] Zu unserer Linken hatten wir Polen, von 1939. Dahinter Franzosen. Weiter entfernt Engländer, Belgier und andere Nationalitäten. Ja, und auch Russen. [...] Als wir auf dem Weg waren, der in einem Halbrund verlief, erschien hinter der Biegung eine Gruppe in Uniformen besonderer Art, vorwiegend Khaki [...]. Das waren Aufständische« (ebd.: 322–324).

»W namiotach było luźno i sielsko. Na »podwórzu« krzatali się albo łązili sobie różni ludzie, na brzegu podwórza naprzeciw namiotów był rów i wzniesienie z krzakami. Nad rowem stały rzędem parujące kuchnie, to warszawianki robiły kolację indywidualnie. Za kuchniami tuż bawiły się dzieci. A za dziećmi na tle krzewów nad rowem na długich żerdziach zupełnie polowej latryny siedzieli szeregiem mężczyźni i srali.« (Ebd.: 236)²²¹

Im Gegensatz zu Augés Standpunkt wird die homogenisierende Logik des Nicht-Ortes in *Pamiętnik* hier allerdings nicht zu einer Einschränkung. Sie stellt vielmehr eine Erleichterung für die Warschauer Zivilbevölkerung dar. Dadurch, dass sich die Alltagspraxis in Lamsdorf von der konstanten, für das Überleben notwendigen, chaotischen Bewegung des Ausnahmezustandes entfernt, hat der Nicht-Ort für die Warschauer:innen sogar eine befreiende Wirkung—eine Eigenschaft des Nicht-Ortes, auf die auch Augé (2019: 103) hinweist, wenn er feststellt, dass der »Raum des Nicht-Ortes« Menschen, die ihn betreten, »von [deren] gewohnten Bestimmungen« befreit und sie »die passiven Freuden der Anonymität und die aktiven Freuden des Rollenspiels« genießen lässt. In dem gegebenen Fall werden aber nicht Identitäten ausgelöscht, wodurch allumfassende Anonymität herrscht. Schließlich hebt sich die Warschauer Ausnahmegemeinschaft von den anderen Personengruppen im Lager als zusammenhängende, eine spezifische Identität implizierende Einheit ab. Die neutralisierende Praxis des Nicht-Ortes ermöglicht vielmehr eine schrittweise Rückkehr zum Normalzustand.

Diese normalisierende Tendenz äußert sich zum einen in einer Wende hin zu Heterogenität. Stellte die Warschauer Zivilbevölkerung während des Aufstands nämlich in den Beschreibungen von *Pamiętnik* eine Art homogenes Kollektiv dar, werden im Lamsdorfer Lager wieder Unterschiede innerhalb jener Ausnahmegemeinschaft sichtbar. Dies wird deutlich, als der Erzähler auf eine Menschengruppe zu sprechen kommt, bei der es sich offenbar um Personen aus der russisch-orthodoxen Gemeinde handelt, die zwar auch aus Warschau stammen [»to Rosjanie z Warszawy, nasi, cywile« (Białoszewski 2018: 236)],²²² aber doch losgelöst von den anderen beschrieben werden: »Trzymali się cały czas w osobnej grupie.« (Ebd.)²²³ Die Deskription jener enklavenartigen Gruppierung lässt durch die Exponierung ihrer religiösen Praxis zudem die Absenz der im Ausnahmezustand noch stark sakralisierten Alltagspraxis der Warschauer zivilen Allgemeinheit zutage treten. In Lamsdorf verschwindet das religiöse Element aus den erzählten Alltagspraktiken und macht einer Regeneration des intellektuell-kulturellen Elements Raum: »Wieczorem w namiocie, naszym, [...] zrobił się nastrój, zaproponowa-

221 »In den Zelten war es geräumig und bäuerlich. Auf dem »Hof« machten sich die Leute zu schaffen und gingen umher, am Rand des Hofes, den Zelten gegenüber, war ein Graben und dahinter eine Böschung mit Büschen. An dem Graben standen die dampfenden Herde in einer Reihe, da machten die Warschauerinnen, jede für sich, Abendessen. Gleich hinter den Herden spielten Kinder. Und hinter den Kindern, vor dem Hintergrund der Gebüsche über dem Graben, saßen die Männer auf den langen Planken einer völlig offenen Latrine und schissen« (ebd.: 326).

222 »Russen aus Warschau, unsere Leute, Zivilisten« (ebd.).

223 »Sie blieben die ganze Zeit für sich« (ebd.).

no imprezę kulturalną. Jeden pan wyszedł w przejście międzywiórowe i mówił Wiecha, drugi pan, młody, zagrał na skrzypcach koncert Wieniawskiego.« (Ebd.: 237)²²⁴

Und auch die Individualität, die im Ausnahmezustand zwar in Miron's Bewegungen präsent, generell jedoch nicht Teil der Alltagspraxis war, kehrt zurück. Zur Zerschlagung von Miron's ›Familie‹ kommt es nicht zuletzt deshalb, weil Halinas und Miron's Pläne, in welche Region sie transferiert werden möchten, unterschiedliche sind (vgl. ebd.: 238).²²⁵ Der Kontrast zwischen dem kollektiven Gang aus der Stadt, der in besonders dicken ›pentes‹ auf den Tableaus 2 und 3 der Literaturkarte Ausdruck findet, und der individuellen Rückkehr nach Warschau, die mittels eines dünnen Pfeils illustriert wird (zwischen Tableau 3 und 2), verdeutlicht jene Wiederherstellung einer Individualität implizierenden Praxis, weist aber auch auf die Zerschlagung der sie kennzeichnenden Gemeinschaft hin.

Der Text endet somit mit einer graduellen Rückkehr zur urbanen Normalität, die nur durch die Neutralität des Nicht-Ortes passieren kann. Schließlich ähnelt die Praxis in Warschau selbst nach der Kapitulation eher jener des Ausnahmezustands, denn einer davor existenten (vgl. Kap. III. 2.1). Erst der Nicht-Ort des Lamsdorfer Lagers ermöglicht durch seine homogenisierende Wirkung eine Praxis, deren ursprünglicher urbaner Bezugspunkt nicht mehr existiert. Dadurch wird er, um sich eines Vergleichs aus der Welt der Virologie zu bedienen, zu einer Art Wirt, der der vorausständischen Praxis ihr Überleben sichert.

Trotz ihrer Rückkehr am Nicht-Ort wird eine erneute Anwendung der Praxis des Normalzustandes am ehemaligen räumlichen Bezugspunkt allerdings nicht mehr möglich sein. Denn nicht nur sind die Gebäude und Straßen andere als früher. Auch die Menschen, die das Nachkriegswarschau bewohnen, sind nicht mehr jene, die es vor und im Untergang erlebten. Das neue Warschau ist anders. Darauf weist der in Kapitel III.2.1 beschriebene, schlussendliche Entfremdungseffekt zwischen Stadt und Miron durch die Objektifizierung Warschaus hin. Verdeutlicht wird dies aber auch durch die Parallelisierung der Stadt mit Opole und Częstochowa, die, wie sowohl die Literaturkarte als auch die Schlusspassage des Textes zeigen, nur als Transitorte wie abstrakte Punkte auf einer Landkarte genannt werden: »11 listopada po miesiącu pracy jako pomocnicy muraży przy rozbudowie gazowni w Oppeln uciekliśmy z Ojcem do Częstochowy. W pierwszy śnieg. Dzięki komuś z Częstochowy, kto drogą okrężną przez Berlin przyjechał po nas. [...] Warszawę zobaczyłem w lutym 1945 roku.« (Białoszewski 2018: 238)²²⁶

An dieser Stelle verliert Warschau in den Ausführungen des Erzählers seine Konkretheit. Gleichzeitig entpuppen sich Miron's Bewegungen, obwohl sie ein in sich geschlossenes Bewegungsgeflecht generieren, als doch nicht gänzlich zusammenhängend. Denn der Bewegungsstrom des Erzähler-Protagonisten führt schlussendlich nur scheinbar zu

224 »Am Abend [...] wurde es in unserem Zelt gesellig, und es kam der Vorschlag, etwas Kulturelles zu veranstalten. Ein Herr trat in den Gang zwischen den Sägespänen und rezitierte Wiech, ein anderer, junger, spielte ein Konzert von Wieniawski auf der Geige« (ebd.).

225 Vgl. ebd.: 328.

226 »Am 11. November, nach einem Monat Arbeit als Maurergehilfen beim Bau des Gaswerks in Oppeln, flüchteten Vater und ich nach Tschenstochau. Im ersten Schnee. Mit Hilfe von jemandem aus Tschenstochau, der auf einem Umweg über Berlin gekommen war, um uns abzuholen. [...] Warschau sah ich im Februar 1945« (ebd.).

derselben Stadt zurück, die er zuvor verlassen hatte. Das Bewegungsnetz aus den Tableaus 1 und 2 ist nämlich nicht mehr auf das Warschau nach dem Krieg, in welches der Erzähler zurückkehrt, applikabel. Es bleibt ein Relikt einer früheren, temporären Eigenlogik, deren räumlicher Bezugspunkt verschwunden ist.

Die vorliegende psychogeografische Kartierung bestätigt somit zum einen Ergebnisse aus der raumorientierten Textanalyse. Sie illustriert die Kongruenz zwischen der Erzählpraxis (»gadanie«) und der Bewegung Miron's durch den Raum (»latanie«). Auch veranschaulicht sie die Ermöglichung der Konstitution einer neuen, von den mythologisierenden Narrativen losgelösten Erzählung über den Aufstand, also eine Art Autorisierung und Initiation einer Erzählung von unten, deren Fragment und Fundament *Pamiętnik* darstellt. Zum anderen offenbart die Karte raumbezogene Aspekte, die in der reinen Textanalyse verdeckt blieben. So zeigt sie durch den starken Kontrast zwischen den Bewegungen des Ausnahmezustands und jenen nach der Integration Miron's in den »nurt«, wie sich die urbane Alltagspraxis nach dem Auszug aus der Stadt beruhigt. Eine darauf aufbauende Textanalyse lässt sogar den Schluss zu, dass die Prädispositionen der Durchgangslager als Nicht-Orte dazu genutzt werden, die Praxis der Städter:innen zu normalisieren. Gleichzeitig entlarvt eine Lektüre der Karte in Kombination mit dem Text die zusammenhängend erscheinende Bewegung Miron's als nur scheinbar linear und abgeschlossen. Obwohl die Kartierung eine solche Linearität und In-Sich-Geschlossenheit von Miron's Bewegung suggeriert, zeigt die Textlektüre nämlich, dass Miron nicht an den Ort zurückkehrt, den er im Oktober 1944 verlässt.

Tatsächlich wird der Autor, analog zum autobiografischen Erzähler von *Pamiętnik*, ein vermittelnder und doch räumlich transgressiver »guard of reality« (Płaczkiewicz 2012: 42) der Stadt bleiben und als solcher bis zum Ende seines Schaffens nach eben jenem Warschau suchen, das ihm mit dem Verlassen der Stadt nach dem Aufstand entglitten ist. Davon zeugt ein Zitat eines Bekannten von Białoszewski über dessen Spaziergänge durch das Nachkriegswarschau:

»[W]spólnie chodziliśmy po ruinach Starego Miasta, odwiedzaliśmy zwaliska kościołów, wspominaliśmy dawne domy, sklepy... Teraz nie były to już spacer, jak kiedyś, raczej coś w rodzaju pielgrzymek, czy »nawiedzania« znajomych, umarłych miejsc [...]. Te nowe »zwiedzania« Warszawy, która przemieńca, odbywaliśmy z głębokim wzruszeniem, ale i z wielką ciekawością, starając się z pamięci wyłowić dawny, na zawsze przypadły obraz ulic, domów, kościołów [...].« (zit. n. Łojas 2013: 250)²²⁷

Den in diesem Zitat offenbar werdenden, raumzeitliche Schichten aufdeckenden Blick des Schriftstellers auf Warschau bringt aber auch dessen Gedicht über die Straße auf den Punkt, in der Miron's Aufstandserfahrung beginnt:

227 [Übers. A.S.] [G]emeinsam begingen wir die Ruinen der Altstadt, besuchten die Schutthäufen der Kirchen, erinnerten uns an frühere Häuser, Geschäfte... Jetzt waren das keine Spaziergänge mehr, wie früher, sondern eher etwas wie Pilgerreisen oder »Heimsuchungen« bekannter, toter Orte [...]. Diese neuen »Besichtigungen« Warschaus, das vergangen ist, führten wir tief bewegt, aber auch mit großer Neugierde durch und versuchten das für immer verlorene Bild der Straßen, Häuser und Kirchen aus der Erinnerung herauszukramen.

Na Chłodnej
Sklep.
Przedtem tu był step.
Ale przed stepem
to tu był sklep za sklepem
sklep za sklepem
(Białoszewski 2003: 161)²²⁸

Vor diesem Hintergrund ist Białoszewskis *Pamiętnik* nicht nur als Fragment und Fundament einer Aufstandserzählung von unten zu verstehen, sondern auch als Manifestation der Suche nach einer verlorenen Stadt, die gleichsam ist und nicht mehr sein kann, und damit als Nachruf auf eine Stadt(gemeinschaft) und ihre nicht mehr existente städtische Eigenlogik.

228 [Übers. A.S.] *Auf der Chłodna* | Laden. | Davor war hier Steppe. | Aber vor der Steppe | war hier ein Laden nach dem anderen | ein Laden nach dem anderen.

IV. Die Belagerung von Sarajevo – Dževad Karahasans *Sara i Serafina*

IV.1 Historischer und kulturgeschichtlicher Kontext

IV.1.1 Die Belagerung von Sarajevo – ein historischer Abriss

Beim Ziehen geschichtlicher Kontinuitäten ist Vorsicht geboten. Sie können, wie auch die in den Vorkapiteln beschriebenen institutionellen Erinnerungsnarrative, eine homogenisierende Wirkung entfalten und dazu führen, dass Ereignisse nicht in ihrer Konkretheit, sondern in einer ideologischen, Kohärenz implizierenden Interpretation wahrgenommen sowie kommemoriert werden, die mehr verdeckt als offenlegt. Dennoch sind die Assoziationen, die der zwischen 1992–1995 dauernde Krieg in Bosnien-Herzegowina in der Weltöffentlichkeit—nicht zuletzt aufgrund seiner Repräsentation in den Medien (vgl. Sundhaussen 2014a: 355–357; Žarkov 2007: 3–8)—weckte und die die Ereignisse in eine Linie mit den Kriegsverbrechen während des Zweiten Weltkrieges einordneten (vgl. Rathfelder 2010: 155), nicht gänzlich folgewidrig.¹ Denn mit dem Zerfall Jugoslawiens kam der Krieg zurück nach Europa und mit ihm dessen Instrumente und Manifestationen, darunter auch die Stadtbelagerung.

Am 5. April 1992 begann die längste Belagerung einer Stadt des 20. Jahrhunderts: Die Belagerung von Sarajevo dauerte 1.425 Tage und kam für viele Bewohner:innen der heutigen, bosnisch-herzegowinischen Hauptstadt unerwartet (vgl. Sundhaussen 2014a:

1 Von einigen Wissenschaftler:innen wird sogar auf die Exploitation des Holocausts durch die bosnische Erinnerungspolitik und Presse während und nach den jugoslawischen Zerfallskriegen hingedeutet. So weist Sundhaussen (2014a: 355) darauf hin, dass die Veröffentlichung bestimmter Fotografien in der bosnischen Presse auf eine Analogie zwischen dem Holocaust und dem Leiden der bosnischen, insbesondere bosnisch-muslimischen, Bevölkerung schließen lassen sollte, um die Aufmerksamkeit der Weltöffentlichkeit zu wecken. Levy (2015: 217) zeigt wiederum, wie BiH den Holocaust nach den Zerfallskriegen kommodifiziert und den Genozid an der bosnischen Bevölkerung in einer Kontinuität zum jüdischen Holocaust positioniert, um das Unschuldsnarrativ der eigenen Ethnie zu verfestigen, gleichzeitig jedoch die in BiH ansässige jüdische Bevölkerung marginalisiert.

336; Kebo 2007: 298). Den Zerfall der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien (SFRJ), deren Teil die Republik Bosnien-Herzegowina bis 1992 darstellte, beobachtete man in Sarajevo zwar bereits seit Ende der 1980er Jahre. Auch wusste man, dass in der (ehemaligen) Nachbarrepublik Kroatien seit dem Spätsommer 1991 heftige kriegerische Auseinandersetzungen zwischen der neu entstandenen kroatischen Armee auf der einen und der Jugoslawischen Volksarmee (Jugoslovenska Narodna Armija, kurz: JNA) sowie serbischen Aufständischen auf der anderen Seite stattfanden.² Die Desintegration Jugoslawiens entlang ethnisch-nationaler Linien wurde damit immer offensichtlicher. Und doch blieben viele Bewohner:innen Sarajevos davon überzeugt, dass der Krieg nicht in ihre Stadt kommen würde—eine Abwehrhaltung, die der von Barbara Demick (2012: 4) in ihrer Reportage *Logavina Street* porträtierte Sarajevoer Esad Tajlanović folgendermaßen zusammenfasst: »Here all this shelling was going on a couple of hundred kilometers from here and we were watching like it was happening in the Congo.«

Politisch jedoch steuerte auch in der (noch) Teilrepublik Bosnien-Herzegowina alles auf eine militärische Eskalation zu. Bei den ersten unabhängigen Wahlen 1990 erhielten, wie in fast allen anderen Teilrepubliken Jugoslawiens, national orientierte Parteien die meisten Stimmen, die nicht politisch ausdifferenziert waren, sondern vielmehr »nationale Sammelbecken« (Sundhaussen 2014a: 334) darstellten. Dabei bildete die Stimmverteilung beinahe eins zu eins die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung der Teilrepublik ab, die 1991 bei 43,7 % Muslim:innen, 31,3 % Serb:innen, 17,3 % Kroat:innen und 7,7 % Angehörigen anderer Volksgruppen lag (vgl. Calic 1996: 44; Sundhaussen 2014b: 309). Aufgrund des hohen Heterogenitätsgrades in der Bevölkerung war eine Sezession von der SFRJ, wenn nicht impraktikabel, so doch äußerst problematisch und somit zunächst nicht auf der Agenda der im Anschluss regierenden Koalition aus bosnisch-muslimischer SDA, bosnisch-serbischer SDS und bosnisch-kroatischer HDZ. Die Teilrepublik war nämlich als eine der Hauptnutznießerinnen des interregionalen Lastenausgleichs ökonomisch fest in die Strukturen des jugoslawischen Staats integriert und hatte dadurch nicht zuletzt, gemeinsam mit ihrer Hauptstadt Sarajevo, nach dem Zweiten Weltkrieg eine bedeutende Prosperitätsperiode erlebt (vgl. Calic 1996: 60–61; Mulić 1998: 179 und 185).³

Die Unabhängigkeitsbestrebungen Sloweniens und Kroatiens und der damit zu erwartende Wegfall wichtiger Zahlerstaaten im Rahmen des Bundeshaushalts trafen Bosnien-Herzegowina also finanziell, weckten aber auch, insbesondere bei den nicht-serbischen Parteien SDA und HDZ, zunehmend die Sorge, Teil eines durch eine serbische

2 Beide Seiten (wie auch später die Konfliktparteien in Bosnien-Herzegowina) wurden von paramilitärischen Einheiten unterstützt. Es war die »Geburtsstunde jenes »parastaatlichen Kartells« aus »Roten Baretten«, »Frankie boys«, »patriotischen« Freiwilligen, entlassenen Kriminellen, Kriegssprofiteuren und Mafia-Bossen, das fortan auf den postjugoslawischen Kriegsschauplätzen eine Spur des Schreckens hinterließ«, wie Sundhaussen (2014a: 323) beschreibt. Ebenjene Gruppierungen waren überdies maßgeblich für die Gewalteskalationen an allen Fronten verantwortlich.

3 Naturgemäß muss beachtet werden, dass, wie auch Calic (1996: 63–64) bemerkt, das niedrige wirtschaftliche Entwicklungsniveau Bosnien-Herzegowinas von der durch das ökonomische System der SFRJ bedingten, einseitigen wirtschaftlichen Ausrichtung auf einzelne Industriezweige zementiert wurde.

Vormachtstellung dominierten jugoslawischen Reststaats zu werden. Die Partei der bosnischen Serben SDS hingegen sprach sich offen für einen Verbleib der Teilrepublik in der SFRJ aus. Eine Konfliktlinie zwischen Sezessionsbefürworter:innen und -gegner:innen kristallisierte sich zunehmend heraus, woraufhin die SDS bereits im Frühjahr 1991 begann, in ganz Bosnien, so auch im Stadtgebiet Sarajevos (vgl. Martín-Díaz 2021: 32), »parastaatliche serbische Territorien zu schaffen, die sich der Zuständigkeit der Regierung in Sarajevo entzogen« (Sundhaussen 2014a: 334).

Im Juli 1991 platzte schließlich ein Deal zwischen SDA, HDZ und SDS, der für die Beilegung des Konfliktes zwischen den drei stärksten politischen Parteien Bosnien-Herzegowinas um das weitere Schicksal der Teilrepublik sorgen sollte—ein Kompromiss zwischen der serbischen Position, also einem Verbleib in der jugoslawischen Staatengemeinschaft, und der kroatisch-muslimischen Forderung nach einer Beendigung der territorialen Desintegration Bosnien-Herzegowinas durch die SDS (vgl. ebd.: 337). Die darauffolgenden Ereignisse, die zum nun nicht mehr abwendbaren Kriegsbeginn führten, sind u.a. mit Fokus auf die gesamtstaatliche Ebene bei Holm Sundhaussen (ebd.: 338–345) und Marie-Janine Calic (1996: 88–97) (vgl. auch Burg/Shoup 1999: 128–188), mit Fokus auf Sarajevo bei Jordi Martín-Díaz (2021: 32–33) und besonders prägnant bei Miriam Schroer-Hippel (2017: 113–114) ausreichend dokumentiert. Auch der Kriegsverlauf in (ganz) Bosnien-Herzegowina ist von zahlreichen Historiker:innen umfangreich erforscht und aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet worden. An dieser Stelle soll dementsprechend ein Hinweis auf die der vorliegenden Arbeit zu Grunde liegende Textauswahl genügen (vgl. Calic 1996; Sundhaussen 2014a: 333–376; Schroer-Hippel 2017: 109–117; Vetter 2007).

Der Kampf um Sarajevo nahm in dem sich abzeichnenden Konflikt in Bosnien-Herzegowina von Beginn an hohe politische Bedeutung ein, was insbesondere durch die bosnisch-serbische Führung, die eine Desintegration Sarajevos entlang ethnischer Linien beanspruchte, auch offen artikuliert wurde: »The Bosnian Serb political leader [Rado van Karadžić] claimed that Alija Izetbegović [der Vorsitzende der bosnischen Muslimen, Anm. A.S.] would not have a state as long as Serbs had a part of the city and insisted on the idea, repeated more than once, that war would start and end in Sarajevo.« (Martín-Díaz 2021: 33) Und tatsächlich sollte es so kommen, wie Karadžić proklamiert hatte. Denn die Ereignisse in Sarajevo spielten von Anfang bis Ende des Kriegs in Bosnien-Herzegowina eine maßgebliche Rolle, wie in weiterer Folge kurz dargebracht werden soll.

Im Nachgang des Referendums über die Unabhängigkeit Bosnien-Herzegowinas⁴ und der darauffolgenden Unabhängigkeitserklärung am 3. März 1992 starteten serbische Einheiten in einer Art »Vorwärtspanik« (Sundhaussen 2014a: 340) eine Militäroffensive in vielen Teilen der Republik (vgl. Schroer-Hippel 2017: 114). Auch in Sarajevo häuften sich Anzeichen einer militärischen Zuspitzung des Konflikts. Direkt nach Abschluss des Referendums positionierten bosnisch-serbische Streitkräfte erste Barrikaden, die die Zu-

4 Das Referendum, zu dessen Boykott die Führung der bosnischen Serb:innen »ihre« Volksgenoss:innen aufrief, fand am 29. Februar und 1. März 1992 statt.

fahrt zur Stadt blockierten.⁵ Weitere Gewalteskalationen folgten, u.a. die Ermordung von vier Menschen (angeblich) durch Serben und eines Serben bei einer serbisch-orthodoxen Hochzeitsfeier durch (angeblich) einen Moslem (vgl. Sundhaussen 2014b: 324; Martín-Díaz 2021: 34).⁶ Am 2. März bauten schließlich auch Anhänger:innen der bosnisch-muslimischen SDA Barrikaden als Antwort auf jene der SDS auf (vgl. Martín-Díaz 2021: 34). Zwar verschwanden all jene Barrikaden bald wieder (vgl. ebd.: 34–35), dennoch wies spätestens jetzt alles auf Krieg.

Als Reaktion auf diese Entwicklungen, insbesondere auf die militärische Offensive der bosnischen Serb:innen in Nord- und Ostbosnien und den zunehmend sich abzeichnenden Unwillen der aus SDA und HDZ bestehenden Regierung, etwas für eine friedliche Lösung des Konfliktes zu unternehmen (vgl. Troncota 2015: 125),⁷ zog es am 5. April tausende Sarajevoer:innen auf die Straße. Bei der friedlichen Anti-Kriegs-Demonstration erschossen bewaffnete Personen vom Dach des Holiday Inn-Hotels, in dem die Führung der SDS ihren Sitz hatte, zwei Demonstrantinnen. Daraufhin zogen SDS-nahe Truppen erneut Barrikaden rund um den unter Regierungskontrolle befindlichen Stadtkern. An demselben Tag geriet der Flughafen in Butmir unter die Kontrolle bosnisch-serbischer Truppen, die bereits seit Beginn des militärischen Konfliktes Unterstützung von der JNA erhielten und somit nicht nur zahlenmäßig, sondern auch ausrüstungstechnisch überlegen waren.⁸ Damit schloss sich der Belagerungskreis um Sarajevo, mit dem die Stadt nicht nur mit einer knapp vier Jahre dauernden Blockade belegt, sondern auch in zwei Teile geteilt wurde: den belagerten Stadtkern und ein von der SDS kontrolliertes »Serbisch-Sarajevo« (Sundhaussen 2014b: 326).

Im Mai und Juni 1992 folgten militärische Offensiven der bosnisch-serbischen Armee der Serbischen Republik (Vojaska Republike Srpske, kurz: VRS), um das belagerte Stadtgebiet weiter zu separieren und damit einen ersten Schritt zu dessen Eroberung und der

- 5 Martín-Díaz (2021: 34) weist darauf hin, dass dieses Vorgehen der bosnisch-serbischen Führung bei der Überzeugung des serbischen Präsidenten Slobodan Milošević über die Entsendung der JVA nach BiH helfen sollte.
- 6 In serbischen Narrativen wird letzteres Ereignis als das Zünglein auf der Waage hinsichtlich der Gewalteskalation platziert (vgl. Jestrovic 2013: 112; Sundhaussen 2014b: 324). Zu den Debatten rund um ebenjenes Ereignis und seine Bedeutung im Diskurs um den Grund der Konflikteskalation, vgl. auch Ramet 2005: 5.
- 7 Historiker:innen weisen darauf hin, dass alle drei politischen Parteien bereits lange vor Beginn des Konfliktes an einer militärischen Aufrüstung arbeiteten. So waren die bosnisch-serbischen Streitkräfte bereits Mitte 1991 weitestgehend bewaffnet (Ramet 2005: 76–97; Martín-Díaz 2021: 33). Aber auch die bosnisch-kroatischen und (multiethnischen) Regierungstreitkräfte wurden bereits ab Ende 1990 formiert (vgl. Martín-Díaz 2021: 33, ausführlich bei Hoare 2004). Nicht zuletzt an diesen Aktivitäten wurde eine graduelle (militärische) Eskalation des Konflikts erkennbar.
- 8 Nach der Anerkennung BiHs durch die Europäische Gemeinschaft und die USA am 6. und 7. April 1992 zog sich die JNA im Mai offiziell aus BiH zurück, um die militärischen Aktivitäten in Bosnien nicht als ausländische Aggression interpretierbar zu machen (vgl. Martín-Díaz 2021: 35). Tatsächlich hinterließ man den bosnisch-serbischen Truppen allerdings wichtiges Rüstungsmaterial und auch Soldaten, die einfach nach dem Abzug der JNA ihre Uniform wechselten und ab diesem Zeitpunkt für die bosnisch-serbische Armee kämpften (vgl. Sundhaussen 2014a: 10; Schroer-Hippel 2017: 114). Die daraus resultierende militärische Überlegenheit wurde durch das Waffenembargo der EG und UN verstärkt, da BiH keine (legalen) Waffenlieferungen erhalten konnte (vgl. Schroer-Hippel 2017: 114).

Ausweitung des ethnisch-serbischen Teils Sarajevos zu setzen. Doch jene Versuche blieben erfolglos. Gleichzeitig waren die Streitkräfte der Regierung Bosnien-Herzegowinas (Armija Republike Bosne i Hercegovine, kurz: ARBiH) zu schwach, der Meinung mancher Wissenschaftler:innen hingegen auch nicht willens genug (vgl. Martín-Díaz 2021: 35), den Belagerungsring, in dem nun ca. 400.000 Menschen lebten, zu durchbrechen.

Die Stagnierung der Front führte, ähnlich der Situation Leningrads in den 1940er Jahren (vgl. Kap. II.1.1), zu einer humanitären Katastrophe. Nahrungsmittel, Medizin, Wasser wurden knapp. Hinzu kam der infrastrukturelle Kollaps. Die Strom- und Gasversorgung waren unterbrochen und wurden, wenn überhaupt vorhanden, rationiert. Außerdem befand sich Sarajevo aufgrund seiner geografischen Lage in einer besonders kritischen Situation, was den Artilleriebeschuss anbelangte, zu dessen Hauptzielscheibe die zivilen Stadtbewohner:innen wurden. Da die bosnisch-serbischen Militäreinheiten auf den die Stadt umzingelnden Hügeln positioniert waren und dadurch sowohl Straßen als auch Häuser überblicken konnten, waren die Einwohner:innen einer konstanten Lebensgefahr ausgesetzt. Durchschnittlich schlugen täglich 329 Granaten in der Stadt ein. Scharfschützenattacken gehörten zum städtischen Alltag und hatten einen maßgeblichen Einfluss auf die neu entstehenden städtischen Topografien (vgl. Schlögel 2003: 110–113).

Zu den genauen Opferzahlen der Belagerung gibt es unterschiedliche Angaben.⁹ Das unabhängig arbeitende Dokumentationszentrum *Research and Documentation Center Sarajevo* gibt im *The Bosnian Book of the Dead* 2013 an, dass insgesamt 13.950 Menschen getötet worden seien, darunter 2.432 Soldat:innen (auf beiden Seiten), ergo 11.518 Zivilist:innen (vgl. Sundhaussen 2014b: 340). Neben der Stadtbevölkerung wurden, im Zuge der durch alle Kriegsparteien praktizierten ethnischen Säuberungen (vgl. Schroer-Hippel 2017: 115), kulturell und architektonisch für die kroatische und muslimische Gemeinschaft, aber auch für die multiethnische Stadtgemeinschaft insgesamt bedeutsame Gebäude in Sarajevo bombardiert und beschossen (vgl. Sundhaussen 2014b: 327–328; Bevan 2016: 55). Calic (1996: 131) schreibt diesbezüglich in Berufung auf den Architekten Bogdan Bogdanović von einem »rituellen Städttemord«, der eine »systematische[...] Verwüstung islamisch oder multikulturell geprägter Innenstädte« zum Ziel hatte und multiethnische Milieus vernichten sollte (vgl. dazu auch Martín-Díaz 2021: 37; Bevan 2016: 18).

Ein wichtiges Thema im Diskurs rund um den Bosnienkrieg insgesamt und die Belagerung Sarajevos im Speziellen ist das Thema der internationalen Intervention. Die insgesamt fast einstimmig von Historiker:innen als »Desaster« (Sundhaussen 2014a: 358) subsummierte UN-Hilfsmission begann im Mai 1992 und hatte ihr Zentrum auf dem zu dem Zeitpunkt und Zweck demilitarisierten Flughafen in Butmir. Da jedoch die Menge der Hilfsgüter, die über die Luftbrücke nach Sarajevo gebracht werden konnte, mit der VRS verhandelt werden musste, entwickelte sich eine ironische Komplizenschaft der Blauhelmsoldaten mit den Belagerern (vgl. Martín-Díaz 2021: 40). Zwar wurde die humanitäre Hilfe für die Stadt dadurch gesichert und Sarajevo ein Jahr später zu einer UN-Schutzzone erklärt, doch, wie Martín-Díaz (ebd.) konstatiert, führte all dies nicht

9 Die größten Diskrepanzen gibt es hinsichtlich der Opferzahlen unter Kindern. So gibt beispielsweise Troncota (2015: 126) an, dass insgesamt 11.541 Menschen gestorben wären, darunter 1.500 Kinder, Sundhaussen (2014b: 340) allerdings, in Berufung auf *The Bosnian Book of the Dead* (2013), 750.

zu einer Veränderung der Situation der Zivilist:innen in der Stadt, sondern vielmehr zu einer Transformation der internationalen Wahrnehmung des Kriegs »from a war of aggression into a complex humanitarian emergency, institutionalising the siege and making it politically acceptable«. Eine von vielen geforderte militärische Intervention der internationalen Gemeinschaft rückte dadurch in weite Ferne.¹⁰

Erst Ende 1994 zeichnete sich ein Wandel der internationalen Haltung gegenüber dem Konflikt und somit auch eine Veränderung der Situation der Sarajevoer Bevölkerung ab. Nach dem Legen des Belagerungsringes um Sarajevo Anfang April 1992, das den Beginn des Kriegs in Bosnien-Herzegowina markierte, wurde nun ein weiteres Ereignis in Sarajevo zu einem Wendepunkt im Kriegsverlauf. So kündigte die US-Regierung, unter dem Eindruck des ersten Sarajevoer Markale-Massakers, an, sich nicht mehr an dem Waffenembargo gegen Bosnien-Herzegowina zu beteiligen (vgl. Sundhaussen 2014a: 364). Überdies kam es nun vermehrt zu militärischen Eingriffen von NATO-Einheiten, die die Arbeit der UN-Hilfsmission und der damit einhergehenden Flugverbotszone über Sarajevo unterstützen und schützen sollten, dies aber bis dato nur sporadisch getan hatten.

Nach dem Massenmord an muslimischen Männern und Jungen in Srebrenica im Juli 1995 brachte schließlich das zweite Markale-Massaker in Sarajevo am 28. August 1995 das Fass zum Überlaufen (vgl. Troncota 2015: 127; Sundhaussen 2014a: 368–369). In der dreiwöchigen Operation »Deliberate Force« flogen jetzt NATO-Truppen durchgehend Flugangriffe gegen serbische Stellungen um Sarajevo und schwächten so die VRS maßgeblich. Die bosnisch-kroatische Armee (Hrvatsko vijeće obrane, kurz: HVO) und die ARBiH feierten darüber hinaus, wieder vereint,¹¹ wichtige militärische Siege im gesamten Land und drängten die VRS in eine immer problematischere Situation, woraus erneute Friedensgespräche resultierten.

Nach einer schlussendlichen Konzession Slobodan Miloševićs, des serbischen Präsidenten und Vertreters der bosnischen Serben, Sarajevo beinahe gänzlich der neu zu gründenden Entität Föderation Bosnien-Herzegowina zu überlassen, wurde am 14. Dezember 1995 das Dayton-Friedensabkommen (DPA) unterschrieben. Damit endete der krieglerische Konflikt in Bosnien-Herzegowina und die Kampfhandlungen in Sarajevo. Der neue unabhängige konföderative Staat Bosnien und Herzegowina wurde ab sofort aus drei Entitäten bestehend (der Föderation Bosnien-Herzegowina [FBH] mit Zentrum in Sarajevo, der Republika Srpska [RS] mit Zentrum in Banja Luka sowie der von ersteren zwar nicht territorial, aber administrativ unabhängigen Region Brčko) zu einer Art internationalem »Semi-Protektorat« (Sundhaussen 2014a: 373) mit einem abgeschwächten Zentralstaat, starken Entitätsparlamenten und internationalen Organen, die die Implementierung und Umsetzung der Bestimmungen des Friedensabkommens überwachen sollten.

10 Gründe für die internationale Untätigkeit werden an mehreren Stellen umfangreich diskutiert, vgl. u.a. Calic 1996: 154–185; Sundhaussen 2014a: 333–376; Burg/Shoup 1999: 189–316.

11 Im Frühjahr 1993 kam es zu einem Bruch zwischen der bis dato koalierenden kroatischen Partei HDZ und der muslimischen SDA und damit zu einem Krieg im Krieg (vgl. Sundhaussen 2014a: 357–365; Schroer-Hippel 2017: 115). Für eine übersichtliche Zusammenstellung aller Kriegsakteur:innen der Zerfallskriege Jugoslawiens, vgl. Schroer-Hippel 2017: 106–109.

Inwiefern das Ergebnis jenes Abkommens, dessen Regulierungen wohlbemerkt bis heute aktuell sind, ein positives ist, ist nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit herauszustellen.¹² Fakt ist, dass für Sarajevo damit ein beinahe vier Jahre langer Ausnahmezustand endete,¹³ und die Stadt ab sofort zur Hauptstadt sowohl des neuen Staates als auch der Entität Bosnien-Herzegowina wurde, was ihren zentralen Status in der Region bestätigte.

Doch Sarajevo hatte sich verändert. Im Rahmen des Dayton-Abkommens wurde die Abspaltung des östlichen Teils der Stadt vom Stadtgebiet durch die die FBH und RS trennende Inter-Entity Boundary Line festgelegt. Dies entsprach zwar nicht den territorialen Vorstellungen der bosnisch-serbischen Führung, deren Vorhaben es gewesen war, den Stadtkern Sarajevos ethnisch zu dividieren (vgl. Martín-Díaz 2021: 31). In gewisser Hinsicht stellte es dennoch einen Erfolg für die Befürworter:innen einer ethnischen Homogenisierung des Stadtgebiets dar, da nun ein eigener serbischer Stadtteil existierte, der administrativ unabhängig vom Rest Sarajevos war. Zudem gestaltete sich die Rückkehr vieler Menschen, trotz des im Dayton-Abkommen festgeschriebenen und im internationalen Recht ein Novum darstellenden Rückkehrrechts von Vertriebenen aufgrund von Sicherheitsbedenken, aber auch administrativen Hürden problematisch (vgl. ebd.: 51–88). Dies führte zu einer nicht nur territorialen, sondern auch ethnischen Aufspaltung der Stadt.

Resultat war, dass im Jahr 2013 ca. 86 % der Bewohner:innen von Sarajevo-Stadt und 88 % des Kantons Sarajevo Bosniak:innen¹⁴ oder Kroat:innen waren (vgl. Statistika.ba 2013). Wenn man bedenkt, dass vor der Belagerung Sarajevos Stadtbevölkerung aus ca. 50 % Muslim:innen, 25 % Serb:innen und 6,7 % Kroat:innen bestand (vgl. Sundhaussen

-
- 12 Für einen Überblick über die Debatten zu dieser Thematik, vgl. Ramet 2005: 185–199. Eine kompakte Diskussion findet man auch bei Sundhaussen 2014a: 505–515. Insbesondere seit Herbst 2021, als das Parlament der Republika Srpska zahlreiche den Zentralstaat stärkende Gesetze mit Wirkung zum Mai 2022 rückgängig machte, und zum 30. Jahrestag des Kriegsbeginns in BiH im April 2022 sind überdies viele publizistische Veröffentlichungen zu diesem Thema erschienen (vgl. Gadzo 2022; Heil 2021; Rossig 2022). Von mehreren Seiten werden die, von der Regierung der Russischen Föderation unterstützten, Tätigkeiten der RS-Führung seitdem nicht nur als Bruch mit dem Dayton-Abkommen, sondern ganz konkret als erste Schritte im Rahmen einer Sezession der RS von BiH verstanden und, auch vor dem Hintergrund des russischen Angriffs auf die Ukraine im Februar 2022, mit Sorge beobachtet (vgl. Gladić 2022; Wölfl 2022; Cubrilo 2022; Savic 2021; Borger 2021).
 - 13 Die Belagerung Sarajevos wird am 29. Februar 1996, vier Jahre nach dem Unabhängigkeitsreferendum, offiziell als beendet erklärt, als die bosnisch-herzegowinische Regierung den Stadtteil Ilijaš und die Straße von Sarajevo nach Tuzla und Zenica übernimmt. Faktisch endete die Belagerung allerdings bereits mit dem Dayton-Abkommen im Dezember 1995.
 - 14 Im Zuge des »nation building« in Bosnien-Herzegowina wurde bereits während des Krieges eine Umbenennung der muslimischen Einwohner:innen BiHs in Bosniak:innen forciert, um, parallel zu den (bosnischen) Kroat:innen und (bosnischen) Serb:innen, eine eigene, von der religiösen Zugehörigkeit losgelöste Nationalitätenbezeichnung zu generieren. Nach dem Krieg etablierte sich der Begriff zur Beschreibung der muslimischen Bevölkerung Bosniens.

2014b: 366)¹⁵ und das zur RS gehörige Istočno Sarajevo,¹⁶ im Gegensatz zu dem ausgeglichenen Verhältnis zwischen muslimischer und serbischer Bevölkerung im Jahr 1991 (44 % Muslim:innen, 52,6 % Serb:innen), 2013 zu über 90 % von Serb:innen bewohnt wurde (vgl. Statistika.ba 2013), tritt die ethnisch-territoriale Aufspaltung und Homogenisierung Sarajevos nach dem Krieg deutlich zutage.¹⁷

IV.1.2 Sarajevos verlorene Seele und Erinnerungen an die Belagerung

Diese Zahlen weisen nicht nur auf ein Scheitern des im Dayton-Abkommen formulierten Rückkehrrechts hin (vgl. Martín-Díaz 2021: 51–67), sondern dienen vielen Wissenschaftler:innen als Anhaltspunkt, um den Verlust eines vergangenen Sarajevos zu beklagen (vgl. Stefansson 2007: 59; Maček 2007: 52). In seinem Sarajevo-Porträt schreibt Sundhaussen (2014b: 350–352) bspw.:

»Wenn ich geschrieben habe, dass Sarajevo nicht mehr das ist, was es vor dem Krieg war, so bezieht sich das vor allem auf die Zusammensetzung der Bevölkerung, die sich seit Kriegsbeginn radikal verändert hat. [...] Viele serbische Alt-Sarajevoer verkauften ihr Eigentum in der Stadt und siedelten in die farblos-moderne Trabantenstadt ›Ost-Sarajevo‹ um. Dort sind sie unter sich. Auch Sarajevo-Stadt ist auf dem Weg zu einer ethnisch homogenen Bevölkerung und droht, seine ›Seele‹ zu verlieren.«

Als jene »Seele« Sarajevos wird dabei stets der multiethnische Charakter der Stadt verstanden, der bereits seit dem 15. Jahrhundert eine Art Markenzeichen Sarajevos darstellte und sowohl unter der osmanischen und österreich-ungarischen Herrschaft als auch im ehemaligen sozialistischen Jugoslawien gefördert wurde (vgl. Martín-Díaz 2021: 24). In Sarajevo, so das schon fast mythische Verständnis seines ›wahren Wesens‹, eine Art ›genius loci‹ (vgl. Duda 2012: 60), könnten alle Menschen, unabhängig von Ethnie und Religion friedlich zusammenleben. Die Einwohner:innen der Stadt gelten dabei als tolerant, kosmopolitisch, gebildet und durch ein interkulturelles Zusammenleben geprägt (vgl. Volcic/Erjavec/Peak 2014: 732; Maček 2009: 119; Stefansson 2007: 61). Nicht zuletzt aufgrund jener Identitätserzählung der Stadt zählte die ethnische Teilung Sarajevos zu einem der militärischen Hauptziele des SDS-Vorsitzenden Karadžić, für den sie die Manifestation eines interethnischen Zusammenlebens darstellte, dessen faktische Unmöglichkeit seine Partei proklamierte (vgl. Martín-Díaz 2021: 31). Die Zerstörung der Bausubstanz Sarajevos und die Ermordung der Stadtbevölkerung, wie sie von der VRS

15 Hinzu kamen 13 % der Bevölkerung, die sich als ›Jugoslawen‹ identifizierten und viele andere, separat verzeichnete Minderheiten, die in der neuen Volkszählung 2013 nur als ›ostali‹ (dt. andere) bezeichnet werden (vgl. Statistika.ba 2013).

16 Der zur RS gehörige Teil Sarajevos hieß zunächst Srpsko Sarajevo und wurde 2004 in Ost-Sarajevo umbenannt.

17 Die aktuelle Bevölkerungszusammenstellung ist nicht bekannt. Seit 2013 gab es keine offiziellen Volkszählungen mehr, die die Bevölkerung Sarajevos nach ihrer ethnischen Zugehörigkeit erfassen. Gründe hierfür liegen auch in der hohen gesellschaftspolitischen Brisanz des Themas, da die Offenlegung ethnischer Homogenisierungstendenzen für bestimmte politische Parteien in BiH als Vorwand zu Sezessionsbestrebungen dienen kann. Aufgrund dessen bin ich an dieser Stelle gezwungen, mit alten Daten zu arbeiten.

während der Belagerung der Stadt durchgeführt wurden, sollten, dieser Logik folgend, »nicht nur die materielle Wirklichkeit treffen, sondern zugleich die symbolische Kraft der Stadt vernichten« (Kebo 2007: 297).¹⁸

Nach dem Krieg schien jenes Ziel erreicht worden zu sein: Die ethnische Homogenisierung der Bevölkerungsstruktur in Sarajevo respektive Istočno Sarajevo sowie diesbezügliche, ältere wie jüngere, anthropologische Studien (vgl. Golubović 2020; Armakolas 2007) können als Belege dafür gelesen werden, wie getrennt das Leben zwischen den Einwohner:innen der beiden Sarajevos nicht nur direkt nach dem Krieg, sondern auch noch zwei Dekaden später ist. Die einstige ›Seele‹ Sarajevos wird für viele Beobachter:innen zusätzlich aufgrund der bereits während des Krieges initiierten, ethnisch-homogenisierenden Symbolpolitik auf beiden Seiten (vgl. Maček 2009: 136–147; Ristic 2018: 131–151; Robinson/Engelstoft/Pobric 2001: 966–970) sowie der Relevanz der ethnischen Zugehörigkeit auf politischer und teilweise auch ökonomischer Ebene zu einem immer entfernteren Relikt.¹⁹ Selbst jüngere Studien, die auf eine Aufweichung der Differenzen und eine Annäherung der Bevölkerung der beiden Sarajevos hinweisen, bleiben einer Rückkehr zur ehemaligen ethnisch heterogenen Bevölkerungsstruktur gegenüber skeptisch (vgl. Ristic 2018: 147–148; Martín-Díaz 2021: 120–125).

Der Verlust der beschriebenen symbolischen Valenz der Stadt wird auch in gängigen kriegs- und belagerungsbezogenen Erinnerungsnarrativen reflektiert—wenn auch in den einzelnen Entitäten unterschiedlich. So entwickelte sich in Istočno Sarajevo nach dem Krieg eine Erinnerungsversion, die zwar durch eine Nostalgie für das ehemalige Sarajevo mit dessen multiethnischem Zusammenleben geprägt ist, gleichzeitig jedoch feststellt, dass diese Koexistenz durch die Sezessionsbestrebungen der kroatischen und muslimischen Ethnien und schließlich durch eine Bevorteilung der bosniakischen

18 Diese Argumentation wurde zusätzlich mit dem Antagonismus des Städtischen und Ländlichen verbunden. So entwickelte sich während des Krieges die populäre Meinung, dass der militärische Konflikt einen Angriff der unterentwickelten (serbischen) Landbevölkerung auf die zivilisierte (multiethnische bzw. mehrheitlich muslimische) urbane Einwohnerschaft darstellte (vgl. Promitzer 2004: 67).

19 Das politische Systems BiHs ist derart gestaltet, dass die jeweilige Ethnie sowohl das passive als auch das aktive Wahlrecht beeinflusst. So muss z.B. die Regierung zu gleichen Teilen aus serbischen, kroatischen und bosniakischen (muslimischen) Mitgliedern bestehen, woraus resultiert, dass eine Kandidatur nur nach Deklaration einer Zugehörigkeit zu einer der drei Ethnien möglich ist (vgl. Troncota 2015: 134). Die Mitglieder des Staatspräsidiums, das ebenfalls aus jeweils einem kroatischen, einem serbischen und einem bosniakischen Mitglied bestehen muss, werden jeweils in den entsprechenden Entitäten gewählt: das serbische Mitglied in der RS, die kroatischen und bosniakischen Mitglieder in der Föderation. Dies führt zu zahlreichen Problemen, wie bspw., dass ethnische Bosniak:innen in der RS nicht die:den Repräsentant:in ihrer Ethnie wählen können. Außerdem resultiert daraus die Diskriminierung von Minderheiten, die zwar bosnische Staatsbürger:innen sind, aber keiner der drei konstitutiven Ethnien zugehören. Zwar wurde Klagen gegen diese Ungleichbehandlung stattgegeben, die Umsetzung einer Wahlrechtsreform wurde jedoch bis dato nicht durchgeführt (vgl. Kraske 2022). Jelena Golubović (2020: 547) weist darüber hinaus auf Probleme hin, die Minderheiten bzw. sog. ›ostali‹ hinsichtlich des Erhalts eines staatlich bezuschussten Kredits oder Jobs im öffentlichen Sektor erfahren. In ihrer Studie über den Einfluss der ethnischen Spaltung auf die alltägliche Praxis von serbischen Frauen in Sarajevo zeigt sie auch, wie jene Frauen ihre Alltagspraxis in der Öffentlichkeit verändern, um nicht als Serb:innen identifiziert zu werden (ebd.).

Bevölkerung in Sarajevo-Stadt nach dem Krieg irreversibel verunmöglicht wurde (vgl. Armakolas 2007: 87–90).²⁰ In Sarajevo-Stadt wurde hingegen größtenteils die serbische Seite für den Verlust des eigentlichen Wesens Sarajevos verantwortlich gemacht. Schließlich gelten die (bosnischen) Serb:innen im offiziellen Kriegsnarrativ der Föderation BiH als Aggressoren in einem Krieg, der auf die Extinktion von Diversität und Multikulturalität ausgerichtet war und gegen den die multiethnische Bevölkerung Sarajevos durch die Fortsetzung ihres Alltagsleben in der Stadt heldenhaft Widerstand leistete (vgl. Naef 2016: 232).

Als ein weiterer Grund für die urbane Transformation wird, über den Wegzug des serbischen Bevölkerungsteils hinaus, auch der massive Zuzug von muslimischen Flüchtlingen aus ländlichen Regionen Bosniens während des Kriegs genannt. Damit habe Sarajevo seinen explizit urbanen und weltlichen Charakter verloren und wäre durch die tendenziell traditioneller lebende Landbevölkerung ruralisiert und entzivilisiert worden (vgl. Stefansson 2007). Insgesamt lässt sich in jener bosniakisch-kroatischen Narration also beobachten, dass hier von Beginn an weniger innere, sondern äußere Einflüsse für die Vernichtung der Sarajevoer Seele verantwortlich gemacht wurden.

Die Erzählung vom Verlust des ›sarajevski duh‹ ist somit in beiden Fällen von einer gewissen Nostalgie, einer Sehnsucht nach einem ›alten‹ Sarajevo geprägt. Wer an dieser Entwicklung jedoch Schuld, wer somit Opfer und wer Täter sei, divergiert bis heute. Gründe hierfür liegen zweifelsohne darin, dass sich einerseits nach Unterzeichnung des Dayton-Abkommens keine einheitliche Historiografie und Erinnerungspolitik in Bosnien-Herzegowina entwickelt haben (vgl. Ramet 2005; Ferhadbegović 2008; Promitzer 2004), andererseits auch kein einheitliches Schulsystem, welches jene nicht existente, aufeinander abgestimmte Erinnerungsversion vermitteln könnte (vgl. Jeftić 2019: 108–109).²¹

Im Gegensatz zu den in den Kapiteln II. und III. behandelten Ereignissen kann bezüglich der Belagerung von Sarajevo somit nicht von *einem institutionellen* Erinnerungsnarrativ gesprochen werden, das den Erinnerungsdiskurs dominiert. Vielmehr ist ein ethnisch gespaltenen, nicht gänzlich offiziell institutionalisierter Erinnerungsdiskurs identifizierbar, in dem jede Ethnie die Hauptopferrolle für sich beansprucht (vgl. Takševa 2018: 11–12; Levy 2015: 204). Dies macht auch Alma Jeftić (2019: 15–114) in ihrer soziologischen Studie deutlich, worin sie anhand von Interviews offenlegt, dass

20 Eine Diskussion der Rolle des seit dem Zerfall Jugoslawiens in Bosnien und speziell in Sarajevo relevanter gewordenen Islam nimmt u.a. Sundhaussen (2014b: 355–359) vor.

21 Eine entsprechende Vorgabe des Europarates fordert sogar die Erstellung von einheitlichen Lehrbüchern für Schüler:innen in der gesamten Konföderation, die eine Auslassung des Kriegs der 1990er Jahre vornehmen, bis ein einheitlicher Vermittlungsansatz jener Periode erarbeitet wird. In der Praxis wird dies jedoch nicht umgesetzt. In Regionen, in denen mehrheitlich bosnische Kroat:innen leben, wird mit kroatischen Lehrbüchern gearbeitet, in denen diese Vorgabe der Auslassung nicht erfüllt wird, in der RS und in den bosniakischen Gebieten wiederum mit jeweils eigenen, in denen trotz der Vorgabe indirekt auf die Geschehnisse der 1990er Jahre eingegangen wird (vgl. Jeftić 2019). Außerdem, diese Annahme ergibt sich ebenfalls aus Jeftićs (2019: 108–109) Studie, scheinen sich die Lehrkräfte in BiH nicht an jene Empfehlung zu halten und besprechen die Sezessionskriege (meist voreingenommen) mit den Schüler:innen auch ohne entsprechendes Lehrmaterial.

knapp 20 Jahre nach Kriegsende die Schuldzuschreibungen für bestimmte Ereignisse während der Belagerung durch maßgebliche Divergenzen zwischen den bosnischen und kroatischen Bewohner:innen Sarajevos und den serbischen Einwohner:innen Ost-Sarajevos gekennzeichnet sind.²²

Unterschiede gibt es auch hinsichtlich der Funktionalität der jeweiligen Narrative: Zwar wird Sarajevo in allen Versionen viktimisiert. In der bosniakischen Erinnerungsvariante—und hier kommt es zu einer Aufspaltung des in der Föderation BiH dominanten Narrativs—wird jedoch das Schicksal der Stadt, analog zum während des Krieges durch institutionelle Praktiken propagierten Ideal des religiösen Opfertods, der in dem ›šehidi‹-Kult auch in der Nachkriegszeit seinen Ausdruck findet (vgl. Bougarel 2017: 172), als Martyrium stilisiert. Wurzeln hat diese Interpretation in dem bereits erwähnten Heldentopos des Narrativs der Föderation BiH, in dem das Weiter- bzw. Überleben der Stadtbewohner:innen als Kampf der Hauptstadt für ein neues, multiethnisch imaginiertes Bosnien-Herzegowina verstanden wird.²³ Im spezifisch bosniakischen Erinnerungsnarrativ entwickelte sich daraus jedoch eine Opfermetaphorik, die nicht nur die Identitätserzählung der muslimischen Sarajevoer:innen beeinflussen sollte. Sie wurde zu einem identitätsstiftenden Nationalmythos erhoben, in der der »Kult des exklusiven Opfers [...] nicht mehr nur auf Sarajevo beschränkt« war, sondern »Bestandteil der nationalen Identität der Bosniaken überhaupt und zu einem absoluten Differenzmoment« (Kebo 2007: 303) wurde (vgl. dazu auch Bougarel 2017: 170; Maček 2009 197–198).

Dient die Konstatierung des Verlusts der ursprünglichen Sarajevoer ›Seele‹ in der serbischen Erinnerungsvariante somit einer Legitimierung eines nach dem Krieg konsolidierten, eigenen quasi-Staats, wird der Tod des alten Sarajevo in der bosniakischen Erinnerungsversion zu einem wichtigen Versatzstück in der Kreation der relativ jungen bosniakischen Nation und die Belagerung von Sarajevo nicht nur zu einem tragischen Kapitel in der Geschichte einer Stadt, sondern zu einem überregional relevanten Instrument des institutionellen und religiös aufgeladenen ›nation building‹. In allen hier beschriebenen Erinnerungsnarrativen wird die konkrete Lebensrealität Sarajevos während der Belagerung jedoch, wenn nicht ausgeblendet, dann in eine scheinbar kohärente Meistererzählung eingefügt und dadurch zu einem Ereignis oder einer Abfolge von Ereignissen abstrahiert, die der einen oder anderen Narration Legitimität verschaffen soll.

IV.1.3 Die Belagerung im literarischen und wissenschaftlichen Diskurs

Dass eine solche abstrahierende Perspektive auf die Belagerung von Sarajevo hinsichtlich des Stadtlebens mehr verschleiert, als sie offenlegt, stellt Ivana Maček (2009: 198) in

-
- 22 Interessanterweise stellt Jeftić (2019: 83) auch fest, dass sich die aktuelle serbische Bevölkerung von Sarajevo-Stadt eine von jenen beiden Narrativen losgelöste Erzählung entwickeln zu haben scheint, und zeigt damit, dass jene ethnische Gruppierung hinsichtlich der angenommenen Erinnerungsnarrative auch innerhalb Sarajevo-Stadt eine separierte Stellung einnimmt. Zur Problematik des Alltagslebens von serbischen Bosnier:innen in Sarajevo-Stadt, vgl. auch Golubović 2020.
- 23 Spuren jenes Narrativs sind auch im Essay »Sarajevo, unsere Wunde« (1995) des bosnisch-kroatischen Intellektuellen Predrag Matvejević zu finden, worin Sarajevo als »exemplarische[r] Raum des Martyriums« (Matvejević 1995: 32) bezeichnet wird, dessen ethnische Durchmischung den Jugoslawischen Zerfallskriegen zum Opfer gefallen ist (vgl. ebd.: 32–33).

ihrer Studie über ziviles Leben und alltägliche Praktiken in der belagerten Stadt *Sarajevo Under Siege* fest:

»The periodizations imposed by historians are not useful for comprehending what war was like for the people who lived in it. Sarajevans had heterogeneous understandings of when war began, and their views were place specific and context dependent. Indeed, the official account is counterproductive, since it implies that only one viewpoint is valid.«

Offizielle, institutionelle Narrative, so die Anthropologin, hätten die innerhalb der Bevölkerung existenten, eigentlich heterogenen Haltungen zum ethno-nationalen Diskurs insbesondere nach dem Krieg homogenisiert und damit die Relevanz der konkreten Alltagserfahrung der Menschen in den Hintergrund gedrängt (vgl. ebd.: 192).

Diese Feststellung deckt sich mit Xavier Bougarel, Elissa Helms' und Ger Duijzings' (2007: 13) Beobachtung hinsichtlich des akademischen Diskurses, der nach Kriegsende von (ausländischen) Jurist:innen und Politolog:innen dominiert wurde und ausschließlich institutionelle Aspekte in den Vordergrund brachte. Eine solche abstrahierende Perspektive »from above« (ebd.) auf den Krieg insgesamt und damit auch auf die Belagerung Sarajevos führte laut den Herausgeber:innen des Sammelbandes *The New Bosnian Mosaic* (2007) dazu, dass das Alltagsleben und die Erfahrungen der Menschen in Bosnien in wissenschaftlichen Kontexten ausgeblendet wurden. Dies wiederum reduzierte die bosnische Lebensrealität zunehmend auf ihre ethnische Dimension (vgl. ebd.)—eine Sichtweise, die sensu strictu in der akademischen und publizistischen Literatur bereits während des Krieges dominierte. Darin wurde der Konflikt nämlich als primär an ethnisch-nationalistischen Trennlinien orientiert beschrieben, sein Ursprung in einem seit Jahrhunderten existenten Hass zwischen den einzelnen Ethnien situiert (vgl. ebd.).²⁴

Publikationen, wie Mačeks oben zitierte Studie, Demicks ebenfalls bereits erwähnte Reportage *Logavina Street* (2012) sowie der von Bougarel, Helms und Duijzings herausgegebene, eben referenzierte historisch-anthropologische Sammelband, die allesamt die Alltagserfahrungen der Sarajevoer:innen während und nach der Belagerung fokussieren, die politisch-institutionelle Ebene im Hintergrund belassen und damit ein weniger auf den ethnischen Unterschieden zentriertes, sondern soziale und ökonomische Aspekte inkludierendes Bild des belagerten und Nachkriegssarajevo zeichnen, bilden somit, zumindest bis in die späten 2000er Jahre, Ausnahmen im akademischen und publizistischen Diskurs.²⁵ Auch wenn sich diese Perspektive in den Folgejahrzehnten zunehmend wandelt und, selbst in urbanistischen Studien, der Blickpunkt »von unten«, wie ihn Bougarel/Helms/Duijzings (2007: 14–15) fordern, inkludiert wird (vgl. u.a. Martín-Díaz

24 Dieser Hassdiskurs wurde insbesondere von Robert Kaplans Bestseller *Balkan Ghosts* (1993) und dem darin proklamierten Mythos der »ancient hatreds« vorangetrieben. Laut Kaplan befinden sich die Völker der Balkanhalbinsel in einem ewigen Hasszustand einander gegenüber, der immer wieder auf einen bewaffneten Konflikt hinausläuft. Eine gelungene Herausstellung der Gefahren einer solchen These und ihre Dekonstruktion leistet Sabrina P. Ramet (2005: 3).

25 Eine weitere Ausnahme ist z.B. der Aufsatz »Managing Memories in Post-War Sarajevo« (2006) von Cornelia Sorabji, in dem sich die Anthropologin mit der Korrelation zwischen individuellem Erinnern und institutionellen Erinnerungspraktiken sowie -diskursen auseinandersetzt.

2021; Ristic 2018; Golubović 2020), dominiert bis heute ein unüberblickbares Konvolut an rechts- und politikwissenschaftlicher Literatur zur Belagerungs- und Nachkriegszeit den diesbezüglichen wissenschaftlichen Diskurs.²⁶

Anderes lässt sich hinsichtlich der Perspektivierung von literarischen Texten über die Belagerung Sarajevos beobachten. Während und nach den Sezessionskriegen der 1990er Jahre entstand in der bosnischen Literatur ein breiter Textkorpus an Kriegsliteratur, der sich schon früh weniger durch eine top-down-Perspektive denn durch, wie der bosnische Literaturwissenschaftler Enver Kazaz (2007: 85) bemerkt, einen »minimalistische[n] und zugleich von tiefer Menschlichkeit durchdrungene[n] Blick von unten [Herv. i. O.]« kennzeichnet. Mit einem solchen Fokus auf dem Alltäglichen sind die bosnischen Belagerungstexte nicht nur im Kontrast zu dem diesbezüglich dominanten akademisch-publizistischen Diskurs, sondern auch als Bruch mit einem »Heldenparadigma« [...] aus der mündlichen, epischen Tradition« (ebd.: 88) des südslawischen Raums zu lesen, die mit einem »monumentalisistische[n] Konzept der Geschichte« (ebd.) verbunden und somit an einer Geschichtsschreibung der (großen) Ereignisse beteiligt war.

In jenen *neuen* Kriegstexten gibt es keine Held:innen mehr. Vielmehr wird »der epische Schrei des Helden durch das lyrische und tragische Zeugnis des »nackten«, einzelnen Menschen ersetzt, der im Chaos der großen Geschichte gefangen ist« (ebd.). Das Kollektiv tritt in den Hintergrund, das Individuum ins Zentrum der Erzählung—ein Individuum, das jedoch weniger Personifikation eines nationalen oder politischen Paradigmas ist, wie dies, laut Dževad Karahasan (1995b: 8–9), in der heroischen Literatur bis dato der Fall war, sondern »simply one character, a single destiny, or a protagonist of a single event« (ebd.: 8).

Neben der spezifischen Perspektivierung des Erzählten werden bosnische Belagerungstexte²⁷ im literaturwissenschaftlichen Diskurs zudem durch bestimmte ästhetische Charakteristika gekennzeichnet beschrieben. Einerseits wird das intertextuelle Zitat als wichtiges literarisches Instrument genannt (vgl. Kazaz 2007: 97).²⁸ Andererseits wird den Texten die Tendenz zu einer spezifischen »semantization of time, space, and identity« zugeschrieben, die, laut Riccardo Nicolosi (2012: 66), den Aspekt des Fragmentarischen zu einem Hauptmerkmal jener Texte macht. Letzteres kann sich sowohl auf

26 Besonders attraktiv sind dabei die Komplexität des Verwaltungs- und Regierungsapparats Nachkriegsbosniens (vgl. bspw. Flessenkemper/Moll 2018; Sebastián-Aparicio 2014; Pehar 2019) und die bis 2018 andauernde Arbeit des Internationalen Strafgerichtshofs für das ehemalige Jugoslawien (ICTY) in Den Haag (vgl. bspw. Sterio/Scharf 2019; Hodge 2019; Bachmann/Kemp/Ristić 2018).

27 Ich schreibe stets explizit von *bosnischen* Belagerungstexten, da auch nicht bosnische Autor:innen die Belagerung von Sarajevo als Topos für ihre Texte wählten (z.B. Steven Galloway *The Cellist of Sarajevo* oder Juan Goytisolo *El Sitio de los Sitios*). Letztere nehmen, wie Irene Maria Scheiber (2012: 91) in ihrer Diplomarbeit zeigt, einen etwas anderen, quasi touristischen Blick auf die Stadt ein, was insbesondere in der Schauplatzselektion und literarischen Raumdarstellung bemerkbar ist. Für eine Analyse außerbosnischer Literarisierungen der Belagerung von Sarajevo, vgl. auch Previšić 2014.

28 Bei Kazaz unerwähnt bleibt, dass Intertextualität in der bosnischen Literatur des 20. Jahrhunderts als wichtiges literarisches Instrument bereits fest etabliert war, wie Miranda Jakiša in ihrer Analyse der intertextuellen Bezüge zwischen Ivo Andrić, Meša Selimović und Dževad Karahasan in der Monografie *Bosnientexte* (2009) zeigt. Die darin herausgestellte Bosnientopik (vgl. Jakiša 2009: 189–241) wird in den Folgekapiteln noch eine Rolle spielen.

narrativer, struktureller als auch inhaltlicher Ebene manifestieren, wie ebenfalls Nicolosi (2012), aber auch Andrea Richter (2001) anhand mehrerer Fallbeispiele demonstrieren. Zur Funktionalität des Fragmentarischen, aber auch des intertextuellen Zitats in Belagerungstexten bosnischer Autor:innen besteht mittlerweile ein umfangreiches Forschungskorpus (vgl. u.a. Vervae 2011; Jukić 1996; Previšić 2014; Beganović 2020). Dabei wird fast ausnahmslos die räumliche Dimension als für die Deutung der Texte relevanter Aspekt hervorgehoben. Nicolosi (2012: 65) stellt sogar eine Art künstlerische Kollaboration an der literarischen Produktion einer gemeinsamen fiktionalen Topografie des belagerten Sarajevos und darauf aufbauend die Konstitution eines einheitlichen, übergreifenden Sarajevoer Belagerungstextes fest:

»Bosnian authors such as Miljenko Jergović, Semezdin Mehmedinović, Aleksandar Hermon, Nenad Veličković, Dževad Karahasan, and Alma Lazarevska have participated in the construction of a single ›siege-text‹ for Sarajevo, modeling an urban space in which an emergency situation turned into everyday reality creates its own (unreal) reality. [...] It is as if the different authors have wished to participate together in constructing a fictional topography within which documentation and poetry stand in complex interdependence.«

Im Gegensatz zu den literarischen Traditionen bezüglich der Blockade von Leningrad und des Warschauer Aufstandes, wie sie in den Kapiteln II. und III. beschrieben wurden, lassen sich hinsichtlich Literarisierungen der Belagerung Sarajevos somit bedeutende Unterschiede feststellen. Brechen Ginzburgs *Zapiski* und Białoszewskis *Pamiętnik* nämlich zum einen mit bestimmten, zumindest zum Zeitpunkt der Textproduktion, existenten genre- und motivspezifischen Konventionen, die die entsprechenden institutionellen Meistererzählungen perpetuieren, so hat sich bezüglich der Belagerung von Sarajevo bereits zu Kriegszeiten, aber insbesondere nach Kriegsende ein Schreiben über Krieg etabliert, das »aus der ›großen Geschichte‹ heraus[tritt] und [...] in die Sphären des Alltäglichen und Elementaren ein[taucht]« und damit »der ideologisch postulierten Metaerzählung eine Geschichte von unten [Herv. i. O.] entgegen[setzt]« (Kazaz 2007: 102). Zum anderen werden im entsprechenden literaturwissenschaftlichen Diskurs bereits früh räumliche Aspekte fokussiert, die spezifische Darstellung von Raum sogar zu einem Hauptcharakteristikum jener Texte erhoben—eine Begebenheit, die hinsichtlich der anderen zwei im Rahmen der vorliegenden Untersuchung bearbeiteten Erzählungen nicht beobachtet werden kann.

Seltener hingegen beleuchtet der bosnische Kriegstexte fokussierende Diskurs das Phänomen, dass zahlreiche dem Sarajevoer »siege-text« (Nicolosi 2012: 65) zugehörigen Texte neben der Beschreibung des konkreten Alltags auch die Abstraktion des »mythoiden und ideologemhaltigen Zeichensystem[s] des Sarajevo-Mythos« (Richter 2001: 348), der die Multikulturalität der Stadt (und dessen Verlust) in den Vordergrund bringt und Sarajevos gefährdeten Status als Schmelztiegel der Kulturen darstellt, zitieren und dadurch reproduzieren (vgl. Duda 2012: 60–62). Zu jenen Texten zählt bspw. der von Nicolosi (2012) im Korpus des Sarajevoer Belagerungstextes angesiedelte Roman Nenad Veličkovićs *Konačari* (1997). Wie Tatjana Jukić (1996) und Stijn Vervae (2011: 9–10) in ihren Analysen jenes Textes zeigen, lässt sich der oben beschriebene Multikulturalitätsto-

pos in ihm auf Ebene sowohl der Raum- als auch der Figurendarstellung identifizieren. Durch den wiederholten Rekurs auf eine multiethnische Vergangenheit der Stadt, die im Stadtmuseum und in der Familie der Protagonistin Maja symbolisch zum Ausdruck gebracht wird, illustriert der Roman, was im Zuge der Belagerung eigentlich zerstört werden soll.²⁹ Durch diese Anspielung auf die Idee des Verlusts des »sarajevski duh« zitiert *Konačari* zu Teilen die Meistererzählungen über die Belagerung von Sarajevo. Denn er viktimisiert Sarajevo und abstrahiert es zu einem ideellen und idealisierten Konstrukt.

Ähnlich geht der Autor des in dieser Arbeit analysierten Romans *Sara i Serafina* in seinem Text *Dnevnik selidbe* (1993) vor. Darin nimmt Karahasan (1995a: 5–29) nicht nur regelmäßig einen Blick auf die Stadt ein, der einer Vogelperspektive gleicht, und priorisiert den Raummoment des konzipierten Raums. In jener Essaysammlung abstrahiert er Sarajevo auch zu einem Paradigma für ein gesamtbosnisches Kulturmodell, das durch den Krieg und insbesondere die Belagerung Sarajevos Gefahr läuft zu verschwinden (vgl. ebd.: 9–21).

Beide Texte reproduzieren damit Elemente der quasi-institutionellen Erinnerungsnarrative. Denn sie beschreiben Sarajevo nicht primär als urbanen Nexus, der dynamisch und relational konstituiert wird, sondern schreiben ihm symbolische und ideelle Werte zu. Dadurch gewinnen symbolische Konzepte, also, Lefebvres Termini nutzend, der erlebte Raum, für die Semantisierung des Stadtraums an Relevanz. Die Bedeutung der anderen beiden Raummomente im Rahmen der Konstitution urbaner Räume wird hingegen marginalisiert. Obwohl er mit periodisierenden und das Alltägliche ignorierenden Aspekten institutioneller Geschichtsschreibung bricht, besitzt der Sarajevoer Belagerungstext, oder zumindest Teile davon, also eine Tendenz zur Perpetuierung eines abstrahierenden Stadt(raum)verständnisses und affirmiert dadurch eine Perspektive auf Sarajevo, wie sie im (quasi-)institutionellen Erinnerungsdiskurs über die Belagerung der Stadt identifiziert werden kann.

IV.2 Stadtraum und städtische Praxis in Dževad Karahasans *Sara i Serafina*

Vor diesem Hintergrund wird es in der folgenden raumorientierten Textanalyse von Dževad Karahasans Roman *Sara i Serafina*³⁰ um die Positionierung jenes Textes in dem

29 Das Ende des Romans lässt durch Analogien zum Alten Testament jedoch eine hoffnungsvolle Deutung zu, die impliziert, dass die bedrohte multiethnische und multikulturelle Identität der Stadt die Belagerung und den Krieg überleben wird (vgl. Jukić 1996: 490).

30 Von einer Klassifizierung jenes Romans als ein an dem übergeordneten Belagerungstext teilnehmender Text gehe ich unter Berufung auf Nicolosi (2012: 68–69) aus. Zur Genreklassifizierung des Textes sei zudem bemerkt, dass *Sara i Serafina* vom Verlag als Roman bezeichnet wird. Wegen seiner Knappheit und eines durch einige Literaturkritiker:innen in den Vordergrund gestellten dokumentarischen Gehalts wurde jene gattungstheoretische Einordnung aber auch bspw. von Monika Straňáková (2008: 134) in Frage gestellt. Kazaz (2001: 65–66) hingegen plädiert dafür, den Text aufgrund der komplexen Erzählstruktur nicht nur als Roman zu lesen, sondern sieht in ihm, gemeinsam mit *Istočni divan* (1989) und *Šahrijarov prsten* (1994), eine Neudefinierung prosaischer Ausdrucksformen und romanesker Erzählmöglichkeiten im bosnischen und europäischen Kontext.

Spannungsfeld zwischen einem Anschreiben gegen abstrahierende Mythen und Narrative und einem Weiterschreiben ebenjener gehen. Eine diese beiden Aspekte beachtende Untersuchung erscheint umso notwendiger, desto genauer man Karahasans andere Texte über Sarajevo betrachtet, mit denen er, wie dies im Vorkapitel sichtbar wird, an dem literarischen Belagerungsdiskurs innerhalb der bosnischen Literatur teilnimmt und die durch ihre inhaltlichen Parallelen eine Art eigenen, autorbezogenen Sarajevo-Text bilden.

Kurz umrissen kennzeichnet sich jener Karahasansche Sarajevo-Text durch eine Hervorhebung des (Verlusts des) multiethnischen Charakters Sarajevos und die Positionierung der Stadt in einem zwischen Okzident und Orient angesiedelten Dazwischen. Besonders offensichtlich werden jene Aspekte in seinen Essaybänden *Dnevnik selidbe* (1993), *Die Schatten der Städte* (2010)³¹ und *Knjiga vrtova* (2002), in denen Karahasan nicht nur den Aspekt der Multikulturalität Sarajevos betont, sondern auch regelmäßig von Sarajevo auf ganz Bosnien oder gar die gesamte Balkanregion schließt (vgl. Previšić 2014: 115; auch Kap. IV.1.3).

In Karahasans Schreiben lässt sich somit eine Perspektive auf Sarajevo erkennen, die die Stadt nicht in ihrer Konkretheit erfasst, sondern ihr vielmehr eine symbolische, abstrakte Bedeutung zuschreibt. Deutlich wird dieser abstrahierende Blick auf die Stadt, wenn der Autor über die Identität Sarajevos sinniert. In *Die Schatten der Städte* behauptet er zwar, dass Sarajevo von allen unterschiedlich wahrgenommen werden könne, denn »[e]in Sarajevo offenbart sich mir und ein völlig anderes einem guten Kenner der Architektur« (Karahasan 2010: 149). Im nächsten Moment weist er jedoch darauf hin, dass die Identität der Stadt eine bereits per se vorhandene sei: »Ein sensibler Fremder, der erst drei Tage da ist, und ein Einheimischer, der sein ganzes Leben in Sarajevo verbracht hat, ein wehmütiges Mädchen und ein alter Mann [...], sie alle und alle anderen, die in diese Stadt kommen, [...] ahnen etwas von ihrer Identität.« (Ebd.) Die Stadt und ihre Identität befinden sich somit zwar, dieser Argumentation folgend, in stetiger Erneuerung. Dennoch können sie in ihrer Ganzheit begriffen werden, denn die

»Identität der Stadt ist wie jede andere fließend, sie besteht aus dem Lauf, der durch sich selbst eine Konstante herstellt. [...] Das lässt sich nicht messen, mechanisch vollenden und schließen, das ist ein permanentes Entstehen, aber dieses Entstehen enthält eine Form (Konstante) in sich oder produziert sie durch sich selbst, die wiedererkennbar, unveränderlich, unersetzlich ist. Vielleicht ist diese Form (Konstante, Grundlage der Identität) im vorhinein [sic!] gegeben, vielleicht ist sie die Seele, und vielleicht ist diese Seele der Reflex des Geistes, der bestimmt hat, daß der betreffende Körper genau diese Identität trägt.« (Ebd.: 147)

Karahasans Stadtverständnis oszilliert demnach zwischen einer Konzeption der Stadt als ein heterogenes, veränderbares Konglomerat aus divergierenden Erfahrungen und Handlungen auf der einen und einem statischen, homogenen, immer schon dagewesenen Konstrukt auf der anderen Seite. Seine Auffassung des Städtischen unterschei-

31 Dieser Essayband wurde nur auf Deutsch publiziert, weshalb ich mit dem deutschen Titel und den deutschen Zitaten arbeite.

det sich somit von Lefebvres (2016: 105) Auffassung aus *Le droit à la ville*, die »[d]as *Urbane* [Herv. i. O.]« als »das Werk der Städter« beschreibt, das sich unabgeschlossen und in ständiger Veränderung befindend den Bewohner:innen (oder anderen Raumproduzent:innen) nicht »als ein System aufdrängt: als ein bereits fertiges Buch«, sondern »ewiges Werk und ewige Tat« (ebd.: 89) der Stadtbewohner:innen ist. Größere Ähnlichkeit weist die Stadtdefinition des bosnischen Schriftstellers mit Löws (2018: 78) Begriff der Eigenlogik auf, die Dominanz gegenüber der individuellen Praktik impliziert und sich »in die für die Lebenspraxis konstitutiven Gegenstände hinein[webt], in den menschlichen Körper (Habitus), in die Materialität der Wohnungen, Straßen, Zentrumsbildung, in die kulturelle Praxis«. Bleibt Löws Eigenlogik stets, auch in ihrem Kern, aktualisierbar (vgl. Kap. I.1.3), geht Karahasan (2010: 147) allerdings von einer »im vorhinein gegeben[en]«, unveränderlichen Identität aus. Analog hierzu besitzen seine essayistischen Beschreibungen Sarajevos eine abstrahierende, ja mythisierende, idealisierende Tendenz (vgl. Duda 2012: 55; Previšić 2014: 121) und kennzeichnen sich, aufgrund der ihnen inhärenten Konzeptualisierung des urbanen Raums, nicht durch eine Perspektive von unten auf die Stadt, sondern implizieren einen panoramatischen Blick von oben.

Jenes essentialistische Urbanitätsverständnis beeinflusst auch Karahasans Stadtpoetik. In dem Essay »Mein Sarajevo erzählen« (2010) formuliert er unmissverständlich:

»[A]llein die Literatur [kann] einem dabei helfen, das Unsichtbare, aber Wesentliche einer Stadt zu erkennen [...]. Dieses ›Dazwischen‹ ist jener Aspekt der Stadt, der nicht in den Gebäuden und dem übertragbaren Wissen über sie [enthalten ist,] [...] und genauso wenig ist er in einzelnen Menschen, einzelnen sozialen Gruppen [...] enthalten. Zwischen jenen Elementen [...], die materiell verwirklicht sind, [...] entsteht das, was man als Geist der Stadt oder als ihre Identität bezeichnen kann.« (Karahasan 2010: 147)

Die Aufgabe der Erzählliteratur sieht Karahasan somit in der Darstellung weder des konzipierten Raums (»nicht in den Gebäuden und dem übertragbaren Wissen über sie«) oder der Raumpraxis (»genausowenig ist er in einzelnen Menschen, einzelnen sozialen Gruppen [...] enthalten«), sondern in der Aufdeckung der impliziten Symbolsysteme, die den »Geist« oder die »Identität« der Stadt ausmachen, also am ehesten Lefebvres Repräsentationsräumen entsprechen.

Es ist demnach einleuchtend, dass die bisherige Forschungsliteratur bezüglich der literarischen Raumdarstellungen in Karahasans Erzähltexten die symbolische Bedeutung von Raum und insbesondere die diesbezügliche Relevanz für die bosnische Identitätskrise und -findung fokussiert. So argumentiert Gabriela Vojvoda (2013: 16) in ihrer Analyse von literarisierten Räumen bei Karahasan bspw., dass die Texte des bosnischen Schriftstellers an der Kreation eines Dritten Raums arbeiten,³² im Rahmen dessen

32 Vojvoda beruft sich hierbei auf den von Homi K. Bhabha in *The Location of Culture* (1994) geprägten Begriff des Dritten Raums (»third space«), der, kurz umrissen, die (insbesondere postkoloniale) Situation beschreibt, in der zwei Kulturen (bspw. der Kolonisator:innen und der indigenen Einwohner:innen) aufeinandertreffen und in ein ambivalentes Verhältnis zueinander treten. Die Lebensweisen wirken dabei aufeinander reziprok, sodass eine Art Zwischenraum entsteht, der die Austragung kultureller Differenz ermöglicht und kulturelle Verhandlungsräume eröffnet.

die »Verhandlung einer bosnischen kulturellen Identität« ermöglicht wird. Auch Miranda Jakiša (2009: 9) untersucht Karahasans literarische Produktion hinsichtlich ihres Potentials, »als kompensierende Kulturorte« an der Aushandlung der bosnischen Identität mitzuwirken und dadurch zu »Gemeinschaftserzählungen« (ebd.: 356) zu werden. Sowohl für Vojvoda als auch für Jakiša ist der Aspekt der Orient-Okzident-Diskussion bei Karahasan besonders relevant. Der Roman *Sara i Serafina* wird jedoch nur selten für die Beweisführung der beiden Literaturwissenschaftlerinnen angeführt.

Intensiv diskutiert wird der Text in den Arbeiten Monika Straňáková und Jasmina Urukalo. Der Fokus jener Studien bleibt allerdings auf der Identitätsfrage und ihrer literarischen Repräsentation sowie der dafür relevanten Raummetaphorik. Urukalo (2011: 261) hebt die metaphorische Bedeutung der Protagonistin Sara/Serafina hervor. Für sie verkörpert die Figur mit ihrer Identitätsspaltung als »Personifikation Bosniens [...] auch die problematische Identitätsfindung des bosnischen Volkes« (ebd.). Saras Identitätsdilemma sei demnach pars pro toto als Dilemma aller Bosnier:innen zu lesen: sich nach dem Zerfall Jugoslawiens »entweder zu der nationalen Identität zu bekennen, sich also mit der staatlichen Macht zu identifizieren und von anderen Ethnien abzugrenzen oder aber einen Dialog mit diesen aufzunehmen« (ebd.).

Auch bei Straňáková (2008: 141) steht die im Text enthaltene Darstellung der »Vernichtung der Vielfalt der Identitäten und ihrer einmaligen Geschichten« im Zentrum der Analyse. Zwar diskutiert sie darüber hinaus Karahasans Stadtverständnis und merkt an, dass »Karahasans Blick auf die k.u.k. Monarchie in vieler Hinsicht [vom] Multikulturalismus-Klischee bestimmt« (ebd.: 123) wird. In ihrer anschließenden Interpretation des Romans spielt eine kritische Behandlung jener »mythisierende[n] Perspektive« (ebd.) jedoch keine Rolle mehr. Vielmehr fungiert die abstrahierende Sichtweise auf Sarajevo als Ausgangspunkt für die Fokussierung der Identitätsproblematik der Protagonistin, welche wieder eine Deutung von Sara/Serafina als Stadtallegorie impliziert (vgl. ebd.: 134), und sogar für eine Einordnung des Romans als »Ideen-Roman« (ebd.).

Nicolosi (2012: 65–68) kommt diesbezüglich in seiner Diskussion des Sarajevoer »sieg-text« auf einen anderen Aspekt zu sprechen, nämlich auf die Spiegelung der realen Sarajevoer Belagerungstopografie in der narrativen Struktur des Romans. Seine, wohlgemerkt nicht besonders umfangreiche, Analyse von *Sara i Serafina* endet jedoch ebenfalls mit dem Verweis auf den Aspekt der Identitätskrise. Im Gegensatz zu Urukalo sieht er diese jedoch nicht durch die Spaltung von Saras Identität in eine multi- und monoethnische hervorgerufen, sondern durch den Konflikt einer staatlich bzw. gesellschaftlich auferlegten und privaten Identität (vgl. ebd.: 68–69)—ein Aspekt, den die bosnischen Literaturwissenschaftler:innen Enver Kazaz (2001: 64–65) und Dijana Hadžizukić (2010: 45) bereits einige Jahre vor ihm hervorheben. Liljana Šop (2010: 18) fügt jener Interpretation eine bedeutende Ebene hinzu, indem sie feststellt, dass die gesellschaftliche Identität Saras der Protagonistin ermöglicht, zu überleben, wohingegen ihre private Identität dieses Überleben durch ihren moralischen Anspruch stets gefährdet.

Ohne leugnen zu wollen, dass die häufig hervorgehobene Thematik der Identitätsspaltung und -krise und die daraus resultierende Fokussierung der Figur Sara/Serafina für die Interpretation des Romans von zentraler Bedeutung sind, gehe ich davon aus, dass die in der Diskussion des Textes unterrepräsentierte Beleuchtung der literarischen

Darstellung des urbanen Raums weitere fruchtbare Ergebnisse insbesondere hinsichtlich der Frage bieten kann, inwiefern der Roman an abstrahierende Raumerzählungen und Erinnerungsnarrative über die Stadt Sarajevo anknüpft bzw. ob die in ihm identifizierbare Raumästhetik einen Bruch mit ebenjenen darstellt. Diese Frage ist essenziell, wenn man das Erscheinungsdatum des Textes beachtet. Der Roman *Sara i Serafina* wird nämlich 1999 veröffentlicht, also in einer Zeit, in der, wie in den Vorkapiteln gezeigt wurde, bereits belagerungsbezogene Erinnerungsnarrative existieren, mit denen der Text nolens volens korrespondiert.

Die folgende Analyse wird demnach einen anderen Fokus auf den Text als die bisher existente textbezogene Forschungsliteratur legen. Sie wird die Literarisierung der städtischen Räume und Praktiken in den Vordergrund stellen und das Zusammenspiel zwischen den einzelnen räumlichen Ebenen der Stadt sowie den drei Raummomenten, wie sie Lefebvre definiert (vgl. Kap. I.1.2), untersuchen. Gleichzeitig wird geprüft, inwiefern die bereits von der Sekundärliteratur hervorgehobenen Aspekte und generierten Ergebnisse für die vorliegende Fragestellung produktiv sein können. Eine wichtige Rolle wird dabei das in Kapitel IV.1.3 beschriebene Spannungsfeld zwischen abstrahierender Mythisierung und konkretisierender Fragmentierung des städtischen Raums spielen, das sowohl im Sarajevoer Belagerungstext als auch in Karahasans Stadtpoetik erkennbar ist. Eine Positionierung des Romans zwischen jenen beiden Polen wird bei der Einschätzung helfen, ob der Text an der Weiterführung eines in den Erinnerungsnarrativen enthaltenen, abstrahierenden Raummodells und einer dieses Raummodell implizierenden Opfer- und Heldenmetaphorik teilnimmt oder vielmehr als Subversion ebenjener gelesen werden kann.

IV.2.1 ›Fuga da capo sin fine‹ oder der unüberwindbare Verlust der Normalität

Ähnlich wie die zwei in den Vorkapiteln behandelten Texte beginnt auch Karahasans Roman nicht mit der Schilderung des urbanen Ausnahmezustandes, sondern mit der Beschreibung von Begebenheiten, die sich vor Beginn der Belagerung von Sarajevo abspielen. Im Gegensatz zu Ginzburgs und Białoszewskis Texten jedoch handelt es sich dabei nicht um die Zeit direkt vor dem Ausnahmezustand. Vielmehr wird eine Szene geschildert, die sich mehrere Jahre zuvor zuträgt, nämlich ein Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler, einem Literaturprofessor, und dessen Freund Albert Goldstein in dem Wiener Café des Sarajevoer ›Hotels Europa‹ Mitte der 1980er Jahre. Diese vorgezogene erzählerische Digression dient als Einleitung für ein Gespräch, das der sich erinnernde Erzähler im Februar 1993 mit seinem Freund Dervo Perina, dem Polizeichef seines Wohnviertels Marindvor, führt und dessen Beschreibung direkt an die Gesprächsszene im ›Hotel Europa‹ anschließt.

Die zeitliche Differenz zwischen den beiden Gesprächen, die durch die Nennung konkreter Jahreszahlen hervorgehoben wird, verstärkt den Unterschied, der sich zwischen der erinnerten Kaffeehausszene und der Gesprächsepisode mit Dervo auch auf räumlicher Ebene eröffnet. Wird der Raum des Kaffeehauses nämlich als vertrauter, aber verllorener, also eine vergangene Urbanität Sarajevos implizierender Raum sozialer Zu-

sammenkunft entworfen,³³ so ist der Raum, in dem sich Dervo und der Erzähler unterhalten, einer, in den der Krieg sich schon seit längerem eingeschrieben hat. Denn bereits im zweiten Absatz der Beschreibungen »jednoga ledenog dana [...] u februaru 1993.« (Karahasan 2007: 7)³⁴ wird auf Dervos Fronteinsatz rekuriert: »Dervo se upravo bio vratio s terena, kako je on zvao boravak na fronti to jest u borbama (jer fronte u ovom ratu, kažu, nije bilo) [...]« (Ebd.)³⁵ Und auch später kommt der Erzähler auf die Belagerung der Stadt zu sprechen, wenn er bspw. Dervos Bericht über die Ereignisse im Flughafen-tunnel wiedergibt (vgl. ebd.: 31–38).³⁶ In dieser zweiten Gesprächsepisode des Romans befindet sich Sarajevo somit bereits im Ausnahmezustand. Das Datum des Belagerungsbeginns wird sogar angedeutet, als der Erzähler über den Fehler, »koju smo napravili u aprilu 1992, kada smo odlučili ostati u potpuno okruženom Sarajevu« (ebd.: 8), sinniert.³⁷

Im Gegensatz zu Ginzburgs *Zapiski* und Białoszewskis *Pamiętnik* kann in *Sara i Serafi-na* also eine klare räumliche sowie zeitliche Differenz zwischen dem urbanen Normalzustand vor der Belagerung und dem städtischen Ausnahmezustand, in dem sich Sarajevo offensichtlich bereits zu Beginn der Erzählzeit befindet, identifiziert werden. Eine *Transformation* der vorkriegszeitlichen urbanen Raumordnung in eine neue, während der Belagerung existente wird zu Beginn des Romans allerdings nicht beschrieben. Vielmehr scheint der Ausnahmezustand am Anfang der Haupthandlung im Februar 1993 bereits zur Normalität geworden zu sein.

Auch nach jener Anfangspassage weist die Erzählung nur selten auf eine explizite Diskrepanz zwischen der Raumordnung eines Ausnahme- und Normalzustandes hin. Die im Roman beschriebene Alltagspraxis des Ausnahmezustands orientiert sich sogar deutlich an jener vor der Belagerung existierenden. So reflektiert der Erzähler stellenweise routinemäßige, aus dem Normalzustand stammende Alltagspraktiken, deren Relevanz für ihn mit zunehmendem Alter, insbesondere seit Kriegsbeginn, steigen:

»A otkako je počeo rat, otkako se svijet zaljuljao i počeo se rušiti na moje oči, mnoge su mi od mojih navika postale nasušna potreba, gotovo kao zrak ili voda. Ta moja vjernost navikama, moja potreba za ponavljanjem određenih postupaka postala je u ovih godinu dana rata toliko jaka da jedno odstupanje od navike odnosno od jednom uspostavljenoj i uredno ponavljanoj redi postupaka zna izazvati doslovno karikaturno pretjerane posljedice.« (Karahasan 2007: 153)³⁸

33 Dies kann anhand folgender Textstelle nachvollzogen werden: »Upravo kod ovih riječi [...] isplivali su u sjećanju Albertovi brončani likovi i s njima glasovi, šumovi, mirisi, sve ono drago i neponovljivo što je činilo atmosferu hotela koji sam tako volio i u kojem više nikada neću sjedjeti« (Karahasan 2007: 8) [»Bei diesen Worten [...] stiegen Alberts Bronzefiguren in mir auf und mit ihnen die Stimmen, Geräusche, Gerüche, all das Vertraute und Unwiederholbare, die Atmosphäre des Hotels, das ich so liebte und in dem ich nie wieder sitzen werde« (Karahasan 2014: 10)].

34 »[A]n einem eisigen Februartag 1993« (Karahasan 2014: 9).

35 »Dervo war gerade zurück »vom Terrain«, wie er den Aufenthalt an der Front nannte, das heißt zurück aus den Kämpfen (denn eine Front soll es in diesem Krieg nicht gegeben haben)« (ebd.: 10).

36 Vgl. ebd.: 37–44.

37 »Fehler vom April 1992 [...], im belagerten Sarajevo zu bleiben« (ebd.: 11).

38 »Seit der Krieg ausgebrochen ist, seit die Welt vor meinen Augen zu wanken und einzustürzen beginnt, sind mir viele meiner Gewohnheiten Lebensnotwendigkeiten geworden, fast wie Luft und Wasser. Diese Treue zu meinen Gewohnheiten, dieses Bedürfnis nach Wiederholung wurde in den

Zu diesen Gewohnheiten gehört u.a. das Bedürfnis, sich täglich zu rasieren. Es ist für den Erzähler seit Ausbruch des Krieges zu einer Art Abhängigkeit geworden: »Otkako je počeo rat moja se potreba za svakodnevnim brijanjem pojačala gotovo do bolesti, do svojevrstne ovisnosti o brijanju, postala je toliko jaka da i kod najjačih napada na Grad ja uspijem savladati strah i obrijati se, ako napad počne u jutro.« (Ebd.)³⁹ Das routinemäßige Wiederholen bestimmter Praktiken impliziert dabei eine existentielle Funktion: Ähnlich wie der »blokadnik« bei Ginzburg erzeugt der Erzähler in Karahasans Roman eine Ritualisierung und Routinisierung seiner Praktiken, um der unbeständigen Lebensrealität des Ausnahmezustandes eine stabile Komponente entgegenzusetzen (vgl. Kap. II.2.3). Gleichzeitig konserviert er mit der täglichen, bereits seit seiner Jugend »od rane mladosti« (Karahasan 2007: 153)⁴⁰ praktizierten Rasur die Praxis des Normalzustandes oder kreiert zumindest eine Art, auch wenn vom Normalzustand sich unterscheidende, Normalität im Ausnahmezustand, die an die Praxis des Normalzustandes angelehnt ist.

Eine solche Rettung der Präbelagerungspraxis in den Ausnahmezustand wird auch in der Szene offenkundig, in der der Erzähler mit seiner Frau H. Kakao anstatt Kaffee trinkt:

»Pili smo kakao za koji smo htjeli vjerovati da je kahva (već desetak dana smo kahvu pili jedino ujutru, kad je potrebna kao jedna vrsta terapije, da bismo produžili trajanje skromne zalihe koju smo imali; a za poslijepodneveni obiteljski ritual, kojim već godinama postavljamo mentalnu granicu između svog doma i svijeta, ritual kojim u doživljaju odvajamo svoj boravak unutra, u kući, od boravka vani, u svijetu, za taj smo, kažem, ritual koristili kakao, s tim da smo kakao za potrebe rituala proglasili kahvom i tretirali ga kao kahvu) [...]« (Ebd.: 125)⁴¹

Der Kakao wird hier zum Substitut des Kaffees, das gewohnte Ritual des Kaffeetrinkens selbst bleibt jedoch erhalten. In der ersten Gesprächsszene des Erzählers und Dubravkos mit Sara in deren Küche ist Ähnliches identifizierbar. Die Gastgeberin reicht den Besuchern Huflattichblätter, »koja se može sasvim pristojno pušiti kad je dobro suha, gotovo kao pravi duhan ako se nađe dovoljno tankog papira za savijanje« (ebd.: 55),⁴² und nach einiger Überlegung, was sie zu trinken reichen könnte, serviert sie Wasser mit zerdrückten Kirschen darin. Den Tabak ersetzt sie somit durch andere Laubblätter, für die Zubereitung eines Getränks improvisiert sie mit den Produkten, die sie vorfindet.

Kriegsjahren so stark, dass jede Abweichung unabsehbare Folgen zeitigen konnte, die buchstäblich reif für eine Karikatur waren« (ebd.: 165).

39 »Seit dem Ausbruch des Krieges ist mein Bedürfnis, mich täglich zu rasieren, fast zur Krankheit, zur Abhängigkeit geworden, sodass ich selbst bei den heftigsten Angriffen auf die Stadt meine Angst überwinde und mich rasiere, wenn der Angriff morgens beginnt« (ebd.: 166).

40 »Seit früher Jugend« (ebd.: 165).

41 »Wir tranken Kakao, den wir vor uns selbst gern als Kaffee ausgegeben hätten (schon seit zehn Tagen tranken wir nur morgens Kaffee, als eine Art Medizin, damit unser bescheidener Vorrat länger reichte; und für das nachmittägliche Ritual, mit dem wir bereits jahrelang eine mentale Grenze zwischen unserem Heim und der Welt ziehen, benutzten wir Kakao, den wir zum Kaffee erklärten)« (ebd.: 138).

42 »[D]ie man fast wie echten Tabak rauchen kann, wenn man über entsprechend dünnes Papier zum Zigarettenrehen verfügt« (ebd.: 64).

Solange eine Substituierung bestimmter Elemente, die für die Ausübung der Alltagspraxis des Normalzustandes notwendig sind, möglich ist, wird diese also modifiziert fortgeführt. Erst wenn eine solche Möglichkeit nicht mehr existiert, muss die Praxis radikal verändert werden. Letzteres geschieht u.a. mit den vor der Belagerung üblichen Schneespaziergängen des Erzählers:

»Vrijeme je toga dana bilo upravo idealno za jedan od lijepih rituala koji su od samog početka oblikovali moju ljubav sa H. Uvijek smo izlazili hodati kad pada snijeg, uvijek Carskim putem do Kozije čuprije i nazad, svaki put ali doslovno svaki put kad ozbiljno sniježi, od naše prve zime i od našeg prvog snijega. [...] Uvijek, svaki put kad gusto pada, to je tako neraskidivo povezano sa snijegom kao bijela boja ili studen.« (Ebd.: 153–154)⁴³

Die starke Hervorhebung der Regelmäßigkeit jener Spaziergänge durch die Wiederholung der Wörter »uvijek«⁴⁴ und »svaki put«⁴⁵ unterstreicht die Radikalität der Veränderung der Praxis—ein Einschnitt, der auch in den Folgesätzen reflektiert wird: »Valjda je zato danas tako jezivo hladno, zato što nema šetnje i ne može je biti? Sigurno zato tuga koja me je preplavila na prvom koraku izvan kuće.« (Ebd.: 154)⁴⁶ Die Normalpraxis wird an dieser Stelle nicht nur als etwas sich Veränderndes beschrieben, sondern als etwas Verlorenes, nicht mehr Vorhandenes. Dennoch dient sie, allein durch die Reflexion jener Transformation, auch hier als Referenzpunkt, als Folie, wovor die Ausnahmepraxis gedacht und dargestellt wird.

Betrachtet man die Praktiken der (Fort-)Bewegung, so werden ebenfalls nur an wenigen Stellen radikale Brüche mit der Normalpraxis offensichtlich. Vielmehr dominieren Beschreibungen Normalität implizierender Bewegungsarten. Die handelnden Personen stehen, gehen, besuchen einander, überqueren Straßen, kommen oder sitzen sich unterhaltend in ihren Wohnungen. Selten wird der Einfluss des Ausnahmezustands auf die urbane Fortbewegung explizit, wie in der Passage, in der der Erzähler seinen Weg von der Zahnmedizinischen Fakultät zu Saras Wohnung beschreibt:

»Iako je bilo sasvim mirno nismo krenuli niz Ulicu kralja Tomislava. [...] zahvaljujući Dubravkovom poznavanju ovog dijela grada, spustili do Parka, a onda je tu valjalo trčati ne bi li se izmaklo snajperisti. [...] A onda smo krenuli Šenoinom da što prije dospijemo u Ulicu branilaca grada i tako izbjegnemo gužvu koja u Titovoj vlada uvijek [...]. Do Ulice branilaca grada smo stigli bez problema, ali smo onda u toj ulici, već nakon stotinjak metara, kod jedne trgovine namještajem blizu Narodnog pozorišta, bili prisiljeni stati

43 »Das Wetter war an diesem Tag geradezu ideal für eines der schönen Rituale, die H. und ich seit dem Beginn unserer Liebe pflegten. Wenn es schneite, machten wir immer einen Spaziergang, immer durch die Kaiserstraße zur Ziegenbrücke und zurück, ausnahmslos jedes Mal, wenn es ordentlich schneite, und das seit unserem ersten Winter und unserem ersten Schnee. [...] Immer, jedes Mal, wenn es heftig schneite; das ist so unzertrennlich mit dem Schnee verbunden wie die weiße Farbe oder die Kälte« (ebd.: 166).

44 [Übers. A.S.] Immer.

45 [Übers. A.S.] Jedes Mal.

46 »Vielleicht ist es deshalb so scheußlich kalt, weil der Spaziergang ausfällt? Sicher auch deshalb die Traurigkeit, die mich beim ersten Schritt auf der Straße überfiel« (Karahasan 2014: 166).

i sačekati da prođe jedna naizgled beskrajna kolona UNPROFOR-ovih oklopnih vozila. [...] Kako je izgledalo da je kolona oklopnih vozila zaista beskrajna, a meni se žurilo jer sam htio iskoristiti optimizam i užurbanost što su se u meni pojavili, krenuo sam Ulicom branilaca grada prema Baščaršiji s najmerom da preko Drvenije čuprije pređemo na onu stranu i u dvadesetak koraka stignemo do nebodera zvanog Zvijezda u kojem je stanovala gospođa što smo je namjeravali posjetiti. [...] Dvjestotinjak metara dalje mogli smo preći ulicu, a onda smo kroz zadnji ulaz Preporodove pa kroz dvorište susjedne zgrade, gotovo potpuno zaklonjeni, došli do Drvenije čuprije gdje je opet valjalo trčati, ovaj put pred manje svjedoka. [...] Serafina Bilal [...] stanovala je na sedmom katu nebodera zvanog Zvijezda koji je na vrhu nosio ogromni natpis METALKA. Nakon nedostojanstvenog trčanja kod Parka, manje nedostojanstvenog ali znatno naporanijeg jer dužeg preko Drvenije [...] pokucali smo na njezina vrata s dušom u nosu.« (Ebd.: 52–54)⁴⁷

Das Zitat zeigt deutlich, dass die Heckenschützen, aber auch die Fahrzeuge der humanitären Hilfsmission UNPROFOR—beides aus dem Ausnahmezustand resultierende Komponenten des städtischen Lebens—die räumliche Praxis der Stadtbewohner:innen beeinflussen. Die Bewegungen müssen in manchen Straßen beschleunigt werden oder werden gar gänzlich verunmöglicht. Dennoch scheint ihre Modifikation nur an bestimmten Stellen im Straßenverkehr notwendig zu sein. Die Protagonisten rennen nämlich nicht die ganze Zeit über von Scharfschützen ins Visier genommene Straßen. Vielmehr versuchen sie, Wege zu finden, wo sie langsame Bewegungen ausüben, ergo sich normal durch die Stadt bewegen können.

Die bereits konstatierte Substituierungspraxis im Ausnahmezustand ist somit auch auf Ebene der Fortbewegungspraktiken in *Sara i Serafina* identifizierbar. Belegen lässt sich dies nicht zuletzt anhand des obigen Zitats. Denn die beschriebenen, langsamen Bewegungen, wie das Gehen, Kommen oder Überqueren, bezeichnen durch die ihnen implizite Normalität einen Gegenpart zur »würdelosen Rennerei« (Karahasan 2014: 62) [»nedostojanstvenog trčanja« (Karahasan 2007: 54)] des Ausnahmezustandes, die die Personen in ihrer Fortbewegung durch die Stadt zu vermeiden suchen.

47 »Obwohl es ganz ruhig war, nahmen wir nicht die König-Tomislav-Straße. [...] durch enge Gassen fanden wir dank Dubravkos Ortskenntnis den Weg zum Park hinunter, und dann musste man rennen, um nicht von Heckenschützen getroffen zu werden. [...] Dann nahmen wir die Šenoa-Straße, um schnell in die Straße der Verteidiger der Stadt zu gelangen und das Gedränge zu vermeiden, das in der Titova ständig herrscht [...]. Die Straße der Verteidiger erreichten wir ohne Probleme, mussten aber schon nach hundert Metern bei einem Möbelgeschäft in der Nähe des Nationaltheaters stehen bleiben, um eine endlose Kolonne gepanzerter UNPROFOR-Fahrzeuge vorbeizulassen. [...] Da die Kolonne der gepanzerter Fahrzeuge nicht enden wollte und mein Optimismus uns zur Eile trieb, ging ich die Straße der Verteidiger der Stadt weiter Richtung Baščaršija; wir würden über die Drvenija-Brücke auf die andere Seite und nach zwanzig Schritten zum Hochhaus ›Stern‹ kommen, wo die besagte Schwester wohnte. [...] Nach etwa zweihundert Metern konnten wir die Straße überqueren, dann kamen wir durch den hinteren Zugang des Preporod-Gebäudes und über den Hof eines Nachbarhauses fast völlig geschützt zur Drvenija-Brücke, wo man wieder rennen musste, diesmal vor weniger Zeugen. [...] Serafina Bilal [...] wohnte im siebten Stock des Hochhauses ›Stern‹ mit einer riesigen GORENJE-Reklame auf dem Dach. Nach der würdelosen Rennerei am Park, dem weniger würdelosen, aber mühsameren, da längeren Lauf über die Drvenija-Brücke [...] klopfen wir mit letzter Kraft an ihre Tür« (ebd.: 60–63).

Insgesamt wird die Praxis des Ausnahmezustands damit als eine Art Schatten der Praxis des Normalzustandes erzählt. Die handelnden Personen versuchen, ihre alte Raumpraxis möglichst unverändert zu belassen, indem sie fehlende Elemente des Alltags substituieren und nur im äußersten Fall strukturelle Veränderungen vornehmen. Die dadurch entstehende räumliche Quasi-Normalität wird schließlich auch durch die Erwähnung der Wiederinbetriebnahme der Sarajevoer Brauerei sowie die Beschreibung des Gangs zum Zahnarzt, den der Professor für seinen Nachbar tätigt, maßgeblich gestützt (vgl. Karahasan 2007: 41–42)⁴⁸—beides urbane Normalität implizierende Praktiken.

Jene Quasi-Normalität ist nicht nur auf Ebene der Raumpraxis erkennbar, sondern wird auch hinsichtlich der Raumrepräsentationen manifest. Im gesamten Text sind nämlich direkte Beschreibungen von Zerstörungen infrastruktureller und baulicher Elemente äußerst selten identifizierbar. Tatsächlich erwähnt der Erzähler solche nur ein einziges Mal, als er in seinen Reflexionen über den besonderen Lichteinfall in das Tal, in dem Sarajevo liegt, von »übrig gebliebenen Türmen« (Karahasan 2014: 51) [»ponekim preostalim tornjem« (Karahasan 2007: 44)] erzählt. Die Omission jener Thematik ist bemerkenswert, zumal die eben zitierte, den Weg des Erzählers zu Sara beschreibende Textpassage durch die Erwähnung des Preporod-Gebäudes sowie des Hochhauses »Zvijezda« mit dem unversehrten METALKA-Schriftzug sogar eine Intaktheit des konzipierten Raums impliziert.

Auf eine tatsächliche, durch den Ausnahmezustand hervorgerufene Transformation jenes Raummoments weisen einzig einige Beschreibungen der Wohnungsinterieurs hin. Sie wird bspw. dann offensichtlich, wenn der Erzähler auf die Bespannung der Fenster mit dunklen Folien aus Müllsäcken zu sprechen kommt,⁴⁹ wobei nicht explizit darauf rekurriert wird, dass es sich hierbei um etwas Außergewöhnliches handelt. Insgesamt implizieren damit auch die Deskriptionen der Inneneinrichtung eine auffällige Normalität, was insbesondere in der Beschreibung von Saras Küche manifest wird, die den Erzähler an die Küche seiner Kindheit, also an eine entfernte Präbelagerungszeit, erinnert:

»Tako je [Sarina kuhinja] oživjela jedno od najstarijih i najvažnijih mojih uskustava [...]. Jedno od temeljnih i bitnih mojih sjećanja je isto ovako svijetla kuhinja, mala i ipak s dovoljno prostora za mnoge ljude koji su u njoj uvijek boravili, i majka koja govori, govori, govori [...]. To zapravo i nije sjećanje [...] na konkretnu kuhinju u kojoj sam odrastao i naučio ovo malo što znam, to je prije jedna od onih duhovnih slika koje u sebi nosim takoreći oduvijek, kao nešto što je najdublje i neporecivo moje iako je starije od mene, iako je staro koliko kultura što me je oblikovala.« (Karahasan 2007: 56)⁵⁰

48 Vgl. ebd.: 48.

49 Siehe folgende Textstelle: »Od četiri prozorska krila dva su bila prekrivena crnim najlonima od vreća za smetlje kroz koje svjetlo ne prodire« (Karahasan 2007: 27) [»Zwei der vier Fensterflügel waren mit Folie aus schwarzen Müllsäcken bespannt, die kein Licht einließen« (Karahasan 2014: 32)].

50 »So rief [Saras Küche] in mir die Erinnerung an eine meiner ältesten und wichtigsten Erfahrungen wach [...]. Eine meiner fundamentalen Erinnerungen ist nun mal eine helle Küche, klein, aber geräumig genug für die Menschen, die sich darin aufhalten mussten, und eine Mutter, die redet, redet, redet [...]. Im Grunde ist es nicht die Erinnerung an eine konkrete Küche, vielleicht nicht einmal an die konkrete Küche, in der ich aufwuchs und das wenige lernte, was ich weiß; es ist eher

Eine Kontinuität des Normalzustands auf Ebene des konzipierten Raums impliziert auch Dubravkos Arbeitszimmer, worin sich Regale »prepune gipsanih vilica, lubanja, zubi i ostalih rekvizita« (ebd.: 42),⁵¹ also übliche Utensilien eines zahnmedizinischen Assistenten, befinden.

Etwas anders verfährt der Text hinsichtlich der Repräsentationsräume. Bereits im ersten Kapitel wird im Gespräch zwischen dem Erzähler und Dervo die symbolische Transformation des sich im Ausnahmezustand befindenden Sarajevos deutlich hervorgehoben. In Dervos Erzählung über dessen Erlebnisse im Flughafentunnel, der die Stadt mit der Außenwelt verbindet und den einzigen Distributionskanal von und nach Sarajevo darstellt, wird die Stadt zwar als (noch) lebendiges, aber als hilfloses, abhängiges Wesen beschrieben:

»I zato ovo gdje mi boravimo nije stvarni svijet, profesore, kad ti ja kažem«, urlao je Dervo i udario šakom po podu kao da provjerava ima li ga. »Sarajevo se svojim jebe-nim tunelom drži za svijet kao što se novorođenče onim crijevom drži za mater«, govorio je kasnije, kad se malo smirio i uzmogao opet artikulirano govoriti. »Ali kakvo je to novorođenče i kakav je to pupak koji vodi kroz podzemlje!? [...]« (Ebd.: 36)⁵²

Gleichzeitig evolviert die Stadt hier zu einem nicht-wirklichen, einem *anderen* Ort, dessen symbolische Valenz schrittweise durch den Auszug von Menschen, aber auch die Mitnahme sinnstiftender Gegenstände verschwindet: »Iz grada se iznosi sve važno, sve ono što je za sebe vezivalo mnogo ljubavi, sjećanja i smisla, a u grad se unosi samo ono što omogućuje puki opstanak i može poslužiti kao društveni znak.« (Ebd.: 36)⁵³ Sarajevo erinnert in Dervos Monolog an einen Nicht-Ort, wie er bei Marc Augé (2019: 83) als Raum bezeichnet wird, »der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt«. Es handelt sich dabei naturgemäß nicht um einen Nicht-Ort der »Übermoderne« (ebd.: 95), mit denen sich der französische Philosoph explizit befasst. Relevant ist hier vielmehr Augés Definition des Nicht-Ortes als Negation des anthropologischen Ortes, also eines Ortes, der »Sinnprinzip für jene, die dort leben, und das Erkenntnisprinzip für jene, die ihn beobachten« (ebd.: 59), ist. Dervos Ausführungen über das belagerte Sarajevo implizieren den Verlust ebenjenes Sinnprinzips—eine Sinnentleerung, die durch die Konnotation des Tunnelleingangs mit biblischen Weltuntergangsszenarien bzw. Naturkatastrophen als irreversibel zu deuten ist: »A vidjeli su

eines der geistigen Bilder, die ich gleichsam in mir trage als etwas, das zutiefst und unbestreitbar mir gehört, obwohl es älter ist als ich, so alt wie die Kultur, die mich geformt hat« (Karahasan 2014: 64–65).

51 »Regale voller Gipskiefer, Schädel, Zähne und anderer Requisiten« (ebd.: 49).

52 »Und darum ist da, wo wir leben, nicht die wirkliche Welt, Professor, das sag ich dir«, brüllte Dervo und hieb mit der Faust auf den Boden, als wollte er kontrollieren, ob er noch vorhanden war. »Sarajevo hängt durch seinen beschissenen Tunnel an der Welt wie ein Fötus durch die Nabelschnur an der Mutter«, fuhr er fort, als er sich etwas beruhigt hatte und wieder Worte fand. »Aber was ist das für ein Fötus und was für eine Nabelschnur, die durch die Unterwelt führt? [...]« (ebd.: 43).

53 »Aus der Stadt wird alles Wichtige hinausgebracht, alles, woran Liebe, Erinnerung und Sinn hängt, und hereingebracht wird nur das, was das nackte Überleben sichert oder zum Statussymbol taugt« (ebd.: 42).

Nuhovu lađu ili Stajalište, ono mjesto na kojem će se stvorenja ovoga svijeta okupiti da čekaju Strašni sud.« (Karahasan 2007: 32)⁵⁴

Jene raumsymbolische Positionierung Sarajevos ist wohlgermerkt eine, die im Text auf mündlicher Ebene, also im Gespräch, formuliert wird.⁵⁵ Betrachtet man die Beschreibungen und die symbolischen, aus dem Zusammenspiel zwischen übriger Raumpraxis und Raumrepräsentationen entstehenden Konnotationen der konkreten Räume in *Sara i Serafina*, wird die von Dervo formulierte Sinnentleerung der Stadt zunächst nicht evident. Ganz im Gegenteil kann hier eine raumsymbolische Kontinuität identifiziert werden, wofür bspw. die bereits erwähnte Küchenszene in Saras Wohnung exemplarisch steht: Durch die Assoziation der an eine traditionelle bosnische »sećija« erinnernden Bank mit einer »sećija«, die die Küche dominierte, in der der Erzähler aufwuchs (vgl. ebd.: 55),⁵⁶ wird Saras Küche in eine Tradition einer bosnischen Raumsymbolik eingereiht und zu einem Geschichtlichkeit implizierenden Ort stilisiert. Auf ebenjene räumliche Kontinuität spielt der Erzähler auch an, wenn er die Bindung der Einwohner:innen Sarajevos an ihre Siedlung(en) und die daraus resultierende Kenntnis der jeweiligen Topografien reflektiert, die Dubravko und ihm selbst im Ausnahmezustand bei der Orientierung durch die Stadt hilft:

»[S]vugdje ali doslovno svugdje postoji gusta mreža uličica koje međusobno povezuju pojedine dijelove tog naselja, pri čemu te uličice mogu dobro poznavati jedino stanovnici dotičnog naselja; valjda je zato kod Sarajlija pripadnost svome naselju uvijek bila jednako jaka i jednako određujuća kao i pripadnost gradu [...].« (Ebd.: 52–53)⁵⁷

Insgesamt kann im in *Sara i Serafina* beschriebenen, urbanen Ausnahmezustand also auf Ebene aller drei Raummomente eine strukturelle Fortführung der Raumordnung des Normalzustandes identifiziert werden. Die Belagerung macht zwar eine Anpassung bestimmter Elemente jener Raumlogik, also eine Kompensation durch Substitution einzelner räumlicher Komponenten notwendig. Zu einem tatsächlichen Bruch mit der alten Raumordnung kommt es jedoch erst im Epilog, nach Saras Tod.

Im Gegensatz zu den übrigen Kapiteln wird in diesem letzten Abschnitt des Romans eine deutliche räumliche Zäsur zwischen Normal- und Ausnahmezustand offensichtlich, die sich sowohl auf Ebene der Raumpraxis und Raumrepräsentationen als auch hinsichtlich der Repräsentationsräume manifestiert. So rekurriert der Erzähler auf die Veränderung seiner Praktiken: »Rijetko izlazim iz kuće, a još rjeđe uđem u neki od novih lokala punih metalnog sjaja [...].« (Ebd.: 172)⁵⁸ Und obwohl seine »šetnje uvijek opisuju

54 »Sie sahen die Arche Noah oder den Limbus, jenen Ort, an dem sich die irdischen Geschöpfe versammeln werden, um auf das Jüngste Gericht zu warten« (ebd.: 37).

55 Zur Relevanz des Gesprächs für die Raumordnung und -semantisierung im Roman, vgl. Kap. IV.2.2.

56 Vgl. Karahasan 2014: 64.

57 »[B]uchstäblich überall gibt es ein dichtes Netz von Gassen, wobei nur die Bewohner der betreffenden Siedlung diese Gassen richtig kennen; wohl deshalb war bei den Einwohnern Sarajevos die Bindung an ihre Siedlung schon immer so stark und prägend wie die Bindung an die Stadt« (ebd.: 61).

58 »Seltener verlasse ich das Haus, noch seltener gehe ich in eines der neuen, auf Metallglanz gebrachten Lokale« (ebd.: 186).

isti put« (ebd.),⁵⁹ findet er nichts Bekanntes, nichts Vertrautes mehr, was wiederum auf eine Transformation der städtischen Raumordnung auf Ebene des gelebten Raums hinweist. Und sogar die Raumrepräsentationen haben sich verändert. Die bereits erwähnten, neuen Läden und deren Atmosphäre rufen ein Gefühl räumlicher Entfremdung hervor: »[N]e podnosim valjda taj hladni sjaj i tupu anonimnost onoga što mi takvi lokali nude.« (Ebd.)⁶⁰ Das, was Dervos Monolog zu Beginn des Romans, wie durch eine göttliche Eingebung »strahovito i fascinantno istovremeno« (ebd.: 37)⁶¹ inspiriert, prophezeit, den restlichen Text über aber nicht erkennbar ist, wird jetzt auf Ebene des Erzählten offenbar: die Sinnentleerung, der Verlust der ehemaligen Raumlogik und die damit einhergehende Transformation Sarajevos in einen Nicht-Ort, die den Erzähler in eine räumliche Identitätskrise fallen lässt—eine Krise, in der er den davor im Text nicht reflektierten Unterschied zwischen einer alten und neuen Raumordnung nun deutlich wahrnimmt:

»Prolazim ulicama u kojima više nema meni poznatih dućana, nema natpisa koje ja znam i naziva koji su mi bliski, ali moje šetnje uvijek opisuju isti put omeđen mojim zankovima prepoznavanja, onim znakovima prepoznavanja kojih u vanjskome (u stvarnome?) svijetu već odavno nema. Je li to isti put, je li mjesto na koje mi noga sada staje isto ono mjesto na koje je stajala dok je tu stajao drugi, moj, znak prepoznavanja?« (Ebd.: 172)⁶²

Postuliert der Erzähler im ersten Romankapitel also noch vehement die Unmöglichkeit eines Übergangs von Sein in absolutes Nicht-Sein und damit die Vorstellung, dass Erinnertes und Erlebtes auch auf räumlicher Ebene in einer Wechselwirkung zueinander stehen,⁶³ worin Lefebvres (1991: 229) Behauptung, dass »[n]othing disappears completely [...]. In space, what came earlier continues to underpin what follows«, nachhallt, so wird im Epilog mit ebenjener Idee räumlicher Kontinuität und Stabilität gebrochen. Vielmehr wird nun eine räumliche Aufspaltung in zwei parallele Raum-Welten erkennbar, in eine erinnerte und eine empirisch wahrnehmbare, worauf auch folgende Textstelle hinweist: »H. me je neki dan upozorila da više vremena provodim u jednoj paralelnoj, virtualnoj, zapravo upamćenoj realnosti nego u ovoj stvarnosti kojom nas je obdario dragi

59 »[M]eine Spaziergänge folgen stets derselben Route« (ebd.).

60 »[O]ffenbar vertrage ich das kalte Strahlen und die dumpfe Anonymität nicht, die mir dort angeboten werden« (ebd.).

61 »[E]in *tremendum et fascinosum* [Herv. i. O.]« (ebd.: 44).

62 »Ich gehe durch die Straßen, in denen es keine mir bekannten Geschäfte mehr gibt, keine Ladenschilder, die ich kenne, keine Namen, die mir vertraut wären, doch meine Spaziergänge folgen stets derselben Route, die einmal von vertrauten Zeichen markiert wurde, Zeichen, die in der äußeren (der wirklichen?) Welt seit langem spurlos verschwunden sind. Ist es noch derselbe Weg, ist die Stelle, die mein Fuß berührt, noch dieselbe wie damals, als es direkt daneben noch ein anderes, mir vertrautes Zeichen gab?« (Ebd.: 186).

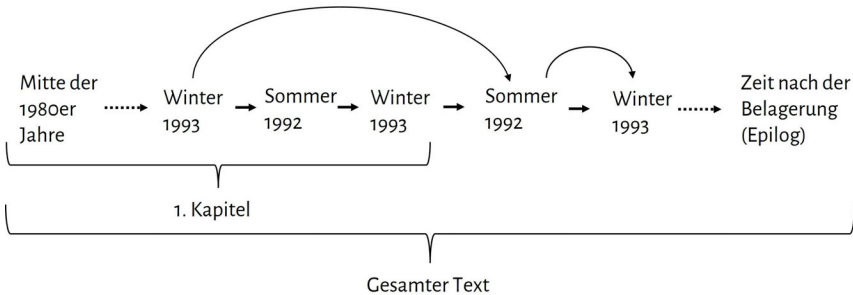
63 Siehe folgende Textstelle: »Tvoja ruka pamti sve ruke s kojima se rukovala, sve klupe koje je dodirнула, sve listove papira po kojima je klizila pišući, sve to ona pamti« (Karahasan 2007: 26) [»Deine Hand erinnert alle Hände, die sie gedrückt, alle Bänke, die sie berührt hat, alle Papierblätter, über die sie schreibend geglitten ist, sie erinnert das alles« (Karahasan 2014: 30–31)].

Bog.« (Karahasan 2007: 172)⁶⁴ Dadurch wiederum, dass in der städtischen Empirie die altbekannten Zeichen nicht mehr erkennbar sind, entsteht im Erzähler das Gefühl einer schmerzhaften Leere [»bolnog osjećanja praznine« (ebd.: 21)],⁶⁵ die er bereits zu Beginn des Romans vorblendet. Offenbar wird also eine, auf jener direkten räumlich-semantischen Bezugnahme des Epilogs auf das erste Romankapitel basierende, elliptische Erzählstruktur, an deren Anfang eine Vorschau dessen geboten wird, was schließlich im Epilog passiert.

Erstes Romankapitel und Epilog korrespondieren aber nicht nur auf räumlich-semantischer Ebene miteinander. Ist der Beginn des Textes nämlich zeitlich vor dem Ausnahmezustand angesiedelt, weist der Epilog bereits auf die Zeit nach der Belagerung hin. Eine konkrete temporale Einordnung wird an dieser Stelle zwar nicht vorgenommen. Allerdings weist die Erwähnung der neuen Lokale »punih metalnog sjaja« (ebd.: 172)⁶⁶ darauf hin, dass jenes letzte Romankapitel bereits in der Zeit nach der Belagerung situiert werden kann. Dadurch wird eine zwischen erstem Romankapitel und Epilog gespannte, temporale Klammer offenbar, die die dazwischen liegenden, den Ausnahmezustand fokussierenden Episoden rahmt (vgl. Abb. 20).

Eine solche Positionierung des Stadtraums in einem raumsemantischen und temporalen Dazwischen lässt die Urbanität während der Belagerung nicht mehr als etwas nur Temporäres, Heterotopes, das auf die Raumordnung des Normalzustands referenziert, als bloßes Substitut der Raumordnung des Normalzustands erscheinen, wie dies bis dato auf textueller Ebene evoziert wurde. Sie wird zu einem Zwischenstadium zwischen einer originalen Raumordnung *vor* und einer neuen Raumordnung *nach* dem Ausnahmezustand und affirmiert damit nicht die Existenz einer ehemaligen Urbanität, sondern impliziert vielmehr deren endgültigen Verlust.

Abbildung 20: (Raum-)Zeitliche Struktur in »Sara i Serafina«



Das erste Romankapitel stellt dabei nicht nur den Anfang einer raumzeitlichen, erzählstrukturellen Ellipse des Textes dar. In einer Art ›foreshadowing‹ werden hier auch

64 »H. hat mich kürzlich darauf aufmerksam gemacht, dass ich mehr Zeit in einer parallelen virtuellen, genauer: in einer erinnerten Realität verbringe als in der Wirklichkeit, die Gott uns geschenkt hat« (Karahasan 2014: 186).

65 »[M]eine schmerzliche Leere« (ebd.: 25).

66 »[A]uf Metallglanz gebrachten Lokale« (ebd.: 186).

wichtige raumzeitliche Ebenen und semantische Kategorien eingeführt, die in den Textabschnitten *innerhalb* der elliptischen Konstruktion relevant sind. So beginnt das erste Romankapitel mit der bereits erwähnten Digression in eine Zeit vor dem Ausnahmezustand. Danach springt die Erzählung in den Februar 1993, um kurz darauf in den Sommer 1992 zu wechseln. Schließlich setzt der Erzähler die Schilderung des Gesprächs mit Dervo im Februar 1993 fort, an dessen Ende er wiederum Sara einführt, die in den Folgekapiteln eine bedeutende Rolle spielt.

Aufgrund der zeitlichen Sprünge und des daraus resultierenden chronologischen Durcheinanders auf der Mikroebene des Kapitels erscheinen die Erzählzeit und damit auch der erzählte Raum fragmentiert, was raumzeitliche Unordnung impliziert. Betrachtet man jedoch den gesamten Text, so lässt sich eine ordnungsstiftende Funktion jenes Textabschnitts erkennen. Denn die zeitliche Struktur des ersten Kapitels wird auf Makroebene des Romans eins zu eins reproduziert (vgl. Abb. 20): Beschreibt der Erzähler im ersten Kapitel zunächst die raumzeitliche Ebene des Winters 1993,⁶⁷ so gerät er darauffolgend in eine Digression in den Sommer 1992, wonach das Kapitel erneut im Winter 1993 mit der Vorschau auf Saras Tod endet.⁶⁸ An jene Episode knüpft die Erzählung erst wieder im sechsten Kapitel an, nachdem der Erzähler die Geschehnisse des Sommers 1992 Revue passieren ließ. Das temporale Muster WINTER 1993 – SOMMER 1992 – WINTER 1993 lässt sich also sowohl im ersten Kapitel als auch auf Ebene des gesamten Romans identifizieren. Seine chronologische (Un-)Ordnung wird auf der Makroebene des kompletten Textes gespiegelt.

Dieser Argumentation folgend ähnelt die Romanstruktur weniger einem verwirrenden, temporalen Labyrinth, in dem die Stadtopografie des belagerten Sarajevos gespiegelt wird, wie dies Nicolosi (2012: 68) deutet, sondern einer geordneten, fugalen Komposition. Wie eine musikalische Fuge verfügt der Text am Anfang nämlich über eine Exposition, in der gewisse, danach in Variationen wiederholte Elemente der Erzählung—hier die raumzeitlichen Kategorien—eingeführt werden.⁶⁹ Wird der Aspekt der fugalen Mehrstimmigkeit für die Analyse der textimmanenten Perspektivierung später noch von Relevanz sein (vgl. Kap. IV.2.4), so ist an dieser Stelle der dem Text eingeschriebene fugale Aspekt der Wiederholung wichtig—eine Eigenschaft, die der Erzähler sogar direkt reflektiert, wenn er seine Narration als Versuch der Rekonstruktion von etwas Verlorenem, dessen Wesen er jedoch nicht zu definieren vermag, beschreibt:

-
- 67 Der Anfang jener raumzeitlichen Episode lautet: »Sjetio sam ih [ovih riječi, Anm. A.S.] se jedne-ga ledenog dana, nepunih desetak godina kasnije, u februaru 1993., za vrijeme jednog razgovora s mojim dobrim prijateljem Dervom Perinom, onog dana koji naprosto ne mogu zaboraviti i za koji još uvijek želim da nije svanuo, jer smo toga dana ostali bez Sare« (Karahasan 2007: 7) [»[Diese Worte] fielen mir während eines Gesprächs mit meinem Freund Dervo Perina etwa zehn Jahre später wieder ein, an einem eisigen Februartag 1993, jenem Tag, den ich nicht vergessen kann und von dem ich wünschte, er wäre nie angebrochen, denn an diesem Tag haben wir Sara verloren« (Karahasan 2014: 9)].
- 68 Siehe folgende Textstelle: »Pojavila se, tugo moja, prekasno, onog dana kad nam je bilo suđeno da ostanemo bez nje« (Karahasan 2007: 40) [»Zu meinem Kummer erschien sie zu spät, an dem Tag an dem wir sie verlieren sollten« (Karahasan 2014: 47)].
- 69 Zur Struktur der Fuge, vgl. Grassl 2002.

»Taj sudbonosni Dervin boravak ›na terenu‹ okančao se onoga dana o kojem evo pripovijedam, onog dana u kojem smo svi mi ostali bez Sare a ja bez još nečega važnog što ne uspijevam prepoznati, bez nečega presudno važnog, toliko važnog da evo obnavljam cijeli taj dan, sat po sat, trenutak po trenutak, u ludoj nadi da ću tako možda otkriti ono što sam tada, Sarinim odlaskom, izgubio i tako se osloboditi ove nelagode, ovog bolnog osjećanja praznine duboko u sebi.« (Karahasan 2007: 21)⁷⁰

Durch die Wahl der Fuge als Kompositionsstruktur, so legt die obige Textpassage nahe, spiegelt der Roman also einerseits das Thema wider, das die Erzählung überhaupt erst in Gang gesetzt hat, nämlich den Verlust, den Fortgang, ergo eine ›fuga‹ von etwas Undefinierbarem.⁷¹ Andererseits hallt im Text durch den ihm inhärenten Aspekt der Wiederholung die einer Fuge eingeschriebene, strukturelle Repetition nach.⁷² Denn der Erzähler muss, auf der Suche nach Antworten, seine Geschichte immer wieder von Neuem erzählen. Ein Ende jenes Suchprozesses ist jedoch nicht in Sicht. Der Text schließt folglich nicht mit Erklärungen. Vielmehr endet er mit einer Häufung von offenen Fragen:

»Zašto me od svih mojih dragih pokojnika upravo Sara posjećuje najurednije i ostaje najduže? Na čemu joj ovako jako zavidim? Na tome što se riješila? Na tome što je izbjegla ovu dugu zbrkanu selidbu? (Kod nje je sve to bilo brzo, spektakularno i puno vatre, ili se meni tako čini.) Na tome što je imala smjelosti izgovoriti, makar onoga dana, makar na kraju, ono što se ja još uvijek ne usuđujem ni jasno misliti?« (Ebd.: 173)⁷³

Vor diesem Hintergrund verliert die weiter oben festgestellte elliptische Struktur des Textes ihren abgeschlossenen Charakter. Der Text endet nicht, wie eine klassische Fuge, mit einer abschließenden Kadenz (vgl. Marpurg 1753: 105), sondern ist aufgrund der ihm eingeschriebenen, unendlichen Wiederholung als Negation der Möglichkeit einer solchen finalen Grenzsetzung, mit musikalischen Termini operierend, als ›da capo sin

70 »Dervos schicksalhafter Aufenthalt ›auf dem Terrain‹ endete an jenem Tag, von dem ich jetzt berichte, es war der Tag, an dem wir Sara verloren haben und mir etwas Wichtiges abhanden gekommen ist, das ich nicht zu definieren vermag, etwas so entscheidend Wichtiges, das ich nun diesen ganzen Tag wiederholen muss, Stunde um Stunde, Augenblick um Augenblick, in der irren Hoffnung, vielleicht doch noch zu entdecken, was ich mit Saras Weggang, für immer verloren habe, um auf diese Weise mein Unbehagen, meine schmerzliche Leere loszuwerden« (Karahasan 2014: 25).

71 Zur Etymologie des Begriffs ›fuga‹, auf die ich mich an dieser Stelle berufe, vgl. Beiche 1990.

72 Die Wiederholung als narrative Technik kann auch in anderen Texten Karahasans identifiziert werden, wobei sie, wie Jakiša in ihren Interpretationen von Karahasans Texten zeigt, unterschiedliche Funktionen erfüllen kann: So dient sie in *Šahrijarov prsten* dem Rekurs auf eine dem Roman inhärente Dichotomie zwischen Orient und Okzident (vgl. Jakiša 2001: 142 und 158–159), aber auch der Reproduktion einer Schichtenmetaphorik, die die Literaturwissenschaftlerin bei mehreren bosnischen Autoren feststellt (vgl. Jakiša 2009: 230–234).

73 »Warum besucht mich unter meinen teuren Toten gerade Sara am häufigsten und bleibt am längsten? Worum beneide ich sie so sehr? Um ihren Entschluss? Weil sie sich dieser langen chaotischen Übersiedlung verweigert hat? (Bei ihr ging es schnell, spektakulär und feurig, oder kommt es mir nur so vor?) Weil sie den Mut hatte, wenn auch erst an jenem letzten Tag, das auszusprechen, was ich nicht einmal zu denken wagte?« (Karahasan 2014: 187).

fine«-Komposition zu lesen. In der Romanstruktur hallt somit nicht nur der Verlust, sondern auch die Unmöglichkeit, ebenjenen Verlust zu begreifen, wider. Denn der Erzähler wird in einem solchen Mise en abyme-artigen Erzählkonstrukt nie die Erkenntnis finden, die er am Anfang seines Erzählprozesses zu suchen begann.

IV.2.2 Das (un-)vermittelbare Sarajevo: Zum semantischen Dualismus des Belagerungsraums zwischen Rationalität und Emotionalität

Ist das erste Romankapitel als fugenartige Exposition zu lesen, in dem strukturelle Muster der Erzählung eingeführt werden, so lohnt sich eine genauere Prüfung der in jenem Kapitel beschriebenen Raummomente, eine Untersuchung ihrer womöglich bestehenden Manifestationen im gesamten Text und eine darauf aufbauende Analyse von resultierenden Transformationen des urbanen Raums im Ausnahmezustand.

Wie bereits im Vorkapitel beschrieben, lassen sich in *Sara i Serafina* auf Ebene der Raumrepräsentationen nur wenige Veränderungen zwischen dem vor der Belagerung existenten Normalzustand und dem im Roman thematisierten Ausnahmezustand identifizieren. Dies resultiert nicht zuletzt daraus, dass jener Raummoment nur selten reflektiert wird. Dennoch wird diesbezüglich bereits im ersten Kapitel eine Transformation des städtischen Raums in einen enttechnologisierten bemerkbar, was insbesondere durch die Hervorhebung des Besitzes eines Herds bzw. Ofens als Privileg und Rarität deutlich wird. So bezeichnet sich der Erzähler selbst als »vlasnik jednoga od dva marindvorska šporeta na drva i ugljen« und damit als »jedna od najvažnijih osoba marindvorskoga kvarta u ratnim uvjetima« (Karahasan 2007: 10).⁷⁴ Aber auch die Bemerkung, dass man in Sarajevo bereits vergessen habe, was elektrischer Strom sei,⁷⁵ weist auf eine Absenz technologischer Hilfsmittel in der Stadt hin.

In den darauffolgenden Romankapiteln werden diese Darstellungen einer Enttechnologisierung des städtischen Raums stellenweise fortgesetzt und eine räumliche Transformation auch hinsichtlich der anderen Raummomente manifest. So wird der Herd insgesamt als eine Art Zentrum des Viertels, in dem er sich befindet, beschrieben, da ihn meist alle Hausbewohner:innen und Nachbar:innen kollektiv nutzen.⁷⁶ Und auch

74 »Besitzer eines von zwei Holz- und Kohleherden im [...] Viertel [...] als eine der wichtigsten Persönlichkeiten unseres Viertels in der Kriegszeit« (ebd.: 13).

75 Siehe folgende Textpassage: »[L]ampu ne možete korisno upotrijebiti u jednome gradu u kojem se već zaboravilo šta je to električna struja« (Karahasan 2007: 35–36) [»dass eine Lampe kaum von Nutzen sein kann in einer Stadt, wo man schon vergessen hat, was elektrischer Strom ist« (Karahasan 2014: 42)].

76 Dies wird u.a. an folgender Stelle augenscheinlich: »Sve u svemu, dakle, Sara nam je ponudila jednu kombinaciju izvanrednog okusa, možda zbog nevolje [...], možda zato što je odnekud znala kako dobra može biti kombinacija graha i makarona. Uz to je iznijela još uvijek vrele hljepečice sto ih je jutros zamijesila i iza podneva, kad je na nju došao red, ispekla u šporetu, dolje kod garaža, kojim se koristila cijela zgrada« (Karahasan 2007: 127–128) [»Ob aus Not [...] oder weil sie wusste, wie gut Bohnen und Makkaroni zueinander passten, jedenfalls servierte uns Sara eine ungewöhnliche Delikatesse, zu der sie heiße Brötchen reichte, die sie am Morgen geknetet und nachmittags, als sie an der Reihe war, unten neben der Garage in dem von allen Hausbewohnern genutzten Ofen gebacken hatte« (Karahasan 2014: 141)].

Bemerkungen, die auf eine Reduktion des Autoverkehrs hinweisen,⁷⁷ implizieren eine solche räumliche Transformation Sarajevos. Nur an manchen Stellen wird mit dieser allumfassenden Enttechnologisierung gebrochen, als bspw. die Wiederaufnahme der Bierproduktion in der Sarajevoer Brauerei geschildert wird, was aber wiederum den Versuch des Erhalts der Praxis des Normalzustands im Ausnahmezustand verdeutlicht (vgl. Kap. IV.2.1).

Für die Identifikation von Veränderungen in der urbanen Raumordnung produktiver als die Fokussierung der Raumrepräsentationen ist die Thematisierung der im ersten Romankapitel beschriebenen Raumpraxis. Es bedarf keiner intensiven Textanalyse, um diesbezüglich eine bemerkenswerte Entkörperlichung des Stadtraums festzustellen. Nur selten werden nämlich konkrete, die menschliche Physis implizierende Alltagspraktiken beschrieben. Praktiken, wie kochen, Teig zubereiten oder essen, werden zwar stellenweise erwähnt, sie bleiben aber nur marginal relevant—eine Begebenheit, die nicht nur im ersten Kapitel identifiziert werden kann, sondern sich über den gesamten Text erstreckt. So werden auch die (Fort-)Bewegungen durch die Stadt kaum en detail beschrieben, was eine Marginalisierung topografischer Elemente zur Folge hat. Selten kommt es zu einer expliziten Nennung von Straßennamen. Andere topografische Marker, wie konkrete Sarajevoer Gebäude, Berge oder Parks, spricht der Erzähler zwar an, aber die Wege, die die Romanfiguren zwischen den entsprechenden Orten zurücklegen, werden sowohl im ersten als auch in den darauffolgenden Kapiteln kaum erwähnt. Die Romanfiguren kommen vielmehr stets bereits irgendwo an und werden durch ein Klopfen in den entsprechenden Raum eingeführt⁷⁸ oder aber sie verlassen einen bestimmten Ort wieder,⁷⁹ ohne dass Hin- und Rückweg beschrieben werden.

Eine Praxis, die hingegen außergewöhnlich oft erwähnt wird, ist das Reden. So befinden sich bereits in der allerersten Szene der Erzählung Albert und der Erzähler im Wiener Café in einem Gespräch. Und auch in den anderen zwei raumzeitlichen Ebenen,

77 Siehe hierzu u.a. folgende Textpassage: »Dugo smo šutjeli nakon što je Sara završila. čulo [sic!] se jedino naporno disanje moje prehladene žene, nerazumljivi razgovor dvoje ljudi pod našim prozorom i uporno nastojanje nekog čovjeka da upali auto koji se isto tako uporno nije htio upaliti (sigurno pred Dervinom policijskom stanicom, gdje bi drugdje u blizini neko mogao paliti auto)« (Karahasan 2007: 86) [»Danach schwiegen wir lange. Man hörte nur den schweren Atem meiner erkälteten Frau, das unverständliche Gespräch zweier Menschen unter unserem Fenster und den hartnäckigen Versuch, ein Auto zu starten [...] (sicher vor Dervos Polizeistation, wo sonst in der Nähe sollte ein Auto stehen)« (Karahasan 2014: 96–97)].

78 Beispiele hierfür sind folgende zwei Textpassagen: »Ali se nisam stigao napraviti važan, prije nego sam ustvrdio bilo šta na naša vrata je zakucala upravo Sara o kojoj sam htio pripovijedati« (Karahasan 2007: 77) [»Aber bevor ich die Ergebnisse meiner Bemühungen abwarten konnte, klopfte es an unsere Tür« (Karahasan 2014: 87)]; »Nisam stigao ni pitati, ni primijetiti, ni predložiti jer su odjeknuli udarci na ulaznim vratima. Bila je Sara« (Karahasan 2007: 123) [»Ich konnte weder meine Frage stellen noch Einwände und Vorschläge machen, denn es klopfte an der Wohnungstür. Draußen stand Sara« (Karahasan 2014: 136–137)].

79 Dies wird u.a. an folgenden Stellen deutlich: »Čim je čuo Barićevu poruku Dubravku, Kenan se odlučio oprostiti od nas i otići« (Karahasan 2007: 122) [»Nachdem er diese Nachricht gehört hatte, verabschiedete Kenan sich von uns« (Karahasan 2014: 135)]; »Onda je pružila ruku mojoj ženi, bez riječi se s njom kratko rukovala, okrenula se i otišla« (Karahasan 2007: 126) [»Sie reichte meiner Frau kurz die Hand, wandte sich dann um und ging davon« (Karahasan 2014: 140)].

die in dieser Exposition des Romans beschrieben werden, werden Unterhaltungen (nun allerdings zwischen dem Erzähler und Dervo) wiedergegeben. Im weiteren Verlauf des Textes evolviert das Reden, analog zu seiner häufigen Frequenz in der Exposition, zu einer den Text dominierenden Praktik. Die Protagonist:innen sprechen, erzählen, brüllen, reden oder erklären einander Dinge. Beinahe ununterbrochen sind sie in einem Dialog, der durch die langen Sprechepisoden Einzelner, wie auch Straňáková (2008: 6) bemerkt, teilweise monologhaften Charakter annimmt. Durch jenen Schwerpunkt auf dem Sprechen und die mangelnde Beschreibung anderer Körperteile erscheinen die Figuren beinahe als nur aus Mündern bestehende Wesen. Die häufige Wiedergabe sprachlicher Interaktionen impliziert also nicht nur die Bedeutung der Konversation als »Strategie, die es den Bewohnern Sarajevos ermöglicht, der Realität zu entfliehen, von dem überall lau-ernden Tod abzulenken« und damit »Normalität in den Kriegsalltag zu bringen« (ebd.). Vielmehr wird, aus Ermangelung anderer körperbezogener Praktiken, das Reden zu einem Mittel, die beschriebenen Räume semantisch aufzuladen. Auf eine solche Bedeutung des Sprechens für die Konstitution von Raumsemantiken rekurriert der Erzähler selbst, wenn er feststellt, mit seinem Gerede die Atmosphäre in Dervos Büro auflockern zu können, in dem Sara verhört wird: »Zato sam morao govoriti i govoriti, trudeći se da zvučim uvjerljivo, trudeći se da nadjačam utjecaj objektivnih okolnosti, atmosfera Dervinog ureda pa i utjecaj samoga Derve [...]« (Karahasan 2007: 157)⁸⁰

Im Gegensatz zu den Figurenbeschreibungen impliziert der Sprechakt oftmals sogar Materialität und Körperlichkeit. Dubravko versucht sich bspw. beim Abschiedessen hinter einem Vorhang aus Worten [»iza zavjese riječi« (ebd.: 134)]⁸¹ zu verstecken und nutzt das Reden als »oružje« (ebd.: 138), also als »Waffe« (Karahasan 2014: 150). In Saras Sprechakt wird das Sprechen wiederum zu einem Mittel des Widerstands und der Verdrängung: »Bilo mi je savršeno jasno da nas Sara svojim brbljanjem zapravo nastoji spriječiti da kažemo zašto smo došli [...]« (Karahasan 2007: 63)⁸² In besonders emotionalen Reden kommt es zudem dazu, dass der:die jeweilige Sprecher:in anfängt zu keuchen⁸³ oder Gefahr läuft, das Interieur um sich herum zu zerstören⁸⁴—beides Körperlichkeit implizierende Szenen, die in Beschreibungen anderer Praktiken beinahe komplett abwesend ist.

80 »Darum musste ich reden und reden, ich versuchte, möglichst überzeugend zu klingen, um die objektiven Umstände vergessen zu machen, die Atmosphäre von Dervos Büro und auch Dervo selbst« (Karahasan 2014: 170).

81 In der deutschen Übersetzung wird dies als »eine Mauer aus Worten« (ebd.: 47) bezeichnet.

82 »Mir war nur klar, dass Sara uns mit ihrem Wortschwall daran hindern wollte, die Gründe unseres Besuchs zu nennen« (ebd.: 72).

83 Siehe u.a. folgende Textpassage: »Teško sam disao, valjda zbog urlanja i buljio u Dervu« (Karahasan 2007: 27) [»Ich keuchte und starrte Dervo an« (Karahasan 2014: 32)].

84 Besonders deutlich tritt dieser Aspekt an folgender Stelle zutage: »Hodao je, zapravo poskakivao po svojoj tijesnoj sobi, jako razmahujući rukama i time stalno u opasnosti da sruši ili odbaci neku od onih bezbrojnih gipsanih vilica što su ukrašavale sobu i nabrajao primjere nepodnošljivog obilja psihologije u situaciji s kojom smo mi suočeni« (Karahasan 2007: 105) [»Er ging oder besser hüpfte durch sein kleines Zimmer, schwenkte heftig die Arme, ständig in Gefahr, einen der zahlreichen Gipskiefer von den Regalen zu reißen, und führte Beispiele für ein unerträgliches Maß an Psychologie in der uns umgebenden Situation an« (Karahasan 2014: 117)].

Analog zu jener Verräumlichung des Sprechaktes erhalten auch Pausen in Gesprächen bzw. Momente der Stille und des Schweigens eine spatiale Dimension. So assoziiert der Erzähler das Schweigen zwischen Dervo und sich selbst im ersten Kapitel mit einem Leichnam: »[R]ekao bih da je šutnja ležala među nama kao leš. Dugo i teško.« (Ebd.: 27)⁸⁵ Schon beinahe zu einem Akteur wird die Stille im fünften Kapitel, als sie sich auf die Gesprächsteilnehmer:innen wie Nässe legt und ihnen die Kehle zusammenzupressen droht: »A tišina je trajala i postajala sve mučnija, lijegala je po nama kao vlaga ili strah i stezala nam grla. To se više nije dalo izdržati, već je prijetilo da ostanem bez zraka.« (Ebd.: 141)⁸⁶ Sprechen sowie Nicht-Sprechen werden in *Sara i Serafina* somit in ihrer Wirkung auf den sie umgebenden Raum reflektiert. Auch aufgrund des Fehlens von Beschreibungen anderer räumlicher Praktiken spielt der Sprechakt damit eine wichtige Rolle für die Semantisierung des literarisierten Raums. Für eine Analyse der Transformation des urbanen Raums im Ausnahmezustand wird damit weniger relevant, was die handelnden Personen in diesen Räumen tun. Vielmehr gewinnt das, was sie sagen, an Bedeutung.

Fokussiert man folglich das Gesprochene, erscheint das Wiener Café durch das Sinnieren Alberts über die Natur des Menschen und die Notwendigkeit gesellschaftlicher Institutionen nicht nur als vertrauter, vergangener (vgl. Kap. IV.2.1), sondern auch als Rationalität implizierender Raum, in dem nicht Gefühle im Vordergrund stehen, sondern abstrakte Konzepte analysiert werden. Und auch Dubravkos Arbeitszimmer in der Zahnmedizinischen Fakultät erhält durch die darin stattfindenden Gespräche eine rational-sachliche Konnotation. Diese resultiert nicht nur aus Dubravkos Ausführungen zu wichtigen Aspekten der Bierherstellung, die rational erfassbares und vermittelbares Wissen implizieren (vgl. Karahasan 2007: 42). Augenscheinlich wird die diesem Raum spezifische Semantisierung ebenfalls in Dubravkos Monolog im vierten Romankapitel, in dem er Kenans Entscheidung, bei einer Namensänderung nicht gemeinsam mit Antonija ausreisen zu wollen, als nicht vernünftig kritisiert:

»Zašto mi uopće imamo zdrav razum nego da nam pribavlja duševne proteze i tako nas vadi iz moralno hromih situacija? I da ti pravo kažem, koliko god mi je odvratn mlad čovjek koji svoju podlost pravda razumom ili je podal zato što je to razumno, toliko mi je odvaratan zreo čovjek koji glumi heroja i ne pristaje biti razuman.« (Ebd.: 106)⁸⁷

Interessanterweise wird auf auditiver Ebene hinsichtlich Dubravkos Zimmer zusätzlich eine negative Konnotation offensichtlich. Denn Dubravkos hohe Stimme empfindet der

85 »[I]ch würde sagen, dass das Schweigen wie ein Leichnam zwischen uns lag. Lange und schwer« (Karahasan 2014: 32).

86 »Die Stille legte sich auf uns wie Feuchtigkeit oder Angst und presste uns die Kehle zusammen. Das war nicht mehr auszuhalten, das drohte mir die Luft zu nehmen« (ebd.: 154).

87 »Wozu haben wir einen gesunden Menschenverstand, wenn er uns nicht seelische Prothesen anpasst und uns davor bewahrt, moralisch paralysiert zu sein? Ehrlich gesagt, so widerwärtig mir ein junger Mensch ist, der seine Niedertracht mit Vernunftgründen bemäntelt oder sich niederträchtig verhält, weil das vernünftig ist, so widerwärtig ist mir auch ein reifer Mensch, der den Helden spielen und keine Vernunft annehmen will« (ebd.: 118).

Erzähler (zumindest im nüchternen Zustand) als störend⁸⁸ und verbindet mit dessen Büro Schmerz und Angst, was durch die Raumrepräsentationen, also das Interieur des Raums, intensiviert wird: »Uostalom, ako se izuzmu povremeni Dubravkovi usklici i pogled na police prepune gipsanih vilica, lubanja, zubi i ostalih rekvizita koji u pristojnim ljudima izazivaju osjećanja bola i straha, bilo je sasvim ugodno šutjeti i slušati njegovu pripovijest.« (Ebd.: 42)⁸⁹

Jene negative Assoziation von Dubravkos Sprechen ist den gesamten Text über präsent und wird auch außerhalb des Arbeitszimmers manifest, als bspw. Dubravkos Lachen bei Antonijas Abschiedessen dem Erzähler einen Schauer über den Rücken jagt: »Zamisli u onoj ljepoti, u svem onom bogatstvu, sve sama fantazija oko mene, a ja gladjem kao posljednja budala, završi Dubravko svoju tiradu o hljebu, kratko se nasmija nekakvim grlenim glasom od kojeg mi jeza kliznu niz kičmu i onda ušuti.« (Ebd.: 139)⁹⁰

Saras Wohnung wird im Gegensatz zu jenen rational und tendenziell negativ semantisierten Räumen durch das konstante Gerede der Gastgeberin als Geborgenheit implizierender, positiv konnotierter Raum entworfen:

»A sve to vrijeme je govorila. Bez prestanka se kreće po svijetloj kuhinji, neprimjetno radi i govori, govori, ovija prisutne pravom zavjesom riječi koje zapravo ne trebaju sugovornika o nečemu informirati nego mu samo poručiti da je domaćica tu [...]. Tako je oživjela jedno od najstarijih i najvažnijih mojih iskustava, [...] jedno od onih mjesta u meni iz kojih zrače sigurnost i stalnost što me drže uspravnim i onda kad kičma zaprijeti da će otkazati.« (Ebd.: 55–56)⁹¹

In ihrer Wohnung erzählt Sara den Gästen auch die Geschichte von ihrer ›Hochzeit‹ im botanischen Garten, als sie noch ein Kind war und sie »neko ili nešto nevidljivo ili sakriveno u grmu duboko, duboko, kao i ona« (ebd.: 61)⁹² rief, eine unwiderstehliche Stimme, »kojemu se nije mogla oduprijeti« (ebd.).⁹³ Saras Erzählung bleibt von den Gästen unver-

88 Siehe folgende Textstelle: »Dubravkov visoki i izrazito svijetao glas, za koji sam do danas vjerovao da ukazuje na višak ženskih hormona i sklonost histeriji, sada mi ne smeta« (Karahasan 2007: 45) [»Dubravkos hohe und sehr helle Stimme, die mir bisher einen Überschuss an weiblichen Hormonen und eine Neigung zur Hysterie anzuzeigen schien, störte mich jetzt nicht mehr« (Karahasan 2014: 52)].

89 »Abgesehen von Dubravkos gelegentlichen Aufschreien und dem Anblick der Regale voller Gipskiefer, Schädel, Zähne und anderer Requisiten, die in anständigen Menschen Empfindungen des Schmerzes und der Angst hervorrufen, war es ganz angenehm, zu schweigen und seinem Bericht zu lauschen« (Karahasan 2014: 49).

90 »Stell dir vor, so viel Schönheit, so viel Reichtum, ein Schlaraffenland – und ich hungere wie ein Idiot, schloss Dubravko seine Tirade, stieß ein kurzes, kehliges Lachen aus, das mir einen Schauer über den Rücken jagte, und verstummte« (ebd.: 151).

91 »Und die ganze Zeit redet sie. Sie wirtschaftet unauffällig in der hellen Küche und redet, redet, hüllt die Anwesenden in einen Schleier aus Worten, die den Gast nicht informieren, sondern ihm die Gegenwärtigkeit der Gastgeberin bezeugen soll. So rief sie in mir die Erinnerung an eine meiner ältesten und wichtigsten Erfahrungen wach, [...] einen jener inneren Orte, die Sicherheit und Beständigkeit ausstrahlen und an denen ich mich aufrichten kann, wenn ich Halt brauche« (ebd.: 64–65).

92 »[E]twas Unsichtbares, tief, tief verborgen wie sie im Gebüsch« (ebd.: 70).

93 »[G]egen den sie sich nicht wehren konnte« (ebd.).

standen. Sie steht für das Unvermittelbare der menschlichen Erfahrung. Wird Dubravkos Sprechen und damit auch sein Zimmer also mit einer vermittelbaren Rationalität in Verbindung gebracht, erscheint Saras Wohnung als ein positiv konnotierter, aber das nicht rational Begreifbare, sondern emotional Empfundene implizierender Raum.

Andere Räume des Romans reihen sich in diesen raumsemantischen Dualismus von negativ konnotierter Rationalität und positiv empfundener Emotionalität ein.⁹⁴ So impliziert Don Lukas Sprechen ein rationales Verständnis der gegebenen Situation, weshalb er das Vorhaben des Erzählers, einen Tauschein für Kenan zu beschaffen, als »prevara, laž i podvala« (ebd.: 101)⁹⁵ bezeichnet und ihm die Hilfe verwehrt. In Fra Ljubos Zelle hingegen siegt das Intime, der Glaube über den Verstand, als der Mönch schließlich feststellt: »Znam ja da moja pamet nije za dike, ali je moja vjera uvijek bila pouzdana kao tvrđava i ta mi vjera kaže da dragi Bog ne može biti protiv iskrene ljubavi.« (Ebd.: 103)⁹⁶

Die an den entsprechenden Orten vorhandenen Raumrepräsentationen stützen die durch das Sprechen produzierten, semantischen Konnotationen bemerkenswerterweise nicht immer. So ist Kenans Büro bspw. trotz der darin beschriebenen, den Erzähler störenden, peniblen Ordnung kein eindeutig rationaler Raum, da Kenan die von Dubravko als unvernünftig beschriebene Überzeugung äußert, dass er in Anwesenheit von Antonija keine falschen Papiere und Namen nutzen könne (vgl. ebd.: 104).⁹⁷ Auf jene Diskrepanz zwischen Raum- bzw. Sprechpraxis und Raumrepräsentationen rekurriert der Erzähler auch, als er über den »proturječan dojam« (ebd.)⁹⁸ spricht, den Kenan in ihm hinterlässt: »Sasvim iskreno sam poželio, kao što bi i svaki drugi normalan čovjek, da mu zbog njegove pretjerane urednosti polica s planovima padne na glavu, a istovremeno sam osjećao i iskrenu simpatiju, gotovo potrebu da ga prijateljski dodirnem [...].« (Ebd.)⁹⁹

Trotz jener Dissonanzen dominiert eine dualistische semantische Raumordnung, die zwischen rational-sachlicher und emotionaler Konnotation aufgespannt wird, die raumsemantische Struktur des Textes. Gestützt wird sie nicht zuletzt durch einen Raum, der weder dem einen noch dem anderen Pol zugeordnet werden kann und dadurch als Zwischenraum zu verstehen ist: die Wohnung des Erzählers. Bereits im ersten Romankapitel werden hier sowohl intime, emotionale Gespräche geführt als auch Rationalität implizierende Themen besprochen. So berichtet Dervo dem Erzähler von einem Streit mit seiner Frau. Dieses private Gespräch, das der Erzähler als »intimn[a] ispovijest« (ebd.:

94 Auf die Begriffsgeschichte des »emotio«-»ratio«-Dualismus wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen, da sie für meine Argumentation nicht produktiv ist. Ob die zwischen jenen Dualismen aufgespannte, raumsemantische Aufteilung des literarischen Raums eine Positionierung des Romans in dem seit der Antike präsenten Diskurs um die Beziehung zwischen Emotionen und Vernunft zulässt, muss zukünftigen Studien überlassen werden.

95 »Betrug, Lüge und Irreführung« (Karahasan 2014: 113).

96 »Ich weiß, dass mein Verstand kein Ruhmesblatt ist, aber mein Glaube war immer stark wie eine Festung, und dieser Glaube sagt mir, dass Gott eine aufrichtige Liebe nicht verurteilen kann« (ebd.: 115).

97 Vgl. ebd.: 117.

98 »[W]idersprüchlichen Eindruck« (ebd.).

99 »Wegen seiner übertriebenen Ordnungsliebe hätte ich mir, wie wohl jeder normale Mensch, gewünscht, dass ihm das Regal mit den Bauplänen auf den Kopf fiel, aber zugleich empfand ich aufrichtige Sympathie, fast das Bedürfnis nach einer freundschaftlichen Berührung« (ebd.: 115–116).

23)¹⁰⁰ bezeichnet, sei jedoch bis dato höchst ungewöhnlich für die Bekanntschaft zwischen ihm und Dervo: »Važna osobina Dervinoga i mog prijateljstva bila je izbjegavanje međusobnog povjeravanja i svih intimnih tema, zapravo odsustvo svega onoga što smo skloni nazvati toplim ljudskim razgovorom [...].« (Ebd.)¹⁰¹ Und tatsächlich sind die meisten Themen, die die beiden in jenem ersten Kapitel besprechen, abstrakte, rationale Diskussionen, wie bspw. ihr Gespräch über die Idee der Belagerung als Experiment und die Folgen dieses Zustands für den Menschen (vgl. ebd.: 8–10).¹⁰² Die Schilderung von Dervos Epiphanie hingegen, die er im Tunnel erlebt, repräsentiert wieder die das nicht Rationale, Unvermittelbare implizierende Ebene: »Ne bi mi on opisivao ili prepričavao to iskustvo, to se ne da opisati jer je u tome mnogo svjetla, strahovito mnogo, jedna neopisiva i neizdržljiva poplava svjetla i strahotno obilje zlatne kiše... To se doživi ili se ne doživi, to se ne da opisati [...].« (Ebd.: 37)¹⁰³

Die Wohnung des Erzählers ist somit—bereits in diesem ersten Kapitel—ein Raum des Dazwischen, in dem Intimes und Rationales, Unvermittel- und Vermittelbares aufeinandertreffen und koexistieren können. Sie fungiert im gesamten Roman aber nicht nur als ein solcher Zwischenraum, sondern auch als Raum der Vermittlung. Hier findet sowohl der Rationalität implizierende Monolog des Erzählers über dessen Theorie des Türöffnens statt (vgl. ebd.: 71–77)¹⁰⁴ als auch die Emotionalität implizierende Erzählung Saras über die Deportation ihrer Kindheitsfreundin sowie die Schilderung ihrer Gefühle, die sie folglich ihrer Schwester gegenüber empfindet (vgl. ebd.: 89–98).¹⁰⁵ Beide raumsemantischen Pole fließen hier somit ineinander und kreieren eine spezifische Form von Liminalität, die aus der Wohnung des Erzählers ein »erzählerisches Symbol des Austausches und der Begegnungen« (de Certeau 1988: 234) macht. Damit kann sie auch als Manifestation des von Vojvoda herausgestellten, bei Karahasan geläufigen Motivs des Dritten Raums verstanden werden. Wie der Dritte Raum ermöglicht nämlich auch der Wohnraum des Erzählers, »binäre Oppositionen nicht nur voneinander zu trennen, sondern sie auch zu vereinen und [...] aufzulösen« (Vojvoda 2013: 270). Diese Funktion des Raums wird besonders im dritten Kapitel offensichtlich, als Sara versucht, dem Erzähler ihr Gefühl des Unbehagens, welches sie seit ihrer Rettung vor den Nationalsozialisten durch ihre Schwester empfindet, mittels eines Blicks zu verdeutlichen: »Ali kakav je to zato pogled bio! Dug, uporan i prodoran, kao da nastoji prodrijeti do samog dna moje sposobnosti zamišljanja i provjeriti da li bih mogao zamisliti to što ona od mene traži.«

100 »[I]ntime Beichte« (ebd.: 27).

101 »Ein wichtiger Zug unserer Freundschaft war ja, dass wir persönliche Bekenntnisse und intime Themen vermieden, all das, was man ein warmes, vertrautes Gespräch nennt« (ebd.).

102 Vgl. ebd.: 11–13.

103 »Er mochte mir diese Erfahrung nicht schildern, das lasse sich nicht erzählen, weil darin viel Licht gewesen sei, schrecklich viel Licht, eine unglaubliche und unerträgliche Lichtfülle, ein flutartiger goldener Regen ... [sic!] Das könne man nur selbst erleben, dass lasse sich nicht schildern« (ebd.: 43–44).

104 Vgl. ebd.: 80–86.

105 Vgl. ebd.: 100–110.

(Karahasan 2007: 96)¹⁰⁶ Möchte Sara in ihrer Erzählung über Ela und mit dem darauffolgenden Blick dem Erzähler ihre intimen Gedanken und Gefühle verständlich machen, so versucht der Erzähler kurze Zeit später wiederum die emotionalen Regungen Saras, nämlich die Angst um Antonija, durch eine rationale Erklärung der Situation zu beruhigen:

»Ja bih morala ići« ustade Sara, već odavno uznemirena, nakon jedne bliske eksplozije. »Antonija se boji, ona će poludjeti sama.« »Gluposti« presjekao sam i povukao je za ruku da sjedne »ona je davno sišla u podrum, još dok se puškaralo, to vi znate bolje od mene. A sada sigurno nije sama dolje, i oni najtvrdoglaviji su sišli nakon ovolikih granata. Nema ona sada potrebe za Vama, u skloništu se nikad nije sam.« (Ebd.: 98)¹⁰⁷

Das Zusammenspiel der beiden Pole und die Kontrastierung von Rationalität und Emotionalität führt hier einerseits zur Offenlegung der raumsemantischen Liminalität der Wohnung. Andererseits zeigt die Szene die Annäherung der beiden aneinander und den Aushandlungsprozess zwischen ihnen.

Die Wohnung des Erzählers ist somit raumsemantisches Dazwischen und dadurch eine Art Dritter Raum, in dem sich rational Vermittel- und Unvermittelbares treffen und miteinander interagieren können. Sie stellt aber auch das räumliche Zentrum der Erzählung dar. Denn hier führen alle Erzählstränge hin, treffen sich und driften wieder auseinander. Diese Zentralität der Wohnung wird insbesondere im fünften Kapitel deutlich. Nach einer regelrechten Tour durch Sarajevo im Vorkapitel, in dem sich der Erzähler an mehreren, nicht immer genauer definierten Orten in Sarajevo befindet, beginnt das fünfte Romankapitel, wie auch das dritte, wieder in der Wohnung des Erzählers. Kenan erscheint, um dem Erzähler mitzuteilen, dass sein Freund, der ihm die gefälschten Papiere besorgen sollte, Opfer einer Razzia geworden sei und seine Tätigkeit als Fälscher aufgegeben habe. Daraufhin begeben sich beide zu Dubravko, um herauszufinden, ob eine spätere Ausreise möglich sei, da die Beschaffung gefälschter Papiere für Kenan nun mehr Zeit in Anspruch nehmen werde als geplant. Nach einer Absage verlässt Kenan die beiden Männer. Der Erzähler kehrt wieder in seine Wohnung zurück, woraufhin Sara bei ihm erscheint. Sie möchte Kenan und Antonija nicht stören, weshalb sie den Nachmittag beim Erzähler verbringt, um dann von ihm und dessen Frau nach Hause begleitet zu werden. Nachdem H. und der Erzähler Sara in die Nähe ihrer Wohnung bringen, kehren sie wieder in ihre eigene Wohnung zurück. Nach vielen räumlichen Abzweigungen endet der erste Teil des fünften Kapitels also erneut dort, wo er begann, nämlich in der Wohnung des Erzählers.

106 »Aber was für ein Blick das war! Lang und intensiv, als wollte sie bis auf den Grund meines Vorstellungsvermögens dringen und überprüfen, ob ich fähig war, zu begreifen, was sie von mir verlangte« (ebd.: 108).

107 »Ich müsste eigentlich gehen.« Sara stand auf, beunruhigt durch eine nahe Explosion. »Antonija hat Angst, sie wird verrückt, wenn sie allein ist.« »Dummheiten«, unterbrach ich sie und zog sie auf ihren Stuhl zurück. »Sie ist längst in den Keller gegangen, das wissen Sie besser als ich. Und dort ist sie bestimmt nicht allein, selbst die Hartgesottensten sind jetzt unten. Sie braucht Sie jetzt nicht, im Schutzraum ist man nie allein [...]« (ebd.: 110).

Die hier evident werdende Bedeutung des Raums als Dreh- und Angelpunkt der Erzählung ist auch in den übrigen Kapiteln identifizierbar und wird nicht zuletzt bereits im ersten Kapitel eingeführt. Hier führen Dervo und der Erzähler ihre Gespräche im Januar und Februar 1993. Hier erinnert sich der Erzähler an sein Gespräch mit Albert Goldstein. Hier lernt er schließlich Dervo im Sommer 1992 kennen, da er als Besitzer eines von zwei Holz- und Kohleherden in Marindvor Dervo die Möglichkeit gibt, Brot für dessen Familie zu backen. Auch der Blick auf die Kartierung des Textes, auf die in Kapitel IV.2.6 detaillierter eingegangen wird, stützt jene Deutung. Kein anderer Raum der Erzählung weist nämlich eine derart hohe Anzahl an ›pentes psychogéographiques‹, die entweder zu ihm hin- oder von ihm wegführen, auf wie die Wohnung des Erzählers. Dadurch wird jener Raum nicht nur zu einem raumsemantischen Verhandlungsort, sondern auch zum Zentrum und Fluchtpunkt der Erzählung.

Wird dieser Aspekt der Zentralität der Wohnung in den Folgekapiteln noch eine Rolle spielen, so soll nun ein Blick auf die Romanfiguren geworfen werden. Wie gezeigt wurde, können die Räume und das Sprechen der Personen in einen Dualismus von Unvermittelbarkeit implizierender Emotionalität und Vermittelbarkeit repräsentierender Rationalität eingereiht werden. Analog hierzu kann aber auch die Klassifikation der Romanfiguren erfolgen. Schon fast typisierend ordnet die Erzählung die Protagonist:innen nämlich den einzelnen Räumen und damit ebenjenen Polen zu. Dubravko erscheint dabei als Vertreter der Vernunft, ebenso Don Luka und Albert. Kenan, Sara und Fra Ljubo stehen, analog zu den ihnen zugeschriebenen Orten, auch als Personen oder Typen für das von außen nicht erfassbare und schwer vermittelbare Gefühl. H. und der Erzähler werden wiederum, passend zu der Semantisierung ›ihres‹ Raums, von Anfang an als in einem Dazwischen angesiedelte Personen positioniert. So wird H. als Person inszeniert, die Sara und deren Forderungen versteht. Dies wird besonders augenscheinlich, als Sara den Erzähler überreden möchte, anstatt ihr selbst Kenan bei der Ausreise aus Sarajevo zu unterstützen. Bleibt der Professor zunächst der Idee gegenüber skeptisch, stellt sich H. auf Saras Seite, woraufhin sich zwischen den zwei Frauen eine Komplizenschaft bildet, die mit Saras Feststellung beginnt: »Eto to je to, o tome se radi, ti sve razumiješ, tebi ne moram objašnjavati« uzviknu Sara s olakšanjem, obraćajući se mojoj ženi i oslovljavajući je odjednom sa ti. »Jasno ti je da se moramo boriti za njih.« (Karahasan 2007: 82)¹⁰⁸ Doch H. ist auch jemand, der stets die rationalen, pragmatischen Komponenten einer Situation bedenkt. Dies wird deutlich hervorgehoben, wenn sie, auf Saras oben zitierte Feststellung hin, diese zur Vernunft ruft: »»Naravno da moramo« odgovori H. »Ali s glavom, mirno. Možda nešto i uspijemo ako budemo spretne.« (Ebd.)¹⁰⁹

Die rationale Seite des Erzählers zeigt sich wiederum in dessen umfangreichen, theoretischen Monologen, dessen eindrucklichstes Beispiel der bereits erwähnte Vortrag über das Türenöffnen ist. Ein beim Erzähler fehlendes Verständnis für das Emotionale im Menschen wird zudem durch eine entsprechende Einschätzung Saras

108 »»Darum geht es, du verstehst alles, dir brauche ich nichts zu erklären«, rief Sara erleichtert, die meine Frau plötzlich duzte. »Dir ist klar, dass wir für die beiden kämpfen müssen« (Karahasan 2014: 92).

109 »»Natürlich«, erwiderte H. »Aber mit kühlem Kopf und in aller Ruhe. Wenn wir es geschickt anstellen, könnte es auch funktionieren« (ebd.).

suggeriert: »Vi ste, profesore, prilično načitan čovjek [...]« s osmijehom odgovori Sara. »Ali se bojim da su Vam ljudsko srce i ljudska priroda, pa vala i ljudski život, ma koliko i Vi sami bili osuđeni na njega, ostali malko kao skriveni.« (ebd.: 163)¹¹⁰ Und doch ist der Erzähler imstande, nicht rational erklärbare Forderungen und Ideen zu begreifen. So kann er bspw. Kenans Überzeugung, nicht mit falschem Namen gemeinsam mit Antonija auszureisen, nachvollziehen: »Priznajem da njegovu argumentaciju nisam razumio, ali njegovo mišljenje i osjećanje jesam i to poputno.« (Ebd.: 109)¹¹¹ Deshalb überrascht ihn auch die Reaktion Dubravkos:

»Iznenadio me je bijes s kojim Dubravko, danas uostalom dosta loše raspoložen, reagirao na moj izveštaj, pogotovo bijes s kojim je primio moj razgovor s Kenanom i prijedlog da se pokuša izići u dvije grupe. Meni je taj razgovor bio nekako normalan i tek me je ova Dubravkova reakcija upozorila da ima ljudi koji bi u svemu tome mogli prepoznati i ponešto ne sasvim obično.« (Ebd.: 104–105)¹¹²

Diese Positionierung des Erzählers in einem semantischen Dazwischen impliziert eine Zwiespältigkeit der Figur, aber auch eine gewisse Neutralität. Der Erzähler fungiert, analog zu dem ihm zugeschriebenen Raum, also einerseits als Grenzgänger zwischen »ratio« und »emotio«, andererseits als Vermittler zwischen jenen beiden und damit wie eine Art Personifikation des Dritten Raums, den der Text, wie weiter oben konstatiert wurde, auf raumsemantischer Ebene produziert.

Jener Status des Erzählers verändert sich jedoch im Laufe der Erzählung. Bleibt seine Spaltung in einen rationalen und einen emotionalen Part bis zum fünften Romankapitel größtenteils unreflektiert, so evolviert sie in der Abschiedssensepisode zu einem bedeutenden Thema. Nachdem das Lachen Dubravkos nämlich im Erzähler das Geräusch einer erstickenden Gans ins Bewusstsein ruft, beginnt dieser, Dubravkos vorhergehenden Monolog nachahmend, einen Vortrag. Der rationale Charakter jener Rede wird dabei klar hervorgehoben:

»Zapravo održao sam, neka mi Bog oprost, pravo predavanje u kojem je nesumnjivo bilo mnogo nesuvisloga, ali je bilo i mnogo mojih razmišljanja i uvjerenja, skica i komentara uz pročitane knjige što sam ih u raznim razdobljima moga predugog života sročio, dakle mnogo onoga što ja nesumnjivo mislim [...]« (Karahasan 2007: 141)¹¹³

110 »Sie sind ein ziemlich belesener Mensch, Professor [...]«, antwortete Sara lächelnd. »Aber ich fürchte, dass Ihnen das menschliche Herz, die menschliche Natur und das menschliche Leben irgendwie verborgen geblieben sind, obwohl man auch Sie zum Leben verurteilt hat [...]« (Ebd.: 177).

111 »Ich gestehe, dass ich seine [Kenans, Anm. A.S.] Argumentation nicht verstanden habe, obwohl ich sein Denken und Fühlen vollkommen begriff« (ebd.: 121).

112 »Mich überraschte die Empörung, mit der er auf meinen Bericht reagierte, vor allem auf den Vorschlag, man sollte versuchen, in zwei Gruppen auszureisen. Mir erschien das irgendwie normal, und erst Dubravkos Reaktion zeigte mir, dass man die Sache auch anders sehen konnte« (ebd.: 117).

113 »Ich hielt, man möge mir verzeihen, einen richtigen Vortrag, in dem es zweifellos viel Zusammenhangs gab, in den aber auch viele Überlegungen und Kommentare, Notizen und Fragen zu Büchern gingen, die ich in verschiedenen Phasen meines zu langen Lebens gelesen habe, vieles also von dem, was ich wirklich denke« (ebd.: 154).

Plötzlich jedoch kommt es zu einem Bruch zwischen dem Gefühlten und dem Rationalität implizierenden Gesprochenen, zu einer Entfremdung des Innenlebens des Erzählers von dessen äußerer Expression: »Čuo sam sebe i zbunio se jer sam opazio da govorim prilično bezlično, svojim glasom, doduše, ali sigurno ne na svoj način, onako kako bih očekivao da govori recimo provincijski političar – naučeno, s izlizanim trikovima školske retorike, bez stvarnog razumijevanja teksta koji se izgovara.« (Ebd.: 144)¹¹⁴ Im Rahmen jener Identitätskrise wird dem Erzähler seine Aufspaltung in eine zwischen Rationalität und Emotionalität angesiedelte Person, aber auch die Oberflächlichkeit seiner rationalen Seite und die ihr entgegengesetzte Gefühlswelt durchsichtig »kao bistra voda« (ebd.: 145).¹¹⁵ Er erfährt eine Art Epiphanie, die, im Einklang mit der fugenartigen Komposition des Textes, auch als Echo von Dervos im ersten Romankapitel beschriebener Eingebung im Tunnel gedeutet werden kann. Diese Offenbarung lässt den Erzähler aber auch seiner Komplizenschaft mit dem durch und durch das Rationale repräsentierenden Dubravko bewusst werden: »Jasno mi je bilo moje osjećanje krivnje pred Sarom (zbog kojega sam onako bijesno reagirao na Dubravkovo) što njoj ona njezina odlazi, a meni ona moja ostaje.« (Ebd.: 145)¹¹⁶

Ebenjene Verbündung zwischen dem eigentlich neutralen, vermittelnden, den Dritten Raum repräsentierenden Erzähler mit dem Rationalität implizierenden Dubravko reflektiert der Text in der Beschreibung des gemeinsamen Treppensteigens nach dem Abschiedessen und thematisiert sie damit auch auf Ebene der Raumpraxis:

»Silazili smo niz stepenice u poptunoj tišini, trudeći se da uskladimo korake, a time smo silaženje jako usporili i bitno otežali. Tako usklađenim koracima učinili smo svoje silaženje sa sedmog kata istovremeno svečanim i jako nespretnim – svaki put kad bismo se našli na zavojištu stepenica jedan je od nas, onaj na lijevoj strani a taj sam bio ja, morao poput baletana držati nogu u zraku da bi je spustio na stepenicu kad i Dubravkova noga pada na istu stepenicu.« (Ebd.: 146)¹¹⁷

Indirekt, aber unmissverständlich zeigt diese Stelle, wie der Erzähler seine Praxis an jene Dubravkos anpasst. Dabei wird der hier dargestellte ›Tanz‹ nicht als etwas ästhetisch Positives beschrieben. Er wirkt nicht künstlerisch, ausgefeilt, sondern *künstlich*, verfälschend, wodurch die Hilfe des Erzählers, die er Dubravko im Laufe der Erzählung leistet, rückwirkend als etwas Negatives erscheint.

114 »Ich hörte mich reden und war verwirrt, weil ich bemerkte, dass ich zwar mit meiner Stimme redete, aber sicher nicht auf meine Weise, eher so, wie ich es von einem Provinzpolitiker erwartet hätte – mit fadenscheinigen Tricks aus der Schulrhetorik, ohne wirkliches Verständnis des Gesprochenen« (ebd.: 157–158).

115 »[W]ie klares Wasser« (ebd.: 158).

116 »Auch mein Schuldgefühl Sara gegenüber war mir klar (dieses Gefühl hatte meine wütende Reaktion auf Dubravkos vermeintliches Schuldgefühl verursacht), weil ihr das Liebste gehen und mir das Liebste bleiben würde« (ebd.: 159).

117 »Wir gingen in völliger Stille die Treppe hinunter, versuchten miteinander Schritt zu halten, was aber alles nur verlangsamte und wesentlich erschwerte. So war unser Abstieg vom siebten Stock zugleich feierlich und ungeschickt – jedes Mal, wenn die Treppe eine Biegung machte, musste derjenige, der links ging, und das war ich, sein Bein wie ein Balettänzer in der Luft halten, um es gleichzeitig mit dem Bein des anderen auf die Stufe zu setzen« (ebd.: 160).

Diese Erkenntnis hat an jener Stelle jedoch noch keine Veränderung in der Situierung des Erzählers in einem sich zwischen Emotionalität und Rationalität befindenden Bereich zur Folge. Im vorletzten Romankapitel wird vielmehr erneut auf das emotionale Innenleben des Erzählers rekurriert, indem u.a. die »Traurigkeit« (Karahasan 2014: 166) [»tuga« (Karahasan 2007: 154)] erwähnt wird, die der Erzähler verspürt, als er sein Haus verlässt. Gleichzeitig wird seine rationale Seite thematisiert, wenn Sara erneut auf die Empathielosigkeit des Professors zu sprechen kommt: »Samo nastojim shvatiti zašto me tako krivo razumijete. S Vašom suprugom sam se družila mnogo manje nego s Vama, a njoj je sigurno jasno da su stvari kod mene mnogo jednostavnije nego što se Vama čine jer su njoj ljudi bliži nego Vama, mnogo bliži i zato mnogo jasniji.« (Karahasan 2007: 163–164)¹¹⁸

Erst im Epilog ändert sich die Positionierung des Erzählers in dem raumsemantisch zwischen Rationalität und emotionaler Konnotation aufgespannten Dualismus. Zwar sucht der Erzähler nach Saras Tod, wie folgende Textstelle illustriert, noch nach einer rationalen Erklärung des Geschehenen:

»Ne znam gdje je granata udarila i gdje eksplodirala, ne znam šta se dogodilo i kako se uopće moglo dogoditi da glava i vrat doslovno nestanu s gotovo nepovrijeđenog tijela, ali se na prvi pogled vidjelo da se dogodilo upravo to. [...] »Kako se ovo moglo dogoditi? Objasni mi, gdje je udarila?« zurlao sam na Dervu kad sam uspio povratiti glas.« (Ebd.: 170)¹¹⁹

Eine rationale Interpretation des Passierten bleibt aber aus. Vielmehr ist im Epilog eine komplette Abkehr des Erzählers (und der Erzählung) von jeglicher Rationalität zu bemerken. Dies manifestiert sich einerseits in der Allgegenwärtigkeit der Erinnerung an eine Repräsentantin der »emotio«, Sara: »Sara je jedna od par tema kojima se posvećujemo svakodnevno, jedan od malog broja ljudi koji su zaista prisutni u našoj kući.« (Ebd.: 172)¹²⁰ Andererseits wird jene Transformation in der Unfähigkeit des Erzählers, die ihn umgebende empirische Realität rational zu erfassen und zu beschreiben, evident. Schlussendlich konstatiert der Erzähler nämlich: »Ne znam, sve manje znam i sve manje razumijem.« (Ebd.: 173)¹²¹

Die Möglichkeit der Rationalisierung eines Sachverhalts, die in den Vorkapiteln in den Monologen des Erzählers durchweg präsent war, verschwindet hier also plötzlich. Der Erzähler wird von einem Wissenden zu einem Nichts-Wissenden, von einem auch rational denkenden zu einem nur fühlenden Subjekt, dessen Wahrnehmung sich an dem

118 »Ich weiß nicht, warum Sie mich so falsch verstehen. Mit Ihrer Frau hatte ich viel weniger zu tun als mit Ihnen, aber ihr ist sicher klar, dass die Dinge bei mir viel einfacher liegen, als es Ihnen vorkommt, weil ihr die Menschen näher sind als Ihnen« (ebd.: 177).

119 »Ich weiß nicht, wo die Granate eingeschlagen hatte und wie es geschehen konnte, dass Kopf und Hals von einem fast unverletzten Körper abgerissen und einfach verschwunden waren, aber genau das war geschehen. [...] »Wie ist das möglich? Wo ist sie eingeschlagen?«, schrie ich Dervo an, als ich meiner Stimme wieder mächtig war« (ebd.: 184).

120 »Sara ist eines der wenigen Themen, mit denen wir uns tagtäglich befassen« (ebd.: 186).

121 »Ich weiß es nicht, ich weiß immer weniger und verstehe immer weniger« (ebd.: 187).

Unsichtbaren und Unhörbaren orientiert. Diese Wissenskrise wird zwar stellenweise bereits in Kommentaren des Erzählers vor dem Epilog erkenntlich, in denen er das von ihm Gesagte als »besmislice« (ebd.: 77)¹²² bezeichnet. Nun aber verschwindet seine rationale Seite komplett aus der Erzählung. Seine Spaziergänge, in denen er versucht, alte räumliche Zeichen in der neuen räumlichen Empirie zu identifizieren (vgl. ebd.: 172),¹²³ bleiben erfolglose Versuche. Die Verstorbenen, deren Tod noch im Vorkapitel als abstrakt beschrieben wurde (vgl. ebd.: 151),¹²⁴ werden, im Gegensatz zu den noch lebenden Menschen, zu seinen Begleitern: »Viđam mnogo ljudi, mnogo više nego što mi je pravo, ali mi velika većina tih ljudi ostaje nekako daleko. Mnogo su mi manje stvarni od mnogih dragih pokojnika kojima sam bez prestanka okružen, mnogo su glasniji i mnogo manje stvarni, o tome se radi. I sve mi je tako.« (Ebd.: 172)¹²⁵

Die »emotio« siegt somit im Epilog über die »ratio«, das Unvermittelbare über das Vermittelbare, das Unsichtbare über das Sichtbare und damit auch der erlebte, empfundene Raum über den konzipierten, dessen Relevanz noch ein letztes Mal hervorgehoben wird, als die Stelle, an der Saras Leichnam liegt, wie auf einem geometrischen Stadtplan genau beschrieben wird:

»Između policijske stanice i susjedne stambene zgrade na ovoj strani ulice prostire se desetak-petnaest metara praznog prostora koji bi vojnici nazvali brisanim. Na onoj strani ulice taj prostor zatvara jedna velika stambena zgrada s jednom trgovinom i jednim malim kafe-barom u podrumu. U prizemlju te zgrade, lijevo od ulaza, jedan je prazni stan, a desno od ulaza prostorije Udruženja uzgajatelja ptica pjevica i akvarij-skih ribica. Tačno pred vratima Udruženja ležalo je Sarino obezglavljeno tijelo.« (Ebd.: 170)¹²⁶

Saras Todesszene stellt somit einen Schlüsselmoment im Roman dar. Denn sie ist nicht nur, wie im Vorkapitel festgestellt wurde, Motivation für die Narration. Sie bezeichnet auch ihren raumsemantischen Wendepunkt von einer Rationalität und Emotionalität implizierenden Urbanität des Ausnahmezustands hin zu einer kompletten Entrationalisierung des erzählten Raums. Diese Entwicklung jedoch bedeutet, durch das Verschwinden möglicher Vermittlungsräume und -figuren, auch das Schwinden der Existenz eines Dritten Raums, in dem Unterschiede koexistieren und miteinander in Kontakt treten können. Im Gegensatz zu Vojvodas (2013: 273) Interpretation von Karahasans Roman *Noćno vijeće* (2005), in der die Literaturwissenschaftlerin einen doppelt kodierten und dadurch die bosnische kulturelle Identität und die Idee des Dritten Raums verkörpernden

122 »Unsinn« (ebd.: 86).

123 Vgl. ebd.: 186.

124 Vgl. ebd.: 163.

125 »Ich sehe viele Leute, mehr, als mir lieb ist, aber die meisten bleiben für mich in der Ferne. Sie sind viel weniger wirklich als die teuren Verstorbenen, von denen ich umgeben bin, sie sind lauter und weniger wirklich, darum geht es. Und so geht es mir mit allem« (ebd.: 187).

126 »Zwischen der Polizeistation und dem benachbarten Wohnhaus gab es zehn, fünfzehn Meter Fläche, die bei Soldaten freies Schussfeld heißen würde. Gegenüber stand ein Gebäude mit einem Geschäft und einer kleinen Kaffee-Bar im Keller. Links im Erdgeschoss war eine leere Wohnung, und rechts befanden sich die Räume des Sing- und Zierfischzüchter-Vereins. Direkt vor der Tür dieses Vereins lag Saras kopflloser Körper« (ebd.: 184).

Erzähler identifiziert und aufgrund dessen Abstiegs in den Barzakh feststellt, dass »eine Zerstörung bosnischer kultureller Identität auch durch einen Krieg nicht möglich« sei, zeigt sich in *Sara i Serafina* ein anderes, hoffnungsloseres Bild. Denn die doppelte Kodierung der Erzählfigur jenes Romans, die auch sie zu einem Erzähler des »Sowohl-als-auch [Herv. i. O.] bzw. des *Weder-noch* [Herv. i. O.]« (Ebd.: 273) macht, verschwindet schließlich und mit ihr der Dritte Raum, den dieser als Grenzgänger und Vermittler eröffnet hatte.

Folgt man Vojvodas Argumentation weiter, im Rahmen welcher die Literaturwissenschaftlerin konstatiert, dass aus Sicht Karahasans »eine Aufspaltung der bosnischen kulturellen Identität einer Selbsterstörung gleich[kommt]« (ebd.: 274), so bestätigen sich auf raumsemantischer Ebene die Beobachtungen aus dem Vorkapitel, nämlich dass der Roman ein Verschwinden darstellt—ein Verschwinden, das jedoch nicht nur den Verlust eines vertrauten urbanen Raums, sondern der bosnischen Identität überhaupt impliziert. Die Abwendung des Erzählers von seiner rationalen Seite und der damit einhergehende Verlust seiner vermittelnden Funktion, wodurch er bis dato als Vertreter oder gar Personifikation des bosnischen Identitätskonzepts verstanden werden konnte, führt nämlich dazu, dass ebenjene bosnische kulturelle Identität, die Karahasan als eine des Dazwischen, des »Sowohl-als-auch [Herv. i. O.]« (ebd.) verstanden haben will, ihre Repräsentation verliert und damit aufhört, in der empirisch wahrnehmbaren Realität zu existieren.

IV.2.3 Die Absorption des Privaten durch die Institution oder Saras Blut auf der Tür des Singvogel- und Zierfischzüchtervereins

Die urbanen Räume in *Sara i Serafina* lassen sich also hinsichtlich ihrer Raumsemantik auf einer bipolaren, zwischen Rationalität und emotionaler Konnotation aufgespannten Skala positionieren—eine Lesart, die auf den Verlust eines autorspezifischen Identitätskonzepts schließen lässt. Des Weiteren ist die Einordnung der beschriebenen Räume in den Antagonismus zwischen privater, gemischter und globaler Stadtebene für eine raumorientierte Deutung des Textes relevant. Auf eine Dualität zwischen privater und globaler Ebene wurde in der bisher den Roman fokussierenden Sekundärliteratur bereits häufig hingewiesen, wobei weniger die Räume bzw. Raumordnung des Textes, sondern die Identitätsspaltung Saras als Ausgangspunkt für ihre Feststellung dienten (vgl. Urukalo 2011; Straňáková 2008: 140–141; Nicolosi 2012: 68; Kazaz 2001; Šop 2010; Babić 2010: 13). Dabei wurde Saras private Sara-Identität nicht selten als »Sinnbild für das multikulturelle Bosnien« (Urukalo 2011: 258) beschrieben. Serafina hingegen affirmiere, gemäß solchen allegorischen Deutungen, den institutionellen Blick auf die Identität einer Person und wird als Komplizin monokultureller Bestrebungen positioniert.

Šop (2010: 18) und Nicolosi (2012: 68) fügen jenen Interpretationen einen bedeutenden Aspekt hinzu. In ihren Deutungen des Textes gründet Saras Identitätsspaltung weniger in einer Dualität zwischen Multi- und Monokulturalität, sondern in einer Trennung einer offiziellen, vom Staat oder der Gesellschaft der Person verliehenen Identität und einer privaten, selbstgewählten. Für beide steht also weniger die Spaltung von Saras Identität in eine multi- und eine monoethnische, sondern in eine institutionelle und eine private Identität im Vordergrund. Scheinen diese zwei Interpretationsansätze zunächst Differenzen aufzuweisen, können sie bei detaillierter Betrachtung komplementär zuein-

ander verstanden werden. Denn Saras Sara-Identität bezeichnet etwas Originäres, Natürliches, »stvarno središte« (Karahasan 2007: 165)¹²⁷ ihres Selbst, das sich durch einen hohen Grad an Heterogenität auszeichnet und nicht nur eine einzige (ethnische) Identität inkludiert. Serafina hingegen affirmiert die homogenisierende Tendenz der institutionellen Ebene, was in Saras Ausführungen zu ihrem Taufnamen ersichtlich wird: »Ta Serafina, to jest ja, potpuno je prozirna i kroz nju se, kao kroz leću, mora jasno i to uvećano vidjeti država, partija, crkva, ona institucija moći koja je odlučila da u tom momentu cijela ja budem samo Serafina.« (Ebd.: 110)¹²⁸ Sara steht somit für eine heterogene, die private Stadtebene implizierende Identität, Serafina hingegen für eine homogene, für die globale Stadtebene relevante.

Im Text wird aber auf eine Spaltung nicht nur zwischen zwei Identitäten hingewiesen, sondern auch zwischen zwei stadträumlichen Ebenen, wobei die Oppressivität der globalen Ebene gegenüber der privaten Ebene besonders stark auf Ebene des Identitätsdiskurses hervorgehoben wird. Saras Aussage im letzten Gespräch zwischen dem Erzähler und der Protagonistin macht dies explizit:

»Ja je nisam prihvatila, ja nisam htjela biti Serafina. Korisna, stvarna, uvijek pri ruci i uvijek na usluzi, sve dok tobom posve ne ovlada, dok te ne okruži sobom, dok te ne proguta. Dobrota koja porobljava, davanje koje je uvijek i jedino davanje samome sebi. [...] Negdje sam bila ja, negdje Serafina, nekad je bilo po mome a nekad po njezinome. Uglavnom, cijeli sam se život borila protiv nje, cijeli mi je život zbog nje neprekidna strašna borba bez izlaza i bez pomirenja...« (Ebd.: 165–166)¹²⁹

Die institutionelle Identität wird hier als etwas Parasitäres, andere Identitäten Absorbierendes beschrieben, dem man Einhalt gebieten muss, um die private Identität nicht zu verlieren. Diese antagonistische und Oppression implizierende Beziehung zwischen Privatem und Institutionellem ist auch auf räumlicher Ebene identifizierbar und wird insbesondere dann manifest, als Sara über einen passenden Sterbeort nachdenkt:

»Red bi bio umrijeti kod svoje kuće, ali tamo su sada nepoznati ljudi. Na drugoj strani, u školi su doduše poznati ljudi, mnogi od njih gotovo bliski, ali je škola javni prostor u kojem se ne umire. To jest umire se javno, prostački, onako kako se umire u ovom vremenu besramlja i javnosti. Ona je, Sara, oduvijek znala da je smrt vrhunac intimnosti [...].« (Ebd.: 161)¹³⁰

127 »[D]as wahre Zentrum« (ebd.: 179).

128 »Diese Serafina, beziehungsweise ich, ist völlig durchsichtig, und durch sie sieht man wie durch eine Linse klar und vergrößert den Staat, die Partei, die Kirche, also eine Institution der Macht, die entschieden hat, dass ich in diesem Moment nur Serafina bin« (ebd.: 123).

129 »Ich wollte nie Serafina sein: praktisch, nützlich, realitätstauglich, immer zur Hand und immer zu Diensten, bis man davon total beherrscht und verschluckt wird. Eine Güte, die tyrannisiert, ein Geben, das nur an sich selbst denkt. [...] Einmal war ich nur ich, ein andermal war ich dann wieder Serafina, mal ging es nach meinem, mal nach ihrem Willen. Im Grunde habe ich mein ganzes Leben gegen sie gekämpft, es war ein lebenslanger Kampf ohne Ausgang und ohne Versöhnung« (ebd.: 180).

130 »Es entsprach dem Gesetz des Anstands, bei sich zu Hause zu sterben, aber dort waren jetzt fremde Leute. Andererseits waren in der Schule zwar Bekannte, sogar nahestehende Menschen, aber eine

Der Tod als Höhepunkt der Intimität (»vrhunac intimnosti«) verlangt laut Sara also nach einem privaten Raum. Doch in der belagerten Stadt existieren solche Räume (für sie) nicht mehr. Die kriegserischen Auseinandersetzungen in der Stadt und die damit einhergehende Dominanz der globalen Stadtebene haben nämlich dazu geführt, dass sogar die persönlichen Wohnräume in ihrem privaten Status bedroht sind oder gar dieses Status beraubt werden. In Anlehnung an Agamben und analog zu Białoszewskis *Pamiętnik* kann in dem in *Sara i Serafina* beschriebenen Ausnahmezustand also ein Verschwinden der privaten Stadtebene durch ihr Zusammenfallen mit der gemischten, öffentlichen festgestellt werden. Gleichzeitig wird weniger, wie Agamben (2017: 103–104) postuliert, »Raum für menschliches Handeln [eröffnet], der vormals den Namen des ›Politischen‹ für sich einforderte« und eine Neuaushandlung von Praktiken und Räumen ermöglichte. Vielmehr wird die Alltagspraxis und damit die urbane Raumordnung von den auf institutioneller Ebene eingeführten Regeln maßgeblich beeinflusst.

Manifest wird dies insbesondere dann, wenn der privaten Stadtebene zugehörige Räume auf eine die globale Ebene implizierende Praxis treffen, was vor allem ab dem dritten Romankapitel, das den Beginn des Ausreisevorhabens markiert, evident wird. So springt die Erzählung nach dem ersten Besuch Dubravkos und des Erzählers bei Sara im darauffolgenden Kapitel zu einem Gespräch des Erzählers mit dessen kranker Frau in deren gemeinsamer Wohnung. Wird hier anfangs der private Status der Wohnung durch die Gesprächssituation zwischen den zwei Bewohner:innen und die Erwähnung des Betts H.s noch affirmiert, so tritt mit Sara und ihrer Bitte, die Ausreisedokumente für Antonija (nun doch) zu besorgen, die globale, institutionelle Ebene in den eigentlich privaten Raum. Jener Zusammenstoß zweier unterschiedlicher Stadtebenen passiert nicht ohne offensichtlich werdende Dissonanzen. So wird Saras Ankunft und ihr anfänglicher Aufenthalt in der Wohnung zunächst als reserviert und unpassend empfunden: »Naprije se skanjivala da uđe a onda je, kad je već ušla, odbila i samu pomisao na to da sjedne, zapali ili nešto popije.« (Karahasan 2007: 77–78)¹³¹ Die Weigerung Saras, ihre Praxis an jene des ihr unbekannten, privaten Raums anzupassen, positioniert die Protagonistin an dieser Stelle nicht nur als deplatziert, sondern auch als fremd. Die räumliche Inkompatibilität der Figur wird noch deutlicher, als Sara durch den Verrat des Plans des Erzählers, der vorhatte, Ausreisedokumente auch für dessen Frau zu besorgen, ohne diese jedoch davor zu konsultieren, die vor ihrem Eintritt harmonisch erscheinende Beziehung zwischen den zwei Eheleuten stört. Schließlich bemerkt der Erzähler hinsichtlich seiner Beziehung zu seiner Frau (und Sara) einen Bruch: »Nisam primijetio da smo se podijelili na njih dvije i mene, ne znam oko čega je i kada je ta podjela nastala [...], ali se naše malo društvo upravo tako podijelilo tokom ovog razgovora.« (Ebd.: 86)¹³²

Schule ist doch ein öffentlicher Raum, in dem man nicht sterben sollte. Das heißt, dort stirbt man öffentlich, unanständig, wie man in unserer Zeit der Schamlosigkeit und der Öffentlichkeit inzwischen stirbt. Sie, Sara, hatte schon immer gewusst, dass der Tod ein Höhepunkt der Intimität war« (ebd.: 175).

131 »Nach anfänglichem Zögern trat sie auf unser Drängen hin endlich ein, weigerte sich aber, Platz zu nehmen, sie lehnte auch die angebotene Zigarette ab, trinken wollte sie ebenfalls nichts« (ebd.: 87).

132 »Ich hatte gar nicht bemerkt, dass sich zwischen den beiden und mir eine Kluft aufgetan hatte, ich wusste nicht, wie es dazu gekommen war [...]. Jedenfalls lag ein Graben zwischen uns« (ebd.: 97).

Am deutlichsten wird der Zusammenprall der privaten und globalen Ebene jedoch in der Szene, die der Erzähler als »preglupi incident« (ebd.: 78)¹³³ bezeichnet:

»[Sara] naime nije htjela sjesti a ja sam je, po logici stvari, morao upoznati sa H. koja je, kako reko, ležala iscrpljena višednevnim kašljem, kihanjem i temperaturama. Kod upoznavanja je Sara pružila ruku, sve onako stojeći, tako da je H. mogla prihvatiti ponuđenu ruku jedino ako ustane. H. je i krenula da ustane jer je iz mojih usputnih napomena znala da je Sara sjajna i vrijedna poznanstva, ali je to Saru doslovno užasnulo i prisililo na duga uvjeravanja [...]. Taj mali incident ju je naveo, zapravo prisilio, da ipak sjedne i prihvati cigaretu, ako bih joj ja savio, ali ništa više, sigurno ništa više.« (Ebd.)¹³⁴

Die ungeschickte Situation des Händereichens, die sowohl von H. eine Anpassung ihrer (privaten) Raumpraxis erfordert und gleichzeitig Sara—in diesem Fall Repräsentantin einer globalen, institutionellen Raumpraxis—dazu veranlasst, ihre Praxis an eine anzupassen, die in der ihr unbekannten Wohnung geläufig ist, versinnbildlicht nicht nur den Unterschied zwischen den beiden Raumebenen, sondern auch deren Annäherung. Dieser Moment ist es nämlich, in dem die durch das Ausreisevorhaben repräsentierte globale Praxis nicht nur auf eine private Raumpraxis stößt, sondern diese auch zu modifizieren beginnt und sie zu einer öffentlichen macht. Denn durch Saras Kommen gerät der private Status der Wohnung des Erzählers ins Wanken. Seine Bedeutung als Treffpunkt unterschiedlicher Personen, deren Bekanntschaft der Erzähler eigentlich nur dem Vorhaben verdankt, die Ausreise für Dubravko, Antonija und Kenan zu organisieren, tritt ab diesem Moment in den Vordergrund. Seine Privatheit verschwindet graduell zu Gunsten einer räumlichen Öffentlichkeit.

Das Projekt der Ausreise nimmt ab dem oben beschriebenen Moment nicht nur die gesamte Zeit und die Gedanken des Erzählers ein,¹³⁵ sondern hat auch einen maßgeblichen Einfluss auf die literarische Raumordnung des Romans. Die Wohnung des Erzählers—das räumliche Zentrum der Erzählung—verliert nämlich ihren rein privaten Status und wird von der globalen, institutionellen Ebene quasi infiltriert zum öffentlichen Raum, was eine Verschiebung des Zentrums von einem privaten zu einem öffentlichen und damit eine allgemeine Veröffentlichung des literarisierten Raums zur Folge hat.

Diese Veröffentlichung manifestiert sich auch in einem wachsenden Einfluss der globalen Stadtebene auf andere im Roman beschriebene Praktiken und Räume. So wird im dritten Romankapitel erstmals eine Beeinflussung der Praxis der Protagonist:innen

133 »[D]ummen Fauxpas« (ebd.: 87).

134 »Obwohl [Sara] sich nicht setzen wollte, musste ich sie begreiflicherweise mit H. bekannt machen, die hustend und niesend auf ihrem Lager am Boden lag. Sara reichte ihr im Stehen die Hand, sodass H. genötigt wurde, sich zu erheben. Sie tat es auch, weil sie von mir wusste, dass Sara diese Hochachtung verdiente, was diese aber wiederum entsetzte und zu langen Erklärungen veranlasste [...]. Dieser kleine Fauxpas veranlasste sie, sich endlich doch zu setzen und eine von mir gedrehte Zigarette anzunehmen« (ebd.: 87–88).

135 Siehe folgende Textstelle: »[T]oliko sam zujao okolo zabavljen tuđim problemima da nisam gotovo ni osjećao rat niti sam, po prvi put otkako znam za sebe, imao problema sa sobom« (Karahasan 2007: 109) [»ich war so sehr mit den Problemen anderer beschäftigt, dass ich den Krieg fast nicht mehr spürte und zum ersten Mal, seit ich denken kann, keine Probleme mit mir selbst hatte« (Karahasan 2014: 122)].

durch Elemente der globalen Ebene geschildert, als das Gespräch zwischen Sara, H. und dem Erzähler aufgrund der näherkommenden Schusswechsel und Bombardierungen abgebrochen werden muss (vgl. Karahasan 2007: 98).¹³⁶ Dies steht in einem bemerkenswerten Gegensatz zu den Vorkapiteln, worin sogar noch eine Dominanz der privaten Ebene über die globale impliziert wird. Zu Beginn des Romans weigert sich Dervo, ein Polizist und Soldat und damit Vertreter der globalen Stadtebene, bspw. noch größtenteils, über kriegsbezogene Themen zu sprechen: »To je recimo ono kad sam ja nastojao razgovor navesti na borbe ili, kad smo razgovarali o ratu uopće, nastojao konkretizirati taj razgovor onoliko koliko je moguće, a Dervo istovremeno nastojao govoriti o stvarima svakodnevnog života ili, ako već o ratu, onda općenito koliko je moguće [...]«. (Ebd.: 30)¹³⁷ Auch übt er in der Wohnung des Erzählers ausschließlich häusliche Praktiken aus, die sogar mit seiner institutionellen Position kontrastiert werden, wie in folgender Textpassage evident wird: »Po povratku s dopusta Dervo je kratko navratio da nam donese jabuka iz svoga vrta i isti dan otišao u borbu [...]«. (Ebd.: 12)¹³⁸ Und auch im zweiten Kapitel greift die globale Ebene noch nicht maßgeblich in die private ein. Zwar wird eine UNPROFOR-Kolonie beschrieben, die Dubravko und dem Erzähler den gewählten Weg zu Sara versperrt. Doch die Protagonisten finden einen Alternativweg und geraten problemlos an ihr Ziel.

Die räumliche Veröffentlichung des literarischen Raums verdeutlicht mitunter auch ein Blick auf die im Text beschriebenen häuslichen Praktiken. Werden diese der privaten Stadtebene inhärenten Praktiken in den ersten Kapiteln noch beschrieben, so ist diesbezüglich in den Folgekapiteln eine Veränderung identifizierbar. Praktiken, wie backen oder kochen, geraten in den Hintergrund. Demgegenüber gewinnen Tätigkeiten, wie das Beschaffen von behördlichen Papieren, Dokumenten, Taufscheinen—alles die globale, institutionelle Ebene der Stadt implizierende Praktiken—an Relevanz.

Erst im fünften Kapitel ist ein Bruch mit jener Tendenz zu bemerken. Als Sara den Erzähler und H. in deren Wohnung aufsucht, um nicht in ihrer eigenen sein zu müssen und damit Kenan und Antonija mehr Zeit zu zweit zu geben, kehren nicht nur die häuslichen Praktiken, wie in der bereits zitierten Kakaotrinkszene offensichtlich wird, in die Wohnung des Erzählers zurück (vgl. Karahasan 2007: 124–125),¹³⁹ wodurch der »dragocjeni šporet« (ebd.: 125)¹⁴⁰ erneut seine ehemalige raumsymbolische Relevanz erhält und die Privatheit der Wohnung hervorgehoben wird. Auch die Diskrepanz zwischen den privaten Praktiken des Erzählers und Saras Verhalten wird wieder evident. So lehnt Sara den Kakao ab, der ihr angeboten wird. Und auch ihre Teilnahme am Mittagessen empfindet der Erzähler als ungewöhnlich störend: »Kasnije sam još jednom, kratko, imao priliku praviti damama društvo za ručkom koji je protekao u gluhoj i preglupoj atmosferi kak-

136 Vgl. Karahasan 2014: 110.

137 »Wenn ich etwa versuchte, das Gespräch auf die Kämpfe zu lenken oder, sofern es um den Krieg allgemein ging, möglichst konkret zu werden, war Dervo bedacht, über Dinge des Alltagslebens zu reden und, falls es auf den Krieg kam, möglichst abstrakt zu bleiben« (ebd.: 35).

138 »Nach seiner Rückkehr aus dem Urlaub kam Dervo kurz vorbei, um uns Äpfel aus dem Garten zu bringen. Noch am selben Tag zog er in den Kampf« (ebd.: 15).

139 Vgl. ebd.: 138.

140 »[M]it dem kostbaren Herd« (ebd.).

vu u svojoj kući ne poznajem i ne podnosim [...].« (Ebd.)¹⁴¹ Die Wohnung des Erzählers erhält somit schrittweise ihren privaten Status zurück. Dies ist wenig verwunderlich, schließlich ist in diesem Moment das Ausreisevorhaben, das Sara und den Erzähler verbunden hatte, beendet. Die Wohnung des Erzählers muss folglich nicht mehr als Organisationszentrale dienen, wodurch sich die globale Stadtebene aus jenem Raum zurückziehen kann.

Im Kontrast hierzu wird nun jedoch Saras privater Raum durch die Intrusion der globalen Ebene transformiert. Im zweiten Romankapitel implizieren Saras Küche und Wohnung noch Vertrautes und eine offene Intimität (vgl. Kap. IV.2.2), aber eben auch Häuslichkeit, was in der detaillierten Beschreibung der Ausübung entsprechender Praktiken im Beisein der Gäste hervorgehoben wird: »Na stol je iznijela, u prelijepoj i prevelikoj kristalnoj zdjeli, trešnje koje je prelila s malo vode. [...] A onda se jako zabrinula što nam nema ponuditi nešto pristojno za piće, pa problem riješila iscijedivši pred nama dvije šake trešanja i to pomiješavši s vodom i to nam ponudila za piće« (Karahasan 2007: 55).¹⁴²

Diese Konnotation des Vertraut-Heimischen verändert sich in der Abschiedssessenszene im fünften Kapitel radikal. Häusliche Praktiken werden zwar beschrieben, ihre Ausführung geschieht allerdings außerhalb der Wohnung. So kocht Sara das Abschiedsessen für Antonija nicht in ihrer eigenen Küche, sondern auf einem kollektiv, von allen Hausbewohner:innen genutzten Ofen:

»Sve u svemu, dakle, Sara nam je ponudila jednu kombinaciju izvanrednog okusa, možda zbog nevolje [...], možda zato što je odnekud znala kako dobra može biti kombinacija graha i makarona. Uz to je iznijela još uvijek vrele hljepčice sto [sic!] ih je jutros zamijesila i iza podneva, kad je na nju došao red, ispekla u šporetu, dolje kod garaža, kojim se koristila cijela zgrada.« (Ebd.: 127–128)¹⁴³

Darüber hinaus scheinen die häuslichen Praktiken ihren Sinn und dadurch auch ihren sinnstiftenden Charakter verloren zu haben und werden zu furchteinflößenden Quasi-Automatismen reduziert. Diesen Wandel verdeutlicht folgende Textpassage:

»Ne bi se moglo reći da je Sara iznosila i raspoređivala na stolu tanjure, dijelila hljeb i livala grah, kretala se po kuhinji i oko stola, ne bi se, kažem, moglo reći da je ona sve to radila kao automat jer automat ipak znači jednu vrstu prisutnosti, automat koji radi

141 »Später hatte ich die Gelegenheit, den Damen beim Mittagessen Gesellschaft zu leisten; es verlief in einer dumpfen Atmosphäre, wie ich sie in meinem Hause nicht kenne und nicht ertrage« (ebd.: 139).

142 »Sara servierte Kirschen in einer wunderschönen großen Kristallschale und goss ein wenig Wasser darüber [...]. Bekümmert fragte sie sich selbst, was sie uns zu trinken anbieten könnte. Sie presste zwei Hand voll Kirschen aus, vermischte sie mit Wasser und schenkte uns ein« (ebd.: 64).

143 »Ob aus Not [...] oder weil sie wusste, wie gut Bohnen und Makaroni zueinander passten, jedenfalls servierte uns Sara eine ungewöhnliche Delikatesse, zu der sie heiße Brötchen reichte, die sie am Morgen geknetet und nachmittags, als sie an der Reihe war, unten neben der Garage in dem von allen Hausbewohnern genutzten Ofen gebacken hatte« (ebd.: 141).

jeste određena prisutnost. A Sara i njezino ponašanje za vrijeme našega ručka bili su sama odsutnost.« (Ebd.: 128–129)¹⁴⁴

Die räumliche Entfremdung der Protagonistin passiert somit nicht nur im privaten Raum des Erzählers. Sie erstreckt sich auch auf ihren eigenen privaten Wohnraum, was in der im obigen Zitat evident werdenden Entmenslichung manifest wird, die in einem starken Kontrast zu der während der ersten Begegnung mit dem Erzähler festgestellten Gastfreundschaft und Freundlichkeit steht:

»Sara. To sam ja. Uđite, izvolite« nasmija se domaćica opet i pokretom ruke potvrdi poziv da uđemo. Kad to ne bi djelovalo kao mistifikacija ili kao naknadno tumačenje svega u vezi sa Sarom [...], rekao bih da na tako jako, tako potpuno otvorena vrata nikad u životu nisam ušao. A zaista je bilo tako, zaista sam već onda tako osjećao i već onda primijetio da se nigdje na svijetu nisam osjećao dobrodošlim kao tu, u Sarinome malom stanu [...].« (Ebd.: 54–55)¹⁴⁵

Im fünften Kapitel wird somit nicht nur die Fusion des öffentlichen und privaten Raums rückgängig gemacht. Vielmehr wird ein gänzliches Verschwinden Saras aus der privaten Stadtebene offensichtlich. Dieser graduelle räumliche Wandel der Figur setzt sich im Folgekapitel fort, als Sara durch ihren temporären Umzug in die Schule, deren Direktorin sie ist, und den darauffolgenden Bezug ihrer Wohnung durch fremde Geflüchtete all ihre privaten (Rückzugs-)Räume verliert—Räume, in denen sie Sara sein kann und nicht die öffentlichkeitsbezogene Serafina dominiert. Ihre Identität, das »stvarno središte« (ebd.: 165)¹⁴⁶ ihres Selbst, hat nun keinen räumlichen Bezugspunkt mehr. Ihr schlussendlicher Tod kann vor diesem Hintergrund als ein Resultat jenes räumlichen Verlusts von Privatheit und Intimität gelesen werden. Denn er muss aus Ermangelung an privaten Räumen »bezično i [...] javno, na ulici« (ebd.: 162)¹⁴⁷ passieren.

Im Tod Saras manifestiert sich somit nicht nur, dass »ein friedliches multiethnisches Zusammenleben angesichts der kriegerischen Auseinandersetzungen nur eine Vision bleiben kann« (Urukalo 2011: 262). Vielmehr zeigt der Roman in dieser Szene die schlussendliche, durch die Belagerung hervorgerufene Dominanz der globalen Stadtebene über die private und damit den Sieg einer homogenen über eine Heterogenität implizierende Identität. Dies wird auch darin offenbar, dass in der detaillierten Beschreibung von

144 »Es konnte einem angst und bange werden, wenn man ihr zusah, wie sie die Teller hinstellte, das Brot verteilte, das Bohnengericht auftrat und zwischen Küche und Tisch hin und her ging. Sie wirkte irgendwie mechanisch, aber nicht einmal ein Automat, denn ein Automat hätte eine gewisse Anwesenheit bedeutet. Sara aber und ihr ganzes Verhalten während unseres Essens war die reine Abwesenheit« (ebd.: 142).

145 »Bitte kommen Sie herein«, sagte sie lächelnd und mit einer einladenden Geste, »aber nennen Sie mich Sara.« Wenn es nicht wie eine Mystifikation oder nachträgliche Erklärung all dessen wirken würde, was mit Sara zusammenhing [...], würde ich sagen, dass ich nie im Leben durch eine derart weit geöffnete Tür gegangen bin. Aber es war wirklich so, ich habe es schon damals empfunden, ich merkte, dass ich mich niemals so willkommen gefühlt hatte wie hier in dieser kleinen Wohnung« (ebd.: 63).

146 »[D]as wahre Zentrum« (ebd.: 179).

147 »[U]npersönlich, öffentlich, auf der Straße« (ebd.: 175–176).

Saras totem Körper eine Diskrepanz zu den zuvor durch den Schwerpunkt auf dem Gesprochenen körperlos erscheinenden Romanfiguren entsteht. In Saras Todesszene gerät nämlich genau jenes eben noch unterrepräsentierte Körperliche in den Vordergrund. Die einzelnen Teile der Leiche werden genauestens beschrieben: »Glava je bila doslovno otkinuta, zapravo zajedno s vratom iskinuta iz ramena iz kojih je šiknuo mlaz krvi toliko jak i tako visok da je zalio zid iznad ulaznih vrata Udruženja [uzgajatelja ptica pjevica i akvarijskih ribica]« (Karahasan 2007: 170).¹⁴⁸

Durch diese Fokussierung der Physis entsteht eine Art innertextuelle Rückbesinnung auf das Körperliche, eine »restoration of the body« (Lefebvre 1991: 363) in einem bis dato den Körper von Figuren abstrahierenden Text. Im Gegensatz zu Lefebvres Postulat führt diese textimmanente Entwicklung jedoch nicht zu einer »mobilization of ›private‹ life« (ebd.), also zu einem Rückgewinn von Subjektivität. Vielmehr passiert das Gegenteil. Die Beschreibung von Saras totem Körper impliziert ein Verschwinden jeglicher Individualität. Schließlich liegt Saras Körper nämlich kopflos, nicht identifizierbar auf offener Straße. Nur »odjeća [...] nije ostavljala sumnje da se radi o Sari« (Karahasan 2007: 170).¹⁴⁹

Die Hinwendung zum Körperlichen dient in *Sara i Serafina* somit weniger einer Wiederherstellung von Privatheit und Subjektivität, sondern der Demonstration des Verlusts ebenjener. Durch die voyeuristische Zurschaustellung des toten Körpers wird zudem der Mechanismus der Veröffentlichung der privaten Stadtebene illustriert, den Sara kurz davor noch selbst in Worte fasst: »U potpuno prozirnom svijetu i mi smo postali besramno prozirni. Javni su nam životi i javni organi, javna su nam osjećanja i javne navike, pa nam je i smrt javna, besramna, prostački izložena stranim pogledima.« (Ebd.: 161)¹⁵⁰

Indem der Text Saras Tod detailgetreu beschreibt und dadurch veröffentlicht, wird er also selbst zum Agenten der globalen Stadtebene. Gleichzeitig legt er damit die Mechanismen dieser allumfassenden Veröffentlichung des städtischen Lebens im Ausnahmezustand auch offen und gibt Saras scheinbar sinnlosem Tod schließlich sogar eine Bedeutung. Denn, dass sich das Blut der Toten gerade auf der Tür des Singvogel- und Zierfischzüchter-Vereins befindet, kann aufgrund des zäsuralen Charakters jener Textpassage kein Zufall sein. Bedenkt man nämlich, dass jener Verein sich mit der Zucht und damit der aktiven Einflussnahme in natürliche biologische Prozesse beschäftigt, um eine spezifisch geartete Rasse zu generieren, ist diese Textpassage als Kritik an einer homogenisierenden Einflussnahme der globalen Stadtebene auf die Identitätskonstruktion der Stadtbewohner:innen zu lesen, die anhand der Identitätsproblematik Saras im Roman exemplifiziert wird. Sara wird in einer solchen raumorientierten Deutung weniger zu einer »Personifikation Bosniens«, die »mit ihrer Identitätsspaltung auch die problematische Identitätsfindung des bosnischen Volkes« (Urukalo 2011: 261) verkörpert. Sie versinnbildlicht vielmehr die Unmöglichkeit einer Vereinigung von privater und institutio-

148 »Der Kopf war mit dem Hals zwischen den Schultern herausgerissen worden, sodass Ströme von Blut die Wand der Eingangstür des [Singvogel- und Zierfischzüchter-]Vereins herunterliefen« (ebd.: 184).

149 »[D]ie Kleidung [...] ließ keine Zweifel zu, dass es sich um Sara handelte« (ebd.).

150 »In einer völlig durchsichtigen Welt sind auch wir schamlos geworden. Unser Leben ist öffentlich und unsere körperlichen Organe sind öffentlich, öffentlich unsere Empfindungen und Gewohnheiten, also auch unser Tod, schamlos und ordinär fremden Blicken ausgesetzt« (ebd.: 175).

neller Identität in einem zunehmend von der globalen Stadtebene dominierten, urbanen Raum des Ausnahmezustandes, in dem mit den privaten Räumen auch das Private, Intime des Menschenlebens verschwindet.

Saras Tod ist dementsprechend weniger als Symbol für die Unmöglichkeit multiethnischer Koexistenz und der Text damit als »politische Anklage – Multikulturalität versus Nationalismus« (Straňáková 2008: 134)—zu verstehen. Der Roman kritisiert vielmehr die zunehmende Einflussnahme der globalen Stadtebene auf den privaten Raum sowie auf die individuelle, nicht zwingend ethnische, Identität eines Menschen im Ausnahmezustand, an deren Ende die komplette Absorption des Privaten durch das Institutionelle steht.

IV.2.4 Ein Ideenroman? Zum Verhältnis des Abstrakten und Konkreten in *Sara i Serafina*

Trotz einer Relativierung allegorischer Deutungsmodelle ist nicht von der Hand zu weisen, dass Saras Tod und ihre Leiche eine symbolische Funktion innerhalb der Erzählung erfüllen. Denn die Zeugenschaft des Autors an jenem Ereignis führt dazu, dass dieser den Tod nicht nur als Information [»kao puku informaciju« (Karahasan 2007: 151)]¹⁵¹ wahrnimmt, die Gestorbene somit nicht »bez tijela i lica« (ebd.)¹⁵² bleibt, wie der Erzähler dies für Tote postuliert, dessen Ableben man nicht miterlebt: »Zato se bliski mrtvac za čiju ste smrt saznali ali je niste konkretizirali pogledom na leš, sahranu ili nekako drugačije iskusili, ne preseljava u sjećanje, u uspomene, tamo gdje su svi voljeni nedodirljivi i čisti, on ne preseljava tamo i ne postaje Vaše sjećanje.« (Ebd.)¹⁵³ Kehrt Sara zwar zunächst nach dem Abschiedessen Antonijas in jenen »duhovni prostor« (ebd.: 150)¹⁵⁴ ein, dessen Bewohner:innen früher oder später dem Vergessen anheimfallen, so katapultiert die räumlich konkrete Erfahrung ihres Todes die Erinnerung an sie aus ebenjener Sphäre heraus in das explizite Bewusstsein des Erzählers. Folglich beherrscht Sara die Gedanken des Erzählers: »Sjećanja na nju, pitanja o njoj, pitanja u vezi s njom i pogotovo pitanja njoj, sve me to doslovno progoni, svaki dan po cijeli dan [...]« (Ebd.: 171)¹⁵⁵

Saras Tod ist damit als regelrechtes Blut-Zeugnis, als Martyrium zu verstehen. Denn er verfestigt die Erinnerung an Sara als Person, aber auch an die durch sie repräsentierte Existenz heterogener Identitätskonstruktionen und deren Bedrohung durch die globale Stadtebene im Ausnahmezustand. Wird die Protagonistin nämlich zu einem Opfer der fortschreitenden Intrusion der Institution in die private Stadtebene und fungiert damit als »metafora žrtve povijesnog užasa« (Kazaz 2001: 65),¹⁵⁶ so ist ihr Tod gleichsam

151 »[A]ls bloße Information« (ebd.: 163).

152 »[O]hne Gestalt und Gesicht« (ebd.).

153 »Darum zieht ein Nahestehender, von dessen Tod Sie erfahren, der für Sie jedoch unkonkret bleibt, weil Sie weder seinen Leichnam gesehen noch an seiner Beerdigung teilgenommen haben, nicht in Ihr Gedächtnis ein, wo sich alle, die Sie liebten, unberührbar und rein aufhalten, er wird nicht zu Ihrer Erinnerung« (ebd.).

154 »[I]n jenen geistigen Raum« (ebd.: 162–163).

155 »Die Erinnerung an sie, die Fragen nach ihr und vor allem die Fragen an sie: All das verfolgt mich buchstäblich Tag um Tag« (ebd.: 185).

156 [Übers. A.S.] Metapher für das Opfer historischen Terrors.

als Zeugnis für den Widerstand gegen ebenjene Entwicklung zu lesen. Indem sie stirbt, widersetzt sie sich der Dominanz der globalen Ebene bzw., Carl Schmitts Termini und Sigrid Weigels Begriffsdefinition des Märtyrertums folgend, dem »Souverän«, der »über den Ausnahmezustand entscheidet« (Schmitt 1990: 11), und entschließt sich zu »einer Art – tödlichen – Gegensouveränität [...], dem Versuch einer Souveränität – nicht über den, sondern – im Ausnahmezustand« (Weigel 2007: 15). Saras Ableben besitzt demgemäß, neben seiner konkreten, körperlichen, auch eine abstrakte, symbolische Dimension. Die Protagonistin ist in ihrem Tod individuelle, konkrete Person und repräsentatives Symbol zugleich.

Auf räumlicher Ebene lässt sich ein ähnliches Oszillationsverhältnis zwischen konkreter und abstrahierender Perspektivierung identifizieren. So wird Sarajevo auf der einen Seite als eine zusammenhängende Einheit reflektiert. Diese Abstraktion des urbanen Raums wird insbesondere in der Textpassage nachvollziehbar, in der der Erzähler über den besonderen Lichteinfall in das Miljacka-Tal sinniert:

»Od samog jutra grad djeluje kao da plovi u svjetlu i po svjetlu. [...] Svjetlost ovakvih dana kao da se sa svih strana iz nevidljivih izvora sliva u sarajevsku kotlinu, sliva se i sobom prekriva padine okolnih brda i ispunjava korito rijekte Miljacke, pjenuša odasvud i ozaruje sve što postoji, tako da Grad najdoslovnije izgubi težinu, uzdigne se od tla i zaplovi po svjetlu zajedno sa svojom kotlinom, sa zgradama, rijetkim drvećem i ponekim preostalim tornjem.« (Karahasan 2007: 43–44)¹⁵⁷

Der urbane Raum wird hier zu einem in sich geschlossenen Gebilde, das den Talkessel, die Gebäude und natürlichen Elemente miteinander zu einem homogenen Kompositum zusammenfließen lässt. Zwar werden die einzelnen Teile jenes Gefüges erwähnt, aber sie sind der Stadt als Ganzem untergeordnet—eine Subordination, die durch die, auch wenn nur im übertragenen Sinne zu verstehende, räumliche Abhebung der Stadt vom restlichen Terrain zusätzlich verstärkt wird.

Die schlussendliche Großschreibung des Substantivs »grad« (dt. Stadt) intensiviert die graduelle räumliche Abstraktion in jener Textpassage. Das anfangs klein geschriebene Wort wird dadurch nicht nur hervorgehoben, sondern auch von der Bezeichnung einer beliebigen Stadt in einen Namen für *die eine* Stadt transformiert. Zwar bewirkt dies zunächst eine Konkretisierung des heterogen einsetzbaren Begriffs »grad«, denn groß geschrieben wird er zu einer Bezeichnung für eine bestimmte Stadt. Indem die Stadt hierbei aber nicht mehr mit ihrem (individuellen) Namen, sondern einer allgemeinen Kategorie benannt wird, wird Sarajevo zu einer Art Stadt-Paradigma erhoben und dadurch zu einer Idee abstrahiert.

Der Text nimmt also einerseits eine Vogelperspektive auf Sarajevo ein und stellt die Stadt als eine zusammenhängende Einheit dar. Andererseits beschreibt er aber

157 »Vom frühen Morgen an wirkt die Stadt, als schwimme sie im Licht. [...] Als würde an solchen Tagen das Licht von überall her aus unsichtbaren Quellen in den Talkessel von Sarajevo fließen und die Abhänge der Berge ringsum bedecken und das Flussbett der Miljacka zum Schäumen und alles Existierende zum Strahlen bringen, sodass die Stadt ihre Schwere verliert, vom Boden abhebt und zusammen mit dem Talkessel, den Gebäuden, den wenigen Bäumen und übrig gebliebenen Türmen im Licht schwebt« (Karahasan 2014: 51).

auch konkrete Wohnungen, Küchen, Zimmer und teilweise auch Straßen, wodurch die oben beschriebene, abstrahierende Perspektive aufgebrochen wird und der konkrete urbane Raum in den Fokus der Narration tritt. So wechselt der Erzähler direkt nach der Beschreibung des sich vom Umland abhebenden Sarajevos in die Deskription von Dubravkos überaus konkretem Zimmer (vgl. Karahasan 2007: 45).¹⁵⁸ Kurz darauf, nachdem er wieder auf das abstrakte Sarajevo zu sprechen gekommen war, das »se [...] dalje kupalo u blagoslovljenoj i ravnomjernoj svjetlosti« (ebd.: 52),¹⁵⁹ schildert er wiederum detailgetreu den Weg zu Saras Wohnung:

»A onda smo krenuli Šenoinom da što prije dospijemo u Ulicu branilaca grada i tako izbjegnemo gužvu koja u Titovoj vlada uvijek a pogotovo u mirne dane kad svi izidu obaviti ono što se mora. Do Ulice branilaca grada smo stigli bez problema, ali smo onda u toj ulici, već nakon stotinjak metara, kod jedne trgovine namještajem blizu Narodnog pozorišta, bili prisiljeni stati [...]« (Ebd.: 53)¹⁶⁰

Es ist somit ein Wechselspiel zwischen einer abstrahierenden und konkretisierenden Perspektive auf den städtischen Raum zu beobachten. Einerseits wird Sarajevo als geografischer Marker und abstraktes Konzept reflektiert. Andererseits werden konkrete Räume beschrieben, in denen sich die Figuren aufhalten und die sie mit ihren Praktiken bzw. Gesprächen generieren.

Ein solches Wechselspiel zwischen Abstraktion und Konkretisierung lässt sich auch auf Ebene der Figurengestaltung identifizieren. Wie bereits in den Vorkapiteln gezeigt wurde, repräsentieren die Romanfiguren, analog zu den ihnen zugeordneten Räumen, Rationalität oder/und Emotionalität. Sie fungieren also als Typen, die die semantische Raumlogik des Textes produzieren und diese gleichzeitig illustrieren. Dieses ihnen inhärente Typische manifestiert sich nicht zuletzt in den Namen der Protagonist:innen. So haben Saras Namen eine Art doppelten Boden, indem sie auf die Aufspaltung der Identität der Protagonistin in eine private und institutionelle hinweisen. Serafina steht dabei für letztere und repräsentiert ein »život pripadanja porodici, naciji, veri« (Šop 2010: 18).¹⁶¹ Sara hingegen vertritt die Aufopferung der Protagonistin für jene, denen ein solches Leben verunmöglicht wird. Damit gefährdet sie, wie Šop zeigt, stetig die Existenz von Serafina, die wiederum Sara regelmäßig vor dem Tod rettet (vgl. ebd.). Serafina impliziert somit nicht nur Negatives, sondern auch Schutz—eine Ambiguität, deren Manifestation auch in der biblischen Darstellung der *Serafim*, von dessen Bezeichnung der Name Serafina stammt, zu finden ist. Denn der »seraf« oder »saraf« bezeichnet im Alten Testament nicht nur die in der Engelhierarchie höchsten Engelwesen, die über dem

158 Vgl. ebd.: 52.

159 »[N]och immer in diesem gesegneten und gleichmäßigen Licht« (ebd.: 60).

160 »Dann nahmen wir die Šenoa-Straße, um schnell in die Straße der Verteidiger der Stadt zu gelangen und das Gedränge zu vermeiden, das in der Titova ständig herrscht, besonders an ruhigen Tagen, wenn alle unterwegs sind, um ihre Erledigungen zu machen. Die Straße der Verteidiger erreichten wir ohne Probleme, mussten aber schon nach hundert Metern bei einem Möbelgeschäft in der Nähe des Nationaltheaters stehen bleiben« (ebd.: 61–62).

161 [Übers. A.S.] Leben einer Zugehörigkeit zu Familie, Nation und Religion.

Thron Gottes schweben (vgl. Jes 6,2), sondern auch Wüstentiere, wahrscheinlich Schlangen, mithilfe welcher Gott Gericht über das widerspenstige, israelitische Volk während des Exodus aus Ägypten übt (vgl. Num 21,4-6). Gleichzeitig wird die »Kupferschlange« (Num 21,9), die Moses daraufhin von Gott erhält, um ebenjenes, nun wieder füge Volk Israel durch ihren Anblick zu heilen, ebenfalls als »seraf«/»saraf« bezeichnet.¹⁶²

Aber auch die Namen der anderen Romanfiguren implizieren eine über die bloße Benennung hinweggehende Bedeutung. So korrespondiert der Name Dubravko Horvatin mit der ethnischen, nämlich kroatischen Zugehörigkeit dieser Person.¹⁶³ Saras Schwester heißt Anđelina, was, durch die Ähnlichkeit zum bosnischen Wort »anđeo« (Engel), die rettende Funktion jener Person und damit ihren Status als Schutzengel Saras unterstreicht. Die Namen Kenan und Antonija wiederum weisen, ähnlich wie Dubravkos Name, auf die ethnischen Zugehörigkeiten ihrer Träger:innen hin: Kenan ist bosnischer Muslim, Antonija, von »kuferaši« abstammend, ungetauft und aus einer »gemischten« Familie. Und auch Dervo Perinas Name impliziert neben seiner appellativen Funktion eine weitere Bedeutungsebene. Dervo korrespondiert nämlich mit dem bosnischen Wort »drvo«, was Baum oder Holz bezeichnen kann; »perina« wiederum bedeutet Feder- oder Daunendecke. Daraus resultiert eine Ambivalenz, die einerseits die dieser Figur zugeschriebenen Funktion des »dunder«, der zwar Dinge reparieren, aber nicht selbst bauen kann (vgl. Karahasan 2007: 14–16),¹⁶⁴ andererseits die zwiespältige Beziehung des Erzählers zu Dervo widerspiegelt. Auf der einen Seite ist diese nämlich durch eine innige Freundschaft gekennzeichnet, auf der anderen besitzt sie auch eine »tamna strana« (ebd.: 19).¹⁶⁵

Die Namen der Protagonist:innen des Romans sind somit oftmals sprechend. Sie verweisen auf bestimmte, nicht immer (nur) die ethnische Herkunft der Personen betreffende Charakteristika der Figuren. Damit stellen die Protagonist:innen von *Sara i Serafina* zwar durchaus einen »Querschnitt der Sarajevoer Bevölkerung« dar, wie Straňáková (2008: 137) bemerkt. Sie sind aber auch Figurentypen, denen bestimmte Merkmale und Funktionen im Roman durch ihre Namen zugeordnet werden.

Von den typisierenden Benennungen ausgeschlossen sind der Erzähler und dessen Frau H. Zwar wird im Dialog zwischen Dubravko und dem Literaturprofessor erwähnt,

162 Davor Beganović (2007: 153) postuliert in seinem Artikel »Allegorie als Rettung«, dass Sara/Serafina aufgrund der Zwiespältigkeit der Figur, ihrer Körperlosigkeit und des Namens »Serafina« als »Engel der Belagerung« verstanden werden kann. Die Engelsfunktion sieht er darin erfüllt, dass Sara/Serafina ihrer Tochter die Flucht ermöglichen möchte. Meines Erachtens ist diese Interpretation inkonsistent. Denn Sara kann erst helfen, wenn sie zu Serafina wird und nicht, wie Beganović postuliert, in ihrem bloßen »Dasein als Doppelgängerin« (ebd.: 163). Dabei rettet Serafina bis zu einem gewissen Punkt immer nur sich selbst, indem der Name die Identität Saras homogenisiert. Dementsprechend kann also die Serafina-Identität als rettende Instanz angesehen werden, aber nicht die zwiespaltene Person der Sara/Serafina, zumal Sara sich anfangs sogar der Rettungsaktion widersetzt und erst von ihrer Tochter überredet werden muss, zu helfen. Aufgrund dieser interpretativen Dissonanzen baut meine Interpretation nicht auf Beganovićs Thesen auf.

163 Kroatien heißt auf Bosnisch »Hrvatska«.

164 Vgl. Karahasan 2014: 18–20.

165 »[D]unkle Seite« (ebd.: 23).

dass ersterer einen unannehmbaren Namen hat.¹⁶⁶ Sein Name selbst wird jedoch kein einziges Mal genannt. Und auch hinsichtlich seiner Frau erfahren Lesende einzig, dass sie einen annehmbaren, also nicht muslimischen, Namen trägt. Aber auch dieser wird stets nur abgekürzt wiedergegeben. Jene Omission kann ihre Begründung in dem Versuch einer Grenzverwischung zwischen Autor und Erzähler haben—ein Verfahren der Autofiktionalisierung, dessen sich Karahasan in vielen anderen seiner Texte bedient (vgl. Vojvoda-Engstler 2012); schließlich sind deutliche Parallelen zwischen dem Erzähler und dem Autor erkennbar.¹⁶⁷ Die Auslassung korrespondiert aber auch mit der liminalen Positionierung der beiden Figuren hinsichtlich der zwischen Rationalität und Emotionalität aufgespannten, raumsemantischen Skala, wie sie in Kapitel IV.2.2 festgestellt wurde. Denn fungieren der Erzähler und H. als quasi-neutrale, vermittelnde Figuren, so lassen auch ihre Namen bzw. das Fehlen ebenjener eine typisierende Einordnung nicht zu.

Eine Definition der anderen Figuren als bloße Typen ist jedoch auch nicht unproblematisch. Denn trotz ihrer sprechenden Namen besitzen all diese Personen individuelle, mehrdimensionale Biografien, die sie nicht nur als stereotype Marionetten, sondern als selbstbestimmte Persönlichkeiten erscheinen lassen. So hat Dervo eine Familie und eine Frau, mit der ihn ein eigentümliches Liebesdrama verbindet (vgl. Karahasan 2007: 21–24).¹⁶⁸ Saras Biografie wiederum inkludiert ein persönliches, bis in den Zweiten Weltkrieg reichendes Trauma. Und auch Dubravko ist in seiner innertextuellen Charakterisierung nicht in erster Linie Kroat, sondern vor allem zahnmedizinischer Assistent, der seine Dissertation beenden möchte. Hinter den abstrakten Typen stecken also konkrete Schicksale und Biografien. Nicht nur auf Ebene der Perspektive auf den Stadtraum Sarajevos lässt sich also ein Schwanken zwischen Abstraktion und Konkretisierung identifizieren. Auch die Figurendarstellung lässt eine solche Deutung zu. Denn die verallgemeinernden Typisierungen werden fortlaufend durch individualisierende Konkretisierungen gebrochen.

Wie gezeigt wurde, lassen sich auf unterschiedlichen Ebenen des Romans Oszillationsbewegungen zwischen einer abstrahierenden und konkretisierenden Perspektivierung identifizieren. Analog zu der in Kapitel IV.2.1 festgestellten Fugenstruktur des Romans findet dieser Dualismus zwischen Konkretem und Abstraktem seine Vorbereitung bereits im ersten Romankapitel, wo er als Leitthema des Textes eingeführt wird. Das Abstrakte wird dabei in Alberts Monolog über die Bronzestatuen, also über »simbole jednog sistema vrijednosti, kao nezaobilazni sastavni dio političkog poretka, kao znak države« (Karahasan 2007: 5),¹⁶⁹ eingeführt. Laut Albert ist die Institutionalisierung der Gesellschaft, also das Schaffen jener abstrakten, gesellschaftlichen Ideen eine natürliche

166 Siehe folgende Textstelle: »Eto zato tvoje ime nije pametno, jasno ti je da ne može biti pametno ono što nije prihvatljivo, a meni je čovjek dvaput naglasio da nije, da apsolutno nije prihvatljivo« vajkao se Dubravko« (Karahasan 2007: 49) [»Darum ist dein Name nicht vernünftig, dir ist klar, dass nicht vernünftig sein kann, was unannehmbar ist, der Typ hat es zweimal betont«, jammerte Dubravko« (Karahasan 2014: 58)].

167 Karahasan war ebenfalls Literaturprofessor und lebte während der Belagerung im Sarajevoer Stadtteil Marindvor.

168 Vgl. Karahasan 2014: 25–28.

169 »Symbole eines politischen Wertesystems, die einen notwendigen Bestandteil jeder gesellschaftlichen Ordnung bilden« (ebd.: 7).

Notwendigkeit des Menschen: »Svoje brončane likove, dakle institucije odnosno državu u najširem smislu, čovjek proizvodi onako kako proizvodi mokraću, znoj i ugljični dioksid – nužno i posve prirodno.« (Ebd.)¹⁷⁰ Folgt man der hier entwickelten Argumentation, fungieren jene Bronzestatuen als Elemente der globalen Stadtebene, als abstrakte Manifestationen einer, gemäß Albert, zwar gesellschaftlich erforderlichen und unausweichlichen, jedoch das Konkrete und Individuelle übertrumpfenden Institution.

Im Gegensatz dazu ist Dervos Monolog zu lesen, der im Erzähler durch die Erwähnung eines Experiments dessen Gespräch mit Albert ins Gedächtnis ruft. Dervos Aussagen thematisieren jedoch weniger die Unausweichlichkeit gesellschaftlicher Institutionalisierung, denn ihren gewaltsamen Einfluss auf die Menschen:

»Neko izvodi neki eksperiment na nama, profesore, ja ti to tvrdim rekao je Dervo tada i upravo tako, u unutrašnjem uhu čujem još i sada njegove riječi izgovorene njegovim glasom. ›Neko strahovito moćan izvodi neki svoj eksperiment na našim kožama i s našim jebenim životima. To je to, moj profesore, sada sam definitivno siguran da je to tako i nikako drugačije.« (Ebd.: 8)¹⁷¹

Dervo negiert somit nicht die Unausweichlichkeit gesellschaftlicher Institutionalisierung, doch er beschreibt die Logiken, die aus jenem Institutionalisierungsprozess resultieren, als etwas vom konkreten Alltag der Stadtbewohner:innen Losgelöstes. Dies wird insbesondere in seiner Antwort auf die Aufforderung des Professors, sich nicht zu einer Ratte machen zu lassen, deutlich:

»Njegovo je pitanje šta on i kako vidi, a moje je pitanje šta ja radim i kako se ponašam. Ako se ja ponašam kao čovjek, ja to i jesam ma kako me on vidio i u svojim tefterima vodio. I ako se ponašam kao štakor ja sam štakor, makar me cijeli svijet slavio kao ljuđinu. Ja ne mogu određivati okolnosti jer one nisu moj posao, ja se samo mogu u njima ponašati, a to jeste moj posao i jeste moja priroda.« (Ebd.)¹⁷²

Im Verhältnis zu Alberts Standpunkt, dass die Menschen auf natürliche Weise in ihrem gesellschaftlichen Zusammenleben bestimmte abstrakte Symbolisierungen vornehmen, implizieren Dervos Aussagen eine Weiterentwicklung jener Thematik. Laut dem Polizisten entscheidet das jeweilige politische Wertesystem zwar über die Bedeutsamkeit eines

170 »Der Mensch produziert seine Bronzefiguren, das heißt die Institutionen beziehungsweise den Staat nicht anders, als er Schweiß, Urin und Kohlendioxid produziert – aus einer naturhaften Notwendigkeit heraus« (ebd.).

171 »Irgendjemand führt ein Experiment mit uns durch, Professor«, sagte Dervo, und seine Worte hallen noch heute in mir nach. ›Jemand, der unheimlich mächtig ist, führt irgendein Experiment am lebendigen Leibe und mit unserem beschissenen Leben durch. Da bin ich mir hundertprozentig sicher, Professor, das ist es, nichts anderes.« (Ebd.: 10).

172 »Ihre Sache ist, was sie sehen und wie sie es betrachten, und meine Sache, was ich tue und wie ich mich verhalte. Wenn ich mich wie ein Mensch verhalte, dann bin ich es auch, egal, wie sie mich sehen und in ihren Büchern führen. Und wenn ich mich wie eine Ratte verhalte, dann bin ich es auch, selbst wenn mich die ganze Welt als großen Menschen feiert. Ich kann die Umstände nicht bestimmen, denn das ist nicht meine Aufgabe, ich kann mich nur unter diesen Umständen verhalten: das ist meine Aufgabe und sie entspricht meiner Natur« (ebd.).

Menschen auf institutioneller Ebene. Doch diese Werteordnung steht in keinem Zusammenhang zum konkreten Leben der Mitglieder ebenjener Gesellschaft.

Zwischen Alberts und Dervos Aussagen kann also eine inhaltliche Korrespondenz identifiziert werden, die eine weitere kompositorische Parallele zwischen Roman und Fuge offenbar werden lässt. Wie in einer Fugenkomposition nämlich folgt auf eine, das Leitthema einführende, erste Stimme (»dux«) eine zweite, das aufgestellte Thema beantwortende (»comes«), die das Hauptmotiv in variierenden Durchführungen wiederholt.¹⁷³ Alberts Monolog über die Bronzestatuen fungiert in diesem Fall als »dux«-Thema, Dervos Aussagen wiederum stellen die Variation, also die »comes«-Ausführung, desjenigen dar. Denn beide Personen rekurrieren auf die institutionelle Ebene des menschlichen Zusammenlebens, die Genese, aber auch die (möglichen) Folgen einer solchen gesellschaftlichen Institutionalisierung.

Die Stimme des Erzählers, der mit beiden Meinungen, sowohl Dervos als auch Alberts, nicht einverstanden ist, erscheint vor diesem Hintergrund als Kontrasubjekt bzw. Gegenharmonie, die, gemäß der Fugendefinition Friedrich Wilhelm Marpurgs (1753: 18 und 147), dem Thema der Fuge entgegengesetzt ist und mit dem Einsatz des ersten »comes« eingeführt wird. Auf Alberts Monolog reagiert die Erzählstimme tatsächlich noch schweigend und in Gedanken die Idee der Unumgänglichkeit der Institutionalisierung negierend: »Nisam se slagao s prijateljem ali mu nisam ni proturječio jer sam u životu imao sasvim dovoljno države i ostalih brončanih likova, toliko dovoljno da sam naprosto morao svoje osobne razgovore poštedjeti njihovog prisustva.« (Karahasan 2007: 6)¹⁷⁴ Dervos Aussagen wiederum widerspricht der Erzähler vehement:

»Mi se zanosimo da branimo svoje kuće i familije, svoja prijateljstva i svoje ljudsko pravo na njih, a zapravo smo štakori koje neki ravnodušni gad posve neutralno promatra i registrira njihove postupke. Pa ne možeš sebi to dozvoliti« siktao sam ogorčen na svijet i bijesan zbog Dervinovog mira »ne smiješ na to pristati ako imaš mrvu ljudskog dostojanstva.« (Ebd.: 9)¹⁷⁵

Offensichtlich wird, dieser Lesart folgend, dass im ersten Kapitel von *Sara i Serafina* nicht nur eine raumzeitliche Ordnung eingeführt wird, die in der Makrostruktur des Romans wiederholt wird (vgl. Kap. IV.2.1). Der Text arbeitet sogar mit unterschiedlichen, eine Fuge kennzeichnenden Stimmen, die das Thema der gesellschaftlichen Institutionalisierung, also der symbolischen Abstraktion konkreter gesellschaftlicher Prozesse, und

173 Für detaillierte Ausführungen zu den Begrifflichkeiten von »dux« und »comes«, vgl. Beiche 1986; Koch 1807; Marpurg 1753: 20–21.

174 »Ich stimmte meinem Freund nicht zu, aber ich widersprach ihm auch nicht, denn in meinem Leben hatte es so viele Bronzefiguren gegeben, dass ich meine Privatgespräche mit ihnen verschonen musste« (Karahasan 2014: 8–9).

175 »Wir berauschen uns daran, dass wir unsere Häuser und Familien, unsere Freundschaften und unser gutes Recht auf diese Freundschaften verteidigen, aber in Wirklichkeit sind wir Ratten, die von einem gleichgültigen Subjekt observiert werden. Das kannst du doch nicht zulassen«, tobte ich, weil mich die Welt bitter und Dervos Ruhe verrückt machte. »Das darfst du nicht hinnehmen, wenn du noch einen Funken Menschenwürde in dir hast.« (Ebd.: 11–12).

ihre Auswirkungen auf das Leben der Menschen einführen, variierend wiederholen oder kontrapunktieren.

Wiederholt wird das von Albert eingeführte ›dux‹-Thema nämlich nicht nur von Dervo. Es hallt auch in Dubravkos Aussagen bezüglich der annehmbaren und unannehmbaren Namen nach, die auf den oppressiven Einfluss der Institution auf das konkrete Leben der Stadtbewohner:innen hinweisen. Wie Dervo und Albert scheint der zahnmedizinische Assistent jene Unterdrückung jedoch schließlich zu akzeptieren. Denn versteht Dubravko zunächst nicht, wieso man für die Ausreise einen Taufschein benötigt,¹⁷⁶ so nimmt er jene Begebenheit schließlich kritiklos hin (vgl. Karahasan 2007: 48–49).¹⁷⁷ Ähnliches ist bezüglich Kenan zu bemerken. Versucht dieser zunächst, durch einen Namenswechsel, gemeinsam mit seiner Verlobten auszureisen und dadurch die institutionellen Vorgaben zu überlisten, akzeptiert er die Unmöglichkeit der Ausreise nach der Razzia bei seinem Freund, der ihm die gefälschten Dokumente besorgen sollte, am Schluss ohne Weiteres:

»Ako gospodin asistent ne može s njima, prekosutra, slabi su izgledi da mu Barić pomogne [...]. (Asistent iz Barićeve poruke bio je Kenan [...]) Čim je čuo Barićevo poruku Dubravku, Kenan se odlučio oprostiti od na i otići do Antonije da s njom provede još ovo malo vremena i pomogne joj ako nekako mogne.« (Ebd.: 122)¹⁷⁸

Am deutlichsten tritt das ›dux‹-Thema, also die Thematisierung des Verhältnisses zwischen abstrahierender Institution und menschlichem Dasein, jedoch in Saras Aussagen kurz vor ihrem Tod zutage, worin sie auf ihre eigene Identitätsspaltung zwischen der privaten Sara und der institutionellen, öffentlichen Serafina eingeht:

»Nema se tu zapravo šta objasniti. Kao što i Vi sigurno znate, mnogi od nas spajaju u sebi nespojive osobine, kao da u sebi jednome imaju dvije međusobno suprotstavljene ili naprosto različite prirode. [...] Davno sam ja primijetila te svoje dvije strane, već kao curetak opazila njihovu međusobnu netrpeljivost i već tada se opredijelila za jednu od njih dvije. Radi jednostavnijeg imenovanja mogli bismo ih nazvati Sarom i Serafinom [...]. Sa Sarom nisam imala problema [...]. I svi su je drugi voljeli, oni do kojih mi je stalo [...]. Ali sam sa Serafinom uvijek imala problema, od rane mladosti. Nisam je htjela, znala sam da to nisam ja [...].« (Ebd.: 164–165)¹⁷⁹

176 Siehe folgende Textpassage: »Kako je Dubravko priznao da slabo razumije cijelu priču s krštenicama i imenima, ljubazni Barić ga je poučio, trudeći se da njegova pouka bude maksimalno narodnopolitična (njegov izraz)« (Karahasan 2007: 48) [»Als Dubravko einräumte, er verstehe die ganze Geschichte mit den Taufscheinen und den Namen nicht, belehrte ihn der lebenswürdige Barić, wobei er sich bemühte, diese Belehrung ›volkspolitisch‹ (sein Ausdruck) fehlerlos zu erteilen« (Karahasan 2014: 56–57)].

177 Vgl. Karahasan 2014: 56–58.

178 »Wenn der Herr Assistent übermorgen nicht mitkonnte, gab es kaum Aussicht auf eine Hilfe von Barić [...] (der Herr Assistent aus Barićs Botschaft war Kenan [...]). Nachdem er diese Nachricht gehört hatte, verabschiedete Kenan sich von uns, er wolle zu Antonija, um noch ein bisschen Zeit mit ihr zu verbringen und ihr beim Packen zu helfen« (ebd.: 135–136).

179 »Da gibt es nichts zu erklären. Wie Sie sicher wissen, vereinigen viele von uns unversöhnliche Eigenschaften in sich, als ob der Mensch zwei verschiedene Naturen in sich hätte. [...] Ich habe meine zwei Seiten und ihre Unverträglichkeit schon als Mädchen bemerkt und mich damals schon für

Essenziell ist in diesem Monolog Saras, dass auch sie, ähnlich wie Dervo, auf die Unvereinbarkeit zwischen der globalen und privaten Stadtebene und der daraus resultierenden Identitäten hinweist, wenn sie sagt: »Kad nepoznatima činite usluge i odbijate se s njima zbliziti izbjegnute nekako i Serafinu, uspijete te ljude ne porobiti i njima ne ovladati.« (Ebd.: 166)¹⁸⁰

Immer wieder kehrt das zu Anfang eingeführte ›dux‹-Thema also in unterschiedlichen ›comes‹-Variationen wieder. Gleichzeitig lässt sich das im ersten Kapitel eingeführte Kontrasubjekt wiederholt identifizieren. Denn der Erzähler fungiert nicht nur in der Exposition als Gegenstimme. Analog zu seiner Funktion als neutrales Element in der semantischen Raumordnung (vgl. Kap. IV.2.2) setzt er sich stets von den anderen Stimmen entweder durch sein Unverständnis des Gesagten oder durch Konterargumente ab. So winkt er ab, als Dubravko ihm vorschlägt, den Namen zu wechseln und mit ihm aus der Stadt zu fliehen (vgl. Karahasan 2007: 50).¹⁸¹ Und auch auf Saras Bitte, die Ausreisepapiere nicht nur für Antonija, sondern auch für Kenan zu besorgen, reagiert er irritiert (vgl. ebd.: 87).¹⁸² Schließlich versucht er, den aufgebrachtsten Dubravko zu besänftigen, als wiederum er selbst diesem die Integration von Kenan in das Ausreiseprogramm nahelegt (vgl. ebd.: 105–107).¹⁸³

Folgt man der seit dem 18. Jahrhundert geläufigen Definition des fugalen Begriffspaares ›dux‹-›comes‹, so findet man in *Sara i Serafina* somit die jenes Paar charakterisierende Ambivalenz.¹⁸⁴ Denn die Variierungen der von Albert eingeführten Thematik relativieren die Aussage, dass das Institutionelle etwas für das menschliche Überleben Notwendiges sei. In den Variationen und auch der Kontrastierung des Themas wird vielmehr offenbar, wie die globale, institutionelle Stadtebene den konkreten Alltag verkompliziert. Diese Beantwortungen der ›dux‹-Thematik stellen also auch eine Konkretisierung ebenjener und damit, gemäß Fugentheorie, eine »Vermenschlichung« (Beiche 1990) des abstrakten Leitthemas dar.

Dieser Interpretation folgend impliziert die fugale Struktur des Romans nicht nur die Bedeutung der Flucht bzw. des Exils, wodurch der Roman strukturell und thematisch auf den Verlust des darin beschriebenen Stadtraums sowie einer bosnischen Identität anspielt, wie dies in den Kapiteln IV.2.1 und IV.2.2 gezeigt wurde. Sie spiegelt auch das Wechselspiel zwischen Abstraktion und Konkretisierung wider und negiert gleichzeitig, in der Anwendung eines abstrakten Diskurses auf das konkrete Alltagsleben der Stadtbewohner:innen, dessen Viabilität. Den Roman als »Ideen-Roman« (Straňáková 2008:

eine von ihnen entschieden. Der Einfachheit halber könnten wir die beiden Sara und Serafina nennen [...]. Mit Sara hatte ich nie Probleme [...]. Auch die anderen liebten sie, jedenfalls diejenigen, an denen mir lag. [...] Aber mit Serafina hatte ich schon seit früher Jugend Schwierigkeiten. Ich wollte sie nicht« (ebd.: 178–179).

180 »Wenn Sie für Fremde da sind, Ihnen und sich aber jede Nähe verweigern, meiden Sie auch die Gefahren, die mit Serafina verbunden sind, Ihnen gelingt es, diese Leute nicht zu tyrannisieren und sie nicht zu beherrschen« (ebd.: 180).

181 Vgl. ebd.: 59.

182 Vgl. ebd.: 97–98.

183 Vgl. ebd.: 117–119.

184 Meine Argumentation stützt sich auf die Definition von ›dux‹ und ›comes‹, wie sie bei Beiche (1986) zu finden ist.

134) oder Thesenroman¹⁸⁵ zu bezeichnen, ist dementsprechend insofern korrekt, da hier die Romanstruktur sowie die Figurendarstellung auf die Diskussion eines intellektuellen Konzeptes—hier: der Auswirkungen politischer Machtausübung—ausgelegt ist (Larousse.fr, o. D.). Darauf weist nicht zuletzt auch Kazaz (2001: 65) hin, wenn er hinsichtlich des Romans konstatiert: »Unutar te priče o identitetu žrtve [Herv. i. O.] Karahasan ubacuje esejističku raspravu o sjenama brončanih statua kao simbolima političke moći putem koje se i uređuje društveni poredak [Herv. i. O.]«. ¹⁸⁶

Interessant ist jedoch, dass, im Gegensatz zum »roman à thèse«, der meist die Gewissheit einer bestimmten Idee impliziert und auf eine spezifische Erkenntnis hinsteuert (vgl. Suleiman 1983: 18), in *Sara i Serafina* ebenjene Möglichkeit von Wissensvermittlung negiert wird. Im Epilog von Karahasans Roman tritt zum Schluss nämlich—im Gegensatz zu Epilogen oder anderen Texteinschüben oder -kommentaren, wie sie in Thesenromanen üblich sind¹⁸⁷—die zu vermittelnde Hauptthese nicht deutlich zutage. Vielmehr wird ein Verständnis des in der Exposition des Romans eingeführten Hauptthemas negiert und damit mit dem Tendenzhaften, Abstrahierenden und Autoritären gebrochen, wie es Susan Rubin Suleiman als einen Thesenroman kennzeichnend beschreibt: »Que la thèse soit conservatrice ou révolutionnaire, défendant le *statu quo* [Herv. i. O.] ou appelant son abolition, le roman à thèse est en tant que genre foncièrement autoritaire [...]«. (Ebd.: 18)¹⁸⁸ Der Epilog des Romans ist somit in Berufung auf die musikwissenschaftliche Fugenterminologie, analog zu der identifizierten »da capo sin fine«-Struktur, weniger als Schluss, denn als Trugschluss zu lesen. Denn er lässt die Lesenden, die bis dahin dem an bestimmten Leitthesen orientierten Text folgten, ohne Pointe zurück, wodurch die in Kapitel IV.2.1 festgestellte Offenheit des Textes erneut hervorgehoben wird.

IV.2.5 Topische Subversionen und Affirmationen: Unvollkommenes Heldentum und der heilsame Schnee

Durch eine Inversion des Thesenromangenres stellt der Roman also die eigene Möglichkeit, Sinn zu stiften, infrage. Gleichzeitig kann er jedoch als Kritik abstrahierender Erinnerungsnarrative gedeutet werden, die ähnlich kohärente Erzählungen des urbanen Ausnahmezustandes vornehmen. Darauf weist insbesondere die Raumstruktur des Romans hin. Aufgrund der seltenen Darstellung der Wege zwischen den einzelnen Schauplätzen (vgl. Kap. IV.2.2) erscheint der literarische Raum des Textes nämlich zunächst

185 Ich verwende die beiden Begriffe synonym. Dass es sich beim Ideenroman und Thesenroman um ein und dasselbe handelt, der Ideenroman bloß von Autor:innen von Thesenromanen als Begriff eingeführt wurde, um die pejorative Konnotation des »roman à thèse«, insbesondere in der französischen Literatur, für die eigenen Texte zu umgehen, ist heutzutage unumstritten (vgl. Suleiman 1983: 8–9; Larousse.fr o. D.).

186 [Übers. A.S.] In diese Erzählung über die Identität des Opfers wirft Karahasan eine essayistische Abhandlung über Schatten von bronzenen Statuen, die als Symbole der Macht fungieren und wodurch die gesellschaftliche Ordnung geregelt wird.

187 Ein nennenswertes Beispiel hierfür ist der Epilog in Lev Tolstojs *Vojna i mir*, vgl. hierzu auch Larousse.fr o. D.

188 [Übers. A.S.] Egal ob die These konservativ oder revolutionär ist, den Status quo verteidigend oder dessen Sturz fordernd, der Thesenroman ist als Genre von Grund auf autoritär.

größtenteils nicht-linear und punktförmig, fragmentiert. Ähnlich wie bei Ginzburg wird erst durch den Erzählprozess ein zusammenhängender Text kreiert. Anders als in *Zapiski* jedoch rückt die Erzählfigur dabei nicht weitestmöglich in den Hintergrund. Sie inszeniert sich vielmehr als aktiv gestaltende, autoritäre Erzählinstanz, die mithilfe ihres, immer wieder als subjektiv reflektierten, Erinnerungsvermögens versucht, Kohärenz im Erzählprozess zu schaffen. So spannt sie bspw. durch ihren Monolog zu Beginn des dritten Kapitels einen narrativen Bogen vom Treffen des Erzählers mit Sara zu dessen Gespräch mit H.: »Ali se nisam stigao napraviti važan, prije nego sam ustvrdio bilo šta na naša vrata je zakucala upravo Sara o kojoj sam htio pripovijedati.« (Karahasan 2007: 77)¹⁸⁹ Dadurch reiht der Erzähler zwei temporal und räumlich disjunkte Erzählepisoden nicht einfach zusammenhanglos aneinander, sondern bringt sie in eine logische Korrelation zueinander. Am sichtbarsten wird jene sich wiederholende Erzählstrategie in der narrativen Verknüpfung des Gesprächs mit Albert mit jenem zwischen dem Erzähler und Dervo durch den Experiment-Begriff, die, in der Wahrnehmung des Erzählers, die beiden raumzeitlichen Ebenen miteinander überlappen lässt:

»Tokom Dervinovog pripovijedanja pala je vjerovatno riječ »eksperiment«, i to vjerovatno u kontekstu koji je iz zaborava izvukao Albertove davne riječi koje su trebale još u ono vrijeme nestati u tepisima hotela »Evropa«, do neraspoznatljivosti pomiješane s dimom, zveckanjem i bezbrojnim glasovima drugih ljudi. Mora da je u vezi s eksperimentom Dervo spomenuo i otok, ili je njegov opis u mome duhu stvorio sliku otoka, ili je, što je najmanje vjerovatno, Dervo u jednom trenutku progovorio Albertovim glasom u kojem se tako neponovljivo miješaju umor i nervoza, zaista ne znam šta je ali znam da su riječ »eksperiment« i neki detalj iz njezina konteksta u meni probudili i u sjećanje dozvali cijelu Albertovu pripovijest o brončanim likovima.« (Ebd.: 7)¹⁹⁰

Die Erzählung fügt also durch den Einsatz subjektiver Wahrnehmungsprozesse des Erzählers nicht in einem linearen Verhältnis zueinanderstehende Raumfragmente zusammen. Dabei wird die punktförmigen Raumstrukturen inhärente Achronizität mit einer beinahe zwanghaften Chronologisierung zu beseitigen versucht, wodurch die Erzählung

189 »Aber bevor ich die Ergebnisse meiner Bemühungen abwarten konnte, klopfte es an unsere Tür.« (Karahasan 2014: 87) In der deutschen Übersetzung wird der letzte Teil des bosnischen Zitats »o kojoj sam htio pripovijedati« ausgelassen. Für die vorliegende Argumentation ist dieser Satzteil jedoch von Bedeutung. Denn er weist darauf hin, dass das Ziel des Türen-Monologs eigentlich war, von Sara zu berichten, wodurch der erzählerische Bogen zwischen dem Vorkapitel und dem aktuellen Kapitel offensichtlich wird.

190 »Dabei muss das Wort »Experiment« gefallen sein, wahrscheinlich in einem Kontext, der Alberts damalige Worte aus dem Vergessen riss, obwohl sie längst, bis zur Unkenntlichkeit mit Rauch, Geschirrklopfen und Stimmengewirr vermischt, in den Teppichen des Hotels »Europa« verschwunden sein sollten. Im Zusammenhang mit dem Experiment muss Dervo auch eine Insel erwähnt haben, oder durch seine Beschreibung muss in mir das Bild einer Insel aufgetaucht sein, oder, was aber kaum wahrscheinlich ist, Dervo hat nur einen Augenblick lang mit Alberts Stimme gesprochen, in der sich Müdigkeit und Nervosität so unnachahmlich mischten – ich weiß wirklich nicht, aber ich weiß, dass das Wort »Experiment« und einige Details aus seinem Kontext in mir die Erinnerung an Alberts Geschichte von den Bronzefiguren wachrief« (ebd.: 10).

an Linearität gewinnt. Davon zeugt einerseits das in Kapitel IV.2.1 festgestellte temporale Leitmuster, das das Erzählte strukturiert und ordnet. Andererseits werden die zahlreichen Rekurse in sich außerhalb der erzählten Zeit befindende Ereignisse durch genaue Datierungen zeitlich exakt verortet. Diese Digressionen werden nicht nur vom Erzähler, sondern auch von anderen Romanfiguren, wie Sara (in ihren Erzählungen über ihre Kindheit), Dubravko (in seinen Ausführungen zum Bierbrauen in der k.u.k.-Monarchie) und Dervo (in seinem Drama mit seiner Frau) vorgenommen. Der Erzähler blickt also (mithilfe der anderen Protagonist:innen), wie mittels eines aufklappbaren Fernrohrs, in unterschiedliche Schichten der Vergangenheit Sarajevos und entwirft durch die sinnhaltige Verbindung diverser Episoden aus der Geschichte dieser Stadt eine kohäsive, nach einem bestimmten chronologischen Muster geordnete Erzählung.

In diesem chronologisierenden Vorgehen des Textes spiegelt der Roman den Mechanismus institutioneller Narrative wider, die versuchen, wie Maček (2009: 198) konstatiert, eine zeitlich geordnete, logische Abfolge der Ereignisse zu kreieren und dadurch dem Geschehen eine spezifische Sinnhaftigkeit zuzuschreiben (vgl. auch Kap. IV.1.3). Im Gegensatz zu den identifizierten Meistererzählungen über die Belagerung von Sarajevo bricht *Sara i Serafina* jedoch schließlich mit der dem Roman inhärenten Tendenziosität und narrativen Autorität. Denn im Epilog wird nicht nur die Sinnlosigkeit der Erzählung bzw. die Unmöglichkeit, in ihr Sinn zu finden, enthüllt. Hier wird das erste Mal im gesamten Roman auch keine exakte zeitliche Einordnung der Geschehnisse getätigt. In einer Art »Entblößung [Herv. i. O.]« (Iser 2016: 35) entlarvt der Text an dieser Stelle also nicht nur seine eigene Tendenziosität, sondern auch die Willkür seiner temporalen Strukturierung, insgesamt also die Fiktionalität der eigenen Erzählung. Dadurch weist er auf die Konstruiertheit nicht nur seiner selbst, sondern auch anderer narrativer Gebilde hin, die, wie er, eine scheinbar eindeutige Interpretation und Klassifikation urbaner Raumerfahrungen suggerieren.

Der Roman dekonstruiert dadurch nicht nur Kohärenz schaffende Erzählungen, die den städtischen Ausnahmezustand in eine schlüssige Erzählung zusammenzufügen suchen. Er weist auch auf deren Unwirksamkeit in der Bewältigung von durch den Ausnahmezustand generierten Traumata hin. Auf die konkrete Erfahrung von Saras unfreiwilligem (Märtyrer-)Tod folgt nämlich keine besondere Erkenntnis, sondern Leere, Unverständnis und räumliche Entfremdung. Der Erzähler bleibt, trotz seiner Kohärenz implizierenden Erzählung, am Ende in einem traumatischen Zwischenstadium zwischen alter und neuer Stadt gefangen, in einem liminalen Zustand zwischen Vergangenheit und Gegenwart, aber auch zwischen dem, was er sieht und rational verarbeiten kann, und dem, was er auf emotionaler Ebene empfindet.

Als das einzig Beruhigende und positiv Konnotierte in jener Schlusszene fungiert die weiße Schneedecke. Nicht umsonst endet der Roman mit dem Satz: »Srećom, pada snijeg i sve je bijelo.« (Karahasan 2007: 173)¹⁹¹ Die Schneedecke impliziert hier etwas Schützendes, das Traumatische der städtischen Raumerfahrung Verhüllendes. Doch diese schneeweiße Heilsamkeit kann nur von temporärer Dauer sein. Sobald der Schnee schmilzt, wird die Spaltung der räumlichen Realität für den Erzähler wieder offensichtlich. Ergo wird er immer wieder an den Anfang seiner zuvor geschilderten, das Trauma

191 »Zum Glück schneit es, und alles ist weiß« (ebd.: 187).

wiederholenden Geschichte geraten. Der Schnee verhüllt das Trauma des Ausnahmezustandes nur, hilft jedoch nicht dabei, es zu verarbeiten. Die Schneedecke fungiert als Metapher für eine *trügerische* Heilsamkeit, die eine Überwindung des Traumas aufschiebt, aber nicht ermöglicht. Wie institutionelle Narrative über die Belagerung, die durch eine autoritäre, kohärente Version der Ereignisse eine Zweckgebundenheit des Ausnahmezustands suggerieren, hilft die Schneedecke also das persönliche Trauma zu kaschieren. Unverarbeitet jedoch wird es stetig wiederkehren und das traumatisierte Subjekt in immer derselben Sackgasse enden—ein Aspekt, auf den der Roman auch durch die ihm inhärente Wiederholung hinweist (vgl. Kap. IV.2.1).

Die Schneedecke in *Sara i Serafina* ist jedoch in einer weiteren Hinsicht relevant. Sie stellt nämlich einen Bruch mit dem geläufigen Schneetopos in der bosnischen literarischen Tradition dar. Wie Jakiša (2009: 208) feststellt, impliziert der Schnee in der von der Literaturwissenschaftlerin identifizierten Bosnientopik, die durch intertextuelle Bezugnahmen bosnischer Autoren¹⁹² aufeinander generiert wird, nämlich Bedrohung und Tod. In *Sara i Serafina* jedoch symbolisiert er (trügerische) Heilsamkeit. Diese topische Zäsur legt eine weitere metatextuelle Dimension des Romans offen. Denn kreieren laut Jakiša bosnische Schriftsteller, darunter auch Karahasan, durch die kontinuierliche Reproduktion bestimmter Topoi einen zusammenhängenden Bosnien-Text und produzieren dadurch identitätsstiftende »Gemeinschaftserzählungen« (ebd.: 356), so demonstriert der mit der daraus resultierenden Bosnientopik brechende Epilog nicht nur die Sinnentleerung des urbanen Raums, sondern den Verlust eines gesamtulturellen Symbolsystems. Werden Bosnientexte nämlich durch die erwähnte Intertextualität zu »kompensierenden Kulturorten« (ebd.: 9), dann kann die Abwendung von ebenjener intertextuellen Praxis, ja der aktive Bruch mit ihr, als Feststellung der Unmöglichkeit des Weiterschreibens eines solchen übergreifenden, Identitätsaushandlung ermöglichenden Bosnien-Textes gedeutet werden.

Nicht nur Sara verliert in *Sara i Serafina* somit jegliche Räume, in denen sie ihre »wahre« Identität ausleben kann. Der Roman dokumentiert auch den Verlust des literarischen Verhandlungsraums, in dem sich die bosnische Identität zu konstituieren pflegte, und folglich den Verlust der Möglichkeit, überhaupt Identitäten auszuhandeln.

Eine solche Deutung gewinnt an Tiefe, wenn sie mit den Kernthesen aus Karahasans Essay »Das Ende eines Kulturmodells?« (2000) in Verbindung gebracht wird. Hierin rekurriert der Schriftsteller auf sein Verständnis des bosnischen Kulturmodells, das sich durch den Aufprall mehrerer Religionen an einem Ort als dramatisch konstituiert. Bosnien wird bei ihm zu einem Ort, an dem eine Identität in ihrer Koexistenz mit anderen Identitäten erst konstruiert wird und in Sarajevo ihre konsequenteste Manifestation erfährt (vgl. Karahasan 2000: 264–265; auch Karahasan 1995b: 9–10). Dieses Modell formt, laut dem Schriftsteller, die gesamte bosnische Gesellschaftsstruktur, die jedoch »in der Periode von 1992 bis 1998 gründlich zerstört« (Karahasan 2000: 270) wurde. Er fügt hinzu:

»[I]n einer zerstörten Gesellschaft [...] lässt sich eine so feine, komplizierte und empfindliche Ganzheit, wie es das bosnische dramatische Kultursystem ist, nicht bewah-

192 Jakiša stützt ihre Ausführungen auf Analysen von Texten männlicher Autoren. Deshalb wird an dieser Stelle nur das Maskulinum genutzt.

ren. Das also ist geschehen zwischen 1991 und 1998; 1991 war es für alle in Bosnien absolut normal, daß ich, obwohl Muslim oder gerade deshalb, weil ich Muslim bin, ein Drama schreibe, mit dem 700 Jahre Franziskaner in Bosnien gefeiert werden, und 1998 ist es einigen unerträglich, einigen lächerlich und einigen verdächtig, daß ich, als Muslim, ein Drama schreibe zu Ehren des großen Franziskaners Andjeo Zvizdović.« (Ebd.: 271)

Sara i Serafina dokumentiert somit den Verlust nicht nur eines vergangenen Stadtraums mit seinen Logiken, sondern auch eines Dialogizität implizierenden Kulturmodells einer übergeordneten, nicht nur städtischen, sondern gesamtbosnischen Gemeinschaft.

Der Roman impliziert also einerseits eine kritische Auseinandersetzung mit den Mechanismen institutioneller Narrative. Andererseits perpetuiert er, durch die Gleichsetzung des Verschwindens eines früheren Sarajevo mit dem Ableben einer spezifischen bosnischen Kultur bzw. Identität, den jenen Erzählungen impliziten Topos vom Verlust des Sarajevoer »*genius loci* [Herv. i. O.]« (Duda 2012: 60), also seines immer schon dagewesenen multikulturellen, kosmopolitischen und Toleranz implizierenden Charakters. Auch die Hervorhebung der Aversion der »hrvatskih vlasti u Sarajevu« (Karahasan 2007: 47)¹⁹³ gegenüber Multinationalen und Muslimen (vgl. ebd.: 48–49)¹⁹⁴ und deren Kontrastierung mit der multiethnischen Einwohnerschaft Sarajevo, für die ethnische Kategorien keine Bedeutung haben,¹⁹⁵ erscheinen vor diesem Hintergrund als Affirmationen des insbesondere in der bosniakisch-kroatischen Meistererzählung identifizierbaren Viktimisierungstopos, das Sarajevo als Opfer einer Aggression von außen beschreibt.

Im Gegensatz zu jenem Narrativ jedoch arbeitet der Text nicht mit dem die Meistererzählung kennzeichnenden Heldentopos, was in einer Häufung »unvollkommener« Held:innen manifest wird—Held:innen also, die zwar zunächst als solche identifiziert werden können, deren Heldenstatus im Laufe der Erzählung jedoch Dissonanzen aufweist. Folgt man bspw. der Raumlogik der belagerten Stadt, die Dervo in seiner Embryo-Metapher einführt und die im Sinnieren des Erzählers über die räumliche Abhebung Sarajevo vom restlichen, die Stadt umgebenden Gebiet ihre Fortsetzung findet, liegt die Annahme nahe, dass Antonija und Dubravko als Lotman'sche Held:innen der Steppe kategorisiert werden können. Denn nur ihnen gelingt es, den Belagerungsring bzw. das zusammenhängende und klar abgegrenzte Gefüge Sarajevo zu durchbrechen.

Beide Grenzüberschreitungen werden jedoch nicht explizit erzählt. Von Dubravko verabschiedet sich der Text noch in den Straßen von Sarajevo, als sich die Heimwege je-

193 »[D]er kroatischen Machthaber für Sarajevo« (Karahasan 2014: 55).

194 Vgl. ebd.: 57.

195 Dieses Unverständnis zeigt sich einerseits in der Zusammenarbeit der Stadtbewohner:innen im Roman, die allesamt unterschiedlichen ethnischen Kategorien zuzuordnen sind, wird im Text aber stellenweise ganz explizit bemerkt, bspw. in Dubravkos Erzählung über sein Gespräch mit Barić: »Kako je Dubravko priznao da slabo razumije cijelu priču s krštenicama i imienima, ljubazni Barić ga je poučio« (Karahasan 2007: 48) [»Als Dubravko einräumte, er verstehe die ganze Geschichte mit den Taufscheinen und den Namen nicht, belehrte ihn der lebenswürdige Barić« (Karahasan 2014: 56)].

ner Romanfigur und des Erzählers trennen (vgl. Karahasan 2007: 147).¹⁹⁶ Und auch Antonijas Fortgang passiert »hinter den Kulissen«. Er wird erst nach vollendeter Tatsache und nur implizit erwähnt, nämlich als Sara über den Inhalt eines Briefs von ihrer Tochter aus Zagreb berichtet (vgl. ebd.: 160).¹⁹⁷ In beiden Fällen passiert das Verlassen der Stadt also abseits der Erzählung, wodurch es nicht als handlungstragendes Ereignis fungiert. Diese Grenzüberschreitung der Figuren impliziert keine Weiterführung der Handlung, sondern ihr Ende, was durch die Konnotation des Verlassens Sarajevos mit dem Tod weiter verstärkt wird. Dubravko bemerkt jenen Zusammenhang zwischen dem Fortgang aus der Stadt und dem Ableben eines Menschen sogar selbst im Rahmen seines Abschieds vom Erzähler: »Svaki put kad je iz Grada otišao neko ko mi je drag, osjećao sam se kao kad umre neko poznat [...]« (ebd.: 146)¹⁹⁸ Aber auch Antonijas oben erwähnter Brief, aus dem das Ende der Beziehung von Kenan und Antonija deutlich wird, impliziert den irreversiblen Verlust einer Stadtbewohnerin, Tochter und Verlobten. Die Grenzüberschreitungen von Dubravko und Antonija stellen somit keine sujethaften Elemente der Narration dar. Sie sind Erzählstränge, die ins Leere führen und die beiden Figuren eher aus der Erzählung verschwinden lassen, denn sie als handlungstragende Held:innen zu positionieren.

Fokussiert man die in Kapitel IV.2.2 festgestellte, raumsemantische Ordnung des Textes, so erscheint wiederum eine andere Personengruppe als grenzüberschreitend, nämlich H. und der Erzähler. Wie festgestellt wurde, handelt es sich bei beiden um Figuren, die im Dualismus zwischen Rationalität und Emotionalität eine liminale und vermittelnde Funktion einnehmen. Denn sie verbinden zwei eigentlich impermeable semantische Sphären in sich und brechen dadurch mit der binären raumsemantischen Logik des Textes. Ist H. jedoch, räumlich gesehen, stets an ihre Wohnung gebunden und bleibt somit in dem ihr zugewiesenen Raum, was sie nach Lotman zu einer nicht handlungstragenden Figur macht, bewegt sich der Erzähler frei von jeglichen Einschränkungen zwischen den unterschiedlich semantisierten Räumen nach Belieben hin und her. Bis zum Epilog kann er somit, mit Lotmans Termini operierend, als Held der Steppe kategorisiert werden.

Am Ende des Textes ändert sich seine Funktion innerhalb der Erzählung jedoch. Durch die Abwendung von jeglicher Rationalität verliert er seinen Status als Vermittler und damit auch seine Rolle als Grenzen überschreitender Held. Die dieser Figur implizite raumsemantische Flexibilität wird in räumliche Stagnation transformiert. Am Ende sucht der Erzähler, in der ehemaligen Urbanität gefangen, vergebens nach ihm vertrauten, aber nicht mehr vorhandenen Zeichen in einem gänzlich veränderten Stadtraum (vgl. Kap. IV.2.1). Den Roman hindurch räumliche Grenzüberschreitungen vornehmend, endet der Erzähler nach Saras Tod also in der Sackgasse räumlicher Entfremdung. Sein Status als bewegliche Figur verschwindet. Er wird vom Träger der Handlung zu einer abseits der (räumlichen) Wirklichkeit stehenden, unbeweglichen Figur und damit von einer aktiven Heldenfigur zu einem passiven Zuschauer des um ihn sich entwickelnden Stadtgeschehens.

196 Vgl. Karahasan 2014: 160.

197 Vgl. ebd.: 173–174.

198 »Jedes Mal, wenn jemand aus der Stadt wegging, den ich mochte, ist es mir vorgekommen, als wäre einer gestorben« (ebd.: 160).

Schließlich wäre es auf symbolischer Ebene auch möglich, Sara als handlungsstragende Heldin der Erzählung zu bezeichnen. Ihr Tod besitzt, als Martyrium gedeutet, nämlich heroisches Potential, da er Saras »(realen) Tod in ein (imaginäres) ewiges Leben« (Tammen 2011: 123) transformiert und damit die Grenze vom Weltlichen zum Sakralen, vom Konkreten zum Abstrakten überschreitet. Einer Interpretation von Sara als Heldin im und durch den Tod steht jedoch im Wege, dass Sara schließlich doch nicht sterben will. Kurz vor ihrem Tod trifft sie nämlich die Entscheidung weiterzuleben, da sie in der ihr angebotenen Funktion als Köchin für Dervos Polizeistation eine neue Lebensaufgabe erkennt. Ihr Tod ist damit keine »mors voluntaria«. Er ist unfreiwillig, ungewollt. Dieser Mangel an Selbstbestimmtheit steht wiederum im Gegensatz zur Idee des »selbstbestimmten Todes im Angesicht des Tyrannen«, wie ihn Weigel (2007: 26) als maßgeblich für einen heldenhaften Märtyrertod definiert, dessen topologischen Ursprung sie in dem Heldenkonzept der Tragödie verortet. Vor diesem Hintergrund bleibt auch Sara als *ungewollte* Märtyrerin eine *unvollkommene* Heldin. Ihr tragischer Tod kann durch die mangelnde Selbstbestimmung der Protagonistin seine heldenhafte Ebene nämlich nicht erreichen.

Vielmehr suggeriert der Text sogar, dass eine solche Heroisierung des Tragischen überhaupt nicht möglich ist. Denn Sara versucht mehrmals selbstbestimmt zu sterben, indem sie sich den Scharfschützen als Zielscheibe anbietet: »A kad je shvatila da se ono neće riješiti samo od sebe, ustala je i počela obilaziti snajperska raskršća. Ako ne može drugačije, neka bude onako kako danas mora. [...] Ali je eto nisu htjeli ni snajperisti.« (Karahasan 2007: 162)¹⁹⁹ Erst als ihr Wille zu sterben durch Dervos Angebot, für die Polizeistation als Köchin zu arbeiten, gebrochen wird, wird sie getötet und damit ihres freiwilligen Todes beraubt.

Auf eine martyrologische Unvollkommenheit weist auch das Fehlen von Saras Kopf in der Beschreibung ihrer Leiche hin. Wie Silke Tammen (2011: 107) in ihrem Artikel zu Kopf- und Büstenreliquiaren ausführt, bilden Märtyrerdarstellungen die geköpften Personen prinzipiell *mit* ihrem abgetrennten Haupt ab, wodurch den Toten eine »triumphale Sprachmacht« zukommt. Die Körper erwerben »durch [ihre] Versehrung« nämlich »erhöhte Sprachkompetenz« (ebd.), nicht zuletzt deshalb, weil die Köpfe der Toten nach ihrer Abtrennung vom Rest des Körpers weitersprechen und den Sinn des Martyriums kommunizieren können. In Saras Fall ist jener Körperteil allerdings komplett abhanden. Er kann somit nicht die Funktion eines erweiterten, durch seine Abtrennung sakralisierten Sprachrohrs erfüllen und damit dem Tod einen über ihn hinausgehenden Sinn vermitteln. Der geöffnete Körper schafft in diesem Fall also kein Heil (vgl. ebd.), sondern Chaos und Irritation.

Durch eine solche Einführung mehrerer unvollkommener Heldenfiguren zitiert der Roman zwar teilweise den insbesondere dem bosniakisch-kroatischen Narrativ impliziten Märtyrer- und Heldentopos (vgl. Kap. IV.1.3), subvertiert ihn jedoch gleichzeitig. Denn suggeriert jene Meistererzählung, dass sich die Bewohner:innen von Sarajevo für die Idee der bosnischen Multikulturalität opferten und deshalb litten oder gar starben

199 »Und als sie begriff, dass sie die Dinge nicht selbst lösen konnte, stand sie auf und suchte die Straßenkreuzungen auf, wohin die Scharfschützen zielten. Wenn es nicht anders ging, dann so, wie es heute sein musste. [...] Aber die Scharfschützen verschmähten sie« (Karahasan 2014: 175–176).

und schreibt ihnen dadurch eine Form heroischer Selbstbestimmung zu, so zeigt der Text das Gegenteil. Er demonstriert die Unmöglichkeit jeglicher Autonomie im Ausnahmezustand und ein Ausgeliefertsein der Stadtbewohner:innen den Entscheidungen und Bestimmungen der globalen Stadtebene gegenüber.

Sara i Serafina ist somit nicht eindeutig als Subversion vorhandener quasi-institutioneller Erinnerungsnarrative zu lesen. Denn der Roman greift Elemente der Meistererzählungen über die Belagerung Sarajevos auf, stellt ihre Wirksamkeit in sinnstiftenden Prozessen infrage und affirmiert jene Narrative schließlich dennoch, indem er den nostalgischen Multikulturalitätstopos perpetuiert. Damit kritisiert er zwar die Tendenziösität und die Homogenisierungstendenzen jener Narrative, zeigt sich jedoch, durch die Zitierung ihres Kernelements, von ihnen durchaus beeinflusst.²⁰⁰

IV.2.6 Sarajevos Beschreibungen erinnern: Literarische Exkavationen des Stadtraums und die Wiederkehr des Heterogenen

Sara i Serafina ist, wie meine Ausführungen bisher demonstrieren, ein Roman, der auf unterschiedlichen Ebenen als ambivalent eingestuft werden kann. Nicht nur seine Raum- und Figurendarstellungen oszillieren zwischen zwei Polen, nämlich Abstraktion und Konkretisierung auf der einen und Rationalität und Emotionalität auf der anderen Seite. Auch die im Text enthaltenen räumlichen Topoi und Metaphern verkomplizieren eine eindeutige Einstufung der Raumästhetik des Romans als Subversion gängiger Erinnerungsnarrative über die Belagerung von Sarajevo. So stellen sich in jenem letzten Kapitel, in dem die Kartierung des Textes in den Fokus gelangen soll, möchte man meinen, mehr Fragen als Antworten: Ist die Raumästhetik des Romans nun als Subversion zu verstehen oder nicht? Dominiert nicht vielleicht doch eine abstrahierende oder konkretisierende Perspektive auf den urbanen Raum? Zeigt der Roman schließlich einen Blick von unten auf die Geschichte, wie dies Kazaz (2007: 85) als charakteristisch für die bosnische Kriegsprosa nach den Zerfallskriegen Jugoslawiens postuliert, oder nimmt er doch eine Sichtweise von oben ein, wie die (quasi-)institutionellen Meistererzählungen? Der Versuch, diese Fragen noch weiter zu beleuchten oder gar klarer zu beantworten und die in den Vorkapiteln generierten Ergebnisse dadurch zu untermauern, zu relativieren oder zu erweitern, soll in der Folge anhand der Analyse des von mir angefertigten, psychogeografischen Kartenmaterials zu *Sara i Serafina* unternommen werden.

200 Diese Inkonsequenz Karahasans hinsichtlich der Distanzierung von abstrahierenden, reduktiven Erzählweisen und Logiken bemerkt auch Nicolosi in seinem Aufsatz »Dijaloška tolerancija?« (2010), worin er auf den antithetischen Charakter von Karahasans bosnischem Kulturmodell hinweist. Versucht sich Karahasan durch die Hervorhebung der interaktiven Dimension des genannten Kulturmodells nämlich von jeglicher Benachteiligung gewisser Ethnien loszusagen, so macht seine Theorie gleichzeitig serbische und kroatische monokulturelle Bestrebungen für die Zerstörung des Toleranz implizierenden bosnischen Modells, welches als Fortführung des idealisierten, ottomanischen Multikulturalitätsprinzips verstanden wird, verantwortlich. Diese Perspektive auf Bosnien ist laut Nicolosi nicht nur simplifizierend und ahistorisch, sondern auch eine Fortführung eines bosniakischen Identitätsnarrativs, das einerseits das Toleranzverständnis des Islam als konstitutiv für multiethnische Koexistenz, andererseits die serbische Orthodoxie und den kroatischen Katholizismus als Bedrohung dieses Zusammenlebens versteht.

hin oder von ihr weg implizieren, ohne Rekurs darauf, woher die Bewegung kommt oder wohin sie führt. Bei den dabei beschriebenen Orten handelt es sich zumeist um Bezirksbezeichnungen, Gebäude oder Straßennamen. Durch ihre komplette Isolierung erscheinen sie noch exponierter als die oben beschriebenen separierten ›unités‹-Netzwerke. Denn sie sind in keinerlei Strukturen integriert und erscheinen auf der Karte als bloße topografische Marker.

Mein Mapping des Textes bestätigt also die bereits in der Textanalyse festgestellte räumliche Abstraktion. Wie aber auch schon in den Vorkapiteln angedeutet, ist dies nur eine Seite der Medaille. Im Roman wird ein Großteil der Orte nämlich in ihrer konkreten Begehung beschrieben und miteinander durch Bewegung(en) verbunden. Interessanterweise handelt es sich bei den meisten der identifizierbaren ›unités‹ um stadtspezifische Gebäude (z.B. die Zahnmedizinische Fakultät, das Preporod-Gebäude, der At Mejdan-Park), Straßen oder Brücken. Sie werden konkret benannt und weisen dadurch eindeutig auf ihre Entsprechung im empirischen Raum hin. ›Unités‹, die aus diesem Schema fallen, und deren Kartierung auf einer topografischen Karte nicht zu bewerkstelligen ist (z.B. die Wohnung des Erzählers, Saras Wohnung oder Dervos Büro), werden in einer geringeren Diversität, aber mindestens genauso häufig beschrieben. Dies führt zu einer Verdichtung der Bewegungen an letzteren Orten, wodurch sie eine besondere Fokussierung auf der Literaturkarte erfahren—ein Aspekt, auf den ich später detaillierter eingehen werde.

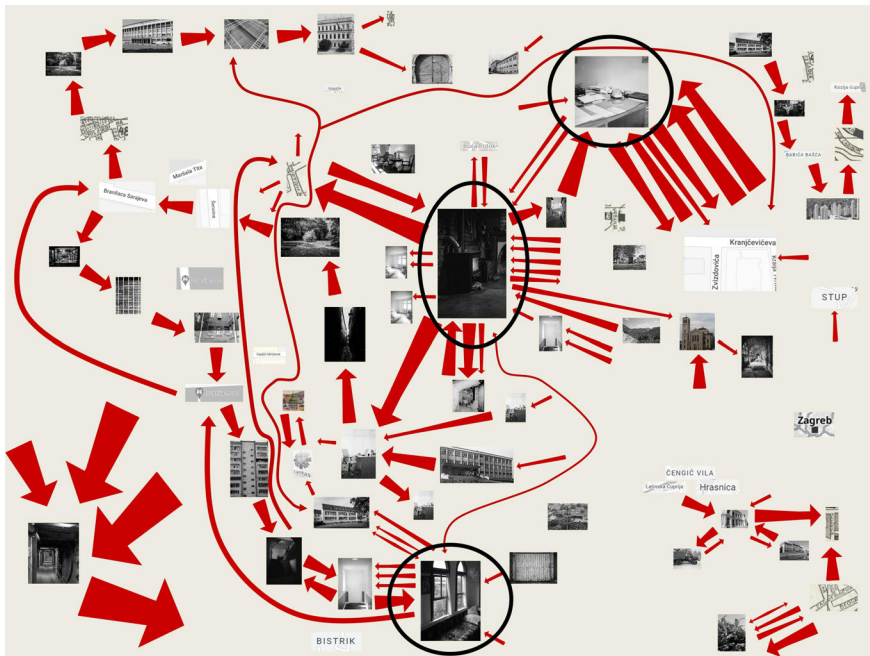
Was an dieser Stelle festgehalten werden kann, ist, dass durch die Kartierung des Textes nicht nur eine räumliche Fragmentierung sowie (durch seine Absenz in der Karte) der erzählerische Prozess der Vernetzung jener Fragmente miteinander offensichtlich werden. Auch das bereits festgestellte Oszillieren der Erzählung zwischen einer abstrahierenden Perspektive auf die Stadt(belagerung) und einer Fokussierung des konkreten urbanen Raums im Ausnahmezustand wird erneut evident. Denn der Text, dies zeigt seine Kartierung, zoomt, ähnlich wie bei heute geläufigen, digitalen Stadtplänen, mal tiefer, mal weniger tief in die Stadtstruktur hinein. So erscheinen, wie in ebenjenen Onlinekarten, zunächst die Stadtnamen, danach, etwas tiefer gezoomt, die Bezirksnamen, und schließlich, noch weiter vergrößert, die Namen der Straßen und Gebäude. Damit reproduziert die Erzählung zu Teilen eine abstrakte Vogelperspektive auf die Stadt und erschafft, wie de Certeau (1988: 181) es nennen würde, ein »›theoretisches‹ [...] Trugbild«, das den Raum zu einer »Panorama-Stadt« abstrahiert. Gleichzeitig bewerkstelligt sie etwas, was über diese abstrakte Perspektive hinausgeht. Denn sie beschreibt auch Räume, die, egal wie tief man zoomt, nicht auf einem konventionellen Stadtplan erscheinen werden, nämlich konkrete Räume des städtischen Alltags.

Der Roman thematisiert diese konkreten Wohnungen, Büros, Klosterzellen nicht nur, sondern, auch das zeigt das hiesige psychogeografische Mapping des Textes, misst ihnen sogar eine besondere Stellung innerhalb des in ihm kreierten, literarischen Raums bei. Denn Saras Wohnung, Dervos Büro und natürlich die Wohnung des Erzählers—drei konkrete, nicht auf einem konventionellen Stadtplan kartierbare Räume—sind durch die Vielzahl an ›pentes‹, die auf sie gerichtet sind bzw. die von ihnen wegführen, als klare ›plaques tournantes‹ identifizierbar (vgl. Abb. 22). Kreiert die Erzählung durch die Nennung, Verknüpfung oder Isolierung von empirisch belegbaren Straßennamen, Gebäuden oder Plätzen eine Art Panorama Sarajevos, welches durch einen Spaziergang

durch den Georaum der Stadt rekonstruiert werden könnte, liegt der Schwerpunkt der literarischen Raumordnung hingegen auf jenen, nicht in einem topografischen Koordinatensystem verortbaren Innenräumen.

Interessant ist zudem, dass es sich hierbei um drei Räume handelt, die jeweils einer der drei Stadtebenen, wie sie Lefebvre definiert (vgl. Kap. I.1.2), zugeordnet werden können: Saras Wohnung ist ein privater Raum. Dervos Büro repräsentiert die globale Stadtebene, die Wohnung des Erzählers (für den größten Teil der Erzählung) wiederum das gemischte Dazwischen. Diese Konzentration auf drei konkrete, nicht in einem konventionellen Koordinatensystem kartierbare und jeweils einer Stadtebene zuordenbare Orte kann vor dem Hintergrund dessen, dass der Text den konstant wachsenden Einfluss der globalen Stadtebene erzählt, als Wiederherstellung der Balance zwischen den drei Stadtebenen gelesen werden. Indem er nämlich einen privaten, einen gemischten und einen globalen Stadtraum in den Fokus nimmt, schreibt er allen dreien gleichberechtigte Relevanz für die Produktion des (literarischen) Stadtraums zu. Dadurch kann der Roman auf Ebene seiner hier offensichtlich werdenden Raumstruktur als aktives Anschreiben gegen die durch den Krieg evozierte Dominanz der Institution und als Postulat zur (Wieder-)Herstellung einer alle Stadtebenen inkludierenden Geschichtsschreibung gedeutet werden.

Abbildung 22: »Plaques tournantes« in »Sara i Serafina«



Der Kartierungsprozess lenkte meine Aufmerksamkeit auf eine weitere Begebenheit, die im Rahmen meiner Textanalyse weitestgehend verdeckt blieb. Um die konkret benannten Straßen zu mappen, bediente ich mich zunächst eines Stadtplans Sarajevos,

der nach dem Zweiten Weltkrieg erstellt wurde (vgl. Plan Grada Sarajeva ±1945).²⁰¹ Als ich jedoch die Passagen kartieren sollte, die Saras Erinnerungen an ihre Erlebnisse in den 1940er Jahren schildern, war ich gezwungen, auf anderes Kartenmaterial (vgl. Reichsamt für Landesaufnahme 1940) zurückzugreifen. Die Zagreber-Straße (»Zagrebačka ulica«) war zwar auch in der jüngeren Karte vorhanden. Die Kulović-Straße (»Kulovića ulica«) jedoch nicht. Diese Straße wurde nämlich am 6. April 1946 mit der »Pozorišna ulica« verbunden, die noch bis in die Zwischenkriegszeit Teil der Kulović-Straße war, und in »Slobodana Principa ulica« (nach dem Partisanen Slobodan Princip) umbenannt. Seit Mai 1994 heißt die Straße wieder »Kulovića ulica« und trägt damit erneut den Namen des Sarajevoer Wohltäters Sulejman Efendi Kulović aus der ottomanischen Zeit (vgl. Općina Centar Sarajevo o. D.).

Aber auch die Kartierung der erzählten Ereignisse aus dem Sommer 1992 erforderte stellenweise die Nutzung von anderem, heute aktuellem, Kartenmaterial. Denn der Name der Straße der Verteidiger Sarajevos (»Ulica Branilaca Sarajeva«) bzw. »Ulica branilaca grada«, wie sie vom Erzähler im Roman bezeichnet wird (vgl. Karahasan 2007: 53),²⁰² existiert als solcher erst seit 1992. Davor trug jene Straße bereits viele Namen: In der osmanischen Zeit wurde sie Galata-Straße (»Galata džadesi«) genannt, inoffiziell aber auch »Tašlihanska«, nach dem ehemaligen steinernen Gasthaus, das aus den Mitteln von Gazi Husrev Begs Vakuf in dieser Straße auf dem Gelände des heutigen Gartens des »Hotels Europa« erbaut wurde. Während der österreich-ungarischen Besatzung hingegen hieß die Straße »Franz-Josef-Straße«. Zwischen 1918 und 1941 wurde sie in »Ulica Kralja Petra« nach dem König von Serbien und Jugoslawien, Petar I. Karađorđević, und während des faschistischen Regimes zwischen 1941 und 1945 in »Straße Nummer 1« (»Ulica Broj 1«) umbenannt. Schließlich trug sie, ab 1946, den Namen »Straße der Jugoslawischen Volksarmee« (»Ulica Jugoslovenske narodne armije (JNA)«) (vgl. Kenjar 2020: 119).

Wie die Geschichte des Namens jener Straße deutlich zeigt und wie auch der Sprachwissenschaftler Kevin Kenjar (2020: 127) in seiner noch unveröffentlichten Dissertation konstatiert, sind die Veränderungen der Straßennamen in Sarajevo stets mit politischen Transformationen verbunden. Sie implizieren, wie es de Certeau (1988: 200) bezeichnen würde, unterschiedliche »Bedeutungs-Geographie[n]«, deren Implementierung das Ziel verfolgt, die Manifestationen des ehemaligen politischen Systems zu kaschieren. Zweifelsohne sind diese Umbenennungen demnach als institutionelle Praxis zu verstehen, die den konkreten urbanen Raum abstrahiert und ihm eine ideologische Ebene überzustülpen sucht.

Indem der Roman auf jene unterschiedlich ideologisierten, topografischen Ebenen Sarajevos rekurriert, weist er auf die institutionelle Dimension von Namen und Benennungen nicht nur in der Namensdopplung Sara/Serafina hin. Er führt den Lesenden das Streben nach nomenklatorischer Machthoheit der Institution, wenn auch subtil, auch auf Ebene der Stadtopografie vor Augen. Denn die Protagonist:innen bewegen sich

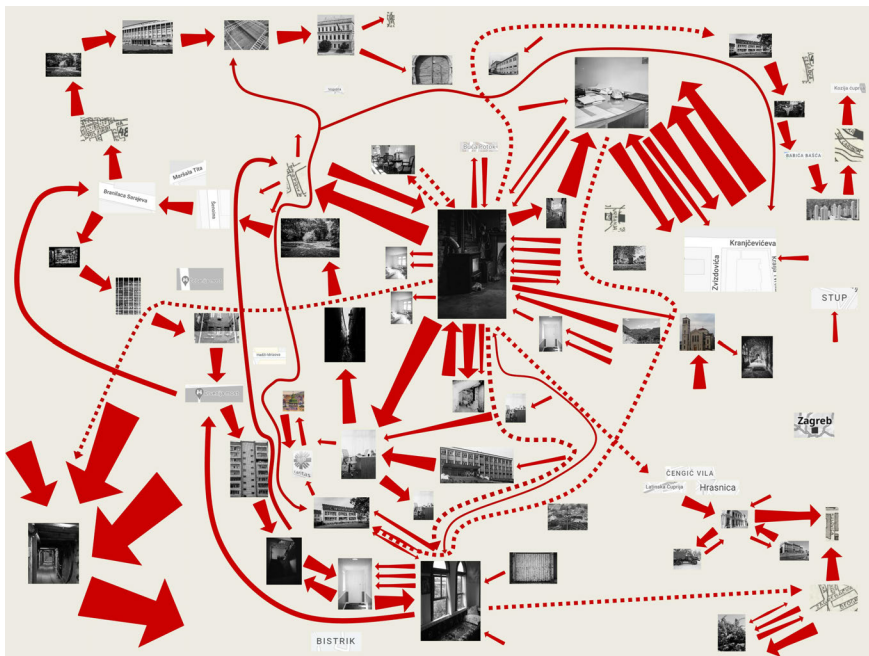
201 Die Entscheidung, mit einem älteren Stadtplan zu arbeiten, basierte auf rechtlichen Gründen. Die meisten aktuellen und jüngeren Karten sind durch ein striktes Urheberrecht geschützt, weshalb eine Veränderung und Vervielfältigung des Materials einer kostenpflichtigen Lizenzierung bedarf.

202 Vgl. Karahasan 2014: 61.

in (mindestens) drei unterschiedlich benannten Sarajevo: Jenem der Zwischenkriegszeit, jenem während der ›Nezavisna Država Hrvatska‹ (NDH) und jenem in den Jahren 1992/1993.

Dass das Sarajevo der 1930er und 1940er Jahre, von dem Sara erzählt, durch keine ›pentec‹ mit jenem der 1990er Jahre verknüpft ist und nur durch den Erzählprozess verbunden werden kann, erhält vor diesem Hintergrund eine weitere interpretative Dimension. Denn einerseits decken erst diese von Sara dargebrachten Erzählepisoden die odonyme Vielfalt der Sarajevoer Topografie auf. Somit wird Sara, deren Erzählungen die institutionelle Praxis der Straßenumbenennung enthüllen, erneut zu der Figur, die die Absorption des Konkreten, Privaten, Intimen durch die Institution thematisiert. Andererseits suggeriert die Isolation jener Narrationen, dass diese Raum-Geschichte(n) wörtlich *keinen Raum mehr haben*, in dem sie erinnert werden können. Die Umbenennung der Straßen wird in *Sara i Serafina* damit, analog zu Kenjars (2020: 127) These, zu einer Manifestation des »silencing [of] the past«.

Abbildung 23: Erweiterung des psychogeografischen Mappings von »Sara i Serafina«



Saras Erinnerungen sind allerdings als mit diesem Mechanismus brechend zu verstehen. Denn sie bringen diese durch die Neubeschreibung des Stadtraums verdrängten Raumerfahrungen wieder an die Oberfläche und integrieren sie durch den Erzählprozess in neue urbane Raumerzählungen. Dies kann durch die Erweiterung der Literaturkarte, in der die Erinnerungsströme inkludiert sind, illustriert werden. Verbindet man nämlich die erinnerten ›unités‹ mit den ›unités‹, an denen sie erinnert (und erzählt) werden, sind die davor noch isolierten ›unités‹-Netzwerke, die Episoden außerhalb der er-

zählten Zeit der Haupthandlungsebene darstellen, plötzlich alle mit der Hauptstruktur verbunden (vgl. Abb. 23).

Die psychogeografische Kartierung des Textes bestätigt also, insbesondere in ihrer Erweiterung, die Beobachtung, dass der literarische Raum von *Sara i Serafina* nur durch den subjektiven Erzähl- und Erinnerungsprozess zusammengehalten wird. An dieser Stelle werden aber weniger die Gefahren der jenem Prozess inhärenten De-Fragmentierung und Linearisierung offenbar, die in den Vorkapiteln diskutiert wurden, sondern vielmehr ihre Chancen. Denn durch den subjektiven Erzählprozess werden Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen, historisch-topografischen Ebenen der Stadt hergestellt. Der Roman arbeitet also an einer Verflechtung urbaner Erfahrungen aus unterschiedlichen zeitlichen Perioden. Er generiert einen mehrgenerationalen Stadtext, der wiederum als aktive Erinnerungsarbeit verstanden werden kann, die, ganz im Sinne Aleida Assmanns, als Übersetzung des kommunikativen in ein kulturelles Gedächtnis zu verstehen ist. Handelt es sich nämlich laut der Kulturwissenschaftlerin bei ersterem um ein »in der Regel drei Generationen verbindende[s] Gedächtnis der mündlich weitergegebenen Erinnerungen«, so stellt letzteres ein »epochenübergreifende[s] Gedächtnis, das durch normative Texte gestützt ist« (Assmann 2018: 13), dar. Um zu überleben, muss ersteres in letzteres übertragen werden.

Der Roman, das verbildlicht die vorliegende (erweiterte) Kartierung des Textes, tut genau das. Er integriert vergangene Topografien Sarajevos in, auf Ebene der Erzählzeit, aktuelle topografische Strukturen und legt damit nicht nur mehrere Schichten urbaner Raumgeschichte offen, sondern gliedert sie in eine kohärente Erzählung ein, sodass sie langfristig erinnert werden können. Indem er die Balance zwischen den Stadtebenen wiederherstellt, generiert er, trotz bestimmter topologischer Überschneidungen, auf Ebene der Raumstruktur aber keine institutionelle, die globale Stadtebene fokussierende und Sarajevo als Konzept verstehende Raumerzählung, sondern eine, die alle drei Stadtebenen und die abstrakte Symbolik sowie das konkrete Alltagsleben der Stadt gleichermaßen thematisiert.

Gleichzeitig weist er durch die Hinterfragung der Möglichkeiten, Sinn zu generieren, im Epilog darauf hin, dass es sich hierbei um eine subjektive Raumgeschichte handelt, wodurch der Text sich selbst zwischen narrativer Instabilität und Stabilität positioniert. Als schriftliches, literarisches Produkt impliziert er nämlich Normativität—eine Normativität, die er sich jedoch selbst durch die Aufdeckung der eigenen Fiktionalität wieder entzieht. Die Raumästhetik von Karahasans Roman ist damit vieles zugleich, abstrahierend und konkretisierend, subversiv und affirmativ, ein Versuch, Erinnerungen zu normieren, und die Hinterfragung jener Normierung.

Auch die Analyse der Kartierung des Textes bringt bezüglich der zu Anfang des Kapitels gestellten Fragen somit keine eindeutigen Antworten. Im Spannungsfeld zwischen abstrahierender Mythisierung und konkretisierender Fragmentierung des städtischen Raums bewegt sich der Roman immer wieder hin und her, ohne sich eindeutig zu positionieren. Was bleibt, ist die erneute Feststellung einer ambivalenten Raumästhetik des Textes, deren Widersprüchlichkeit als solche identifiziert, aber nicht aufgelöst werden kann, womöglich aber auch nicht werden soll. Schließlich, so der Erzähler in *Sara i*

Serafina selbst, »ne treba pojednostavljivati da bi se dobila prividna jasnoća« (Karahasan 2007: 18).²⁰³

Vielleicht ist genau in jener Widersprüchlichkeit das subversive Potential des Textes zu suchen. Denn berücksichtigt man Lefebvres Forderung nach einer Differenzierung von Raum, die den Unterschiede unterdrückenden, abstrakten in einen jene Differenzen hervorhebenden »differential space« (Lefebvre 1991: 52; vgl. hierzu auch Kap. I.1.1) transformiert und dadurch den gelebten und empfundenen Raum zu Ungunsten des konzipierten Raums in den Vordergrund stellt, so erscheint *Sara i Serafina* als aktiv an der Herstellung ebenjener räumlichen Heterogenität arbeitender Text. Der Roman zeigt nämlich eine konkrete urbane Realität, die von Widersprüchen durchwoben ist, unüberblickbar, trüb und eben nicht einfach zu verstehen. Gerade deshalb ist auch eine Deutung möglich, die ihn als räumliche Subversion zu den eindeutige Interpretationen der Ereignisse implizierenden Erinnerungsnarrativen über die Belagerung von Sarajevo versteht. Im Gegensatz zu jenen lässt sich *Sara i Serafina* nicht einer einzigen, in dieser Arbeit aufgemachten Kategorie zuordnen und bleibt für die vorliegende Untersuchung damit eine Art Widerspruch in sich—eine Ambivalenz, die sich, wie in den Vorkapiteln jener Analyse gezeigt wurde, auf unterschiedlichen Ebenen identifizieren lässt und nicht zuletzt auch hinsichtlich des Titels offenbar wird. Denn wie Sara immer Sara und Serafina bleiben wird, so impliziert auch der Text sowohl das Eine (das Konkrete, Alltägliche, Subversive) als auch das Andere (das Abstrakte, Institutionelle, Dominante).

Diese Erkenntnis lässt die hiesige Argumentation schließlich wieder in Karahasans bosnischem, dramatischem Kultursystem münden, dessen Elemente in einem Verhältnis einer auf Opposition basierenden Spannung zueinander stehen, »što znači da su elementi postavljeni jedan nasuprot drugome i međusobno vezani upravo tom suprotstavljenošću u kojoj definiraju jedan drugoga [...]. Svakome članu dramskoga kulturnog sistema Drugi je potreban kao dokaz vlastitog identiteta« (Karahasan 1995a: 10).²⁰⁴ Ebenjene ambivalente Spannung ist es, die Karahasan in *Sara i Serafina* als metatextuelles Leitmotiv dient. Durch sie wird der Roman einerseits zu einem Agenten des von Lefebvre geforderten »differential space«, da er, sich von homogenisierenden Tendenzen distanzierend, ein heterogenes, Ambivalenzen inkludierendes Verständnis des städtischen Raums und Alltags im Ausnahmezustand impliziert. Andererseits positioniert er sich, obwohl er auf mehreren Ebenen ein Verschwinden jenes bosnischen Kulturmodells postuliert, durch ebenjene Widersprüchlichkeit als eine Art performatives Weiterschreiben eines durch seinen Autor postulierten, Dualismen implizierenden Stadt- und Identitätskonzepts.

Sara i Serafina kann somit als Nachruf auf eine vergangene Stadt und ein durch sie repräsentiertes Kultursystem gelesen werden. Gleichzeitig ist dem Text jedoch ein Streben nach deren Überleben eingeschrieben, das, wenn es, wie die Ausführungen des Autors suggerieren, nicht in der empirischen Realität möglich ist, zumindest auf literarischer Ebene bewerkstelligt werden soll. Damit versucht Karahasan womöglich den Grundstein

203 »Man darf nicht um der scheinbaren Klarheit willen zu sehr vereinfachen« (Karahasan 2014: 22).

204 »[D]as heißt, die Elemente sind einander entgegengesetzt und gerade durch diese Gegensätzlichkeit, in der sie sich definieren, miteinander verbunden [...]. Jedes Mitglied des dramatischen Kultursystems braucht den Anderen als Beweis für seine eigene Identität« (Karahasan 2021: 12).

für einen *neuen* Bosnien-Text zu legen—einen Bosnien-Text, der nicht mehr »die reale ›Ortlosigkeit‹ Bosniens zu kompensieren« und damit »Teil [...] der außerhalb der Texte befindlichen ›Kultur Bosniens‹ zu sein« (Jakiša 2009: 363) sucht, sondern, wie der Erzähler im Epilog, seinen Bezug zur Empirie gänzlich aufgibt und nunmehr den einzigen Ort darstellt, an dem die von Karahasan formulierte Idee von der ›wahren‹ bosnischen Identität noch Manifestation finden kann.

V. Topische Subversionen, narrative Kontestationen und der literarische Kampf um das Recht auf Stadt

V.1 Gegen die räumliche Hegemonie der Institution oder der literarische Kampf um das Recht auf Stadt

»Urbicide [...] is about more than physical damage and mental distress; it is about denying the right to the city.« (Woodward 2007)

Wenn eine Stadt zur Zielscheibe kriegesischer Handlungen wird, führt dies nicht nur zu einer Bedrohung ihrer baulichen oder infrastrukturellen Elemente. Es hat auch, wie Rachel Woodward im einleitenden Zitat dieses Kapitels bemerkt, tiefgreifende Folgen für die Möglichkeit der Stadtgemeinschaft, an der städtischen Wirklichkeit zu partizipieren. Denn durch die wachsende Präsenz des Militärs und die damit einhergehende Dominanz der globalen Stadtebene werden Stadtbewohner:innen zunehmend aus der urbanen Realität ausgeschlossen. Die aktive Teilnahme an städtischen Prozessen wird unmöglich, das Recht auf Stadt schwindet.

Resümiert man die Analyseergebnisse der vorliegenden Arbeit, erscheinen die hier diskutierten Texte als literarische Manifestationen der diesem Kapitel vorangestellten Feststellung Woodwards. Denn sie alle demonstrieren nicht nur die Zerstörung der Bausubstanz einer Stadt in urbizidalen, militärischen Auseinandersetzungen. Sie verdeutlichen auch den hegemonialen Einfluss der globalen Stadtebene auf die private und gemischte Ebene der Stadt im Ausnahmezustand. Dadurch veranschaulichen sie nicht zuletzt die von Lefebvre beschriebenen Mechanismen räumlicher Abstraktion, nämlich die Eradikation von Individualität und die Reduktion der Stadtbewohner:innen zu passiven Nutzer:innen eines sich radikal verändernden städtischen Raums.

Ginzburg zeigt diese Transformation der Stadt im Ausnahmezustand, indem sie in *Zapiski* demonstriert, wie das städtische Individuum von seiner persönlichen Praxis und seinen individuellen Bedürfnissen zu einem Teil eines übergreifenden, homogenen Stadtkollektivs abstrahiert wird. Die Stadtbewohner:innen in ihrem Text werden zwar gerecht, da gleich prekär, behandelt. Jene institutionell diktierte Egalität bedeutet für viele, deren Bedürfnisse das ihnen zugeteilte Maß übersteigen, jedoch den

Tod. Manifestation erhält die jene Injunktion vornehmende globale Stadtebene in der automatischen Brotwaage und den Verkaufenden im Lebensmittelgeschäft, die die institutionellen Vorgaben mittels jenes technischen Instruments ausführen. Beide, Waage und ihre Kompliz:innen, erlauben keine Abweichung von der bürokratischen Regel. Individualität im städtischen Ausnahmezustand ist damit, laut Ginzburg, unmöglich.

Ähnliches postuliert Białoszewski, der in *Pamiętnik* Abspaltungen vom Kollektiv zwar nicht als unmöglich, aber doch als lebensgefährlich beschreibt. Dies belegt die zitierte Streitszene der zwei Frauen im Rybaki-Keller, aber auch die Geschichte von Leonard, der (wahrscheinlich) in den Trümmern des Sakramentki-Klosters lebendig begraben wurde, weil er selbstbestimmt entschied, darin Unterschlupf zu suchen. Die globale Stadtebene bleibt in *Pamiętnik* allerdings abstrakt. Aufständische, Deutsche, Sowjets—sie alle beschreibt der Text nur in ihrer auditiven Dimension. Insgesamt ignoriert Białoszewskis Erzählung die Entscheidungen und Handlungen, die auf globaler Stadtebene getroffen und vollzogen werden, weitestgehend. Anstatt dessen fokussiert sie durchgehend das Private, Persönliche der Stadt im Ausnahmezustand. Individualität allerdings verschwindet, wie in Ginzburgs *Zapiski*, auch in *Pamiętnik*. Die Stadtbewohner:innen verschmelzen durch die fortschreitende räumliche Dominanz der globalen Stadtebene zu zusammenhängenden Einheiten, die sich nicht zuletzt auch räumlich miteinander arrangieren müssen. Private Räume verschwinden, öffentliche, kollektive entstehen. Miron individualistische Ausbrüche, wie bspw. seine Suche nach Schreib- oder Lesematerial, bestätigen als Ausnahmen hiervon diese textimmanente Logik.

Wie bei Białoszewski manifestiert sich die Dominanz der globalen Stadtebene auch in Karahasans *Sara i Serafina* in einer räumlichen Veröffentlichung. Private Räume werden zu öffentlichen, persönliche, individuelle Identitäten von offiziellen, institutionellen abgelöst. Am Beispiel der Figurenentwicklung Saras wird dies besonders nachvollziehbar. Zum Schluss verliert die Protagonistin sämtliche privaten Räume und damit den Bezugspunkt für ihre persönliche, intime Identität. Wie eine virale Krankheit, die über Wirte fortgetragen wird, unterwandert die globale Stadtebene in Karahasans Text die private. So beginnt Dubravko sein Ausreisevorhaben nach dem Gespräch mit Barić, einem Repräsentanten der institutionellen Ebene. Später ›infiziert‹ er den Erzähler, indem er ihn in ein Projekt hineinzieht, das eine Unterordnung der Stadtbewohner:innen unter die Logiken und Regulierungen der globalen Stadtebene zum Ziel hat—schließlich müssen im Rahmen des Ausreisevorhabens (gefälschte) Taufurkunden und Dokumente organisiert und damit Identitäten genutzt werden, die den eigentlichen Identitäten der entsprechenden Personen widersprechen. Am Schluss des Romans fällt dem Erzähler seine Komplizenschaft mit der globalen Stadtebene wörtlich ›auf die Füße‹, wenn sein Gang nach der Abendessenszene mit jenem Dubravkos parallelisiert, aber negativ konnotiert wird.

Die hier behandelten Texte zeigen also, wie die globale Stadtebene ihre Vormachtstellung in der Stadt im Ausnahmezustand graduell ausweitet und dadurch das Private zu Gunsten des Öffentlichen, Kollektiven zunehmend verdrängt. Bei Białoszewski und Karahasan manifestiert sich diese expansive Tendenz der globalen Stadtebene, wie gezeigt wurde, durch eine allgemeine Veröffentlichung des Stadtraums. Bei Ginzburg hingegen wird eine andere räumliche Transformation sichtbar. In *Zapiski* absorbiert nämlich die gemischte Stadtebene nicht die private. Vielmehr führt der Einfluss der globalen

Stadtebene dazu, dass private (Wohn-)Räume von den anderen zwei Stadtebenen isoliert werden und in den Fokus der Narration rücken. Stehen in *Pamiętnik* die zu Luftschutzbunkern umfunktionierten und von großen Menschengruppen bevölkerten Keller als Schauplätze im Vordergrund, in *Sara i Serafina* wiederum die veröffentlichte Wohnung des Erzählers, so fungiert in *Zapiski* das Zimmer eines Individuums mit der Wremjanka als räumliches Zentrum der Erzählung, als Ausgangs- und Endpunkt des Im-Kreis-Laufens der ›blokadniki‹.

Diese Diskrepanz bezüglich des räumlichen Mittelpunkts der Erzählungen resultiert aus der Unterschiedlichkeit der Entscheidungen, die in den jeweiligen Ausnahmezuständen auf globaler Stadtebene getroffen werden, und der daraus resultierenden Folgen für das entsprechende Stadtleben. In *Pamiętnik* sind dies der Beginn und die Fortsetzung des Aufstands, später die Kapitulation und Verschleppung der Stadtbewohner:innen. Bei Ginzburg spielen diesbezüglich die bürokratisch festgelegten Lebensmittel- und insbesondere Brotrationen sowie der Luftalarm und die Bombardierungen eine bedeutende Rolle, die die Bewegungen der Menschen durch die Stadt maßgeblich beeinflussen. In Karahasans Roman wiederum diktiert die globale Stadtebene die Bedingungen zur Ausreise aus der Stadt, die nur mit ›annehmbarem‹ Namen und entsprechenden Dokumenten vorstattengehen kann.

Die Vorgaben der globalen Stadtebene sind somit durchaus unterschiedlich. Dennoch führen alle drei Erzählungen vor Augen, wie die städtische Praxis sich an ebenjene Ordnung(en) anpassen muss. Dies wird einerseits in dem durch die militärischen Auseinandersetzungen hervorgerufenen Zwang manifest, mit dem sich Miron in *Pamiętnik* episodisch konfrontiert sieht, seine horizontale, überirdische Beweglichkeit zu reduzieren und entweder in den Untergrund zu verlagern oder aber den Unterschlupf zu wechseln. Andererseits zeigt es sich in der »процедура бомбоубежища« (Ginzburg 2011: 327)¹ sowie dem bereits erwähnten Kreisen der Menschen durch die Stadt in Ginzburgs *Zapiski*—einem Kreisen, das eigentlich nur die Stillung des ebenfalls aus institutionellen Entscheidungen resultierenden Hungers zum Ziel hat. Nicht zuletzt drückt es sich in der Allgegenwärtigkeit des Ausreisevorhabens in *Sara i Serafina* und der Modifikation der alten Praktiken, die als eine Art Schatten der davor geläufigen Praxis erzählt werden, aus. In allen drei Fällen werden also neue städtische Praktiken und Raumordnungen reflektiert, die den Stadtbewohner:innen das Weiter- und Überleben sichern, deren Ursprung jedoch allein auf die Entscheidungen zurückzuführen ist, die auf globaler Stadtebene getroffen werden.

Die Konstitution jener neuen städtischen Eigenlogiken kann somit durchaus als erzwungen bezeichnet werden, wodurch es wenig überraschend ist, dass die daraus resultierenden Praktiken und Räume auch nicht als auf Dauer ausgelegt erzählt werden. Die Temporarität derselben wird jedoch unterschiedlich explizit. Bleibt die urbane Praxis des Ausnahmezustands in *Sara i Serafina* als Schatten der alten Raumpraxis des Normalzustandes im Laufe des Romans unverändert, so oszilliert sie bei Białoszewski immer wieder zwischen einer Quasi-Normalität und der Ausnahme, wodurch eine spiralförmige narrative Struktur entsteht. Ähnliches ist bei Ginzburg der Fall. Auch hier wird die städtische Praxis des Blockadewinters in einem Oszillationsverhältnis mit jener der

1 »Luftschutzkellerprozedur« (Ginzburg 2014: 112).

Atempause beschrieben, also einer Quasi-Normalität, in der die Regeln des Ausnahmezustandes nicht komplett obsolet sind, die Raumordnung des Normalzustandes aber (noch) nicht zurückgekehrt ist. Allerdings kommt es in *Zapiski* nicht zu einem linearen Wechsel zwischen Rekursen auf den Normal- und Ausnahmezustand. Vielmehr ist eine Überlappung unterschiedlicher raumzeitlicher Ebenen identifizierbar. Der Text kontrastiert und kontextualisiert in einem stetigen Vergleich zwischen präblockadischem Normalzustand, der absoluten Ausnahme des Blockadewinters und der, raumlogisch gesehen, dazwischen angesiedelten Atempause die jeweiligen städtischen Eigenlogiken, die jede für sich andere räumliche Elemente, Strukturen und Praktiken impliziert.

Die Narrativisierungen der städtischen Praxen und Räume des Ausnahmezustands in den hier diskutierten Texten korrespondieren somit mit Agambens Definition des Ausnahmezustands. Sie sind anomal, temporär und affirmieren stets den davor existenten Normalzustand. Gleichzeitig zeigen sie, dass nach dem Ausnahmezustand die Rückkehr zur Normalität nicht mehr möglich ist. Auf einen solchen unumkehrbaren Verlust der urbanen Raumordnung des Normalzustandes weist Białoszewskis Text indirekt hin, indem der Erzähler die Topografien vor, während und nach dem Aufstand miteinander vergleicht und dadurch zeigt, welche Veränderungen die bauliche Struktur Warschaus erfährt. Die Gebäude, die er im Rahmen jener Rekurse als nach dem Krieg abgetragen (*rozebrane*) beschreibt, stehen paradigmatisch für die irreversible Veränderung des Warschauer Stadtbildes nach dem Aufstand, die den Autor auch in anderen seiner Texte beschäftigt. Aber auch die Hinweise auf die Auflösung der Warschauer Stadtgemeinschaft durch Tod oder Wegzug verdeutlichen ein Verschwinden der vor dem Aufstand (und vor dem Krieg) existenten Stadt. Im Gegensatz zu Białoszewski werden Ginzburg und Karahasan bezüglich des irreversiblen Verlusts urbaner Raumordnungen expliziter. Erstere weist auf das Fortleben der Logiken des Ausnahmezustands hin, indem sie beschreibt, wie sich das Hungertrauma der Blockade auch nach der Belagerung fortsetzt und die Überlebenden unerwartet heimsuchen kann. Letzterer zeigt die Unmöglichkeit einer Rückkehr zur städtischen Normalität im Epilog seines Romans. Hier verschwindet nämlich nicht nur jegliche Rationalität aus dem Text, die zuvor noch für die bipolare semantische Raumordnung des Romans kennzeichnend war. Es wird auch eine räumliche Entfremdung beschrieben, aus der für den Erzähler kein anderer Ausweg besteht, außer die Flucht in den sich fortlaufend wiederholenden Erzählprozess.

Alle drei Texte beschreiben somit Praktiken und Räume des städtischen Ausnahmezustandes, die aus einer Dominanz der globalen Stadtebene resultieren, als prinzipiell temporär und flüchtig. Die städtische Eigenlogik des Normalzustandes bleibt ihnen stets eingeschrieben. Demgegenüber sind die *Folgen* der Raumlogiken des Ausnahmezustands allerdings von Dauer. Nach dem Ende des Ausnahmezustandes hören sie nur scheinbar auf zu gelten und wirken auf individueller, privater Ebene weiter.

Der hier diskutierte Textkorpus legt also eine auch nach dem Ausnahmezustand fortwährende Vormachtstellung der globalen Stadtebene offen. Gleichzeitig kontestieren die darin enthaltenen Texte jene räumliche Hegemonie. So durchbricht Ginzburg die den Stadtbewohner:innen von der globalen Stadtebene aufgezwungene Notwendigkeit der Reaktion mit dem Akt des Schreibens. Auf diese Weise setzt sie der räumlichen Passivität, die den *»blokadni«* während der Blockade aufoktroyiert wurde, eine bewusste, aktive Tat entgegen. Durch den Fokus auf der privaten Stadtebene rehabilitiert

sie zudem das Private in einer von der globalen Stadtebene dominierten Raumordnung. Białoszewski hingegen wehrt sich gegen das Vergessen eines Warschaus, das nicht mehr ist. Mit seinen topografischen Rekursen, aber insbesondere durch den Erzählstil des ›gadanie‹ setzt er der Dominanz institutioneller Entscheidungen, die in einer Eradikation Warschaus münden, nicht nur eine private Erzählung entgegen, sondern ermöglicht auch die Rekonstruktion einer verlorenen Stadtopografie und -gemeinschaft. Karahasan wiederum rehabilitiert das Private, indem sein Roman das Verhältnis der Stadtebenen austariert. Wie die zu diesem Text angefertigte Literaturkarte zeigt, wird hier nämlich privater, gemischter und globaler Stadtebene dieselbe Bedeutung beigemessen. Die ausgeglichene, städtische Ordnung, die im Ausnahmezustand durch die Dominanz der globalen Stadtebene gestört wurde, gerät derart in seinem Text wieder in Balance.

Zum einen stellen alle hier behandelten Texte also die Vorherrschaft der globalen Stadtebene im urbanen Ausnahmezustand fest und zeigen dadurch, wie den Stadtbewohner:innen die Möglichkeit der Partizipation an der städtischen Wirklichkeit und damit ihr Recht auf Stadt entzogen wird. Zum anderen brechen sie mit der von Lefebvre (1991: 365) kritisierten »silence of the users« und nehmen eine aktive Rolle im Kampf um eine retrospektive Wiedergewinnung ebenjenes Teilhaberechts ein. Ähnlich der in Białoszewskis *Pamiętnik* beschriebenen antidisziplinären Praxis räumlicher Wiederaneignung eignen sich die untersuchten Texte den städtischen Raum des Ausnahmezustandes durch seine literarische Repräsentation neu an und unterlaufen damit aus dem Ausnahmezustand stammende Machtverhältnisse. Durch ihren Schwerpunkt auf dem Privaten machen sie die private Stadtebene, die im Ausnahmezustand entweder mit der gemischten Ebene zusammenklappt (bei Białoszewski und Karahasan) oder durch Isolation komplett aus der städtischen Realität verschwindet (bei Ginzburg), in von der globalen Stadtebene dominierten urbanen Räumen als eigenständige städtische Raumdimension wieder sichtbar.

Jenes Anschreiben gegen die räumliche Vormachtstellung der Institution führt zu einer Rehabilitierung der aktiven Rolle der Stadtbevölkerung im Produktionsprozess urbaner Räume. Aufgrund ihrer Raumdarstellungen können die hier diskutierten Texte also als Agenten eines literarischen Kampfes um das Recht auf Stadt gedeutet werden. Sie ermöglichen nämlich das, was in der Empirie der hier fokussierten Ausnahmezustände nicht möglich war: Dadurch, dass sie die »Nicht-Beziehung [des Rechts] zum Leben« und »im Leben seine Nicht-Beziehung zum Recht offenbar« machen, eröffnen sie »Raum für menschliches Handeln [...], der vormals den Namen des ›Politischen‹ für sich einforderte« (Agamben 2017: 103–104). Folgt man Agambens Argumentation, ermöglichen die in den hier diskutierten Texten enthaltenen, literarischen Repräsentationen urbaner Räume im Ausnahmezustand also eine Wiederherstellung politischen Handelns und damit sowohl die »kritische Bilanzierung dessen, was durch dominante geschichtliche Machtstrukturen, Diskurssysteme und Lebensformen an den Rand gedrängt [...] oder unterdrückt wird« (Zapf 2005: 56) als auch eine »Reintegration [Herv. i. O.] des Verdrängten mit dem kulturellen Realitätssystem« (ebd.: 65).

V.2 Narrative Kontestationen: Räumliche Fiktionalisierungen und ihre Entblößungen

Durch den Fokus auf dem Privaten und eine damit einhergehende »mobilization of ›private‹ life« (Lefebvre 1991: 363) unterlaufen die drei hier analysierten Texte also noch aus dem Ausnahmezustand stammende, urbane Machtverhältnisse. Gleichzeitig rückt das spezifisch Körperliche in allen drei Texten ins Zentrum der Narration. Bei Białoszewski findet sich jene Rückbesinnung auf den Körper in der Hervorhebung der auditiven Ebene des Aufstandsalltags, aber auch in den detaillierten Beschreibungen (des Strebens nach) der Ausübung körperlicher Notwendigkeiten, wie dem Essen, Trinken und dem Toilettengang. Körperlichkeit ist dem Text zudem durch seinen Erzählstil eingeschrieben: Das »gadanie« mit seinen Parallelen zur »gawęda«-Tradition impliziert schließlich nicht nur Zuhörende, sondern auch eine Erzählfigur, die einerseits eine abstrakte Erzählinstanz suggeriert, andererseits eine ganz konkrete, erzählende Person darstellt.

Auch Ginzburgs Text misst dem menschlichen Körper eine besondere Stellung bei. In den Beschreibungen der körperlichen Veränderungen, die die »blokadniki« zunehmend an sich wahrnehmen, und der Einschränkungen der menschlichen Physis durch den Hunger wird der Einfluss des Ausnahmezustandes auf nicht nur den Habitus der Stadtbewohner:innen, also auf deren Bewegungen durch die Stadt, manifest. *Zapiski* zeigt auch, wie sich die vom Ausnahmezustand evozierte, neue Eigenlogik der Stadt in die Körper der Menschen einschreibt.

Bei Karahasan wiederum rückt die Körperlichkeit zunächst in den Hintergrund. Durch die Vielzahl an direkten Reden und die seltenen Beschreibungen konkreter körperlicher Merkmale der Figuren gewinnen allerdings die Ausnahmen aus dieser textinhärenten Logik an Bedeutung. Die plötzliche Fokussierung des Körperlichen in der Todesszene Saras wird als solche Abweichung deutungsrelevant. Im Gegensatz zu Lefebvres Postulat, dass eine Rückbesinnung auf das Körperliche zu einer Rückgewinnung des Privaten, Individuellen führe, zeigt jene Szene, dass im Ausnahmezustand das Subjektive, Intime nicht einmal auf diese Weise zurückgewonnen werden kann. Schließlich stirbt Sara in einem Raum der gemischten Stadtebene, auf der Straße, unpersönlich und kaum identifizierbar.

Alle drei Texte thematisieren somit die »restoration of the body« (Lefebvre 1991: 363), wie sie Lefebvre als Konter gegen eine zunehmende Abstraktion und Homogenisierung des Raums und räumlicher Praktiken versteht und fordert. Diese retrospektive, erzählerische Rückbesinnung auf das Körperliche kann zwar keinen Einfluss auf die von dem französischen Soziologen angeprangerte »silence of the ›users‹« (ebd.: 365) während des Ausnahmezustands haben. Doch sie rehabilitiert das Subjektive und Individuelle in der *Erzählung* über die entsprechenden Ausnahmezustände.

Wie gezeigt wurde, bildeten sich nach den Ausnahmezuständen nämlich (quasi-)institutionalisierte Meistererzählungen über die jeweiligen Ereignisse heraus, die allesamt die Stadt als eine zusammenhängende Einheit verstehen. Dadurch abstrahieren sie, die Mechanismen des abstrakten Raums, wie ihn Lefebvre definiert, reproduzierend, die Stadtbevölkerung zu einem Kollektiv und homogenisieren die heterogene, städtische Raumerfahrung zu einer einzigen, identischen. Die hier diskutierten Texte hingegen unterlaufen durch die ihnen implizite Bedeutsamkeit menschlicher, individueller Kör-

perlichkeit für die urbane Raumordnung ebenjene abstrahierenden Tendenzen der Erinnerungsnarrative. Sie stellen das Individuelle ins Zentrum der Narration und weisen auf die Relevanz der einzelnen Stadtbewohner:innen in der Konstitution der Stadt hin—auch wenn, wie bei Karahasan, die Rückbesinnung auf das Körperliche nicht zu einem Wiedergewinn von Individualität, sondern zur Verdeutlichung der Unmöglichkeit ihres Erhalts im Ausnahmezustand führt.

Eine Rückkehr der Bedeutsamkeit des städtischen Individuums in der Erzählung über den Stadtraum im Ausnahmezustand lässt sich nicht zuletzt in der räumlichen Perspektivierung der Texte beobachten. So wird in allen drei Texten mit der abstrahierenden Vogelperspektive der Meistererzählungen auf die Stadt gebrochen und das Konkrete in den Vordergrund gerückt. Bei Białoszewski tritt jene Fokussierung des konkreten Raums besonders deutlich zutage. Seine Schilderungen thematisieren Straßen, Keller, Kanäle und zeigen Warschau dementsprechend wörtlich nicht aus einer übergeordneten Perspektive, sondern »von unten«. Der Blick von oben wird in *Pamiętnik* sogar durch die eine solche Sichtweise implizierenden, die Stadt bombardierenden Flugzeuge als destruktiv und oppressiv konnotiert. Die Abwendung von der Vogelperspektive manifestiert sich hier zudem darin, dass die Front(en) kaum Reflexion erfahren. Zwar kommt der Erzähler stellenweise auf sie zu sprechen. Im Endeffekt bleiben sie für ihn jedoch abstrakt—nicht zuletzt, weil das städtische Individuum ihnen hilflos ausgeliefert ist.

Białoszewskis *Pamiętnik* distanziert sich somit von räumlicher Abstraktion und demonstriert gleichzeitig die Unlesbarkeit des städtischen Raums aus einer Perspektive, die versucht, die Stadt als Ganzes zu überblicken. Veranschaulicht wird dies in der Kartierung des Textes. Die vielen Wege, Orte und Straßen, die Białoszewskis Text erzählt, stehen zwar alle in Relation zueinander. Dennoch ermöglichen sie den Lesenden keinerlei Orientierung. Die Stadt im Ausnahmezustand bleibt in *Pamiętnik* ein unüberblickbares Konglomerat aus einer Vielzahl an Bewegungen und räumlichen Zentren. Damit bildet der Text einen Gegenpol zur Meistererzählung über den Warschauer Aufstand, die eine abstrahierende Perspektive auf Warschau einnimmt, indem sie es nicht nur als Stadt der Held:innen, sondern den Aufstand als Kampf um die Freiheit der gesamten Nation und sogar Zivilisation verstanden haben will.

Bei Ginzburg ist der Stadtraum überschaubarer als bei Białoszewski. Ihr Text beschreibt immer wieder dieselben Orte, die der Blockademensch mittels seiner kreisförmigen Bewegungen begehen muss, um seinen Hunger stillen zu können. Tatsächlich findet sich in *Zapiski* auch eine Perspektivierung Leningrads, die auf ein Stadtverständnis schließen lässt, das, wie auch die Meistererzählung über die Blockade, das urbane Gebilde als zusammenhängende Entität und seine Bewohner:innen als miteinander verbundene Teile ebenjener Einheit versteht. Der Text versucht somit durchaus eine kollektive, allgemeine Blockadeerfahrung zu beschreiben. Erzählperspektivisch oszilliert *Zapiski* allerdings zwischen der Fokussierung einer kollektiven, abstrakten und der singulären, konkreten Erfahrung eines Individuums, was sich sowohl in der Figurenbeschreibung des Protagonisten ЭН, der zwischen Individualität und Abstraktion angesiedelt ist, als auch der zwischen Kollektivität und Individualität oszillierenden Erzählperspektivierung manifestiert. Dadurch widersetzt sich Ginzburgs Text den Homogenisierungstendenzen des narrativen Konstrukts der Heldenstadt Leningrad zwar nicht gänzlich. Er

deckt sie aber auf und steuert damit zur Individualisierung und Heterogenisierung der Erzählung über die Blockade bei.

Eine ähnliche Oszillation zwischen abstrahierender und konkretisierender Perspektive auf den Stadtraum lässt sich in Karahasans Roman identifizieren. *Sara i Serafina* rekurriert immer wieder auf Sarajevo als in sich geschlossenes, urbanes Gebilde. Und auch in den Figurendarstellungen verfährt der Text, wie auch Ginzburgs *Zapiski*, abstrahierend. Dennoch weist der Roman auf die individuellen Geschichten und Stadterfahrungen der einzelnen Figuren hin. Ähnlich wie *Zapiski* wirft Karahasans Text also sowohl einen homogenisierenden Blick von oben auf die Stadt und zeigt gleichsam ihre Heterogenität, indem er sie von unten perspektiviert.

Die hier untersuchten Texte brechen somit mit den abstrahierenden und homogenisierenden Erinnerungsnarrativen zu den entsprechenden Ausnahmezuständen. Sie zeigen das Heterogene der Stadterfahrung im Ausnahmezustand und verweisen auf die Grenzen der von den Meistererzählungen suggerierten Perspektive von oben. Dadurch verdeutlichen sie, dass die Stadterfahrung des Ausnahmezustands nicht auf eine homogene reduziert werden kann, und rehabilitieren das Individuelle, Persönliche in einer das Kollektive fokussierenden Geschichtsschreibung.

Trotz der Hervorhebung von Heterogenität und einer damit einhergehenden Negation der Möglichkeit, den Stadtraum im Ausnahmezustand und dessen Wahrnehmung holistisch darzustellen, versuchen die hier diskutierten Texte aber auch, die Stadt im Ausnahmezustand in ihrer Unübersichtlichkeit und der durch den Ausnahmezustand evozierten Unordnung vermittelbar zu machen. In *Pamiętnik* drückt sich dieser Versuch in der Erzählstruktur der Urbizid-Spirale aus, die unaufhörlich zwischen topografischer, sprachlicher und narrativer Kohärenz und ihrer Unmöglichkeit oszilliert. So wie die Bewegungen des Protagonisten Miron, die stets nach Ruhe und Ordnung streben, versucht auch der Erzähler Miron kontinuierlich Struktur in seine Narration zu bringen. Beides scheitert jedoch regelmäßig. In konstanter Wiederholung wird die räumliche wie auch erzählerische Ordnung durch die Intensivierung der Kampfhandlungen verunmöglicht, bis nicht nur der Stadtraum gänzlich zerstört, sondern auch die Stadtgemeinschaft vollends aufgelöst ist. Białoszewskis Text zeigt damit, dass nicht nur die Wahrnehmung der Stadt von oben als einheitliches Gefüge, sondern auch eine kohärente literarische Beschreibung des städtischen Ausnahmezustands zum Scheitern verurteilt sind. Vielmehr muss die Verzweigtheit und Unordnung beider in einer ebensolchen Ungeordnetheit wiedergegeben werden, um sie überhaupt erst erfahrbar zu machen.

Im Gegensatz dazu erzählt Ginzburg die räumliche Unordnung Leningrads im Ausnahmezustand, indem sie den Stadtraum zwischen drei unterschiedlichen, raumzeitlichen Ebenen oszillieren lässt. Derart macht sie die Stadterfahrung im Ausnahmezustand erst wahrnehmbar. Gleichzeitig weist sie auf die Diskrepanz jener Stadterfahrung von jener des Normalzustandes hin. Die Erzählinstanz von *Zapiski* fungiert somit als Vermittlerin städtischer Grenzerfahrung, inszeniert sich aber auch als eine die Erzählungen vieler sammelnde Stimme. Erst durch sie verschmelzen nämlich die zusammenhanglosen narrativen Fragmente zu einer zusammenhängenden textuellen Einheit—ein Vorgehen, das das zwischen Abstraktion und Konkretisierung oszillierende Stadtverständnis des Textes widerspiegelt.

Karahasans Erzähler wiederum spinnt seine Erzählung über die Stadt im Ausnahmezustand zunächst zu einer kohärenten und in sich schlüssigen Narration zusammen. In der Anwendung fugaler Strukturmerkmale auf das Erzählgefüge wird auch hinsichtlich dieses Textes der Versuch deutlich, der Unordnung des Ausnahmezustands eine ganz bestimmte, geordnete Form zu geben. Schließlich bricht jene Konsistenz implizierende Struktur jedoch in sich zusammen, als die Konstruiertheit der Erzählung im Epilog aufgedeckt und ihr jegliche sinnstiftende Funktion abgesprochen wird.

Jeder der hier diskutierten Texte versucht somit das Städtische im Ausnahmezustand auf eine bestimmte Art zu ordnen und dadurch vermittelbar zu machen. Dennoch ist ihnen allen, wenn nicht ein Scheitern, dann eine Hinterfragung der Möglichkeit einer solchen Ordnung des eigentlich Inkohärenten, Unverständlichen zu entnehmen. Sie zeigen also nicht nur die zivile Sicht auf ein vordergründig politisch-militärisch reflektiertes Ereignis und setzen damit einen Gegenpol zu den Erinnerungsnarrativen, die einen Fokus auf die militärischen Kämpfe und politischen Entscheidungen legen. Alle drei Texte thematisieren auch ihre eigene Konstruiertheit, indem sie die Grenzen von Wahrnehmbarkeit und Erzählbarkeit des städtischen Raums offenlegen. Denn durch die Selektion und Kombination bestimmter räumlicher Elemente arbeiten sie, wie auch die institutionellen Erinnerungsnarrative, an einer Fiktionalisierung des städtischen Raums im Ausnahmezustand. Anders als letztere entblößen sie jedoch ihre Fiktionalität und machen sich selbst als subjektive Narrationen hinterfragbar. Dadurch positionieren sie ihre Stadtbeschreibungen weniger als faktentreue Dokumente der entsprechenden Ausnahmezustände, sondern legen ihre Gemachtheit und ihren Status als literarisierte Stadt-Imaginationen offen.

Mit der diesen literarischen Repräsentationen impliziten Rückkehr zum Körperlichen, ihrer das Konkrete inkludierenden räumlichen Perspektivierung und der Offenlegung ihrer selbst als subjektive Imaginationen erwächst den Texten ein weiterführendes Subversionspotential. Denn sie sind nicht nur als retrospektiver Kampf gegen die Dominanz der globalen Stadtebene im urbanen Ausnahmezustand zu verstehen. Durch ihre Raumästhetik opponieren sie auch gegen die Reduktion der Stadt und ihrer Bewohner:innen zu bloßen Spielfiguren politisch-militärischer Machtkämpfe. Damit kontestieren sie die Erinnerungsnarrative über die hier diskutierten Ereignisse, die die urbane Erfahrung im Ausnahmezustand abstrahieren und homogenisieren. Indem die Texte im Gegensatz dazu die konkrete Stadterfahrung in ihren urbanen Erzählungen des Ausnahmezustandes fokussieren, partizipieren sie an einer ›history of space‹, wie sie Lefebvre fordert, und bringen den Kampf um das Recht auf Stadt auf eine historiografische Ebene. Durch die Offenlegung ihrer eigenen Begrenzung und Subjektivität zeigen sie nämlich, dass es nicht nur *eine* ›wahre‹ Erzählung über die jeweiligen Ereignisse gibt. Vielmehr weisen sie auf die Komplexität und Heterogenität räumlicher Erfahrung in Städten im Ausnahmezustand hin und heben damit Aspekte hervor, die die entsprechenden (quasi-)institutionellen Meistererzählungen durch Simplifizierung und Linearität kaschieren.

V.3 Topische Brüche, Subversionen und Neuanfänge: Ein alternativer Stadttex t über den urbanen Ausnahmezustand

Es ist aber nicht nur die textimmanente Perspektivierung des Stadtraums, die die Texte zu Subversionen gängiger Erinnerungsnarrative macht. Alle drei unterlaufen auch die Heldentopoi der (quasi-)institutionellen Meistererzählungen. In Białoszewskis *Pamiętnik* manifestiert sich diese topische Subversion in einer Umkehrung dessen, wer eigentlich als Held:in der Erzählung fungiert. Positioniert das Heldennarrativ über den Warschauer Aufstand die Aufständischen (entweder der AL oder AK) als heldenhaft, so evolviert in Białoszewskis Text ein sich im wehrfähigen Alter befindender, aber nicht am Aufstand teilnehmender Mann zum (literarischen) Helden der Erzählung. Als Lotman'scher Held der Steppe überwindet Miron sämtliche räumliche Grenzen, die der Ausnahmezustand dem städtischen Raum in *Pamiętnik* auferlegt. Sein Überleben ist dabei eng an die Möglichkeit dieser unbegrenzten Fortbewegung geknüpft, sodass Handlung und Erzählung ohne sie überhaupt nicht möglich wären. Gleichzeitig wird der ›bohater‹-Begriff, wie er in den heroisierenden Narrativen für die Beschreibung der aktiv am Aufstand beteiligten Personen gebraucht wird, nur einmal und zwar für die Deskription eines deutschen Soldaten verwendet, der während des Aufstands im Warschauer Ghetto wahllos Juden und Jüdinnen mordet. Diese Umkodierung des Heldenbegriffs und die Positionierung eines eigentlich, vor dem Hintergrund der Meistererzählungen, wenig heldenhaften Mannes als Held der Erzählung resultieren in einer Ambivalenzierung des Helden-Terminus, der in den Erinnerungsnarrativen zum Warschauer Aufstand eindeutig positiv konnotiert ist.

Ginzburg wiederum affirmiert in ihrem Text stellenweise den Heldentopos des institutionellen Blockade-Narrativs. »Это он, город, борется, страдает, отталкивает убийц« (Ginzburg 2011: 325),² schreibt sie, wodurch sie die Stadt sowohl in ihrem Status als zusammenhängende Einheit reflektiert als auch ihre Bewohner:innen als heroische Akteur:innen im (militärischen) Kampf um die Stadt positioniert. Mit jener affirmativen Haltung hinsichtlich des Heldentopos wird allerdings in den Anekdoten über individuelle Schicksale der ›blokadni« gebrochen. Behält Leningrad im Ausnahmezustand in *Zapiski* aus der Vogelperspektive also seine heroische Konnotation, so demaskiert der Blick ›von unten‹ jene Sichtweise als eine, die die konkrete Alltagsrealität verzerrt. Verunmöglicht werden eindeutige Heldenfiguren bei Ginzburg zudem auf Ebene des literarischen Raums. Allein die Punktförmigkeit der textinhärenten Raumstruktur verhindert ihre Genese. Gleichzeitig verdeutlicht diese räumliche Strukturierung die grenzüberschreitende Praktik des schreibenden Subjekts. Denn durch die Verbindung eigentlich unzusammenhängender Erzählepisoden wird es nicht nur aktiv und durchbricht den Kreis des Blockadetraumas. Es kreiert auch ein zusammenhängendes und dennoch seine Heterogenität bewahrendes Gefüge.

Ähnlich wie *Zapiski* zitiert auch *Sara i Serafina* den Helden- und Märtyrertopos, der sich in den Erinnerungsnarrativen über die Belagerung von Sarajevo herausbildete, und kontestiert ihn gleichzeitig. Der Roman positioniert Sara zwar als Märtyrerin, die stirbt,

2 »Sie, die Stadt, ist es, die kämpft, leidet, die Mörder zurückschlägt« (Ginsburg 2014: 108).

um ewig in Erinnerung zu bleiben und der Veröffentlichung von Stadtraum und persönlicher Identität zu entfliehen. Doch ihr Tod ist nicht selbstbestimmt, wodurch Sara eine ungewollte Märtyrerin und unvollkommene Heldin bleibt. Ein ähnliches Schicksal erfahren die anderen Romanfiguren, die man nach Lotman als Held:innen definieren könnte. Entweder verschwinden sie durch ihre Grenzüberschreitung aus der Erzählung, ohne eine Weiterführung der Handlung zu bewirken, oder sie verlieren, wie im Fall des Erzählers, ihre vermittelnde Funktion und enden in der Sackgasse räumlicher Entfremdung, wodurch sie schlussendlich Immobilität und spatialer Stagnation anheimfallen.

Ein Heldentum im Ausnahmezustand, wie es in den dominanten Erinnerungsnarrativen als Möglichkeit selbstbestimmten Handelns, das gleichzeitig in Übereinstimmung mit einer übergeordneten Gemeinschaft passiert, inszeniert wird, stellen somit alle drei Texte als unmöglich oder zumindest problematisch dar. Damit brechen sie mit einer sämtlichen in der vorliegenden Untersuchung diskutierten Meistererzählungen inhärenten Topik des urbanen Ausnahmezustands, die insbesondere im Fall des Warschauer Aufstandes und der Blockade von Leningrad auch in literarischen Texten über die Ereignisse identifiziert werden kann. Karahasans Roman reiht sich zwar in den Sarajevoer Belagerungstext ein, indem er, wie viele andere zu jenem Textkorpus gehörende Erzählungen, den (Verlust des) *genius loci* Sarajevos als einzigartiges, multikulturelles Zentrum und den Inbegriff der Ermöglichung eines »Sowohl-als-auch [Herv. i. O.]« (Vojvoda 2013: 273) an Identitäten beschwört. Gleichzeitig wendet er sich von der bosnischen, topologischen Tradition ab. Der Roman subvertiert nämlich nicht nur den in den institutionellen Erinnerungsnarrativen präsenten Heldenbegriff. Durch die Umdeutung des Schneetopos demonstriert er auch den Verlust eines kulturellen Symbolsystems und damit die Unmöglichkeit gesellschaftskultureller Kontinuität nach dem Ausnahmezustand.

Die hier untersuchten Erzählungen kontestieren somit gängige Topiken, die in literarischen und erinnerungspolitischen Narrativen über den urbanen Ausnahmezustand (re)produziert wurden und werden. Gleichzeitig werden in ihnen wiederkehrende Topoi und intertextuelle Korrespondenzen zueinander identifizierbar, die auf die Konstitution einer neuen topologischen Tradition schließen lassen. So wird der Stadtraum im Ausnahmezustand in allen drei Texten als rückschrittlich beschrieben. Dies manifestiert sich einerseits in einer Konvergenz des städtischen Raums mit einem ruralen, die insbesondere bei Ginzburg und Białoszewski identifizierbar ist, andererseits in der Annäherung der menschlichen Physis an eine animalische. Bei Białoszewski wird letzteres durch den direkten Vergleich mit bspw. Ameisen und Katzen, aber auch in der Beschreibung des Verschwindens von Tieren aus der Stadt suggeriert. Von ihren basalen Überlebensinstinkten geleitet, in den Untergrund verdrängt und von den Entscheidungen einer übergeordneten Autorität abhängig gemacht, nehmen nun die Stadtbewohner:innen die Rolle der Tiere in der zum Schwinden verurteilten Stadt ein. Ähnliches passiert bei Ginzburg, wenn in *Zapiski* die Finger des Blockademenschen als Klauen, die Hände als Pfoten und der Mensch auf seine Urinstinkte der Nahrungsbeschaffung zurückgefallen beschrieben wird. In beiden Texten wird also auf räumlicher Ebene eine Rückkehr zu einer Art ursprünglichem, naturkonnotiertem Raum identifizierbar. Durch die Verdrängung intellektueller Praktiken und die Absenz technologischer Komponenten des Stadtlebens wird dieser Topos des evolutionären Regresses in beiden Texten zudem zu einem, der auch zivilisatorischen Rückschritt impliziert.

In Karahasans Text fehlen der Aspekt der Animalisierung der menschlichen Physis und die Thematisierung eines Verschwindens von intellektuellen Praktiken. Eine Enttechnologisierung des Stadtraums ist jedoch ebenfalls identifizierbar. Auch hier wird somit zivilisatorischer Regress beschrieben. Jener gesellschaftliche Rückschritt manifestiert sich aber nicht nur im Verschwinden technologischer Errungenschaften, sondern passiert zusätzlich auf einer anderen Ebene. Wie bereits erwähnt, büßt Sarajevo durch den Ausnahmezustand in Karahasans Roman nämlich das ihm davor inhärente Merkmal ein, ein »Sowohl-als-auch« (Herv. i. O.)« (Vojvoda 2013: 273) von Identitäten zu ermöglichen. Die Stadt verliert damit ihren vermittelnden Charakter, den *genius loci* als Ermöglicherin multipler Identitätsentwürfe—ein Aspekt, der in der Abwendung des jenen bosnischen Multikulturalitätstopos personifizierenden Erzählers von dessen rationaler Seite und dem damit einhergehenden Verlust seiner vermittelnden Funktion seinen Ausdruck findet. In allen drei Texten entwickelt sich die Urbanität der Städte also im Ausnahmezustand in präurbane und vergangene (evolutionäre) Stadien zurück.

Ein weiterer Topos, der in den untersuchten Texten auffindbar ist, ist die Assoziation des Stadtraums mit religiösen Endzeitszenarien. Karahasans und Białoszewskis Texte werden hier besonders explizit, da sie die Transformationen des Stadtraums direkt mit dem biblischen Jüngsten Gericht in Verbindung bringen. Aber auch Ginzburgs *Zapiski* impliziert jenes Motiv. Die Wiegeszene im Lebensmittelgeschäft kann nämlich als Anspielung auf den christlichen Topos der Seelenwägung gedeutet werden, die Waage selbst als Referenz zum dritten apokalyptischen Reiter aus der Offenbarung des Johannes. Alle hier diskutierten Erzählungen weisen somit in unterschiedlicher Form auf ein irreversibles Ende von Existenz hin, jedoch nicht nur eines individuellen Lebens, sondern des gesamten urbanen Raums und seiner Bewohner:innen. Der literarisierte Stadtraum wird dadurch in einem liminalen Zustand zwischen (Über-)Leben und Tod positioniert, dessen schlussendliches Schicksal durch die Anspielungen auf die Apokalypse aber bereits vorgegeben ist.

Dennoch versuchen die Stadtbewohner:innen in diesen dem Untergang geweihten Stadträumen Halt zu gewinnen und tun dies meist, indem sie Praktiken entwickeln, die kreisförmige Strukturen aufweisen. Bei Ginzburg ist der Kreistopos am präsentesten. Nicht nur die sich immer wiederholende Alltagsroutine des Blockademenschen erinnert an einen in sich geschlossenen Kreis. Auch das Rennen der Menschen durch die Stadt impliziert zirkuläre Strukturen. Schließlich wird das Blockadetrauma als geschlossener Kreis beschrieben, der die »blokadniki« auch nach der Blockade, nun aber im übertragenen Sinne, im Kreis laufen lässt. In Białoszewskis *Pamiętnik* wiederum findet sich das Kreisförmige in der spiralförmigen Erzählstruktur wieder, an deren Ende die Zerstörung Warschaus und die Auflösung der Warschauer Stadtgemeinschaft steht, aber auch in den Bewegungen der Stadtbewohner:innen. Das Kreisen der Warschauer:innen durch ihre Stadt verdeutlicht zum einen ihre Orientierungslosigkeit. Zum anderen kann es, wie auch das Herumkreisen der Leningrader:innen in Ginzburgs Text, mit den Höllendarstellungen Dantes in Verbindung gebracht werden. So wie in Dantes *La Divina Commedia* sind auch die Menschen im aufständischen Warschau in einem als Hölle reflektierten Raum gefangen. Karahasans Roman rekurriert auf den Kreistopos wiederum auf Ebene der Erzählstruktur. Die Erzählung wird als sich zirkulär wiederholend beschrieben, in-

dem der Erzähler immer wieder von Neuem durch seinen Erzählprozess nach der Sinnhaftigkeit von Saras Tod zu suchen beginnt.

Das Kreisförmige ist somit ein Topos, der in allen drei hier diskutierten Texten über die Stadt im Ausnahmezustand identifizierbar ist. Es spiegelt einerseits die zirkuläre Struktur des Belagerungskreises bzw. der Belagerungskreise wider, die die Stadtbewohner:innen umgeben. Andererseits impliziert es das Eingeschlossensein der Menschen, das konkret räumliche im Ausnahmezustand, aber auch das metaphorische danach.

Zivilisatorischer und evolutionärer räumlicher Regress, der Stadtraum als Endzeitraum und der Kreis als den urbanen Raum und die städtische Praxis durchwebende Struktur—jene drei räumlichen Topoi kehren in den hier diskutierten Texten immer wieder. Die Erzählungen brechen also nicht nur mit dem von institutionellen Erinnerungsnarrativen transportierten Held:innenbild. Durch ihre Korrespondenzen kreieren sie auch eine von den institutionellen Narrativen losgelöste Topik, die als Gegenentwurf zu jener gedeutet werden kann, die durch die institutionelle Erinnerungspolitik kreiert und zu Teilen in anderen literarischen Repräsentationen über die entsprechenden Ereignisse reproduziert wird.

Es kann festgehalten werden, dass die literarischen Repräsentationen des Stadtraums in den hier besprochenen Texten auf unterschiedlichen Ebenen als subversiv eingestuft werden können. Einerseits unterlaufen sie räumliche Machtverhältnisse, die der Stadt während des Ausnahmezustands auferlegt werden, und arbeiten damit an einer retrospektiven Wiederherstellung der Balance zwischen den drei Stadtebenen. Andererseits kontestieren sie mittels ihrer räumlichen Perspektivierung die (quasi-)institutionalisierte Erinnerung ebenjener Ereignisse. Schließlich wenden sie sich gegen von ebenjenen Erinnerungsnarrativen transportierte Topoi sowie teilweise sogar gegen darüberhinausgehende literarische Traditionen und kreieren durch ihre Korrespondenzen eine *neue* Topik des städtischen Ausnahmezustandes.

Damit implizieren die Texte nicht nur Diskontinuität. Insbesondere die im Rahmen des vorliegenden Projektes angefertigten Literaturkarten weisen nämlich darauf hin, dass die Erzählungen zwar Brüche mit gängigen Narrativen und Topiken darstellen und sich damit innerhalb bestimmter Erzähltraditionen isolieren. Gleichzeitig ermöglichen die Kartierungen eine Deutung, die die Texte als Grundsteine über sich selbst verweisender, neuer Narrationen verstehen lässt. So verdeutlicht das Mapping von Białoszewskis Text, dass der Autor von *Pamiętnik* seine Erfahrung als Teil einer weitaus umfangreicheren, Widersprüchlichkeiten implizierenden Stadterzählung positioniert. Und auch die Literaturkarte, die im Rahmen der Analyse von Ginzburgs *Zapiski* entstand, kreierte Anknüpfungspunkte für das Weitererzählen der Blockadeerfahrung. Beide Texte weisen auf ihre eigene Limitierung hin und öffnen die jeweiligen Stadterzählungen für Erzählungen und Erfahrungen anderer. Dadurch positionieren sie sich als Medien, die eine Entstehung von Diversität ermöglichenden Narrativen erlauben.

Die Kartierung von Karahasans Roman wiederum demonstriert, wie dieser Text die Topografien Sarajevos in einen zusammenhängenden, generationenübergreifenden Stadttext einwebt und sich damit selbst, anders aber doch den anderen zwei Texten ähnlich, als ein Heterogenität ermöglichendes Erinnerungsmedium reflektiert. In allen drei Literaturkarten wird demnach die den Texten innewohnende Tendenz offenbar, einer Verstummung entgegenzuwirken: Białoszewskis und Ginzburgs Texte versuchen,

die Erfahrungen anderer Stadtbewohner:innen, die den jeweiligen Ausnahmezustand erlebten, deren Geschichten jedoch keine Repräsentation erfahren, als Leerstellen zu markieren und sie damit zumindest als solche wahrnehmbar zu machen. Karahasans Text wiederum inkludiert in seiner Erzählung Raumgeschichten, die wörtlich keinen Raum mehr haben, und ermöglicht als Agent des differenzierten Raums, wie ihn Lefebvre als Gegensätzlichkeiten ermöglichenden Raum definiert, das Weiterleben einer städtischen Identität, die in der räumlichen Empirie nicht mehr existent ist.

Die drei hier diskutierten Texte gehen also auf unterschiedliche Weise nicht nur gegen die »silence of the ›users« (Lefebvre 1991: 365), sondern auch gegen ein »silencing [of] the past« (Kenjar 2020: 127) vor und kämpfen damit gegen ein mit dem Verschwinden des entsprechenden Stadtraums einhergehendes Verstummen entsprechender Raumerzählungen an. Damit sind sie nicht nur als Subversionen bestehender Topiken und Narrative zu deuten. Indem sie das Nicht-Repräsentierte der Stadterfahrung im Ausnahmezustand implizieren, schaffen sie Raum für das Andere urbaner Grenzerfahrung.

In Anlehnung an Vladimir N. Toporovs (1995: 275) Definition des Stadttextes als zusammenhängender, literarischer Hypertext [»синтетический свертхтекст«] über eine Stadt, der über semantische, topische und syntaktische Korrespondenzen verfügt,³ lassen sich die hier diskutierten Texte somit auch als Neuanfänge eines alternativen, Städte und literarische Kontexte übergreifenden Stadttextes über den urbanen Ausnahmezustand deuten—eines Textes, der das Heterogene, Marginalisierte und Widersprüchliche der Stadterfahrung im Ausnahmezustand thematisiert und in seiner literarischen Raumstruktur spiegelt sowie eine eigene topologische Tradition impliziert, die nicht die Legitimierung militärischer Aktionen und ihrer Opfer zum Ziel hat, sondern die Oppressivität der globalen Stadtebene auf die private und institutioneller Entscheidungen auf die konkrete Alltagsrealität der Stadtbewohner:innen aufzudecken sucht.

Festgehalten werden kann somit, dass die hier behandelten Texte nicht nur die jeweiligen Ausnahmezustände aus einer zivilen Perspektive heraus dokumentieren und dadurch mit (quasi-)institutionellen Erzählungen brechen. Mittels der von mir im Rahmen des Projekts entworfenen Methodologie, die relationale Raumkonzepte von Lefebvre, de Certeau und Löw mit Lotmans literarischer Raumtheorie und einer innovativen, psychogeografischen literarischen Kartierungsmethode verbindet, konnte gezeigt werden, dass die diskutierten Texte ideologisch und politisch motivierte Narrative und Topiken auch mittels ihnen inhärenter Raumdarstellungen subvertieren. Durch ihren Fokus auf dem Räumlich-Konkreten nehmen sie, ganz im Sinne Lefebvres, an einer »restoration of the body« (Lefebvre 1991: 363) in der Geschichtsschreibung über die jeweiligen urbanen Ausnahmezustände teil. Ihre subjektivierte Perspektivierung des Stadtraums führt dazu, dass sie nicht eine »Fiktion« (de Certeau 1988: 181) kreieren, die »die Komplexität der Stadt lesbar macht und ihre undurchsichtige Mobilität zu einem transparenten Text gerinnen lässt« (ebd.). Vielmehr spiegeln sie alle die Verzweigkeit und Unübersichtlichkeit

3 Toporov entwickelt in »Петербург и ›Петербургский текст русской литературы« (1995) jene Definition anhand einer Studie zu literarischen Texten über St. Petersburg, die, laut ihm, einen übergreifenden Petersburg-Text generieren. Den Begriff des Hypertexts in Bezug auf den Toporov'schen Stadttext entlehne ich von Susi K. Frank (2015: 461). Für eine konzise Diskussion von Toporovs Stadttext-Theorie, vgl. Nicolosi 2002.

städtischer Prozesse wider und partizipieren dadurch an einem kulturkritischen Metadiskurs, dessen Ziel nicht nur das Unterlaufen von Erinnerungsnarrativen, sondern auch die Aufdeckung dominanter räumlicher Machtdispositive in der Stadt im Ausnahmezustand darstellt. Als Agenten eines Kampfes um die Ermöglichung aktiver Teilnahme der Stadtbewohner:innen an städtischen Prozessen partizipieren sie somit auf unterschiedlichen Ebenen an einer (Wieder-)Herstellung des Rechts auf Stadt und gleichzeitig an der Genese eines das Urbane als »Werk der Städter« (Lefebvre 2016: 105) verstehenden Stadttexes über die Stadt im Ausnahmezustand.

Ausblick: Ein literaturgeschichtlicher Kampf um das Recht auf Stadt?

Städte sind seit jeher von Ausnahmezuständen, wie sie hier als temporäre Aussetzungen von der Norm, hervorgerufen durch insbesondere militärische Angriffe, definiert werden, betroffen. Nicht zuletzt gehören Stadtbelagerungen zu einer der ältesten Formen der Kriegsführung. Früher wie heute geht es dabei zum einen darum, die Stadt als machtpolitisches Zentrum einer Gesellschaft einzunehmen und dadurch territoriale Machtansprüche durchzusetzen. Zum anderen steht, mindestens genauso lange, die Zerstörung der angegriffenen Städte und eine damit einhergehende Eradikation gesellschaftskulturellen Kapitals im Vordergrund.¹

So häufig die Vergangenheit solche städtischen Ausnahmezustände hervorbrachte, so umfangreich ist die Anzahl ihrer Literarisierungen. Anhand einer stichprobenartigen Selektion aus ebenjenem Korpus soll nun die Relevanz der in den Vorkapiteln zusammengefassten Ergebnisse für raumorientierte Untersuchungen anderer Stadttexte geprüft werden. Bewusst wurden hierfür auch Texte über Städte in Ausnahmezuständen aus anderen als den bisher besprochenen zeitlichen, regionalen und sprachlichen Kontexten ausgewählt. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, soll eine solche komparatistische Zusammenschau skizzenhaft zeigen, dass die Fortsetzung vergleichender Analysen von literarischen Repräsentationen der Stadt im Ausnahmezustand fruchtbar sein kann. Gleichzeitig sollen konkrete Anknüpfungspunkte für weiterführende Studien gefunden werden, um eine zukünftige, kultur- und literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der diskutierten Thematik vorzubereiten und anzuregen. Schließlich wird dieser Ausblick aber auch der Überprüfung meiner im Vorkapitel formulierten These dienen, die die bisher diskutierten Texte als Grundsteine eines alternativen, städteübergreifenden Stadttextes über den urbanen Ausnahmezustand versteht.

Wirft man zunächst einen recht oberflächlich bleibenden Blick auf den ältesten erhaltenen und wohl bekanntesten Text über eine sich in einem Ausnahmezustand befindende Stadt, Homers *Ilias*, fällt auf, dass das Innere der belagerten Stadt Troja darin nur

1 Beispiele hierfür sind u.a. die Belagerungen von Numantia und Karthago, die beide mit der Verschleppung der Stadtbewohner:innen sowie der kompletten Eradikation der Stadt durch römische Heere endeten.

selten Darstellung erfährt. Fokussiert werden vor allem Kämpfe und politische Verhandlungen, die *außerhalb* der Stadt, an der Front, stattfinden. Gebäude und Straßen Trojas dienen zwar vereinzelt als Schauplätze. Sie erfahren aber kaum detaillierte Beschreibung und rücken erst mit der Erstürmung der Stadt durch die Achäer ins Zentrum der Erzählung. Das Epos fokussiert somit zum einen das politisch-militärische Moment der Stadtbelagerung. Zum anderen dominiert die Perspektive der Belagernden, also ein von außen auf die Stadt gerichteter Blick.

Überhaupt erfährt die Stadt in der *Ilias* erst dann Darstellung, wenn darin die Bewegungen eines Vertreters der Institution—meist eines Soldaten—beschrieben werden.² Ein Beispiel für jene die globale Stadtebene fokussierende Perspektivierung ist die Szene, in der Hektor vor der Einnahme der Stadt durch die Achäer auf der Suche nach Paris durch Trojas Straßen geht. Auf dem Weg zu seinem Bruder macht der trojanische Soldat einen Umweg, um Frau und Sohn zu sehen. In seinem Haus findet er diese allerdings nicht vor. Andromache, seine Frau, ist nämlich mit dem Sohn zum Skäischen Tor geeilt, um nach ihrem Ehemann Ausschau zu halten:

»ὥς ἄρα φωνήσας ἀπέβη κορυθαίολος Ἑκτωρ.
αἶψα δ' ἔπειθ' ἵκανε δόμους εὖ ναιετάοντας,
οὐδ' εὖρ' Ἀνδρομάχην λευκώλενον ἐν μεγάροισιν,
ἀλλ' ἦ γε ξὺν παιδί καὶ ἀμφιπόλῳ εὐπέπλῳ
πύργῳ ἐφεστήκει νοόωσά τε μυρομένη τε.« (Hom. Il. 6,369-373)³

Findet in dieser Passage eine Erwähnung des Wohnraums von Hektor und Andromache zwar statt, so wird gleichsam seine spärliche Charakterisierung offenbar, die den Schwerpunkt der *Ilias* auf der globalen Stadtebene verdeutlicht.

Im Epos steht die institutionelle Stadtebene allerdings nicht nur im Vordergrund des Erzählten. Identifizierbar ist auch ihre Dominanz gegenüber der privaten. In der Textpassage, in der Hektor und Andromache beim Skäischen Tor aufeinandertreffen (vgl. ebd. 6,405-465), wird dies besonders deutlich. Während Andromache nämlich, Hektor an seine Pflichten als Vater und seine Verantwortung gegenüber seiner Familie erinnernd, als Repräsentantin des Privaten inszeniert wird, steht der sich hinter den Mauern fortsetzende Kampf der Soldaten stellvertretend für Hektors Aufgabe in der militärischen Verteidigung der Stadt. Hektor wird in dieser Szene nicht nur in einem liminalen, urbanen Raum, nämlich an der Stadtmauer, positioniert, sondern auch als zwischen privater und globaler Stadtebene angesiedelte Figur, die vor die Aufgabe gestellt wird, zwischen der privaten Vaterrolle und der institutionellen Soldatenidentität zu wählen. Die Unvereinbarkeit der zwei »Rollen«, die stellvertretend für die Diskrepanz der privaten und globalen Stadtebenen im Ausnahmezustand steht, äußert sich besonders deutlich in der In-

2 Eine der wenigen Ausnahmen hiervon ist Helenas Gang zum Skäischen Tor, im Zuge dessen Stadtbeschreibungen identifizierbar sind. In der anschließenden Teichoskopie wird jedoch erneut der militärisch-politische Fokus offenbar (vgl. Hom. Il. 3,120-245).

3 »Als er dieses gesagt, eilte der mächtige Hektor | Und war bald an die Pforte des wohnlichen Hauses gekommen. | Aber er fand die holde Andromache nicht im Gemache, | Sondern mitsamt dem Kind und der wohlgeschmückten Gefährtin | Stand sie hoch auf dem Turme und jammerte, seufzend und weinend« (ebd. 6,369-373).

teraktion zwischen Hektors Sohn und dessen Vater. Der kleine Astyanax fürchtet Hektor nämlich aufgrund dessen Soldatenhelms:

»ὥς εἰπὼν οὗ παιδὸς ὀρέξατο φαίδιμος Ἴκτωρ·
 ἄψ δ' ὁ πάϊς πρὸς κόλπον ἐζώνοιο τιθήνης
 ἐκλίνθη ἰάχων πατρὸς φίλου ὄψιν ἀτυχθεῖς,
 ταρβήσας χαλκὸν τε ἰδὲ λόφον ἵππιοχαίτην,
 δεινὸν ἄπ' ἀκροτάτης κόρυθος νεύοντα νοήσας.« (Hom. Il. 6,466-470)⁴

Erst als Hektor den Helm abnimmt, beruhigt sich der Knabe und lässt sich vom Vater auf den Arm nehmen. Der Troer kann—und hier wird die *Ilias* explizit—seine private Identität somit nur dann annehmen, wenn er seine institutionelle ablegt. Ein gänzlicher Verzicht auf die militärische Bereitschaft steht für Hektor allerdings außer Frage, auch wenn dies die endgültige Trennung von seiner Familie bedeutet. Das äußert der Troer unmissverständlich:

»ἦ καὶ ἐμοὶ τάδε πάντα μέλει, γύναι· ἀλλὰ μάλ' αἰνῶς
 αἰδέομαι Τρώας καὶ Τρῳάδας ἑλκεσιπέπλους,
 αἶ κε κακὸς ὥς νόσφιν ἄλυσκάζω πολέμοιο·
 οὐδέ με θυμὸς ἄνωγεν, ἐπεὶ μάθον ἔμμεναι ἐσθλὸς
 αἰεὶ καὶ πρῶτοισι μετὰ Τρώεσσι μάχεσθαι,
 ἀρνύμενος πατρός τε μέγα κλέος ἦδ' ἐμὸν αὐτοῦ.« (Ebd. 6,441-446)⁵

Abstrakte Begrifflichkeiten, wie der Kampf um Ruhm und die Angst vor Demütigung, siegen hier über das konkret Individuelle und damit die globale Stadtebene über die private, die ab diesem Moment der Erzählung wieder in den Hintergrund der Handlung rückt.

In seiner Entscheidungsfindung, die Relevanz des Institutionellen über das Private zu stellen, bleibt Hektor wohlgermerkt selbstbestimmt, worin der wohl maßgeblichste Unterschied zwischen den in der vorliegenden Arbeit besprochenen Texten und jenem Urtext des städtischen Ausnahmezustandes liegt. Denn die räumliche Dominanz der globalen Stadtebene in der *Ilias* wird als eine von, zumindest den männlichen, Protagonisten bewusst gewählte und nicht ihnen aufgezwungene beschrieben. Die Objektifizierung der mit der privaten Stadtebene assoziierten weiblichen Figuren als Preis, Opfer oder Geisel sowie deren Ohnmacht gegenüber den politisch-militärischen Entscheidungen lässt diese aktive Rolle der Männer in der Konstitution der hegemonialen Stellung der Institution und deren räumliche Oppressivität nur noch deutlicher zutage treten.

4 »Also sprach der glänzende Held und griff nach dem Kinde; | Aber zurück an den Busen der schön-
 gegürteten Amme | Schmiegte sich schreiend das Kind, erschreckt vom Anblick des Vaters, | Scheu
 vor des Erzes Glanz und der flatternden Mähne des Busches, | Welchen es furchtbar winken sah
 von der Spitze des Helmes« (ebd. 6,466-471).

5 »Mich auch kümmert das alles, mein Weib, allein ich verginge | Wohl in Scham vor den Troern und
 Frauen in Schleppengewändern, | Wenn ich hier wie ein Feiger entfernt vom Kampfe mich hielte.
 | Das verbietet mein Herz, denn ich lernte, tapferen Mutes | Immer zu sein und unter den ersten
 der Troer zu kämpfen, | Schirmend zugleich des Vaters erhabenen Ruhm und den meinen!« (Ebd.
 6,441-446).

Die Beschreibungen des Stadtraums und seiner Bewohner:innen in der *Ilias*, die hier natürlich nicht erschöpfend behandelt werden können, weisen somit maßgebliche Unterschiede zu den in der vorliegenden Untersuchung diskutierten Texten auf. Denn sie fokussieren die globale Ebene der Stadt und positionieren die räumliche Dominanz ebenjener als etwas—jedenfalls von dem Teil der Stadtbevölkerung, der die Handlung des Epos trägt—Selbstgewähltes. Die private Stadtebene rückt in den Hintergrund der Narration und erfährt nur dann Erwähnung, wenn sie zur Kontrastierung und affirmativen Hervorhebung der Relevanz der globalen dient.

Identisch verfahren mittelalterliche Texte über Stadtbelagerungen aus dem anglo-phonen Raum, wie Malcolm Hebron in seiner Studie *The Medieval Siege* (1997) bestätigt. Am Beispiel von *The Prose Siege of Thebes* aus dem 15. Jahrhundert zeigt er, dass in mittelenglischen höfischen Epen über Stadtbelagerungen Beschreibungen militärischer Kriegsführung die Handlung dominieren (vgl. Hebron 1997: 9–33) und dementsprechend auch militärische Funktionäre im Zentrum des Geschehens stehen (vgl. ebd.: 36). Ähnliches ist in mittelalterlichen spanischen Epen und Ritterromanen identifizierbar. Eine solche Schlussfolgerung lassen die Ausführungen Michael Harneys in »Siege Warfare in Medieval Hispanic Epic and Romance« (1995) zu. Obwohl sie sich primär mit der motivorientierten Abgrenzung des Ritterromans vom Epos beschäftigen, zeigen Harneys Textanalysen deutlich, dass die spanische höfische Tradition ebenfalls die institutionelle Ebene der Stadtbelagerung und das damit verbundene Heldentum des Ritters in den Vordergrund ihrer Stadtdarstellungen stellt—dies selbst dann, wenn die Texte die Perspektive der Belagerten einnehmen (vgl. Harney 1995: 187–189).

Eine Fortsetzung jener Tendenz der Marginalisierung der privaten Stadtebene in literarischen Repräsentationen des urbanen Ausnahmezustandes lässt sich in den Dramen William Shakespeares identifizieren. Nicht selten spielen in den Stücken des englischen Dramatikers Stadtbelagerungen für die Handlung eine zentrale Rolle. Das Alltagsleben der Stadtbewohner:innen während jener städtischen Ausnahmezustände wird jedoch kaum thematisiert. So omittiert Shakespeare in *Henry V* (ca. 1599) das Innere und den Alltag der belagerten Stadt Harfleur gänzlich. Beschrieben werden lediglich Gespräche zwischen den Soldaten des belagernden Heers (vgl. Shakespeare 2011: III/1 und 2, 87–99) sowie der Dialog zwischen dem Gouverneur von Harfleur und Heinrich V., worin die Kapitulation der Stadt und ihre Übergabe an die Engländer beschlossen wird (vgl. Shakespeare 2011: III/3, 99–103). Bewohner:innen der Stadt, dies wird in letzterer Szene besonders deutlich, werden an die Marginale des Geschehens versetzt. Platz finden sie einzig in den Regieanweisungen, wo sie wie Requisiten stumm und ohne nähere Beschreibung an den Stadtmauern positioniert werden: »*Before the gates of Harfleur [Enter the GOVERNOR and some citizens on the walls. Enter the KING and all his train before the gates]*« (ebd.: III/3, 99). Und auch in dem römischen Shakespeare-Drama *Coriolanus* (ca. 1608), das mit der Belagerung der Stadt Corioli beginnt, spielt das Schicksal der Stadtbevölkerung im Ausnahmezustand kaum eine Rolle. Vielmehr tritt die Handlung des Stücks erst in die belagerte Stadt ein, als der Belagerungsring bricht und die römischen Soldaten die Stadt plündern. Auch hier werden lediglich Gespräche der Soldaten des belagernden Heers geschildert (vgl. Shakespeare 2000a: I/5, 15–16). Es dominiert somit, wie schon in der *Ilias*, die Perspektive der Belagernden, vor allem aber die Darstellung der globalen Stadtebene.

Das Alltagsleben der Stadtbewohner:innen bleibt im Schatten der militärischen Auseinandersetzung.⁶

Im 19. Jahrhundert wird diesbezüglich eine Transformation identifizierbar. Lev N. Tolstoj's *Vojna i mir* (1863–1869) beschreibt die von militärischen Angriffen betroffenen Städte bis zum dritten Buch des Romans zwar ebenfalls größtenteils abstrakt wie auf einer Landkarte als Veranschaulichung des Fortschritts der napoleonischen bzw. des Rückzugs der russischen Truppen. Als sich das französische Heer allerdings Moskau nähert und insbesondere in dem Moment, in dem die Aufgabe der russischen Stadt beschlossen wird, wandert der Fokus des Textes auf das Stadttinnere. Dabei beleuchtet der Roman einerseits die Dominanz der globalen Stadtebene im Ausnahmezustand, indem er die Einnahme des Kreml durch französische Truppen und eine daran anschließende Absorption der Stadtsubstanz durch französische Soldaten erzählt:

»Жителей в Москве не было, и солдаты, как вода в песок, вскачивались в нее и неукротимой звездой расплывались во все стороны от Кремля, в который они вошли прежде всего. Солдаты-кавалеристы, входя в оставленный со всем добром купеческий дом и находя стойла не только для своих лошадей, но и лишние, все-таки шли рядом занимать другой дом, который им казался лучше. Многие занимали несколько домов, надписывая мелом, кем он занят, и спорили и даже дрались с другими командами.« (Tolstoj 2008: 2,353)⁷

Andererseits zeigt der Roman die Veränderungen des Stadtraums und der städtischen Praxis hinsichtlich der privaten und gemischten Stadtebene. So wird beschrieben, wie die Entscheidung zum Rückzug der russischen Truppen aus Moskau die Ordnung im Hause Rostov beeinflusst: »31-го августа, в субботу, в доме Ростовых все казалось перевернутым вверх дном. Все двери были растворены, вся мебель вынесена или переставлена, зеркала, картины сняты.« (Ebd.: 2,302)⁸ Und auch die gemischte, öffentliche Ebene Moskaus im lauernden Ausnahmezustand wird reflektiert:

»Наступил последний день Москвы. [...] Как и в обыкновенные воскресенья, благовестили к обедне во всех церквах. Никто, казалось, еще не мог понять того,

6 Zwar gibt es in Shakespeares Stücken auch Ausnahmen von der hier skizzierten Tendenz zur kompletten Auslassung des Lebens innerhalb der belagerten Stadt. So sind in *Troilus and Cressida* (1609) durchaus, analog zur *Ilias*, deren dramatische Adaption das Stück darstellt, einige Szenen in dem belagerten Troja situiert. Dennoch bleibt die Handlung auch hier, wie in der *Ilias*, auf die politisch-militärische Dimension und damit auf die globale Ebene der Stadt fokussiert.

7 »Einwohner waren nicht mehr in Moskau, und die Soldaten versickerten in der Stadt wie Wasser im Sand und liefen unaufhaltsam, sternförmig, vom Kreml aus, den sie als erstes besetzt hatten, in alle Richtungen auseinander. Kavalleristen, die in ein mit sämtlicher Habe zurückgelassenes Kaufmannshaus eindringen und dort Stallungen nicht nur für ihre Pferde, sondern noch zusätzliche fanden, gingen trotzdem nach nebenan, um ein anderes Haus zu besetzen, das ihnen besser vorkam. Viele besetzten mehrere Häuser, schrieben mit Kreide an, von wem es besetzt sei, und stritten und prügeln sich sogar mit anderen Einheiten« (Tolstoj 2018: II,521).

8 »Am 31. August, einem Samstag, schien alles im Hause Rostow auf den Kopf gestellt. Sämtliche Türen standen weit offen, die Möbel waren herausgetragen oder umgestellt, die Spiegel, die Bilder abgenommen« (ebd.: II,444).

что ожидает Москву. Только два указателя состояния общества выражали то положение, в котором была Москва: чернь, то есть сословие бедных людей, и цены на предметы. Фабричные, дворовые и мужики огромной толпой, в которую замешались чиновники, семинаристы, дворяне, в этот день рано утром вышли на Три Горы. Постояв там [...] и убедившись в том, что Москва будет сдана, эта толпа рассыпалась по Москве, по питейным домам и трактирам.» (Ebd.: 2,307)⁹

Gemischte und private Stadtebene sind auch nach der Besetzung der Stadt durch die Franzosen im Roman präsent. In Kapitel XXIX. des dritten Buches wird bspw. ein Dialog zwischen einem französischen Hauptmann und P'er in der Wohnung Josif Alekseevičs geschildert (vgl. ebd.: 2,362-373).¹⁰ Das Kapitel endet wiederum mit der Beschreibung von Gesprächen sowohl des Militärs als auch des Hauspersonals auf der Straße vor ebenjener Bleibe P'ers, mit einem Blick auf die gemischte Stadtebene also: »Уже поздно ночью они вместе вышли на улицу. [...] Налево от дома светлело зарево первого начавшегося в Москве, на Петровке, пожара. [...] У ворот стояли Герасим, кухарка и два француза. Слышны были их смех и разговор на непонятном друг для друга языке« (ebd.: 2,373).¹¹

Im Einklang mit dem übergreifenden Programm des Romans, das eine komplementäre Verknüpfung personaler Erzählstränge mit dem »großen« Weltgeschehen vorsieht, erzählt Tolstoj's Text Moskau im Ausnahmezustand also nicht nur in Hinblick auf die politische Dimension, sondern auch aus einer Perspektive, die das Private, Persönliche der Stadterfahrung und dessen Verflechtungen mit dem Institutionellen offenbart.

Ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen globaler, gemischter und privater Stadtebene im urbanen Ausnahmezustand zeichnet auch Caroline Pichlers Literarisierung der Zweiten Türkenbelagerung Wiens. Der dreiteilige Roman *Die Belagerung Wiens* (1824) wechselt regelmäßig zwischen der Perspektive der zivilen Stadtbevölkerung, insbesondere der Protagonistin Katharine und der restlichen (größtenteils weiblichen) Bewohner:innen des Hauses einer Wiener Oberstin, auf die kurz vor der Belagerung stehende und schließlich belagerte Stadt und jener des Hofes bzw., nach Abreise des Kaisers aus Wien, des Militärs. Stellenweise kommt es bei Pichler sogar zu einem Verschwimmen des Blicks der Zivilbevölkerung mit einem militärisch codierten, der die Front(en) wie auf einer Landkarte vermisst:

9 »Der letzte Tag Moskaus brach an. [...] Wie gewöhnlich an Sonntagen läutete es in allen Kirchen zur Morgenmesse. Niemand, so schien es, konnte erfassen, was Moskau erwartete. Nur an zwei Indikatoren für den Zustand der Gesellschaft war die Situation zu sehen, in der sich Moskau befand: der Pöbel, das heißt, der Stand der armen Menschen, und die Preise für die Waren. Fabrikarbeiter, Dienerschaft und Bauern in großer Menge, unter die sich Beamte, Seminaristen und Adlige mischten, zogen an diesem Tag frühmorgens [sic!] auf die Drei Berge. Sie standen dort ein Weilchen und [...] als ihnen klar wurde, dass Moskau übergeben würde, zerstreute sich diese Menge über Moskau, die Schenken und Wirtshäuser« (ebd.: II,453).

10 Vgl. ebd.: II,534-550.

11 »Schon spät in der Nacht, gingen beide hinaus auf die Straße. [...] Links vom Haus leuchtete der Widerschein des ersten in Moskau ausgebrochenen Brandes auf der Petrowka. [...] Am Tor standen Gerassim, die Köchin und zwei Franzosen. Man hörte ihr Gelächter und ihre Unterhaltung in einer einander jeweils unverständlichen Sprache« (ebd.: II,550).

»Der Morgen des vierzehnten Julius 1683 brach nun an, und mit demselben ertönte der Donner der Kanonen von den Wällen des Stubenthores und zog sich bis zum Kärntnerthor herüber. Alles fuhr aus dem Schlafe empor. Wer konnte, eilte auf die Basteyen, auf hohe Dächer und Thürme, und nun erschien das schreckliche Schauspiel der feindlichen Armee in seiner ganzen Größe. [...] Aber weit hin auf der Ebene, die sich über Simmering, Schwechat und Fischamend bis gegen die kleinen niedrigen Berge, welche die Ufer der March und Leytha begrenzen, ausdehnt, und rechts hinüber, wo die sanfte Anhöhe des Wienerberges sich bis zum Spinnenkreuz erhebt, war ringsumher alles mit dem unermeßlichen Heere der Türken bedeckt; [...]. Ein starkes Schießen von der Seite der Donau her, und der Pulverdampf, der aus jener Gegend in die Luft wirbelte, richteten bald alle Augen dorthin, und man sah die Türken in starken Haufen den Strom durchwaten, und so das andere Ufer erreichen, wo ein Theil der Kaiserlichen Cavallerie sich in der Leopoldstadt und dem Prater verschanzt hatte. Das Gefecht wurde hitzig, aber die Türken strömten in stets neuen Schaaren hinüber, und mit dem Gefühl des heißesten Schmerzens sah man von den Thürmen der Stadt die befreundeten Truppen sich nach tapferer Gegenwehr zurückziehen, und die letzte Brücke, welche die Donauinseln mit dem jenseitigen Lande verband, abwerfen. Nun war jeder Zusammenhang mit dem hülfreichen Heere abgeschnitten, und zugleich für Katharinen jede Hoffnung zernichtet, Nachricht von Sandor zu erhalten, und die Angst ihres Herzens zu endigen.« (Pichler 1824: 2,279-282)

Das in dieser Textstelle offenbar werdende Zusammenfallen der individuellen, subjektiven Perspektive (von unten) zu Beginn des Zitats mit einer objektiven, abstrakten (von oben), in die der Text folglich wechselt, veranschaulicht die Tendenz von Pichlers Roman, die Beziehung zwischen der globalen, gemischten und privaten Stadtebene nicht nur, wie Tolstoj, als komplementär, sondern stellenweise auch als Einklang miteinander darzustellen. Diese textinhärente Neigung wird auch in den Schilderungen deutlich, worin die Diskussion am Hof, in Wien zu bleiben oder vor der bevorstehenden Belagerung zu fliehen, mit der bezüglich einer Abreise unschlüssigen Stimmung in den Wohnhäusern der Stadt parallelisiert wird:

»Während diese schmerzlichen Bewegungen bey Hofe vorgingen, both auch die Stadt das Bild der höchsten Bestürzung dar. Die Muthigsten fingen an zu verzagen. In allen Häusern wurde das Kostbarste gepackt oder versteckt oder vergraben; man wartete nur auf die Abreise des Hofes, die das Unglück entschieden machen würde.« (Ebd.: 2,169)

Sowohl in Tolstoj's *Vojna i mir* als auch in Pichlers *Die Belagerung Wiens* kommt es also zu einer Verknüpfung der globalen mit der gemischten und privaten Stadtebene, wobei bei Pichler letztere zwei sogar der affirmativen Spiegelung ersterer dienen.

Basierend auf den bisherigen überblickartigen Ausführungen liegt die Vermutung nahe, dass die Stadt im Ausnahmezustand in literarischen Repräsentationen, die vor dem 19. Jahrhundert entstehen, vordergründig als Kriegssetting fungiert. Der Fokus der Narration liegt auf der globalen, institutionellen Stadtebene, was in den Texten durch die Dominanz der Schilderungen militärischer Kämpfe und politischer Verhandlungen manifest wird. Gemischte und private Stadtebene bleiben im Hintergrund und dienen

meist der Affirmation oder Hervorhebung der globalen. Jener Perspektivierung der Stadt folgend werden auch die handelnden und handlungstragenden Figuren als Vertreter:innen der globalen Stadtebene inszeniert. Meist sind dies (männliche) Soldaten oder Beamte, die für abstrakte Begriffe wie Ruhm und Ehre in den Kampf ziehen oder in den Staatsdienst eintreten.

Im 19. Jahrhundert, dies illustrieren Tolstoj's und Pichler's Texte, passiert eine schrittweise Transformation jener Perspektivierung. Durch die in beiden Romanen vollzogene Verknüpfung personaler Erzählstränge mit dem politischen Geschehen implizieren sie eine Sichtweise, die die jeweilige Stadt im Ausnahmezustand nicht nur von oben zeigt, sondern das Private und Persönliche des urbanen Ausnahmezustandes in die Erzählung integriert und die Verflechtungen zwischen beiden offenbart. Diese Veränderung des Fokus wird nicht zuletzt durch die Hervorhebung der weiblichen Perspektive, wie sie bei Pichler durch die Zentralität der Figur Katharinens besonders manifest wird, ermöglicht.

Im 20. Jahrhundert entfernt sich die Literatur über die Stadt im Ausnahmezustand zunehmend von einer solchen Verknüpfung der privaten, gemischten Stadtebenen auf der einen Seite und der globalen auf der anderen. Nicht mehr die Darstellung der Zusammenhänge, sondern die Offenlegung der Diskrepanz zwischen ihnen wandert nun ins Zentrum der Narration. Allerdings fungiert jetzt nicht, wie in der *Ilias*, die globale, sondern die private Stadtebene als Ausgangspunkt, wodurch die Absurdität der Kampfhandlungen zunehmend zum Vorschein gebracht wird. Paradigmatisch für jene Entwicklung ist die Aussage des Erzählers aus Ernest Hemingways *A Farewell to Arms* (1929) zu verstehen, die auf die verstärkte Hinterfragung abstrakter Begrifflichkeiten zu Gunsten einer Konkretisierung der Folgen von kriegerischen Konflikten hinweist:

»I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by bill posters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it. [...] Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates.« (Hemingway 2004: 165)

Hemingways Erzähler-Protagonist Frederic befindet sich wohlgerne in Städten, deren Alltag von den Kriegshandlungen nur marginal betroffen ist. Der urbane Ausnahmezustand spielt in diesem Text somit keine Rolle. Allerdings wird durch die Kontrastierung des »normalen« Lebens in der Stadt mit den Absurditäten des Kriegs auf dem Schlachtfeld die kritische Haltung des Romans bezüglich der militärischen Aktionen im Ersten Weltkrieg deutlich. Einen ähnlichen Effekt haben zwar bereits Tolstoj's Beschreibungen St. Petersburgs und Moskaus vor dem Einmarsch napoleonischer Truppen in Moskau: Während in *Vojna i mir* in Austerlitz die Schlacht tobt und Soldaten sterben, frönen die Adligen in den russischen Städten weiterhin ihrem luxuriösen Lebensstil mit dem Hauptziel, für ihre Söhne und Töchter eine gute Partie zu finden, wodurch die Sinnhaftigkeit

der Kampfhandlungen, wenn nicht negiert, dann zumindest relativiert wird. Doch Hemingways Text geht noch einen Schritt weiter. Affirmiert Tolstoj's Roman schließlich die Möglichkeit eines mehr oder minder glücklichen Weiterlebens am Ende von durch Krieg und politische Entscheidungen hervorgerufenem Leid, wird in der Schlussepisode von *A Farewell to Arms* mit dem Tod von Catherine und Frederics neugeborenem Sohn jeglicher Neuanfang negiert. So markiert Hemingways Anti-Kriegstext, auch wenn er den urbanen Ausnahmezustand nicht zum Thema hat, den Übergang der literarischen Repräsentation einer durch Krieg hervorgerufenen Grenzerfahrung von einer Perspektive, die das konkrete Geschehen abstrahiert und damit empirische Verluste in symbolisch-moralischen Zugewinn zu transformieren sucht, zu einer, die die Sinnlosigkeit sowie Destruktivität ebenjener Abstraktion entblößt—eine Tendenz, die in den Texten aus dem Analysekorpus der vorliegenden Untersuchung ebenfalls identifiziert werden kann.

Auch die Bewertung militärischen Heldentums bei Hemingway, dessen Erzähler einen amerikanisch-italienischen Soldaten als »legitimate hero who bored everyone he met« (Hemingway 2004: 112) beschreibt, erinnert an die Beschreibungen Ginzburgs, Białoszewskis und Karahasans, in denen das Heldenhafte des Soldaten durch seine Marginalisierung der Irrelevanz anheimfällt. Trotzdem bleibt in *A Farewell to Arms* der literarische Held ein Angehöriger des Militärs. Seine Positionierung oszilliert zwar kontinuierlich zwischen seinem Status als Zivilist und seiner Soldatenfunktion, so wie auch die Erzählung zwischen dem Privaten, Individuellen und Institutionellen, Globalen wechselt. Dennoch impliziert Frederic eher das Militärische und Globale im Gegensatz zum Zivilen, Lokalen, nicht zuletzt auch durch seine Außenseiterrolle als amerikanischer Staatsbürger.

Radikale Brüche mit dem das militärische Heldentum propagierenden Topos passieren auch nicht bei Tolstoj. Analog zu Hemingways Erzähler-Protagonist aus *A Farewell to Arms* hinterfragen seine handlungstragenden Helden zwar mehrmals das geläufige Heldenkonzept, wie bspw. Nikolaj Rostov, den nach der Festnahme eines französischen Soldaten, für die er von seinen Kameraden und Vorgesetzten als Held gefeiert wird, gemischte Gefühle plagen:

»Ростов все думал об этом своем блестящем подвиге, который, к удивлению его, приобрел ему Георгиевский крест и даже сделал ему репутацию храбреца, и никак не мог понять чего-то. >[...] Так только-то и есть всего то, что называется геройством? И разве я это делал для отечества? И в чем он виноват с своей дырочкой и голубыми глазами? А как он испугался! Он думал, что я убью его. За что ж мне убивать его? У меня рука дрогнула. А мне дали Георгиевский крест. Ничего, ничего не понимаю!« (Tolstoj 2008: 2,69)¹²

12 »Rostow dachte dauernd über seine glänzende Heldentat nach, die ihm zu seiner Verwunderung das Georgskreuz und sogar den Ruf eines tapferen Kerls eingetragen hatte – und konnte irgend etwas überhaupt nicht verstehen. [...] >Dann ist das alles, was sich Heldentum nennt? Und habe ich das denn fürs Vaterland getan? Und was kann denn er mit seinem Grübchen und den blauen Augen dafür? Und wie er sich erschreckt hat! Er dachte, ich wollte ihn töten. Weshalb hätte ich ihn denn töten sollen? Mir hat die Hand gezittert. Aber man hat mir das Georgskreuz gegeben. Nichts, gar nichts verstehe ich!« (Tolstoj 2018: II,98-99).

Dennoch sind es die institutionell und militärisch konnotierten Aufgaben der Protagonisten in Tolstoj's Roman, die den grenzüberschreitenden Status der Figuren begründen. So stagniert Graf Andrej Bolkonskij in *Vojna i mir* ohne Staatsaufgaben am Land, während er im Militär- und Staatsdienst zum einen für andere impermeable, räumliche Grenzen überwindet und zum anderen neue persönliche Erkenntnisse gewinnt, die seine Entscheidungen und damit auch die Romanhandlung maßgeblich beeinflussen.

Bei Pichler steht zwar eine Frau im Zentrum der Erzählung, die weder Angehörige des Militärs noch Teil des Hofes oder einer anderen Institution ist. Allerdings überschreitet Katharine nach ihrer Ankunft in Wien im ersten Teil des Romans keine räumlichen Grenzen mehr. Vielmehr wird sie sogar daran gehindert. Als sie mit ihrer Mutter nämlich vor der drohenden Belagerung fliehen möchte, erleidet ihr Wagen kurz nach dem Verlassen der Stadt derart große Schäden, dass eine Weiterfahrt unmöglich ist. Die Frauen sind gezwungen, nach Wien zurückzukehren, und erleben die Belagerung größtenteils abwartend im Inneren der Stadt, während die männlichen, dem Militär oder Hof angehörenden Protagonisten des Romans dazu befugt sind, räumliche Grenzen zu passieren und als aktive, heldenhafte Verteidiger der Stadt inszeniert werden, wie bspw. der Dolmetscher und Spion Kolschützky (auch Kolschitzky) oder Katharinens Geliebter Sándor Szalatsinsky. Auch wenn Pichlers Roman durch die weibliche Perspektivierung einen Schwerpunkt auf die Erfahrungen einer Frau im urbanen Ausnahmezustand setzt, perpetuiert er mit einer solchen Positionierung des Weiblichen innerhalb der Stadtmauern traditionelle stadtbezogene Helden- und Weiblichkeitskonzepte, wie sie Weigel in »Zur Weiblichkeit imaginärer Städte« (1995) identifiziert. Denn hat der männliche Held, wie die Kulturwissenschaftlerin bezogen auf urbane Gründungsmythen schreibt, Zugang zu Terrain außerhalb und innerhalb der Stadtmauern, wird der Frau der Platz nur innerhalb derselben zugewiesen, wodurch das Weibliche domestiziert wird und folglich die Fortsetzung einer gewissen (vom Mann etablierten) Ordnung impliziert (vgl. Weigel 1995: 4–6).

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschwinden jene traditionellen Heldenparadigmen aus literarischen Repräsentationen von Städten im Ausnahmezustand zunehmend und die kritische Reflexion der unterdrückenden Hegemonie der globalen Stadtebene auf das persönliche Leben, wie sie bei Hemingway zu Beginn des Jahrhunderts motivisch vorbereitet wird, gewinnt an Relevanz. Diese Tendenz veranschaulichen nicht zuletzt die in der vorliegenden Arbeit analysierten Texte, die alle in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden und veröffentlicht wurden. Zusätzlich untermauert wird diese Beobachtung durch die Literarisierungen der Belagerung von Sarajevo. In den meisten der zu jenem »sieg-text« for Sarajevo« (Nicolosi 2012: 65) gehörenden Texten werden nämlich die private und gemischte Stadtebene fokussiert. Die globale Stadtebene wird zwar in ihrem maßgeblichen Einfluss auf die Veränderungen in der Stadt reflektiert. Literarische Repräsentation erfährt sie jedoch kaum.

Jene Priorisierung der privaten und gemischten Ebenen der Stadt und die Marginalisierung der globalen Ebene in urbanen Ausnahmezustandsnarrativen, wie sie bei Białoszewski, Ginzburg und Karahasan, aber eben auch im Sarajevoer Belagerungstext identifiziert werden kann, ist auch in aktuellen Publikationen über Städte in Ausnahmezuständen zu beobachten. Niroz Malek bspw. verortet einen Großteil seiner Kurzprosa

aus *Der Spaziergänger von Aleppo* (2017),¹³ worin er das Alltagsleben in Aleppo während des von 2011 bis 2024 andauernden, syrischen Bürgerkriegs thematisiert, im Zimmer des Erzählers. Weitere Schauplätze der Texte sind die Straße, der Park, das Café und das Kino. Den Fokus seiner Erzählungen legt der syrische Schriftsteller somit auf die private und gemischte Ebene der Stadt. Und auch die Held:innen seiner Texte sind, mit nur wenigen Ausnahmen, von der politisch-militärischen Ebene komplett isoliert. Die globale Stadtebene fungiert bei ihm, ganz im Gegensatz zu der literarischen Raumordnung der *Ilias*, aber in voller Übereinstimmung mit bspw. Białoszewskis Text, als störender Hintergrund oder gar unerwünschter Eindringling, der die ›normale‹ Stadtordnung bedroht. Besonders deutlich wird dies in Maleks Text »Gewalt«, worin der Erzähler durch einen Artilleriebeschuss an der Ausübung einer Tätigkeit in seiner Wohnung gehindert wird. Schlussendlich widersetzt er sich dieser ihm aufgezwungenen Veränderung seiner Praxis. Die Gewalt, die er zu ignorieren sucht, kommt nun jedoch in dem Brief zum Ausdruck, den er zu schreiben beabsichtigt hatte:

»Als ich an meinem Tisch saß, hörte ich plötzlich heftiges Schießen vom Checkpoint in der Nähe meiner Wohnung. Kurz darauf wurde auch an den anderen Checkpoints in unserem Viertel geschossen. Unwillkürlich ließ ich fallen, was ich in den Händen hielt: Es war der Stift, mit dem ich schreibe. Ich hastete zum Flur, um mich dort vor irregehenden Kugeln in Deckung zu bringen, und das Krachen von Granaten und anderen Waffengattungen, deren Namen ich nicht kenne, schwoll an. Was war los? Ich wußte es nicht. Es waren nur Kugeln und Granaten, die in den Himmel geschossen wurden, als wollten sie die Sterne aus ihrer schwarzen Fläche schießen. Nachdem ich die Hoffnung aufgegeben hatte, daß das Schießen enden würde, holte ich mir ein Glas Wasser und trank einen Schluck, dann kehrte ich an meinen Tisch zurück, um weiterzuschreiben: ›Es tut mir leid, daß du in meinem Brief all diese verbale Gewalt findest ...‹« (Malek 2017: 34)

Während Homer, Tolstoj, Pichler und sogar Hemingway in ihren Texten durch die Linearität der darin beschriebenen Handlungsabläufe noch eine Vermittelbarkeit der Grenzerfahrung suggerieren, weist Malek, wie auch Ginzburg in *Zapiski*, durch die Fragmentierung des Erzählten zudem auf die Unmöglichkeit einer kohärenten, sinnstiftenden Erzählung hin. Die einzelnen Texte des syrischen Autors bleiben unzusammenhängend und voneinander losgelöst. Wie variabel anordenbare Mosaiksteine ermöglichen sie ein Panorama der Stadterfahrung im Ausnahmezustand, ohne Lesenden eine spezifische, fixierte Rezeptionsordnung vorzugeben.

Die Schwierigkeit, den urbanen Ausnahmezustand zu begreifen und ihn kohärent zu beschreiben, thematisiert auch Yevgenia Belorusets in ihrem Text *Anfang des Krieges* (2022), in dem sie in Tagebucheinträgen vom Leben in Kyjiv in den ersten Wochen des Angriffskrieges der Russischen Föderation gegen die Ukraine im Jahr 2022 berichtet. Sie verbalisiert jenes Unverständnis, wenn sie schreibt: »Es schneit, die Luft ist feucht und kalt, und es scheint mir, dass ich mich meiner eigenen Stadt nicht mehr annähern kann.« (Belorusets 2022: 39) Die Fragmentarizität ihrer Tagebucheinträge, die in sich abrupte,

13 Aufgrund meiner fehlenden Arabischkenntnisse zitiere ich Maleks Texte nur in der deutschen Übersetzung.

temporale und thematische Brüche aufweisen, spiegelt jene Inkohärenz der städtischen Erfahrung im Ausnahmezustand auf struktureller Ebene wider.

Wie Malek und die in dieser Untersuchung analysierten Texte stellt auch Belorusets die Erfahrungen der zivilen Stadtbevölkerung ins Zentrum ihres Tagebuchs und beschreibt die globale Stadtebene als etwas das konkrete Stadtleben Unterdrückendes. Ausdruck findet dies in direkten Kommentaren über die russische Kriegsführung, aber auch in einem Unverständnis gegenüber anderen Staaten, deren politisches Handeln die Erzählerin kritisiert: »Wir wehren uns eigentlich. Wir versuchen, einander zu helfen und dieses sinnlose Sterben nicht zuzulassen. Aber die globale, größere Welt scheint mit einer merkwürdigen Geduld auf diese Verbrechensankündigungen zu schauen.« (Ebd.: 52)

Wie ein Akt des politischen Widerstands gegen jene »globale, größere Welt« wirkt vor diesem Hintergrund Belorusets' Fokussierung von Wohnräumen, zu Bunkern umfunktionierten U-Bahnstationen, aber auch Cafés und Straßen. Die politische Dimension ihrer Texte, aber auch die Ohnmacht des städtischen Individuums gegenüber der Institution werden umso deutlicher, desto häufiger ihre wiederholten Appelle an die internationale Gemeinschaft unkommentiert, unbeantwortet und folgenlos bleiben (vgl. bspw. ebd.: 39, 129, 136, 150). Malek thematisiert jene Handlungsunfähigkeit der Stadtbewohner:innen im Ausnahmezustand in der Beschreibung der Frustration des Erzählers über die Unmöglichkeit, das Töten in Aleppo zu beenden. In »Null« schreibt er: »Ich ging an dem Trauerzelt vorbei, wollte eintreten, doch ich konnte nicht, mein Herz wollte mir nicht gehorchen. Ich hatte das Gefühl, eine Null zu sein, ein Nichts, weil ich unfähig war, etwas zu tun, um den Menschen zu helfen, die mit oder ohne Grund getötet werden.« (Malek 2017: 40)

Beide Textsammlungen, Maleks Kurzprosa und Belorusets' Tagebuchschriften, zeigen jedoch auch, wie die Menschen in der Stadt im Ausnahmezustand ihr Leben weiterzuführen versuchen und sich bemühen, die Praktiken und Räume des Normalzustands zu konservieren. Belorusets (2022: 59) stellt diese, wenn auch modifizierte, Fortsetzung städtischer Praktiken unmissverständlich fest, wenn sie schreibt: »Diese Großstadt lebt weiter. Irgendwo gibt es noch Blumen. In den geschlossenen Restaurants wird das Essen für die Verteidigung von Kiew gekocht.« Maleks Texte wiederum zeigen das Weiterleben des Städtischen in den Bestrebungen des Erzählers, durch seine Spaziergänge und den Erzählakt selbst, die Eigenlogiken des ehemaligen Aleppos zu konservieren. In der Erzählung »Chagall« wird dieser Wille zur Erhaltung früherer Alltagspraktiken im Ausnahmezustand besonders deutlich. Trotz der Warnungen eines Freundes begibt sich der Erzähler, in Begleitung jenes Bekannten, auf einen Spaziergang durch die Stadt. Die Bewegung im urbanen Raum wird jedoch durch die zahlreichen militärischen Checkpoints, die die Gehenden eigentlich meiden wollten, verkompliziert. Der Freund, der den Erzähler davor gewarnt hatte, dass ein Spaziergang durch die Stadt, ohne auf solche Checkpoints zu treffen, unmöglich sei, konstatiert sogar zynisch: »[W]er dich sieht und hört, könnte meinen, du hast keine Ahnung, was mit Aleppo passiert ist ...« (Malek 2017: 51) Der Erzähler jedoch bleibt in seinem Bestreben, eine Route durch die Stadt ohne Checkpoints zu finden, unbeirrt, entdeckt diese schlussendlich jedoch nur in der Flucht in die Imagination:

»Vor uns lag ein grüner Teppich aus Gras und Gebüsch. ›Atme tief ein‹, sagte ich zu meinem Freund, ›dann mach mir nach, was ich tue.‹ Mein Freund lächelte immer noch spöttisch. Ich hatte ihn inzwischen um die Hüfte gepackt und sagte: ›Eins, zwei, drei ...‹ Und bei drei rief ich: ›Los, spring mit mir in den Himmel!‹ Und wir schwebten hoch oben, so frei und ungebunden wie die Figuren Chagalls in seinen blauen Himmeln.« (Ebd.: 52)

In jenem Widerstand gegen den Einfluss der globalen Stadtebene auf die Alltagspraktiken der Stadtbewohner:innen, der im Gegensatz zu der ihnen durch die globale Ebene aufgezwungenen Passivität steht, hallt der Kampf auf das Recht auf Stadt wider, der auch schon in Białoszewskis Text offenkundig wurde. In ihren Beschreibungen des städtischen Alltags und dem Fokus auf der privaten und gemischten Stadtebene entziehen sowohl Belorusets als auch Malek der globalen Ebene zudem, wie auch die drei Texte des Analysekorpus meiner Untersuchung, ihre unterdrückende Funktion und eignen sich die Erzählung über die Stadt im Ausnahmezustand neu an.

Überschneidungen zwischen Belorusets' und Maleks Texten und den in den Vorkapiteln behandelten literarischen Repräsentationen gibt es auch in topologischer Hinsicht. Zwar ist der Kreis als Topos in beiden Texten absent. Dennoch findet sich das Bild der räumlichen Rückwärtsgewandtheit bzw. Entzivilisierung, wobei gleichsam die Veränderungen im urbanen Raum als irreversibel reflektiert werden. So wird das menschenleere Kyjiv bei Belorusets (2022: 59) als »eine Stadt, die erst noch bewohnt werden muss« beschrieben. Obwohl Anfang April die Menschen schließlich langsam wieder in die ukrainische Hauptstadt zurückkehren, sieht die Erzählerin eine Rückkehr zur Normalität als unmöglich an:

»Jeden Tag öffnet eine neue Tür, ein neues Caféhaus, eine neue Bäckerei oder ein Lebensmittelladen. ›Neu‹ bedeutet in diesem Fall ›wieder‹, aber in meinen Vorstellungen wurde das frühere Stadtleben unterbrochen und alles, was jetzt wieder zu existieren beginnt, startet von Neuem, blickt mit den Schaufenstern und geöffneten Türen auf eine absolut andere Realität.« (Ebd.: 165)

Auch bei Malek kann ein irreversibler Verlust raumsymbolischen Kapitals identifiziert werden. Nicht Entzivilisierung, aber durchaus unwiederbringliche Rückschrittlichkeit implizieren sowohl sein Text »Die Tore des Parks« als auch »Brennholz«. In beiden wird die Abholzung von Bäumen in einem Park zur Gewinnung von Brennholz thematisiert—Bäumen, in deren Rinde über Jahre hinweg Verliebte und Freund:innen ihre Namen eingeritzt hatten. Während der Erzähler in letzterem Text den Prozess der Brennholzsammlung beschreibt, fokussiert er in ersterem die vergebliche Suche nach einem Baum, in dessen Rinde sich seine Freund:innen und er in der Studienzeit verewigten. Beide Texte zeigen, wie das Verschwinden der Bäume mit den eingravierten Namen auch den Verlust der Identität der Stadt und der Erinnerung an die Wünsche, Hoffnungen und Erwartungen der Stadtbewohner:innen bedeuten. Der Park, der all diese zukunftsgewandten Gefühle gesammelt hatte, ist nun »zu einer Stätte des Todes geworden« (Malek 2017: 110). Das Verschwinden der unersetzlichen Bäume symbolisiert damit die Unmöglichkeit einer Rückkehr zu einer städtischen (Raum-)Ordnung, wie sie

vor dem Ausnahmezustand existierte, aber auch die Unfähigkeit eines Fortlebens und einer Weiterentwicklung urbaner Strukturen.

Während in älteren Texten wie der *Ilias*, in Shakespeares Dramen, Tolstojs *Vojna i mir* und Pichlers *Die Belagerung Wiens* der städtische Alltag im Ausnahmezustand also als Addendum, Komplement oder Echo der politisch-militärischen Ebene des urbanen Ausnahmezustandes fungiert, offenbart jene grobe literaturhistorische Skizze, dass im 20. Jahrhundert die konkrete urbane Alltagserfahrung zu Ungunsten des militärischen Kampfes und politischer Verhandlungen in den Fokus von literarischen Texten über die Stadt im Ausnahmezustand rückt, ja letzteres sogar vollständig extrapoliert und ausblendet wird. Darüber hinaus zeigt der hier generierte Ausblick, wie sich mit der Zeit ein Wandel in der Perspektivierung der Stadt, der narrativen Strukturierung sowie den Topoi in Texten über die Stadt im Ausnahmezustand vollzieht.

Damit hebt er nicht zuletzt die besondere Stellung der in der vorliegenden Untersuchung analysierten Texte im Rahmen jenes Transformationsprozesses hervor. Alle drei fokussieren nämlich nicht nur die zivile Sicht auf die entsprechenden militärischen Konflikte. Durch ihre subjektive, private Perspektivierung weisen sie auf die im Ausnahmezustand existierende hegemoniale Dominanz der globalen Stadtebene und die Folgen jener Vormachtstellung auf das städtische Individuum hin. Damit repräsentieren sie eine Tendenz, die sich im 20. Jahrhundert in Stadttexen über urbane Ausnahmezustände allgemein vollzieht. Meine im Vorkapitel generierte Konklusion, dass Ginzburgs, Białoszewskis und Karahasans Erzählungen als Fundament(e) eines neuen, alternativen und literarische Kontexte übergreifenden Stadttexes über den urbanen Ausnahmezustand zu verstehen sind, erscheint vor diesem Hintergrund validiert, woraus allerdings eine weitere relevante Schlussfolgerung resultiert: Durch ihre besondere Position in der historischen Entwicklung literarischer Repräsentationen der Stadt im Ausnahmezustand fungieren die von mir diskutierten Texte nämlich nicht nur als Agenten eines literarischen Kampfes um das Recht auf Stadt. Sie nehmen auch an einem *literaturgeschichtlichen* Kampf um die Emanzipation und Partizipation der Stadtbewohner:innen in urbane Ausnahmezustände fokussierenden Erzählprozessen teil.

Dieser abschließende Befund unterstreicht, nicht zuletzt da seine finale Bestätigung zukünftigen Untersuchungen obliegt, das Selbstverständnis des vorliegenden Projektes. Denn, analog zu den in ihr behandelten Texten, ist meine Arbeit nicht als isolierte Einzelstudie zu verstehen, sondern als Ermöglicherin weiterführender, urbanozentrischer Forschungsvorhaben. Schließen möchte ich in diesem Sinne mit einem Text über eine Stadt, die sich zum Zeitpunkt der Verschriftlichung dieser Arbeit in einem Ausnahmezustand befindet, nämlich mit Belorusets' bereits zitiertem Tagebuch über die seit Februar 2022 unter Beschuss stehende Stadt Kyjiv:

»Im Krieg denkt man fast nur an den Krieg. Die Konzepte der großen Politik, die abstrakten Diskussionen über die Frage, was zum ›Westen‹ gehört und welche Rollen Russland und die Ukraine im Theater der Kriegshandlungen spielen, dienen als gedankliche Zufluchtsorte innerhalb der Unerträglichkeit des Krieges. Man erholt sich in den bequemen Räumen des analytischen Denkens, wo ausschließlich größere Zusammenhänge diskutiert werden und wo es nicht mehr um konkrete Menschenleben geht, son-

dern um Staaten, deren Strategie oft als biografische Entscheidung beschrieben wird.«
(Belorusets 2022: 116)

Die abstrahierende Sinnhaftmachung des konkret Absurden, die Transformation des konkreten Stadtraums zur abstrakten Idee—noch heute führen sie, wie Belorusets hier vor Augen führt, dazu, dass im urbanen Ausnahmezustand die Biografie einer konkreten Person hinter eine der Staatengebilde und politischen Lager zurücktreten muss. Wie die von mir analysierten Erzählungen weist auch dieser vor kurzem erschienene Text auf die Unterdrückung des Konkreten durch das Abstrakte, des Heterogenen durch das Homogene, des Persönlichen durch das Kollektive in sich im Ausnahmezustand befindenden Stadträumen hin. Gleichzeitig widersetzt er sich, wie in diesem abschließenden Kapitel erläutert wurde, durch die Darstellung privater Einzelschicksale ebenjenem Mechanismus. Derart schreibt sich Belorusets mit ihren Tagebucheinträgen nicht nur in den von mir identifizierten, alternativen Stadttext über den urbanen Ausnahmezustand ein. Sie zeigt auch, dass der literarische Kampf um das den Stadtbewohner:innen im Ausnahmezustand entzogene Recht auf Stadt, wie er in Ginzburgs, Białoszewskis und Karahasans Texten Manifestation erhält, zwar noch nicht gewonnen, aber auch nicht endgültig verloren ist.

Verzeichnisse

Literatur

- »50 rocznica Powstania Warszawskiego/50. Jahrestag des Warschauer Aufstandes« (1994): in Dialog. Deutsch-polnisches Magazin. Magazyn polsko-niemiecki 1–4, S. 18–23.
- Abraham, Nicolas/Torok, Maria (1979): Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns, Frankfurt a.M. [u.a.]: Ullstein Materialien.
- Adamowić, Ales'/Granin, Daniil (1979): Блокадная книга, Москва: Советский писатель.
- Agamben, Giorgio (2017): Ausnahmezustand, 7. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Alighieri, Dante (2021): La Divina Commedia, Roma: Salerno Editrice.
- Amosova, Alisa A./Čerčinceva, Alina K. (2021): »Способы интерпретации блокадной и фронтовой повседневности в экспозициях и выставках исторических музеев Ленинграда — Санкт-Петербурга в 1940–1990-е гг.«, in: Вопросы музеологии 12/2, S. 187–205.
- Andermatt Conley, Verena (2012): Spatial Ecologies. Urban Sites, State and World-Space in French Cultural Theory, Liverpool: Liverpool University Press. <https://doi.org/10.5949/UPO9781846317217>
- Archiwum Akt Nowych (o. D.): »Zraniona Stolica, Archiwum Akt Nowych«, [online] <http://www.aan.gov.pl/zranionastolica/> [abgerufen am 9.1.2023].
- Armakolas, Ioannis (2007): »Sarajevo No More? Identity and the Experience of Place among Bosnian Serb Sarajevans in Republika Srpska«, in: Xavier Bougarel/Elissa Helms/Ger Duijzings (Hg.), The New Bosnian Mosaic. Identities, Memories and Moral Claims in a Post-War Society, Aldershot: Ashgate, S. 79–99.
- Assmann, Aleida (1980): Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation, München: Wilhelm Fink Verlag
- Assmann, Aleida (2018): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C.H.Beck.
- Augé, Marc (2019): Nicht-Orte, 5. Aufl., München: C.H.Beck.

- Babić, Mile (2010): »Oblici onostranog u romanima Dževada Karahasana«, in: *Odjek – Revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja 2* (»Specijalni dodatak – Sjene gradova (Kaharasanovo književno i filozofsko djelo«), S. 9–15.
- Bachelard, Gaston (1960): *Poetik des Raumes*, München: Carl Hanser.
- Bachmann, Klaus/Kemp, Gerhard/Ristić, Irena (Hg.) (2018): *International criminal tribunals as actors of domestic change*, Berlin [u.a.]: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b14787>
- Bachtin, Michail M. (2014): *Chronotopos*, 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Banjanin, Milica (2009): »Breaking the Blockade of Hunger in the Work of Lidija Ginzburg«, in: *Russian Literature* 66/4, S. 387–402. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2009.11.001>
- Barskova, Polina (2017): *Besieged Leningrad. Aesthetic responses to urban disaster*, DeKalb, IL: Northern Illinois University Press. <https://doi.org/10.1515/9781501756818>
- Barskova, Polina/Döring, Sigrun/Mall, Heike (2011): »Schwarzes Licht: Die Dunkelheit im belagerten Leningrad«, in: *Osteuropa* 61/8-9 (Die Leningrader Blockade. Der Krieg, die Stadt und der Tod), S. 249–264.
- Barthes, Roland (1985): »Sémiologie et urbanisme«, in: Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris: Editions du Seuil, S. 261–271.
- Bartoszewski, Władysław (1989): *Dni walczącej stolicy. Kronika Powstania Warszawskiego*, Warszawa: Alfa.
- Bartoszyński, Kazimierz (1991): »Gawęda Prozą«, in: Józef Bachórz/Alina Kowalczykowa (Hg.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław [u.a.]: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, S. 313–317.
- Bartoszyński, Kazimierz/Jasińska-Wojtkowska, Maria/Sawicki, Stefan (Hg.) (1979): *Nowela, Opowiadanie, Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, Warszawa: PWN.
- Bauer, Jenny (2018): »Poesie und Poiesis. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Henri Lefebvre«, in: Stefan Günzel (Hg.), *Mediale Räume. Media Spaces*, Berlin: Kadmos, S. 125–139.
- Bauer, Jenny/Fischer, Robert (Hg.) (2019): *Perspectives on Henri Lefebvre. Theory, Practices and (Re)Readings*, Berlin [u.a.]: De Gruyter Oldenbourg. <https://doi.org/10.1515/9783110494983>
- Beganović, Davor (2007): »Allegorie als Rettung. Die Figur des Engels bei Dubravka Ugrešić, Dževad Karahasan und Vladimir Arsenijević«, in: Davor Beganović/Peter Braun (Hg.), *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 151–170. https://doi.org/10.30965/9783846745182_013
- Beganović, Davor (2020): »Space under Siege. Sarajevo during and after the War«, in: Thomas Lahusen/Schamma Schahadat (Hg.), *Postsocialist Landscapes. Real and Imaginary Spaces from Stalinstadt to Pyongyang*, Bielefeld: transcript, S. 161–180. <https://doi.org/10.1515/9783839451243-008>
- Beiche, Michael (1986): »Dux – comes«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, [online] <https://daten.digital-sammlungen.de/0007/bsb00070510/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=419&pdfseite=x> [abgerufen am 23.11.2022].

- Beiche, Michael (1990): »Fuga/Fuge«, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, [online] <https://daten.digital-e-sammlungen.de/0007/bsb00070511/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=53&pdfseite=> [abgerufen am 23.7.2022].
- Belorusets, Yevgenia (2022): Anfang des Kriegs. Tagebücher aus Kyjiw, Berlin: Matthes & Seitz.
- Bevan, Robert (2016): The Destruction of Memory. Architecture at War, 2. Aufl., London: Reaktion Books.
- Bhabha, Homi K. (2002): The Location of Culture, London [u.a.]: Routledge.
- Białoszewski, Miron (2003): Wiersze. Wybór, Warszawa: PIW.
- Białoszewski, Miron (2018): Pamiętnik z powstania warszawskiego, Warszawa: PIW.
- Białoszewski, Miron (2019): Erinnerungen aus dem Warschauer Aufstand, Berlin: Suhrkamp.
- Bidlack, Richard/Lomagin, Nikita (2012): The Leningrad Blockade, 1941–1944. A New Documentary History from the Soviet Archives, New Haven [u.a.]: Yale University Press.
- Bljum, Arlen (2011): »Blockierte Wahrheit. Blockadeliteratur und Zensur«, in: Osteuropa 61/8–9 (Die Leningrader Blockade. Der Krieg, die Stadt und der Tod), S. 297–307.
- Böhme, Hartmut (2005): »Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie«, in: Hartmut Böhme (Hg.), Topographien der Literatur (DFG-Symposium 2004), Stuttgart [u.a.]: J.B. Metzler, S. IX–XXIII. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05571-2_29
- Bojarska, Katarzyna (2012): Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman, Warszawa: IBL PAN.
- Borger, Julian (2021): »Bosnia is in danger of breaking up, warns top international official«, in: The Guardian vom 2.11.2021, [online] <https://www.theguardian.com/world/2021/nov/02/bosnia-is-in-danger-of-breaking-up-warns-eus-top-official-in-the-state> [abgerufen am 21.11.2022].
- Borges, Jorge L. (1974): »Del Rigor en la Ciencia«, in: Jorge L. Borges, Obras Completas 1923–1972, Buenos Aires: Emecé, S. 847.
- Borges, Jorge L. (1996): El Aleph, Buenos Aires: Emecé.
- Borodziej, Włodzimierz (2001): Der Warschauer Aufstand 1944, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Bougarel, Xavier (2007): »Death and the Nationalist: Martyrdom, War Memory and Veteran Identity among Bosnian Muslims«, in: Xavier Bougarel/Elissa Helms/Ger Duijzings (Hg.), The New Bosnian Mosaic. Identities, Memories and Moral Claims in a Post-War Society, Aldershot: Ashgate, S. 167–191.
- Bougarel, Xavier/Helms, Elissa/Duijzings, Ger (2007): »Introduction«, in: Xavier Bougarel/Elissa Helms/Ger Duijzings (Hg.), The New Bosnian Mosaic. Identities, Memories and Moral Claims in a Post-War Society, Aldershot: Ashgate, S. 1–35.
- Brandys, Kazimierz (1953): Miasto niepokonane: opowieść o Warszawie, Warszawa: PIW.
- Brandys, Kazimierz (1953): Samson; Antygona; Troja miasto otwarte; Człowiek nie umiera, Warszawa: Czytelnik.
- Bratny, Roman (1957): Kolumbowie rocznik 20, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Brüske, Anne (2019): »Spatial Theory, Post/Colonial Perspectives, and Fiction: Reading Hispano-Caribbean Diaspora Literature in the US with Henri Lefebvre«, in: Jenny Bauer/Robert Fischer (Hg.), Perspectives on Henri Lefebvre: Theory, Practices and

- (Re)Readings, Berlin [u.a.]: De Gruyter Oldenbourg, S. 178–206. <https://doi.org/10.1515/9783110494983-009>
- Bunyan, John (2009), *The Pilgrim's Progress*, New York [u.a.]: W.W. Norton & Company.
- Burg, Steven L./Shoup, Peter S. (1999): *The War in Bosnia-Herzegovina. Ethnic Conflict and International Intervention*, Armonk, NY [u.a.]: Sharpe.
- Burkhardt, Dagmar (1999): »Semiotik des Raums. Eine semantische Analyse von Puškins Poem »Mednyj vsadnik«, in: *Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik* 44, S. 367–380.
- Burkot, Stanisław (1992): *Miron Białoszewski*, Warszawa: WSiP.
- Burkot, Stanisław (2006): *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Calic, Marie-Janine (1996): *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Castoriadis, Cornelius (1990): *Gesellschaft als imaginäre Institution*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Chihaia, Matei (2015): »Nicht-Orte«, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin [u.a.]: De Gruyter, S. 188–195. <https://doi.org/10.1515/9783110301403-017>
- Chutnik, Sylwia (2009): *Dzidzia*, Warszawa: Świat Książki.
- Chutnik, Sylwia (2014): *Kieszonkowy atlas kobiet*, Warszawa: Świat Książki.
- Cichy, Michał (2012): »Polacy – Żydzi. Czarne karty powstania«, in: *Gazeta Wyborcza* vom 25.9.2012, [online] <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,12549057,polacy-zydzi-czarne-karty-powstania.html> [abgerufen am 8.11.2021].
- Ciechanowski, Jan (1999): »Die Genese des Aufstandes: Zum Entscheidungsprozeß und den Zielsetzungen auf polnischer Seite«, in: Bernd Martin/Staniława Lewandowska (Hg.), *Der Warschauer Aufstand 1944*, Warschau: Deutsch-Polnischer Verlag, S. 100–176.
- Cubała, Agnieszka (2020): *Kobiety '44. Prawdziwe historie kobiet w powstańczej Warszawie*, Warszawa: Prószyński i S-ka – Prószyński Media.
- Cubała, Agnieszka (2022): *Artyści '44*, Warszawa: Wielka Litera.
- Cubriło, Milica (2022): »La Bosnie-Herzégovine déchirée par les tensions nationalistes«, in: *Le Figaro* vom 29.3.2022, [online] <https://www.lefigaro.fr/international/la-bosnie-herzegovine-dechiree-par-les-tensions-nationalistes-20220329> [abgerufen am 21.11.2022].
- Czermiński, Jakub (2021): »Prezydent Duda do powstańców warszawskich: Było warto«, in: *Rzeczpospolita* vom 30.7.2021 [online] <https://www.rp.pl/wydarzenia/art18449221-prezydent-duda-do-powstancow-warszawskich-bylo-warto> [abgerufen am 19.2.2022].
- Dąbrowski, Mieczysław (2010): »Późna mowa wojenna. Białoszewski, Wojdowski, Odojewski«, in: *Przegląd humanistyczny* 54/4, S. 19–31.
- Davies, Norman (2007): *Powstanie '44*, Kraków: Znak.
- De Bruyn, Dieter/De Dobbeleer, Michel (2009): »Mastering the Siege. Ideology and the Plot of the Leningrad Blockade and the Warsaw Uprising in Adamovich and Granin, and Białoszewski«, in: *Primerjalna književnost* 32/2, S. 53–75.
- De Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve.

- Debord, Guy (1958): »Théorie de la dérive«, in: *Les Lèvres nues* 9.
- Demick, Barbara (2012): *Logavina Street. Life and Death in a Sarajevo Neighborhood*, New York City, NY: Random House.
- Derrida, Jacques (1979): »FORS. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok«, in: Nicolas Abraham/Maria Torok, *Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt a.M. [u.a.]: Ullstein Materialien, S. 5–58.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament. Gesamtausgabe in der Einheitsübersetzung, Augsburg 1997.
- Drozdowski, Marian M. (1992): »Przedmowa«, in: Emilia Borecka/Marian M. Drozdowski/Jan Górski/Józef Kazimierski (Hg.), *Exodus* Warszawy. Ludzie i miasto po Powstaniu 1944, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, S. 5–29.
- Duda, Maciej (2012): »Sarajevo jako metafora. Miasto i mit«, in: Białostockie Studia Literaturoznawcze 3, S. 53–70.
- Ferhadbegović, Sabina (2008): »Vom Nachteil der Historiographie für das Leben in Bosnien-Herzegowina«, in: Ulf Brunnbauer (Hg.), *Inklusion und Exklusion auf dem Westbalkan* (45. Internationale Hochschulwoche der Südosteuropa-Gesellschaft in Tutzing 9.-13.10.2006), München: Otto Sagner, S. 131–140.
- Flessenkemper, Tobias/Moll, Nicolas (Hg.) (2018): *Das politische System Bosnien und Herzegowinas. Herausforderungen zwischen Dayton-Friedensabkommen und EU-Annäherung*, Wiesbaden: Springer Fachmedien. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19084-6>
- Ford, Simon (2006): *Die Situationistische Internationale. Eine Gebrauchsanweisung*, Hamburg: Edition Nautilus.
- Frank, Susi K. (2015): »St. Petersburg: Exzentrische Moderne«, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin [u.a.]: De Gruyter, S. 461–468. <https://doi.org/10.1515/9783110301403-043>
- Frayn, Andrew (2017): »Now – Well, Look at the Chart: Mapping, Maps and Literature«, in: Stanley D. Brunn/Martin Dodge (Hg.), *Mapping Across Academia*, Dordrecht: Springer Netherlands, S. 259–285. https://doi.org/10.1007/978-94-024-1011-2_13
- Frisby, David (1994): »The flâneur in social theory«, in: Keith Tester (Hg.), *The flâneur*, London [u.a.]: Routledge, S. 81–110. https://doi.org/10.4324/9780203420713_chapter_5
- Fundacja Warszawskie Szpitale Polowe (o. D.): »Szpitale Polowe, Fundacja Warszawskie Szpitale Polowe«, [online] www.szpitale1944.pl/ [abgerufen am 28.3.2023].
- G. memorial'nyj muzej oborony i blokady Leningrada (o. D.): »Новая экспозиция музея«, [online] <https://blokadamus.ru/музей-обороны-и-блокады-ленинграда/новая-экспозиция-музея/> [abgerufen am 29.11.2022].
- Gadzo, Mersiha (2022): »Can Bosnia's Dayton Peace Agreement be reformed?«, in: Al Jazeera vom 19.3.2022, [online] <https://www.aljazeera.com/news/2022/3/19/can-bosnia-dayton-peace-agreement-be-reformed> [abgerufen am 21.11.2022].
- Galloway, Steven (2008): *The Cellist of Sarajevo*, New York City, NY: Riverhead Books.
- Garstka, Christoph (2019): »St. Petersburg und seine Bedeutung für die russische Kultur: Von der Geschichte zum Mythos«, in: Christoph Garstka (Hg.), *Dostojewskij und St. Petersburg. Die Stadt und ihr literarischer Mythos* (Jahrbuch der Deutschen Dosto-

- jewskij-Gesellschaft 2019), Berlin [u.a.]: Peter Lang, S. 11–28. <https://doi.org/10.3726/b17643>
- Gaskin, Richard (2013): »Literature, Fact, and Fiction«, in: Richard Gaskin, *Language, Truth, and Literature: A Defense of Literary Humanism*, Oxford: Oxford University Press, S. 22–62. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199657902.003.0002>
- Gasparov, Boris (1994): »On »Notes from the Leningrad Blockade«, in: *Canadian American Slavic Studies* 28/2-3, S. 216–220. <https://doi.org/10.1163/221023994X00431>
- Gawin, Dariusz (Hg.) (2004): *Spór o powstanie. Powstanie Warszawskie w powojennej publicystyce powojennej 1945–1981*, Warszawa: Muzeum Powstania Warszawskiego.
- Gawin, Dariusz (2004): »Wstęp«, in: Dariusz Gawin (Hg.), *Spór o Powstanie. Powstanie Warszawskie w powojennej publicystyce polskiej 1945–1981*, Warszawa: Muzeum Powstania Warszawskiego, S. 9–45.
- Gerassimow, Sergej (2022): *Feuerpanorama*, München: dtv.
- Getter, Marek (1996): »Das Schicksal der Zivilbevölkerung im Warschauer Aufstand«, in: Janina Mikoda (Hg.), *Der Warschauer Aufstand. 1. August-2. Oktober 1944. Ursachen – Verlauf – Folgen*, Warszawa [u.a.]: Hauptkommission zur Untersuchung der Verbrechen gegen die polnische Nation, S. 67–88.
- Ginzburg, Lidija (1984): »Записки блокадного человека«, in: *Нева* 1, S. 84–108.
- Ginzburg, Lidija (1989): *Человек за письменным столом, Ленинград: Советский Писатель*.
- Ginsburg, Lidia (1997): *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ginzburg, Lidija (2002): »Записные книжки«, in: Lidija Ginzburg, *Записные книжки. Воспоминания. Эссе*, Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, S. 11–430.
- Ginzburg, Lidija (2011): »Записки блокадного человека (Часть первая)«, in: Lidija Ginzburg, *Проходящие характеры. Проза военных лет, Записки блокадного человека*, Москва: Новое Издательство, S. 311–358.
- Ginzburg, Lidija (2011): *Проходящие характеры. Проза военных лет, Записки блокадного человека*, Москва: Новое Издательство.
- Ginsburg, Lidia (2014): *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*, Berlin: Suhrkamp.
- Gladić, Mladen (2022): »Droht ein neuer Balkankrieg, Frau Calic?«, in: *Welt vom 8.4.2022*, [online] <https://www.welt.de/kultur/plus237995933/Putin-auf-dem-Balkan-Jugoslawien-Expertin-Calic-ueber-die-Gefahr-eines-neuen-Krieges.html> [abgerufen am 21.11.2022].
- Golubović, Jelena (2020): »»To me, you are not a Serb«: Ethnicity, ambiguity, and anxiety in post-war Sarajevo«, in: *Ethnicities* 20/3, S. 544–563. <https://doi.org/10.1177/1468796819873141>
- Goonewardena, Kanishka (2008): »Marxism and Everyday Life. On Henri Lefebvre, Guy Debord, and some others«, in: Kanishka Goonewardena/Stefan Kipfer/Richard Milgrom/Christian Schmid (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*, New York: Routledge, S. 117–133. <https://doi.org/10.4324/9780203933213>
- Goytisoló, Juan (1995): *El Sitio de los Sitios*, Madrid: Alfaguara.
- Grassl, Markus (2002): »Fuge«, in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, [online] <https://doi.org/10.1553/oxo001ce50> [abgerufen am 6.9.2022].
- Groys, Boris (1995): *Die Erfindung Rußlands*, München [u.a.]: Carl Hanser.

- Gruszka, Sarah (2012): »L'historiographie du siège de Leningrad«, in: *Revue des études slaves* 83/1, S. 269–281. <https://doi.org/10.3406/slave.2012.8184>
- Grzebalska, Weronika (2015): »Od fałszywego uniwersalizmu do fetysyzacji różnicy. Historia powstania warszawskiego i rewizjonistyczny »zwrot herstoryczny«, in: *Pamięć i Sprawiedliwość. Pismo naukowe poświęcone historii najnowszej* 26, S. 139–158.
- Guelf, Fernand (2019): »Die Illusion des Fortschritts. Zwischen Vergangenheit und Zukunft – Walter Benjamin und Henri Lefebvre«, in: Jenny Bauer/Robert Fischer (Hg.), *Perspectives on Henri Lefebvre. theory, practices and (re)readings*, Berlin [u.a.]: De Gruyter, S. 36–54. <https://doi.org/10.1515/9783110494983-003>
- Günzel, Stefan (2018): *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld: transcript.
- Gutschow, Niels/Barbara Klain (1994): *Vernichtung und Utopie. Stadtplanung Warschau 1939 – 1945*, Hamburg: Junius. <https://doi.org/10.1515/9783839439722>
- Hadżizukić, Dijana (2010): »Podraga za unutaršnjim«, in: *Odjek – Revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja* 2 (»Specijalni dodatak – Sjene gradova (Kaharasanovo književno i filozofsko djelo)«), S. 45–48.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (2009): »Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung«, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript, S. 11–32. <https://doi.org/10.1515/9783839411360-001>
- Hanson, Joanna K. M. (2004): *Nadludzkiej poddani próbie. Ludność cywilna Warszawy w powstaniu 1944 r.*, Warszawa: Czytelnik.
- Hanson, Joanna K. M. (1995): »Ludność cywilna a Powstanie Warszawskie«, in: Marian M. Drozdowski (Hg.), *Powstanie Warszawskie z perspektywy półwiecza*, Warszawa: Instytut Historyczny PAN/Towarzystwo Miłośników Historii, S. 327–336.
- Harney, Michael (1995): »Siege Warfare in Medieval Hispanic Epic and Romance«, in: Ivy A. Corfis/Michael Wolfe (Hg.), *The Medieval City under Siege*, Woodbridge: The Boydell Press, S. 177–190.
- Harris, Jane G. (1994): »A Biographical Introduction«, in: *Canadian-American Slavic Studies* 28/2-3, S. 126–145. <https://doi.org/10.1163/221023994X00378>
- Hebron, Malcolm (1997): *The Medieval Siege. Theme and Image in Middle English Romance*, Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198186205.001.0001>
- Heil, Andy (2021): »Bosnia On The Brink Again: Is 2022 Going To Be The Year Everything Falls Apart?«, in: *Radio Free Europe/Radio Liberty* vom 16.12.2021, [online] <https://www.rferl.org/a/bosnia-crises-secession-reform/31612425.html> [abgerufen am 21.11.2022].
- Heinrich-Korpys, Meike (2003): *Tagebuch und Fiktionalität. Signalstrukturen des literarischen Tagebuchs am Beispiel der Tagebücher von Max Frisch*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Hemingway, Ernest (2004): *A Farewell to Arms*, London: Arrow Books.
- Henschel, Christhardt (o. D.): *Deutungen der Niederlage. Der Warschauer Aufstand 1944 und die polnische Historiographie*, unveröffentlichter Konferenzbeitrag.

- Herbert, Zbigniew (1994): »O Troi«, in: Zbigniew Herbert, *Struna światła*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, S. 27–29.
- Herlth, Jens (2013): »Этот город странен, этот город непрост ...: о литературной истории города N«, in: Ekaterina Velmezova (Hg.), *Contributions suisse au XVe congrès mondial des slavistes à Minsk, août 2013/Schweizerische Beiträge zum XV. Internationalen Slavistenkongress in Minsk, August 2013*, Bern [u.a.]: Peter Lang, S. 81–100.
- Hoare, Marko A. (2004): *How Bosnia Armed*, London: Saqi Books.
- Hodge, Carole (2019): *The Balkans on Trial. Justice vs. Realpolitik*, New York City, NY: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429273742>
- Holthusen, Johannes (1973): *Rußland in Vers und Prosa. Vorträge zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, München: Otto Sagner. <https://doi.org/10.3726/b12203>
- Homer (2013): *Ilias: Griechisch – Deutsch. Mit Urtext, Anhang und Registern*, Berlin: Sammlung Tusculum. <https://doi.org/10.1515/9783050064840>
- Hugo, Victor (1986): *Les misérables*, Paris: Gallimard.
- Iser, Wolfgang (1990): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 3. Aufl., München: Wilhelm Fink Verlag.
- Iser, Wolfgang (2016): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, 7. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jakiša, Miranda (2009): *Bosnientexte*. Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan, Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang.
- Jakiša, Miranda (2001): »Dževad Karahasans ›Šahrijarov Prsten‹: Die Vertextung des Autors«, in: Aage A. Hansen-Löve (Hg.), *Bosnien-Herzegovina: Interkultureller Synkretismus (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 52)*, Wien [u.a.]: Gesellschaft zur Förderung slawischer Sprachen, S. 133–166.
- Janaszek-Seydlitz, Maciej (o. D.): »Mapa Pamięci Powstania Warszawskiego 1944«, *Stowarzyszenie Pamięci Powstania Warszawskiego*, [online] www.sppw1944.org/ [abgerufen am 9.1.2023].
- Janion, Maria (2014): »Krieg und Form«, in: Maria Janion: *Die Polen und ihre Vampire. Studien zur Kritik kultureller Phantasmen*, Berlin: Suhrkamp, S. 123–209.
- Jarosiński, Zbigniew (1996): »Powstanie Warszawskie w powojennej literaturze pięknej«, in: Maria Kopycińska-Lehun (Hg.), *Powstanie Warszawskie w historiografii i literaturze 1944 – 1994*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, S. 195–208.
- Jeftić, Alma (2019): *Social Aspects of Memory. Stories of Victims and Perpetrators from Bosnia-Herzegovina*, London [u.a.]: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315222677>
- Jestrovic, Silvija (2013): *Performance, Space, Utopia. Cities of War, Cities of Exile*, Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137291677>
- Jukić, Tatjana (1996): »Souls and Apples, All in One: Bosnia as the Cultural Nexus in Nenad Veličković's ›Konačari‹«, in: *Style* 30/3, S. 479–494.
- Kancelaria Prezesa Rady Ministrów (2024): »100 mln zł na rozbudowę Muzeum Powstania Warszawskiego«, 1.8.2024, [online] <https://www.gov.pl/web/premier/100-mln-zl-na-rozbudowe-muzeum-powstania-warszawskiego> [abgerufen am 18.10.2024].

- Kaplan, Robert D. (1993): *Balkan Ghosts. A Journey Through History*, New York City, NY: St. Martin's Press.
- Karahasan, Dževad (1989): *Istočni diwan*, Svjetlost: Sarajevo.
- Karahasan, Dževad (1995a): *Dnevnik selidbe*, Zagreb: Durieux.
- Karahasan, Dževad (1996): *Šahrijarov prsten*, Sarajevo: Bosanska riječ.
- Karahasan, Dževad (2002): *Knjiga vrtova. Eseji*, Zagreb: Antibarbarus.
- Karahasan, Dževad (2007): *Sara i Serafina*, Sarajevo: Connectum.
- Karahasan, Dževad (2010): *Die Schatten der Städte. Essays*, Berlin: Insel.
- Karahasan, Dževad (2014): *Sara und Serafina*, Berlin: Suhrkamp.
- Karahasan, Dževad (2021): *Tagebuch der Übersiedlung*, Berlin: Suhrkamp.
- Karahasan, Dževad (2022): *Uvod u lebdjenje*, Sarajevo: Connectum.
- Karahasan, Dževad (1995b): »Literature and War«, in: *Agni* 41, S. 1–13.
- Karahasan, Dževad (2000): »Das Ende eines Kulturmodells?«, in: Moritz Csáky/Klaus Zeyringer (Hg.), *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses (Paradigma: Österreich)*, Innsbruck: StudienVerlag, S. 259–272.
- Kardyni-Pelikánová, Krystyna (1991): »Wykorzystanie narracji oralnej (>gawęda<, >hospodská historka<) w kształtowaniu nowoczesnej prozy w polskiej i czeskiej literaturze«, in: *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* D/38, S. 63–72.
- Karpowicz, Agnieszka/Joanna Łojas (2010): »Warszawski >zlep<. Miasto Mirona Białoszewskiego – Miron Białoszewski w mieście«, in: *Przegląd Humanistyczny* 54/3, S. 61–70.
- Kazaz, Enver (2001): »Priča/Tekst/Svijet – Romani Dževada Karahasana«, in: *Novi Izraz*, časopis za književnu i umjetničku kritiku 12, S. 51–66.
- Kazaz, Enver (2007): »Szenen des gängigen Schreckens«, in: Davor Beganović/Peter Braun (Hg.), *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 85–102. https://doi.org/10.30965/9783846745182_009
- Kebo, Ozren (2007): »Das Paradoxon von Sarajevo«, in: Dunja Melčić (Hg.), *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 297–304.
- Kenjar, Kevin (2020): *Linguistic Landscapes and Ideological Horizons: Language and Ideology in Post-Yugoslav Space*: unveröffentlichte Dissertation, University of California, Berkeley, CA.
- Kipfer, Stefan/Goonewardena, Kanishka/Schmid, Christian/Milgrom, Richard (2008): »On the production of Henri Lefebvre«, in: Stefan Kipfer/Kanishka Goonewardena/Christian Schmid/Robert Milgrom (Hg.): *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*, New York [u.a.]: Routledge, S. 1–24. <https://doi.org/10.4324/9780203933213>
- Kirschenbaum, Lisa A. (2006): *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995. Myth, Memories, and Monuments*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511511882>

- Klausnitzer, Ralf (2012a): »Orte und Räume der Literatur«, in: Literaturwissenschaft. Begriffe, Verfahren, Arbeitstechniken, Berlin: De Gruyter, S. 239–257. <https://doi.org/10.1515/9783110260953>
- Klausnitzer, Ralf (2012b): »Fakten und Fiktionen«, in: Literaturwissenschaft. Begriffe, Verfahren, Arbeitstechniken, Berlin: De Gruyter, S. 117–141. <https://doi.org/10.1515/9783110260953.117>
- Kliszko, Zenon (1969): Der Warschauer Aufstand, Berlin: Dietz.
- Kloc, Agnieszka (2013): »Cenzura wobec tematu powstania warszawskiego w literaturze pięknej w latach 1956–1958«, in: Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 22, S. 207–228. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.22.14>
- Kobielska, Maria (2016): Polska kultura pamięci XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny, Warszawa: IBL PAN. <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.4490>
- Kobielska, Maria (2014): »Muzeum Powstania Warszawskiego: polityka pamięci i powstańcze afekty«, in: Zofia Budrewicz/Roma Sendyka/Ryszard Nycz (Hg.), Pamięć i afekty, Warszawa: IBL PAN, S. 323–341. <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.6373>
- Kobrin, Kirill (2012): »To Create a Circle and to Break It (>Blockade Person's< World of Rituals)«, in: Emily Van Buskirk/Andrei Zorin (Hg.), Lydia Ginzburg's Alternative Literary Identities. A Collection of Articles and New Translations, Bern: Peter Lang, S. 235–262.
- Koch, Heinrich C. (1807): »Fuge«, in: Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten, Leipzig, [online] <https://musikwissenschaft.en.de/lexikon/f/fuge/#gathy1840> [abgerufen am 23.11.2022].
- Komisaruk, Ewa (2014): »Audiosfera oblężonego Leningradu (na materiale Dzienników Olgi Bergholc i Zapisków Człowieka Oblężonego Lidii Ginzburg)«, in: Przegląd rusycystyczny 4/148, S. 27–38.
- Kornaś, Jarosław (2020): Mity Powstania Warszawskiego. Tom 1, Polityka i propaganda, Warszawa: Capital.
- Kraft, Claudia (2006): »Geschichte im langen Transformationsprozeß in Polen«, in: Helmut Altrichter (Hg.), GegenErinnerung. Geschichte als politisches Argument im Transformationsprozeß Ost-, Ostmittel- und Südosteuropas, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, S. 129–150. <https://doi.org/10.1524/9783486596359-009>
- Kraske, Marion (2022): »Bosnien: Bürger gegen Diskriminierung«, in: Deutsche Welle vom 2.3.2022, [online] <https://www.dw.com/de/bosnien-b-%C3%BCrger-gegen-diskriminierung/a-60987881> [abgerufen am 21.11.2022].
- Kraus, Esther (2013): Faktualität und Fiktionalität, Marburg: Tectum.
- Kretzenbacher, Leopold (1958): Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube, Klagenfurt: Verlag des Landesmuseums Kärnten.
- Kujawski, Marek (1990): Miron Białoszewski. Pamiętnik z powstania warszawskiego (Biblioteczka Powtórzeń), Warszawa: Fabryka Pomocy Naukowych.
- Kunert, Andrzej (1994): Rzeczpospolita Walcząca. Powstanie Warszawskie 1944. Kalendarium, Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe.
- larousse.fr (o. D.): »Roman à thèse«, [online] https://www.larousse.fr/encyclopedia/litterature/roman_%C3%A0_th%C3%A8se/176576 [abgerufen am 23.11.2022].

- Lebina, Natalja (2007): »Die Leningrader – Gedanken über die Bewohner einer Stadt«, in: Karl Schlögel/Frithjof B. Schenk/Markus Ackeret (Hg.), Sankt Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte, Frankfurt a.M. [u.a.]: Campus, S. 401–414.
- Lefebvre, Henri (1990): *Die Revolution der Städte*, Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Lefebvre, Henri (1991): *The Production of Space*, Malden [u.a.]: Blackwell.
- Lefebvre, Henri (2016): *Das Recht auf Stadt*, Hamburg: Edition Nautilus.
- Lemke, Martin (2017): »Was heißt Ausnahmezustand?«, in: Martin Lemke (Hg.), *Ausnahmezustand. Theoriegeschichte – Anwendungen – Perspektiven*, Wiesbaden: Springer, S. 1–9. https://doi.org/10.1007/978-3-658-16588-8_1
- Levy, Michele F. (2015): »From Skull Tower to Mall: Competing Victim Narratives and the Politics of Memory in the Former Yugoslavia«, in: Simona Mitroiu (Hg.), *Life Writing and Politics of Memory in Eastern Europe*, London: Palgrave Macmillan, S. 202–221. https://doi.org/10.1057/9781137485526_11
- Lewandowska, Stanisława (1999): »Die Zivilbevölkerung im Warschauer Aufstand«, in: Bernd Martin/Stanisława Lewandowska (Hg.), *Der Warschauer Aufstand 1944*, Warschau: Deutsch-Polnischer Verlag, S. 164–176.
- Lipatow, Aleksander W. (1992): »Bohaterstwo antybohatera«, in: *Potop* 19, S. 4–5.
- Lomagin, Nikita (2011): »Fälschung und Wahrheit. Die Blockade in der russischen Historiographie«, in: *Osteuropa* 61/8-9 (Die Leningrader Blockade. Der Krieg, die Stadt und der Tod), S. 23–47.
- Lotman, Jurij M. (2015): *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. (1974): »Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa«, in: Karl Eimermacher (Hg.), *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Scriptor: Kronberg Taunus, S. 200–263.
- Lotman, Jurij M. (1980): »Wędrówka Ulissesa w »Boskiej komedii« Dantego«, in: *Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 71/4, S. 127–138.
- Lotman, Jurij M. (1984): »Символика Петербурга и проблемы семиотики города«, in: *Семиотика города и городской культуры Петербург. Труды по знаковым системам XVIII*, Тарту: Тартуский государственный университет, S. 30–45.
- Löw, Martina (2018): *Soziologie der Städte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lynch, Kevin (1996): *Das Bild der Stadt*, Braunschweig [u.a.]: Vieweg.
- Łojas, Joanna (2013): »Którędy wyjść ze słowa.« *Praktyki miejskie Mirona Białoszewskiego*, in: Agnieszka Karpowicz/Piotr Kubkowski/Włodzimierz K. Pessel/Igor Piotrowski (Hg.), »Tętno pod tynkiem.« *Warszawa Mirona Białoszewskiego*, Warszawa: Lam-pa i Iskra Boża, S. 248–264.
- Łubieński, Tomasz (1978): *Bić się czy się nie bić? O polskich powstaniach*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Łubieński, Tomasz (2004): *Ani tryumf ani zgon. Szkice o powstaniu warszawskim*, Warszawa: Nowy świat.
- Maček, Ivana (2009): *Sarajevo Under Siege. Anthropology in Wartime*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812294385>
- Maček, Ivana (2007): »Imitation of Life«: *Negotiating Normality in Sarajevo under Siege*, in: Xavier Bougarel/Elissa Helms/Ger Duijzings (Hg.), *The New Bosnian Mosaic*.

- Identities, Memories and Moral Claims in a Post-War Society, Aldershot [u.a.]: Ashgate, S. 39–57.
- Maciejewski, Marian (1977): *Poetyka Gatunek – Obraz w Kręgu Poezji Romantycznej*, Wrocław [u.a.]: IBL PAN.
- Madajczyk, Czesław (1996): »Dysproporcje Badań; Geneza, Przebieg i Skutki«, in: Zygmunt Mańkowski/Jerzy Świąch (Hg.), *Powstanie Warszawskie w historiografii i literaturze 1944–1994*, Lublin: Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej, S. 27–40.
- Makowski, Bolesław (2006): »Gawęda«, in: Grzegorz Gazda/Słownia Tynecka-Makowska (Hg.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków: Universitas, S. 270–273.
- Malek, Niroz (2017): *Der Spaziergänger von Aleppo. Miniaturen*, Hamburg: CulturBooks.
- Marpurg, Friedrich W. (1753): *Abhandlung von der Fuge. Nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Berlin: Haude & Spener.
- Marszałec, Janusz (1995): »Zagrożenia życia społecznego w Powstaniu Warszawskim«, in: Marian M. Drozdowski (Hg.), *Powstanie Warszawskie z perspektywy półwiecza*, Warszawa: Instytut Historii PAN/Towarzystwo Miłośników Historii, S. 318–326.
- Martin-Díaz, Jordi (2021): *The Urban Transformation of Sarajevo. After the Siege, the Role and Impact of the International Community*, Cham: Springer Nature Switzerland. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-80575-3>
- Matvejević, Predrag (1995): »Sarajevo, unsere Wunde. Jeder Punkt ist eine Teilung«, in: *Lettre International* 31, S. 32–33.
- McMillin, Arnold (1985): »The Second World War in Official and Unofficial Russian Prose«, in: *Forum for Modern Language Studies* 1, S. 19–31. <https://doi.org/10.1093/fmls/XXI.1.19>
- Mickiewicz, Adam (1999): *Pan Tadeusz*, Warszawa: Czytelnik.
- Mickiewicz, Adam (2015): *Dziady*, Warszawa: Ktocyta.pl.
- Mitosek, Zofia (1997): *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Modrykamień, Karolina (2007): »Imperatyw pamięci a forma. Sposoby narracji w Muzeum Powstania Warszawskiego i »Pamiętniku z powstania warszawskiego« Mirosława Białoszewskiego. Próba porównania motywów«, in: *Tekstualia Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe* 2/9, [online] https://tekstualia.pl/files/959f2885/modrykamien_karolina-imperatyw-pamieci.pdf [abgerufen am 30.3.2023].
- Moretti, Franco (1998): *Atlas of the European novel 1800–1900*, London [u.a.]: Verso.
- Moretti, Franco (2009): *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mulić, Jusuf (1998): »Sarajevo – Hauptstadt Bosniens und der Herzegovina zwischen Ost und West«, in: Harald Heppner (Hg.), *Hauptstädte zwischen Save, Bosphorus und Dnjepr*, Wien [u.a.]: Böhlau, S. 171–191.
- Museum Berlin Karlshorst, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Hg.) (2011): *Aus dem Schatten der Erinnerung. Vergessene Opfer des Vernichtungskrieges gegen die Sowjetunion*. [Ausstellungskatalog], Berlin.
- Naef, Patrick (2016): »Tourism and the »martyred city«: memorializing war in the former Yugoslavia«, in: *Journal of Tourism and Cultural Change* 14/3, S. 222–239. <https://doi.org/10.1080/14766825.2016.1169345>

- Napiórkowski, Marcin (2016): *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944–2014*, Warszawa: Krytyka polityczna.
- Neumeyer, Harald (1999): *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nicolosi, Riccardo (2002): *Die Petersburg-Panegyrik. Russische Stadtliteratur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang.
- Nicolosi, Riccardo (2010): »Dijaloška Tolerancija. Konstukcija [sic!] bosanskog kulturalnog identiteta i uloga islama (devedesete godine)«, in: *Sarajevske Sveske* 27/28, [online] <https://sveske.ba/en/content/dijaloska-tolerancija-konstukcija-bosanskog-kulturalnog-identiteta-i-uloga-islama-devedesete> [abgerufen am 22.11.2022].
- Nicolosi, Riccardo (2012): »Fragments of War. The Siege of Sarajevo in Bosnian Literature«, in: Tanja Zimmermann (Hg.), *Balkan Memories. Media Contructions of National and Transnational History*, Bielefeld: transcript, S. 65–75. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839417126.65>
- Niżyńska, Joanna (2013): *The Kingdom of Insignificance. Miron Białoszewski and the Quotidian, the Queer, and the Traumatic*, Evanston, IL: Northwestern University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w4bn>
- Nooteboom, Cees (2018): *Eine Karte so groß wie der Kontinent*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Norris, Stephen M. (2021): »The war film and memory politics in Putin's Russia«, in: David L. Hoffmann (Hg.), *The Memory of the Second World War in Soviet and Post-Soviet Russia*, Milton: Taylor & Francis Group, S. 299–317. <https://doi.org/10.4324/9781003144915-17>
- Nünning, Ansgar (2009): »Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven«, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript, S. 33–52. <https://doi.org/10.1515/9783839411360-002>
- Općina Centar Sarajevo (o. D.): »Ulica Kulovića, Općina Centar Sarajevo«, [online] <https://centar.ba/stranica/512> [abgerufen am 24.11.2022].
- Opitz, Michael (1992): »Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern«, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.), *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her*, Leipzig: Reclam, S. 162–181.
- Orbitowski, Łukasz (2016): *Widma*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Papenfuß, Bernd/Ronald Lippok (2015): *Psychonautikon Prenzlauer Berg*, Fürth: starfruit.
- Pehar, Dražen (2019): *Peace at War. Bosnia-Herzegovina Post-Dayton*, Budapest: Central European University Press. <https://doi.org/10.1515/9789633863015>
- Peri, Alexis (2017): *The War Within. Diaries from the Siege of Leningrad*, Cambridge, MA [u.a.]: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674974388>
- Petrone, Karen (2021): »The 21st-century memory of the Great Patriotic War in the ›Russia – My History‹ Museum«, in: David L. Hoffmann (Hg.), *The Memory of the Second World War in Soviet and Post-Soviet Russia*, Milton: Taylor & Francis Group, S. 340–360. <https://doi.org/10.4324/9781003144915-19>

- Piątek, Grzegorz (2020): *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Piatti, Barbara (2012): »Mit Karten lesen. Plädoyer für eine visualisierte Geographie der Literatur«, in: Brigitte Boothe/Pierre Bühler/Paul Michel/Philipp Stoellger (Hg.), *Textwelt – Lebenswelt*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 261–288.
- Piatti, Barbara (2015): »Literaturgeographie und Literaturkartographie«, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin [u.a.]: De Gruyter, S. 227–239. <https://doi.org/10.1515/9783110301403-021>
- Pichler, Caroline (1824): *Die Belagerung Wiens*, Wien: Pichler [u.a.].
- Pinder, David (1996): »Subverting cartography: the situationists and maps of the city«, in: *Environment and Planning A: Economy and Space* 28, S. 405–427. <https://doi.org/10.1068/a280405>
- Pitas, Jeannine M. (2014): »On the Ruins of Memory in Miron Białoszewski's *A Memoir of the Warsaw Uprising*«, in: David B. MacDonald/Marie-Michelle DeCoste (Hg.), *Europe in Its Own Eyes, Europe in the Eyes of Others*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, S. 187–204. <https://doi.org/10.51644/9781554588664-011>
- Plączkiewicz, Artur (2012): *Miron Białoszewski. Radical Quest Beyond Dualisms*, Frankfurt a.M.: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-01754-0>
- Polańczyk, Danuta (2004): *Pamiętnik z powstania warszawskiego Mirona Białoszewskiego*. Biblioteczka opracowań, Lublin: Biblioteka Wysyłkowa.
- Previšić, Boris (2014): *Literatur topographiert. Der Balkan und die postjugoslawischen Kriege im Fadenkreuz des Erzählens*, Berlin: Kadmos.
- Prezes Rady Ministrów (o. D.): »Dziennik ustaw«, [online] <https://dziennikustaw.gov.pl> [abgerufen am 30.3.2023].
- Prieto, Eric (2011): »Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy and Beyond«, in: Robert T. Tally Jr. (Hg.), *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 13–27. https://doi.org/10.1057/9780230337930_2
- Promitzer, Christian (2004): »Whose is Bosnia? Post-communist Historiographies in Bosnia and Herzegovina«, in: Ulf Brunnbauer (Hg.), *(Re)Writing History – Historiography in Southeast Europe after Socialism*, Berlin: LIT, S. 54–93.
- Pruska-Carroll, Małgorzata (1979): »Fredro's Memoirs – The Gawęda and Sterne's Technique«, in: *The Slavic and East European Journal* 23/3, S. 362–370. <https://doi.org/10.2307/307764>
- Rambow, Aileen (1995): *Überleben mit Worten. Literatur und Ideologie während der Blockade von Leningrad 1941–1944*, Berlin: Berlin Verlag.
- Ramdas, Mallika (2008): »Lidiia Ginzburg's Notes of the Blockade Person: Self and Others as Polyphonic Chorus«, in: Hilde Hoogenboom/Catharine Theimer Nepomnyashchy/Irina Reyfman (Hg.), *Mapping the Feminine. Russian Women and Cultural Difference*, Bloomington, IN: Slavica Publishers, S. 211–230.
- Ramet, Sabrina P. (2005): *Thinking about Yugoslavia. Scholarly Debates about the Yugoslav Breakup and the Wars in Bosnia and Kosovo*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511492136>

- Rat zum Schutz des Gedenkens an Kampf und Martyrium/Botschaft der Republik Polen/ Gedenkstätte Deutscher Widerstand (2004): Warschau – Hauptstadt der Freiheit. Der Warschauer Aufstand, August – Oktober 1944. [Ausstellungskatalog], Warschau.
- Rathfelder, Erich (2010): »Nachkriegszeit in Bosnien und Herzegowina. Wiederaufbau und Streitschlichtung«, in: Erich Rathfelder/Carl Bethke (Hg.), *Bosnien im Fokus. Die zweite politische Herausforderung des Christian Schwarz-Schilling*, Berlin [u.a.]: Hans Schiler, S. 155–186.
- Reid, Anna (2011): *Blokada. Die Belagerung von Leningrad 1941 – 1944*, Berlin: Bloomsbury.
- Richter, Angela (2001): »Die erinnerte Stadt. Sarajevo-Projekte in der südslavischen Dramatik und Prosa«, in: *Die Welt der Slaven XLVI*, S. 347–358.
- Ristic, Mirjana (2018): *Architecture, Urban Space and War. The Destruction and Reconstruction of Sarajevo*, Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-76771-0>
- Robinson, Guy M./Engelstoft, Sten/Pobric Alma (2001): »Remaking Sarajevo: Bosnian nationalism after the Dayton Accord«, in: *Political Geography* 20, S. 957–980. [http://doi.org/10.1016/S0962-6298\(01\)00040-3](http://doi.org/10.1016/S0962-6298(01)00040-3)
- Röhle, Theo (2017): »Data should be cooked with care – Digitale Kartographie zwischen Akkumulation und Aggregation«, in: Thorben Mämecke/Jan-Hendrik Passoth/Josef Wehner (Hg.), *Bedeutende Daten. Modelle, Verfahren und Praxis der Vermessung und Verdattung im Netz*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 71–90. https://doi.org/10.1007/978-3-658-11781-8_5
- Rossig, Rüdiger (2022): »Dayton-Reform oder endlose Agonie«, in: *Deutsche Welle* vom 5.4.2022, [online] <https://www.dw.com/de/dayton-reform-oder-endlose-agonie-a-61356634> [abgerufen am 21.11.2022].
- Ross, Kristin/Lefebvre, Henri (1997): »Lefebvre on the Situationists: An Interview«, in: *October* 79, S. 69–83.
- Rymkiewicz, Jarosław (2008): *Kinderszenen, Warszawa: Sic!*.
- Sadler, Simon (1998): *The Situationist City*, Cambridge, M.A. [u.a.]: The MIT Press.
- Salisbury, Harrison E. (2003): *The 900 Days. The Siege of Leningrad*, Cambridge, MA [u.a.]: Da Capo Press.
- Samson, Oilver (2000/01): *Legenden, Lügen, Tatsachen. Zur deutschen Rezeption des Warschauer Aufstands 1944 – 1970*, Freiburg i.Br.: Hochschulschrift (Magisterarbeit), Univ. Freiburg.
- Samson, Oliver (1999): »Die deutsche Auslandspropaganda: Werben um eine antibolschewistische Front?«, in: Bernd Martin/Stanisława Lewandowska (Hg.), *Der Warschauer Aufstand 1944*, Warschau: Deutsch-Polnischer Verlag, S. 254–270.
- Sandomirskaja, Irina (2010): »A Politeia in Besiegement. Lidiia Ginzburg on the Siege of Leningrad as a Political Paradigm«, in: *Slavic Review* 69/2, S. 306–326. <https://doi.org/10.1017/S0037677900015011>
- Savic, Misha (2021): »Putin Backs Bosnian Serbs Against »Liberal« West, Dodik Says«, *Bloomberg* vom 3.12.2022, [online] <https://www.bloomberg.com/news/articles/2021-12-03/putin-backs-bosnian-serbs-against-liberal-west-dodik-says?leadSource=uverify%2owall> [abgerufen am 21.11.2022].

- Scheiber, Irene M. (2012): »Die verwundete Stadt«. Das belagerte Sarajevo in der Literatur, Wien: Hochschulschrift (Diplomarbeit), Universität Wien.
- Schenk, Frithjof B. (2007): »Die Stadt als Monument ihres Erbauers. Orte der symbolischen Topographie«, in: Karl Schlögel/Frithjof B. Schenk/Markus Ackeret (Hg.), Sankt Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte, Frankfurt a.M. [u.a.]: Campus, S. 47–58.
- Schipper, Imanuel (2017): »From flâneur to co-producer. The performative spectator«, in: Martina Lecker/Immanuel Schipper/Timon Beyes (Hg.), Cultures, Performing the Digital. Performance Studies and Performances in Digital, Bielefeld: transcript, S. 191–210. <https://doi.org/10.14361/9783839433553-010>
- Schlögel, Karl (2003): Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München [u.a.]: Carl Hanser.
- Schlögel, Karl (2015): Petersburg. Das Laboratorium der Moderne 1909 – 1921, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Schlögel, Karl (2007): »Chronotop St. Petersburg. Zur Rekonstruktion der Geschichte einer europäischen Metropole«, in: Karl Schlögel/Frithjof B. Schenk/Markus Ackeret (Hg.), Sankt Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte, Frankfurt a.M. [u.a.]: Campus, S. 23–44.
- Schmidt di Friedberg, Marcella (2018): Geographies of Disorientation, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315584683>
- Schmid, Ulrich (2011): »Sie teilten fluchend und starben teilend« Das Pathos der Wahrheit in der russischen Blockadeliteratur«, in: Osteuropa 61/8-9 (Die Leningrader Blockade: Der Krieg, die Stadt und der Tod), S. 265–280.
- Schmitt, Carl (1990): Politische Theologie, Berlin: Duncker & Humblot.
- Schroer-Hippel, Miriam (2017): »Die Zerfallskriege Jugoslawiens«, in: Gewaltfreie Männlichkeitsideale. Psychologische Perspektiven auf zivilgesellschaftliche Friedensarbeit, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 99–134. https://doi.org/10.1007/978-3-658-12998-9_4
- Ścibor-Rylski, Aleksander (1991): Pierścionek z końskiego włosia, Warszawa: Fundacja Kultura'90.
- Sebastián-Aparicio, Sofia (2014): Post-War Statebuilding and Constitutional Reform. Beyond Dayton in Bosnia, London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137336880>
- Shakespeare, William (2000a): Coriolanus, ProQuest Ebook Central, Infomotions Inc., [online] <https://ebookcentral.proquest.com/lib/huberlin-ebooks/detail.action?docID=3314823> [abgerufen am 28.3.2023].
- Shakespeare, William (2000b): Troilus And Cressida, ProQuest Ebook Central, Infomotions Inc., [online] <https://ebookcentral.proquest.com/lib/huberlin-ebooks/detail.action?docID=3314894> [abgerufen am 28.3.2023].
- Shields, Rob (2013): Spatial Questions. Cultural Topologies, Social Spatialisations, Los Angeles [u.a.]: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781446270028>
- Shields, Rob (1994): »Fancy footwork. Walter Benjamin's notes on flânerie«, in: Keith Tester (Hg.), The Flâneur, London [u.a.]: Routledge, S. 61–80. https://doi.org/10.4324/9780203420713_chapter_4

- Simmons, Cynthia/Perlina, Nina (2002): *Writing The Siege Of Leningrad. Women's Diaries, Memoirs, and Documentary Prose*, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt6wrch4>
- Simon, Ralf/Stierli, Martino (2013): »Einleitung. Zwischen Architektur und literarischer Imagination«, in: Andreas Beyer/Ralf Simon/Martino Stierli (Hg.), *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 8–23. https://doi.org/10.30965/9783846756034_002
- Škurenok, Natalja (2019): »Открыта новая экспозиция Музея обороны и блокады Ленинграда«, in: *The Art Newspaper* vom 26.6.2019, [online] <https://www.theartnewspaper.ru/posts/7338/> [abgerufen am 29.11.2022].
- Sobolewski, Tadeusz (2012): *Człowiek Miron*, Kraków: Znak.
- Sobolewski, Tadeusz (2014): »Pamiętnik z powstania warszawskiego« Białoszewskiego wreszcie bez skreśleń«, in: *Gazeta Wyborcza* vom 30.7.2014, [online] <https://wyborcza.pl/7,76842,16398769,pamietnik-z-powstania-warszawskiego-bialoszewskiego-wreszcie.html> [abgerufen am 24.3.2023].
- Soja, Edward W. (1989): *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London [u.a.]: Verso.
- Šop, Ljiljana (2010): »Kazivanja o Žrtvovanju za Ideje. Esejističko-Filozofski Diskurs u Prozama Dževada Karahasana«, in: *Odjek – Revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja* 2 (»Specijalni dodatak – Sjene gradova (Kaharasanovo književno i filozofsko djelo)«), S. 15–21.
- Sorabji, Cornelia (2006): »Managing Memories in Post-War Sarajevo: Individuals, Bad Memories, and New Wars«, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 12/1, S. 1–18. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2006.00278.x>
- Spode, Hasso (1994): »Von der Hand zur Gabel. Zur Geschichte der Eßwerkzeuge«, in: Alexander Schuller (Hg.), *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*, Göttingen [u.a.]: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 20–46.
- Statistika.ba (2013): [online] www.statistika.ba/ [abgerufen am 21.11.2022].
- Stefansson, Anders (2007): »Urban Exile: Locals, Newcomers and the Cultural Transformation of Sarajevo«, in: Xavier Bougarel/Elissa Helms/Ger Duijzings (Hg.), *The New Bosnian Mosaic. Identities, Memories and Moral Claims in a Post-War Society*, Aldershot: Ashgate, S. 59–77.
- Stępnik, Grzegorz (1976): »Drobne formy narracyjne w literaturze krajowej«, in: *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Humaniora* 31, S. 257–270.
- Sterio, Milena/Scharf, Michael (2019): *The Legacy of Ad Hoc Tribunals in International Criminal Law. Assessing the ICTY's and the ICTR's Most Significant Legal Accomplishments*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108277525>
- Stevens, Quentin (2009): »Situationist City«, in: Rob Kitchin/Nigel Thrift (Hg.), *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, S. 151–156. <https://doi.org/10.1016/B978-008044910-4.01078-6>.
- Stockhammer, Robert (2007): *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München: Wilhelm Fink Verlag.

- Straňáková, Monika (2008): *Literarische Grenzüberschreitungen. Fremdheits- und Europa-Diskurs in den Werken von Barbara Frischmuth, Dževad Karahasan und Zafer Senocak*, Tübingen: Stauffenburg.
- Suleiman, Susan R. (1983): *Le Roman à Thèse ou l'autorité fictive*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Sundhaussen, Holm (2014a): *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*, Wien [u.a.]: Böhlau. <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205793625>
- Sundhaussen, Holm (2014b): *Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt*, Wien [u.a.]: Böhlau. <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205792758>
- Świrek, Anna (1993): »Mirona Białoszewskiego »Pamiętnik Gadany« – Spory Wokół Gatunku«, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 36/1-2, S. 127–139.
- Szalewska, Katarzyna (2012): »Przestrzeń i wojna. Perspektywy lektury kartografii wojennej«, in: *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 3, S. 23–35.
- Szepanski, Birgit (2017): *Erzählte Stadt. Der urbane Raum bei Janet Cardiff und Jeff Walls*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839433546>
- Takševa, Tatjana (2018): »Building a Culture of Peace and Collective Memory in Post-conflict Bosnia and Herzegovina: Sarajevo's Museum of War Childhood«, in: *Studies in Ethnicity and Nationalism* 18/1, S. 3–18. <https://doi.org/10.1111/sena.12265>
- Tally, Robert T. Jr. (2013): *Spatiality*, London [u.a.]: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203082881>
- Tally, Robert T. Jr. (2014): »Introduction: Mapping Narratives«, in: Robert T. Tally Jr. (Hg.), *Literary Cartographies. Spatiality, Representation, and Narrative*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1–12. https://doi.org/10.1057/9781137449375_1
- Tammen, Silke (2011): »Körper – Schnitt – Bild. Über Martyriums-Darstellungen auf Kopf- und Büstenreliquiaren oder »den Kopf (nicht) verlieren««, in: Silvia Horsch/Martin Tremel (Hg.), *Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 99–124. https://doi.org/10.30965/9783846750766_007
- Thun-Hohenstein, Franziska (2007): *Gebrochene Linien. Autobiographisches Schreiben und Lagerzivilisation*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Tierling-Śledź, Ewa (2020): »Gawęda (autobiograficzna)«, in: *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2, S. 109–122. <https://doi.org/10.18276/au.2020.2.15-09>
- Todorov, Tzvetan (1993): »Reise nach Warschau«, in: *Angesichts des Äußersten*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 9–36.
- Tolstoj, Lew (2018): *Krieg und Frieden*, München: dtv.
- Tolstoj, Lev N. (2008): *Война и мир*, Москва: АСТ.
- Toporov, Vladimir N. (1995): »Петербург и »Петербургский текст русской литературы« (Введение в тему)«, in: Vladimir Toporov, Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического, Москва: Издательская группа »Прогресс« – »Культура«, S. 259–367.
- Troncota, Miruna (2015): »Sarajevo – A Border City Caught between Its Multicultural Past, the Bosnian War and a European Future«, in: *Eurolimes* 19, S. 119–138.

- Tucker, Erica L. (2011): *Remembering Occupied Warsaw. Polish narratives of World War II*, DeKalb, IL: Northern Illinois University Press. <https://doi.org/10.1515/9781501757488>
- Turchi, Peter (2004): *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, San Antonio, TX: Trinity University Press.
- Tusk, Donald (2021): Tweet vom 1.8.2021, Twitter, [online] https://twitter.com/donaldtusk/status/1421697957536145410?s=20&t=zGRHgamRIHNUjs_Cnqb4rg [abgerufen am 19.2.2022].
- Urbano, Tiziana (2019): »Walking Through Constructions, Playing in the Mud: Practices of the City in Prefabricated Housing Settlements of the GDR«, in: Jenny Bauer/Robert Fischer (Hg.), *Perspectives on Henri Lefebvre: Theory, Practices and (Re)Readings*, Berlin [u.a.]: De Gruyter Oldenbourg, S. 147–177. <https://doi.org/10.1515/9783110494983-008>
- Urukalo, Jasmina (2011): »Die Bedeutung der Doppelidentität in Dževad Karahasans ›Sara i Serafina‹«, in: Gerhard Ressel/Svetlana Ressel (Hg.), *Vom Umgang mit Geschehenem. Kriegsverarbeitung und Friedenssuche in Geschichte und Gegenwart der kroatischen und serbischen Literatur und Kultur*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 255–264.
- Urzykowski, Tomasz (2024): »Muzeum Powstania Warszawskiego nie zmienia dyrektora. Ratusz znów powołał Jana Oldakowskiego«, in: *Gazeta Wyborcza* vom 4.9.2024, [online] <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,31276312,muzeum-powstania-warszawskiego-nie-zmienia-dyrektora-ratusz.html> [abgerufen am 18.10.2024].
- Van Buskirk, Emily (2010): »Recovering the Past for the Future: Guilt, Memory, and Lidija Ginzburg's Notes of a Blockade Person«, in: *Slavic Review* 69/2, S. 281–305. <https://doi.org/10.1017/S003767790001500X>
- Veličković, Nenad (1995): *Konačari*, Sarajevo: Zid.
- Vervaet, Stijn (2011): »Writing war, writing memory. The representation of the recent past and the construction of cultural memory in contemporary Bosnian prose«, in: *Neohelicon* 38, S. 1–17. <https://doi.org/10.1007/s11059-010-0076-3>
- Vetter, Reinhold (2007): »Chronik der Ereignisse 1986–2002«, in: Dunja Melčić (Hg.), *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 550–577.
- Vojvoda-Engstler, Gabriela (2012): »Identitätsverhandlungen nach dem Bosnienkrieg. Autobiografische Ich-Erzählerfiguren als Verhandlungsinstanz einer bosnischen kulturellen Identität in Dževad Karahasans ›Izvještaji iz tamnog vilajeta‹ (dt. ›Berichte aus der dunklen Welt‹)«, in: Johannes Brambora/Franziska Hoffmann-Preisler/Andrea Jäger/Anett Krause/Gudrun Lörincz (Hg.), *Zwischen autobiographischem Stil und Autofiktion. Narrative Funktionen und Identitätskonstruktionen der Figur des Ich-Erzählers in der Gegenwartsliteratur*, Halle/Saale: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, S. 135–155.
- Vojvoda, Gabriela (2013): *Raum und Identitätskonstruktion im Erzählen Dževad Karahasans. Der Dritte Raum als Verhandlungsinstanz für eine bosnische kulturelle Identität*, Berlin [u.a.]: LIT.

- Volcic, Zala/Erjavec, Karmen/Peak, Mallory (2014): »Branding Post-War Sarajevo. Journalism, memories, and dark tourism«, in: *Journalism Studies* 15/6, S. 726–742. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2013.837255>
- Von Krannhals, Hanns (2000): *Der Warschauer Aufstand 1944*, Neuried: Ars Una.
- Voronina, Tatiana (2012): »Die Schlacht um Leningrad. Die Verbände der Blockade-Überlebenden und ihre Erinnerungspolitik von den 1960er Jahren bis heute«, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 60/1, S. 58–77. <https://doi.org/10.25162/jgo-2012-0003>
- Voronina, Tat'jana/Kloko, Antonina (2011): »Heroische Tote. Die Blockade, die Zahl der Opfer und die Erinnerung«, in: *Osteuropa* 61/8-9 (Die Leningrader Blockade. Der Krieg, die Stadt und der Tod), S. 155–167.
- Wańkowicz, Melchior (1965): *Ziele na kraterze*, Warszawa: Instytut Wydawniczy »Pax«.
- Waśko, Andrzej (1999): »Wstęp«, in: Andrzej Waśko (Hg.), *Romantyczna Gawęda Szlachecka. Antologia*, Kraków: Księgarnia Akademicka, S. V-XXIII.
- Wawerzinek, Peter (1991): *Moppel Schappiks Tätowierungen*, Berlin: UVA.
- Weigel, Sigrid (1995): »Zur Weiblichkeit imaginärer Städte«, in: *Freiburger FrauenStudien* 2, S. 1–8.
- Weigel, Sigrid (2007): »Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen«, in: Sigrid Weigel (Hg.), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerinnen*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 11–37. https://doi.org/10.30965/9783846745533_002
- Werth, Alexander (2011): »Die Tragödie Leningrads«, in: Hans-Norbert Burkert (Hg.), *900 Tage Blockade Leningrad. Leiden und Widerstand der Zivilbevölkerung im Krieg. Teil II (Texte – Quellen – Dokumente)*, Berlin: Pädagogisches Zentrum Berlin, S. 32–65.
- Wilhelmi, Janusz (1970): »Wstęp«, in: Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa: PIW, S. 5–7.
- Wojciechowska, Małgorzata (2018): *Pamiętnik z powstania warszawskiego Mirona Białoszewskiego. Streszczenie – analiza – interpretacja (Lektury Wszech Czasów)*, Toruń: Literat.
- Wölfl, Adelheid (2022): »Dodik will Gesetze zur Zerstörung von Bosnien nicht zurücknehmen«, in: *Der Standard* vom 18.3.2022, [online] <https://www.derstandard.de/story/2000134233849/dodik-will-gesetze-zur-zerstoerung-von-bosnien-nicht-zuruecknehmen> [abgerufen am 21.11.2022].
- Wood, Elizabeth A. (2021): »Performing memory and its limits. Vladimir Putin and the celebration of World War II in Russia«, in: David L. Hoffmann (Hg.), *The Memory of the Second World War in Soviet and Post-Soviet Russia*, Milton: Taylor & Francis Group, S. 249–275. <https://doi.org/10.4324/9781003144915-15>
- Woodward, Rachel (2007): »Narratives of destruction and survival: writing and reading about life in urban war zones«, in: *Theory & Event*, [online] <http://doi.org/10.1353/tae.2007.0071>.
- Wroński, Paweł (2004): »Powstanie Europy«, in: *Gazeta Wyborcza* vom 4.8.2004, [online] <https://wyborcza.pl/7,76842,2213124.html> [abgerufen am 17.2.2022].
- Zambrzycki, Władysław (1959): *Kwaterna bożych pomyleńców*, Warszawa: Czytelnik.

- Zapf, Hubert (2005): »Das Funktionsmodell der Literatur als kultureller Ökologie: Imaginative Texte im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Regeneration«, in: Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hg.), Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen, Trier: WVT, S. 55–77.
- Žarkov, Dubravka (2007): *The Body of War. Media, Ethnicity, and Gender in the Break-up of Yugoslavia*, Durham [u.a.]: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw34p>
- Ziarek, Krzysztof (2001): *The Historicity of Experience. Modernity, the Avant-Garde, and the Event*, Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Zipfel, Frank (2001): Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Erich Schmidt.
- Żukowski, Wojciech (1970): »Mironek w powstaniu«, in: *Nowe książki* 19, S. 1191–1194.
- »Życie poza swoim krajem« – z Kazimierzem Brandysem rozmawiają Krzysztof Błoński i Włodzimierz Próchnicki (2017): in: *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty* 1–2/24–15, S. 198–213. <https://doi.org/10.12775/AE.2017.019>

Filme

- The Pianist* (2002) (F/D/PL/UK, R: Roman Polański).
- Праздник* (2019) (RUS, R: Krasovskij, Aleksej).

Karten

- Geographical Section, General Staff (Wielka Brytania) (1944): »Town Plans of Poland: Warszawa«, Wojskowy Instytut Geograficzny, [online] http://maps.mapywig.org/m/City_plans/ALLIED/GSGS_4435_Poland_4496_Danzig/GSGS_4435_TOWN_PLANS_OF_POLAND_WARSZAWA_25K_1944.jpg [abgerufen am 28.3.2023].
- OpenStreetMap Foundation (o. D.): OpenStreetMap, [online] <https://www.openstreetmap.org/> [abgerufen am 28.3.2023].
- Plan Grada Sarajeva (±1945): Wojskowy Instytut Geograficzny, [online] http://maps.mapywig.org/m/City_plans/Balkans/PLAN_GRADA_SAREJEVA_6.5K_copy.jpg [abgerufen am 17.6.2023].
- Reichsamt für Landesaufnahme Berlin (1940): »Stadtplan von Sarajewo«, Wojskowy Instytut Geograficzny, [online] http://maps.mapywig.org/m/City_plans/Balkans/STADTPLAN_VON_SARAJEWO_IV.1941_err.jpg [abgerufen am 28.3.2023].
- Wojskowy Instytut Geograficzny (1932): »OPPELN«, Warszawa, [online] [http://maps.mapywig.org/m/WIG_maps/series/100K_300dpi/P46_S26_477_OPPELN_\(Opole\)_1932_300dpi.jpg](http://maps.mapywig.org/m/WIG_maps/series/100K_300dpi/P46_S26_477_OPPELN_(Opole)_1932_300dpi.jpg) [abgerufen am 19.6.2023].
- Wojskowy Instytut Geograficzny (1933a): »CZĘSTOCHOWA«, Warszawa, [online] http://maps.mapywig.org/m/WIG_maps/series/100K/P45_S28_CZESTOCHOWA_1939_nR5p3q_BN_Sygn.ZZK_S-678_A.jpg [abgerufen am 19.6.2023].

Wojskowy Instytut Geograficzny (1933b): »PRUSZKÓW«, Warszawa, [online] http://maps.mapywig.org/m/WIG_maps/series/O25K_german/P40-S31-C_PRUSZKOW_1944.jpg [abgerufen am 19.6.2023].

Abbildungen

Abbildung 1: Mechanismen des abstrakten Raums nach Henri Lefebvre, S. 6

Abbildung 2: Henri Lefebvres Raumtrias, S. 7

Abbildung 3: Stadtebenen bei Henri Lefebvre, S. 10

Abbildung 4: Literarischer Raum als aus drei Raummomenten bestehendes Konstrukt, S. 14

Abbildung 5: Beigefügte Literaturkarte in Miron Białoszewskis »Pamiętnik z powstania warszawskiego« (2018) (Quelle: Białoszewski 2018: Zusatzmaterial), S. 22

Abbildung 6: »Guide psychogéographique de Paris« (Quelle: Röhle 2017: 84), S. 23

Abbildung 7: Visualisierung der drei raumzeitlichen Ebenen in Ginzburgs »Zapiski«, S. 35

Abbildung 8: Visualisierung der narrativen Oszillationsbewegung zwischen den raumzeitlichen Ebenen in Ginzburgs »Zapiski«, S. 38

Abbildung 9: Psychogeografisches Mapping von Ginzburgs »Zapiski«: Vorkriegszeit/Kriegsbeginn, S. 63

Abbildung 10: Psychogeografisches Mapping von Ginzburgs »Zapiski«: Blockadewinter, S. 63

Abbildung 11: Psychogeografisches Mapping von Ginzburgs »Zapiski«: Atempause, S. 63

Abbildung 12: Offene Enden auf Kartierung des Blockadewinters, S. 63

Abbildung 13: Psychogeografisches Mapping von Ginzburgs »Zapiski«: Überlappung der raumzeitlichen Ebenen, S. 63

Abbildung 14: Luftschutzbunker als »point of no return«, S. 65

Abbildung 15: Kantine und Lebensmittelgeschäft als »points of no return«, S. 65

Abbildung 16: Visualisierung der spiralförmigen narrativen Struktur von Białoszewskis »Pamiętnik«, S. 79

Abbildung 17: Psychogeografisches Mapping von Miron Białoszewskis »Pamiętnik z powstania warszawskiego«, S. 110

Abbildung 18: »Points of no return« und isolierte »unités« in der Kartierung von Białoszewskis »Pamiętnik« (Tableau 2), S. 112

Abbildung 19: Vom Bewegungschaos zur Überschaubarkeit im »Pamiętnik«, S. 112

Abbildung 20: (Raum-)Zeitliche Struktur in »Sara i Serafina«, S. 134

Abbildung 21: Psychogeografisches Mapping von »Sara i Serafina«, S. 160





Abbildung 22: »Plaques tournantes« in »Sara i Serafina«, S. 160

Abbildung 23: Erweiterung des psychogeografischen Mappings von »Sara i Serafina«, S. 162

Genutztes lizenzpflichtiges Bildmaterial (Literaturkarten)

Für das literaturkartografische Mapping der Texte wurde gemeinfreies Archivmaterial aus folgenden Archiven und Bibliotheken genutzt: Narodowe Archiwum Cyfrowe (diverses Fotomaterial für alle drei Karten), Archiwum Akt Nowych (diverses Fotomaterial für alle drei Karten), Cyfrowa Biblioteka Narodowa POLONA (Kartenausschnitte Mapping von Miron Białoszewskis *Pamiętnik z powstania warszawskiego*), Pracownia Zbiorów Kartograficznych i Reprografii Cyfrowej Wydziału Nauk o Ziemi Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu (Kartenausschnitte Mapping von Miron Białoszewskis *Pamiętnik z powstania warszawskiego*) und Archiwum Map Wojskowego Instytutu Geograficznego (Kartenausschnitte Mapping von Miron Białoszewskis *Pamiętnik z powstania warszawskiego* und Dževad Karahasans *Sara i Serafina*).

Darüber hinaus griff ich auf öffentlich zugängliches, lizenzfreies Fotomaterial zurück. Fotos, die über eine CC-BY-Lizenz verfügen und somit die Nennung des:der Autors:in verlangen, werden einzig im Mapping von Dževad Karahasans *Sara i Serafina* genutzt. Entsprechende Angaben zu Autor:innen, Titel etc. jener Bilder sind im Folgenden vermerkt:

Bild	Autor:in	Bildtitel und Link	Lizenz und Änderungen
	Fred Romero	Sarajevo – Narodno pozorište (https://flickr.com/photos/129231073@No6/49095652642/in/photolist-zhNq47s-2hNq44G-2hNp5xj-2hPcBhQ)	CC BY 2.0 - Farbbänderung (Graustufen)
	Fred Romero	Maršala Tita Former Institute of Public Health – today Ministry of Health of the Federation of Bosnia and Herzegovina. Arch. Tihomir Ivanovic (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarajevo_-_Ministarstvo_zdravstva_Federacije_Bosne_i_Hercegovine_(49103842668).jpg)	CC BY 2.0 - Farbbänderung (Graustufen)
	Fred Romero	Sarajevo – Zgrada glavne pošte u Sarajevu (https://flickr.com/photos/129231073@No6/49094944983/in/photolist-2iTSwPM-otYn8h-48SNAa-2hNmQGF-2hNmQFt-2hNp5A5-48SN8V)	CC BY 2.0 - Farbbänderung (Graustufen)
	John W. Schulte	Turkish House, Mostar (https://flickr.com/photos/gruenemann/828711058/in/photolist-zgemVG-fs7inC-aiMbFk-Ynwqp8-gXMT8L-6VsyUc-8trjMu-8trjqh-8trjB7-aiMeBR-5jWvEh-zfBRAu-6VsyFD-fs7Gkt-zgemVq-fs6jyn-aiMfHn-aiMdoH-zfBRJb-2fBRY-ey8jzV-zfBRCE-8R17ei-9h1EDt-8LUEoD-2gRvN-ej8DXD-n8YhE-dRa5N3-8LUCWX-aiQzTJ-8LtLjU-8LUDQ4-8LUDnD-4gWTNj-dRa5z3-7c4jXt-acVEkg-c3vT8m-qvG3Za-8LqFf6-8Ltkl-6VwCYG-8LCgoD-ovQuCC-8LkdNj-acVMnz-6CZdpR-acYtab-2Drcaj)	CC BY 2.0 - Farbbänderung (Graustufen) und Zuschnitt

