

Bernarda Katušić

ZWEI MEDIEN – EINE AUSDRUCKSWEISE. LITERATUR UND PHOTOGRAPHIE IN DER POSTMODERNEN KROATISCHEN PROSA

I. Medialisierte Wirklichkeit

Die Erfindung der neuen Medien¹ hat für die Kunst eine neue Ära eingeleitet. Durch die Pluralisierung von medialen Beobachtungsmöglichkeiten wie auch durch die wahrheitsgetreue Darstellung virtueller Realitäten und Simulationen haben die neuen Medien unsere Erkenntnismethoden, Forschungsweisen und Formen der Kommunikation, aber auch unsere ästhetischen Auffassungen, Arten der Wahrnehmung und Gefühle verändert und das tägliche Leben bestimmt. Populär und für jeden zugänglich, haben die neuen Kommunikationsmodalitäten dazu geführt, dass das Vertraute verfremdet und das Fremde als das Vertraute, das Nahe als das Ferne und das Ferne als das Nahe empfunden wird. Mit den neuen Medien hat sich auch das traditionell bipolare Verhältnis von Wirklich-

¹ Obwohl es im theoretischen Diskurs bereits zahlreiche verschiedene Unterteilungen der Entwicklung der Medien gibt, sind die geläufigen Termini wie „Neue Medien“, „Massenmedien“, „Digitale Medien“ und „Multimedia“ weder synchron noch diachron eindeutig bestimmt. Je nachdem, ob die Vermittlungsinstanz der menschliche Körper, ein manuelles Instrument oder ein mehr oder weniger raffiniertes technisches Gerät ist, unterscheidet Faulstich hinsichtlich der historischen Entwicklung der Medien vier Etappen: Primärmedien (von der Vor- und Frühgeschichte bis etwa 1500), Sekundärmedien (von 1500 bis etwa 1900), Tertiärmedien (1900–1990) und Quartärmedien (ab 1990). Bei der Kommunikation über Primärmedien ist kein technisches Gerät notwendig, als mediales System funktioniert die typische „face-to-face“-Kommunikationsart durch Priester, Sänger, Hofnarren oder Erzähler. Bei den Druck- oder Sekundärmedien (Zeitung, Zeitschrift, Flugblatt, Buch, Plakat und Heft) werden technische Hilfsmittel sowohl bei der Zeichenproduktion als auch bei der Zeichenrezeption benötigt. Tertiärmedien sind elektronische Medien, die manchmal auch als analoge Medien bezeichnet werden (Hörfunk, Tonträger, Film, Video, Fernseher). Quartärmedien sind die digitalen Medien wie Computer, E-Mail, Intra / Extranet und World Wide Web (vgl. Faulstich 2004: 12–15). Im Weiteren wird die Erfindung der neuen Medien mit der „technischen Reproduzierbarkeit“ (Benjamin 1963: 7–65) angesetzt. In diesem Sinne wird die Erfindung (1839) und Verbreitung der Photographie als Technik und dann als Kunst als der Auftakt einer neuen Kultur- und Kunstära betrachtet. Da Faulstich das Medium Photographie in seiner Medienentwicklung auch als ein „Zwischenmedium“ bezeichnet, das ursprünglich eher zu den Druckmedien und dann zu den elektronischen Medien gehörte und uns heute in digitaler Gestalt begegnet, wird seine Klassifizierung im Weiteren einen breiten Rahmen für die Spezifizierung der hier besprochenen medialen Schrift bilden.

keit und Fiktion grundlegend verändert. Zwischen Faktion und Fiktion, Vorstellbarem und Sagbarem, Wahrem und Falschem, Sein und Schein kann man im medialen Zeitalter nicht mehr verlässlich unterscheiden. Durch die neuen Medien ist dem Buch wie auch allen anderen Formen der Kunst eine Konkurrenz erwachsen, die nicht nur den Status jedes einzelnen Mediums und seine genuine Funktion in Frage stellt, sondern auch dazu beiträgt, dass die ästhetische Ausdrucksweise von jedem einzelnen Medium nur durch die „wechselseitige Erhellung“ (Zima 1995) durch andere Medien bestimmt werden kann. Als eines der ersten neuen Medien lässt sich die Photographie als Wendepunkt, als Vorreiterin aller weiteren (inter-)medialen Phänomene bezeichnen.

2. Eine fingierte Poetik

Die poetologische Ordnung der Photokunst, die vor allem auf einer Unterscheidung zwischen dem menschlichen und dem Kameraauge beruht, ist ein Medium, in dem sich zwei Vermittlungssysteme, das Zeichen und das Medium, und folglich auch zwei Fiktionsauffassungen – die traditionelle, die die Fiktion als einen Gegenpol zur Wirklichkeit versteht und die mediale, die die Fiktion als einen Nullpunkt gegenüber der Wirklichkeit sieht – überschneiden. Die Art und Weise, wie ein reales Faktum in ein ästhetisches transformiert werden kann, ist im Photomedium wie in keinem anderen Medium verhüllt und transparent zugleich. Denn in keinem anderen Medium ist das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion zugleich so durchsichtig und so opak, in keinem anderen Medium wird die Referenz gleichzeitig präsentiert und entstellt, kein anderes Medium ist parallel die Wirklichkeit und ihre Simulation. In der anregenden Studie *Die helle Kammer* notierte Barthes diesbezüglich, dass sich „eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (*Referent*; von dem, was sie darstellt) unterscheiden“ (Barthes 1989: 13) lässt.

Nach dem Kontingenzprinzip beglaubigt das Kameraauge einen bestimmten Fragmentausschnitt, einen Gegenstand, eine Person oder ein Vorkommnis, das auf einen neuen Kontext, auf eine neue Ganzheit und Allgemeinheit anspielt. Das aufgenommene Bild ist mit einem „Korsett“ oder einer „Maske“ identisch, es ist eine *inszenierte* und ausgesuchte Pose, die imstande ist, durch das Reale das Imaginäre hervorzurufen (vgl. *ibid.* 21–23). Die photographische Aufzeichnung beruht, ähnlich wie die literarische Aufzeichnung, auf der Opposition zwischen Teil und Ganzem, Fall und Zufall, Sterblichem und Unsterblichem, Produktion und Reproduktion, Betrieb und Kunst, Realität und Illusion und operiert – wenn auch mit anderen Mitteln – mit den metaphorischen Verfahren des Fiktiven. Da die Photographie eines der ersten neuen Medien war, kann man sie als Vorreiterin, als Wendepunkt zwischen dem „alten“ Buch und den neuen Medien, zwischen der Schrift- und der Bild-Ära bezeichnen.

In diesem Beitrag soll ein Aspekt dieser intermedialen Phänomene am Beispiel der wechselseitigen Beziehungen zwischen Photographie und Literatur veranschaulicht werden. Drei poetologische Kategorien: die Wirklichkeitssimulation, die Pseudozeit und das Detail, die das Wesen der Photographie spezifizieren, werden im Weiteren als Brennpunkte der Wechselbeziehungen zwischen Photo- und Literaturmedium betrachtet.

3. Wirklichkeitssimulationen

Das Photographieren ist als ein Prozess aufzufassen, der nach den simulierten Gesetzen der Wahrheit und Glaubwürdigkeit arbeitet. In der Photokunst wird die Realität gleichzeitig präsentiert und entstellt, die ästhetischen Strategien funktionieren nach Gesetzen, welche die Wirklichkeit weder abbilden noch entstellen, sondern durch Simulation „Wirklichkeitseffekte“ produzieren. In der Theorie der Photographie wurde oftmals betont, dass die photographische Referenz einer eigentümlichen „Tautologie“ (vgl. Derrida 1987: 35; Barthes 1989: 13) ähnelt. In der Photokunst wird nämlich die äußere Realität gleichzeitig authentisch präsentiert und entstellt; in ihr ist alles gleichzeitig real und unreal, wahr und falsch. Im Hinblick auf eine solche spezifische Referenz der Photokunst bezeichnete Barthes die Photographie als „das absolute BESONDERE, die unbeschränkte, blinde und gleichsam unbedarfte KONTINGENZ“, „das BESTIMMTE“, „die TYCHE“, „den ZUFALL“, „das ZUSAMMENTREFFEN“, „das WIRKLICHE“ (vgl. Barthes 1989: 12), als eine Kunst, die nie nur das dargestellte Subjekt oder Objekt ist, die sich aber auch nie von ihrem Bezugsobjekt (Referent; von dem, was sie darstellt) unterscheiden lässt (vgl. *ibid.* 13–14). Sontag wiederum vergleicht die Photographie mit der Malerei und zieht folgenden Schluss: „Eine Fotografie ist nicht nur ein Bild (so wie ein Gemälde ein Bild ist), eine Interpretation des Wirklichen, sondern zugleich eine Spur, etwas wie eine Schablone des Wirklichen, wie ein Fußabdruck oder eine Totenmaske.“ (Sontag 2002: 147) Interessant ist, dass Baudrillard dasselbe Wort wie Sontag verwendet, um das Wesen der Photographie zu spezifizieren:

Jedes fotografierte Objekt ist nur die Spur, die das Verschwinden von allem anderen hinterläßt. Das ist ein fast perfektes Verbrechen, eine fast vollständige Auflösung der Welt, die nur die Illusion dieses oder jenes Objekts ausstrahlt, wovon das Bild dann ein unbegreifliches Rätsel macht. (Baudrillard 1999: 23)

Aus dem Gesagten lässt sich schließen, dass es keine Photographie gibt, die sich von dem dargestellten Objekt, von ihrem Referenten, loslösen ließe. Die referenzielle Ebene des Photomediums ist durch die visuelle Realisierung des dargestellten Objekts, durch die unvermeidliche photographische Implikation

des Realen charakterisiert. Jede Photographie ist eine „Bestätigung des Gegenwärtigen“, sie ist immer die Verlängerung der Geste, die an die Geste des kleinen Kindes, das mit dem Finger auf etwas weist, erinnert. Eine Photographie sagt immer: das da, genau das (Barthes 1989: 12). Das aufgenommene Bild kann auch eine absolut irrationale Konstruktion sein, etwas, was den Realitätsparametern unangemessen ist, aber in seinem Wesen schließt es immer ein vorher betrachtetes Objekt ein, es ist immer ein sichtbares Abbild, ein unwiderleglicher Beweis dafür, dass sich ein bestimmtes Ereignis tatsächlich so abgespielt hat (Sontag 2002: 11).

Sontag betont, dass sich der Referent der Photographie nicht als das fakultativ Wirkliche, als eine sekundäre Wirklichkeit, sondern als das „notwendige“ Wirkliche beziehungsweise als „primäre“ Wirklichkeit verstehen lässt. Da die Photographie ein eigentümliches Zertifikat der Realität ist, das nach den Gesetzen der Glaubwürdigkeit und der Wahrheit funktioniert, da sie über einen anderen Referenten verfügt als die übrigen Repräsentationssysteme und da sie „eine unschuldigere und deshalb genauere Beziehung zur sichtbaren Realität als andere mimetische Objekte“ hat, stellt sie ein spezifisches Reales, „eine Wirklichkeit zweiten Grades“ dar (vgl. Sontag 2002: 54). Das Spezifische am Photomedium ist, dass das Aufgenommene aus dem Realen hervorgeht, dass es aber gleichzeitig aus ihm herausrutscht, dass durch das Fotografieren fast ein, wie es Baudrillard ausdrückte, „perfektes Verbrechen“ (Baudrillard 1999: 23) zustande kommt, welches die Realität gleichzeitig sieht und rettet. Durch eine solche Technik wirkt das Dargestellte authentisch und entstellt gleichzeitig, womit sich die Virtualität als dominierendes Paradigma der Photofiktion anbietet.

Bezüglich solcher Strukturen lässt sich schließen, dass das Photomedium nicht nur mit einem bestimmten Referenten operiert, der sich von den Referenten aller anderen ästhetischen Ausdrucksformen essentiell unterscheidet, sondern mit diesem spezifischen und neuen Verhältnis zur Wirklichkeit selbst. Es bietet etwas wesentlich Neues für andere ästhetische Modalitäten an, es führt „das neue Gen“ in die Familie der Bilder (vgl. Röttger-Denker 1997: 108) ein. Die technische Reproduktion des Realen verweist auf die aktuelle postmoderne Krise der Fiktion, auf den aktuellen Prozess von der Wiederkehr der Referenten (vgl. Derrida 1987: 34–35), deutet auf die neue Wertung der Referenten und leitet in allen anderen ästhetischen Vermittlungssystemen einen Prozess des Umschwungs von der ästhetischen Demonstration der leeren Signifikanten, der entblößten Referenten, zu den Prozessen der intertextuellen und intermedialen Reaktualisierung von Archetypen, die Evozierung von schon Gelesenem, Gesehenem und Erlebtem ein.

Schon die ersten Reflexionen über die Dichtkunst in der abendländischen Kultur dokumentieren, dass die Literatur ihrem Wesen nach, ähnlich wie die Photokunst, seit jeher in einem engen Zusammenhang mit der Wirklichkeit steht

und dass sie danach strebt, die Wirklichkeit möglichst genau wiederzugeben. Unter diesem Aspekt betrachtet, lässt sich die These aufstellen, dass Künstler aller Epochen mehr oder minder, explizit oder implizit, oft mit äußerst konträren Mitteln in ihren Kunstkonzeptionen, bestrebt waren, die Wirklichkeit in ihrer Unveränderlichkeit festzuhalten und dadurch die Wahrheit als solche darzustellen.

Die einzelnen diachronen Stilepochen lassen sich also darin unterscheiden, dass sie sich mit verschiedenen Aspekten des Lebens befassen und ihre Realitäts- und Wahrheitskonstrukte mit jeweils anderen Mitteln ausdrücken. In diesem Kontext hat die durch die Photographie entdeckte Technik der getreuen Wiedergabe der Realität die literarischen Mittel zur möglichst adäquaten Darstellung der Wirklichkeit stark beeinflusst und verändert. Im Gegensatz zur Sprachfiktion, die vor der Entdeckung der neuen Medien vor allem mit den distinguierenden ästhetischen Kategorien Zeichen / Referenz arbeitete, assimiliert sie im medialen Zeitalter, wie die Photofiktion mit ihrer Reproduktionstechnik, die erwähnte Zeichen- / Referenz-Binarität. Wie die für das Photomedium typischen Mittel in der Literatur verwendet werden beziehungsweise wie dieser Prozess der Assimilation der Kategorien Zeichen / Referenz in der Literatur durch die wechselseitige Berührung zwischen dem Photo- und Literaturmedium realisiert wird, wird im Weiteren am Beispiel des Textes *O biografiji* von Irena Vrkljan gezeigt.

3.1 Vrkljans literarische Photo-Masken

Der Text *O biografiji* [Über die Biographie] (1987) ist die unveränderte Neuauflage der zwei zuvor veröffentlichten Prosabände *Svila, škare* [Die Tochter zwischen Süd und Ost] (1984) und *Marina, ili o biografiji* [Marina, im Gegenlicht] (1986). Bei der so entstandenen Texteinheit handelt es sich nicht um einen bloßen Nachdruck der vergriffenen Schriften, eine Auswahl oder Sammlung der Werke der Autorin, sondern um eine integrale Einheit, welche auf die simultane Rezeption der zwei angeführten autochthonen Texte und ihres gesamten autobiographischen Œuvres, das bis jetzt sieben Prosabände umfasst, verweist.

Im ersten Teil des Textes, im autobiographischen Roman *Svila, škare*, beschreibt die Protagonistin, die gleichzeitig Ich-Erzählerin und Autorin ist, in einem autobiographischen Diskurs ihr eigenes privates und öffentliches Leben. In der fiktiven Welt trägt die Autorin ihren vollen bürgerlichen Namen, die Erzählerin heißt Irena Vrkljan.

In authentisch beschriebenen Lokalitäten, an den Orten, in denen die Autorin gelebt hat – Beograd, Zagreb – wie auch im dargestellten Zeitraum – die Zeit von 1930, dem Geburtsjahr der Autorin, bis 1984, dem Moment als der Text verfasst wurde – werden nicht nur Einzelheiten aus dem Leben der Verfasserin

geschildert, sondern auch diverse intime Details aus dem Leben anderer privater und öffentlicher Personen – ihrer Eltern und Schwestern, des bekannten Malers Miljenko Stančić, ihres Mannes (des Lyrikers Zvonimir Mrkonjić) etc.

Im zweiten Teil des Textes, im biographischen Roman *Marina, ili o biografiji*, berichtet dieselbe narrative Instanz mit der gleichen Erzähltechnik über das Leben der bekannten russischen Dichterin Marina Cvetaeva. Der Roman ist mit ausführlichen Zitaten sowohl aus den eigenen Werken der Dichterin als auch aus vielen Biographien über sie versehen; gleichzeitig jedoch wird er durch eine subjektive Ich-Perspektive vermittelt. Mit denselben narrativen Requisiten berichtet die Ich-Erzählerin, die Autorin Irena Vrkljan, über allgemeine biographische Daten der russischen Dichterin und über Einzelheiten und private Ereignisse aus ihrem Leben, die sie weder miterleben noch in schriftlichen Quellen eruieren konnte. Die für die biographische Gattung untypische subjektive Perspektive stellt durch die Verben des Wahrnehmens, Denkens und Empfindens – denken, sinnen, glauben, meinen, fühlen, hoffen etc. – die innere Welt der Hauptperson dar. Irena Vrkljan versetzt sich vollkommen in die Person der russischen Lyrikerin – womit die Relation zwischen der Autorin / Erzählerin und Protagonistin nicht nach dem klassischen metaphorischen Prinzip hergestellt wird, das eine klare Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion zieht, sondern, ähnlich dem Photomedium, eine Simulation ist. Denn auch wenn im Text klar signalisiert wird, dass sowohl die Erzählerin als auch die Protagonistin „reale“ Personen sind – die Erzählerin ist, wie schon erwähnt, die Autorin Irena Vrkljan und die Protagonistin die Dichterin Marina Cvetaeva –, sind sie beide mit den für die Fiktion typischen Mitteln realisiert, womit, ähnlich wie im Photomedium, die Grenze zwischen der Subjekt- und der Objektkategorie aufgehoben beziehungsweise die Realität gleichzeitig wiedergegeben und modifiziert wird.

Diese (inter-)mediale Textgestaltung kommt insbesondere an jenen Stellen zum Vorschein, an denen der Text mit Photographien versehen ist: In der Mitte des Textes *O biografiji*, zwischen Autobiographie und Biographie oder zwischen Quasiautobiographie und Quasibiographie, finden sich, quasi als visuelle Kopula, Photographien aus Familienalben der beiden Protagonistinnen mit genauen Namens-, Orts- und Zeitangaben (siehe Abb. 1. und 2.). In Vrkljans fiktiver Welt funktionieren die abgebildeten Photographien wie stumme Zeugen, wie visuelle Illustrationen dessen, was bereits verbal zum Ausdruck gebracht wurde. Die so im Text abgebildeten Photographien funktionieren nach einem ähnlichen Prinzip wie die im Text verwendete, auf Fakten beruhende Erzähltechnik. Ähnlich der erzählerischen Instanz, welche die klassische Grenze zwischen der Subjekt- und der Objektkategorie aufhebt, verlassen die präsentierten Bilder ihre Referenz, wodurch die subtile Grenze zwischen Schein und Sein, Wirklichkeit und Illusion, Faktion und Fiktion ästhetisch zum Ausdruck kommt.

Marininu fotografiju kada je još bila dijete sada gledam kao svoju. Klica za bilo kakav opis leži više u toj odluci nego u poznavanju činjenica. [...] Naći sebe jednako je teško kao traženje djeteta Marine. Istina je jedino u samom tekstu. (Vrkljan 1987: 185)

[Das Foto von Marina sehe ich nicht anders an als eins von mir. Der Keim der Beschreibung liegt in dem Augenblick, mehr als im Wissen von Fakten. [...] Mich zu finden ist genau so schwer wie das Suchen nach dem Kind Marina. Die Wahrheit ist der Text.] (Vrkljan 1988: 23)

Gemäß dem von der Autorin gewählten Motto, dass „die Wahrheit nur im Text selbst“ ist (vgl. *ibid.*) verlassen die abgebildeten Familienphotographien die vermittelte Referenz, sie werden zu literarischen „Masken“, die sich gleichzeitig auf sich selbst und auf den Anderen beziehen. Mit den poetisch konstruierten Photo-Masken will die Autorin die Welt als ein Konstrukt verschiedener Individuumskonzepte problematisieren.



S mamom, Beograd 1939. godine

Abb. 1



Marina s kćerkom Arijadnom, nedaleko Praha 1924. godine

Abb. 2.

4. Die Pseudozeit

Die Eigenart der Photokunst kommt auch in dem spezifischen Umgang mit der Zeitkategorie zum Ausdruck. Der Inhalt, der durch eine Photographie vermittelt wird, bezieht sich offensichtlich sowohl auf die Gegenwart als auch auf die Vergangenheit, stellt gleichzeitig Realität und Irrealität, Erinnerung und Imagination dar. Die in der Photographie abgebildete Realität in einer vergangenen Form ist eher eine „Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit“ (vgl. Sontag

2002: 22). Das, was im Bild zu sehen ist, lässt sich als eine „Trickaufnahme“ (vgl. Barthes 1989: 96), eine Imbalance zwischen Aufnahme- und Betrachtungsmoment, eine gewisse Nicht-Übereinstimmung zwischen dem, was jetzt vor uns steht und zu sehen ist und davon, was einmal war, bezeichnen. Das sich im Photorahmen Befindende ist in erster Linie nicht dazu bestimmt, zu fokussieren und zu explizieren, was das Subjekt / Objekt ist, sondern wie es einmal, in einem konkreten Zeitabschnitt, war. Durch den Akt des Photographierens wird das Dargestellte auf eine besondere Art und Weise „einbalsamiert“ und in diesem Zustand lässt es „einen besonderen Zeit- und Raumgeist, eine einmalige Erscheinung von irgendwelcher Ferne, egal wie nah sie ist“ (Benjamin 1963: 82–83), erkennen.

Die Datumsangabe zum Beispiel ist eine regelmäßige Begleiterscheinung jeder Photographie, aber ihre Funktion liegt nicht nur darin, den Zeitpunkt der Entstehung der Aufnahme zu dokumentieren, sondern auch eine gewisse Zeitlosigkeit zu signalisieren, einen Anstoß zu geben, über die Zeit nachzudenken. Die genaue Aufnahmezeit lässt sich als eine geheimnisvolle ästhetische Chiffre lesen, die da ist, um uns leise zuzuflüstern: Die Zeit ist der Tod. Da jede Photographie eine fiktive Erfahrung vom Tod im Kleinen ist, wurde sie als ein lebendiges Bild vom Tod, ein Zeitzeugnis, aber auch eine Bestätigung dafür, dass alles vergänglich ist, qualifiziert (vgl. Barthes 1989: 22–23; Sontag 2002: 21). Das verewigte Bild, das die Vergangenheit in einem solchen kompakten Format präsentiert, das durch die Zwiespältigkeit von jetzt und damals die Vergänglichkeit selbst ans Tageslicht bringt, ruft Staunen hervor, provoziert fundamentale Fragen, die Zeit, das Leben, den Tod, die Endlichkeit und die Unendlichkeit betreffend. Wegen dieser zeitlichen Pseudodimension wurde das Photomedium auch als „Gespenst“ (Barthes 1989: 22; Derrida 1997: VI), „Phantom“ (Derrida 1987: 17), „Exorzismus“ (Baudrillard 1999: 21), oder als „Nostalgie“ (Sontag 2002: 21) bezeichnet.

Wie in der Photokunst, so wird auch in der Literatur die Zeit im Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart gestaltet. Im Vergleich zur autobiographischen Schrift, die in der Fiktion die reale Zeit übernimmt, indem aus einer statischen Gegenwarts Perspektive über die Vergangenheit berichtet wird oder zur märchenhaften Schrift, die starke fiktive Angriffe auf die reale Zeit ausübt, indem eine längst vergangene mythische Zeit als allgegenwärtig dargestellt wird, wird in der medialen Schrift die Grenze zwischen Jetzt und Damals gleichzeitig verwischt und markiert, durch das Vorgestellte wird mehr auf das Verborgene als auf das Gezeigte verwiesen. Wie die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart ähnlich wie im Photomedium in der kroatischen Prosa verwischt werden, wird im Weiteren anhand einer kurzen Analyse von Željka Čoraks Prosaschrift *Krhotine* [Die Scherben] (1991) gezeigt.

4.1 Die leeren Aufnahmen

In dem mit zahlreichen Photographien versehenen Prosatext versucht die Autorin anhand authentischer Familienphotographien die Geschichte ihrer Familie zu rekonstruieren. Dem Werk sind das Motto des literarischen Projektes sowie die Gründe und Motive des Schreibens vorangestellt: „Ali niti jedan život ne bi smio proći bez traga, kao što nije prošao bez smisla, i poradi toga na tragu radim, ovaj trag upisujem.“ (Čorak 1991: 61) [Wie kein Leben ohne Sinn vergangen ist, so sollte keines ohne Spuren vergehen. Deswegen arbeite ich an den Spuren, deswegen schreibe ich diese Spuren nieder.]

Das schriftliche Anliegen wird mit visuellen und verbalen Mitteln realisiert. Ähnlich einem Familienphotoalbum ist jede Textseite mit einer Photographie samt ausführlicher autobiographisch-essayistischer Beschreibung versehen. Da die kurzen verbalen Passagen und die photographischen Aufzeichnungen einander in einem gleichmäßigen Rhythmus abwechseln, lässt sich der Text als der erste Photoroman in der kroatischen Literatur bezeichnen.

Die narrative Instanz, die gleichzeitig Erzählerin und Autorin ist, sondiert auf Grundlage verschiedener erhalten gebliebener Dokumente und Erinnerungen sowohl ihr eigenes Leben als auch das Leben von Familienmitgliedern. Mit ihrer ausgeprägten Fähigkeit, sich die Vergangenheit zu vergegenwärtigen, macht die Autorin exakte Angaben darüber, wo sich die dargestellte Handlung abspielt und belegt dies durch erhaltene oder später aufgenommene Photographien.² Alle im

² Čorak schildert die Funktion der Photographie im Text folgendermaßen: „Jedna od knjiga koja me najviše ganula u životu bila je Barthesova ‚Svjetla komora‘. Zato jer je borba između pamćenja i zaborava (gotovo više nego između dobra i zla) ključni problem mog postojanja. Barthes pokušava povećati fotografiju da bi pronašao nepoznate pojedinosti na liku svoje pokojne majke i tako je stvarnije vratio u život. Povećana fotografija ne pokazuje, međutim, više pojedinosti nego se rastvara u raster točkica. Ona hlapi. Ta granica moći (individualnog htjenja i tehnike stoljeća) uredzala mi se u živo meso. Nanin album s metalnim okovima bio je moj herbarij za bića. [...] Modri baršunasti Nanin album sakupio je sve ljudske biljke koje ja tako volim, a umrle su na mjestu na kojmu su se rodile. Preslavljala sam obitelj bezbroj puta, kako su rasle moje spoznaje o vremenu i zahtjevi na nj.“ (Čorak 1991: 104) [Eines der Bücher, die mich im Leben am meisten beeinflusst haben, war „Die helle Kammer“ von Barthes. Denn der Kampf zwischen Erinnerung und Vergessen (nahezu heftiger als der zwischen Gut und Böse) ist das Schlüsselproblem meiner Existenz. Barthes versucht, die Photographie zu vergrößern, um dadurch unbekannte Details im Gesicht seiner verstorbenen Mutter zu entdecken und sie dadurch realer ins Leben zurück zu rufen. Jedoch zeigt die vergrößerte Photographie nicht mehr Details, sondern löst sich in einem Raster aus Punkten auf. Sie schwindet. Diese Grenze der Möglichkeiten (des individuellen Willens und der Jahrhunderttechnik) hat sich tief in mein Innerstes gebrannt. Das blassblaue Album meiner Oma mit seinen Metallrahmen war mein Herbarium für Lebewesen. [...] Omas blassblaues, flattriges Album hat alle menschlichen Blumen, die ich so sehr liebe, gesammelt, und sie sind an dem Ort gestorben, wo sie geboren wurden. Ich habe die Familie unzählige Male umgeordnet, je besser ich die Zeit begriffen habe und je größer meine Anforderungen an sie wurden.]

Buch dargestellten Lokalitäten werden in Wort und Bild beschrieben (siehe Abb. Nr. 5.). Jeder Akteur wird durch ausführliche Beschreibung und auch durch ein Photo aus dem Familienalbum dargestellt. Alle fiktiven Figuren sind nähere und fernere Familienmitglieder, Freunde, Bekannte oder öffentliche Persönlichkeiten, die mit ihren vollen bürgerlichen Namen sowie mit einer kurzen oder längeren Biographie präsentiert werden. Viele Personen werden mittels Beifügung von Kopien von Papieren und Dokumenten (Geburtsurkunde, Heiratsurkunde, Taufschein, Totenschein etc.) oder Photographien ihres Besitzes (Häuser, Grundstücke, Wohnungen, Möbel etc.) charakterisiert (siehe Abb. Nr. 6 und 7.). Die detaillierte Auflistung von Dokumenten und Quellen ebenso wie die geradezu akribische Beschreibung von wichtigen und unwichtigen Gegenständen – Büchern, Teilen von Geschirr, der Pfeife des Großvaters, des Photoalbums der Tante – werden mit mündlichen Überlieferungen, eigenen und fremden Erinnerungen, wahren und erfundenen Geschichten sowie mit nicht erhalten gebliebenen Dokumenten und Photographien verflochten. Dem narrativen Rahmen des chronisch-wissenschaftlichen Diskurses wird nicht nur durch die „entstellten Erinnerungen“, durch die fragmentarische „Scherbenstruktur“, die personalisierte narrative Instanz, die persönlichen „schwachen“ Erinnerungen und die unglaubwürdigen Geschichten und Erinnerungen von anderen, sondern auch durch die photographischen Aufzeichnungen, die „leer“ sind im Sinne, dass sie keinen Inhalt abbilden, entgegenwirkt (siehe Abb. Nr. 8.). Jeder Teil des Textes wird entlang der Grenze zwischen Dokument und Illusion, in einer Pendelbewegung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Chronik und Lyrik, in einer ausgeglichenen Harmonie zwischen Photographie, die eine „reale“ Person oder einen „realen“ Gegenstand darstellt und der Photographie, die keinen Inhalt hat, realisiert.

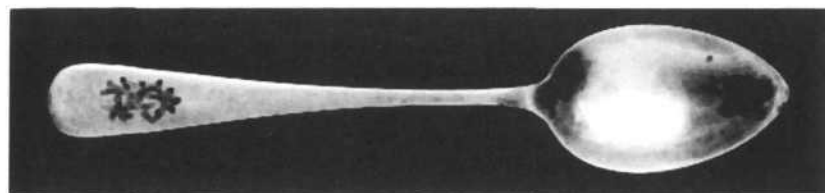
Mjesta radnje



Prezid, Gorski Kotar. Nadmorska visina 754 m (Kozji Vrh 928 m). Između Björndala i Vatagina.

Abb. 5

Totina žličica



Srebro. Dužina 11 cm. Dio garniture. Naprijed ugraviran Totin monogram, AP. Na poledini austrougarski žig, Dijana u peterolistu (7/8 800), koji je vrijedio od 26. svibnja 1866. do 22. travnja 1922. Zatim ime proizvođača (A. Gigante) i još žig u obliku kuce (ili ponde na stalku). Kraj XIX. stoljeća. Iz Totine kuće.

Na početku je mala žlica, iz male povjesti. Ništa u toj povjesti nije posebno ni značajno. Samo je obilježena svojim slovima. I rasprostranjena je. Sve ta mala slova koja su se sačuvala šile svoju zornju. Bravo je, naime, najteže očistiti.

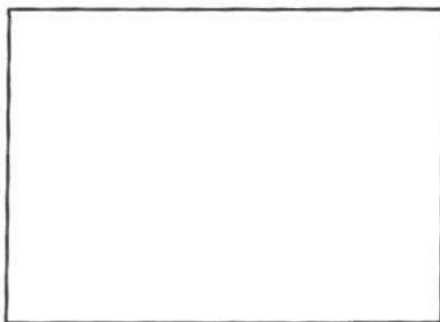
Abb. 6

Doh. podgorani, s omni boni, statimque legi et hinc, vnae i vnae
 vnae tunc hinc gubina vnae vnae 1849, sine parte 18
 Sijanja, pred mene dođavši postovan. Jakov Broke iz
 Pucara, učenik na to sve loše radodavkov, kaduškovi,
 kake i kaptolnikov svoji i sva glava vnae vnae
 vnae i vnae vnae, kake on izvrgne i pravo dobro je
 molioe stanoviti komad zemlji granice ujedine, i jedu
 kaptolnikov i vnae vnae. Sed kaptol u dnu, vnae pa,
 he kaptol u dnu. Kiti Savi vnae u podnaju
 Otine Pucari, Slavoj Zupani Zagrebačkoj ujedine,
 ni, lože, kaptol u dnu granice, i vnae, Pucari
 Pucari, i vnae kaptol, Slavoj Zupani. Sed po
 dne vnae vnae vnae kaptol Broke i po kaptol
 Pucari Broke de vnae vnae vnae, postovan
 nu kaptol vnae i vnae za Slavoj vnae
 deset i Sed fonat u dnu vnae vnae, i vnae
 vnae vnae vnae, na jedu vnae vnae vnae, za
 vnae vnae vnae, vnae i vnae vnae, vnae
 vnae vnae i vnae vnae vnae vnae vnae, vnae
 vnae za svoji vnae vnae vnae

Vnae kaptol tako vnae vnae na vnae,
 vnae vnae vnae vnae vnae vnae vnae vnae,
 vnae, i vnae vnae vnae, za vnae vnae vnae
 vnae kaptol i vnae vnae vnae vnae vnae vnae
 vnae vnae vnae vnae vnae vnae vnae vnae
 vnae vnae vnae vnae vnae vnae vnae vnae
 vnae vnae vnae vnae vnae vnae vnae vnae

Slavoj Zupani
 Slavoj Zupani Zagrebačkoj
 vnae vnae

Osmrtnica Ive Milkovića



U ovom praznom okviru imao bi stajati jedan dokument. Dokument kojega nema, nikada ga nije bilo i nikada ga neće biti. Optužba, osuda, smrtovnica jednoga čovjeka koji nikada nije bio optužen, nikada suđen i nikada proglašen mrtvim. A ipak je jednoga dana, nakon rata, odveden iz Zagreba, niti vojnik, niti član bilo koje stranke ili organizacije. Postoje oči koje su vidjele da je najprije na leđima nosio jednoga od svojih krvnika, onda kopao svoj grob i zatim u nj legao. Jednoga dana jednom budućem povijesnom pobjedniku nije više htio dati kredit. Bio je rođak pjesnika Zvonka Milkovića i političara Jakova Blaževića («Ako nije ništa kriv, neće mu se ništa ni dogoditi»). Budući da sam ja osoba iz devetnaestog stoljeća, a taj prvi muž moje tete Julke, koji ju je odveo iz Prezida, kupio mi je moju prvu haljinicu u životu – crvenu sa sitnim bijelim točkicama – on ulazi u moju temu i pridružuje se svima onima mojima bez spomenika i bez traga: svima koji su meni dali kredit (jer očito nikada neće biti povijesni pobjednik). Tisuće života ulog su u partijama karata. Ali niti jedan život ne bi smio proći bez traga, kao što nije prošao bez smisla, i poradi toga na tragu radim, ovaj trag upisujem.

Abb. 8

5. Das Detail

Neben der Zeitkategorie ist, wie Barthes betont, ein konkreter Wirklichkeitsausschnitt, das Detail, die einzige lesbare Instanz vom Punktum, das ansonsten absolut unkodiert und unkonventionalisiert ist.³ Das Detail ist ein Element, ein eigentümlicher Zünder, der eine ästhetische „Explosion“ (Barthes 1989: 59) auslöst. Es ist eine „lebendige Statik“, durch die die mit dem Kameraauge eingefangene blinde Zufälligkeit eine ästhetische Allgemeinheit, ein „Abenteuer“ wird (vgl. *ibid.* 28). Die Photographie als ein Ausschnitt der Wirklichkeit, der zwischen einem Teil und einem Ganzen zustande kommt, spielt mit der transparenten Unvollständigkeit auf eine neue, höhere Einheit an, strebt danach, die der Erfahrung unzugänglichen Bereiche zu entdecken, sehnt sich danach, „den Druck des Unsagbaren, das gesagt werden will“, das, was bis dahin als unausdrückbar galt, auszudrücken (*ibid.* 26).

Auch für Benjamin ist das Detail die Essenz der Photokunst, ein besonderes poetologisches Mittel zur Darstellung des Unbewussten. Ihm zufolge stellt das Detail nicht einen bloßen Wirklichkeitsausschnitt, ein unmittelbares Abbild der äußeren Wirklichkeit dar – jedes künstlerisch geformte Detail legt eine neue Sicht auf die Wirklichkeit nahe und leitet, neben der Psychoanalyse, den Anfang der modernen Kunst ein.

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera, als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß es bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des *Ausschreitens*. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse. (Benjamin 1963: 72)

Derrida führt ebenfalls das Detail als das Fundament des Photomediums an, als eines der prägnantesten Gesetze der „Photogrammatik“. In seinem Aufsatz *Recht auf Sicht* interpretiert er die Photographien von Marie-Francoise Plissart, hält fest, dass die Photographie „eine Kunst der Magnifizierung“ beziehungsweise Detailvergrößerung ist.

Man versteht sich darauf, das unsichtbarste und unauffälligste Element zu vergrößern, es zu rühmen, und folglich notwendigerweise, ob man will

³ Mit dem Begriffspaar „Studium / Punktum“ erklärt Barthes das Wesen der Photographie. Während das Studium die Photoreferenz ist, ist das Punktum ihr artifizieller Ausdruck (vgl. Barthes 1989: 35–36).

oder nicht, es zu idealisieren, zu entmaterialisieren, zu vergeistigen, es mit Bedeutung aufzuladen. (Derrida 1997: XXI)

Sontag bezeichnet den Prozess der Vergrößerung und der Verkleinerung als „Heroismus des Sehens“ (Sontag 2002: 84) und rückt ihn in den Mittelpunkt ihres theoretischen Denkens über die Photographie. Das technische Objektiv wird auf „die Scherben, auf die alten und ungewöhnlichen Sachen“ gerichtet, es macht, dass die lebendigen Wesen leblose Dinge werden und leblose Dinge lebendige Wesen (vgl. *ibid.* 96).

Es ist weder eine Neuheit noch eine Besonderheit der medialen Schrift, dass sie die Welt im Ganzen erfassen will, indem sie die Wirklichkeit stark reduziert und sich auf Wirklichkeitsausschnitte konzentriert. Wie in der Photokunst kommen auch in einem literarischen Werk nur solche Wirklichkeitsausschnitte vor, die sich auf die Welt im Ganzen beziehen. Wie in der Photokunst verlässt jedes Detail der literarischen Fiktion automatisch seinen praktischen Pragmatismus und erhält einen stark semantisch beladenen poetischen Sinn. Alle im literarischen Text dargestellten Objekte springen durch den Fiktionsakt aus ihrer funktionellen Ursache-Folge-Kette und werden zu einer Art *Simulacrae*, die vom erzählenden Subjekt arrangiert und geleitet werden. Durch die transformierte Funktion bringen die im Text dargestellten Objekte „etwas zum Vorschein, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb“ (vgl. Barthes 1966: 191). Auch Calvino betrachtet solche im literarischen Text beschriebenen Objekte als Mittelpunkt der ästhetischen Kreation, er nennt sie „zauberhafte Gegenstände“.

Diremmo che dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico. (Calvino 1995: 41)

[Wir können sagen, dass von dem Moment an, als ein Gegenstand in einer Geschichte auftaucht, er zugleich eine besondere Kraft bekommt; er wird automatisch ein Pol in einem Magnetfeld, ein Knoten in einem Netz von unsichtbaren Verhältnissen. Die Symbolik, die von einem Gegenstand ausgestrahlt wird, kann mehr oder weniger sichtbar sein, aber sie ist in einer Geschichte immer vorhanden. Deswegen kann man sagen, dass jeder Gegenstand, der in einer Erzählung vorkommt, immer ein zauberhafter Gegenstand ist.]

So ist jeder in Fiktion gekleidete Gegenstand in diesem Sinne zauberhaft, funktioniert als Verbindung zwischen Realität und Fiktion. Freilich hat es in der Literatur immer Gegenstände gegeben, die semantisch besonders geladen waren, Gegenstände, die man als Ecksteine der literarischen Konstruktionen bezeichnen

könnte, eigentümliche „Knoten im Netz der unsichtbaren Verhältnisse“ (Calvino 1995: 91), so genannte „narrative Reliquien“ (Amajlije) oder „Detail-Quasi-Fetische“ (Derrida 1997: VI), die in der Kontinuität der literarischen Ausdrucksweise seit jeher wichtige Instrumente der Fiktion waren. Als Fiktionsrequisiten sorgen solche Detailgegenstände – Ring, Schachtel, Spiegel, Brief, Stein, Tuch, Stab, Kreuz, Medaillon mit dem Bild der geliebten Person etc. – nicht nur für Spannung und Dynamik in der Geschichte, sondern charakterisieren die Personen und ihre Verhältnisse, tragen eine Handvoll von verschiedenen Denotationen mit sich, „das Geschichtsfeld selbst“ (Calvino 1995: 91); sie strahlen, ähnlich der „Brieftaube“ (Derrida 1997: VI), einen besonderen narrativen Zauber aus, funktionieren als sichtbare Zeichen von unsichtbaren Verbindungen und Ereignissen.

Es wäre möglich, die historische Entwicklung sowohl der Gattung als auch der Epoche hinsichtlich solcher Detailgegenstände zu betrachten. Dabei würde sich zeigen, dass ihnen in einem Fiktionsakt immer ein jeweils anderer Status und somit eine jeweils andere Funktion zugeschrieben wurde. Während also das Märchen durch das Auftreten magischer Gegenstände wie Zauberstab, Zauberling, Zaubertisch, magische Lampe etc., die keine reale Funktion haben charakterisiert ist, kommt den Gegenständen im realistischen Roman eine praktische Funktion zu – oft lässt sich an ihnen der gesellschaftliche Status ablesen wie im Fall eines Hauses, eines Grundstücks, eines Kleidungsstücks etc.

Im modernen Roman wiederum werden die Akteure häufig mittels banal-alltäglicher Gegenstände charakterisiert. Zwei der bekanntesten Detailgegenstände in der modernen Literatur sind Prousts Madeleines und der braune Strumpf von Woolf. Dem französischen Schriftsteller dient besagte Leckerei oft als narratives Mittel, das den retrospektiv strukturierten Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* bewegt. Deren Duft ruft beim Erzähler Kindheitserinnerungen wach, die den Anstoß zu disparaten Reflexionen über die „verlorene Zeit“ geben. Im seinem Essay „Der braune Strumpf“ wählt Auerbach eben dieses Kleidungsstück als den Ausgangspunkt für die Interpretation von Woolfs Poetik. Er zeigt dabei sehr treffend, wie der braune Strumpf zu einem Requisit wird, mit dem Woolf nicht nur die inneren Gedanken und Gefühle der Erzählerin, sondern auch die Charakterzüge aller anderen Personen ausdrückt, und somit einen für die moderne Prosa bezeichnenden Stil schafft (vgl. Auerbach 1959).

Im medialen Zeitalter ist die Photographie häufig nicht nur eine visuelle Mitgestalterin des verbalen Universums, sondern auch ein nicht explizit illustrierter, nur in Worte gefasster Detailgegenstand der literarischen Strategien, dem eine neue ästhetische Funktion zugeteilt wird. Wie die Photographie als ein solcher Gegenstand in der postmodernen kroatischen Prosa verwendet wird, soll im Weiteren an drei Beispielen gezeigt werden.

5.1 Die inszenierte Wirklichkeit

Der Roman *Mramorna koža* [Marmorhaut] (1989) von Slavenka Drakulić beschreibt das körperliche Reifen eines jungen Mädchens, das zwischen der Liebe zur Mutter und dem Sich-Hingezogen-Fühlen zum Stiefvater steht. Die Tochter, gleichzeitig Ich-Erzählerin, die ihre Mutter ganz für sich allein haben will, versucht, sich vollkommen mit der Person der Mutter zu identifizieren. Nach und nach verschwimmt die Grenze zwischen den beiden Figuren, wird am klassischen Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt gerüttelt. Detailgegenstände, die keine „reale“ Funktion haben, verweisen nicht auf irgendeine andere Funktion außerhalb des Textes, ihre Bedeutung wird erst im ästhetischen Prozess simuliert. Die in *Marmorhaut* figurierenden Gegenstände schildern nicht nur fiktive Lokalitäten, sondern dynamisieren die Handlung, charakterisieren fiktive Figuren, deuten auf Zeitdehnungen und Zeitraffungen, suggerieren Subjektverschmelzungen und bestimmen das ideelle Gerüst der ästhetischen Konstruktion. Die Leere zum Beispiel, die der plötzliche Auszug des Stiefvaters aus der Wohnung hinterlässt, lässt die Erzählerin durch nunmehr fehlende Gegenstände (Zahnbürste, Zahnpaste, Handtuch) sinnfällig werden. Die Freude darüber, dass der Stiefvater wieder einzieht, wird durch die Gegenstände angedeutet, die nun wieder die Wohnung bevölkern. Nicht Handlungen oder Dialoge, einfache Gegenstände sind für den Verlauf des Geschehens maßgeblich.

Die Photographie als ein Detailgegenstand nimmt in Drakulić' poetischer Welt an vielen Stellen eine zentrale Stellung ein. Die verbal dargestellte Photographie funktioniert oft als der Hauptmotor, der die gesamte Handlung motiviert und fortsetzt. So assoziiert und analysiert die Erzählerin anhand der Photos, ähnlich wie Proust mit den Madeleines oder Woolf mit dem braunen Strumpf verfuhr, die Zeit der Kindheit: Die für sie schmerzliche Kenntnis von der Liebe zwischen Mutter und Stiefvater hat die Tochter durch eine zufällig gefundene Photographie erlangt. Obwohl nur in verbalisierter Form, ist die Photographie in Drakulić' Roman *Marmorhaut* nicht nur ein poetisches Requisit, das eine besondere Kraft ausstrahlt, ein „Pol in dem narrativen Magnetfeld, ein fester Knoten im Netz der unsichtbaren ästhetischen Verhältnisse“ (Calvino 1995: 41), sondern ein Gegenstand, der implizit für eine simulierte Welt steht. Im Vergleich zum Zauberstab im Märchen oder zu Prousts Madeleines funktioniert in Drakulić' fiktiver Welt die Photographie als ein Gegenstand „virtueller Kultur“ (Oraić Tolić 2005), als ein Wirklichkeitsindiz, das durch seine Simulationslogik das Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit problematisiert.

5.2 Der bildlich festgehaltene Engel

Der Roman von Dubravka Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje* [Das Museum der bedingungslosen Kapitulation] (1997) setzt sich aus einem heterogenen Stoff zusammen, in dem disparate narrative Segmente miteinander verwoben sind.⁴ Der signifikant betitelte erste Abschnitt *Poetika obiteljskog albuma* (Ugrešić 2002: 27) [Die Poetik des Albums] (23) vereint durch sein einzigartiges ästhetisches Konzept der Album-Kollage die zerstreuten diskursiven Segmente. Ähnlich wie Photographien erzählen verschiedene einander unbekannte, zueinander in keiner Beziehung stehende Personen an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten, während sie in ihren Familionalben blättern, durch die Technik der Erinnerung Sequenzen aus dem eigenen Leben. Die disparaten Geschichten, vereint durch verschiedene einzelne Photographien, versammeln die diskursiven Fragmente und suggerieren die Wiederkehr einer verflissenen Zeit, ein eigenartliches, collageartiges „verbales Album“. In jeder Mini-Geschichte funktioniert die verbal dargestellte Aufnahme als ein Mittel, mit dem verschiedene Familiengeschichten in Erinnerung gerufen werden. Auf der Ebene der narrativen Gesamtheit übertrifft die „unsichtbare“ Photographie die Poetik der Erinnerung und wird, obwohl auch weiterhin nur verbal ausgedrückt, zum Schnittpunkt und zur Synthese des Wirklichen und des Fiktiven, zum Gegenstand, der keine Funktion außerhalb des Textes hat und den die Autorin metatextuell zusammenfügt und zerlegt, wobei sie das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion luzide problematisiert. Das metatextuell-ironische Hinterfragen der Photoästhetik, nach der die Realität gleichzeitig authentisch dargestellt und entstellt wird (vgl. Barthes 1989: 13 u. Derrida 1987: 35), kommt im letzten Abschnitt des Romans, der den signifikanten Titel *Grupna fotografija* [Die gemeinsame Photographie] trägt, noch wesentlich deutlicher und transparenter zum Ausdruck.

Im Gegensatz zum Beginn trennt das technische Bild gegen Ende des Romans unerwartet die zahlreichen, in einer Linie aufgestellten Fiktionselemente, indem es mit poetischem Geschick ein Fragezeichen bezüglich ihrer thematischen und strukturellen Einzigartigkeit und Bedeutung setzt. Die finale Sequenz stellt die typische alltäglich-banale Situation einer „tratschenden Frauenrunde“ dar. An einem ganz gewöhnlichen Nachmittag, während sich fünf ehemalige

⁴ Schon durch die Titel und Untertitel der zahlreichen autochthonen narrativen Segmente wird der besonders disparate thematische und strukturelle Grundgedanke angedeutet. Der Text ist in sechs separate Kapitel unterteilt: *Umorna sam, Kućni muzej, Dobar dan, Arhiv: Šest priča s diskretnim motivom anđela koji napušta prostoriju, Što je umjetnost? Grupna fotografija, Gdje sam?* [Ich bin müde, Das Hausmuseum, Guten Tag, Archiv: Sechs Geschichten mit dem diskreten Motiv des Engels, der den Raum verläßt, Was ist Kunst?, Das Gruppenfoto, Wo bin ich?], welche in viele weitere Unterkapitel unterteilt sind (*Poetika obiteljskog albuma, Bilježnica s cvjetnim koricama, Dječje jaje* etc.) [Die Poetik des Albums, Das Notizbuch mit dem geblühten Einband, Das Überraschungsei].

Studentinnen mittleren Alters mit einem unverbindlichen Gespräch und einem Kartenspiel die Zeit vertreiben, landet in dem gemütlichen Zimmer einer durchschnittlichen Wohnblocksiedlung in Zagreb ein Engel mit weißen Flügeln.

A onda, baš u trenutku kad je Dinka razdijelila špil na dvije polovice i gornju podmetnula pod donju, u sobu je ušao iznenadni nalet vjetra i izbio špil iz njezinih ruku. Karte su se razletjele po sobi. – Koji je ovo vrag?! – viknula je Dinka. A onda je sobu obasjala posve nezemaljska plavičasta svjetlost. – Isuseee! – vrisnula je Doti i kihнула. Na vratima je stajao prekrasan mladić. Sve smo ostale bez daha. Krajičkom oka zamijetila sam da smo sve u istoj sekundi, baš kao vojnici, svaka sa svoje strane načinile mali pokret, malu gestu koja je odavala trenutnu, nesvesnu, unutrašnju mobilizaciju. Nuša je malko ukosila svoj lijep, taman pogled, Alma je nabacila očaravajući osmijeh, Doti je rukom popravila frizuru, Ivana je ispravila ramena, ja sam uvukla trbuh, a Dinka je poluotvorenih usta zabezeknuto piljila u mladića. (...) Saznale smo da se naš posjetilac zove Alfred, da je anđeo koji je omanuo u svome neposrednom zadatku da izvjesnu Božicu Žnidaršić spriječi da ne udari kolima o kamion u Maksimirskoj ulici, što je bilo odmah iza ugla. Saznale smo da je nakon nesreće bio očajan, da je vidjevši s ulice osvijetljen prozor, jedini u ulici, naglao poželio da uđe, pa je, eto, ušao. (Ugrešić 2002: 235–236)

[Und gerade hatte Dinka das Spiel geteilt und die obere Hälfte unter die untere geschoben, als ein Windzug durchs Zimmer ging und ihr die Karten aus den Händen riß, so daß sie im Zimmer umherflogen. „Was soll das, zum Teufel?“ rief Dinka. Dann erleuchtete ein ganz unirdisches bläuliches Licht das Zimmer. „Jesus!“ schrie Doti und nieste. In der Tür stand ein bildschöner Junge... Das nahm uns den Atem. Aus dem Augenwinkel beobachtete ich, daß wir alle, wie Soldaten, eine kleine Bewegung machten, eine Geste, die unbewußte innere Bereitschaft verriet. Nušas schöner, dunkler Blick wurde etwas schräg, Alma setzte ein bezauberndes Lächeln auf, Doti richtete ihre Frisur, Ivana reckte die Schultern, ich zog den Bauch ein und Dinka starnte den Jungen mit halboffenem Mund an. (...) Wir erfuhren, daß unser Besucher Alfred hieß und ein Engel war, daß er an der Aufgabe gescheitert war, eine gewisse Božica Žnidaršić vor dem Zusammenstoß ihres Autos mit einem Lkw in der Maksimir-Straße zu behüten, was gleich um die Ecke war. Wir erfuhren, daß ihn der Unfall in Verzweiflung gestürzt hatte, daß er beim Einblick des beleuchteten Fensters des einzigen in der Straße, plötzlich den Wunsch empfunden hatte, hereinzukommen, und so war er eben gekommen.] (229–230)

Gleich nach seiner unspektakulären Ankunft integriert sich der transzendente Gast ganz unaufdringlich und wie selbstverständlich in die höchst erfreute kleine Frauengesellschaft und wird, ohne irgendjemanden – mit Ausnahme des Lesers – zu verwirren, zum Mittelpunkt des „unbedeutenden“ Gesprächs. Die subtil kalkulierte Banalisierung des Unmöglichen ruft nicht nur Verblüffung beim Leser hervor, sondern lenkt die gesamte narrative Intention um, indem

etablierte Gegensätze wie sakral – banal oder wirklich – fiktiv auf den Kopf gestellt werden: Den Kulminationspunkt stellt eben nicht der Moment des Erscheinens des überirdischen Gasts dar – dieser lässt die Frauenrunde völlig gleichgültig, verblüfft nur den Leser –, sondern jener Augenblick, da er sich verabschiedet, worauf alle fünf Damen sogleich ihre Kameras zücken, um die außergewöhnliche Begegnung zu dokumentieren und zu verewigen. Ungeachtet des Vorhandenseins der besten aller Techniken zur Reproduktion der Wirklichkeit gelingt in der fiktiven Welt die Photographie vom himmlischen Besucher nicht wie gewünscht, sie lässt sich nicht mit standardisierten Mitteln entwickeln und ihr Inhalt bleibt „unsichtbar“, sowohl für die Akteure als auch für die Erzählerin und den Leser, sie existiert nur im Gedächtnis der Akteure und wird allein durch die Imagination des Lesers belebt. So wird das „nichtexistente“ verbalisierte Bild, die metaphorisierte Metonymie des Engels mit weißen Flügeln nicht nur zum Ausgangspunkt für den Verlauf der Fabel, sondern zum literarischen Requisit, zum fiktiven Gegenstand der ironischen Umkehrung der ewigen literarischen Sehnsucht nach der Darstellung dessen, was sich nicht darstellen lässt: die Wahrhaftigkeit und Authentizität des Dargestellten und die Grenzen und Möglichkeiten des Unvorstellbaren, das niemals aufhört danach zu streben, dargestellt zu werden. Bei Ugrešić lässt das visuelle Nichts die Kraft des Verbalen noch dichter werden, wobei die Autorin das Paradigma des Plagiiens als eine Möglichkeit zu leben und zu schreiben unterstreicht.

5.3 Das *corpus delicti*

Auch im literarischen Projekt von Miljenko Jergović stellt die Photographie den Ausgangspunkt des literarischen Ausdrucks dar – als subtile Weggabelung zwischen der Aktualisierung und der Resemantisierung der wirklich-fiktiven (Re)Konstrukte, als wesentliches poetisches Mittel, um das Ästhetische glaubhaft zu simulieren. In den kurzen Prosastücken der Erzählensammlung mit dem Titel *Sarajevski Marlboro* (1994) [Die Marlboro aus Sarajevo] (1996) spiegelt sich in banalen und ebenso in extremen Lebenssituationen die Situation von Sarajevo während des Krieges wider. Die Fußball-WM im Fernsehen, der Diebstahl von Nachbarn Äpfeln, das Studium der lateinischen Grammatik, der Kakus, der Käfer, die Berge, der Bosnische Eintopf sowie verschiedenste Photographien stehen neben Kriegsprotokollen, Flucht, Hunger und Isolation.

In der Erzählung *Fotografija* [Das Photo] treibt ein banaler Gegenstand – ein Glücksbringer im Fach eines Portemonnaies – nicht nur die Fabel voran, verursacht und löst die klassische Verwirrung des Liebesdreiecks und charakterisiert die Akteure und das Kollektiv, sondern vereint in sich als Hauptdarsteller sämtliche sichtbaren und unsichtbaren narrativen semantischen Kräfte, hinterfragt ästhetische Normen und Usancen sowie die Funktionsmechanismen der

Fiktion in dem engen Spalt zwischen Illusion und Desillusion, zwischen Sein und Schein. Die Illusion des ästhetischen Aufbaus von *Sarajevski Marlboro* wird durch die strenge dreigliedrige Komposition in drei eigene, signifikant betitelte Abschnitte suggeriert: *Nezaobilazan detalj u biografiji* [Unumgängliches Detail aus der Biographie], *Rekonstrukcija događaja* [Rekonstruktion der Ereignisse], *Who will be the Witness*. Die strukturelle Einheit des fragmentartigen Stoffes wird semantisch durch die dreigliedrige, sukzessiv-kausal angeordnete Entwicklung jeder einzelnen Geschichte vervollständigt: Einleitung – kurze Beschreibung irgendeines unwichtigen Ereignisses aus der Zeit vor dem Krieg oder die Darstellung eines banalen Ereignisses –, Handlung – der Krieg, der alles auf den Kopf stellt – und Abschluss – betonte Pointe oder Kommentar des Erzählers, der durch einen autoritativen Diskurs alles bisher Gesagte relativiert. Den klassischen Aufbau des Narrativs stellt Jergović infrage, indem er ihn subtil sabotiert und die Erzählung als solche hinterfragt, womit er unmittelbar an die bekannte erzählerische Manier von Andrić gemahnt.

Genau wie Andrić markiert Jergović bekannte Lokalitäten, macht konkrete Zeitangaben und zeichnet ein Bild der bosnischen Gesellschaft, aber nicht, um wiedererkennbare authentische Typen darzustellen oder deren psychologische Höhenflüge und Misserfolge aufzuzeigen, sondern, im Gegensatz zu Andrić, um Diskurskonstruktionen zu hinterfragen. So überwindet der souveräne Erzähler in der Erzählung *Bosanski lonac* [Bosnischer Eintopf] alle grundlegenden narrativen Tatsachen, indem er primär die endlosen Wirtshausgeschichten von Zlajo wiedergibt, mit denen dieser vertriebene Einwohner Sarajevos in Zagreb die verlorene Welt der Träume zu rekonstruieren sucht (vgl. *ibid.* 1996: 38). In der Erzählung *Grob* [Das Grab] ignoriert ein von Sensationslust getriebener ausländischer Journalist im vom Krieg erschütterten Sarajevo alle wirklichen, „sichtbaren“, jedoch uninteressanten Geschehnisse und konstruiert mangels eines wirklichen Themas unwirkliche Ereignisse. In der Erzählung *Kondor* [Der Kondor] versucht der Protagonist Izet, der misslichen Lage eines Kriegsgefangenen am Ende des 20. Jahrhunderts zu entkommen, indem er ständig spricht und sowohl sich selbst als auch die anderen belügt, wobei das Verfahren, sich selbst durch das Sprechen zu präsentieren, als Konstruktionsakt betrachtet wird. Die Erzählung *Pismo* [Der Brief] „rekonstruiert“ die Lüge vom „konstruierten bosnischen Hass“, während es in *Saksofonista* [Der Saxophonist] das Schweigen ist, das als Konstruktionsakt problematisiert wird.

In der Erzählung *Fotografija* werden verschiedene Verlaufsformen des Endes einer großen Liebe, das durch ein zufällig entdecktes Photo im Geheimfach eines Portemonnaies herbeigeführt wird, konstruiert. Auch hier gründet sich die narrative Strategie auf drei fundamentale Segmente, wobei bewusst ein klassisches Narrationsmuster suggeriert wird. Im ersten, einleitenden Teil, kündigt der allwissende auktoriale Erzähler das Thema der Erzählung an.

Istu priču u različitim varijacijama čuli ste, vidjeli ili pročitali tisuću puta. Ključ svake ljubavi je vjernost. O njoj se puno ne razmišlja. Ona se jednostavno podrazumijeva. I da nije vjernosti, vjerojatno ne bi bilo ni nesretnih ljubavi. Kao ni sretnih, uostalom. (1994: 108)

[Dieselbe Geschichte in verschiedenen Variationen haben Sie schon tausendmal gehört, gesehen oder gelesen. Der Schlüssel jeder Liebe ist die Treue. Über sie macht man sich keine Gedanken. Sie versteht sich von selbst. Und gäbe es keine Treue, würde es wahrscheinlich auch keine unglücklichen Lieben geben. Wie übrigens auch keine glücklichen.] (1996: 102)

Sehr schnell zeigt dasselbe auktoriale Bewusstsein, während es über die konkreten Akteure berichtet, Schwankungen in der eigenen Überzeugung. Indem es sich auf die „komšiluk“ [Nachbarschaft] und den Diskurs der mündlichen Überlieferung beruft, nimmt es vor den „Augen des Lesers“ eine neue Erzählpose ein und legt die Maske des Zeugen an.

Senka i Mašo su u komšijskim pričama redovito uzimani kao primjer sretne ljubavi. Ona nije mogla imati djece, ali joj on to nije zamjerao kao što to balkanski muževi redovito čine. Senka je radila u pošti, a Mašo je bio vodoinstalater. Ona je uvijek govorila „moj Mašo“, a on „moja Senka“. Njihova priča ne bi bila zanimljiva da nije počeo rat, kao što već i nisu zanimljive priče o dugoj i ustrajnoj sreći. S prvom granatom koja je pala na grad Mašo se prijavio u Teritorijalnu obranu. (1994: 108)

[Senka und Mašo werden in den Erzählungen der Nachbarschaft regelmäßig als Beispiel einer glücklichen Liebe genommen. Sie konnten keine Kinder haben, aber er nahm ihr das nicht übel, wie das die Ehemänner vom Balkan sonst regelmäßig tun. Senka arbeitete bei der Post, und Mašo war Installateur. Sie sagte immer „mein Mašo“, und er „meine Senka“. Ihre Geschichte wäre nicht interessant ohne Krieg, wie Geschichten von langem und dauerhaftem Glück nun einmal nicht mehr interessant sind. Mit der ersten Granate, die auf die Stadt fiel, meldete sich Mašo zur Territorialverteidigung.] (1996: 102)

Im zweiten narrativen Segment werden verschiedene Erzählkonstrukte betreffend das tragische Ende der Liebe zwischen Senka und Mašo aufgezeigt. Eines Morgens bringt „nepoznati čovjek u uniformi i s blatnjavim čizmama na nogama“ (ibid. 109) [ein unbekannter Mann in Uniform und mit schmutzigen Stiefeln an den Füßen] (102) Senka „papirnatu vrećicu s njegovim [Mašinim] stvarima: maramicom, armijskom akreditacijom, satom, futrolom od naočala i novčanikom“ (ibid. 109) [ein Papiersäckchen mit seinen Sachen zurück: Taschentuch, Militärausweis, Uhr, Brillenetui und Geldbörse] (103) und flüstert ihr in fester Umarmung zu, dass Mašo umgekommen sei. In einem Geheimfach des

Portemonnaies findet Senka neben ihrem ihr wohlbekannten Bild zufällig das Photo einer unbekanntenen jungen Frau, auf dessen Rückseite steht: „Uvijek tvoja Mirsada“ [Immer Deine Mirsada]. Obwohl Senka das Photo nicht als Beweismaterial für Mašos Untreue betrachten will, erschüttert sie der unversehens entdeckte Gegenstand wesentlich stärker als die Nachricht vom Tod des Ehemanns. Während die Nachbarschaft überzeugt ist, dass der Krieg an allem die Schuld trage, versichert Senka entgegen ihrer Gewissheit sich selbst und die anderen, dass dem keinesfalls so sei. Senkas Worten und Gedanken, welche meist das auktoriale Erzählerbewusstsein vermitteln, kann der aufmerksame Leser entnehmen, dass der Krieg nur den Rahmen für die Auseinandersetzung mit der enttäuschten Wunschvorstellung von der wahren Liebe abgibt – der wahre Schuldige ist eine banale, im Portemonnaiefach versteckte Photographie, ein unbedeutender Glücksbringer, wie ihn jeder in Sarajevo in der Tasche hat.

Im dritten, finalen Teil von *Fotografija* dominiert erneut der auktoriale Blickwinkel, aber er vermittelt nicht die erwartete Schlusspointe, sondern erschüttert von Grund auf alle vorherigen narrativen Perspektiven und ebenso die aktive Position des Erzählers. Die Photographie funktioniert in dieser betont konstruierten literarischen Welt als Detailgegenstand von besonderer Bedeutung, der nicht nur alle narrativen Sequenzen zu einer ästhetischen Einheit zusammenführt, sondern gleichzeitig sowohl das gesamte Textgefüge als auch sich selbst umformt und hinterfragt. Während Senka in ihrem Erzählkonstrukt die Photographie als ein Ding sehen will, das „oni gadovi iz brigade“ (ibid. 109) [diese Schweine von der Brigade] (103) Mašo in sein Portemonnaie gesteckt hätten, und selbst den Hergang der Dinge rekonstruiert, sieht die Nachbarschaft im selben Glücksbringer den Beweis für Mašos Untreue, einen Trost in einer von unerwideter Liebe und Einsamkeit gekennzeichneten Lebenslage. Für den auktorialen Erzähler ist er ein idealer konventionalisierter Gegenstand, dazu angetan, alle abrupten Änderungen der disparaten Erzählpositionen zu rechtfertigen, den Gedanken zu vermitteln, dass das Leben, so wie die Erzählung, nichts als eine Konstruktion im schmalen Raum zwischen Wahrheit und Lüge ist.

Aus allem Gesagtem lässt sich schließen, dass in einem solchen „Medien-Determinismus“ (McLuhan 1968), der mittlerweile sämtliche Lebensbereiche erfasst hat, die Literatur nicht mehr als eine mehr oder minder nach dem Modell unserer Realitätswahrnehmung und -erfahrung konzipierte fiktionale Welt zu fassen ist. Die Naturgesetze bleiben in einem (inter-)medial gestalteten ästhetischen Prozess scheinbar intakt und die Realität wird nicht mehr, wie im „alten“ Buch, metaphorisch abstrahiert, distanziert und zusammengefasst, sondern im eigenen Medienkörper unmittelbar integriert, registriert und simuliert.⁵ In einer

⁵ Im Versuch, einen systematischen Vergleich zwischen dem „alten“ Buch und den neuen Medien herauszuarbeiten, hebt Hörisch folgende Schlussfolgerung hervor: „Bücher räsonie-

dermaßen medialisierten Welt steht ein Fiktionsakt nicht mehr in einer metaphorischen Analogie zur Wirklichkeit beziehungsweise sind die literarischen Strategien nicht mehr darauf ausgerichtet, die kategorialen Bezugsrahmen der „primären“ Wirklichkeit zu *entstellen*. Das heißt: Die Zeit- und Raumkategorien werden nicht metaphorisch und figurativ ausgedehnt, gerafft, verlangsamt, beschleunigt oder übersprungen, und die agierenden Subjekte verschmelzen und vervielfältigen sich nicht mehr. Die literarischen Aktionen bewegen sich nicht als entgegengesetzte Polaritäten zwischen Wirklichkeits- und Dichtungslogik, sondern funktionieren als eigentümliches, in unvorhersehbare Richtung ausschlagendes Pendel, das eine doppelte Wirklichkeits- und Dichtungslogik postuliert und somit eine „sekundäre“ Welt *herstellt*.

Literatur

- Auerbach, E. 1994. *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literaturen*, Francke: Bern, 9. Auflage Tübingen [1946].
- Barthes, R. 1979. *Elemente der Semiologie*, aus dem Französischem übers. von E. Moldenhauer, Syndikat: Frankfurt am Main [1964].
- 1989. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, aus dem Französischen übers. von D. Leube, Suhrkamp: Frankfurt am Main [1980].
- Baudrillard, J. 1999. *Fotografien /Geschichte 1985-1998 / Ausstellung / Graz*, Hatje Cantz: Graz.
- Benjamin, W. 1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main.
- Calvino, I. 1995. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Modadori: Milano.
- Čorak, Ž. 1991. *Krhotine*, Grafički zavod Hrvatske: Zagreb.
- Derrida, J. 1987. *Die Tode von Roland Barthes*, aus dem Französischen übers. von G. Ricke, R. Voullié, Dirk Nishen Verlag in Kreuzberg: Berlin.

ren, neue Medien rasonieren. Bücher produzieren im symbolischen Medium der Sprache (der Begriff ‚symbolisch‘ meint hier nicht Symbole wie die Friedenstaube oder das christliche Kreuz, sondern den Umstand, daß Sachverhalte und Ereignisse nicht als solche fotografiert, gefilmt und akustisch registriert werden können, sondern durch das Gitter von Buchstabensymbolen geschleust werden müssen). Neue Medien registrieren und archivieren dagegen reale Licht- und Ton-Schwingungen. Das Verhältnis von Bücherwelt und ‚wirklicher‘ Welt ist grundsätzlich abstrakt, distanziert, rasonierend eben. Denn 26 Buchstaben haben keinerlei analoge oder gar mimetische Beziehung zu dem, wovon und wofür sie Zeugnis iblegen. Papier ist geduldig, Dichter lügen, jemand lügt gar wie gedruckt: daß unterschiedliche Kombinationen von 26 Buchstaben schlechthin nicht realitätsadäquat sein können, ist in kulturelles Basiswissen.“ Vgl. Hörisch 1995: 779–780.

- 1997. *Recht auf Einsicht*, Marie-Françoise Plissart (Photographie), (Hg.) P. Engelmann, aus dem Französischen übers. von M. Wetzel, Edition Passagen: Wien.
- Drakulić, S. 1989. *Mramorna koža*, Grafički zavod Hrvatske: Zagreb (dt. Drakulić, Slavenka: *Marmorhaut*, aus dem Kroatischen übers. von A. Philippsen, Aufbau Verlag: Berlin, 1998).
- Faulstich, W. 2004. *Medienwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag: Stuttgart.
- Hörisch, J. 1995. „Die Wirklichkeit der Medien und die medialisierte Wirklichkeit. Optionen der Gegenwartsliteratur“, R. Grimminger, J. Murašov, J. Stückrath (Hg.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Rowohlt's Enzyklopädie: Reinbek bei Hamburg, 770–800.
- Jergović, M. 1994. *Sarajevski Marlboro*, Durieux: Zagreb (dt. *Sarajevo Marlboro*, aus dem Kroatischen übers. von K. D. Olof, Folio Verlag: Wien, 1996).
- Matanović, J. 1997. *Zašto sam vam lagala*, Mozaik knjiga: Zagreb.
- McLuhan, M. 1967. *The medium is the massage*, New York: Bantam Books.
- 1968. *Die magischen Kanäle*, Econ Verlag: Düsseldorf / Wien [1964].
- Röttger-Denker, G. 1997. *Roland Barthes zur Einführung*, Junius: Hamburg.
- Sontag, S. 2002. *Über Fotografie*, aus dem Amerikanischen übers. von M. W. Rien, G. Baruch, Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 13. Auflage [1977].
- Ugrešić, D. 2002. *Muzej bezuvjetne predaje*, Standard 2: Beograd [1997] (dt. *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*, aus dem Kroatischen über. von B. Antkowiak, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1998)
- Vrkljan, I. 1987. *O biografiji*, Grafički zavod Hrvatske: Zagreb.
- 1988. *Marina, im Gegenlicht*, Verlag Droschl: Graz / Wien.
- 2007. *Seide, Schere*, aus dem Kroatischen übers. von I. u. B. Meyer-Wehlack, Verlag Ingenium: Čakovec.
- Zima, V.P. (Hg.) 1995. Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“, Einleitung, *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1–31.
- Zima, Z. 1987. *Biografske krhotine Irene Vrkljan*, I. Vrkljan. *O biografiji*, Grafički zavod Hrvatske: Zagreb.