

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, Kriegsprofiten 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 [Radovan 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 Städtetöten«, 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; Ferhabdžević 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 gespaltenere, 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 entwickelt 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 »monumentalisierende[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. Vervaeet 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 Vervaeet (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 Kulturrorte« 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 uspostavljenog i uredno ponavljanog reda 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, sieht 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 poslijepodnevni 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).

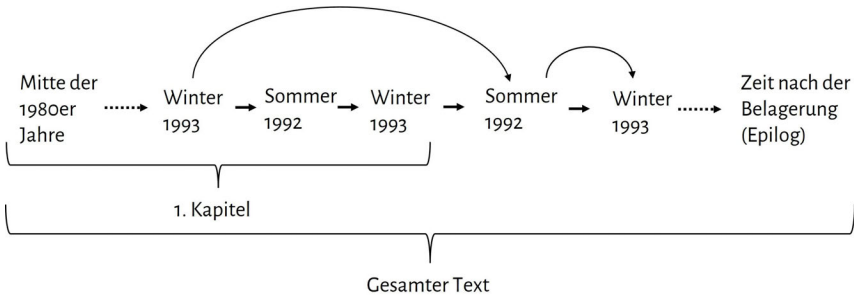
63 Siehe folgende Textstelle: »Tvoja ruka pamti sve ruke s kojima se rukovala, sve klupe koje je dodirнула, sve listove papira po kojima je klizila pišući, sve to ona pamti« (Karahasan 2007: 26) [»Deine Hand erinnert alle Hände, die sie gedrückt, alle Bänke, die sie berührt hat, alle Papierblätter, über 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 Normalzustandes 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« (Karahasans 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« (Karahasans 2014: 9)].
- 68 Siehe folgende Textstelle: »Pojavila se, tugo moja, prekasno, onog dana kad nam je bilo suđeno da ostanemo bez nje« (Karahasans 2007: 40) [»Zu meinem Kummer erschien sie zu spät, an dem Tag an dem wir sie verlieren sollten« (Karahasans 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 nabrajavao 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 auf richtige 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« ustate 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 Hartgesottsten 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 Zusammenhängendes gab, in den aber auch viele Überlegungen und Kommentare, Notizen und Fragen zu Büchern eingingen, 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 glasnjiji 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 Abschiedssensszene 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 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« (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 Entmenschlichung 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 prislijeni 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 Ausreisedokumente nicht nur für Antonija, sondern auch für Kenan zu besorgen, reagiert er irritiert (vgl. ebd.: 87).¹⁸² Schließlich versucht er, den aufgebrachten Dubravko zu besänftigen, als wiederum er selbst diesem die Integration von Kenan in das Ausreisevorhaben nahelegt (vgl. ebd.: 105–107).¹⁸³

Folgt man der seit dem 18. Jahrhundert geläufigen Definition des fugalen Begriffspaars ›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 bronzanih 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 Geschehenen 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 Sarajevos 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 kršćenicima 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 liebenswürdige 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

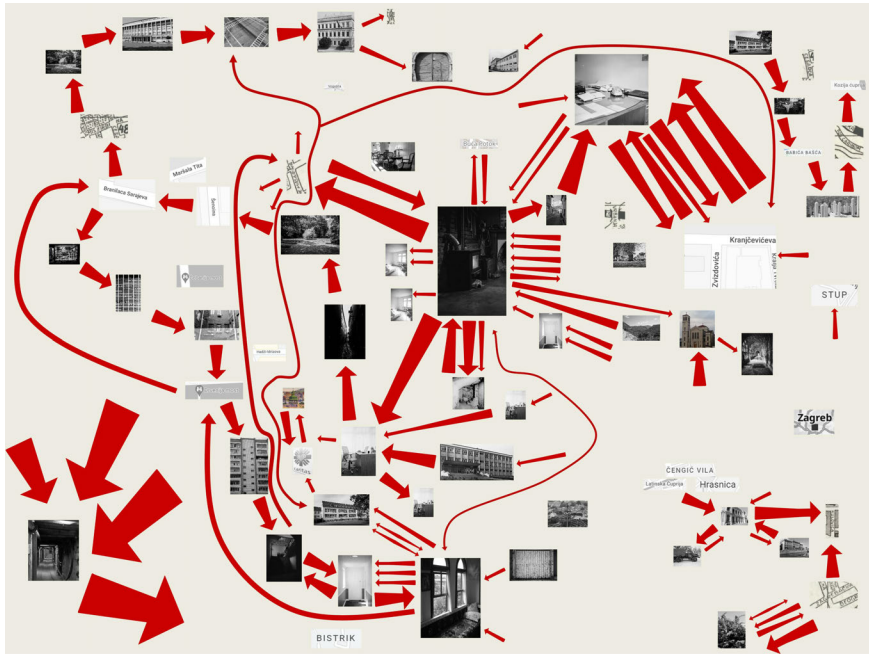
IV.2.6 Sarajevos Beschreibungen erinnern: Literarische Exkavationen des Stadtraums und die Wiederkehr des Heterogenen

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 Inkonsistenz 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.

Zunächst werde ich mich der Frage nach dem Abstraktionsgrad der Raumdarstellungen widmen. Ein Blick auf die Kartierung des Textes zeigt diesbezüglich, dass durch die Omission der assoziativen Erinnerungspraxis des Erzählers im Kartierungsprozess, ergo seine Absenz in der Karte, die im Vorkapitel festgestellte Fragmentierung des literarischen Raums besonders deutlich zutage tritt (vgl. Abb. 21). Zwar wird auch eine zusammenhängende Raumstruktur offenbar, denn die meisten »unités« sind untereinander durch »pentes« verbunden. Dennoch gibt es eine hohe Anzahl an »unités« bzw. kleineren »unités«-Netzwerken, die gänzlich isoliert sind.

Abbildung 21: Psychogeografisches Mapping von »Sara i Serafina«



Untersucht man, welche Raumbeschreibungen in diesen separierten Elementen getätigt werden, fällt auf, dass es sich bei den isolierten ›unités‹-Netzwerken um Erinnerungen an Episoden aus der Vergangenheit handelt, also um Digressionen in Zeiten außerhalb der erzählten Zeit der Haupthandlung. Dazu zählt sowohl die Erzählung Dervos über den Flughafentunnel als auch Saras Schilderungen ihrer Erlebnisse in den 1930er und 1940er Jahren. Von der Hauptraumstruktur losgelöst ist auch die Schilderung der Schneespaziergangsrouten des Erzählers, die ebenfalls auf eine frühere, zum Zeitpunkt der Erzählung nicht mehr mögliche Praxis hinweist. Alle drei isolierten ›unités‹-Netzwerke implizieren also narrative Sprünge in temporale Ebenen, die von der erzählten Zeit der Haupthandlung losgelöst sind. Sie werden nur durch den Erzählakt miteinander in Relation gesetzt, weisen aber keine räumlichen Verbindungen zueinander auf.

Darüber hinaus deckt die Karte eine Vielzahl an »unités« auf, die in gar keine Bewegungsnetze eingebunden sind bzw. nur eine Bewegung zu der entsprechenden »unité«

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.

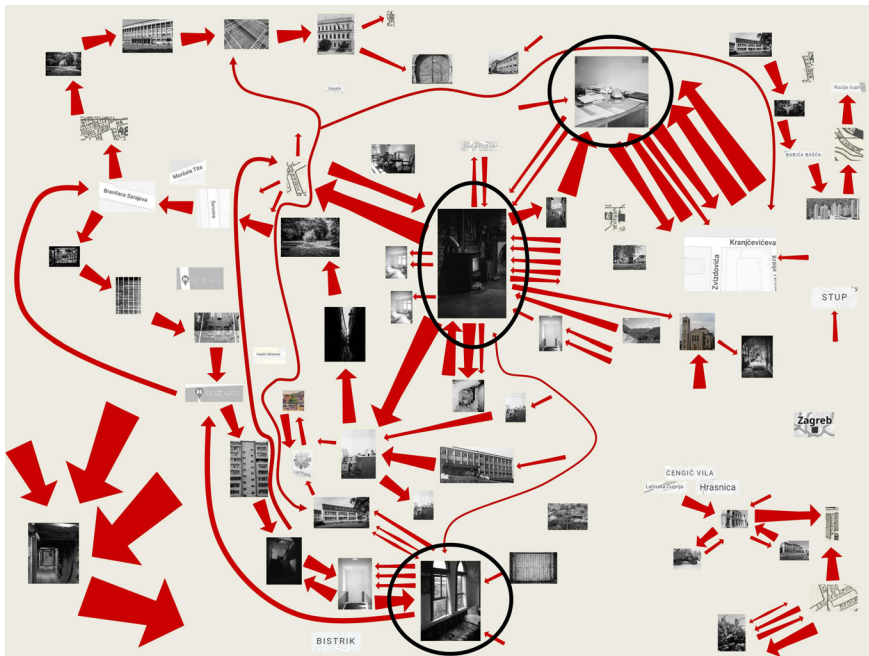
Was an dieser Stelle festgehalten werden kann, ist, dass durch die Kartierung des Textes nicht nur eine räumliche Fragmentierung sowie (durch seine Absenz in der Karte) der erzählerische Prozess der Vernetzung jener Fragmente miteinander offensichtlich werden. Auch das bereits festgestellte Oszillieren 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

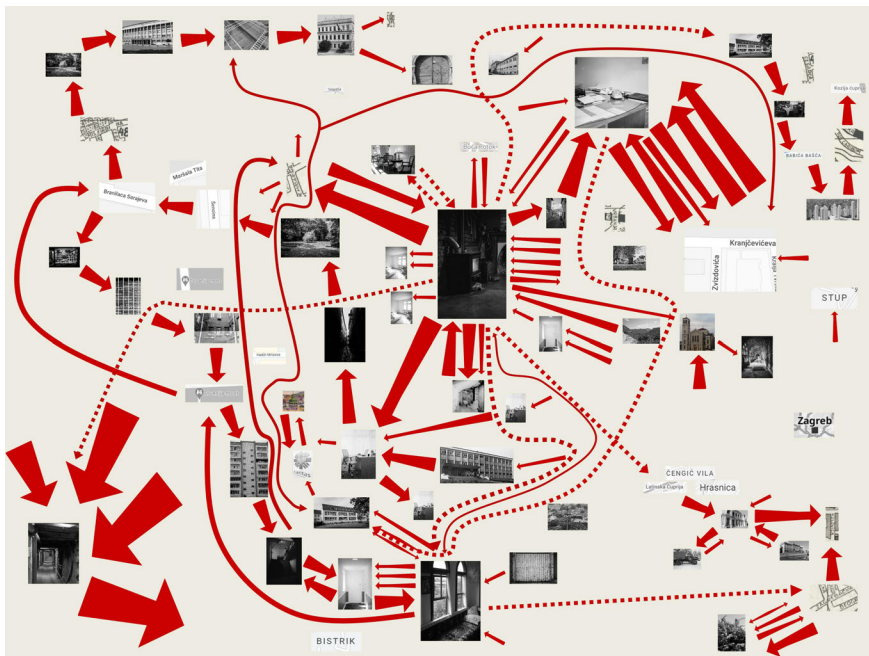
201 Die Entscheidung, mit einem älteren Stadtplan zu arbeiten, basierte auf rechtlichen Gründen. Die meisten aktuellen und jüngeren Karten sind durch ein striktes Urheberrecht geschützt, weshalb eine Veränderung und Vervielfältigung des Materials einer kostenpflichtigen Lizenzierung bedarf.

202 Vgl. Karahasan 2014: 61.

in (mindestens) drei unterschiedlich benannten Sarajevos: 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 ›pentes‹ 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.