

Velma Babić

WAHRHEITSSUCHE IM ROMAN *KAKO UPOKOJITI
VAMPIRA – SOTIJA* VON BORISLAV PEKIĆ

Literaturhistorischer Kontext des Romans

Im Serbien der 60er und 70er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts kommt es in der Literatur und Filmkultur zu einer starken Bewegung jenseits des sozialistischen Realismus.¹ Es handelt sich dabei um eine Revolte im ästhetischen Bereich, die im Zuge der studentischen Proteste von 1968 entsteht und verschiedene Erscheinungen hervorbringt. Im Film wird mit der Vermischung von Dokument und Fiktion experimentiert.² Der Maler und Konzeptkünstler Leonid Šejka entwickelt eine intermediale Poetik des Mülls und der Müllhalde³ (sein Freund Danilo Kiš antwortet auf seine Experimente mit dem Gedichtexperiment „Explosion der Müllhalde“). In der Prosa werden simultan unterschiedliche Konzepte angewandt: Grotteske und Karneval im Sinne von Bachtin, *Wirklichkeitsprosa* sowie phantastische Gegenmodelle erobern zunehmend die serbische Literaturavantgarde, wobei eine intensive Beschäftigung mit Borges und mit Intertextualität stattfindet. Die Problematisierung der Geschichtsschreibung und des Dokumentarischen im Rahmen der Literatur ist für das damalige Schaffen von Danilo Kiš, Mirko Kovač und Borislav Pekić⁴ typisch. Kiš radikalisiert die-

¹ Eine Verbesserung der Bedingungen für Kunst und Literatur erfolgt in Zusammenhang mit der *Informbüro-Krise* von 1948 und dem darauffolgenden Abbruch der außen- und innenpolitischen Beziehungen mit der Sowjetunion, die zu einer über fast ein Jahrzehnt anhaltenden Isolation Jugoslawiens führt. In dieser Zeit erfährt das gesellschaftliche Leben eine Liberalisierung in allen Teilen des Landes, was das Wiederaufleben der Avantgarde-Kunst in den 50er Jahren begünstigt. Der sozialistische Realismus wird nicht mehr verbindlich, jedoch bleiben seine Formen im Zusammenhang mit der jugoslawischen Ideologie bestehen; auch die Zensurbehörde duldet nach wie vor keine offene Provokation oder Kritik im Rahmen der Kunst. A. Richter 1991, 25f.

² In D. Makavejevs Film *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*, 1965) wird das magische Substrat des sozialistischen Kollektivkörpers gezeichnet und im Film *WR. Misterije organizma* (*Wilhelm Reich. Mysterien des Organismus*, 1971) werden Dokument und Fiktion miteinander vermischt

³ Diese Poetik stellt er bereits 1964 in seinem *Traktat o slikarstvu* (*Traktat über die Malerei*) und in *Alchemie* dar.

⁴ Borislav Pekić (Podgorica 1930 – London 1992).

se Auseinandersetzung mit *Grobnica za Borisa Davidovića* (1977),⁵ indem er Faktizität und Fiktion in Form von Auszügen aus historiographischen Quellen und literarischen Werken zu einem neuen literarischen Genre vermischt (Richter 1991, 86).

Einige Jahre zuvor (1971/72) schreibt Borislav Pekić in London⁶ den Roman *Kako upokojiti vampira* und widmet ihn Danilo Kiš. Auch Kiš widmet in seinem neuen Buch Pekić die darin enthaltene Geschichte „Krmača koja proždire svoj okot“.⁷ Die Widmungen der Autoren bringen ihre gegenseitige Bewunderung zum Ausdruck. Ihre Poetiken weisen zahlreiche Berührungspunkte auf, welche sich in der Zirkulation von Motiven zwischen ihren Werken manifestieren.

Es verbinden sie eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichtsschreibung und der Zweifel an der Glaubwürdigkeit von historischen Dokumenten für die Erfassung der historischen Wirklichkeit. Beide Autoren übertragen bekannte Verfahren in eine moderne Perspektive, um sie schließlich zu dekonstruieren. Die Deformation einer linearen Faktenwiedergabe wird zusätzlich durch *Autoreferenzialität*, Verwendung von Zitaten, betonter *Intertextualität*, *Metatextualität*, sowie der Synkretisierung der Genres (u.a.) erreicht.⁸ Durch die Vermischung von nichtliterarischem Material mit fiktiven Stoffen wird dem Leser eine Authentizität des Erzählten suggeriert, die sich am Ende als Illusion

⁵ Kiš nimmt poetologische Anleihen bei Borges, jedoch ersetzt er Borgessche metaphysische Zeitlosigkeit durch *Historizität*; D. Kiš, 1998, 58. Die zeitgenössische Kritik reagiert auf das neue literarische Verfahren, indem sie ihn des Plagiats bezichtigt, worauf sich eine heftige Polemik politischer Natur gegen den Autor entwickelt, denn sein Buch ist eine scharfe Kritik an Stalinismus und Nationalismus. Die Auseinandersetzung entlarvt ein immer noch totalitäres Bewusstsein in der Politik trotz der Zeichen der Liberalisierung. D. Beganović 2005, 24.

⁶ Nach der Veröffentlichung des Romans *Vreme čuda* (1965) erscheint im Jahr 1970 sein zweiter Roman *Hodočašće Arsenija Njegovana*, der einen Teil der ästhetischen Neuerungen verkörpert, welche im Zuge der Studentenrevolte von 1968 in der serbischen Literatur entstehen. Die jugoslawischen Behörden reagieren auf sein kritisches Werk, in dem sie ihm die Ausstellung eines Reisepasses für einige Jahre verweigern. In diesem Jahr wird der Roman mit der bedeutenden *NIN-Auszeichnung* als Roman des Jahres gekürt und damit etabliert sich Pekić im Kreis der ernstzunehmenden serbischen Autoren. Im Jahr 1971 gelingt es ihm schließlich, das Land zu verlassen; er lebt seitdem in London. Die jugoslawischen Behörden reagieren darauf, indem sie die Veröffentlichung seiner Bücher in der Heimat einstellen. Sein nächster Roman *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijna* erscheint aus diesem Grund 1975 vorerst nur in London. Zwei Jahre später (1977) sendet Pekić das in London bereits 1971/72 fertiggestellte Manuskript von *Kako upokojiti Vampira* („Wie beruhigt man einen Vampir“; Übers. durch d. Verf.) an einen anonymen Literaturwettbewerb in Jugoslawien. Es wird sogleich publiziert und von der „Vereinigung der jugoslawischen Verleger“ als bester Roman des Jahres prämiert. Unter den Prosa-Veröffentlichungen sind hier noch zu erwähnen: *Zlatno Runo*, Teil I – II (1978) und III – IV (1980); *Besnilo* (1983); *1999* (1984); *Atlantida* (1988); *Novi Jerusalim* (1988); *Argonautika* (1989), u.a.

⁷ Im Buch gibt es sieben Geschichten als Variationen von einer Geschichte; sechs davon widmet Kiš jeweils einer Person: Mirko Kovač, Borislav Pekić, André Gide, Karl Steiner, Leonid Šejka und Philip David.

⁸ P. Pijanović 1992, 13.

herausstellt. Außerdem verbinden sie die Fragen nach der Repräsentation der Geschichte und die nach der Darstellung des *Holocaust*. Die hier dargestellten Gemeinsamkeiten der Autoren sollten jedoch stets unter dem Gesichtspunkt ihrer „razlikujuće srodnosti“ („unterscheidenden Verwandtschaft“) betrachtet werden (Pijanović 1992, 17).

Plot und Thema des Romans

Konrad Adrijan Rutkowski, ehemaliger SS-Obersturmführer und nach Kriegsende Professor für polnische Geschichte des Mittelalters an der Universität Heidelberg, berichtet in 26 Briefen an seinen Schwager, den Historiker Hilmar Wagner über 22 Jahre zurückliegende tragische Ereignisse, deren Augenzeuge und Teilnehmer er war. Das Schreiben der Briefe wird veranlasst durch die Konfrontation mit seiner Vergangenheit, als er zusammen mit seiner Frau Sabine eine Urlaubsreise in den dalmatinischen Ort D. im Jahr 1965 unternimmt. Diesen Ort kennt Rutkowski bereits, denn er war im Jahr 1943, während der Besetzung des Ortes durch die Wehrmacht, als Mitglied der Gestapo dort stationiert.

Der Urlaubsaufenthalt steht unter schlechten Vorzeichen, da sich die Pension im Gebäude des damaligen Gestapostabs befindet, in dessen Kellern die Verhöre und Folterungen der Gefangenen stattgefunden haben. Mit quälenden Erinnerungen konfrontiert, wohnt Rutkowski – auf Verlangen seiner Frau – der Errichtung eines Denkmals zu Ehren eines örtlichen Kriegshelden bei. Rutkowski glaubt bis zum Schluss der Zeremonie, es handele sich um die Ehrung eines Arbeiters, der trotz schwerer Folterung nichts preisgegeben hatte und schließlich von Rutkowski in einer Affekthandlung getötet wurde. Diese Annahme stellt sich jedoch als Irrtum heraus, denn es handelt sich um ein Denkmal für Adam Trpković, der 1943 durch die Gestapo hingerichtet wurde, nachdem er auf Verlangen seines Vorgesetzten, Obersturmführer Steinbrecher, eine Liste verdächtiger Personen verfasst hatte. Mittlerweile glaubt man offenbar, Adam sei ein Held gewesen.

In der Nacht nach der Zeremonie erscheint dem aufgewühlten Rutkowski Adams Geist, der ihn für seinen Tod verantwortlich macht, in seinem Hotelzimmer. Rutkowski muss sich mit den Geschehnissen von damals wieder auseinandersetzen; verdrängte Schuldgefühle brechen auf: Damals übernahm er die Untersuchung und das Verhör Adams mit dem Ziel, ihn zu retten; sein Vorhaben scheiterte jedoch an Steinbrechers „teuflischer“ Logik. Es handelt sich dabei aber um mehr als nur Schuldgefühle, denn das verborgene Wissen Rutkowskis darüber, dass er Adam gar nicht ernsthaft retten wollte, beginnt langsam in sein Bewusstsein vorzudringen. Er erkennt, dass die angebliche Rettungsaktion Adams nur ein Vorwand war, um seine Gestapo-Zugehörigkeit vor sich selbst zu rechtfertigen. Adams Geist reißt genau diese Wunde auf und verlangt als

Wiedergutmachung, dass Rutkowski die Wahrheit über den „echten“ Adam Trpković in der Gemeinde bekannt macht.

Rutkowski erkennt langsam, dass die Erinnerungen an das Geschehene nie ausgelöscht werden können, denn „die Vergangenheit ist ein Vampir und die richtige Frage lautet, wie man ihn zähmen kann“ (Brief 25). Er versucht vorerst, das *Böse* in der Geschichte der Menschheit zu rekonstruieren. Wie konnte das unbeschreibliche Verbrechen des Holocaust in einer an philosophischer Tradition so reichen Gesellschaft zustande kommen? Rutkowski benennt das Grundproblem: Der Intellekt – die *Idee* – wird nicht zur Verantwortung gezogen, sondern immer nur die *Tat*; deren gegenseitige Einflussnahme wird demnach unterschätzt. Diese Erkenntnis entwickelt sich mit dem zunehmenden Zerfall von Rutkowskis geistiger Gesundheit und kulminiert im Wahnsinn.

I. Rekonstruktion der Vergangenheit und Dekonstruktion der Wahrheit

1. Epistolare Erzählweise als Weg zu verdrängter Wahrheit

Der folgende Abschnitt konzentriert sich auf die Funktion der epistolaren Erzählweise im Zusammenhang mit den Erinnerungen und der verdrängten Wahrheit des Protagonisten Konrad Rutkowski. Die subjektiven Erinnerungen des Augenzeugen Rutkowski und die objektive Darstellung der Vergangenheit werden gegeneinander ausgespielt. Außerdem wird gezeigt, dass die Sehnsucht des Subjekts nach einer einheitlichen Identität die treibende Kraft des Protagonisten darstellt, was sich im Aufbau des Romans niederschlägt. Zugleich geht es um die Suche nach dem narzisstischen Ur-Zustand und der damit verbundenen Einheit mit der Welt.

1.1. Funktionen subjektiver gegenüber objektiver Darstellung im Roman

Die Handlung des Romans *Kako upokojiti Vampira* wird in 26 Briefen von Rutkowski (Teil 1) vorgeführt und durch folgende *paratextuelle* Elemente umklammert: das vorangehende Vorwort des Herausgebers; Fußnoten, die ein Verhörprotokoll und ein geheimes Testament von Professor Rutkowski enthalten (Teil 2); Anmerkungen des Herausgebers (Teil 3). Der Aufbau des Romans und die zentrale Stellung der Briefe greifen auf den ersten Blick auf die Tradition des *Briefromans* zurück, dessen Elemente in einigen Punkten im Roman imitiert werden. Häufig unterstellen Briefromane die Existenz eines anonymen Herausgebers, der die durch Zufall in seine Hände gelangten Briefe veröffentlicht. Dieser Herausgeber macht sich durch eine Einleitung oder ein Vorwort, ein Nachwort oder in Anmerkungen bemerkbar, indem er Verweise, Kommentare oder

Erläuterungen zu den einzelnen Briefen hinzufügt.⁹ Daher nähert sich die Funktion des Herausgebers an die eines auktorialen Erzählers an, dessen Existenz in klassischen Briefromanen eher selten ist.¹⁰ Im Roman Pekićs ist die Funktion des Herausgebers ähnlich konzipiert, seine Identität hingegen bleibt nicht anonym: Das „Vorwort des Herausgebers“ wird abschließend mit „Borislav Pekić, London, August 1976“ signiert, was die Herausgeber-Instanz problematisiert. Folgt man der Terminologie von G. Genette, handelt es sich hier um den Typus des *verneinenden auktorialen Vorworts* in der Kategorie *fiktionales Vorwort*.¹¹ Der Autor/Herausgeber verneint seine Autorschaft, distanziert sich von den Äußerungen Rutkowskis und behauptet, er habe die Briefe einige Jahre nach dem Tod Rutkowskis von H. Wagner erhalten, sie ins Serbische übersetzt, geordnet, fehlende Teile rekonstruiert, die jeweiligen Titel ausgesucht und veröffentlicht. Rutkowski wird in seinen Briefen auf Schlüsselwerke der europäischen geistigen Tradition (Marc Aurel, Bergson, Nietzsche, Marx, Freud, Hegel, Platon, Heidegger, Sartre, Kant, Wittgenstein u.a.) zurückkommen, die der Herausgeber in seinem Vorwort erwähnt. Zusätzlich nennt er etwa sechzig Studien, die er dem Leser empfiehlt, um den Nationalsozialismus als Phänomen zu begreifen (Richter 1991, 84). Aus diesem Grund lassen sich auch die Anmerkungen des Herausgebers im Roman in die Kategorie der *fiktionalen Anmerkung* einordnen, welche besonders in klassischen Brief- oder Tagebuchromanen zu finden ist (Genette 2001, 324). Im Roman kommentiert der authentische Herausgeber (Autor)¹² mit Hilfe von Anmerkungen die innere Geschichte, er berichtigt, kritisiert, befragt Zeugen und informiert den Leser über vorenthaltene Wahrheiten.

Es wurde bisher gezeigt, dass Vorwort und Anmerkungen sowie der Herausgeber einen bestimmten Grad an Fiktionalisierung erfahren haben, die aus dem Spiel zwischen Realität und Fiktion entsteht. Damit rückt die fundamentale *Unbestimmtheit* literarischer Texte ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Diese Unbestimmtheit entspringt einer mangelnden Deckung des fiktiven Textes mit vom Leser erfahrbaren „realen Gegenständen der ‚Lebenswelt‘, was zu *Leerstellen* im Text führt.¹³ Im Roman Pekićs wird diese mangelnde Deckung besonders ak-

⁹ W. Jeske 1991, 52.

¹⁰ F. Stanzel 1979.

¹¹ Aufgrund der falschen Zuschreibung des Textes sowie der Angabe der rein verlegerischen Funktion des Autors, die sich lediglich auf Korrekturen am Text und Übersetzungen beschränkt, wird das Vorwort und der Autor fiktionalisiert; G. Genette 2001, 267-271.

¹² Zwar wird die Identität des realen Autors Pekić in das literarische Werk hineingezogen, sein Name wird jedoch von seiner Person getrennt und fiktionalisiert. „Was für jede beliebige sprachliche Äußerung gilt, kann auch auf das literarische Werk bezogen werden. In ihm drückt sich der Autor mit Hilfe von Symptomen, indiziellen Zeichen aus. Das Ergebnis dieses semiotischen Aktes ist allerdings nicht der konkrete Autor, sondern das Bild des Urhebers [...] Ich nenne dieses im Werk enthaltene Bild den abstrakten Autor.“ (W. Schmid 2007, 4)

¹³ W. Iser 1970, 12.

zentuiert und an der Frage nach der Identität der handelnden Personen demonstriert, welche zwischen realer und fiktiver Welt oszillieren. Dieses Spiel beginnt im Vorwort mit der zumindest nominalen Gleichsetzung des Autors und des Herausgebers. Es wird damit eine *Dichotomie* von realem Autor / fiktivem Autor erzeugt, was zu einer Irritation des Lesers führt. Zusätzlich bringt Pekić in den Anmerkungen ein Ärzte-Konsilium ins Spiel, dessen Funktion der einer wissenschaftlichen Quelle entsprechen soll, auf die er zurück greift, um die Glaubwürdigkeit von Rutkowskis Briefen zu erhöhen. Die Kommentare zur Krankheit Rutkowskis wirken jedoch beliebig, da sie dauernd einen anderen Standpunkt vertreten. Damit werden Leerstellen im Text erzeugt, die den Bewertungsspielraum für den Leser erweitern (Iser 1970, 20), was sich in der Ambivalenz der Person und auch des Herausgebers niederschlägt. Das Spiel von Realität und Fiktion wird auch am Beispiel der Identität der Personen durchexerziert: Die Identität und Profession von Prof. Dr. Birnbaum bezieht sich interessanterweise auf eine reale Person; im Vorwort wird im Rahmen der bibliographischen Angabe auf seinen Text *Kriminal-Psychopathologie* (1931) hingewiesen.¹⁴ Dabei bleibt er als Person ohne individuelle Eigenschaften, es handelt sich lediglich um einen Namen und eine Stimme. Auch Rutkowskis Name rekurriert möglicherweise auf zwei Personen.¹⁵ Es gibt jedoch keine tatsächliche Beziehung zwischen den fiktiven und realen Personen, da die letzteren nur ihrem Typus nach auserkoren sind, Namensgeber zu sein. Mit anderen Worten, die Namen sind als „Spuren“ zu verstehen, welche auf etwas hinweisen, dass entschlüsselt werden soll, sie entsprechen den „Index-Zeichen“, welche eine zusätzliche Signifikanz verleihen.¹⁶ Im Roman lassen sich beim aufmerksamen

¹⁴ Dr. Birnbaum war Psychiater, Neurologe und Professor an der Universität Berlin. Als Jude wurde er 1933 nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten entlassen; 1939 emigrierte er in die USA.

¹⁵ Die Recherche zu diesem Namen führt zu folgenden Personen: 1. Leonid Wassiljewitsch Rutkowski (russischer Logiker und Logikhistoriker, 1859-1920); 2. Lothar Stengel von Rutkowski (Arzt, NS-Rassentheoretiker, Dichter); mit Beginn des II. Weltkrieges wirkte er als SS-Militärarzt in Serbien und später in Leningrad. Er geriet für 2 Jahre in russische Kriegsgefangenschaft, wurde jedoch nicht als SS-Angehöriger identifiziert und nach Deutschland entlassen; Sabine Stengel-Rutkowski, reale Person und Schwiegertochter von L. Stengel. Es ist davon auszugehen, dass die Namenswahl „Rutkowski“ kein Zufall ist, denn die Figur vereint zum einen den Intellektuellen, dessen obsessive Reflexion über die Logik (vgl. 1) ein wichtiger Aspekt im Roman ist, zum anderen ist die Figur Mitglied des NS-Regimes (vgl. 2); Die Ehefrau Rutkowskis im Roman heißt ebenfalls Sabine Rutkowski.

¹⁶ Vgl. A.A. Hansen-Löve 1996, 189. Der erwähnte Titel „Kriminal-Psychopathologie“ entspricht bereits einer Spur, die auf das zu analysierende Feld hinweist: im Roman ist es die Psychopathologie nicht nur eines Individuums, sondern eines ganzen Kollektivs. Außerdem vereint Rutkowski in seiner Person einen „Apokalyptiker“ und einen „Detektiv“ zugleich (vgl. Hansen-Löve 1996, 192), der die Zeichen seiner verdrängten Vergangenheit zu entziffern sucht (was eine semiotische Ebene seiner Briefe impliziert) und zunehmend die Zeichen des *Endes* entdeckt.

Lesen zahlreiche Indices aufdecken, worauf an anderer Stelle noch einzugehen sein wird.

Es wird augenscheinlich versucht, die oben beschriebenen Leerstellen im Text durch Kommentare des Herausgebers (Autors) zu schließen, und so eine vordergründige Homogenität des Erzählten zu erzielen. Nicht selten jedoch wird hier tatsächlich eine gegenteilige Absicht verfolgt: den Leser zu verwirren, zu aktivieren, ihn zum Nachdenken und zur Kritik anzuregen (Iser 1970, 21). Die Kommentare des Herausgebers, welche das Erzählte objektivieren sollen, werden in die Anmerkungen verlegt, da die Briefe die Rede des Briefadressanten enthalten, welche die Narration eines auktorialen Erzählers bzw. Herausgebers ersetzt und keine unmittelbaren Kommentare zulässt. Schließlich wird der Herausgeber desavouiert, seine Glaubwürdigkeit demontiert: Im Rahmen der Anmerkungen lassen die Stimmen des Ärzte-Konsiliums die wechselnden Standpunkte des Herausgebers erkennen. Außerdem kommentiert er durchaus subjektiv wie z.B. in der Anmerkung 33, indem er notiert: „Definicija koja bi mogla da oduševi samo geometre“ („Eine Definition, die nur die Geometer begeistern könnte“). Wichtig ist anzumerken, dass diese Bemerkung keinerlei informativen Wert für den Leser enthält. Dass die Rede des Herausgebers zunehmend auch Eigenschaften der Erzählperson übernimmt, wird in Anmerkung 21 auf der Schriftebene deutlich: Er übernimmt in seinen Text die Auslassungen – [...] – des zu kommentierenden Briefes (Rutkowskis Rede), welche die Zerrissenheit Rutkowskis und dessen akute seelische Krise manifestieren (die Frage „Wer spricht?“ wird im weiteren Verlauf der Handlung auch in Bezug auf die Figuren Adam Trpković und Steinbrecher von Bedeutung sein). Diese Auslassungen scheinen auf die Leerstellen im Text hinzuweisen, welche er nicht im Stande ist zu schließen. Im Gegenteil: er schafft neue Leerstellen, indem er die „mangelnde Bestimmbarkeit“ von Fiktivem und Realem (Iser 1970, 15) besonders betont. In der letzten Anmerkung am Ende des Romans, die als *Nachwort* des Herausgebers fungiert, wird berichtet, dass Rutkowski bei seiner Rückkehr nach Deutschland bei einem Unfall durch Adams Regenschirm durchbohrt wurde. Der Regenschirm befinde sich nun im Besitz des Herausgebers: „[...] u podrumu moje londonske kuće“ („[...] im Keller meines Hauses in London“; Anmerkung 42). Dieser Hinweis suggeriert erneut die Identität des Autors, da Pekić den Roman in London geschrieben hat. Auf diese Weise steht der Autor nicht mehr außerhalb des literarischen Werkes, da er mit Hilfe der fingierten Herausgeberinstanz Teil der dargestellten Welt wird.

Zusammenfassend betrachtet lässt sich im Roman ein Spiel gegensätzlich wirkender Tendenzen ausmachen, was sich sowohl in der Figur Rutkowskis als auch im Herausgeber manifestiert: Rutkowski versucht, die Ereignisse aus der Vergangenheit niederzuschreiben, um sie für den Zweck der Wahrheitsfindung zu dokumentieren. Sein Streben nach Wahrheit wird jedoch durch seine subjek-

tive Perspektive beeinträchtigt. In gleicher Weise unterliegt die Funktion des Herausgebers einem solchen Verfahren: Das Vorwort und die Anmerkungen des Herausgebers bilden den Rahmen, in dem mit Hilfe von Fakten und Zeugenbefragungen die Objektivierung von Rutkowskis Darstellung durchgeführt wird. Gleichzeitig aber wird mit dem Einbeziehen des fiktiven Objekts (des Regenschirms) in den Keller des Herausgebers die Grenze zwischen dem Rahmen und der fiktiven Welt durchlässig gemacht. Dass der Herausgeber den Regenschirm angekettet hält, lässt darauf schließen, dass er dessen unheimliche Eigenschaften, wie sie von Rutkowski behauptet werden, zumindest nicht für unmöglich hält, wodurch die Geschichte Rutkowskis wiederum an Glaubwürdigkeit gewinnt. Im Umkehrschluss jedoch leidet die Glaubwürdigkeit des Herausgebers. Dieses Verfahren bewirkt, dass die Polarität von objektiv/subjektiv sowie real/fiktiv aufgehoben wird. Dadurch wird die Bedeutsamkeit der subjektiven Darstellung der eines objektiven Dokumentes gegenübergestellt. Die epistolare Erzählweise als subjektive Perspektive eines Augenzeugen ist ein bewusst gewähltes Verfahren des Autors: Damit betont er die besondere Bedeutung von literarischen gegenüber historiographischen Aufzeichnungen von vergangenen Ereignissen.¹⁷

Die Struktur des Romans offenbart bei einer Betrachtung hinsichtlich räumlicher Parameter ein Spiel zwischen „Offen“ und „Geschlossen“: Die Briefe Rutkowskis bilden den Kern des Romans; Handlung und Erzählung werden mit dem ersten Brief eröffnet und mit dem letzten Brief beendet. Der letzte Brief schließt die Handlung der Erzählgegenwart sowie formal die Erzählung ab. Außerdem wird im Vorwort des Herausgebers der Tod Rutkowskis vorweggenommen, während in den Anmerkungen die Umstände seines Todes dargelegt werden. Demnach wird die Geschichte Rutkowskis durch einen zusätzlichen Anfang im Vorwort und ein zusätzliches Ende in den Anmerkungen des Herausgebers erweitert; mit anderen Worten handelt es sich hier um eine „Geschichte in der Geschichte“.¹⁸ Am Beispiel des literarischen Werkes betont Lotman, dass der Rahmen durch Anfang und Ende des literarischen Textes gebildet wird.¹⁹ Im Roman Pekićs jedoch wird dieser Rahmen zweifach realisiert, was das Spiel von Offen und Geschlossen, von Außen und Innen noch intensi-

¹⁷ Dass der konkrete Autor Pekić diesen Darstellungen große Bedeutung beimisst, wird an anderer Stelle deutlich: „[...] U objavljenim i neobjavljenim ličnim beleškama, neslužbenim analima, ispovestima, dnevnica, memoarima, a naročito novinama [...] – nastojao sam, [...] da spoznam živ, *autentičan duh minulih vremena*, neizbežno umrtvljen, nekrotiziran, pa često i izopačen u istoriografskim delima.“ („In den veröffentlichten und unveröffentlichten persönlichen Aufzeichnungen, inoffiziellen Annalen, Beichten, Tagebüchern, Memoiren, und besonders in Zeitungen [...] – habe ich stets versucht, [...] *den lebendigen und authentischen Geist vergangener Zeiten* zu erkennen, der in historiographischen Werken unvermeidlich abgetötet, nekrotisiert und nicht selten verdreht ist“, Pijanović 1992, 24).

¹⁸ P. Pijanović 1991, 336f.

¹⁹ J. Lotman 1993, 309.

viert. Der zweifache Rahmen und die damit einhergehende doppelte Geschlossenheit führen zu einer Introspektive auf die innere Geschichte, welche dadurch eine semantische Offenheit erhält. Auf diese Weise werden das literarische Werk und die darin enthaltene Geschichte zu einer Metapher der Welt.²⁰ Die dargestellte, innere Welt im Roman rekonstruiert jedoch die nationalsozialistische Vergangenheit Rutkowskis. Außerdem endet der Roman mit dem tragischen Unfall des Helden.²¹ Überträgt man hierauf nun Lotmans These, dass der innere Teil das endliche Element in einer unendlichen Welt widerspiegelt, liefert Pekićs Roman eine pessimistische Zukunftsprognose für die Menschheit, was sich im Verlauf einer weiteren Textanalyse zeigen lässt.

1.2. Die monologische Kommunikation eines defekten Bewusstseins

Im Roman wird zugleich ein Gegenmodell zur oben dargestellten dualistischen Betrachtung erkennbar: Die innere Geschichte (der Kern) besteht aus einer Briefkette, welche als solche weder eine räumliche Einheit noch eine Mitte aufweist. Außerdem versinnbildlicht die fortgesetzte Datierung der Briefe die Linearität auf der Zeitachse. Der postmodernen Vorstellung einer Linearität der Zeit steht in „Kako upokojiti vampira“ ein zyklisches Zeit-Modell durch die thematisierte Wiederholung der Vergangenheit gegenüber. Im folgenden Abschnitt wird das Kommunikationsmodell des Briefes für die Untersuchung der epistolaren Erzählweise im Roman herangezogen. Dabei wird deutlich, dass sich im Roman durchgehend uneinheitliche Identitäten und Posten (Sender – Empfänger) finden lassen. Diese Oppositionen und Teilungen dienen als Zeichen einer bereits unterwanderten Wahrnehmung des Protagonisten; sein Bewusstsein befindet sich bereits in Auflösung. Die auf Bachtin zurückgehende These, dass die monologische Rede als ein Zeichen totalitären Bewusstseins zu betrachten ist, wird anhand von unbewussten Fehlern auf der Schriftebene erweitert und bestätigt.

Die epistolare Form des Erzählens basiert auf einem dialogischen Aspekt, der für das Kommunikationsmodell des Briefes charakteristisch ist und sich stärker als etwa bei der mündlichen Kommunikation ausprägt: Der Brief ist Träger der schriftlichen Mitteilung eines Senders an den Empfänger und umgekehrt. In

²⁰ Ausgehend von seiner Stadtsemiotik zieht Lotman eine Parallele zwischen dem konkreten Raum (Stadt im Raum der Welt) und dem Text innerhalb der Gesamtheit aller Texte bzw. der Kultur. In der Folge wird „die Struktur des Raumes eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt“. Der Rahmen (die Grenze) übernimmt in Lotmans Betrachtung zweifache Bedeutung: Er trennt und öffnet den Text bzw. das Kunstwerk und bestimmt ihn damit als das endliche Modell der unendlichen Welt (Lotman 1993, 301, 312).

²¹ „[...] und wenn es vom tragischen Schicksal der Heldin erzählt, so berichtet es vom tragischen Wesen der Welt. Deshalb ist ein gutes oder schlechtes Ende für uns so bedeutsam: es bezeugt nicht nur den Abschluss irgendeines Sujets, sondern legt auch Zeugnis ab von der Konstruktion der Welt als Ganzer.“ (Lotman 1993, 310)

„Kako upokojiti vampira“ kommt dieser Aspekt der Umkehrung jedoch nicht richtig zum Tragen, da es sich dennoch primär um eine monologische Form handelt: Rutkowski betont bereits im ersten Brief an Wagner, dass weder Rat noch Antworten erwünscht sind (Brief 1). Zusätzlich gibt der Herausgeber im Vorwort einen weiteren Hinweis, wonach Rutkowskis Schriften von Wagner zwar erhalten, jedoch nie gelesen wurden („[...] očigledno nikad pročítani rukopis“ / „[...] ein offenbar nie gelesenes Manuskript“). Diese Situation beschreibt Schmid als *Zwiespältigkeit* des Empfängers innerhalb des Kommunikationsmodells eines Erzählwerkes (Schmid 2007, 1). Demnach wird der Empfänger auf den „intendierten“ und „faktischen“ Empfänger aufgeteilt, was sich (auch)²² innerhalb des Romans zeigt: Rutkowski, der Wagner als den Adressaten seiner Briefe bestimmt, intendiert auch seine Empfänger-Funktion (obwohl er auf eine Empfänger-Antwort explizit verzichtet). Was Rutkowski viel später erst ahnt, der Leser hingegen bereits im Vorwort des Herausgebers erfährt, ist, dass die Briefe vom „intendierten Empfänger“ Wagner nicht gelesen werden. Damit wird deutlich, dass Wagner zwar der Adressat und Empfänger von Rutkowskis Briefen ist, nicht jedoch die Funktion des Rezipienten der Mitteilung (*Message*) erfüllt. Es ist die außerhalb der erzählten Welt stehende Herausgeber-Instanz, welche die Briefe liest und somit die Position des faktischen Empfängers und Rezipienten besetzt. Der uneinheitlichen Empfängerinstanz (Wagner und Herausgeber) steht zudem eine uneinheitliche Erzähler-Instanz (Rutkowski berichtet von sich häufig in der dritten Person) gegenüber.

Für die Erzählsituation eines Briefromans ist es charakteristisch, dass eine Distanz zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich kaum bis gar nicht vorhanden ist, was in der zeitlichen Nähe der beiden Instanzen begründet ist (Stanzel 1979, 38). Diese Konvention des Briefromans wird in „Kako upokojiti vampira“ verworfen. Die spärliche Handlung wird von den Reflexionen Rutkowskis begleitet, die (entsprechend dem Briefroman) den größeren Part übernehmen. Die Erzählsituation ist nicht mündlich, sondern in Form einer epistolaren Beichte gestaltet.²³ Diese betrifft sowohl die Vergangenheit Rutkowskis (Zweiter Weltkrieg) als auch die simultan dargestellte Erzählgegenwart, die zum Zeitpunkt des brieflichen Eintrags unmittelbar geschieht. Die Briefe stellen die eigentliche Erzählung dar, welche die Geschehensmomente in eine *ordo artificialis*²⁴ bringt: Zu Beginn des Briefes wird in der Regel kurz ein Ereignis aus der

²² Schmid's Unterscheidung betrifft vor allem die Kommunikation zwischen literarischem Werk und Leser.

²³ Im Unterschied zum Memoiren-Text, der dem Vergessen entgegenzutreten versucht, um die Erinnerung (*Reminiscencia*) lebendig zu halten, dient Rutkowskis Erinnern aus der Perspektive eines Augenzeugen nur vordergründig diesem Zweck. Im späteren Verlauf der Handlung wünscht R. dagegen, die Erinnerungen auszulöschen und die Vergangenheit (wie einen Vampir) zu töten.

²⁴ W. Schmid 2005, 243.

Gegenwart geschildert, um schließlich die Episode aus der Vergangenheit fortzusetzen. Die Erzählerinstanz ist demnach komplex gestaltet: Das erzählende Ich steht zwei erlebenden Ichs gegenüber, was in Zusammenhang mit Rutkowskis fortschreitender seelischer Erkrankung an Bedeutung gewinnt. Häufig werden auch die Ereignisse in der Vergangenheit mit denen der Gegenwart in Parallelverfahren dargestellt, was im Roman selbst metaphorisch thematisiert wird:

[...] naša priča liči na prugu, čije nevidljive šine teku u istom pravcu, ali od kojih je leva postavljena dvadeset dve godine posle desne. [...] Tek u njihovom prožimanju priča dobija smisao.

[...] unsere Geschichte ist den Bahngleisen ähnlich, deren unsichtbare Schienen in dieselbe Richtung fließen, jedoch wurde die linke von ihnen zweiundzwanzig Jahre nach der rechten aufgestellt. [...] Erst in ihrer Durchdringung erhält die Geschichte [Erzählung] einen Sinn. (Brief 8)

Über die Metapher für den linearen Zeitablauf hinausgehend, beschreiben die „fließenden“ Schienen im Zitat Rutkowskis simultane Wahrnehmung zeitlich auseinander liegender Ereignisse. Möglicherweise sind seine Worte Anzeichen einer sich ankündigenden Spaltung seines Bewusstseins, als Folge von dramatischen Konflikten in der Vergangenheit und der resultierenden seelischen Krise. Zu diesem Zeitpunkt jedoch kann von einer Krankheit noch nicht ausgegangen werden (einer der Ärzte vertritt die These, dass Rutkowski gesund sei). Vielmehr wird hier ein Individuum vorgestellt, das wie ein *Pars pro toto* für den Zustand einer Gesellschaft nach der Katastrophe des verlorenen Krieges wirkt: Eine entfremdete Welt, in der eine Einheitlichkeit des Subjekts in der Wahrnehmung seiner Selbst und der Umwelt zutiefst erschüttert ist.

Im Folgenden wird gezeigt, wie die epistolare Erzählweise die „Schienen“ von Rutkowskis Person miteinander zu verbinden versucht.

Die Auswahl des Verfahrens einer schriftlichen Auseinandersetzung mit der Wahrheit greift die Bedeutung der Schrift im Sinne von Derrida auf: Die Schrift oder die *Différance*²⁵ geht jedem Riss zwischen Subjekt und Objekt, Innen und

²⁵ Derrida radikalisiert die Differentialität der sprachlichen Zeichen (F. de Saussure) im Begriff der *différance*. Es handelt sich um ein Kunstwort, das vom französischen Wort „différence“ (Unterscheidung, Aufschiebung) ausgeht, es minimal verändert, was lautlich jedoch nicht hörbar ist. Damit demonstriert Derrida – im Rahmen seiner Kritik an Logo- und Phonozentrismus – die Priorität der Schrift. An dieser Änderung realisiert er die Dekonstruktion der Zeichen-Bedeutung im Sinne von „nicht identisch sein“ (und doch erkennbar), ausgehend von der Doppelbedeutung des Verbs *différer*: „sich unterscheiden“ und „Aufschieben“. Es wird hiermit die sprachliche Aktivität als eine endlose Produktion von Differenzen dargestellt, welche für die Erfassung einer Bedeutung notwendig sind. Gleichzeitig gibt es keine eingrenzende Identität und Präsenz von Text mehr, was in der Partizipialform der *différance*

Außen, Raum und Zeit voraus, weshalb sich eine einheitliche Identität als „Illusion“ erweist (im Rahmen der Dekonstruktion von Derrida).²⁶ Demnach gibt es keine Identität, sondern nur Differenz, keine Kernpunkte des Denkens, sondern nur ein Netzwerk aufeinander bezogener Zeichen.²⁷ Auch das menschliche Subjekt besitzt keine einheitliche Identität, sondern besteht aus dem bereits von Sigmund Freud eingeführten *mixtum compositum* verschiedener Antriebskräfte und Selbstbilder, die oft im Konflikt miteinander stehen. Lacan hingegen spricht von einer Sehnsucht des Subjekts nach der Einheit (im Rahmen der poststrukturalistischen Theorie), die auch bei Freud mit Hilfe der *Rekonstruktion* hergestellt werden soll.²⁸

In „Kako upokojiti vampira“ werden diese widersprüchlichen postmodernen Konzepte mit dem Nebeneinander heterogener Textelemente symbolisiert, die einen Montageeffekt²⁹ erzeugen: Das Vorwort des Herausgebers, die Widmung, die vorangestellten Verse aus Goethes „Faust“ (*Motto des Romans*), Brieftitel als Motti, philosophische Zitate, Post scripta, Anmerkungen.³⁰

Es wird im Folgenden deutlich, in welcher Weise die widersprüchlichen Konzepte (auch das strukturorientierte Konzept Lotmans) im Roman alternieren und ein Spannungsverhältnis erzeugen: Mit seiner Schuld konfrontiert, versucht Rutkowski seine Vergangenheit in Form von Briefen zu rekonstruieren, um die Lücke (ein Leitmotiv im Roman) in seiner Erinnerung zu schließen. Die Briefe stellen den Versuch dar, in Anbetracht einer auseinanderdriftenden Wirklichkeit die Teile der Vergangenheit wieder zusammensetzen und eine kohärente Identität herzustellen. Auch die Roman-Struktur mit ihrem doppelten Rahmen und

(durch das ‚a‘) angedeutet wird. Das – a – wird Bruch und Verbindung zugleich. J. Derrida 2004, 76ff.

²⁶ Der Begriff Subjekt wird in Folge der strukturalistischen Auffassung abgewertet und mit „Selbsttäuschung“ gleichgesetzt (was im Fall Rutkowskis an Bedeutung gewinnt). Lacan hingegen hält am Subjekt weiterhin fest und spricht vom Subjekt des Unbewussten. M. Dolar 2000, 44.

²⁷ „[...] In Folge dessen musste man sich eingestehen, dass es keinen Zentrum gibt, dass das Zentrum nicht in der Gestalt eines Anwesenden gedacht werden kann, dass es keinen natürlichen Ort besitzt, dass es kein fester Ort ist, sondern eine Funktion, eine Art von Nicht-Ort, worin sich ein unendlicher Austausch von Zeichen abspielt“, J. Derrida 1976, 424.

²⁸ Freud geht von einem unbewussten Streben des Subjekts, die frühkindliche Einheit des *Ich* und der Welt wiederherzustellen (*primäre narzisstische Einheit*), aus. (S. Freud 1992)

²⁹ Folglich handelt es sich bei der Montage gleichzeitig um ihr Gegenteil, die Demontage von Begriffen wie (u.a.) Mimesis, Kausalität, Geschlossenheit, Identität und ist insofern zu einer Problematisierung des Kunstbegriffs, der Funktion des Autors und dem Phänomen der Intertextualität geeignet. Es sind zwei gegensätzliche Tendenzen, die hier erzeugt werden: Einerseits die Vereinheitlichung, da die Text-Elemente miteinander organisch verbunden sind, andererseits die Differenzierung (Lotman 1993, 398).

³⁰ Der Herausgeber betont im Vorwort, dass er die Titel philosophischer Werke für die Briefe selbst ausgesucht hat: „[...] oni su zasnovani na duhu svakog pojedinog pisma“ („[...] die auf dem Geiste des jeweiligen Briefes gründen“). In ihrer Funktion ähneln sie daher den Motti, welche als Elemente und Bruchstücke anderer Texte besonders inhomogen wirken.

dem Wechselspiel von Offenem und Geschlossenem kann als Verfahren einer Einheitsbildung gewertet werden. Da die Briefe jedoch selbst als Fragmente auftreten, stellen sie eine *metonymische* Beziehung zu den Identitäts-Bruchstücken Rutkowskis her. Außerdem dekonstruieren sie in ihrer linearen Fortsetzung von innen heraus die Roman-Struktur, deren Kern (die Erzählung in Briefen) dadurch kein Zentrum bildet.³¹ Dem Eindruck einer zeitlichen Linearität der Brieffolge steht – wie bereits erwähnt – die diskontinuierliche Anordnung der Geschehensmomente gegenüber.

Aufgrund der beschriebenen Nicht-Identitäten kann es keinen Dialog geben. Da die Briefe weder beantwortet noch gelesen wurden, ist der dialogische Aspekt des Briefes in doppelter Hinsicht nicht realisiert, und die Kommunikation verläuft nur in eine Richtung: Die monologische Form von Rutkowskis Rede dominiert die Erzählung; mit Ausnahme des Vorworts und den Anmerkungen aus der Feder des Herausgebers. In den Briefen werden zwar Gespräche Rutkowskis mit Adam, mit seiner Frau und mit Adams Geist geschildert, jedoch werden diese Dialoge allein aus der Perspektive Rutkowskis wiedergegeben, weshalb von einem *polyphonen*³² Prinzip in „Kako upokojiti vampira“, zumindest bezüglich der Personenrede, nicht gesprochen werden kann. Der Kommunikationscharakter der Briefe bleibt im Wesentlichen geschlossen, um erst nachträglich durch das Vorwort und die Anmerkungen des Herausgebers, welche eine polemische Erwiderung auf Rutkowskis Briefe darstellen (Pijanović 1991, 72), geöffnet zu werden. Die fehlende Antwort eines Dialogpartners stellt einen Mangel dar, welcher durch die in den Briefen ausgetragene Auseinandersetzung Rutkowskis mit sich selbst und seiner Schuld nicht aufgehoben werden kann. Der Streitdialog der unterschiedlichen philosophischen Standpunkte ist ein Scheindialog, der darüber hinwegzutäuschen versucht, dass es sich um eine monologische Auseinandersetzung mit der Wahrheit handelt. Bezeichnenderweise befindet Rutkowski, dass die „einseitige Korrespondenz“ dem besseren Verständnis dient (Brief 4). Interessant ist die Tatsache, dass Rutkowskis Monologe an den vermeintlichen (Gesprächs-) Briefpartner Wagner auch die seitenlangen Monologe wiedergeben, die Steinbrecher an seinen ebenfalls passiven Gesprächspartner Rutkowski richtet. Tatsächlich bleiben auch die Fragen Steinbrechers meist rein rhetorischer Natur, denn die Antworten Rutkowskis spielen keine Rolle oder bleiben ungehört (vgl. Brief 11). Lediglich ein Objekt zu sein (im Sinne eines passiven Erduldens), ist eine traumatische Erfahrung für Rutkowski, und er versucht, sie durch die (heilende) Wiederholung und Umkehrung

³¹ „Es [das Zentrum] liegt im Zentrum der Totalität, und dennoch hat die Totalität ihr Zentrum anderswo, weil es ihr nicht angehört. Das Zentrum ist nicht das Zentrum.“ (Derrida 1976, 423).

³² Bachtin entwickelt den Begriff der *Polyphonie* als das Vorhandensein im Dialog stehender Stimmen und eines unabhängigen Bewusstseins verschiedener Personen (M. Bachtin 1971, 10ff.).

seiner Position aufzuheben. Nicht nur hierdurch nimmt er im Verlauf der Geschichte zunehmend Züge seines ehemaligen Peinigers an.

Bachtin definiert die monologische Form in der Literatur als einen Ausdruck des totalitären Bewusstseins, das auch bei Rutkowski mehrfach zum Ausdruck kommt. Auf der Folie seiner augenscheinlichen Ablehnung des NS-Systems weist seine Rede im Verlauf der Handlung totalitäre Züge auf, bis hin zur vollständigen Ähnlichkeit mit der Rhetorik und Diktion seines ehemaligen Vorgesetzten Steinbrecher.³³ Außerdem wird auf der Schriftebene sehr früh eine unbewusste (indexikalische) Zeichensprache offenbart, die auf das Vorhandensein eines totalitären Bewusstseins hinweist. Retrospektiv schildert Rutkowski die Ankunft in Ort D. im Jahr 1943, während der er – neben dem stehenden Steinbrecher – zusammengekauert im Auto sitzt. Seine damalige Verfassung beschreibt er anhand eines imaginären Dialogs und spricht sich selbst dabei in dritter Person an:

Pa zar se on ne oseća pobednikom? Ni najmanje, do vraga, ni najmanje!
šta oseća? Stid, Stid i strah.

Fühlt er sich denn nicht als Sieger? Nicht im Mindesten, zum Teufel, nicht im Mindesten! Was fühlt er? Scham, Scham und Angst. (Brief 3)

In den letzten drei Worten des Zitats (im Original) fällt auf, dass das zweite Wort groß statt klein geschrieben wird (ein Fehler im Buchdruck ist nicht anzunehmen, vor allem da sich die dargelegte Schlussfolgerung aus mehreren Textstellen und -ebenen erschließt). Durch den orthographischen Fehler³⁴ wird aus den alliterierenden Anlauten des wiederholten Wortes „Stid“ das SS-Abzeichen gebildet, das im grotesken Gegensatz zu der Bedeutung auf der lexikalischen Ebene (Scham) steht. Es ist die unbewusste *Fehlleistung*, die seine Botschaft auf der graphemischen Ebene zum Ausdruck bringt und das Bild des sich schämenden Rutkowski dekonstruiert. Die Schrift und nicht die Sprache (*Logos*) wird in diesem Beispiel zum vermittelnden Medium, „als psychische Energie zwischen

³³ Rutkowski äußert sich trotz seiner prinzipiellen Ablehnung von totalitären Systemen auch folgendermaßen: „U III Reichu nije baš sve bilo rdavo. Ne može se poreći da se na telesno vaspitanje obraćala pažnja, koja je u demokratijama, a pogotovo plutokratijama, sasvim zanemarena. 1936. u Berlinu uzeli smo 36 zlatnih medalja. Pa onda autostrade, socialna skrb, razvitek industrijske tehnologije, [...]“ („Im dritten Reich war nicht alles so schlecht. Es lässt sich nicht leugnen, dass man großen Wert auf die körperliche Ertüchtigung legte, die in Demokratien und Plutokratien gänzlich vernachlässigt war. Im Jahr 1936 gewannen wir in Berlin 36 goldene Medaillen. Und dann die Autobahnen, die soziale Fürsorge, die Entwicklung der industriellen Technologie, [...]“, Brief 22).

³⁴ Der hier dargestellte orthographische Fehler ist nicht lautlich wahrnehmbar – vgl. *Différance* (Derrida 1990, 76ff.).

dem Unbewussten und dem Bewusstsein“.³⁵ Darüber hinaus wird eine „latente/manifeste Doppelstruktur“ der Niederschrift Rutkowskis signalisiert: „Es geht um den Schrift-Sinn als Doppelsinn“.³⁶ Der Sinn wird im Spiel von Verdecken und Aufdecken erzeugt (dies entspricht der Tendenz Rutkowskis, die auftauchenden Erinnerungen – die Wahrheit über die Art seiner Mitwirkung in der Gestapo – zugleich zu rechtfertigen und zu verfälschen), ähnlich einem *Kryptogramm*, das auf der graphemischen Ebene realisiert wird und eine „bildhafte Latenz“ beinhaltet.³⁷ Das im Zitat oben realisierte Bild (– SS –) steht gegenüber den syntagmatischen Elementen „Stid, Stid, i strah“ (welche nun beliebig und unglaubwürdig erscheinen) im Kontrast und offenbart sowohl eine symbolische als auch eine paradigmatische Beziehung der Zeichen, was für den gesamten Text von Bedeutung sein wird.³⁸

Simultan zur Ankunft in dem Urlaubsort D. (in Begleitung von Ehefrau Sabine) schildert Rutkowski seine Ankunft in dem besetzten Ort D. (als Teil der deutschen Truppen) und skizziert die Anordnung der Wagenkolonne:

[...], između našeg i ostalih špaskih automobila, mimo svih ratnih propisa, održavano je rastojanje, te je kolona podsećala na džinovsku morzeovu poruku, u kojoj je naš znak pogrešno otkucan.

[...], zwischen unserem und den restlichen Stabsautomobilen wurde, entgegen aller Kriegs-Vorschriften, ein Abstand eingehalten, weshalb die Kolonne an eine riesige Nachricht in Morsealphabet erinnerte, in der unser Zeichen falsch getippt wurde. (Brief 2)

³⁵ Dies in Analogie zur Emanzipation der Schrift durch Derrida. Er kritisiert die westliche metaphysische Tradition des *Logozentrismus* und spricht von einer historischen Unterdrückung der Schrift seit Platon (Derrida 1976, 302, 324).

³⁶ Vgl. zu „Kryptogrammatik und Doppelung“ in R. Lachmann 1990, 404ff.

³⁷ „Das Verborgene des Kryptogramms ist eine zu entschlüsselnde Sprache (ein Kode, mit dem der Text in seiner zweiten Dimension zu öffnen ist) [...]“ (Hansen-Löve 1996, 188).

³⁸ R. Barthes unterscheidet drei Beziehungen der Zeichen untereinander: Symbolische, paradigmatische und syntagmatische Beziehung. In Anlehnung auf Barthes lässt sich in „Kako upokojiti vampira“ eine Alternation von „symbolischer“ und „paradigmatischer“ Imagination feststellen, wobei erstere eine Tiefenimagination darstellt: „Sie erlebt die Welt als die Beziehung zwischen einer vordergründigen Form und einem vielgestaltigen mächtigen Abgrund; [...] man kann in den Werken der Tiefenimagination die biographische oder historische Kritik zitieren, die Soziologie der „Weltsichten“, den realistischen oder introspektiven Roman [...]“ R. Barthes, 2006, 94f. Im vorliegenden Roman führt die Auseinandersetzung des Protagonisten mit der Vergangenheit zur Wahrnehmung eines Abgrundes (der Wahnsinn und/oder das Dämonische), der in Folge dessen den Zweck der Historie für die Menschheit kritisiert. Die zweite, die „formale“ (oder „paradigmatische“) Imagination impliziert eine Aufmerksamkeit auf die Variation rekursiver Elemente. Das Zeichen wird hier nicht mehr in seiner „Tiefe“ gesehen, sondern in seiner „*Perspektive*“. „Daher ist die mit dieser Sicht verbundene Dynamik die eines Appells [...]“ (Barthes 2006, 97-100). Im fraglichen Roman wird dies mit einer „Koexistenz“ von Zeichen und Bezeichnetem (Barthes 2006, 97), sowohl auf der phonologischen als auch auf der lexikalischen Ebene realisiert.

Das Bild der Morsezeichen und des Tippfehlers darin veranschaulicht bei der Übertragung auf die Autokolonne eine Lücke, welche die Distanzierung innerhalb der eigenen Reihen thematisiert bzw. die Ablehnung der Gestapo durch die Mitglieder der Wehrmacht versinnbildlicht. Das Augenmerk wird durch die metaphorischen Morsezeichen auf die *semiotische* Ebene gelenkt: Es wird ein pragmatischer Kontext (militärische Konvention im Dritten Reich) eingeführt, der als Zeichensystem eine ähnlich dem Morsealphabet verschlüsselte *Message* enthält, welche nur von den im Kontext Stehenden dekodiert werden kann. Gerade die Lücke (der „Tippfehler“) weist einen höheren Bedeutungsgehalt auf, als die korrekt getippten Zeichen. Sowohl die Botschaft als auch der Fehler bleiben für Außenstehende verborgen, da sie die erforderliche Zeichensprache (die Konvention) nicht beherrschen. Vermutlich ist dies ein weiterer Hinweis des Autors Pekić auf die Bedeutung von Berichten der Augen- und Zeitzeugen, selbst wenn es sich um Nationalsozialisten handelt. Das Zitat wirft ein differenzierteres Bild auf die Frage der historischen und individuellen Schuld in Bezug auf die Verbrechen des Dritten Reiches.

In diesem Abschnitt wurden die für die Briefkommunikation relevanten Sender/Empfänger – Relationen sowie ihre jeweils uneinheitlichen Identitäten behandelt. Die Briefe versinnbildlichen sowohl den fragmentarischen Zustand von Rutkowskis Identität, als auch die Suche nach der Einheit, die mit der Wahrheitssuche einhergeht. Letztere realisiert Rutkowski schriftlich und in Monologform, was im Gegensatz zum eigentlich dialogischen Charakter des Briefes steht und so Rutkowskis bereits indoktriniertes Bewusstsein bloßlegt. Es wird zwar auf das Medium der Schrift zurückgegriffen, um Identität (mit Hilfe der Erinnerung) und Welt miteinander in Einklang zu bringen. Jedoch wird die Schrift durch den stetigen *Aufschub* in der Signifikanten-Kette zum dekonstruierenden Medium für die Schaffung einer (Ur-)Einheit. Das Trägerische der Wahrheit wird aus dem Unbewussten heraus mit Hilfe von orthographischen Fehlern entlarvt, welche auf eine zweite, geheime, und nur von „Eingeweihten“ zu entschlüsselnde Schicht von Rutkowskis Rede hinweisen. Darüber hinaus wird mit dem Fehler ein für den ganzen Roman geltendes Paradigma erzeugt, das über die sich stets verfälschende individuelle Wahrheit hinaus auf eine historische Wahrheit hindeutet. Demnach ist der Fehler im Nationalsozialismus begründet und der daraus entstandenen (verdrängten) Schuld; ein unüberwindbarer Fehler, der auch und gerade dort zu vermuten ist, wo er auf Ablehnung stößt – allem voran bei sich *selbst* (Rutkowski).

2. Das Wiedererinnern als groteske Doppelung

Die folgende Analyse behandelt Rutkowskis Erinnerungsprozess und seine verschlungenen Wege zu persönlicher Erkenntnis. Die Begegnung mit vergessenen

Ereignissen und Erlebnissen, d.h. seinem verdrängten Wissen über die Ereignisse in der Vergangenheit führt im Verlauf des Berichts zu einer neuerlichen seelischen Erschütterung. Insbesondere der Höhepunkt der Schilderung, das Durchleben des gescheiterten Rettungsversuchs Adams und dessen anschließende Hinrichtung setzen Rutkowski zu; es ist, als durchlebe er die seelische Krise von damals ein zweites Mal. Besonders betont werden muss das stete Bemühen von Rutkowskis Bewusstsein, sich mit der Wahrheit über die eigene Schuld und Verantwortung zu konfrontieren und diese Schuld gleichzeitig zu rechtfertigen. Das Schreiben der Briefe ist zwanghaft – eine zunächst neurotische Handlung – und wird zunehmend zur Plattform einer Bewusstseinspaltung: Diese resultiert aus der Spannung zwischen *Vergessen* und *Wiedererinnern* sowie dem schlechten Gewissen unter gleichzeitiger Ablehnung der Schuld. Das schreibende Subjekt wird zunehmend von seinem abgespaltenen Ich (dem Anderen) usurpiert, was für Rutkowski eine unheimliche Begegnung mit den tieferen Schichten seines Ichs (dem Unbewussten) bedeutet.

2.1. Die Rückkehr eines verdrängten Traumas

Der Protagonist hat in der Vergangenheit in D. eine ganze Reihe von Ereignissen erlebt, die prädestiniert wären, traumatische Auswirkungen auf seine Psyche zu haben: Der andauernde, aber letztlich vergebliche Widerstand gegen den Vorgesetzten Steinbrecher und dessen unerbittliche Logik; die Lebensgefahr, in die er sich selbst bringt, als er versucht, Adam zu retten und nicht zuletzt der brutale Mord an dem verschwiegenen Arbeiter im Verlauf eines Verhörs. Es kann angenommen werden, dass diese Erlebnisse für Rutkowski so traumatisch waren, dass sie zu einer Ich-Spaltung führten, ein *Abwehrmechanismus*, der die unangenehme und verstörende Erinnerung an die Schuld verdrängt.

Als Rutkowski nach dem Krieg vom amerikanischen Major Stein verhört wird,³⁹ räumt er zwar ein, dass auch er „Unerlaubtes“ tun musste, schwächt dieses Geständnis jedoch sogleich ab: „[...] radi poboljšavanja rata“ („[...] zugunsten einer Verbesserung“⁴⁰ des Krieges“; Brief 25). Während seines gesamten Dienstes als Gestapo-Angehöriger habe er versucht, die Maschinerie von innen

³⁹ Im Gegensatz zur Namenlosigkeit der Opfer (hierzu später mehr) übernehmen die Namen der Personen eine betont semantische Funktion (*Nomen est omen*), welche die auf den ersten Blick so gegensätzlichen Personen zueinander in Relation bringt: der intellektuelle Rutkowski – der Folterer **Rotkopf** (die Brutalität); **Steinbrecher** – **Stein** – **Wittgenstein** (die Logik). Beispielsweise weisen Major Stein und Steinbrecher eine fast identische logische Argumentation auf (Brief 25), obwohl sie militärische Kontrahenten vertreten (Alliierte vs. NS-Deutschland); Rutkowski übertrifft jedoch im Fall des namenlosen Arbeiters die brutalen Verhörmethoden des von ihm so verachteten Kollegen Rotkopf.

⁴⁰ Durch die katachretische Formulierung „Verbesserung des Krieges“ wird die Ambivalenz Rutkowskis hinsichtlich seiner Einstellung zum Krieg nicht nur inhaltlich, sondern auch an der Oberfläche des Textes deutlich.

heraus zu sabotieren, indem er versuchte, die Bedingungen für die Gefangenen zu verbessern und die Anstrengungen von Offizieren wie Steinbrecher zu unterminieren, was ihm nicht nur selten gelang, sondern auch mit großer Gefahr verbunden war. Da Rutkowskis Formulierung hier jedoch missverständlich ist und die Tatsachen beschönigt, erscheint sie eher als Hinweis auf das Ausmaß der verfälschten Darstellung des Geschehens bzw. den Grad seiner Verdrängung: Rutkowski ist davon überzeugt, entscheidend zum Schutz der Inhaftierten der Gestapo beigetragen zu haben, ja er sieht sich sogar selbst als Opfer der Geschehnisse, wie er in seinen Briefen mehrfach betont.

Nach 22 Jahren⁴¹ kehrt Rutkowski an den Ort des Geschehens zurück. Dass er mit seiner Frau ausgerechnet D. als Urlaubsort wählt, kann sprichwörtlich als die realisierte Wiederkehr eines Mörders an den Ort des Verbrechens interpretiert werden (Pijanović 1991, 74). Hierbei sind die Worte von Adams Geist im ersten Gespräch mit Rutkowski von Bedeutung:

Uostalom, taj spomenik, to me vama i dovodi. Ali bi poštenije bilo reći da sam vas zbog njega i doveo u D.

Außerdem, das Denkmal führt mich zu Ihnen. Es wäre jedoch ehrlicher zu sagen, dass ich Sie deswegen nach D. geführt habe. (Brief 9)

Dies ist ein Hinweis auf Rutkowskis *Alter Ego*:⁴² Anders formuliert, es ist das *Andere*, das verdrängte und traumatisierte Ich, welches aus dem Unbewussten heraus seine Handlungen steuert. Rutkowskis Rückkehr nach D. ist die Wiederherstellung einer Konstellation zur Lösung von alten Konflikten; diese Wiederholung trägt jedoch nicht nur zwanghafte, sondern auch groteske und unheimliche⁴³ Züge, da sie durch die Wiedererinnerung des Verdrängten versucht, eine verloren gegangene Einheit wieder herzustellen. Rutkowskis Konfrontation mit seinen Erinnerungen vor Ort führt dazu, dass der verdrängte Anteil des Ichs wiederkehrt und sich als entfremdetes, abgespaltenes Element in Adams Geist personifiziert.⁴⁵ Das Prinzip der Dualität, welches bereits in der

⁴¹ Die Zahl der vergangenen Jahre – 22 – bietet sich als gerade Zahl leicht an für eine Division und könnte somit ein Indiz sein für die bevorstehende Division auf der seelischen Ebene des Protagonisten. Außerdem drückt die Zahl 2 die Dualität an sich und die Zahl 22 eine Doppelung aus, die im Roman auf allen Ebenen gestaltet werden.

⁴² Mit *Alter Ego* bezeichnet man auch das zweite Ich in einer multiplen Persönlichkeitsstörung (auch: *dissoziative Identitätsstörung*).

⁴³ „Im seelisch Unbewussten lässt sich nämlich die Herrschaft eines von Triebregungen ausgehenden Wiederholungszwangs erkennen, [...] dass dasjenige als unheimlich verspürt werden wird, was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann.“ (Freud 1917-1920, 251)

⁴⁵ „[...] denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist“ (Freud 1917, 254).

Erzählstruktur in den verschiedenen Identitäten von Autor, Erzähler und Protagonist sowie in Rutkowskis Wahrnehmung der Zeit (vgl. v.a. die „Schienen“-Metapher) angedeutet wird,⁴⁶ erhält hier eine phantastische Dimension. Die Begegnung mit Adams Geist schildert Rutkowski schließlich folgendermaßen:

Adam je nasrnuo na mene kao što ožedneli vampir sleće na krv. Glogov kolac stida, kojim sam ga prikovao za dance podsvesti, čak ni prema magijskim propisima ne beše dovoljan da ga upokoji. [...] Iza maglene busije prošlosti stoje naše uspomene kao krvožedni ratnici bez lica, [...] A takvom je napasnom soju pripadao i spomen na Adama Trpkovića.

Adam stürzte sich auf mich, wie ein durstiger Vampir auf das Blut. Der Pfahl meiner Scham, mit dem ich ihn am Boden meines Unterbewusstseins festgenagelt hatte, genügte auch nach magischen Regeln nicht, um ihn still zu halten. [...] Im vernebelten Hinterhalt der Vergangenheit stehen unsere Erinnerungen wie blutrünstige, gesichtslose Kämpfer [...] Zu diesem gefährlichen Schlag gehörte die Erinnerung an Adam Trpković. (Brief 1)

Die schlagartige Wiederkehr der verdrängten Erinnerungen teilt Rutkowski nicht mit seiner Frau Sabine; sie weiß nichts über die Vergangenheit ihres Mannes in der Gestapo. Stattdessen wählt er die Form der epistolaren Beichte, wie im vorigen Kapitel bereits erläutert. Zwar äußert Rutkowski die Absicht, sich in den Briefen endlich all der Lasten zu entledigen, indem er sie niederschreibt; seine Beichte ist jedoch insofern degeneriert, als sie eine *apologisierende* Rede ausmacht. Je weiter Rutkowski dabei mit seinen Erinnerungen kommt, desto klarer wird ihm allerdings, dass seine Rechtfertigungen nicht standhalten, wie ihm sein „Alter Ego“ – Adams Geist – deutlich zu verstehen gibt:

Vi ste bili obrazovan čovek. Raspomagali ste informacijama. [...] I niste čak ni imali to opravdanje da ste nacista. Jer da ste bili nacista, moglo bi se reći da ste bili u zabludi. [...] Ali vi niste bili *čovek* pakla. Vi ste samo bili kolaborant usled duševnog kukavičluka. I za vas ne može biti oprostaja.

Sie waren ein gebildeter Mann. Sie verfügten über Informationen. [...] Sie hatten nicht einmal die Rechtfertigung, ein Nazi zu sein. Denn wären Sie ein Nazi, könnte man sagen, dass Sie im Irrtum waren. [...] Doch, Sie waren kein *Mensch* der Höhle. Sie waren lediglich ein Kollaborateur aus see-lischer Feigheit. Und für Sie gibt es keine Vergebung. (Brief 9)⁴⁷

⁴⁶ „Übertragen auf die Zeitachse manifestiert sich die personale „dvojtvennost“ als Konfrontation asynchroner Ich-Aspekte, die sich nur in der achronen Vorzeit (der Präexistenz) und der Ewigkeit (des Jenseits) vereinen“ (A.A. Hansen-Löve 1992, 206).

⁴⁷ „Prof. Dr. Birnbaum [...] je držao da se cela scena odigravala u svesti K. Rutkowskog, da je to bio razgovor koji je potakla rdava savest, osećanje krivice zbog Adamove sudbine, projektovano u psihopatološku viziju.“ („Prof. Dr. Birnbaum [...] befand, dass sich die ganze Szene

Diese erdrückende Erkenntnis über seine persönliche Verantwortung ist zwar greifbar, doch Rutkowski weist die Schuld von sich und schiebt sie auf die Zwänge des NS-Systems, sowie auf die indirekte Einflussnahme des menschlichen Geistes und seiner Errungenschaften auf die Handlungen der Menschen. Er beteuert, dass Ideen für Taten verantwortlich sind, denn „Misao deluje, Misao menja, Misao stvara“ („Der Gedanke wirkt, der Gedanke ändert, der Gedanke erschafft“ (Brief 13), was wieder wie eine Ausflucht anmutet: Seine Rede über sich selbst wird zu einer Rede über die anderen, das System und die Nachkriegsgesellschaft in Deutschland, die – wie er betont – in Bezug auf die nationalsozialistischen Verbrechen an „kollektiver Amnesie“ leidet; letztlich eine deutliche Analogie zu seiner eigenen Verdrängung.

Im weiteren Verlauf begreift er endlich, dass er seiner Schuld und Verantwortung durch Erläuterungen und Ausflüchte nicht entkommen kann. Die Erkenntnis, dass das Argument für sein Mitwirken bei der Gestapo – der Kompromiss zwischen eigenem Tod und seinem Gewissen – ein Ausdruck intellektueller Feigheit war, erschüttert seine seelische Gesundheit.

Duševni udarac što ga dete podnosi saznajući da mu je otac ubica, ne može biti teži i svirepiji od onoga što sam morao da pretrpim opisujući događaj koji sam pantio kao nesreću, a sada prepoznao kao zločin.

Der seelische Hieb, den das Kind erlebt, als es erfährt, dass sein Vater ein Mörder ist, kann nicht schwerer und grausamer sein als das, was ich bei der Beschreibung des Ereignisses erleiden musste, an das ich mich als Unglück erinnerte und nun als Verbrechen erkannte. (Brief 23)

Dieser Höhepunkt der belastenden Auseinandersetzung mit seiner verdrängten Vergangenheit und die Erkenntnis der persönlichen Verantwortung führen vermutlich zum Ausbruch der psychischen Krankheit Rutkowskis. Dieser ereignet sich im Zusammenhang mit der Erzählung im „letzten Brief“ (Brief 21): Um die Hinrichtung doch noch zu verhindern (Erzählvergangenheit), plant Rutkowski, Steinbrecher zu erschießen, kurz vor dem Augenblick, in dem Adam gehängt werden *soll*. Rutkowski hält bereits die Pistole in der Hand, als er die Halluzination von Adams Himmelfahrt hat und daraufhin halb bewusstlos in der Toilette aufgefunden wird. Die Gestapo geht davon aus, dass er einen gescheiterten Selbstmordversuch unternommen hat.

In Schopenhauers Analyse des *Vergessens* in seinem Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, dessen Titel als Motto dem siebten Brief im Roman vorangestellt wird, wird der Vorgang des Vergessens nicht als passiver, willenloser,

[Gespräch mit Adams Geist] im Bewusstsein K. Rutkowskis abspielte, ein durch das schlechte Gewissen angeregtes Gespräch als Projektion des Schuldgefühls wegen Adams Schicksal in eine psychopathologische Vision“, Anmerkung 8.)

sondern als aktiver Mechanismus beschrieben.⁴⁸ Ein Kapitel oder eine Situation aus der Vergangenheit gehen demnach verloren, weil sie dem *Willen* unangenehm und beängstigend erscheinen, wobei Schopenhauer allerdings von einem unbewussten Willen ausgeht. Oft sind es traumatische Erlebnisse, die dazu führen, dass ein stattgefunden habendes Ereignis („Vorstellung“) aus dem Bewusstsein verbannt wird. Diese Verdrängung verursacht Brüche im logischen Ablauf der Lebensgeschichte, die Schopenhauer als „Lücken“ oder „Leerstellen“ bezeichnet, die der Mensch durch phantasierte Vorstellungen – „den Wahn“ – auffüllt. Ähnlich verhält es sich auch bei Freud in Bezug auf die neurotische Verdrängung in der *Angsthysterie*, wobei Freud analog zu Schopenhauers *Wahn* von *Phantasmen* spricht, welche die fehlende bzw. verdrängte traumatische Erinnerung ersetzen (*Ersatzbildung*) (Freud 1992, 113f). Auch die Halluzination Rutkowskis während der Hinrichtung Adams kann als Phantasma betrachtet werden. Rutkowski erfährt später, dass – neben der grotesken Inszenierung der Hinrichtung durch Steinbrecher (Brief 19) – keiner der Anwesenden etwas Ungewöhnliches bemerkt hat. In seiner Halluzination konnte er Adam jedoch retten und somit Steinbrecher zumindest in seiner Phantasie besiegen. In diesem Licht erscheint auch die von ihm geäußerte Annahme, dass Steinbrecher später Selbstmord begangen habe (der Herausgeber dementiert dies in der zweiten Anmerkung), als Wunschdenken.

Obwohl Rutkowski in Brief 21 eigentlich mit seinen Erinnerungen abgeschlossen hat und auch ankündigt, dass dies sein „letzter Brief“ sei, fährt er fort, denn er kann die Veränderung, die sich abzeichnet, nicht mehr leugnen: „Hilmar, nešto stvarno nije kako treba sa mnom“ („Hilmar, etwas ist mit mir *wirklich* nicht in Ordnung“, Brief 22).⁴⁹ Nachdem er bei sich und seiner Frau Fieber gemessen hat, um eine körperliche Krankheit auszuschließen, nimmt er an, dass lediglich seine „Nerven“ durch die anstrengende Beichte gelitten haben. Was Rutkowski erlebt, ist nicht nur eine erschütternde Erinnerung, sondern das erneute Durchleben eines Traumas bzw. dessen Wiederholung,⁵⁰ was sich in körperlichen Beschwerden manifestiert, etwa, als er während der Erinnerung an das Hängen und die zynischen Ausführungen Steinbrechers über den Vorgang des Erstickens selbst in Atemnot gerät (Brief 21). Die Schilderung der Hinrichtung verursacht eine besonders starke Reaktion: „Čim sam ti opisao Adamovo uzne-

⁴⁸ A. Schopenhauer 1998.

⁴⁹ Man beachte die Kursivsetzung im Brief: Sie kann als Zeichen für die beginnende Auflösung der Wirklichkeit in Rutkowskis Wahrnehmung verstanden werden.

⁵⁰ In Freuds Traumatheorie wird ein traumatisches Ereignis durch seine nachträgliche Wirkung zeitlich verdoppelt in ein Ereignis, das nicht Trauma ist oder war (es wurde sogleich verdrängt) und in ein Ereignis, das Trauma sein wird, wobei diese Binarität eine Wechselwirkung der beiden impliziert. Hierdurch wird die Linearität der Zeit und die Kontinuität der Geschichte aufgehoben zugunsten einer neuen Zeitlichkeit, in der das traumatische Ereignis gewesen sein wird (A. Ruhs 2002, 101).

senje, osetio sam se rdavo, i pobegao u nužnik da se ispovraćam.“ („Nachdem ich Dir die Himmelfahrt Adams geschildert habe, fühlte ich mich schlecht und bin sogleich in die Toilette geflohen, um mich zu erbrechen“, Brief 22). Das Übergeben ist eine Art symbolischer Veräußerung der ihn quälenden Erinnerung auf der körperlichen Ebene bzw. eine Veräußerung des Traumas als dem fremden Anderen, das auf diese Weise objektiviert wird.⁵¹ Gleichzeitig wird das Motiv der „Toilette“, der wir eben noch als Ort des Zusammenbruchs von Rutkowski in der Erzählvergangenheit begegnet sind, wiederholt, ein Hinweis auf die Dualität der Zeit und der Ereignisse in der Wahrnehmung Rutkowskis. Es wird damit deutlich, dass es sich um eine Projektion bzw. Spiegelung des traumatischen Erlebnisses aus der Vergangenheit handelt, was die folgende *Ambivalenz* zu Folge hat: Es ist das Trauma und es ist nicht das Trauma, was in Zusammenhang mit der Wahrnehmung steht, das ist das *Ich* und das ist das *Nicht-Ich*.⁵²

Der groteske Aspekt des Romans ist neben einigen Szenen wie z.B. der Hinrichtung von Adam, oder auch grotesken Schilderungen durch Steinbrecher (u.a.) besonders auf der psychologischen Ebene zu finden. Im Zusammenhang mit dem bisher Gesagten erinnert die Vorstellung einer Zerlegung des Subjekts auf zwei (oder mehrere) Ichs an die groteske Auflösung der Einheit des Körpers und seiner Körpergrenze,⁵³ oder auch an die groteske „Gespaltenheit“ (Bachtin 1987, 333). Außerdem ist die Vorstellung von der Anwesenheit eines anderen Ich ein usurpierendes Moment, ein Verstoß gegen das Empfinden der Einheitlichkeit des *Individuums*, ein unheimliches Moment. Das wird deutlich, als Rutkowski im Zusammenhang mit dem erneuten Durchleben des traumatischen Ereignisses neben körperlichen Beschwerden auch von einem Gefühl der Angst berichtet: „Sve mislim da sam se ja zapravo prepa“ („Ich denke, dass ich mich eigentlich erschrocken habe“, Brief 22). Der Zustand einer sich durch das Trauma auflösenden Identität erzeugt ein ambivalentes Gefühl von einem Ich, das vertraut (heimlich) und zugleich fremd und unheimlich ist; dieses „nicht-identisch“ – Sein ist ein groteskes Motiv (eine *Ich-Chimäre*) und schließlich Auslöser von Angst und Unsicherheit in der betreffenden Person.⁵⁴

⁵¹ Eine Assoziation an das Konzept des *Abjekts* von Kristeva ist unter bestimmten Einschränkungen möglich: Abjekte (Tränen, Urin, Kot, Schleim, Speichel u.a.) sind weder Teile des Körpers noch von ihm getrennt, weshalb die *Abjektion* ein Akt der notwendigen, jedoch nicht möglichen Transzendierung des Körperlichen darstellt (J. Kristeva 1980); Rutkowskis Übergeben ist ein Versuch, die traumatische und verdrängte Erinnerung an den auferstandenen Adam im Sinne eines Objekts zu subtrahieren. Die Objektivierung dient in erster Linie der Herstellung des Subjekts, als ein Akt der Befreiung vom Trauma.

⁵² Das Nicht-Wiedererkennen ist eine Affinität des Unbewussten, denn erst in der Verneinung „das bin ich nicht“ entsteht das Subjekt, welches Lacan als unbewusstes Subjekt dem *Cogito* entgegen gesetzt (Dolar 2000, 43).

⁵³ „Grundlage aller grotesken Motive ist eine besondere Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen dieses Ganzen“ (M. Bachtin 1987, 358).

⁵⁴ I. Smirnov 2005, 207f.

2.2. Die Fortsetzung des Schreibakts und die Stimme des Anderen

Im vorigen Kapitel wurde die Rückkehr des verdrängten Traumas als Versuch des Subjekts dargestellt, den Konflikt zu lösen, um die Einheit wiederherzustellen. Dieser Versuch muss jedoch scheitern: Die Bewusstseinspaltung, die als Folge der Verdrängung auftritt, kann nicht überwunden werden. Die Spaltung verursacht dem Subjekt einen Ich-Verlust. Die Fortsetzung des Schreib-Akts stellt demnach für Rutkowski eine Art Kompensation dar, welche für die verschiedenen Formen der Psychose typisch ist und verhindern soll, dass dem Subjekt der Mangel bewusst wird.⁵⁵ Dementsprechend verliert sich Rutkowski in grotesken Ausschweifungen (z.B. über Foltermethoden), fragwürdigen Analogien, Gedankensprüngen, unerwarteten Themenwechseln; außerdem schreibt er hastig, bemüht, fiebernd, anspielungsreich und sarkastisch.⁵⁶ Auffallend ist, dass je nach Intensität des Erzählten seine Rede durch Auslassungen [...] unterbrochen wird, was eine Korrelation zwischen dem zerlegten Text und der Psyche seines Autors offenbart.

Die hier geschilderten Merkmale stimmen weitgehend mit der Rede eines manischen Menschen überein, dessen übersteigerte diskursive Aktivität sich häufig durch Schriftliches manifestiert (z.B. durch das Schreiben von Tagebüchern, Briefen, u.a.).⁵⁷ Das Schreiben der Briefe, das kein Ende nimmt, schafft wie auch Zeichen oder Sprache an sich in erster Linie „Abstand und lebensrettende Distanz zum allzu Realen, Evidenten: Solange gesprochen wird, wird nicht geschossen, solange Zeichen die Präsenz der von ihnen referierten Gegenstände ersetzen, ist noch nichts Endgültiges geschehen, der Augenblick der Wahrheit nicht eingetreten“ (Hansen-Löve 1996, 187). In Anbetracht der seeli-

⁵⁵ Die Fortsetzung der Briefe veranlasst den Ärzte-Rat, sich trotz divergierender Diagnosen darauf zu einigen, dass dieser Akt vor allem Züge des *Manischen* aufweist (Anmerkung 18); bereits in der ersten Anmerkung wird von Psychopathie, einer manisch-melancholischen Psychose und Paranoia (u.a.) gesprochen.

⁵⁶ Ein Beispiel: „Mi smo prvi industrijski iskoristili žrtvu. Staljin je iskorišćavao jedino njen robovski rad, [...] Mi smo smrti vratili poštovanje. Mi smo proizveli život ljudskom telu. [...] Zlatni zubi, kosa, masnoća, pa i koža – sve je nečemu služilo [...] O čemu, zaboga, ja to pričam? Kako sam dospelo dovd – do sapuna?“ („Wir waren die ersten, die die Opfer industriell ausgebeutet haben. Stalin beutete lediglich seine Sklavenarbeiter aus. [...] Wir haben dem Tod den Respekt zurückgegeben. Wir haben das Leben des menschlichen Körpers verlängert. [...] Die goldenen Zähne, die Haare, das Fett, sogar die Haut – alles diente zu etwas ... Über was denn, um Gottes Willen, spreche ich? Wie gelange ich hierher – bis zu der Seife?“, Brief 22). Die Ausschweifung schildert die groteske Wirklichkeit der nationalsozialistischen Vernichtungsmethoden, welche aus ihrem Rassenwahn heraus Menschen als „Ungeziefer“ betrachtet und anschließend ihre Leichen „industriell verwertet“; „Dies ist der groteske Hintergrund unserer Zeit“. Heidsieck definiert das Groteske als „produzierte Entstellung des Menschen“, als „von Menschen verübte Unmenschlichkeit“ (A. Heidsieck 1969, 114f, 17f.).

⁵⁷ F. Tchouboukov-Pianca 1995, 19.

schen Lage Rutkowskis fällt auf, dass es sich bei dem Schreiben der Briefe um ein zwanghaftes Bedürfnis handelt bzw. um eine *graphomanische* Manifestation im Rahmen seiner Erkrankung.⁵⁸

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Häufung von Titeln, Inventaren, Listen, Fachausdrücken, Zeilen in einer Fremdsprache, großgeschriebenen Zeilen, kursiven Buchstaben, Initialen, Zahlen, mathematischen und chemischen Formeln oder auch Schach-Koordinaten, Ausrufezeichen, Auslassungen etc. Diese Hypertrophierung auf der Seite der Signifikanten bedeutet gleichzeitig einen Mangel auf der Seite der Signifikate, weshalb Rutkowskis Rede zunehmend an Sinn sowie an Realitäts- bzw. Wirklichkeitsbezug verliert. Dadurch stellt der Text von Rutkowski ein groteskes Inventar an Worten dar, welche ihre Bedeutung verloren haben. Dies lässt an Leonid Šejkas Äußerungen im Zusammenhang mit seiner *Müllpoetik* denken: „Das Entfallen der Bedeutung der Gegenstände bewirkt eine Vervielfältigung der Gegenstände – ihre Multiplikation.⁵⁹ Entsprechend den Dingen, die keine Bedeutung mehr haben und dadurch zu Müll degradiert werden, findet hier eine Degradierung auf der Zeichenebene statt.⁶⁰ Außerdem werden Hierarchien im Zeichensystem aufgelöst, was als Aspekt des Karnevals, übertragen auf die Zeichenebene betrachtet werden kann. Die Gleichberechtigung der Zeichen führt zu einer Beliebigkeit in ihrer Verwendung, während deren betonte Totalität mit einem Gefühl äußerster Fragmentierung einhergeht (Tchouboukov-Pianca 1995, 22f.). Die Hypertrophierung auf der Zeichenebene geht darüber hinaus mit dem dargestellten Mangel (Leerstelle) im Subjekt einher. Um den Mangel zu ersetzen (ähnlich der grotesken Restitution des Körperlichen), „versucht das Subjekt, an die Stelle des Signifikats zu kommen, also den Sinn und das Symbolische zu repräsentieren. Dahinter tut sich aber unweigerlich der Nicht-Sinn, das Fremde, Überraschende, Unheimliche als Bedrohung auf“ (Hansen-Löve 1992, 252).

Durch die Verlagerung des Seins in die Zeichen, die als solche einem *Simulakrum* entsprechen, wird auch das schreibende Subjekt zum Simulakrum de-

⁵⁸ Die *Graphomanie* ist eine Teilerscheinung der Manie. Außerdem wird sie im übertragenen Sinne als das Schreiben um des Schreibens Willen, ohne ästhetischen Wert verstanden. Aufgrund der Merkmale wie Sinnlosigkeit, Unverständlichkeit, leeres Gerede, Zwanghaftigkeit (u.a.) wurde sie im 19. und 20. Jh. von der „guten“ Literatur unterschieden. Dennoch wurde die Tradition der Graphomanie von einigen Autoren eingesetzt. In seinem Artikel „Графоманство как прием. Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие“ (1986) zeigt A.K. Žolkovskij die Graphomanie als das antiliterarische Prinzip, das gerade durch ihr Anderes die Literatur bereichert (formalistisches Modell, Tchouboukov-Pianca 1995, 11).

⁵⁹ L. Šejka 1997, 12.

⁶⁰ „Der Müllhaufen ist im Grunde ein Labyrinth zahlreicher Möglichkeiten, ein buntes Gemisch aller Formen, ein Gewirr von Wegen, die nirgendwohin führen. Auf dem Müllhaufen gibt es Zonen dichter Anhäufung und Vervielfältigung (Multiplikation), andererseits aber auch Leerstellen, das heißt die Wüste als Form des Labyrinths und eine bis ins Unendliche verlängerte MAUER“ (Šejka 1997, 14).

gradiert, zur bloßen Kopie bzw. zum Doppelgänger seines Ich (Lachmann 1990, 483). Aufgrund dieser unheimlichen Entwicklung beginnt Rutkowski, eine allgegenwärtige „Bedrohung“ wahrzunehmen und schließlich einen universellen Verdacht zu hegen, der sich auch gegen seine Frau richtet; er glaubt, sie sei in ein Komplott mit dämonischen Kräften verwickelt (Brief 25). Außerdem glaubt er in zwei gekreuzt liegenden Regenschirmen ein Hakenkreuz zu entdecken; die Indices auf der graphemischen Ebene spielen plötzlich in die Handlung hinein.⁶¹ In den Briefen Rutkowskis lässt sich daher ein *apokalyptischer Index* erkennen, welcher „Gegenständen und Situationen des Lebens (des Adventisten) eine symbolische Bedeutung [verleiht], genauer: lässt auch die alltäglichsten Lebensdinge *sub specie aeternitatis* oder genauer: *finis* erkennen“ (Hansen-Löve 1996, 189). Nur Rutkowski mit dem Blick eines Wahnsinnigen ist es möglich, die (dämonischen) Zeichen zu erkennen und als „Vor-Zeichen“ eines Weltuntergangs zu deuten. Allerdings wartet er nicht auf Christus als seinen Erlöser, sondern wird sich selbst dazu ernennen.

Seine Rede in den weiteren Briefen scheint zunehmend von einer anderen Stimme dominiert zu werden: Sie offenbart ein stark indoktriniertes Bewusstsein und stimmt immer stärker mit der Diktion der Rede Steinbrechers überein. Es ist das Andere seiner Person bzw. das abgespaltene Objekt (Doppelgänger), das hier zu Wort kommt, als Zeichen der Usurpation des Subjekts.⁶² Diese Entwicklung wird in Anmerkung 40 bestätigt: „Svaki duševni poremećaj postepeno je pretvaranje u drugu ličnost“ („Jede seelische Störung ist eine allmähliche Verwandlung in eine andere Person“). Rutkowskis manischer Zustand verstärkt sich zunehmend, weshalb er von seiner graphomanischen Geschäftigkeit auf andere Aktionen übergeht, nämlich der Vernichtung sämtlicher im Ort D. vorhandener Regen- und Sonnenschirme (letztere prophylaktisch, wegen ihrer „Verwandtschaft“), was deutlich den Höhepunkt seiner Erkrankung signalisiert. Außerdem tritt hier der „Zerstörungsaspekt“ seiner apokalyptischen Sehnsucht hervor, der

⁶¹ „[...] Kišobrani su, na žalost, skliznuli, ukrstili se i preprečili preko praga. Kao magijski znak zabrane [...] Ukrstiš li dva kišobrana po sredini, znaš li sta dobijaš? [...] Svastiku, Hilmar! Hakenkreuz!“ („[...] Die Regenschirme sind leider abgerutscht und haben sich über Kreuz über die Türschwelle quergelegt. Wie ein magisches Verbotsschild [...] Wenn du zwei Regenschirme in der Mitte kreuzest, weißt Du, was Du bekommst? [...] Eine Swastika, Hilmar! Hakenkreuz!“; Brief 22).

⁶² In der Romantik erhält die archaische Konzeption des Menschen als Doppelwesen mit dem Motiv der Bewusstseinspaltung eine psychologische Dimension. Die Teilung ergibt ein gutes und ein böses Ich, was mit dem Verlust der Seele einhergeht (Lachmann 1990, 466); das andere, abgespaltene Ich Rutkowskis wird diabolisiert. Die duale Situation seiner Psyche – „entweder“ Ich „oder“ der abgespaltene und usurpierende *Andere* – kann das Neue nicht als Bereicherung verstehen. Vielmehr wird die Spaltung als eine „eschatologische“ Situation für das eigene Ich empfunden, als „Ablösung des Alten“, als totaler Bruch mit der Vergangenheit (vgl. Hansen-Löve 1996, 184). Der Protagonist kämpft vorerst gegen das *Ende* an (so lange er noch an seine Unschuld glaubt), im Weiteren jedoch treibt er das Geschehen, von dem mächtig gewordenen Anderen gesteuert, sogar voran, dem Ende entgegen.

sich vorerst gegen dämonische „Vor-zeichen“ (Regenschirme) richtet. Dieser Zerstörungsakt beinhaltet zugleich die Abwehr Rutkowskis gegen die eigene Schuld und das Böse (auch in ihm selbst): das Dämonische wird im Roman stets mit dem Nationalsozialismus (die Vergangenheit) in Zusammenhang gebracht.

Der Auslöser für diesen Höhepunkt des Wahnsinns ist Rutkowskis Besuch bei Adams Frau in der Erzählgegenwart: Sie berichtet ihm von nächtlichen Spaziergängen des alten Regenschirms von Adam, sowie über Blutspuren und die Unglücksfälle, die sich zeitgleich zum jeweiligen Verschwinden des Regenschirms ereigneten. Um diesem Treiben Einhalt zu gebieten, musste die Familie ihn in einen Safe sperren. Der Verdacht Rutkowskis – „ako je kišobran u sefu Adamov, čiji je kišobran, prilikom razgovora sa mnom, nosila njegova astralna figura?“ („Wenn sich Adams Regenschirm im Safe befindet, wessen Regenschirm trug seine Astral-Figur im Gespräch mit mir?“) – veranlasst ihn, die Bitte zu äußern, den Schirm im Safe anzusehen: „Sef je bio smešten u podrumu u koji se odavno nije silazilo. Jedva smo dospeli do njega, krčeći gomilu starudije.“ („Der Safe war im Keller deponiert, in den man seit langem nicht mehr hinabgestiegen ist. Mühsam gelangten wir zu ihm, durch einen Haufen von altem Krempel“; Brief 23). Seine Befürchtung zeigt sich als berechtigt: Der Safe ist leer. Dies veranlasst Rutkowski, seine Selbstzweifel in Bezug auf sein „Verücktsein“ aufzugeben und das Übernatürliche als Realität anzuerkennen. Er schlussfolgert, dass Adams Regenschirm ein „prakišobran“ („Ur-Regenschirm“) sein muss, aus dem sich „u paklenom bludu razvili svi ostali“ („in höllischer Unzucht alle anderen entwickelten“; Brief 24). Der Keller wird zur topologischen Metapher des Unbewussten, in dem sich der seelische „Krempel“ (Zitat oben) angehäuft hat: Es wird deutlich, dass Rutkowski in der Tiefe seines Unbewussten die eigenen Abgründe und die darin verdrängte Wahrheit über seine Schuld an den Verbrechen ertastet. Dem sich anbietenden Einblick begegnet er jedoch mit der Perspektive des Nicht-Ich, eine Art Depersonalisierung in Folge der Krankheit, weshalb er die Wahrheit über sich selbst auf das abgespaltene Objekt projiziert: Als Vorstellung von einem dämonischen Regenschirm als dem Prinzip des Bösen in eigener Person, welcher nach vielen Jahren aus dem sicheren Safe entkommen konnte. Die Befreiung entspricht dem Verdrängten, das nach vielen Jahren wieder erinnert wird. Dieser Prozess fordert seinen Tribut – Rutkowskis Wahnsinn – und führt zur erneuten Verschlüsselung der Wahrheit, wodurch das Wiedererinnern (*Anamnesis*) in Pekićs Roman eine negative Konnotation erhält.

Rutkowskis Wahnsinn erhält im Roman eine wichtige Funktion für den Prozess der Auseinandersetzung sowohl mit der persönlichen als auch der historischen Wahrheit⁶³ in Analogie zur Funktion des Schizophrenen als der „ver-

⁶³ Foucault erläutert, dass das Wort eines Wahnsinnigen für eine lange Zeit entweder nicht vernommen („fiel es ins Nichts“) oder als „Wahrpruch“ gehört wurde, „man entzifferte dar-

drängten Wahrheit der Gesellschaft“.⁶⁴ Für die Schizophrenie sind vor allem charakteristisch: der Zerfall der Persönlichkeit (Bewusstseinsspaltung), Wahnideen, Realitätsverlust, ambivalente Gefühle und paradoxe Gedanken (wobei letztere beide auf den Verlust der Einheit und das damit verbundene Auftauchen des Anderen zurückgehen). Interessant ist hier die Beobachtung von Navratil (einem der Erforscher der Schizophrenie und ihrer Beziehung zur Kunst), die Unfähigkeit des psychotischen Individuums, sich an die sozialen und kulturellen Konventionen (semiotische Betrachtung) zu halten. Er kann die Codes nicht mehr richtig deuten, empfindet die Welt zunehmend als absurd und unreal und entsendet selbst falsche und unverständliche Botschaften, weshalb es von der Gesellschaft als psychisch krank bezeichnet wird.

Häufig gestaltet sich dies in Form einer bewussten Abweichung vom Code der Gesellschaft, um eine Änderung zu erreichen, was man als Erneuerungsaspekt der grotesken Abweichung (im Sinne von Bachtin) von der Kulturordnung sehen könnte. Die Ausgangsthese besagt, dass psychische Krankheiten nur Extreme des Menschseins darstellen. Demnach sind die Eigenschaften, die auch bei gesunden Menschen vorhanden sind, hier aus dem Gleichgewicht geraten (Tchouboukov-Pianca 1995, 53). Dementsprechend vertritt auch Prof. Dr. Holtmannheuser in „Kako upokojiti vampira“ den Standpunkt, dass Rutkowski bis September 1943 gesund gewesen sei und erst in Folge der dramatischen Umstände und seines innerlichen Konflikts erkrankte (Anmerkung 1). Im Roman wird ein Mitglied des Ärzte-Rats später seine bisherige Diagnose korrigieren und behaupten, es handele sich – trotz progressiver Krankheitssymptome – bei Rutkowskis Wahnsinn um eine absichtliche Haltung, mit dem Ziel, „potpunu slobodu akcije“ („volle Aktionsfreiheit“; Anmerkung 26) zu erlangen.⁶⁵ Demzufolge bedarf es der Verrücktheit, um bestimmte Botschaften überhaupt erst entsenden zu können.

Es liegt nahe, dass der Roman hier unter anderem eine gesellschaftskritische Botschaft vermittelt, die speziell das Leugnen der Schuld in Bezug auf Nazi-Verbrechen betrifft: Sowohl individuelle als auch kollektive Schuld, was von Rutkowski oft auf paradoxe Art und Weise thematisiert wird, um der Gesellschaft ihre eigene Ambivalenz vorzuführen, was seine Entsprechung in der Funktion des Narren in der Sottie findet.⁶⁶ Die Wahrheit erhält jedoch in der

in eine naive oder listige Vernunft, eine vernünftigere Vernunft als die der vernünftigen Leute.“ M. Foucault 2007, 12.

⁶⁴ Tchouboukov-Pianca 1995, 53; zitiert aus L. Navratil, 1966.

⁶⁵ Diese stets alternierenden Hypothesen wirken zunehmend beliebig und vom Referenten abgekoppelt. Damit erscheinen die Diagnosen als absurd und stimmen mit der Wahrnehmung einer absurden Welt durch den Schizophrenen überein.

⁶⁶ „Der Narr ist derjenige, der die Torheit der von Gott abgefallenen Welt verkörpert; er ist aber auch gleichzeitig derjenige, der die Torheit der scheinbar vernünftigen Welt durchschaut und damit die Fähigkeit zu wahrer Erkenntnis besitzt. [...] sie [die Narren] weisen die verschiedenen Laster der Welt und der einzelnen Stände nach und nehmen damit genau jene Spiegel-

Schizophrenie eine *Transzendenz* (Tchouboukov-Pianca 1995, 53). Die Krankheit wird durch die übersinnliche Wahrnehmung Rutkowskis und sein Sehen von Phantastischem dominiert. Außerdem wird er sich auf dem Höhepunkt seiner Erkrankung als derjenige betrachten, der die Wahrheit kennt und die *Mission* der Rettung der Welt zu erfüllen hat – sein Auftrag offenbart jedoch keine göttliche, sondern vielmehr eine *dämonische* Herkunft.⁶⁷

II. Mediale Fehler und fehlerhafte Memoria

1. Thanatographie und Anti-Mnemonik

Im Folgenden werden zwei Aspekte näher erläutert werden: Erstens Rutkowskis zwanghafte Korrektur von schriftlichen Fehlern, die über die psychische Ursache hinaus eine metaphysische Dimension in sich birgt. Zweitens wird die Funktion von Inventaren und Listen im Roman untersucht, welche sowohl durch Rutkowski als auch durch Adam Trpković verfasst werden. Es handelt sich dabei um ein *mnemotechnisches* Verfahren; dessen negativer Aspekt, der aus der Vernichtung der Schrift und dem Tod von Menschen hervorgeht, anhand der Beispiele verdeutlicht werden wird. Ferner wird in diesem Zusammenhang auf die „messianische“ Absicht des Protagonisten hingewiesen.

Bereits im ersten Brief an Wagner gesteht Rutkowski eines seiner Charaktermerkmale, welches – wie er selbst angibt – für Adams Schicksal verantwortlich sein könnte:

[...] osobinu, velim, koja nije ništa drugo nego aktivno naličje odvratnosti prema nesreći i nesrećnicima. Kao što me u susretu sa nesrećnicima obuzme zlovolja, uprkos neumesnom poređenju, pred inače besprekornom latinskom sentencijom, sred koje se bezobrazno šepuri gramatička ili ortografska greška, mene hvata neobuzdan gnev, ali – [...] – ne prema pravom vinovniku omaške, štamparu, piscu [...], već prema samoj frazi, kao da je ona kriva [...]

[...] eine Eigenschaft, meine ich, die nichts anderes ist, als die aktive Kehrseite des Ekels gegenüber dem Unglück und den Unglücklichen. So wie mich in Anbetracht von den Unglücklichen die Misslaunigkeit befällt, trotz des unangemessenen Vergleichs, befällt mich angesichts einer sonst tadellosen lateinischen Sentenz, inmitten welcher ein grammatischer oder orthographischer Fehler schamlos stolziert, die unbändige Wut, aber – [...]

funktion wahr, die kennzeichnendes Merkmal des Narren in der Sottie ist“ (B. Goth 1967, 10, 131).

⁶⁷ Die messianische Gestalt Rutkowskis ist eine ambivalente Gestalt, die vergleichbar zur Messias-Gestalt im *grotesk-karnevalesken Spätsymbolismus* (S III) durch „eine dunkle Seite“ sowie durch „die dämonische, teuflische, destruktive Verkörperung des Bösen“ ergänzt wird. (Hansen-Löve 1992, 199).

– nicht gegen den Verursacher des Fehlers, die Druckerei, den Schriftsteller [...], sondern gegen die Phrase selbst, als ob sie schuldig sei [...]

Diese *neurotische* Haltung gegenüber grammatischen Fehlern ist in Zusammenhang mit den Schreibfehlern zu sehen, die Rutkowski selbst hervorbringt, sowie mit den Fehlern, die er überall erkennt (vgl. Autokolonnen/ Morsealphabet, vgl. Brief 2), da sie Bilder einer Projektion aus seinem Inneren auf die Umwelt sein könnten. Rutkowski gibt sich nicht damit zufrieden, die grammatischen Fehler zu erkennen, er muss sie korrigieren, indem er sie mit einem Messer vom Papier abkratzt wie „krastu sa kože“ („eine Hautkruste“) und dadurch der ursprünglichen Idee ihr „devičanski izgled“ („jungfräuliches Aussehen“; Brief 1) zurück gibt. Der Vergleich des orthographischen Fehlers mit der „Hautkruste“ verleiht dem betreffenden Buchstaben Merkmale eines Körpers. Das groteske Körpermotiv⁶⁸ ist im Zitat oben als Fehler in zwei Dimensionen konzipiert: Einerseits in der Schrift als Körper (das fleischgewordene Wort) und andererseits in der Psyche, da die Haut als Projektionsfläche für seelische Vorgänge dient. Der Einsatz des Messers zur Entfernung von Schreibfehlern erinnert an das chirurgische Skalpell, das jedoch dazu dient, die groteske Verunstaltung zu entfernen, um die „glatte (Ober-) Fläche“ der Haut wieder herzustellen und damit das „sichtbare Außen der Graphie“, als der Metapher des ursprünglichen Textes bzw. der psychischen Schrift (Derrida 1976, 324f). Seinen Wunsch oder Zwang, die Fehler zu korrigieren, beschreibt er in der folgenden Vorstellung:

[...] [da] šunjajući se od biblioteke do biblioteke, [...] svim ikada objavljenim knjigama, enciklopedijama, rečnicima, priručnicima, udžbenicima, novinama i brošurama, pismima, uključiv i privatna, analima, memoarima, aktima, peticijama, [...] čak i lascivnostima na zidovima javnih nužnika, putem brižljive naučne rekonstrukcije vratim njihov jedini mogući, božanski izgled.

[...] kriechend von Bibliothek zu Bibliothek, [...] [um] allen je veröffentlichten Büchern, Enzyklopädien, Wörterbüchern, Handbüchern, Schulbüchern, Zeitungen und Broschüren, Briefen, die privaten inbegriffen, Annalen, Memoiren, Akten, Petitionen, [...] sogar [um] den Laszivitäten an den Wänden öffentlicher Toiletten, mit Hilfe sorgfältiger, wissenschaftlicher Rekonstruktion, ihren einzig mögliches, göttliches Aussehen zurückzugeben. (Brief 1)

⁶⁸ Es handelt sich hier um ein groteskes Körpermotiv im Sinne von Bachtin, da die Kruste – seiner Terminologie folgend – gegen die „gleichmäßige und glatte (Ober-)Fläche des Körpers“ verstößt und über die „Grenzen des Körpers hinaus[führt]“, wobei es sich zugleich um eine Verbindung zum Inneren (verkrustetes Blut) handelt (vgl. Bachtin 1987, 359).

Durch die „wissenschaftliche Rekonstruktion“ soll das „göttliche Aussehen“ des geschriebenen Wortes wiederhergestellt werden. Der Hinweis auf das Göttliche bringt hier die Idee eines Ur-Buchstabens ins Spiel, dessen nachfolgende Buchstaben alle lediglich Simulakren und Doppelgänger darstellen, welche eine gefälschte Welt entstehen lassen bzw. eine falsche Abschrift der Welt erzeugen.⁶⁹ Demnach nimmt Rutkowski die Schreibfehler weniger als Anlass, den Fehler zu revidieren, als die in den Buchstaben realisierte Fälschung des ursprünglichen Zeichens zu beseitigen (den Ur-Fehler). In Anbetracht seiner Bewusstseinspaltung und der Projektion des abgespaltenen Ich in einen Geist (als dem Fehler in der Wirklichkeit) erscheint dies als eine unbewusste Ahnung der bevorstehenden Ereignisse, deren Eintreten die Rekonstruktion der orthographischen Fehler unbewusst entgegenzuwirken versucht wird.

Rutkowskis schriftliche Darstellung der Vergangenheit enthält das Motiv der Rekonstruktion; neben den Erinnerungen (*Reminiscentia*) oder dem Versuch der Wiedererinnerung (*Anamnesis*) des Verdrängten offenbaren seine Briefe auch Aspekte der Gedächtnisleistung (*Memoria*).⁷⁰ Diese manifestiert sich durch das Verfassen von Inventaren, Listen und Protokollen: Rutkowski verfasst beispielsweise aus dem Gedächtnis⁷¹ eine Liste von Gegenständen (unter Angabe von Stückzahlen), welche die Geheime Staatspolizei im Stabsgebäude der geflüchteten italienischen Besatzung vorgefunden und protokolliert hat (Brief 10). Ein weiteres Beispiel ist die – wie er betont – „authentische Rekonstruktion“ des berüchtigten Polizeiprotokolls Steinbrechers zum Fall Gustav Fröhlichs (als Beispiel für die ominöse Polizeilogik), das im Post Scriptum vom Herausgeber beigelegt wird. Die zuvor zitierte Aufzählung von Schriftarten (in Zusammenhang mit dem Korrektur-Zwang Rutkowskis) und ihre explizite Nennung erscheinen ebenfalls als Inventar. Die Funktion von Inventaren und Katalogen führt Lachmann auf die *Mnemotechnik* (*Mnemonik*)⁷² zurück, deren Mechanismus in der Legende von Simonides veranschaulicht wird.⁷³ Der Katastrophe des

⁶⁹ In Anlehnung an Lachmanns Ausführungen über das *imago* als *simulacrum* (Lachmann 1990, 32).

⁷⁰ Das Gedächtnis (*memoria*) stellt die Kunst des Aufbewahrens dar bzw. das Speichern dessen, was nicht im *Vergessen* verlorengehen darf (A. Assmann 2003, 27).

⁷¹ Er betont, dass er in die SS „hineingezwungen“ wurde, wegen der Kenntnisse der Sprache und wegen seines „außerordentlichen Gedächtnisses“ (Brief 3). Das Gedächtnis wird durch die Darstellung als eine verhängnisvolle Referenz für die Gestapo bereits im ersten Brief negativ konnotiert.

⁷² Ein Verfahren in der Antike, die Gedächtnisleistung durch systematische Übung oder Lernhilfen zu steigern. „Dabei wurde aus den Elementen von Orten und Bildern (*loci et imagines*) eine Art mentaler Schrift entwickelt, mit der in das Gedächtnis wie auf eine leere Seite geschrieben werden kann. Mit dieser Technik, [...] sollten Wissensgegenstände und Texte im Kopf mittels distinkter und einprägsamer Bilder ebenso zuverlässig fixiert werden wie Buchstaben auf einer Schreibfläche.“ (Assmann 2003, 27).

⁷³ Nach der Zerstörung des Hauses, in dem er zu Gast war, unternimmt Simonides eine Art „Inventarisierung“ aus dem Gedächtnis, um damit die (Sitz-)Ordnung wiederherzustellen, die

Vergessens als dem „Absturz einer gegebenen Zeichenordnung“ wird mit Hilfe der Bilder (die wie Buchstaben funktionieren) bzw. mit der Erinnerung entgegnetreten (Lachmann 1990, 22). Ein jedes Inventar ist demnach ein Versuch, die Zeichenordnung vor dem Vergessen und damit vor der endgültigen Zerstörung zu retten.

Möglicherweise ahnt Rutkowski bei der Aufzählung der Schriftarten, dass ihnen die Vernichtung droht, jedoch im Gegensatz zum mnemotechnischen Verfahren, welches *nach* der Zerstörung stattfindet (vgl. Simonides) ist sein Inventar die Vorwegnahme einer Zerstörung. Außerdem ist er selbst derjenige, der im Wahnsinn am Schluss des Romans in „Brief 26“ diese Vernichtung veranlassen wird. Er wendet sich gegen den Intellekt und beschwört die „Tat“⁷⁴ als den einzig möglichen Weg, den Lauf der Zeit zu stoppen. Diese abrupte Wandlung zum tatkräftigen Zerstörer findet unmittelbar nach dem in der Erzählgegenwart misslungenen Selbstmord statt (Brief 25), weshalb die Vermutung naheliegt, dass er den eigenen Todestrieb sublimiert und gegen den in den Schriften verkörperten Geist richtet, welcher das kulturelle Gedächtnis vergangener Zeiten sichert.⁷⁵ Er liefert ein umfassendes, in Zahlen ausgedrücktes Inventar der Bücherbestände in den Bibliotheken im Vatikan, in England, Russland, USA und Frankreich und berichtet über seine (angebliche) schriftliche Aufforderung (vergleichbar einem Sendschreiben) an die jeweiligen Regierungen, die Vernichtung aller dieser Schriften und Bücher zu veranlassen.⁷⁶ Das von Rutkowski verfasste Inventar ist demnach eine Art Todesinventar von Schriftstücken. Dies offenbart außerdem einen „thanatographischen Gestus“, da Rutkowski „in sich den Tod trägt“, was bereits in seinem Spaltungsdrama von Ich und Nicht-Ich realisiert wird (Lachmann 2004, 288). Seine Wut auf das geschriebene Wort geht aus seinem apokalyptischen Bedürfnis nach Zerstörung der alten Zeichenordnung (durch

eine Identifizierung der Opfer erleichtern wird (R. Lachmann, 2004, 277-291). Lachmanns Analyse der Verfahren der Katalogisierung und Inventarisierung im Werk von Danilo Kiš findet ihre Anwendung auch in einigen Beispielen im Roman von Pekić, jedoch im Unterschied zu Kiš, der einen Katalog (als mnemotechnisches Verfahren) mit den Namen Verstorbener (*imagines*) erstellt, werden in „Kako upokojiti vampira“ nur Zahlen, keine Personennamen genannt.

- 74 Die als Motto des Romans vorangestellten Verse von Goethe „Am Anfang war die TAT“ werden verkehrt: Rutkowski impliziert mit „TAT“ den Tod des Geistes und der Vergangenheit. Dies soll durch die Vernichtung von Büchern erreicht werden, was die Assoziation auf die nazistische *Bücherverbrennung* hervorruft.
- 75 „A ujutru sam se probudio u novom stanju, u kojem je žudnja za smrću bila zamijenjena obiljem životne energije [...]“ („Am Morgen wachte ich in einem neuen Zustand auf, in welchem die Todessehnsucht von üppiger Lebensenergie abgelöst wurde [...]“, Brief 26).
- 76 Dabei weist er auf die früheren Vernichtungen in der Geschichte des jeweiligen Landes hin. An Deutschland schreibt er lediglich: „kratak telegram koji je glasio: POČNITE! Smatram da će to biti dovoljno, jer kad tamo nešto ima da počne, zna se šta je to“ („ein kurzes Telegramm, das lautete: FANGT AN! Ich glaube, das wird genügen, da wenn dort etwas zu beginnen hat, weiß man, was es ist“, Brief 26).

Vergessen) hervor, mit der Absicht, eine neue Weltordnung einzuleiten.⁷⁷ Auf diese Weise wird im Roman die „Katastrophe des Vergessens“ (vgl. Lachmann) in die Katastrophe der Erinnerung umgekehrt und in der Folge erhält der dargestellte mnemotechnische Aspekt im Roman eine negative Konnotation. Das mnemotechnische Verfahren wird – wie bereits angedeutet – besonders in seiner Aufgabe zur Identifizierung (vgl. Simonides) im Roman pervertiert, was anhand folgender Beispiele illustriert wird.

Der Gemeindeschreiber Adam Trpković erstellt auf Verlangen Steinbrechers aus dem Gedächtnis (ebenfalls vor der eigentlichen „Zerstörung“) eine Liste verdächtiger Personen (Brief 13), welche daraufhin festgenommen, getötet oder deportiert werden (Brief 17). Adams Liste wurde daher zu einer Todesliste von Menschen; die Namen auf der Liste werden jedoch nicht thematisiert. Die zur Identifikation von verdächtigen Personen verfasste Liste dient nur vordergründig dem eigentlichen Zweck: Obwohl Steinbrecher drohend wiederholt – „Name und Adresse“ – sind für ihn am Ende weniger die Namen entscheidend als die Anzahl der Personen – er verhaftet auch Menschen, die gar nicht auf der Liste stehen, um die „Anzahl“ auf der Liste einzuhalten. Die Beliebigkeit in Bezug auf die Namen wird durch eine Zahlenfixierung abgelöst: Steinbrecher betont in Bezug auf die Hinrichtung von Adam, „ja ga vešam zbog broja“ („ich hänge ihn wegen der Zahl auf“, Brief 17). Die Namenlosigkeit der aufgelisteten und todgeweihten Opfer (auch der gefangene Arbeiter bleibt namenlos) ist ein groteskes Motiv, da der Verlust von Identität schrecklicher und endgültiger erscheint als der Tod selbst.⁷⁸

Das Hantieren mit den Zahlen wird schließlich zur schwarzen Zahlenmagie: „[...] 6666, granični broj demona koji nas mogu posesti“ („[...] 6666, als die Höchstzahl von Dämonen, von denen wir besessen sein können“, Brief 24). Das Motiv der Besessenheit ist insofern von Bedeutung, als nach der theologischen Lehre die Besessenheit aus einer Sünde bzw. der Ur-Sünde hervor geht.⁷⁹ Mit Hilfe dämonischer Motive wird das Verbrechen an den Menschen zur Sünde an der Schöpfung mit verheerenden Auswirkungen für den Fortbestand der Menschheit. Dem entspricht auch das Motiv der todgeweihten Menschen, das bei Rutkowski aufgegriffen wird, als er behauptet: „Ja sam, naime, imao CRNO OKO [...]“ („Ich hatte, nämlich, das SCHWARZE AUGE [...]“, Brief 22), was im KZ Treblinka eine Bezeichnung für diejenigen war, die in Kürze hingerichtet

⁷⁷ Der Brief 26 ist F. Nietzsche und seinem Werk *Jenseits von Gut und Böse* gewidmet. Darin fordert Nietzsche die *Umwertung der Werte* durch die Übermenschlichen, die eine Neuordnung der Welt schaffen werden. Dabei verfasst er eine Diagnose der abendländischen Kultur mit dem Wort *Nihilismus*.

⁷⁸ Die Namenlosigkeit der Opfer findet ihre Analogie in der auf Zahlen basierten Identifikation der Häftlinge im Konzentrationslager.

⁷⁹ Neben der theologischen Erklärung werden heute psychische und moralische Dispositionen als Begründung für die Erscheinung der Besessenheit genannt (H. Haag 1974, 408).

werden würden (Anmerkung 20). Mit dem Motiv des schwarzen Auges kreierte er also ein Todeszeichen (auf den Todestrieb wurde bereits hingewiesen), wodurch er sich zum „Verdamnten“ stilisiert, aber auch als derjenige, der „dem Dämonischen in seiner Seele ausgeliefert“ ist.⁸⁰ Das Todeszeichen wird in Zusammenhang mit den Ausführungen Steinbrechers über den Vorgang des Sterbens durch die Hinrichtung am Galgen erneut verwendet:

Produžena moždina se odvaja od kičmene moždine. Kao da se kida konac. [...] Prestaje proces respiracije. Razoren je Flourensov „čvor života“. Zna te li gde vam je taj čvor? Gde vam je život? Gde *Formatio reticularis*? [...] Ispružite vrat, poručniče! [...] Evo baš ovde. Nežno mi dotiče kožu iznad čvora života. Prstom u crnoj rukavici. Crnim prstom kao crnim poljupcem.

Das verlängerte Mark trennt sich vom Rückenmark. Als ob ein Faden reißt. [...] Der Respirationsprozess hört auf. Zerstört ist der „Knoten des Lebens“. Wissen Sie, wo Ihr Knoten ist? Wo ist Ihr Leben? Wo der *Formatio reticularis*? [...] Strecken Sie den Hals, Obersturmführer! [...] Also, genau hier. Zärtlich berührt er meine Haut oberhalb von dem Lebensknoten. Mit dem Finger im schwarzen Handschuh. Mit dem schwarzen Finger wie mit einem schwarzen Kuss. (Brief 21)

Die Demonstration seitens Steinbrechers erinnert an die vom Verb „demonstrare“ (zeigen) abgeleitete Bezeichnung Monstrum (Fuss, 2001, 308f). Insbesondere durch die seelische Krankheit Rutkowskis wird im Roman eine Abnormität kreierte, welche ihn an den Rand der Kulturordnung drängt und ihn deshalb wie ein Monster zeigenswert macht.⁸¹ Da jedoch ein Monster zugleich ein „Mahnzeichen“ für die Kulturordnung darstellt, wird hier erneut die Bedeutung der Krankheit Rutkowskis als Funktion für die Suche nach der Wahrheit angedeutet. Das Motiv des Lebensknotens jedoch bezieht seine Symbolik aus der Dichotomie von biologischem Leben und dem Tod. Es handelt sich hier im Grunde um die „Achilles-Sehne“ des Menschen, als der Stelle der Verwundbarkeit und Besiegbarkeit. Im Zusammenhang mit Rutkowski und dem „schwarzen (Zeige)Finger“ wird dieser Ort jedoch zu seinem monströsen Mal und in Folge dessen erfährt die topologische Metapher des Lebens ihre groteske Umkehrung: Rutkowskis Lebensknoten wird allein auf seine tödliche Komponente reduziert. In einer Analogie zum Künstler, der seine Kreativität dem sprichwörtlichen „Musenkuss“ verdankt, wird außerdem Rutkowski, der an dieser Stelle einen „schwarzen Kuss“ durch den schwarzen Finger Steinbrechers empfängt, eine destruktive Kreativität verliehen, weshalb er die Zerstörung zum wesentlichen Aspekt seiner Mission erhebt (im Zustand des Wahnsinns).

⁸⁰ A.A. Hansen-Löve 1989, 356.

⁸¹ Die Irren wurden im 19. Jahrhundert „wie seltsame Tiere“ bzw. wie Monstren vorgeführt; Foucault 1995, 138f.

In Folge der Erkenntnis, den Erinnerungen und der Vergangenheit nicht entkommen zu können, schlussfolgert Rutkowski, dass die Fixierung auf die Historie das Grundproblem der Menschheit darstellt.⁸² Seine eigene seelische Krise veranlasst ihn zu folgendem Aufruf: „RAZORENJE PROŠLOSTI I UNIŠTENJE NJENOG ČEDA – ISTORIJE“ („DIE ZERSTÖRUNG DER VERGANGENHEIT UND DIE VERNICHTUNG IHRES KINDES – [die] HISTORIE“, Brief 26).⁸³ In diesem Brief kommt es zur Verdichtung der apokalyptisch-utopischen Dimension im Roman, welche auf verschiedenen Ebenen eingeleitet wurde: Der „vampirisierende“ Regenschirm erzeugt im Roman als Metapher der Wiederkehr auch eine dämonische und tödliche Vertikalität, die stellvertretend für einen symbolischen „Pfahl“ den Vampir (Vergangenheit) zum Stillstand bringen könnte (schließlich wird jedoch Rutkowski von dem Regenschirm durchbohrt).⁸⁴ Zwar strebt Rutkowski nach einer Unterbrechung der Wiederkehr der Vergangenheit, jedoch ist das Wesen der Apokalyptik gerade auf das „mythologische Prinzip der Ewigen Wiederkehr, der Zyklizität der kosmischen Äonen“ sekundär bezogen, als „Produkt einer Transformation des Mythischen ins Religiöse“.⁸⁵ Nun ernennt sich Rutkowski selbst zum Erlöser der Menschheit und usurpiert damit den zur Wiederkehr angekündigten Jesus.⁸⁶ Er verkündet gleichzeitig eine „Neue Ordnung“, die in seinen Ausführungen an eine weitere totalitäre Ideologie erinnert (zum Teil nationalsozialistischer Prägung⁸⁷), wodurch im Roman der Aspekt einer Anti-Utopie realisiert wird.

2. Die Konzeption des Fehlers im Roman

Ein häufiges Merkmal der mittelalterlichen Sottie ist die *Phantasmagorie*: Ein Zustand, in dem die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie, Halluzination und Realität verwischt werden, wobei nicht selten Trug- oder Wahngelbde

⁸² F. Nietzsche 1994, 154ff. (vgl. darin Kapitel „Vom Nutzen und Nachteil der Historie“).

⁸³ Großschrift s. Originaltext.

⁸⁴ „PROŠLOST JE VAMPIR I PRAVO PITANJE GLASI KAKO GA UPOKOJITI? Čovek nema treće mogućnosti. Ili će mu probiti srce kocem ili će mu sva krv biti uskoro ispijena.“ („DIE VERGANGENHEIT IST EIN VAMPIR UND DIE RICHTIGE FRAGE LAUTET: WIE IST ER ZU BERUHIGEN? Der Mensch hat keine dritte Möglichkeit. Entweder stößt er mit einem Pfahl in sein Herz, oder es wird ihm das ganze Blut ausgesaugt“, Brief 25).

⁸⁵ A.A. Hansen-Löve 2004, 380f.

⁸⁶ „I kao što vas je Hrist izbavio Istočnog greha – uzalud, jer sve se odbacuje lakše od stida – ja ću vas izbaviti Zapadnog: greha razumnosti, logičnosti, uzdržavanja, prosečnosti, računa i kompromisa!“ („So wie Christus euch von der östlichen Sünde befreit hat – vergeblich, denn alles ist leichter abzulegen als Scham – so werde ich euch von der Westlichen befreien: von der Sünde des Verstandes, der Logik, der Zurückhaltung, der Durchschnittlichkeit, der Berechnung und dem Kompromiss“, Brief 26).

⁸⁷ In prophetischer Manier verlangt er Folgendes: „Zato ovako hoću da su muškarac i žena: muškarac sposoban za rat, žena sposobna za rađanje.“ („Deshalb möchte ich Mann und Frau so haben: den Mann fähig für den Krieg, die Frau fähig zum Gebären“, Brief 26).

gespenstischer Natur erscheinen, oder auch Gespenster selbst, die als Trugbilder zu verstehen sind (Goth 1967, 7). Ein ähnliches Verfahren findet sich im Roman *Kako upokojiti vampira*, in dem eine Kausalität zwischen phantastischen Motiven (Halluzination, Geister, dämonische Mächenschaften eines Regenschirms sowie übernatürliche Vorkommnisse) und dem Wahnsinn des Protagonisten suggeriert wird.⁸⁸ Das Phantastische geht in der Regel mit einem visuellen Ereignis einher, das jenseits der normalen Wirklichkeitserfahrung liegt. Es handelt sich um das Konzept des Fremden, das von der natürlichen Ordnung als ein „hätretisches“ Moment abweicht und dadurch bedrohlich wirkt. Das Phantastische, als das Unmögliche, Irreale und Irrationale kann nur im Zusammenhang mit der realen und rationalen Welt als phantastisch wahrgenommen werden (Lachmann 2002, 10). Phantastische Texte können das Fremde auch durch Halluzination, Traum und Wahnsinn realisieren, welche auf die „prekäre Wirklichkeit des Ungreifbaren, des Phantasmas“ hinweisen, das von etwas Vergessenem und Anderem zeugt, das es zugleich darstellt (Lachmann 2002, 83). Die Vermischung der fremden, alternativen Welt mit dem (fiktiven) Realistischen wirkt auf den Leser grotesk (diese Kategorien vermischen sich auch im Roman).

Im Folgenden wird gezeigt, in welcher Weise Sprachfehler bzw. defekte Kommunikation, kalligraphische Buchstaben sowie Kopien und Fotografien im Text als *Phantasmen*⁸⁹ und als Zeichen des Fehlers in der Wirklichkeit – auch im Sinne des Diabolisch-Phantastischen – interpretiert werden können. Es ist schließlich das Denkmal für einen nicht heldenhaften Tod, das den Protagonisten davon überzeugt, dass die ihn umgebende Welt nichts als eine Illusion ist.

2.1. Aphasie und Kalligraphie als mediale Phantasmen

Im siebten Brief berichtet Rutkowski über das Abendessen bei Generalleutnant Reinhart von Klattern am Tag der Ankunft in D.; eine seltene Situation – wie er betont –, in der die Gestapo-Offiziere (Steinbrecher und Rutkowski) gemeinsam mit den Offizieren der Wehrmacht dinieren. Die Konversation gestaltet sich in erster Linie als strategische Tarnung von tiefer, gegenseitiger Geringschätzung. Nach dem Essen wird auf dem weißen Tischtuch mit einigen zweckentfremdeten Utensilien der Frontverlauf der deutschen Wehrmacht in Russland rekon-

⁸⁸ Die Nähe zur Gattung der menippeischen Satire ist erkennbar: „Die Menippea macht Halluzinationen, Träume, Wahnsinn und Metamorphosen zum Thema, bezieht außerirdische Bereiche (Unterwelt und Ober-Welt) mit ein und entwirft Figuren mit instabiler Identität (Doppelgänger, Verwandelbare). Als proteisches Genre missachtet sie die kanonisierten Gattungen bezüglich ihrer Geschlossenheit [...] durch Grenzüberschreitung und Hybridisierung.“ (R. Lachmann 2002, 15).

⁸⁹ „Es ist Echtbild und Trugbild zugleich“ (Aristoteles). Die Medien Schrift, Sprache und Bild fungieren im Roman selbst als Phantasmen, da mit ihrer Hilfe das Spiel zwischen real und irreal realisiert wird (vgl. Lachmann 2002, 34).

struiert. Rutkowski rechtfertigt seinen Bericht über die an sich „unbedeutende Szene“ mit diesen ironischen Worten:

Jedino opravdanje bi bilo što groteskna i fantomska dimenzija tog vojno-policijskog, u neku ruku izmiriteljskog banketa, [...], predstavlja najprirodniji uvod u natprirodnu pojavu opštinskog delovođe Adama Trpkovića. Neku vrstu đavolskog horskog preludiranja pred veliku belzebubovu ariju.

Die einzige Rechtfertigung sei, dass die groteske und phantomartige Dimension des militärisch-polizeilichen (beinahe Versöhnungs-) Banketts, [...] die natürlichste Einleitung in die übernatürliche Erscheinung des Amtsschreibers Adam Trpković darstellt. In der Art eines Präludiums des teuflischen Chors vor der großen Arie des Beelzebubs.

Während die Bewegungen an der Front weiter simuliert werden und Hauptsturmführer Freissner von der gemeinsamen „Idylle“ ein Gruppenbild aufnimmt, versinkt Rutkowski in einen Wachtraum, zurück in seine „nichtsteinbrecherisierte“ Kindheit; er betont, dass ihn nur ein „prazno telo“ („ein leerer Körper“) am Tisch vertritt, was einer Entseelung bzw. grotesken Verdinglichung gleichkommt. Rutkowskis Traum im Wachzustand ist eine Art Übergangssphäre zwischen Traum und Phantasie, ein Zustand, der für die Wahrnehmung Rutkowskis auch weiterhin bezeichnend bleibt. Er wird im Verlauf der Handlung in der erzählten Vergangenheit von Steinbrecher häufig mit der Ermahnung bedacht, nicht zu schlafen oder zu träumen. Seine Person wirkt oft passiv und resigniert. Auch sein Wachtraum erscheint als das „passive Eintauchen und Versinken in den Träumen“, im Sinne einer „Abwärtsbewegung“, die nicht bewusst gesteuert wird (Hansen-Löve 1992, 211). Es tauchen Bilder einer als Kind miterlebten Hochzeit auf, im Sinne eines „Wunschtraums“ nach einer unwiederbringlich verlorenen Welt:

[...] pomamno se propinju konji, okićeni raznobojnim trakama. Moj otac je kum. Ukrašenom čuturom nazdravlja mladoženjinom ocu Marku, koga će, posle pola veka sloge, začaran nacionalnim atavizmom, [...] progoniti kao psa, da bi od istog Marka, jedne kišne oktobarske zore godine 1944. bio sahranjen na konjskom groblju. A ja sve to gledam iz podruma.

[...] unbändig springen die Pferde, geschmückt mit bunten Bändern. Mein Vater ist der Pate. Mit verzierter Flasche spricht er den Toast auf Marko aus, den Vater des Bräutigams, den er nach einem halben Jahrhundert der Eintracht, verzaubert durch den nationalistischen Atavismus, [...] wie einen Hund verfolgen wird, um von dem gleichen Marko, in einer verregneten Morgendämmerung im Jahr 1944, auf dem Pferdefriedhof beerdigt zu werden. Und ich betrachte das Ganze aus dem Keller. (Brief 7)

In einer endlosen Schleife an Nebensätzen wird der Umschlag von den schönen Erinnerungsbildern zum grotesken Höhepunkt geschildert: Die Vorstellung der Beerdigung eines Menschen am Pferdefriedhof wirkt äußerst grotesk, da es sich um einen Verstoß gegen die Sitten in Bezug auf den menschlichen Tod handelt; der menschliche Körper (der Leichnam) wird in den tierischen Kontext (Kadaver) übertragen. Dieser Effekt wird gesteigert durch den überraschenden Wechsel der Situation. Rutkowskis Schilderung offenbart jedoch eine *Interferenz* bzw. Merkmale der Rede des erlebenden Ich in der Vergangenheit und des Erzähl-Ich in der Gegenwart, denn er konnte im Jahr 1943 nur unter der Annahme, es handele sich um eine Zukunftsvision, über das groteske Ende seines Vaters berichten.⁹⁰ Als er dann gerufen und sein Traum unterbrochen wird, empfindet er dies folgendermaßen: „Glas, oštar kao pucanj u brdima, rastura svatove i zaustavlja opojni sok uspomena“ („Eine Stimme, scharf wie ein Schuss in den Bergen, verjagt die Hochzeitsgäste und unterbricht den betäubenden Saft der Erinnerungen“; Brief 7). Rutkowskis Traum ermöglicht ihm die Flucht aus der unangenehmen Wirklichkeit, statt sich mit ihr auseinanderzusetzen, wie er später selbst zugibt. Es ist ein akustisches Ereignis, einer abgefeuerten Waffe ähnlich, das ihn aus dem versunkenen Zustand gewaltsam zurückholt⁹¹ und gleichzeitig die Vorahnung der folgenschweren Entwicklung darstellt: Die „scharfe Stimme“ kündigt die Erscheinung von Adam an. Es wird Rutkowski fortan nicht mehr möglich sein, tatenlos zu bleiben, weshalb auch er einen Verlust (des Seelenfriedens) erleiden wird.

Es ist der stotternde Max, der Rutkowski weckt und ihm von dem Gefangenen rapportiert. Die Besonderheit ist, dass der Häftling nicht verhaftet wurde, sondern im Keller des Stabsgebäudes aufgefunden wurde. Dort wurde er von den Italienern in Gewahrsam gehalten; außerdem bemerkenswert ist die Angabe, dass er einen Regenschirm besitzt, der ihm entgegen normaler Gefängnis-Gepflogenheiten nicht abgenommen wurde.⁹² Rutkowski begreift sofort, dass

⁹⁰ Die im Präsens ausgedrückte Perspektive aus dem Keller (Zitat) steht auch im Originaltext zeitlich nicht mit dem Rest im Einklang und deutet auf die interferierende Stimme des Erzählers hin. Außerdem weist das Keller-Motiv als Metapher erneut auf Rutkowskis Unbewusstes.

⁹¹ Das Motiv erinnert an ein Beispiel in der russischen Literatur: In Gogols *Sinel* schließt Akakij Akakijevič die Augen vor der drohenden Gefahr („Нет, лучше и не глядеть“) und wird unmittelbar vor dem Raub seines Mantels mit „громовым голосом“ (mit „donnernder Stimme“) gezwungen, seine Augen zu öffnen und sich der Gefahr zu stellen (N. Gogol 1952, 62).

⁹² Rutkowski: „Kakvog prokletog uhapšenika i sa kakvim prokletim kišobfanom? [...] Kako ga onda imate do đavola?“ („Welchen verdammten Häftling und welchen verdammten Regenschirm? [...] Wie können sie den haben, zum Teufel?“); Rutkowski parodiert den Sprachfehler von Max – F statt R, außerdem offenbart seine Reaktion eine Häufung von Adjektiven in diabolisierender Funktion, u.a. die „Verwünschungsparömie“ „do đavola“ („zum Teufel“), was eine diabolisierte Welt ankündigt. Zur „Verwünschungsparömie“ vgl. A.A. Hansen-Löve 1997, 239f.

diese seltsamen Umstände Steinbrechers Phantasie beflügeln würden und er sucht um Erlaubnis, Max zum Stabsgebäude zu begleiten, mit der knappen Begründung an Steinbrecher, es handele sich bloß um eine „technische Störung“.⁹³ Er hofft, den Häftling schnellstmöglich entlassen zu können, bevor Steinbrecher zurückkehrt. Während er „seinem Schicksal“ entgegen schreitet, erzählt ihm der stotternde Max die Einzelheiten der skurrilen Verhaftung. Rutkowski gibt im Brief an Wagner die Rede von Max wieder, der manche Buchstaben und besonders R durch F ersetzt. Es werden im folgenden Zitat nur die in Max Rede eingeflochtenen Kommentare Rutkowskis wiedergegeben:

[...] (R-ovi su preduzeli očiglednu kontraofanzivu) [...] (U zbijenim četa-ma F-ovi su ponovo nadirali na užasute R-ove.) [...] (Max je rezignirano potpisao bezuslovnu kapitulaciju i potpuno se prepustio okupaciji slova F.) [...] (Sve više je slova padalo u mračno fovsko ropstvo.) [...] (I da je Max nastavio da steinbrecherizuje, od svih glasova iz njegove azbuke ostalo bi samo jedno svemoćno, diktatorsko F.)

[...] (Die R-s haben offensichtlich eine Gegenoffensive unternommen) [...] (In verdichteten Einheiten drangen erneut die F-s gegen die entsetzten R-s vor.) [...] (Max hat resigniert, die bedingungslose Kapitulation unterschrieben und sich ganz der Okkupation durch den Buchstaben F überlassen.) [...] (Immer mehr von den Buchstaben fielen in die finstere Fsche Sklaverei.) [...] (Würde Max fortfahren zu steinbrecherisieren, so würde von allen Lauten seiner *Azbuka* nur ein allmächtiges, diktatorisches F übrig bleiben.) (Brief 7)

Nach dem imaginären Kampf der Buchstaben (ähnlich den simulierten Frontbewegungen beim Abendessen) merkt Rutkowski an, dass Max wenig gebildet und von Beruf Metzger-Gehilfe aus Schweinfurt sei. In diesen Worten wird der *Kalauer* (Sprachwitz) deutlich, dessen komische Pointe aus dem Verfahren der „Verdichtung“ und „Verschiebung“ wie im Traum erzeugt wird.⁹⁴ Es ist jedoch nicht eine Verdichtung auf der Klangebene, sondern auf der semantischen Ebene – „Metzger aus Schweinfurt“ – d.h. eine Überschneidung zwischen den Namen des Heimatorts und des Berufs von Max, als eine grotesk-komische

⁹³ „Bila je to stvarno obična tehnička smetnja, Hilmar. Pravi, ozbiljni uhapšenici su bile čiste nesreće, a ovaj Maxov [...] greška, varka. Jer kojeg đavola najedared, usred noći, uhapšenik sa kišobranom? [...] kojeg niko nije uhapsio nego se pojavio kao duh iz Aladinove lampe.“ („Das war wirklich eine gewöhnliche technische Störung, Hilmar. Die richtigen, ernsthaften Gefangenen sind reines Unglück gewesen, doch der von Max [...] ein Fehler, ein Trug. Denn [woher] in Teufels Namen auf einmal, mitten in der Nacht, ein Gefangener mit Regenschirm? [...] den niemand verhaftet hat, sondern der wie der Geist aus Aladins Lampe erschienen ist.“); Die „gewöhnliche Störung“ wird jedoch im Weiteren zum ungewöhnlichen (übernatürlichen) Ereignis, wodurch die Realität grotesk verfremdet wird, denn es findet ein Spiel statt, das phantastische Elemente beinhaltet (B. Ejchenbaum 1944, 122-160).

⁹⁴ S. Freud 2004, 67ff.

Anspielung auf die Determiniertheit der beiden. Rutkowski erklärt weiter, dass Max nicht zuletzt aufgrund der *defekten* Rede und der Unfähigkeit, mit der Sprache umzugehen – er verwendet die dritte Person statt der ersten – den niedrigsten Rang in der Gestapo Hierarchie besetzt; er ist nur Gefangenenwärter und darf keine Verhöre durchführen. Es wird hier ein Zusammenhang von „Redestil“ und „gesellschaftlichem Rang“ (*čin*) hervorgehoben, was thematisch in die Reihe der *kleinen Beamten* in der russischen Literatur eingeordnet werden kann;⁹⁵ eine Analogie ergibt sich besonders zum Motiv der *Aphasie*. Um eine Konversation überhaupt führen zu können, muss Max die Wortwahl an seine Sprachmöglichkeiten anpassen, was eine Beherrschung durch den Signifikanten bedeutet. Sein Stottern führt zur verzögerten Wortbildung bis hin zum Wortverlust,⁹⁶ was zur Entstehung von Lücken in seiner Rede führt. Die Lücke in der verstümmelten Rede übernimmt zugleich die Funktion eines Verbindungsgliedes (das „Null-Glied“), dass das Fehlende zu ersetzen strebt: Die unaussprechliche Stelle ist die „Null-Stelle“, die zum Paradigma des Gesagten wird und ein „erfülltes Nichts“ darstellt (Hansen-Löve 1997, 184). Außerdem wird im Defekt ein Dualismus im Sinne von „Verfehlen“ und „Fehlen“ (Nicht-Sein bzw. Nichts) deutlich, was auf den „Ur-Fehler“ (das Böse) in der Schöpfung zurück geht; es ist das Diabolische, das unweigerlich mit dem Nichts und mit der Leere verbunden ist (Hansen-Löve 1997, 188). Das „Nichts“ in Max Rede dient im Text als Tor zum Jenseits bzw. als Vehikel für die Diabolik weiterer Ereignisse, die nach der Begegnung zwischen Rutkowski und Adam stattfinden werden. Die defekte Rede wird zum „Vor-Zeichen“ einer Störung in der Wirklichkeit, die Rutkowski aus der zeitlichen Perspektive, in der fatalen Begegnung mit Adam zu erkennen glaubt. Der Fehler in der *Parole* (Sprachsystem) führt demnach zu Veränderungen im Code (Hansen-Löve 1992, 211).

Die Laute eines unter Aphasie Leidenden erhalten durch die Abweichung von den sprachlichen Regeln die Funktion der Elemente in der poetischen Sprache, und offenbaren den damit einhergehenden Akt der *Selektion* und *Kombination*, den Jakobson im Rahmen der Wortkunst beschreibt, wodurch es zu neuen semantischen Implikationen kommt.⁹⁷ Der von Rutkowski schriftlich dargelegte Kampf der Laute weist außerdem auf die bereits erwähnte Funktion der Zeichen als Kryptogramm hin (Lachmann 1990). Die in den Mittelpunkt geratenen Laute in Max' Rede und die damit einhergehende Lautwiederholung offenbaren eine

⁹⁵ R. Lachmann 1994, 302.

⁹⁶ „Ali stoji i da se ka ... kuća (U svakom slučaju zgrada koja je najpre trebalo da bude kasarna pa je u zadnjem momentu promenila ime.) mogla mini ... mini ... minifati kakvom tempi ... tempi ... tempifanom bombom [...]“ / „Es steht fest, dass die Ka ... das Haus (In jedem Fall ein Gebäude, das ursprünglich die Kaserne sein sollte und im letzten Augenblick seinen Name änderte.) hätte ver ... ver ... vermint sein können mit irgendeiner Z ... Z ... einer Zeitbombe [...]“ (Brief 7).

⁹⁷ R. Jakobson 1979, 94ff.

geheime Sprache, die auf einen anderen Konflikt hinweist: Die miteinander im Kampf stehenden Laute *R* und *F* sind anagrammatische Hinweise auf den bevorstehenden Konflikt zwischen *Realnost* (Realität) und *Fantastika* (Phantastik) im Text und in Rutkowskis Person, wobei in dem „siegreichen“ Laut *F* eine Doppeldeutigkeit in Bezug auf *Fašizam* (Faschismus)⁹⁸ erscheint.

Gegenüber der verunstalteten und unschönen Rede von Max steht die Kunst des schönen Schreibens (*krasnopis*), welche von der Figur Adams beherrscht wird. Zwischen Max und Adam ist jedoch keine antithetische Konstellation aufgebaut: In gleicher Weise wie die Leerstellen in Max' Rede eine jenseitige Dimension miteinbeziehen, die ins Dämonische umschlagen kann, offenbaren die kalligraphischen Buchstaben von Adam ihren unheimlichen Aspekt. Ausgehend von den Beispielen hedonistisch schreibender Figuren in der russischen Literatur erläutert Lachmann unter anderem die kalligraphische Ausführung der Buchstaben, „als eine Sinn abgewandte, selbstgenügsame Schreibhandlung (die mit Lust-Erfüllung einhergeht), welche Schriftimitate, Simulakren, Trugschriften hervorzaubern kann“ (Lachmann 2002, 197f). Im Zusammenhang zwischen schlechter Rede und Aphasie erhält die kalligraphische Tätigkeit ihre spezielle Funktion: Die visualisierten und stilisierten Laute dienen als Kompensation der verlorenen Stimme, wobei Buchstaben zu Trägern dessen werden, was der Text verschweigt; sie sind geheim, unheimlich, bedrohlich, monströs und verheißungsvoll; sie übernehmen Funktionen, die mit Geistern, Doppelgängern, verlorenen Schatten, Spiegelbildern u.a. verbunden sind; ähnlich den Simulakren lassen sich diese doppeldeutigen und mehrdeutigen Buchstaben nicht genau bestimmen (Lachmann 2002, 196ff).

Entsprechend ist Adams Sprechweise zur Lebenszeit schwerfällig und er bekleidet einen kleinen Posten als Gemeinbeschreiber; erst als Geist erhält er eine Stimme, die gebildet und wendig ist. In seinen Worten „[...] ne želim da u svakom od mogućih svetova budem pisar“ („ich möchte nicht in jeder der möglichen Welten ein Schreiber sein“; Brief 9) wird noch einmal die Beziehung von Sprechen und Rang verdeutlicht. In diesem Fall wird das gesprochene Wort (Logos) dämonisiert, da Adam erst als Geist ein eloquenter Redner wird. Er ist jedoch nicht nur Schreiber, sondern vor allem Kalligraph, was er rückblickend auf sein Leben folgendermaßen definiert: „[...] kada se moja jedina sloboda, svrha moga postojanja uopšte, sadržala jedino u tome da tuđa beležim kaligrafski.“ („[...] wenn die einzige Freiheit, der Zweck meines Seins überhaupt allein darin bestand, andere zu notieren, kalligraphisch.“; Brief 9). Die kalligraphische Tätigkeit ersetzt das *Sein*, als eine groteske Auflösung im Signifikanten, weshalb Adam die Doppelfunktion eines Trugbildes zwischen Wirklichkeit und Jenseits ausfüllt. Demnach dienen die kalligraphischen Buchstaben (im Sinne

⁹⁸ Diese Deutung wird durch weitere sinnverwandte Begriffe („Kapitulation“, „Okkupation“, „diktatorisch“, etc.) unterstützt.

ihrer Bedeutung nach Lachmann: Geister, Doppelgänger u.a.) als Vorzeichen für seine spätere geisterhafte und diabolische Erscheinung.

Zwar geht Adams Existenz im Schreiben auf, der libidinöse Aspekt des Schreibens ist jedoch bei Rutkowski deutlicher besetzt. Als er in der Erzählgenwart einen weiteren Brief verfassen möchte, unmittelbar vor der Erscheinung des Geistes von Adam, schildert er die Situation folgendermaßen:

[...] središtem prostorije je vladala prijatna mesečeva vedrina, razbijena kružnim snopom električne lampe sa pisaćeg stola. [...] hartija je čekala prazna, bela, podatna. Dohvatio sam pero lenjim, tako reći sladostrasnim pokretom. Ali čim je došlo do plodonosnog sudara, na električnoj rampi između svetlosti i tame, [...] pojavio se opšinski delovođa Adam Trpković.

[...] Die Mitte des Raumes beherrschte ein angenehmer und heller Mondschein, durchbrochen von dem runden, gebündelten Schein der elektrischen Lampe vom Schreibtisch. [...] [Das] Papier wartete leer, weiß und hingebungsvoll. Mit träger, sozusagen leidenschaftlicher Bewegung griff ich nach der Feder. Als es jedoch zum fruchtbaren Zusammenstoß kam, erschien in der elektrischen Rampe zwischen Licht und Dunkelheit, [...] der Gemeindeamtsschreiber Adam Trpković. (Brief 9)

Angesichts des weißen Papiers (im Original-Zitat wird statt dem üblichen Wort *papir* auf das weibliche Synonym *hartija* ausgewichen) wird Rutkowski erotisiert und die „fruchtbare“ Berührung mit der Feder (im Serbisch-Kroatischen ein Maskulinum) verweist auf den Geschlechtsakt. Demzufolge ist das Weiße der „hartija“ ein Attribut des weiblichen Körpers, das Rutkowski zur Vereinigung lädt. Zusammen mit dem Motiv des Mondscheins (als Licht der Nacht) wird hier das Lunare, Weibliche eingeführt, das jedoch in nächtlicher Schattenwelt auch eine dämonische Seite offenbart (Hansen-Löve 1997, 219). Außerdem ist das leere Papier ein weißes Nichts, ein leerer Ort, in dem – wie bereits dargelegt – das Nichts dem diabolischen Nicht-Sein entspricht (Hansen-Löve 1997, 184). Das Spiel von Mondschein und dem elektrischen Licht erzeugt eine „Rampe“, welche dem Jenseitigen den Zutritt ermöglicht. Als Adams Geist daraufhin erscheint und Rutkowski betont, nicht an Übernatürliches zu glauben, erwidert Adams Geist:

A ko vjeruje? Natprirodno ne postoji. Natprirodno je samo pojam za ono što ne razumete. čak i tamo gde ja živim postoje stvari, koje se, za aktuelne uslove, čoveku čine natprirodnim. Ali mi smo, za razliku od vas, svesni da je to iluzija. Ugao gledanja, poručniče, i brda pomera. Teškoća je jedino u tome da se pomeri ugao gledanja.

Und wer glaubt das? Es gibt kein Übernatürliches. Das Übernatürliche ist nur ein Begriff für jenes, was man nicht versteht. Sogar dort, wo ich lebe, gibt es Dinge, welche unter den aktuellen Umständen dem Menschen als

übernatürlich erscheinen. Jedoch sind wir uns im Unterschied zu Euch bewusst, dass das eine Illusion ist. Der Standpunkt der Betrachtung, Obersturmführer, versetzt auch Berge. Die Schwierigkeit ist nur, den Standpunkt der Betrachtung zu verändern. (Brief 9)⁹⁹

Im Roman werden phantastische Motive im Zusammenhang mit der Perspektive eines dissoziierten Bewusstseins und seiner pathologischen Wirklichkeit betrachtet: Die Redeweise von Adams Geist könnte auch von Steinbrecher selbst stammen, der sich an Rutkowski mit Ausführungen ähnlicher Art wendete, was die bereits zum Ausdruck gebrachte Annahme bestätigt, der Geist Adams sei das andere usurpierende und „steinbrecherisierte“ Ich Rutkowskis. Die fantastische Seite dieser Szene jedoch bleibt zu dem frühen Zeitpunkt im Roman noch relevant. Da der Geist selbst Rutkowski über die Illusion des Übernatürlichen bzw. des Irrationalen aufklärt und damit die Wahrnehmung von Übernatürlichem relativiert, wird hier das Umkehrverfahren offenbar. Indem alles möglich erscheint (eine Frage der Perspektive), ist im Umkehrschluss auch die rationale bzw. wirkliche Welt nur eine Illusion.

2.2. Diabolisierung Adams und die Ankündigung einer Legende

Im vorangegangenen Kapitel wurde gezeigt, in welcher Weise sich Rutkowski an die Situation vor der Begegnung mit Adam erinnert. Die „schicksalhafte“ Entwicklung, welche mit dem Auftreten Adams ihren Lauf nimmt, diabolisiert Rutkowski aus der Retrospektive: Nach der Begegnung der beiden Figuren wird der Schreiber Adam mit diabolischen Merkmalen ausgestattet, was einerseits mit der bevorstehenden seelischen Krise Rutkowskis korreliert, andererseits jedoch als Ankündigung der postumen „Version“ Adams dient. Die phantastischen Verwicklungen täuschen nicht darüber hinweg, dass sie Projektionen eines Bewusstseins darstellen, das durch die eigene Doppelung unheimlich und bedrohlich wirkt.

Im ersten Gespräch zwischen Rutkowski und Adam in der erzählten Vergangenheit werden die Verhaftungsumstände bekannt, aus denen hervorgeht, dass Adam beim Vorbeigehen am italienischen Besatzungsstab wegen des starken Windes gezwungen ist, mit beiden Händen den Regenschirm festzuhalten, und deshalb gegen die strikte Anordnung verstößt, grundsätzlich und zu jeder Gelegenheit der italienischen Flagge zu salutieren; er wird daraufhin kurzer Hand verhaftet. Als die italienische Besatzung schließlich überstürzt den Ort verlassen

⁹⁹ Adam erscheint als diabolischer „Träger eines Wissens (der Intrige, der Verwechslung, des demiurgischen Welträtsels)“, das in der russischen Literatur (vgl. Gogol) durch die Verwünschungsparodie „черт знает“ ausgedrückt wird (Hansen-Löve 1997, 239f); in „Kako upokojiti vampira“ ist das diabolische Wissen im Zusammenhang mit dem unbewussten Wissen Rutkowskis zu sehen, da Adam eine Projektion seines abgespaltenen Ich darstellt.

muss, wird er in der Zelle vergessen und bleibt in Haft. Rutkowski beschreibt seine erste Begegnung mit Adam in der Zelle:

Umesto da bude udarcima čizama trgnut iz sna, za kosu izvučen iz kreveta i doveden ovamo, on je nađen kako u podrumu naše sopstvene kuće sedi na ispražnjenom sanduku za mandarine i drži kišobran u ruci. Na neobičnom prestolu, sa neobičnim skiptrom između nogu.

Statt mit Stiefeltritten aus dem Traum gerissen, an den Haaren aus dem Bett gezogen und hierher gebracht zu werden, wird er im Keller unseres eigenen Hauses gefunden, wie er auf einer leeren Mandarinenkiste sitzt und den Regenschirm in der Hand hält. Auf dem seltsamen Thron mit einem seltsamen Zepter zwischen den Beinen. (Brief 7)

Die Assoziation eines „Throns“ durch die Mandarinenkiste, auf dem Adam mit einem „Zepter“ in der Hand sitzt, dient als Anleitung der Diabolisierung der Figur durch Rutkowski. Dafür scheint vor allem der Regenschirm verantwortlich zu sein: Aus dem Gespräch mit Adams Frau (in der Vergangenheit) erfährt Rutkowski, dass das Unglück (die Verhaftung Adams) und einige andere unheimliche Phänomene auf den unheilvollen Fund zurückzuführen sind. Nachdem Adam angeblich im Schirm ein Loch in der Seide entdeckt hat, bringt er ihn zur Reparatur, wo sich herausstellt, dass von dem Loch keine Spur zu finden ist. Adam hingegen beteuert, ein Loch gesehen zu haben: „čak i daje kažiprst kroz nju proturao. Nije mu se verovalo. Na svili, [...] nisu mogli biti otkriveni nikakvi znaci krpjenja.“ („Sogar, dass er seinen Zeigefinger durchsteckte. Man glaubte ihm nicht. An der Seide, [...] konnten keinerlei Flickspuren gefunden werden“; Brief 14). Die Beispiele werden von Rutkowski noch mit Skepsis aufgenommen, er versucht zu den Geschichten von Adams Frau rationale Erklärungen zu liefern.¹⁰⁰

Nach wiederholten Begegnungen mit Adam bemerkt Rutkowski jedoch, dass der überdimensionale schwarze (groteske) Regenschirm einen unheilvollen Charakter hat: „Zračio je bolest kao uranijum“ („Er strahlte die Krankheit aus, wie Uranium“, Brief 15). Er beobachtet während des Verhörs eine seltsame Veränderung Adams:

U njegovim očima nije bilo ništa za žaljenje. Svetlucale su neobičnim zelenkastim sjajem udaljenog karbitnog plamena. Strah me je zaustavio [...]

¹⁰⁰ Adams Frau berichtet außerdem: „Kišobran je našao prislonjen uz hrast (kojeg takode nema na čitavom području)“ („Den Regenschirm hat er an eine Eiche gelehnt gefunden (welche es ebenfalls in der ganzen Gegend nicht gibt)“; Brief 14. Im Bericht des Herausgebers zum tödlichen Unfall Rutkowskis wird eine (scheinbare) Koinzidenz aufgedeckt: „Njegov ‚mercedes‘ udario je u hrast“ („Sein Mercedes schlug in eine Eiche ein“); Anmerkung 42.

Seine Augen hatten nichts übrig für Mitleid. Sie leuchteten in einem ungewöhnlichen, grünlichen Schimmer einer fernen Phosphorflamme. Vor Angst hielt ich inne [...] (Brief 15)

Rutkowski gibt fortan seine skeptische Haltung auf und beginnt, an die unheimlichen Eigenschaften des Regenschirms zu glauben. Die Angst Rutkowskis rührt aus dem unheimlichen Eindruck, den er gewinnt, wobei Adams Augen hierbei eine besondere Rolle spielen. Das Augenmotiv rekurriert auf die unheimliche Angst vor dem Augenverlust, die nach Freud stellvertretend ist für *Kastrationsangst*. In seiner Studie über das Unheimliche erläutert Freud, dass die Entstehung eines unheimlichen Erlebnisses mit der „Reminiszenz“ verdrängter, frühkindlicher Ängste einhergeht, die jedoch aus dem Zwang zur „Wiederholung“ zustande kommt.¹⁰¹ Die Belebung des Regenschirms ist eine Konkretisierung des durch Kastration abgespaltenen und verdoppelten Phallus. Dass dieser Doppelgänger nun todbringend ist, erahnt er im grünen Licht von Adams Augen, welche nicht nur unheimlich, sondern auch eine Assoziation der Hölle bzw. des Todes in sich bergen. Im Motiv des „schwarzen Auges“ wird diese Ahnung in ein konkretes Zeichen des Todes umgewandelt, denn Rutkowski wird später selbst sterben, durchbohrt von Adams Regenschirm.

Die Liste von Fehlern und Missverständnissen, die im Roman auftreten, ist lang: Das Versäumnis Adams (das zu seiner Verhaftung führt), der Sprachfehler von Max (als Einleitung einer unheimlichen Entwicklung) und der logische Fehler Rutkowskis (der die Hinrichtung Adams herbeiführt).¹⁰² Den Höhepunkt der Fehlermotive bildet jedoch die Ehrung von Adam Trpković (in der Erzählgegenwart), die von der Gemeinde D., mit der Enthüllung eines grandiosen, zehn Meter großen Denkmals aus Granit (Brief 8) vollzogen wird. Noch in Unkenntnis darüber, um welchen lokalen Helden es sich handelt, pilgern Rutkowski und seine Frau Sabine gemeinsam mit der Bevölkerung hoch auf das Plateau, um der Eröffnungsfeier beizuwohnen. Sabine befindetet, es sei das Mindeste, was sie als Deutsche wegen ihrer „finsternen Geschichte“ tun sollten, wobei sie diesem Anlass („Zur Feier des Aufstandes“ gegen den Faschismus) auch in der Wahl ihrer

¹⁰¹ In der Traumsprache eines noch narzisstischen Zustands der Selbstliebe wird die Kastration aus Abwehr zur Vernichtung als „Vervielfältigung“ bzw. „Verdoppelung des Genitalsymbols“ dargestellt; nach der Überwindung der narzisstischen Phase kehrt sich dies jedoch in sein Gegenteil um und der Doppelgänger wird zum „unheimlichen Vorboten des Todes“ (S. Freud 1917, 247).

¹⁰² Rutkowski macht in dem von ihm fingierten Verhörprotokoll ein „kleines“ Zugeständnis (Brief 17), welches dazu dienen soll, dem Protokoll eben diesen Eindruck der Fingierung zu nehmen. Der „Schachzug“ von Rutkowski erweist sich für Adam als ein fataler Fehler, da gerade das Zugeständnis die Aufmerksamkeit Steinbrechers hervorruft. Im Text funktioniert das fingierte Dokument als eine Metapher: „Das eigentliche Geschehen, das Faktische, wird durch einen Trugsignifikanten, ein Simulakrum, repräsentiert“, was eine phantastische Wirklichkeit mit einbezieht (Lachmann 2004, 280).

Kleidung Ausdruck verleihen möchte. Unwissentlich jedoch erinnert sie Rutkowski in ihrem dunkelblauen Kostüm an ein uniformiertes „Blitzmädel“. Während der beschwerlichen Wanderung hat Rutkowski folgende Gedanken:

[...] ispred nas, na čelu povorke, skakuće tajanstveni svirač u crnom. Čarobni flautista iz legende, koji će nas, srećne i začarane, odvesti pravo u provaliju.

[...] vor uns, an der Front der Kolonne, tänzelt ein geheimnisvoller Spieler in Schwarz. Der magische Flötenspieler aus der Legende, welcher uns Glückliche und Verzauberte geradewegs in den Abgrund führen wird. (Brief 8)

In seiner Imagination lässt sich das *Sujet* der *Sage*¹⁰³ *Rattenfänger von Hameln* erkennen, was zwei Themenbereiche einführt: Der eine in Bezug auf die Beschaffenheit von Märchen¹⁰⁴ und der andere in Bezug auf die Betonung auf „Legende“ statt Sage. Da es sich im Roman durchgehend um die Dichotomie von Sein / Schein oder auch von real / phantastisch handelt, ist das Märchenprinzip nur partiell von Bedeutung: Der Regenschirm von Adam kann mit seinen *Malefizien* mit der unheilvollen Flöte (ein Märchen-Motiv) des Rattenfängers verglichen werden. Außerdem verliert er seine Unheimlichkeit, da er zum Schluss von Rutkowski als real akzeptiert wird (auch der Herausgeber hält ihn später in seinem Keller geborgen). Die Sage wird von Rutkowski als *Legende*¹⁰⁵ zitiert und stellt im Roman ein wiederholtes Motiv dar, das in Zusammenhang mit dem bevorstehenden Ereignis seine Brisanz erhält. Die Legenden dienen der Thematisierung von Helden und ihren heldenhaften Taten, vor allem auch in Bezug auf das Leben der Heiligen und ihre vollbrachten Wunder. Die hier erwähnte Sage beinhaltet jedoch keine Heldenmotive, im Gegenteil, ein unheimlicher Mann „mit schrecklichem Angesicht, einem rotem, wunderlichen Hut“ und mit magischen Fähigkeiten ausgestattet führt das grauenvolle Sterben vieler Kinder herbei.¹⁰⁶ Die Symbolik der Farbe Rot assoziiert den Teufel,¹⁰⁷ während

¹⁰³ Bis 18. Jh. Synonym für Bericht, mündlich tradierte Erzählung, Gerücht. Seit den „Dt. Sagen“ der Brüder Grimm (1816-18) mit magischen, dämonischen und mythischen Elementen verknüpft (Märchenstoffen), jedoch erhebt die Sage auch Anspruch auf Glaubwürdigkeit (*Metzler Literatur Lexikon*, 1990).

¹⁰⁴ Das Märchen zeigt eine animistische Welt, für welche die „Allmacht von Gedanken und Wünschen“ charakteristisch ist, weshalb sie keinen unheimlichen Effekt hervorbringen kann (Freud 1917, 260).

¹⁰⁵ Ursprünglich bestanden Legenden aus den Lebensbeschreibungen der Heiligen. Man unterscheidet Märtyrerlegenden sowie Heiligenviten, bei denen bereits zu Lebzeiten Stoff für eine künftige Legende gesammelt wurde (*Metzler Literatur Lexikon*, 1990).

¹⁰⁶ Gebr. Grimm 2003, (Nr. 245).

¹⁰⁷ Auch Mephistopheles trägt rot: „In rotem, goldverbräunten Kleide, / Das Mäntelchen von starrer Seide, / Die Hahnenfeder auf dem Hut, [...]“ (Goethe 1982, 50).

Rutkowskis schwarz gekleideter Mann den Tod verkörpert.¹⁰⁸ In diesem Zusammenhang ist die Imagination Rutkowskis eine unheimliche Ahnung von der bevorstehenden Entwicklung (geistige Umnachtung und Tod) durch die Entdeckung eines Helden, der keiner ist.

2.3. Das Bild des Denkmals für den „falschen“ Helden

Ein Denkmal, das in Zusammenhang mit den Aspekten Historiographie und Gedächtnis zu sehen ist, wird im Roman mit dem Motiv der Fotografie als dem Medium der Erinnerung dargestellt. Es werden drei Aspekte zueinander in Beziehung gebracht: Erstens, das Denkmal für Adam Trpković, das die Frage der Objektivität der historischen Darstellung vergangener Ereignisse thematisiert, sowie ihre ambivalente Beziehung zum Gedächtnis. Beide Kategorien werden jedoch in Zusammenhang mit den subjektiven Erinnerungen der Augenzeugen gebracht. Zweitens, die fotografierte Hinrichtung Adams: Die bereits am Beispiel des Denkmals angedeuteten unterschiedlichen Versionen der Wirklichkeit werden besonders mit Hilfe der Fotografie, die keine Realität abbilden kann, veranschaulicht und mit den Motiven *Adam als Geist* und *Denkmal für Adam* verknüpft. Drittens, die Fotografie des Denkmals selbst, welche die Deformationen der Wahrheit und der Wirklichkeit schließlich mit dem Aspekt der verdrängten Wahrheit des Protagonisten in Beziehung bringt.

Auf dem Berg angekommen (Brief 8), betrachtet Rutkowski das noch verhüllte Denkmal und erfährt aus den kommemorialen Reden, dass hier ein Held geehrt wird, dem die Bevölkerung ihr Überleben verdankt. Er nimmt an, dass es sich um den stoischen Arbeiter handelt, der unter der Folter durch Rotkopf nicht einmal seinen Namen verraten hat und schließlich von ihm selbst (Rutkowski) im Affekt getötet wurde. Nachdem das Denkmal enthüllt wurde, ist Rutkowski von dessen monumentaler Größe beeindruckt und wird von dem reflektierten Licht geblendet; erst am Abend erfährt er von einem Kellner, wessen Name auf dem Fundament steht und die Ironie wird ihm schließlich bewusst: Statt des Arbeiters ist der Verräter Adam derjenige, der im „lokalen Gedächtnis“ als der Held gespeichert wurde. Das Denkmal ist in diesem Fall ein Zeugnis grotesker Inversion: Der todbringende Verrat Adams wird als Heldentat gefeiert. Am Beispiel des Denkmals für den „falschen“ Helden problematisiert der Autor sowohl das kollektive Gedächtnis als auch die Objektivität der Geschichtsschreibung. Rutkowski, selbst ein Historiker, stellt fest:

¹⁰⁸ Das Motiv des schwarzen Mannes (er führt die Kinder in den Tod) erinnert an die Angst vor dem Sandmann (in der Erzählung Hoffmanns), der die Augen der Kinder ausreißt und von Nathaniel in Zusammenhang mit dem Tod seines Vaters gebracht wird (Freud 1917, 244). Auch das bereits erwähnte Motiv des „schwarzen Auges“ gehört in „Kako upokojiti vampira“ zur Motivik der Kastrationsangst.

Istoriografija je, kao i sve na ovom polovičnom svetu, kompromis. Kompromis između stvarne istorije i ljudske potrebe. Ali takva je i sama istorija. Hibrid. Kompromis.

Die Historiographie ist, wie alles auf der unvollkommenen Welt, ein Kompromiss. Ein Kompromiss zwischen der tatsächlichen Historie und dem menschlichen Bedürfnis. Doch so ist die Historie selbst. Ein Hybrid. Ein Kompromiss.

Ein Denkmal ist vor allem ein Akt der „nationalen Memorialpolitik“, die mit Hilfe der Gedächtnispflege ihre Identität für die nachfolgenden Generationen sichert (Assmann 2003, 46). Aus diesem Grund ist die Betonung Rutkowskis von „menschlichen Bedürfnissen“ unter anderem eine Anspielung auf die Manipulation der Geschichtsschreibung für den Zweck nationaler Identitätsstiftung, als Maßnahme einer Staatsideologie, im Grunde nichts anderes als ein Akt der Hybridisierung. Im Allgemeinen verwirft J. Assmann die Idee einer wertfreien Geschichtswissenschaft, indem er betont, dass es nicht möglich ist, „aus den Horizonten normativer und formativer Wertsetzungen“ herauszukommen.¹⁰⁹

Im Zusammenhang mit der Beziehung zwischen Gedächtnis (Rutkowski spricht vom „lokalen Gedächtnis“) und Historiographie erscheinen die Ausführungen von A. Assmann über die Komplementarität von den Erinnerungsmodi *Funktionsgedächtnis* und *Speichergedächtnis* von Bedeutung. Ersteres entspricht dem bewussten Gedächtnis, das an einen bestimmten Träger wie ein Individuum, eine Gruppe oder Institution gebunden ist; es ist die Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; die Wertevermittlung und das Identitätsprofil. Das Speichergedächtnis hingegen ist nicht an einen Träger gebunden, es speichert alle Informationen, unabhängig vom Zeitfaktor; es entspricht also dem Konzept von objektiver und vollständiger Geschichtsschreibung. Das vom Vergessen bedrohte Wissen, das an keinen Besitzer oder keine Gruppe gebunden ist, wird unter dem Dach der Geschichtswissenschaften archiviert und zum Teil wieder aufbereitet, um Anschlussmöglichkeiten an das Funktionsgedächtnis zu bieten (Assmann 2003, 133f). Die Reaktion des Gemeindevorsitzenden auf Rutkowskis Aufklärung über den Fehler (er wird von Adams Geist genötigt, die Wahrheit über Adam – und damit über sich selbst – in der Gemeinde zu offenbaren) zeigen jedoch, dass die Erinnerung der einheimischen Augenzeugen sich aufgrund ihrer Perspektive auf das Ereignis von Rutkowskis Blickwinkel grundlegend unterscheiden:

Jedini ljudi koji su dolazili u obzir *logički*, bili su Predsednik opštine, kao sastavljač spiska, i Adam kao zapisničar. Adam je pred očima celog grada obešen, pošto je prethodno mučen – sami ste videli kako je izgledao. Pred-

¹⁰⁹ J. Assmann 1999, 129.

sednik je ostao na položaju sve do oslobođenja, [...] On [Adam] je samo jedan od onih koji su izbegli iskušenju da po svaku cenu prežive. [...] Ne, gospodine Rutkowski, Adam nije heroj. Adam je više od toga. Adam je čovek.

Die einzigen Menschen, die *logischerweise* in Frage kamen, waren der Vorsitzende der Gemeinde als Verfasser der Liste und Adam als Schreiber. Adam ist vor den Augen der ganzen Stadt erhängt worden, nachdem er zuvor gefoltert wurde – Sie sahen es selbst, wie er ausgesehen hat. Der Vorsitzende ist bis zur Befreiung im Amt geblieben, [...] Er [Adam] ist lediglich einer von denen, welche der Versuchung, um jeden Preis zu überleben, entkommen sind. [...] Nein, Herr Rutkowski, Adam ist kein Held. Adam ist mehr als das. Adam ist ein Mensch. (Brief 18)

Das Bild, das Adam bei der Hinrichtung bietet, wird trotz oder gerade wegen Steinbrechers grotesker Inszenierung und seinem Aufzug, in Unterwäsche und mit dem Regenschirm in der Hand (Brief 19), zum Bild eines gefolterten Opfers. Im Zitat wird mit dem Motiv „Versuchung“ und „Adam ist ein Mensch“ auch ein christologischer Bezug hergestellt, der jedoch verkehrt wird: Adams Tod wird in die Nähe von Jesus' Tod gerückt (der von Menschen verraten wurde). Adam hingegen hat seine Mitbürger selbst verraten und sie damit zum Tode verurteilt.¹¹⁰

Die Worte des Gemeindevorsitzenden veranschaulichen, in welcher Weise historische Umbrüche einen Vorzeichenwechsel einleiten; die fragwürdige Beweisführung (Zitat oben) gilt als Beispiel dafür: Adam qualifiziert sich durch die Hinrichtung als Held, hingegen wird der ehemalige Gemeindevorsitzende allein aufgrund der Tatsache, dass er überlebt hat, des Verrats verdächtigt und getötet.

¹¹⁰ Auch in der Erzählvergangenheit wird Adam postum eine unerwartete Ehre zuteil: „U Gestapo je privedeno nekoliko žena, koje su u crkvi, pri molitvi, spominjale Adamovo ime. Počela je da se širi neka vrsta kulta. Kao da je reč o novom mesiji, koji je sticao prve pristalice među ženama. Žene su streljane. [...]“ („Der Gestapo wurden einige Frauen vorgeführt, welche in der Kirche während des Gebets Adams Namen erwähnt haben. Es verbreitete sich eine Art Kult. Als ob die Rede von einem neuen Messias sei, welcher seine ersten Anhänger unter den Frauen gewinnt. Die Frauen wurden erschossen. [...]“, Brief 23); Steinbrecher lässt Adam hinrichten, obwohl dieser ohne zu zögern alle Informationen geliefert hatte. Steinbrechers zynische Überlegung betrifft die Zahl „Drei“ (vgl. Kreuzigung von Jesus zwischen den zwei „Übeltätern“, *Lukas* 23, 26), weshalb er Adam mit zwei „Schuldigen“ (die jedoch niemanden verraten haben) erhängen lässt. In Bezug auf die Frage nach der Schuld gegenüber der Bevölkerung kehrt sich die Situation grotesk um. Nach seiner Hinrichtung wird Adam schließlich auferstehen (nur von Rutkowski beobachtet) und mit Hilfe seines überdimensionalen Regenschirms Richtung Himmel emporsteigen (Brief 21). Es wird ein „dämonisches“ Requisit dazu verwendet, die Auferstehungsmotive zu verkehren. Außerdem: Jesus wird in den Evangelien als „Menschensohn“ (hebr.: *Ben Adam*) bezeichnet, der am Ende der Zeiten wiederkehren wird; in *Lukas* (8,1) wird ein Hinweis auf die „Jüngerinnen Jesu“ gemacht. In Anbetracht der Figur Adams kann sich jedoch nur um einen „fälschen“ Messias handeln (siehe diabolische Merkmale wie „Zepter in der Hand“ u.a.).

Unter diesen ideologisierten Bedingungen wird das dargestellte Erinnerungs- und Gedächtnismodell in seiner Komplementarität im Roman aufgehoben. Aus diesem Grund bleibt der namenlose Arbeiter für die Geschichte weiterhin namenlos, während Adams Name in „goldenen Buchstaben“ verewigt wird. Das Motiv des Denkmals zeigt im Roman die historische Wahrheit in Abhängigkeit von der Perspektive der Augenzeugen (individuelle Wahrheit) und der historischen und politischen Wirklichkeit eines Staates. Darüber hinaus, dass die Wahrheit eine Größe darstellt, die sich stets im *Aufschub* befindet und keine Eindeutigkeit erlangen kann, ist sie – wie hier gesehen – diversen Verfälschungen ausgesetzt, weshalb sie zusammen mit der verdrängten Wahrheit des Protagonisten zum grotesken Aspekt im Roman erhoben wird.

Unmittelbar nach Erhalt der schockierenden Information über die Identität des im Denkmal verewigten Helden erinnert sich Rutkowski an Adam, wie er ihn im Keller des Gestapo-Gebäudes gefunden hat und spricht in diesem Zusammenhang von seinen verschiedenen „Versionen“:

Imao je zakrečenu kožu kancelarijskog zatočnika, roba pera i mastila, a vidi ga danas: zrači kao nauljeni čelik, telo mu rasipa božanski nimbus, [...] Sad bdije iznad grada u neprobojnom trikou posetioca sa druge planete. Sjajan, tajanstven kao legenda. Upoznao sam ga kako sedi na izvnutom sanduku, na kome je katranom pisalo: MANDARINI, [...] Sada je stajao na trometarskom postamentu, na kome je zlatnim slovima urezano ime, pokriveno mirisnim poljskim cvećem. Koji je od svih tih verzija pravi Adam?

Er hatte die verwelkte Haut eines Bürogefangenen, eines Sklaven von Feder und Tinte, und sieh ihn dir heute an: Er strahlt wie geölter Stahl, sein Körper verstreut einen göttlichen Nimbus, [...] Nun wacht er über die Stadt im undurchdringlichen Trikot eines Besuchers von einem anderen Planeten. Schimmernd, geheimnisvoll wie eine Legende. Ich lernte ihn kennen, als er auf einer umgedrehten Kiste saß, auf der mit Teer geschrieben stand: MANDARINI, [...] Jetzt steht er auf einem drei Meter hohen Fundament, in welchem mit goldenen Buchstaben der Name eingeritzt wurde, das von duftenden Wiesenblumen überdeckt ist. Welche von all diesen Versionen ist der richtige Adam? (Brief 10)

Die Versionen, an die Rutkowski denkt, sind die folgenden: Erstens, der *Schreiber* Adam Trpković; zweitens, sein *Denkmal*, das zum Teil personifiziert wird (vgl. Zitat); und drittens, Adam als *Geist*.¹¹¹ Die Frage Rutkowskis – was ist echt? – zeugt von seiner zunehmenden Verunsicherung in Bezug auf die Wirklichkeit. Umgekehrt wächst langsam bei ihm die Akzeptanz, dass alles in

¹¹¹ Adams Version als Geist wurde bereits erörtert, die beiden anderen genannten Versionen werden hier analysiert, um zu beleuchten, wie und warum es überhaupt zu der postumen Version kommen kann.

der Welt eine Illusion sein kann; dies entspricht der zunehmend dissoziierten psychischen Realität Rutkowskis.

Es wurde bereits gezeigt, dass der Gemeindeschreiber aufgrund seiner kalligraphischen Tätigkeit eine dem Simulakrum ähnliche Existenz darstellt, was die Entstehung weiterer Trugbilder begünstigt. Neben der Schrift (Adam als Schreiber und Kopist, Rutkowski als „Graphomane“) und der „defekten Rede“ von Max gibt es ein weiteres Medium, das auf die grotesk-unheimliche *Reduplikation* Adams hinweist, das Medium der Fotografie. Er wird unmittelbar vor seiner Hinrichtung fotografiert: „Kapetan Freissner je fotografisao scenu. Ja sam kasnije napravio kopiju. I to je jedina fotografija iz mog ratnog albuma.“ („Hauptsturmführer Freissner hat die Szene fotografiert. Ich habe später eine Kopie gemacht. Das ist die einzige Fotografie in meinem Kriegsalbum“; Brief 6).¹¹²

Der Akt des Fotografierens enthält einen voyeuristischen Aspekt, da es sich um eine auf das Objekt projizierte Vorstellung oder „Phantasie“ handelt, welche aus der Distanz realisiert wird.¹¹³ Durch die voyeuristische Komponente erhält die visuelle Neugier ein libidinöses Moment, das ausgehend von der Hinrichtung und dem herannahenden Tod den *Thanatosaspekt* im Roman aufgreift. Das Okular der Kamera ermöglicht es dem Auge, das Opfer seiner Begierde anzuvizieren, während das Abdrücken die Assoziation einer Waffe nahelegt. Hierzu sind die Ausführungen von Sontag sehr deutlich: „Menschen fotografieren heißt, ihnen Gewalt antun, indem man sie sieht, wie sie sich selbst niemals sehen, [...], es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord [...]“ (Sontag 1989, 20) Folgt man diesem Gedankengang, so wurde Adam, kurz bevor er eines gewaltsamen Todes stirbt, durch die Fotografie grotesk verfremdet, da sie ihrer Strategie nach lebendige Wesen in leblose Dinge verwandelt (Sontag 1989, 93). Der Glaube mancher indigener Völker, dass ein Bild den Raub der Seele bedeute, ist eine treffende Vorstellung im Zusammenhang mit Adam, der nach der Ablichtung und nach der Hinrichtung als Geist (ein „Seelenloser“) wiedererscheint. Das visuelle Medium, das ein Abbild bzw. einen Ausschnitt der Wirklichkeit darstellt, ist ein Trugbild, da sein mimetisches Verfahren einen bereits vergangenen Augenblick festhält, einen Menschen und einen Ding außerhalb der Zeit, weshalb „jede Fotografie eine Art *memento mori*“ darstellt (Sontag 1989, 21). Groys geht in seinen Ausführungen über die Phänomenologie der Medien auf Derrida ein, der in

¹¹² „Freissner je bio strastan amater-fotograf. Specijalizirao se za snimanje strašnih scena. Inače je bio profesor etike an berlinskom universitetu.“ („Freissner war ein leidenschaftlicher Amateurfotograf. Er hat sich auf die Aufnahme von schrecklichen Szenen spezialisiert. Ansonsten war er Professor für Ethik an der Universität in Berlin“, Brief 22); Die Ethik und die von ihr problematisierte Frage zur Kriegsfotografie wird in der Figur Freissners grotesk vereint.

¹¹³ S. Sontag 1989, 17f.

Zusammenhang mit den Medien von einem Gespenst spricht. Medien (darunter die Fotografie) ermöglichen die Wiederkehr des Menschen trotz seiner Abwesenheit, was besonders nach dem Tod problematisch ist. Das Bild eines Menschen ist demnach ein Gespenst:

Darin wurde oft ein großer Verlust gesehen – der eigentliche, mystische Tod des Subjekts, wenn nicht gar der mediale Mord an der lebendigen Person. Die Erscheinung des Gespenstes bestätigt demnach endgültig den Tod eines Menschen, der sonst vielleicht noch die Chance hätte, in den lebendigen Erinnerungen anderer Menschen lebendig zu bleiben oder gar wieder aufzuerstehen. Das Gespenstische der Fotografie und des Films löscht das vergangene Leben demnach noch radikaler aus, als der Tod es vermag.¹¹⁴

Demnach widerfährt Adam sowohl ein physischer als auch ein „medialer“ Mord, wobei der mediale Mord als Ankündigung einer anderen Wirklichkeit von Bedeutung ist. Im Zusammenhang mit der darzustellenden Wirklichkeit ist das aufgenommene Bild ein „Duplikat der Welt“, das eine Wirklichkeit des „zweiten Grades“ darstellt (Sontag 1989, 52). Auf dem Bild ist Adam demnach ein Duplikat seiner selbst, wobei die Kopie (Rutkowski kopiert das Foto) eine weitere Vervielfältigung des Duplikats ist.¹¹⁵ Es scheint, dass Adams verschiedene „Versionen“ (siehe oben) jeweils eine mediale Entsprechung besitzen: Im Originalfoto, in der (Foto-)Kopie und in der Fotografie des Denkmals. Eine Fotografie stellt ein Fragment dar (Sontag 1989, 100), somit korrespondieren die hier erwähnten Bilder mit der fragmentierten Wirklichkeit Rutkowskis. Die Kopie bewahrt Rutkowski als das einzige Bild in seinem imaginären „Kriegsalbum“ auf: Ein Album ist eine Art Archiv für Erinnerungen, d.h. es wird hiermit eine Anspielung auf die verdrängten Kriegserinnerungen Rutkowskis hergestellt. Berücksichtigt man die erwähnten Aspekte, dann handelt es sich um ein Archiv für die „Gespenster“. Als Rutkowski in den Ort D. zurückkehrt und damit das „Kriegsalbum“ zum ersten Mal wieder öffnet, begegnet er dem Gespenst (Adams Geist), das vergleichbar einer Fotografie aus dem Spiel von Licht und Schatten in seinem Zimmer entsteht (Brief 9).

Die zweite „Version“ Adams, das Denkmal, wird wie oben erwähnt fotografiert. Der Leser erfährt die Einzelheiten nur indirekt, indem Rutkowski die Fotografie des Denkmals, die von Sabine aufgenommen wurde, betrachtet (eine direkte Gegenüberstellung zum Denkmal wird nicht erwähnt). Auch Wagner wird aufgefordert, sich die Fotografie genau anzusehen:

¹¹⁴ B. Groys 2000, 82f.

¹¹⁵ Vgl. Multiplikation aufgrund des Bedeutungsverlusts (Šejka 1997, 12).

[...] uzmi fotografiju B. – nalazi se na istom mestu gde i fotografija A. [...] Srazmere možeš i sam nazreti. Slikan je posle nekoliko dana, a Sabina stoji pored postamenta da pomogne u dočaravanju veličine. Pošto je slika u boji, rađena pri pogodnom osvetljenju, lako možeš uočiti prirodu njegovog izgleda. [...]

[...] nimm die Fotografie B – sie befindet sich genau dort, wo die Fotografie A ist [...] Die Proportionen kannst Du selbst erraten. Sie wurde nach ein paar Tagen gemacht und darauf steht Sabine neben dem Fundament, um bei der Veranschaulichung der Größe zu helfen. Da es sich um ein Farbbild handelt, das unter günstigen Lichtverhältnissen gemacht wurde, wird es Dir ein Leichtes sein, die Art seines Aussehens zu bemerken. [...] (Brief 8)

Es ist die Rede von einem Farbfoto, das als ein Versuch einer möglichst „realistischen“ Abbildung zu verstehen ist, was dem Wesen des Mediums jedoch widerspricht; das Bildformat allein kann ohne perspektivische Tricks die Proportionen des abgebildeten Objekts nicht richtig vermitteln. Rutkowski konzentriert sich bei der Beschreibung auf die äußeren Merkmale des Denkmals – die Farbe des Steins, das Licht und die Größe –, macht aber keinerlei Aussagen über die Person, der das Denkmal gewidmet ist. Damit wird deutlich, dass die Fotografie an sich keine Realität zugänglich macht, sondern nur das Bild selbst (Sonntag 1989, 152).

Zudem wird hier ein historisches Objekt abgelichtet, ein Denkmal, das in erster Linie die Ehrung eines Toten und seines Namens über das Private hinaus bedeutet, für besondere Verdienste, die im Gedächtnis der Gemeinschaft erhalten bleiben sollen (Assmann 2003, 46). Wie oben ausführlich untersucht, handelt es sich im Roman um eine „verkehrte“ Ehrung, weshalb das Denkmal zum Sinnbild eines memorialen Fehlers wird. Die Fotografie wird an dieser Stelle zum Dokument erhoben, das im (fiktiven) Text ein „Zeugnis“ und „reale Spur einer Imagination“ darstellt (Lachmann 2004, 278). Mit Hilfe der Fotografie soll eine Art Authentifizierung von Rutkowskis Rede stattfinden (auch Sabine auf dem Bild fungiert als Beglaubigung), was in Anbetracht seiner wachsenden Zweifel an der Wirklichkeit dringend notwendig ist. Jedoch offenbart gerade die Beschreibung der Fotografie des Denkmals (Zitat oben) eine wichtige Unstimmigkeit: Die „Fotografie B“ befindet sich zusammen mit der „Fotografie A“ (die Kopie von Freissners Fotografie aus der Erzählvergangenheit) in einer der „Schubladen“ in Rutkowskis Haus in Deutschland. Dies ist jedoch unmöglich, da Rutkowski in der Erzählgegenwart aus dem Urlaub berichtet und die betreffende Fotografie gerade erst dort entstanden ist. Dies zerstört die Glaubwürdigkeit seines Berichts und konsequenterweise auch die faktische Existenz des Denkmals. Da Rutkowski hauptsächlich seine Perspektive in den Briefen schil-

dert und diese – wenn überhaupt – lediglich durch einen Geist bestätigt wird,¹¹⁶ erhärtet sich dieser Verdacht; auch Sabine auf dem angeblichen Bild als Kopie bzw. Trugbild ihrer selbst kann diesen Verdacht letztlich nicht beiseite räumen.

Die Ursache für eine Einbildung Rutkowskis liegt möglicherweise darin, dass er als Folge der Begegnung mit dem Ort D., in dem er in der Vergangenheit seine seelische Krise erlebt hat, seine belastenden Erinnerungen und sein schlechtes Gewissen in ein Denkmal projiziert hat, oder anders gesagt: Dass das Denkmal seinem Bewusstsein die Projektionsfläche für die verdrängte Erinnerung und die Wahrheit über seine Rolle in der Gestapo-Vergangenheit liefert. Fasst man die untersuchten Aspekte zusammen, zeigt sich, dass das Denkmal im Roman eine imaginäre Plattform der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit darstellt und als eine „Version“ von Adam zum Phantasma wird. Im Zusammenhang mit der Erkenntnis, dass das Denkmal für Adam Trpković gesetzt wird, äußert sich Rutkowski folgendermaßen: „Adam je sve pokvario. Adam je odbacio kompromis i odlučio da se povampiri.“ („Adam hat alles kaputt gemacht. Adam hat den Kompromiss verworfen und beschlossen, sich zu vampirisieren.“, Brief 8) Seine Beschwerde über den „Spielverderber“ Adam im Zusammenhang mit dem Denkmal ist auch eine Beschwerde darüber, dass er seine zurechtgelegte Wirklichkeit nicht mehr aufrecht erhalten kann, da Adam wie ein „Vampir“ in seinen Erinnerungen wieder aufgetaucht ist. Der Vampir ist hier eine abstrakte Größe: Er symbolisiert sowohl das Prinzip des Bösen in der Schöpfung bzw. im Menschen und gleichzeitig als Wiedergänger die individuelle Erinnerung sowie die Vergangenheit, die einen immer wieder heimsuchen.

Schluss

Neben den für diese Arbeit ausgewählten Schwerpunkten eröffnet die Analyse des Romans auch andere mögliche thematische Ausrichtungen: Interessant ist das Verhältnis von Dokument vs. Fiktion; dieser Aspekt wurde an mehreren Stellen der Arbeit aufgenommen und taucht speziell bei der Analyse zum Aufbau des Romans und bei der Betrachtung des Wahrheitsbegriffes auf. Die Vermischung von Dokument und Fiktion thematisiert die Frage nach der Objektivität von historischen Quellen und die Funktion der Literatur im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Im Roman wird die Funktion der subjektiven Darstellung der Vergangenheit mit Hilfe des retrospektiven Berichts des Augenzeugen demonstriert. Dabei wird durch die Romanstruktur, die Stimme des Herausgebers, Verwendung von Fußnoten und Zitaten die Objektivität von Dokument, Quellen und Belegen gleichzeitig in Frage gestellt.

¹¹⁶ Wagner beantwortet die Briefe niemals und Sabine weiß nichts über seine Vergangenheit in D.

Pekić rezipiert eindeutig Foucault, der sowohl die Forderung nach Kontinuität als auch die Legitimität des Dokuments für die Darstellung der historischen Ereignisse in Frage stellt. Er betont, dass im 20. Jahrhundert die Erzählweise von den Kategorien Linearität und Chronologie befreit werden muss und bezieht sich dabei auf die „Nietzscheanische Wiederkehr“ und die Zirkularität der Sprache im Raum (u.a. Buch oder Text).¹¹⁷ Der Hinweis auf Nietzsche führt die Idee einer *Zirkularität* der Geschichte ein, was ein wichtiges Moment nicht nur für Pekić ist, sondern auch für seine Schriftstellerkollegen, darunter Danilo Kiš und Mirko Kovač. Ausgehend von den Verbrechen im 20. Jahrhundert parodieren sie die Geschichte der Menschheit insofern, als dass diese – sinnbildlich gesehen – ihre Seele dem Teufel verkauft hat und auf diese Weise zur ewigen Wiederkehr verdammt wurde (Pijanović 1992, 13). Diese Assoziation wird unter anderem mit psychologischen Gesichtspunkten begründet, wonach individuelle und auch kollektive Schuld entweder verdrängt oder nicht als eigene Verantwortung erkannt wurde, wodurch sie ein Wiederholungspotenzial in sich trägt.

Der Hintergrund der Polemik für die Bedeutung von fiktiven Stoffen im Vergleich zur Historiographie entsteht aus der Auffassung, dass sich beide durch ihren unterschiedlichen Wirklichkeitsbezug und Wahrheitsanspruch klar voneinander abgrenzen lassen, was auf die Poetik von Aristoteles zurückgeht, demzufolge der Historiker tatsächliches Geschehen schildert, während sich der Dichter mit dem Bereich des Möglichen befasst.¹¹⁸ Man könnte also von einer epistemologischen Rivalität zwischen Historiographie und Literatur sprechen.

In Folge der gesellschaftlichen Umbrüche des 20. Jahrhunderts und der Verbrechen durch die totalitären Regime erscheinen die Methoden der Historiographie jedoch unzureichend: Der Ausmaß der Gräueltaten und der traumatischen Erfahrungen der Opfer lassen sich nicht mehr allein mit Hilfe objektiver Dokumente und Fakten beschreiben. Aus Sicht Pekićs und der in diesem Rahmen bereits genannten Schriftsteller ist genau diese Erkenntnis Potenzial der Literatur: Das Aufzeigen verschiedener Perspektiven von Zeitzeugen und damit auch die Formulierung und die Präsentation von verschiedenen Versionen der Wahrheit über die Wirklichkeit (Beganović 2005, 201). Literarische Darstellungen von Zeitzeugen können gesellschaftliche Diskussionen über Schuld und Verantwortung einleiten, sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene. Erst diese Diskussion eröffnet die Möglichkeit der Verarbeitung der Geschehnisse durch die Opfer und schließlich auch durch die Täter. Auf diese Weise nimmt Literatur unmittelbar Einfluss auf das Gedächtnis der Zeit, für nachfolgende Generationen, in denen es keine lebenden Augenzeugen mehr geben wird,

¹¹⁷ M. Foucault 2003, 168.

¹¹⁸ Aristoteles 2005, 29.

und historische (historiographische) Quellen keine Aussagen über ihre Wahrnehmung der Ereignisse machen können.

Literatur

- Aristoteles 2005. *Die Poetik*, Stuttgart.
- Assmann, A. 2003. *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.
- Assmann, J. 1999. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Bachtin, M.M. 1971. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München.
- 1987. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt am Main.
- Barthes, R. 2006. *Am Nullpunkt der Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt am Main.
- Beganović, D. 2005. *O kulturalnom pamćenju u djelu Danila Kiša*, Konstanz.
- Derrida, J. 1983. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main.
- 2005. „Die Différance“, P. Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart.
- Dolar, M. 2000. „Das Cogito als das Subjekt des Unbewussten“, J. Trinks (Hg.), *Bewusstsein und Unbewusstes. Turia und Kant*, Wien.
- Ejchenbaum, B. 1994. „Kak sdelana šinel Gogolja“, J. Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus*, München.
- Foucault, M. 1995. *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- 2003. *Schriften zur Literatur*, Baden-Baden.
- 2007. *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main.
- Freud, S. 1917-1920. *Das Unheimliche*, A. Freud (Hg.), [Gesammelte Werke], Bd. 12, Frankfurt am Main.
- 1992. *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main.
- 2004. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*, Frankfurt am Main.
- Fuß, P. 2001. *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Böhlau, Köln, Weimar, Wien.
- Genette, G. 2001. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main.
- Goethe, J.W. 1982. *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*, Zürich.
- Gogol, N. 1952. *Šinel*, Moskva.
- Goth, B. 1967. *Untersuchungen zur Gattungsgeschichte der Sottie*, S. Grosse, K. Maurer, H.J. Schrimpf (Hg.), [Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft], Bd. 1, München.
- Grimm, J. 2003. *Deutsche Sagen*, Bd. 1, Augsburg.
- Groys, B. 2000. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München.
- Haag, H. 1974. *Teufelsglaube*, Tübingen.
- Hansen-Löve, A.A. 1989. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd. 1, Wien.

- 1992. „Zur psychopoetischen Typologie der Russischen Moderne, Psychopoetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur“, *Wiener slawistischer Almanach*, Bd. 31, Wien.
- 1996. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, *Das Ende. Figuren einer Denkform*, Sonderdruck [Poetik und Hermeneutik], Bd. 16, München.
- 1997. „Gogol. Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 39, Wien.
- 2004. *Russische Naturrevolutionen im utopischen Viertel des XX. Jahrhunderts. Mit beständigem Blick auf Malevič*, Wien, München (Manuskript).
- Heidsieck, A. 1969. *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart.
- Iser, W. 1970. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, O. Knörrich (Hg.), [Konstanzer Universitätsreden], Nr. 28, Konstanz.
- Jakobson, R. 1979. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze*, Baden-Baden.
- Jeske, W. 1991. „Der Briefroman“, O. Knörrich (Hg.), *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Stuttgart.
- Kiš, D. 1998. *Anatomiestunde*, München, Wien.
- Kristeva, J. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main.
- 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, A. Assmann, H. Danuser u.a. (Hg.), [Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste], Bd. 93, München.
- 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt am Main.
- 2004. „Faktographie und Thanatographie in Psalm 44 und Peščanik von Danilo Kiš“, R. Hansen-Kokoruš, A. Richter (Hg.), *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main.
- Lotman, J.M. 1993. *Die Struktur literarischer Texte*, München.
- Navratil, L. 1966. *Schizophrenie und Sprache*, München.
- Nietzsche, F. 1994. *Menschliches, Allzumenschliches und andere Schriften*, Köln.
- Pijanović, P. 1991. *Poetika romana Borislava Pekića*, Beograd.
- 1992. *Proza Danila Kiša*, Beograd.
- Richter, A. 1991. *Serbische Prosa nach 1945. Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen*, H. Kunstmann, P. Rehder, J. Schrenk (Hg.), [Slavistische Beiträge], Bd. 273, München.
- Ruhs, A. 2000. *Imago, Signifikant, Buchstabe. Bausteine des Unbewussten*, J. Trinks (Hg.), [Bewusstsein und Unbewusstes], Bd. 1, Wien.
- Schmid, W. 2005. *Elemente der Narratologie*, Berlin.
- 2007. *Abstrakter Autor und abstrakter Leser*, [Narr-Port], Bd. 12, Hamburg.
- Schopenhauer, A. 1998. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, München.
- Šejka, L. 1997. *Alchemie*, Hamburg.
- Smirnov, I. 2005. „О гротеске и родственных ему категориях“, *Семиотика страха. Сборник статей*, Москва.
- Sontag, S. 1989. *Über die Fotografie*, München, Wien.

- Stanzel, F. 1979. *Typische Formen des Romans*, Göttingen.
- Tchouboukov-Pianca, F. 1995. *Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur*, P. Rehder (Hg.), [Slavistische Beiträge], Nr. 323, München.