

Brigita Malenica

**DUBRAVKA UGREŠIĆ'S INSTALLATION DES EXILS:
REFLEXIONEN ZUM LITERARISCHEN VERFAHREN IN
MY AMERICAN FICTIONARY UND DAS MUSEUM
DER BEDINGUNGSLOSEN KAPITULATION**

1. Einleitung: Das Exil – Neue Wirklichkeiten

Die kroatische Schriftstellerin Dubravka Ugrešić beginnt Anfang der neunziger Jahre ihre Reise ins freiwillige Exil als „Jugo“-Nostalgikerin, zu einer Zeit, als dem Staat und der Gesellschaft, auf die sich das Attribut „Jugo“ bezog, die Legitimation entzogen wurde. Mit der Delegitimierung der Staatsform Jugoslawiens sollte der Attributierung „Jugo“ zugleich ihr existentieller Mehrwert, der über das Geographische hinausreichte und ihre positive Konnotation in der Alltagsverwendung, verloren gehen. Das sozialistische Ideal der Selbstverwaltung wich im Zuge des Auseinanderbrechens der *Sozialistischen föderativen Republik Jugoslawien* und in den sich anschließenden Kriegen der politischen und medialen Dominanz national-ethnischen und letztlich auch neoliberalen Bewusstseins. Die neuen Gesellschaften ersetzten die gemeinsame jugoslawische Erfahrung und Kultur nun durch autonomisierte und autochtonisierte Lebenswelten, welche die Differenzen in historischen Ursprüngen suchten. Das Attribut „Jugo“ wurde der Kroatin Ugrešić von den Medien in dieser gesellschaftlichen Metamorphose als Schuld gegenüber ihrer erneut wiedergeborenen kroatischen Nation zur Last gelegt. Dubravka Ugrešić wurde mit dieser Benennung als Nostalgikerin bereits zur Exilantin, noch bevor sie tatsächlich die Entscheidung getroffen hatte, nicht mehr nach Kroatien zurückzukehren. Denn der neu entstandene Nationalstaat hatte ihr das Anrecht auf ihre eigene Heimat entzogen. Der Zusammenbruch all dessen, was zuvor noch Heimat bezeichnen konnte, paarte sich hier mit einer Exkommunikation, indem ihr von der neuen kroatischen Kultur- und Politelite die Position eines Fremdkörpers innerhalb der verletzlichen kroatischen Gemeinschaft zugewiesen worden war, die sich anklagende Kulturschaffende nicht leisten konnte.

Da sich Ugrešićs Anklage vor allem gegen die Kultur des Vergessens richtete, ist wohl nicht von der Hand zu weisen, dass sie die Benennung als „Jugo-Nostalgikerin“ selbst mit herbeigeschrieben hat. Indem sie die Bewahrung der

Erinnerung an eine Geschichte einforderte, die nicht mehr als eine solche gelten durfte, widersetzte sie sich der Amnesie und der Klassifizierung ihrer eigenen Biografie, aber auch jener von Tausend anderen, sowie ihrer Interpretation als kroatischer Anti-Geschichte. Die staatlich legitime Geschichte der jungen Republik Kroatien wird als Kontinuum einer tausendjährigen Geschichte einer Nation dargestellt, welche seit jeher nach Unabhängigkeit und Erlösung vom Joch der Unterdrückung strebte. Dieser Gründungsmythos, dessen Aufgabe es ist, die Einheit und Eigenheit des kroatischen Volkes zu bestätigen, beinhaltet auch eine Delegitimierung einer jugoslawischen Identität.

Der in den Jahren 1991 bis 1995 in Kroatien geführte Krieg war und ist Teil dieses Mythos, der eben diese wiederentdeckte, verschollen geglaubte kollektive Identität der Kroaten affirmierte und vor allem auch die neue Ordnung mit ihren neuen Repräsentanten und Epigonen in ihrer Position verfestigte. Die innere Integration dieser neuen und in Eigendefinition alten Nation erfolgte vor allem über die Distinktion. Zum einen distanzierte man sich von der jugoslawisch-titoistischen Vergangenheit und von dem damit unweigerlich verbundenen Kommunismus, wodurch sich leicht ein ursprünglicher Nexus zwischen dem kroatischen Staat und der Demokratie knüpfen ließ. Zum anderen eröffnete dies die Möglichkeit, basierend auf archaisierten Antagonismen zwischen serbischer und kroatischer Nation, die Serben zu einem Jahrtausende alten Erzfeind stilisieren zu können.

Dubravka Ugrešić entzog sich diesem Kriegs- und Gründungsszenario zunächst nur körperlich, indem sie 1992 dem Ruf einer amerikanischen Universität folgte (der eher zufällig mit dem Kriegsbeginn zusammenfiel), um sich dann in ihrer Tätigkeit als literarische Korrespondentin für die holländische Zeitung *NRC Handelsblad*, dem neuen Diskurs der nationalistischen Vereinheitlichung zu verweigern.¹ Der amerikanische Alltag, der sie nun umgibt, dient der Autorin als Matrize für eine Wirklichkeitsanalyse, welche sich zunächst auf das Gastland USA mit seinen unwirklich schönen Realitäten richtet, sich jedoch im zweiten Schritt der jugoslawischen und kroatischen Gesellschaft damit der sichtbaren De- und Konstruktion einer Gesellschaft zuwendet, die ihre Realität gewaltsam neu erfand. Die Schriftstellerin fand sich in der Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität auch in einer ungewollten Selbst-Inszenierung ihrer eigenen postmodernen theoretischen Ausgangslage wieder, die ihre zuvor erschienenen Bücher stark geprägt hatte.

Indem sich Ugrešić im Schreiben dem Vergessen, also der „kollektiven Anamnese“ (Harth 1992, 11) entzog, und die Erinnerung an das sozialistische Jugoslawien wach hielt, wurde ihr einerseits die Rolle der Vaterlandsverräterin zuteil, andererseits gab es ihr auch die Möglichkeit, gegen ihre persönlichen

¹ Die daraus resultierenden Essays wurden im Buch *Američki Fikcionar* gesammelt und 1993 in Zagreb veröffentlicht.

Erniedrigungen anzuschreiben, welche sie in den kroatischen Medien erfahren hatte.² In ihrem Essayband *Kultura laži* (dt. *Die Kultur der Lüge*), der 1995 in Zagreb erschien, findet sich u.a. der programmatische Text *Konfiskacija pamćenja* (dt. *Die Konfiszierung der Erinnerung*). Er enthält all jene Elemente in komprimierter Form, die Ugrešićs weitere schriftstellerische Tätigkeit prägen sollten: die jugoslawische Verortung, die Erinnerung, der Alltag, das Museum als Metapher für das Gedächtnis und immer wieder die Nostalgie.

Die ihr vorgeworfene Nostalgie, die sie selbst in ihren Texten als Waffe gegen die Erinnerungspolizei des Nationalismus einsetzt, setzt sich zuvorderst für die Konservierung individueller Geschichten ein, die mit der nationalistischen Kollektivierung auch eine Delegitimierung ihrer alten Identität erlebten.

Zugleich sind Ugrešićs Texte auch als Dokumente der persönlichen Suche nach ihrer eigenen Position und Identität lesbar, was letztlich auch die Suche nach der Definition von Exil und Emigration bedeutet. Diese beiden Begriffe und damit die Konfrontation mit der Fremde begleiten ihre Texte von Anfang der Neunziger bis hin zu den beiden zuletzt erschienenen Publikationen, dem Roman *Ministarstvo boli* (dt. *Das Ministerium der Schmerzen*), und dem Essayband *Nikog nema doma* (dt. *Keiner zu Hause*). Insbesondere in den letzten Veröffentlichungen macht sich zunehmend eine Art Paradigmenwechsel bemerkbar: während zuvor noch die Phänomene Exil und Emigration zu verschwimmen schienen, das klassische Exil als Begriff jedoch dominant war, wurde aus der langjährigen Erfahrung des (freiwilligen) Exils, das in der klassischen Definition

² Der Fall der „Fünf Hexen von Rio“, der 1992 für Schlagzeilen in Kroatien sorgte, war Auftakt und Höhepunkt der medialen Hetze gegen Ugrešić. Auslöser dafür war die am PEN Kongress in Rio vorgetragene Anklage von fünf kroatischen weiblichen Intellektuellen, darunter auch Dubravka Ugrešić, die den Krieg in Bosnien als einen männlichen Krieg bezeichneten und in dieser Form die an weiblichen Zivilisten verübten Vergewaltigungen in der internationalen Öffentlichkeit anprangerten. Stein des Anstoßes war für die (vorwiegend männlichen) kroatischen Kollegen die Vermeidung einer Verurteilung der serbischen Seite. Die als Feministinnen bezeichneten Frauen – eine Bezeichnung, die in diesem Kontext eindeutig pejorativ ist – hätten verschwiegen, dass muslimische und kroatische Frauen von Serben vergewaltigt worden seien. Die Anklage der fünf Frauen richtete sich tatsächlich gegen eine nationalistisch-patriarchale Vereinnahmung der Frau, deren Körper in diesem männlichen Diskurs zur Metapher für den Volkskörper geworden war, wodurch den weiblichen Kriegsopfern jedes Recht auf Individualität genommen wurde. Der daraufhin in der kroatischen Wochenzeitschrift *Globus* ohne Autorennamen erschienene Artikel „Die Hexen von Rio. Kroatische Feministinnen vergewaltigen Kroatien“ (*Globus* 1992) trieb die Hatz gegen die kroatischen Frauen auf die Spitze, indem ihnen in der Argumentation jegliches Recht genommen wurde, als Subjekt zu agieren und zu sprechen. Abschließend gingen die Autoren so weit, das Privatleben der angeklagten Frauen der Öffentlichkeit preiszugeben, d.h. die Ehe mit einem Serben oder die Kinderlosigkeit als Beweis ihrer Illoyalität anzuführen, um schließlich mit der Veröffentlichung von Adressen und Telefonnummern den Lesern ein Instrumentarium an die Hand zu geben, selbst den Frauen ihre Meinung über ihr Verhalten mitzuteilen, was selbstverständlich in einem Psychoterror enden musste. Zudem folgten neben medialen Diffamierungen auch persönliche Verurteilungen im kroatischen Bekannten- und Kollegenkreis.

eigentlich eine Situation beschreibt, aus welcher es keinen Weg mehr zurück gibt, zunehmend eine Erfahrung der Emigration.

Im Vordergrund der folgenden Analyse steht allerdings das Exil als kulturelle Erfahrung und ihr literarischer Ausdruck. Der Roman *Muzej bezuvjetne predaje* (dt. *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*) steht für eben eine solche Verbindung, indem er die Erfahrung der Fremde auch als eine universale Erfahrung thematisiert. Diese ist im Menschen in seiner Sozialität angelegt, die ihm die Möglichkeit gibt, Nähe und Fremde zugleich zu erleben. Der Roman zeichnet sich durch seine hohe Komplexität aus, die nicht nur auf die fragmentierte Narrativik, sondern insbesondere auf erkennbare Referenzen aus der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Diese Komplexität kann hingegen in ihren Essays aufgrund der kurzen Form, trotz der darin hervorstechenden sprachlichen Gewitztheit, nicht wiedergefunden werden. Man kann jedoch davon ausgehen, dass gerade die Essays viele der im Roman verarbeiteten Erfahrungen vorwegnehmen und als Skizzenbuch auf den Roman vorbereiten. Doch während vor allem der Band *Die Kultur der Lüge* wie eine Abrechnung mit den neuen Regimen wirkt, die sich besonders durch die Verletztheit der Autorin zu motivieren scheint, zeichnet sich der Roman durch eine persönliche Note aus, welche zu einer universalen Biographie des Exils beiträgt, die sich in der Fragmentierung der vermeintlichen Linearität des Lebensweges wiederfindet.

Das Exil, welches demnach ein konstitutives Motiv in Ugrešićs Texten der letzten 15 Jahren darstellt, wurde in der Rezeption ihrer Literatur bislang vom hoch frequenten Erinnerungsparadigma überlagert.³ Die Konfrontation mit einer neuen Wirklichkeit, die nicht die ihre zu sein scheint, forderte in erster Linie aber eine literarische Auseinandersetzung mit dieser existentiellen Erfahrung der Fremde heraus. Das Phänomen der russischen Exilliteratur spielt im Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* eine fundamentale Rolle, die in zweierlei Hinsicht auftritt und in zweierlei Hinsicht als literarische Folie durchscheint. Zum einen ist das Exil russischer Schriftsteller eine historische Referenz, welche der Autorin nicht nur gut bekannt ist, sondern es ist auch eine herausragende Literatur daraus hervorgegangen und nimmt somit einen besonderen Platz in der Exilliteratur des 20. Jahrhunderts ein. Zum anderen verweisen insbesondere die verwendeten Zitate von Viktor Šklovskij auch auf eine literaturwissenschaftliche Fragestellung. Denn Šklovskijs Begriff des literarischen Verfahrens, welchen er als Theoretiker des russischen Formalismus entwickelte, beinhaltet auch eine für die Moderne wichtige Neubegründung der Literaturwissenschaft, welche bis dahin vor allem nach dem Inhalt der Werke gefragt hatte (Oraić Tolić 2005, 27). Seine Begrifflichkeit wurde im Strukturalismus vom „System“, dieses wiederum in der Postmoderne vom „Netz“ abgelöst.

³ Siehe etwa bei Burkhart 1999 und 2001, Mijatović 2003 und Lacko Vidulić 2007. Eine eher auf das Exil ausgerichtete Analyse findet sich bei Zlatar o.J.

Šklovskij wird nun in Ugrešićs Roman als Autor und Theoretiker des Exils selbst zum Untersuchungsgegenstand, indem im Roman explizit nach einem literarischen Verfahren des Exils gefragt, und zugleich mit der Form des Romans selbst die Antwort gegeben wird.

Die hier vorgenommene Verflechtung von Literatur und Theorie verweist über die Einmaligkeit der Exilerfahrung hinaus, und schreibt sie auch der Literatur selbst ein. Das „Verfahren des Exils“ ist daher nicht nur auf der Motivebene, sondern auch in der sprachlichen Bewältigung des neuen, den Exilanten umgebenden Codes zu suchen. Dieser Code kann im weitesten Sinne als kulturell bezeichnet werden, ob dies nun die Sprache, das Verhalten im Alltag oder die ökonomische oder politische Kultur und ihre Kommunikation betrifft. Daran anknüpfend kann als grundlegendes Verfahren die Übersetzung ausgemacht werden, welche nicht nur die sprachlichen Grenzen thematisiert und überschreitet, sondern auch die Grenzen des Anderen, des Fremden, auslotet. Denn die kulturelle Konstruktion des Anderen ist ein Teil der Erfahrung der Fremde, und verlangt in der Konfrontation mit ihr eine permanente Übersetzungsleistung. Da das Ergebnis dieser Übersetzung letztlich nur Ähnlichkeit erzeugen, nicht aber Identität herstellen kann, bleibt die Fremde auch in diesem Prozess stets dem Wesen des Menschen eingeschrieben. Das literarische Verfahren geht also über die formale Vorgehensweise hinaus und erweist einer universalen Erfahrungsebene, trotz postmoderner Verankerung, ihre Referenz.

Die folgende Analyse richtet ihren Fokus zunächst auf das Verhältnis von Exil und Sprache, das bei Ugrešić im Essayband *My American Fictionary* thematisiert wird. Hier werden Lemmata der Alltagswelt ihrem kulturellen Kontext entbunden und somit in ihrer festen Bedeutung aufgebrochen und erweitert. Fortgesetzt wird diese Vorgehensweise der Erweiterung und Überschreitung von Grenzen, also einer weiteren Art der Übersetzung, mit der im Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* verwendeten Intertextualität. Die literarischen Zitate aus der russischen Exilliteratur sind Teil der immateriellen Ausstellungsstücke im Museum des Exil-Alltags. Sie überschreiten wiederum die essentiellen Grenzen des Exilanten-Daseins mittels der literarischen Installation als Kunst, welche dem Exil zugleich Ausdruck verleiht. Die Installation soll daher nicht nur als künstlerischer Ausdruck benannt werden, sondern auch als (post)moderne kulturelle Architektur des Exils. Dargestellt wird im Folgenden die Beschaffenheit von Ugrešićs Exilliteratur als existentielle und grenzenüberschreitende Übersetzungskunst, die sich des Wörterbuchs, der Intertextualität (und -medialität), dem Museum als Hort der Nostalgie und der Installation bedient. Die Installation ist als Form schließlich auch das Ergebnis von Ugrešićs Suche nach einem künstlerischen und literarischen Verfahren des Exils, das zugleich zum dominanten Übersetzungsmedium für diese universelle Erfahrung wird.

2. Das Wörterbuch – Ordnung der Wirklichkeit

Wie in der Einleitung bereits dargestellt, wurde aufgrund der neuen Situation Anfang der Neunziger Jahre, als sich Dubravka Ugrešić zum einen in den USA befand und zum anderen die Auflösung ihrer alten Heimat Jugoslawien aus der Ferne besorgt verfolgte, aus ihr so etwas wie eine freiwillige Exilantin. Dieser neue soziale und emotionale Status zieht auch einen Wandel in ihrem Schreiben nach sich. Um diesen Wandel darzustellen und gleichzeitig auch die Kontinuitäten in Ugrešićs literarischem Schaffen aufzuzeigen, soll ein kurzer Blick auf ihre frühe Prosa geworfen werden.

Die zuvor in den Achtziger Jahren entstandene Prosa kann man ohne jeden Zweifel dem postmodernen Genre der Metafiction zuordnen, das sich in ihrem Fall nicht nur mit der Problematik der „Realität als stabilem Referenten“ (Lukić 2001, 77) in der Literatur auseinandersetzt. Die ersten Kurzgeschichten⁴ und vor allem auch ihr Roman *Štefica Cvek u raljama života, Patchwork Story* (dt. *Des Alleinseins müde...*)⁵ befanden sich auch in der praktischen Auseinandersetzung mit den damaligen dominanten literaturtheoretischen Zagreber Diskursen. Insbesondere ihr intertextuelles und metaliterarisches Vorgehen, das sie in diesem Roman in der Darstellung eines tragikomischen Schicksals einer alleinstehenden Frau in Form einer Nähanleitung umsetzte, steht in engem Zusammenhang mit den Diskussionen und den Polemiken, die das „Problem der sog. Genreliteratur bzw. der Trivial- und ernsten Literatur“ (Medarić 1988, 113) in Zagreber akademischen und journalistischen Kreisen behandelten.

Schon hier zeichnet sich bereits ein paradigmatisches Vorgehen Ugrešićs ab, das die vorherrschenden Einordnungen und kategorischen Fixierungen zum einen autoreflexiv problematisiert, dieselben zum anderen im Dialog mit ihnen parodiert und ironisiert. Besonders deutlich wird dies im gerade erwähnten Buch *Des Alleinseins müde...*, das mit dem Genre des Frauenromans, das im kroatischen Original u.a. als „herz roman“ bezeichnet wird (Medarić 1988, 116), und jenem der Frauenzeitschrift spielt. Sie erhebt damit wohl auch ein besonders verpöntes Genre zur schönen Literatur, und lässt zugleich das Klischee Frau mit einer sozialen Realität spielen, die nichts anderem als einer Tragikomödie gleichkommt. Indem sie das Mittel der Überidentifikation ihrer Protagonistin mit jenem Klischee einsetzt, mit welchem weibliche Leser verbunden werden, indem sie aber auch die Realität überzeichnet, zu welcher dieses Klischee gehört, werden die Grenzen zwischen theoretischem Diskurs und Realität eines lebendigen Typus der Frau verwischt. Genau durch diese übersteigernde Dar-

⁴ Insbesondere ist auf den Kurzgeschichtenband *Život je bajka* (Das Leben ist ein Märchen) von 1983 zu verweisen, welcher sich bereits durch die explizite Intertextualität auszeichnet, die ihn mit der russischen Literatur verbindet.

⁵ Erschienen in Zagreb 1981. Die deutsche Ausgabe erschien in Berlin Ost 1984.

stellung fasst Ugrešić die kulturelle und gesellschaftliche Hervorbringung von Ordnungen und ihre Rückkopplung an die Wirklichkeit ins Auge.

Mit diesem Begreifen-Wollen der „Konstruktivität der Realität durch die Literatur“ (Waugh 1989, 2) bewegt sich Ugrešić auf einer metaliterarischen Ebene. Aus dieser ihrer Sicht findet sie einen zweifachen Anlass, die darin sich widerspiegelnde literaturtheoretische Diskussion zu kritisieren: einmal aufgrund der darin angestrebten Kategorisierung und zum anderen aufgrund der nicht beachteten Realität der Frau, die sich in der tragischen Figur der Štefica Cvek abzeichnet, die sowohl mit ihrem tatsächlichen Alleinsein kämpft, als auch mit dem neuen Klischee der alleinstehenden Frau. Indem hier Polemiken um die selbstzerstörerische Emanzipation der Frau in den 1980er Jahren aufscheinen,⁶ lässt die Autorin auch eine (pro-)feministische Position erkennen. Zwei Grundlinien, die sich auch in den darauf folgenden Essays und Romanen durch die Textur ziehen.

Der Wandel in Ugrešićs Schreiben, der sich mit der Veränderung der politischen jugoslawischen Realität und mit dem von der Autorin selbst gewählten Exil vollzog, ist ebenfalls in der Beziehung zwischen Text und Realität zu suchen. Während die postmoderne Herangehensweise bei der Betrachtung der Realität als instabilem Bezugspunkt von hochtechnisierten gesellschaftlichen Veränderungen ausgeht, die ebenso mittelbar, wie sie vom Menschen erfahren werden, auch in der Literatur ihre Umsetzung finden, bricht nun Anfang der neunziger Jahre die zutiefst erschreckende Banalität und Grausamkeit der Realität in den Text ein. Die Welt, die bislang den Kontext für ihr Schreiben darstellte, bricht nun realiter zusammen, verschwindet von der Karte der Menschheit: „Ein ganzes Land wurde zur enzyklopädischen Notiz und wie Atlantis in ein Wörterbuch der imaginären Orte versetzt: Ein *Dictionary of Imaginary Places...*“ (Ugrešić 1994, 14).⁷ Die Protagonisten der neuen Politik und ihre Gehilfen bedienen sich nun der Macht, aus historischer fiction fiction entstehen zu lassen. Mit der politischen verändert sich auch die sprachliche Realität – radikaler als im umgekehrten Fall, fast wie über Nacht: die Sprache wird zum Ausdrucksmittel für die neue Realität. Nicht unbedingt muss man zum Terminus der „Neusprache“ greifen, wie man so gerne auch auf Orwell rekurrierend den sprachli-

⁶ Dem Feminismus wurde in den 80er Jahren vorgeworfen, die Frau durch die Emanzipation unglücklich zu machen, indem er sie dazu treibe, in einer männer- und familienfeindlichen Ideologie zu vereinsamen. Dazu wurden auch Statistiken über weibliche Singles bzw. ihre Kinderlosigkeit bemüht.

⁷ Mit der Verwendung der Begriffe „Wörterbuch“ und „Enzyklopädie“ bleibt Ugrešić auch weiterhin der literaturwissenschaftlichen Diskussion ihrer Heimatuniversität in Zagreb verpflichtet: vor allem aber ihrem Kollegen Aleksander Flaker, welcher zum einen die mehrbändigen *Begriffe der russischen Avantgarde (Pojmovnik ruske avangarde)* unter Mitarbeit von Dubravka Ugrešić in den Jahren 1984 bis 1993 veröffentlicht und zum anderen auch das „enzyklopädische Wissen“ als Begriff postmodernen Wissens in der kroatischen Literaturwissenschaft geprägt hatte (Oraić Tolić 2005, 35).

chen Totalitarismus bezeichnet, jedoch beanspruchen, neben einer bewusst politisch verfolgten sprachlichen Distinktionsarbeit,⁸ mit einem Mal neue Wörter im alltäglichen Gebrauch ihre Dominanz, während andere ihrer sozialen und damit auch ihrer sprachlichen Relevanz enthoben werden.

Das Exil drängt den Einzelnen um so mehr in den spürbaren Sprachverlust, indem die gesamte Muttersprache, unabhängig von Sozio- oder Idiolekt, nun irrelevant wird. Damit verbunden ist auch eine gesellschaftliche Irrelevanz des Exilanten im neuen Land, mit der er sich mit einem Mal konfrontiert sieht.⁹ In einem ihrer Essays aus *My American Fictionary* beschreibt Ugrešić ein daran gebundenes weiteres Phänomen: die Verdrängung der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, wie sie sie bei einer erfolgreich publizierenden, ebenfalls aus Jugoslawien stammenden, Café-Bekanntschafft in Amsterdam beobachtet:

Mein Leben vor Kuwait, mein Leben nach Kuwait – schwätzt meine Landsmännin. [...] »Warum schreiben Sie nicht über Jugoslawien? Das ist auch eine Art Kuwait«, sage ich. »Das ist nicht meine personal story«, sagt sie. »Außerdem ist es nicht medienwirksam, nicht marketable [...]« (Ugrešić 1994, 20)¹⁰

Während sich die Schriftsteller-Kollegin medial als Globetrotter zu verkaufen weiß, und so ihre soziale Signifikanz zurückerlangt, bewältigt Ugrešić hingegen ihre Wortlosigkeit in ihrer offensiven Aneignung der neuen englischen Wörter und Begriffe, die auch einen anderen Alltag begreiflich machen, was ihr auch ein Sich-Aneignen der neuen Welt ermöglicht. Dadurch lässt Ugrešić das Exil in seiner alltäglichen Banalität und im Kontrast zu der zurückgelassenen Realität zu ihrer „personal story“ werden. Das nahezu aus Versehen entstandene *My American Fictionary*, ein Zufallsprodukt des Fingers auf der Tastatur, der aus dictionary, fictionary werden ließ,¹¹ bedeutet damit die Schaffung einer ver-

⁸ Siehe zur kroatischen Sprachpolitik in den 1990er Jahren.

⁹ Wie Joseph Brodsky feststellte, ist eben diese Kombination traumatisch für einen Schriftsteller, der von Haus aus die Aufmerksamkeit der ihn umgebenden Gesellschaft benötigt, ein Grund der ihn schließlich auch ins Exil hat gehen lassen, zum anderen eben die Ignoranz seines Daseins: „[...] he finds himself totally unable to play any meaningful role in his new society. The democracy into which he has arrived provides him with physical safety but renders him socially insignificant. And the lack of significance is what no writer, exile or not, can take“ (Brodsky 1990, 102).

¹⁰ Einige Seiten später beschreibt sie ihre Erfahrung, die zum einen die eigene Unwichtigkeit und später auch ihre Verweigerung einer eindeutigen gesellschaftlichen Rolle beinhaltet, was beides den Identitätsverlust impliziert: „Der Gedanke, daß ich zurückkehren könnte, ist unerträglich. Ebenso unerträglich ist der Gedanke, daß ich anderswo sein werde. Ich bin unkompatibel. Dort. Und hier. Und überall. Mein ID ist nichts mehr wert, mein Paß ist veraltet.“ (Ugrešić 1994, 23).

¹¹ „In Amsterdam hatte ich für eine niederländische Tageszeitung einen kleinen Text geschrieben. Als ich bereits in Amerika war, bot mir die Zeitung Zusammenarbeit an, eine Kolumne

ständlicheren, geordneten Realität, die doch keine ist. Letztlich bleibt auch Amerika mit seiner medialisierten Kultur ein Konstrukt, das sich an einer nicht in Worte zu fassenden, da in Chaos und Krieg versinkenden, ehemals jugoslawischen Wirklichkeit reibt.

Dieses mit dem *fictionary* initiierte binäre System, das die Gegensätze zwischen Realität und Fiktion sowie zwischen Kultur und Barbarei in sich vereint, ohne die Paare selbst als Paradigma zu verstehen, zieht sich durch Ugrešićs gesamtes Wörterbuch – und ist in dem Sinne ein Wörterbuch, als das es das Verständnis von einem Begriff auf den anderen übertragen möchte. Die verstärkte Spannung einer noch schwerer als üblich zu vollbringenden Übersetzung von unkomplementären Paaren wird durch das assoziative Vorgehen der Autorin erreicht. Ein Paradigma des Buches findet sich aber sehr wohl im Vorgehen der kritischen Gegenüberstellung von oppositionellen Begriffen, die in ihrer Reihung banal wirkend, die Konfrontation von sich auflösender Heimat und dominantem Gastland und somit die Assoziationen der Exilierten bestimmen: „Organisiert – desorganisiert; Demokratie – Demokratieersatz durch demokratische Symbole; Zivilisation – Primitivismus; Legitimität – Illegitimität“ (19) usw. Die Zuordnung des jeweiligen Begriffs zu einer bestimmten Kultur scheint eindeutig. Doch bleibt auch der Zweifel an der Selbstverständlichkeit dieser Codezuweisungen bestehen.

Klischees über Amerika, aber auch Stereotypen über Heimatverlust, ziehen sich durch das gesamte virtuelle Wörterbuch. Amerika ist zwar immer Ausgangspunkt der Begrifflich-, aber vielmehr noch der Begreifbarkeit des sie umgebenden Alltags, doch halten sich ihre Gedanken nicht nur bei der amerikanischen Lebensweise auf. Das Ziel der Gedanken – wiederum in Form einer Rückkopplung – bleibt immer auch die jugoslawische Erfahrung, der dort erlebte Alltag, die Nachrichten über die Auflösung und das Verschwinden all dessen, was die Erfahrungswelt der Exilantin prägte und vor dessen Hintergrund sie agiert hatte. Diese Binarität zwischen einem positiven Amerikabild und einem negativen Osteuropa- bzw. Balkanbild ist es auch, welche Ugrešić mittels Ironie verkehrt. Damit konterkariert sie auch das amerikanische kulturelle Selbstverständnis „als Kultur des Erfolgs, des Selbstbewußtseins, der persönlichen Sicherheit, des Glücks“ (Lukić 2001, 78) mit der Erfahrung des ex-jugoslawischen Alltags. Der von ihr in den Essays beschriebene Mangel Amerikas an Selbstironie spiegelt sich ironischerweise in der amerikanischen Rezeption von Ugre-

von tausend Wörtern. Die Kolumne überschrieb ich, ohne viel nachzudenken, Mein amerikanisches Wörterbuch. My American Dictionary. Die kleine Kolumne half mir, zu überleben.“ „Beim Abtippen der Texte meines amerikanischen Wörterbuchs schrieb ich versehentlich f anstelle von d, aus *dictionary* wurde *fictionary*. Der Flüchtigkeitsfehler bestätigte nur meinen inneren Alptraum. Denn wenn es die Wirklichkeit nicht mehr gibt, dann verlieren auch »Fiktion« und »Faktion« ihre ursprüngliche Bedeutung.“ (Hervorh. im Original) (Ugrešić 1994, 10 und 15).

šićs Texten. Denn die amerikanischen Besprechungen ihres Essaybands¹² warfen ihr einen begrenzten Blickwinkel auf die Vereinigten Staaten vor, nämlich jenen der enttäuschten Außenseiterin.¹³ Damit wird ihr der klassische Vorwurf des Antiamerikanismus gemacht, der sich gegen interne Kritiker wendet und die amerikanische Zivilreligion auszeichnet: Denn im berühmten amerikanischen Schmelztiegel darf jeder seine ursprüngliche oder individuelle Identität bewahren, ob diese nun religiös, ethnisch oder durch eine sonstige soziale Zugehörigkeit bestimmt ist. Jedoch wird – gleichsam als Gegenleistung – die absolute Loyalität zum Amerikanismus abverlangt, der in seiner transzendenten Form als Ideologie liberale und kapitalistische Werte vertritt, und der durch seine Umsetzung im American Way of Life tagtäglich, vergleichbar mit einem Ritus, die Einheit dieses Einwanderungslandes sicher stellen soll.

Die das Individuum vereinnahmende mediale Massenkultur Amerikas wird in ihren Texten bemerkenswerterweise auch mit all jenen Gründen der nationalen Intoleranz in Verbindung gebracht, die Ugrešić Kroatien verlassen ließen. Im Essay *EEW* berichtet die Autorin einerseits, wie sie die Entscheidung, nicht nach Kroatien zurückzukehren, bei einem Besuch beim Zahnarzt in Zagreb traf. Der Zahnarzt ermahnt sie, da sie als Intellektuelle und Schriftstellerin eine besondere gesellschaftliche Verpflichtung habe, an die Front zu gehen und für ihr Vaterland zu kämpfen:

Eingeschüchtert durch ein so starkes Argument wie den Bohrer, gab ich meinem Zahnarzt Recht und – verließ das Land. Wenn ich schon nichts für die Heimat tun kann, dachte ich, so werde ich mir wenigstens das Recht auf meine Freiheit bewahren, werde um das Recht kämpfen, daß meine Literatur niemandem und keiner Sache dient außer sich selbst. Meine LITERATUR, meine BELLETRISTIK, meine BELLE LETTRES, wiederholte ich bei mir und drückte mein einziges ID an mich – meine Bücher... (Ugrešić 1994, 116)

Zugleich unterstellt die Autorin durch den Kontext des Vergleichs auch den USA, als einem Land, das sich als Verteidiger demokratischer Meinungsfreiheit schlechthin sieht, eine kaum andere Erwartungshaltung, die dem einzelnen über die amerikanischen Massenkultur entgegengebracht wird.¹⁴ Denn der nationalistischen Anpassung in Kroatien entflohen, sieht sich Ugrešić in den USA einer

¹² Auf Englisch erschienen unter dem Titel *Have a Nice Day. From the Balkan Wars to the American Dream*, London 1994.

¹³ So bei Paul Goldberg, *Phone Calls from Zagreb*, NYTBR, June 25, 1995, 14 und Robert D. Kaplan, *Inside the Balkan Nightmare*, Washington Post, 5.3.1995. Vgl. dazu auch Lukić 2001, 83-85.

¹⁴ Damals ahnte die Autorin wohl noch nicht, dass auch der amerikanische Patriotismus wenige Jahre später unter der Terrorbedrohung des politischen Islamismus die amerikanischen Medien und Intellektuellen an die Front rufen sollte.

anderen Art der Homogenisierung gegenübergestellt, die via Massenkultur bzw. einem Lektor die Anpassung an das neue System von ihr einfordert: „Sie schreiben, wie soll ich sagen, reine Literatur. Vom moralischen Standpunkt wäre es nicht in Ordnung, so etwas zu drucken, jetzt wo Ihr Land im Krieg ist... Haben Sie etwas über den Krieg?“ (118). Selbst die an ihr vorgenommene Einordnung als osteuropäische Schriftstellerin, als EEW (Eastern European Writer), folgt diesen Regeln der Massenkultur, die eine klare Klassifizierung als Orientierung benötigt und medial verwendbar sein muss, auch wenn sie im Detail nicht zutreffen mag. Ugrešićs Haltung ist hingegen eine klar autonomistische und anti-utilitaristische, die sie offensichtlich der russischen Avantgarde entnommen¹⁵ und nun mit „poststrukturalistischen Theorien“ (Lukić 2001, 88) verbunden hat. Weder sie als Person, noch ihre Literatur sollen in den Dienst genommen werden können. Die Freiheit, die eigene Wahl treffen zu können, ist ihr vorderstes Ziel, das sie nicht nur gegen die Kriegsherren verteidigt, sondern auch gegen das Amerika, das „eine kollektive Autobiographie“ (125) zu schreiben scheint, sich aber zugleich die Individualität auf die Fahnen geschrieben hat. Damit betreibt Ugrešić Ideologiekritik im klassischen Sinn: sie entlarvt das, was hinter der tatsächlich artikulierten Aussage verborgen liegt. Ein Vorgehen, das sich auch noch in ihrem darauf folgenden Essayband *Kultur der Lüge* wiederfindet. Ihre Außenposition gibt ihr eben diese Möglichkeit, unabhängig von irgendwelchen Erwartungen und Anforderungen zu schreiben und zu beschreiben. Sie scheint diese ihre Position auch bewusst einnehmen und erhalten zu wollen. Durch die Verwendung des Wörterbuchs nimmt sie eine analytische Haltung gegenüber der ihr fremden Kultur ein, zugleich aber auch zu jener, die die ihre ist bzw. die ihre war. Aneignung und Distanz finden in der semantischen Übersetzung ihre gleichzeitige Anwendung. Dennoch wahrt sich die Autorin auch noch einen Raum dazwischen – den Raum, der ihr die Möglichkeit gibt, ihre eigene Wirklichkeit zu schaffen – zu imaginieren.

3. Intertextualität – Wirklichkeiten der Moderne

Der erwähnte, 1995 erschienene Band *Kultur der Lüge* endet mit dem Text *Das ABC des Exils*, der mit seiner Thematik bereits den Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* vorbereitet. Darin spürt die Autorin in ihrer erneut hervortretenden metaliterarischen Reflexion dem Grund ihres Schreibens nach. Der Schreibprozess wird zum direkten Abdruck ihres Exildaseins, dessen

¹⁵ Insbesondere im russischen Konstruktivismus findet man die Idee der Autonomie des Künstlers als zentrales Element: „Der Künstler schafft in den Formen seiner Kunst seine eigene Wirklichkeit und versteht den Realismus als Bewusstsein für das echte, sich in Form und Inhalt selbst genügende Ding, ein Ding, das nicht die Gegenstände der wirklichen Welt reproduziert, sondern vom Künstler von Anfang bis Ende außerhalb der Projektionslinien konstruiert ist, die sich von ihm zur Wirklichkeit ziehen ließen“ (Tarabukin 2005, 419).

Wesen sie mit der Notwendigkeit beschreibt, eine neue Sprache im Alltag zu lernen, das ABC des Exils. Diese Sprache hilft ihr, die subjektive Wirklichkeit zu benennen: „Ich bin fünfundvierzig Jahre alt. Ich lerne das ABC. Den ersten Buchstaben kann ich. N wie *Niemand* [...] Früher war ich *jeder* [...] Jetzt bin ich *niemand*.“ (Ugrešić 1995, 299). Zugleich webt sie sich in ein ganzes Netz von Sprachlosen ein, die in Berlin, wo die Autorin 1994 als Stipendiatin des DAAD ein Jahr verbrachte, ihr Exil gefunden haben und nun mit ihrer eigenen Sprache eine neue Wirklichkeit schaffen. In dieser neuen Wirklichkeit werden Ost und West miteinander verwoben und der alte Dualismus wird nun durch eine Trias erweitert. Ihre akustische Nostalgie (298), ihre Sehnsucht nach dem bekannten Klang der Muttersprache, bewegt die Autorin dazu, eine Collage aus Sprache, Bildern, Erinnerungen, Souvenirs und Fotografien zu sammeln und diese in ihrer neuen Sprache des Exils zusammenzufügen.

Ugrešić beginnt damit, das Projekt der Moderne mit der Post- bzw. Spätmoderne miteinander zu verweben. Beide Epochen und ihre sozialen Dynamisierungsprozesse, deren Ausdruck auch Exil und Migration sind, finden sich im Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*¹⁶ wieder. Auch hier ist es Berlin, erneut sind es die dort lebenden Exilanten und Emigranten, die ein Netzwerk bilden, in dem Ost und West zusammenkommen und eine neue Semantik geschaffen wird, indem die betroffenen Menschen mit den Dualismen ringen. In diesem Orientierungsvorgang hebt sich auch die Unterscheidung zwischen Exil und Emigration auf: das Dynamische und das Statische treffen sich in der Fremde. Beide gehören einer „Nicht-Kultur“ (Pülsch 1995, 24) an, die immer Identitäten in Frage stellt und zugleich die dominante Kultur als solche bestätigt. Durch das sie umgebende Fremde jeglichem sozialen Sinn beraubt, treten die Exilanten in den Dialog mit dem Fremden. Der Dialog fordert die Neubestimmung ihrer Position in der Fremde, aber auch in Bezug zur zurückgelassenen Heimat. Das Ergebnis dieses Dialogs kann zugleich statisch und dynamisch sein, da das Dialogische eigentlich nie sein Ende findet. Exil und Emigration können daher auch als Teil eines dauernden Verortungsprozesses gedeutet werden, der hier nicht vom Herkunftsland ausgeht, sondern von der „fremden“ Person und ihrer Umgebung.

Die Schaffung einer neuen Kultur als einem Dritten, einer Perspektive für die Zukunft, bietet sich für den exilierten Schriftsteller in der Literatur, die nun auch wiederum den Dualismus von Fiktion und Faktion zu überwinden sucht, was

¹⁶ Der im Jahr 1996 fertiggestellte Roman, nachdem ein Jahr zuvor die kurzen Essays ihr Schreiben dominiert hatten, konnte zunächst nicht im kroatischen Original erscheinen. Die erste, 1997 in Uitgave (Niederlande) erschienene Ausgabe war die niederländische Übersetzung „Museum van onvoorwaardelijke overgave“. Auf Deutsch erschien „Das Museum der bedingungslosen Kapitulation“ 1998. Das Original konnte erst 2002 in einer kroatisch-serbischen Kooperation in Zagreb und Belgrad erscheinen.

sich bei Ugrešić als „quasiautobiographisches“¹⁷ Verfahren niederzuschlagen scheint. Ugrešić ist aber nicht allein auf ihr eigenes Schicksal fixiert, denn zugleich schafft sie mit der Verflechtung von persönlichen Assoziationen, Erinnerungen, literarischen Zitaten, Beschreibungen von Emigranten und ihren Kunstwerken ein ganzes Gewebe aus (nicht nur literarischen) Exil-Welten, die eine eigene Wirklichkeit bilden und vor allem die unverortete Alternative repräsentieren. Damit bewegt sie sich zwar fern jeglicher politischen Position, nimmt aber zugleich eine politische Funktion ein, indem diese literarische Welt als Kunst etwas repräsentiert, „was schon nicht mehr oder noch nicht oder vielleicht niemals politisch repräsentiert werden kann“ (Groys 1997, 39). Diese Repräsentation bezieht sich zeitgleich auf zwei Referenten, sowohl auf das Land des Exils, das per se den Fremden politisch ausschließt, sofern er nicht zum Einwanderer geworden ist, als auch auf das zurückgelassene Land, das eben diese demokratische Kompensation des Unrepräsentierten in der Kunst, in diesem Fall in der Literatur, verweigert.

Die Einengung des Individuellen durch das Korsett der kollektiven Identität, welches jeder einzelne der neuen Staaten auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens seinen Staatsbürgern anlegte, ist auch Thema des *Museums der bedingungslosen Kapitulation*. Der Reduktion auf das Nationale, die zudem ein Eingreifen einer politisch-militärischen Macht in ihr persönliches Leben bedeutet, setzt die Autorin hier die Erweiterung durch die Erfahrung des Fremden entgegen. Die Stadt Berlin ist der Ort dieser Erfahrung, die durch die Wiederholung in Geschichte und Literatur zu einer symbolischen Stadt des Exils wird. Das russische Berlin, das die Wellen der russischen Emigration in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgefangen hatte, beherbergt heute Exilanten aus aller Welt – am Ende des Jahrhunderts unter anderem auch die Landsleute der Autorin, die Jugoslawen, die keine mehr sind. Diese Landsleute versammeln sich im Café des ehemaligen „Museums der bedingungslosen Kapitulation“ in Berlin-Karlshorst, das die sowjetische Besatzungsmacht nach dem Zweiten Weltkrieg eingerichtet hatte. Der titelgebende Ort ist also ein Schauplatz, der als Ort der Erinnerung eine Geschichtsschreibung repräsentiert, die mit dem Fall der Mauer im Jahr 1989 irrelevant wurde: die marxistisch-leninistische Historie wird durch die bundesdeutsche ersetzt. Während also zur gleichen Zeit im Südosten Europas die Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien ihr marxistisches Erbe durch den Zerfall begräbt, ist es in Berlin die Wiedervereinigung, die die Ideologiewende beschließt:

¹⁷ So beschreibt Dagmar Burkhart Ugrešićs Vorgehen, das tatsächlich keine klare Trennung zwischen eigener Biographie und Romanfigur zu kennen scheint (Burkhart 2001, 595-603 oder Burkhart 1999, 153-162).

Ich bin in Berlin, gejagt von zwei Alpträumen, auf die ich die Fäden meines Lebens wickele wie auf zwei große Spulen. Der eine heißt HEIMAT, die ich nicht mehr habe, und der andere MAUER, die in meinem verlorenen Vaterland in die Höhe wächst. In Berlin steige ich oft auf unsichtbare Beobachtungstürme und drohe mit der Faust gen Süden. In Alpträumen baue ich ein Haus, das immer wieder einstürzt.¹⁸

Indem Ugrešić diesen Titel für ihren Roman wählt, zeichnet sie die Programmatik der Intertextualität und der Verfremdung vor, die ihren Ausdruck im Zitat, als Mittel zur Darstellung des Exils finden. Denn das Netz, welches gewoben wird, beginnt hier als Sammelpunkt der Exil-Jugoslawen und findet seinen nächsten Anknüpfungspunkt sogleich im einleitenden Text des Romans, der dem ersten Kapitel vorangestellt ist:

Im Berliner Zoologischen Garten steht neben dem Bassin mit einem See-Elefanten eine ungewöhnliche Vitrine. Hier liegen im Glas die im Magen des See-Elefanten Roland gefundenen Gegenstände, nachdem dieser am 21. August 1961 verendet war, und zwar [...] (Ugrešić 1998, 7)

Die Zitathaftigkeit dieser Einleitung vollzieht sich zugleich auf mehreren Ebenen, deren Existenz und Verwobenheit nicht auf den ersten Blick erkennbar wird. Die tiefe und komplexe Struktur des gesamten Romans verbirgt sich in der Form einer mehrschichtigen Intertextualität, die dem Roman als sprachliche Installation programmatisch vorangestellt wird.

Angeknüpft wird einmal an den historischen Ort des Berliner Zoos, in dessen Nähe sich die meisten russischen Emigranten der ersten Emigrationswelle niedergelassen hatten. Zudem findet diese örtliche Parallele ihre literarische Ausformung in einer intertextuellen Vorgehensweise, die das Zitat beinhaltet, ohne es selbst zu benennen, womit sie Julia Kristevas und Roland Barthes Begriffe der Intertextualität (Oraić Tolić 2005, 55) gleichzeitig umsetzt: zum einen als Begegnung von Texten und zum anderen als anonyme Zitate, welche sich in jeder Kultur wiederfinden. Denn indem die Erzählerin vom Berliner Zoo und vom verstorbenen Seeelefanten Roland erzählt, dessen Mageninhalt als Sammelsurium der Zoogeschichte und seiner Besucher ausgestellt wird, ahmt sie auch die zitathafte Einleitung in Viktor Šklovskijs Exil-Buch *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe* nach (Šklovskij 1965). Dort findet sich das Zitat aus Veli-

¹⁸ Die Parallele wird im Kapitel *Gute Nacht, Christa* gezeichnet, in welchem die Alpträume einer in den USA lebenden Ostberlinerin von Heimat und der Mauer auf die Erzählerin übergehen (Ugrešić 1998, 181). Im Original: „Nalazim se u Berlinu, progone me dva košmara oko kojih kao oko velikih špula namatam napete konce svoga života. Ime jednoga je dom, taj kojeg više nemam, a ime druga zid, taj koji je nikao u mojoj izgubljenj domovini. U Berlinu se često uspinjem na nevidljive osmatračnice i neodređeno prijetim šakom u pravcu juga. U košmarnim snovima gradim dom koji se uvijek iznova ruši.“ (Ugrešić 2002a, 184)

mir Chlebnikovs Text „O sad, sad...“ Šklovskij lässt seinen ungewöhnlichen Exil-Brief-Roman mit diesem Zitat und zugleich mit einer verdichteten Metapher beginnen, die den Zoo als eine eigenständige Welt präsentiert, in der das Exil-Dasein des Menschen in die Tierwelt entrückt und durch eine künstliche Umgebung re-naturalisiert wird. Die eingeschlossenen Tiere tragen bekannte menschliche Züge, gleichen bestimmten, in diesem Fall russischen Typen, mit welchen sowohl Chlebnikov als auch Šklovskij eine Collage entwerfen, die sich zu einer Topographie der russischen Geschichte ausweitet. Der Schreibende wird zum Betrachter dieser Exoten, zugleich ist aber auch er der Exilierte, der seine Verbindung zu dieser Sammlung durch seine Außenposition in Frage stellt. Šklovskij nimmt diese Außen- bzw. Käfigposition mit dem Zoo-Motiv auf und vergleicht sich selbst mit einem Affen, der sich als „armer Ausländer“ (Šklovskij 1965, 38) langweilt. Die doppelte Intertextualität, die sich in Ugrešićs Einleitung verbirgt, endet mit dem Hinweis, dass das Sammelsurium aus dem Mageninhalt des See-Elefanten ebensowenig wie der Roman als Biographie zu lesen sind. Die Position des Schreibenden wird somit erneut um einen Blickwinkel erweitert.

Im *Museum der bedingungslosen Kapitulation* wird die Metaphorik des Gesammelten und Eingeschlossenen in der Beschreibung der vom Seeelefanten gierig verschlungenen und nach seinem Tod wieder ans Tageslicht getretenen Dinge fortgeführt. Der Frage nach Identität und Stellung des Einzelnen wird nun eine neue Perspektive hinzugefügt, die das Gedächtnis des Menschen als zentralen Angelpunkt seiner Identität beschreibt. Neben der Ausformung des Zoo-Motivs als Ort des Sammelns und Versammelns sowie als Ort literarischer Vernetzung, tritt nun als drittes Element der Zoo als Kulminations-Raum für Ugrešićs meta-literarisches Verfahren hinzu. Denn auch in diesem Roman findet sich – ganz ähnlich wie in ihrer frühen *Metafiction* – die Verbindung von Theorie und ihrer literarischen Umsetzung wieder. Erneut wird darin auch die Verbindung von klassischer russischer Avantgarde mit Gegenwartstheorie deutlich, die in diesem Fall weniger als postmodern zu bezeichnen ist, jedoch in ihrem erweiterten, nämlich kulturwissenschaftlichem Kontext steht. Insofern kann man den Roman auch als Versuch einer avantgardistischen Polemik ansehen, dessen Verfahren auf die russische Avantgarde anspielt, jedoch gegenwärtige Positionen vertritt, in deren analytischen Zentren die Memoria steht.¹⁹ Somit ist nicht von einer programmatischen Verknüpfung mit dem revolutionären Futurismus oder mit Chlebnikovs Archaismus auszugehen. Wohlgleich sind auch einzelne Ele-

¹⁹ Der bei Ugrešić hier zentrale „Gedächtnisbegriff“ ist ein Kind der Kulturwissenschaften, die sich als Disziplin seit den 80er Jahren verstärkt entwickeln und ausweiten konnten. Die Zeit der Entstehung des Romans fällt auch in die Zeit der Etablierung der Memoria als interdisziplinärem analytischem Ansatz, der sich jetzt, zehn Jahre später, an diversen wissenschaftlichen Diskursen, getragen von wissenschaftlichen Projekten, Kolloquien, Tagungen zu diesem Thema als anerkannt zeigt (Musner 2004, 18ff.).

mente aus diesen wiederzuentdecken: so könnte man zum einen den Roman als eine Art Anti-Diskurs darstellen, der sich jener nationalisierenden Vereinnahmung und geschichtssäubernden Un-Kultur in Kroatien und den anderen neu entstandenen Staaten entgegensetzt.

Zum anderen lässt sich aber auch ein gewisser universalistischer Ansatz finden, der sich in der Vernetzung von Lebenswelten in Kunst und Kultur abzeichnet:

Der Besucher steht mehr fasziniert als entsetzt vor dieser seltsamen Ausstellung, wie vor archäologischen Fundstücken. Er weiß, daß ihr museales Schicksal vom Zufall (Rolands unberechenbarem Appetit) bestimmt ist, und ist doch beherrscht von dem Gedanken, daß zwischen den Gegenständen mit der Zeit subtilere Beziehungen entstanden sind. (Ugrešić 1998, 7)²⁰

Im Vordergrund des theoretisch-inspirierten literarischen Verfahrens steht vor allem Šklovskijs Ansatz des Zitathaften. Bei ihm erscheint das Adjektiv „citatnyj“ im Rahmen der avantgardistischen Theorie der Verfremdung (*ostranenie*), die zweierlei Motivationen in sich tragen kann: 1. wenn die Richtung vom fremden Text auf das Eigene gerichtet ist, d.h. wenn das Material das Verfahren determiniert oder 2. der umgekehrte Fall, wenn der Blickwinkel vom Eigenen auf das Fremde gerichtet wird und somit das Verfahren das Material determiniert (Oraić Tolić 1995, 20). Ebenso sind zwei Typen der Zitathaftigkeit daraus abzulesen: einmal als Wiedererkennen des Textes und zum anderen als Verfremdung des Fremden im eigenen Text, die die Erfahrung des „neuen Sehens“ ermöglicht (ebd.).

Im vorliegenden Roman scheinen beide Elemente eine Verbindung miteinander einzugehen, indem das Fremde das Eigene verfremdet, zugleich die unzähligen Wiederholungen von Motiven eine Vertrautheit und ein Wiedererkennen, auch des Unbekannten, schaffen. Die hier eingesetzte Intertextualität, das Zitat und die Wiederholung bilden eine literarische Verfahrensweise, die aus fremden und bekannten Fragmenten eine eigene Verbindung entstehen lassen.

Die bei Šklovskij und auch hier verwendete Vernetzung von Literatur und Lebenswelt im Zitat wird bei Ugrešić zu einem Verfahren, das nicht nur das Exil, sondern zugleich die Technik des Gedächtnisses abbildet, welches sich Fremdes in der Wiederholung aneignet, welches erlebte Fragmente zusammensetzt sowie das Eigene dem Vergessen überlässt. Damit sich insbesondere das autobiographische Gedächtnis herausbilden kann, die wohl komplexeste aller Ausformungen des Gedächtnisses, ist zusätzlich zum emotionalen Erleben (das

²⁰ Im Original: „Posjetilac zna da je njihovu muzejsko-izložbenu vrijednost odredio slučaj (hirovit Rolandov apetit), pa ipak ne može odoljeti poetskoj misli da su s vremenom predmeti među sobom uspostavili tananije veze.“ (Ugrešić 2002a, 11)

biologisch gesprochen stets der Initialreiz für das Gedächtnis darstellt) die sprachliche Verarbeitung dieses Erlebten notwendig – und diese beinhaltet das wiederholte Nacherzählen der Ereignisse, die dadurch erst ihre Struktur und ihren Platz im Selbst des Erzählers erhalten.²¹ Doch erweist sich diese Gedächtnisarbeitsweise bei Ugrešić nicht als konsequente Linearisierung der Geschichte, sondern vielmehr als eine Sammlung des Alltags, die sich des oben beschriebenen Verfahrens von Wiederholung und Zitat bedient, um ein Netz kultureller und zugleich subjektiver Erinnerungen zu knüpfen. Das Fremde wird ebenso wie in der kommunikativen Erinnerung auch in Ugrešićs Gedächtniskonstrukt auf subtile Weise zum Eigenen (Welzer 2002, 145).

4. Das Museum – Re-Konstruktionen von Wirklichkeiten

Während die Sprache in den anfangs beschriebenen Essays dazu dient, dem Neuen und Fremden in einem virtuellen Wörterbuch eine logische und geordnete Struktur zu verleihen und mit der daraus entstehenden Narration auch die Unsicherheit in der Fremde und den Verlust des Bekannten zu meistern, ist die Rolle der Sprache im Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* zwar eine ähnliche, sie steht jedoch anfangs unter umgekehrten Vorzeichen. Insofern als dem Fremden zunächst verweigert wird, Einfluss zu nehmen, wie es der erste Abschnitt des ersten Kapitels andeutet:

Ich bin müde, sage ich zu Fred. Sein blasses, trauriges Gesicht verzieht sich zu einem Lächeln. *Ich bin müde* ist bisher der einzige deutsche Satz, den ich beherrsche. In diesem Augenblick möchte ich auch nicht mehr lernen. Mehr lernen bedeutet sich öffnen. Und ich will noch eine Zeitlang verschlossen bleiben. (Ugrešić 1998, 11)²²

Indem die Ich-Erzählerin sich ihrer fremden Umgebung verschließt, kehrt sie in das ihr Bekannte zurück, sozusagen in den Schoß der Mutter. Sie erinnert sich an die Geschichte ihrer Mutter, die aus dem Nachkriegsbulgarien in die jugoslawische Fremde ging, um einen Mann zu heiraten. Mit der Emigration der Mutter beginnt demnach ihre eigene Entstehungs- und Exilgeschichte: die Erzählung

²¹ Der Sozialpsychologe Harald Welzer erfasst dies wie folgt: „Die Entwicklung eines autobiographischen Gedächtnisses setzt offenbar genau jenes Beherrschen der repräsentationalen Dimension von Sprache voraus, die notwendig ist, um Motive, Absichten und Zusammenhänge in der Welt und im Handeln der Bezugspersonen jenseits der jeweils vorliegenden konkreten Situation deuten und verstehen zu können. Jenseits der konkreten Situation, das heißt auch: jenseits der Gegenwart.“ (Welzer 2002, 92)

²² Im Original: „*Ich bin müde*, kažem Fredu. Njegovo blijedo, sjetno lice rasteže se u osmijeh. *Ich bin müde* je jedina njemačka rečenica koju zasada znam. U ovom trenutku i ne želim naučiti više. Naučiti više znači otvoriti se. A ja još neko vrijeme želim ostati zatvorenom.“ (Ugrešić 2002a, 15)

der Mutter, die schmerzvolle Erfahrung in der Fremde, geht in das Gedächtnis der Tochter über, ganz so als ob sie selbst bereits dabei gewesen wäre. Gebildet wird diese Erinnerung aus dem Zusammenspiel von Wörtern und Bildern. Die Aneignung der fremden Sprache sowie auch die kindliche Aneignung der Sprache und der Welt der Dinge gehen einher mit der Aufbewahrung von Ereignissen und Personen in Form von Fotografien, als einem weiteren Element der Erinnerung.

Auch bleibt die Zweisprachigkeit weiterhin als Indikator für das Fremde und das Eigene im Roman bestehen. Doch wird das Fremde und der Berliner Alltag nicht mit dominanten deutschen Begriffen in Beziehung gesetzt, wie dies noch in *My American Fictionary* mit typisch amerikanischen Begriffen wie z.B. „Organizer“ der Fall war. Die Anekdoten und Beobachtungen des Alltags im Berliner Exil sind, viel mehr noch als an konkrete Worte, an die Verflechtung von Leben und Kunst gebunden. Die Kunst und das Museum werden innerhalb des geschriebenen Textes (und mit ihm) zu transmedialen Orten der Erinnerung. Das ordnende Element des Wörterbuchs wird abgelöst durch das offen Sinnschaffende im (un)geordneten Netz der Dinge, die sich im künstlerischen Ausdruck wiederfinden und des großen historischen Sinns entbehren. Eines historischen Sinns nämlich, der von Staaten geschaffen wird und sich im Idealfall bzw. idealisiert im „modo analytico“ zeigt und damit wissenschaftlich-historisch nachvollziehbar wird. Dem bewahrenden Museum wird in dieser theoretischen Dichotomisierung das Attribut des „modo nostalgico“ zugeschrieben (Borsdorf 2004, 8), welchen Ugrešić ganz gezielt und durchaus mit einer gewissen Selbstironie für sich entdeckt. Wenngleich beide Vergangenheitsvergegenwärtigungen miteinander verflochten sind und sich bedingen, können sie sich auch im Wege stehen. Dies ist dann der Fall, wenn durch einen einschneidenden politischen bzw. historischen Umbruch auch eine neue Geschichtsschreibung die Erinnerung des Einzelnen neuinterpretiert und jene Erinnerungskultur des vergangenen Staates und seiner Gesellschaft delegitimiert wurde. Wie dies etwa auch in Kroatien der Fall war.

Ugrešić verfolgt mit dieser Nostalgie im vorliegenden Text die Absicht, ein „Museum des Alltags“ zu schaffen. Ursprünglich ist diese Idee vom vergessenen Avantgarde-Schriftsteller Konstantin Vaginov und in den Figuren seiner Romanhelden erträumt worden. Sie träumten von einem Museum der (russischen) Lebensform, dem *byt*, sowohl dem alten wie dem neuen: „...klassifizieren bedeutet, der Welt Form zu geben. Ohne Klassifizierung gäbe es keine Erinnerung. Ohne Klassifizierung hätte die Realität keinen Sinn“. ²³ Dies vollzieht sich in einer Zeit, welche eine entscheidende Zäsur für das russische Bewusstsein im 20. Jahrhundert darstellt. Utopie soll Wirklichkeit werden und ein neues kommunistisches Dasein das alte Leben und vor allem seine traditionelle Form er-

²³ So ein Zitat aus dem Roman *Harpagoniada* (Ugrešić 1998, 50).

setzen: Plakate propagieren allgegenwärtig diese Veränderung mit Aufforderungen wie z.B. dem Agit-Prop-Slogan „Daeš' novyj byt“ (Schaffe die neue Lebensform). Das Museum des Alltags scheint in dieser Zeit gerade triviale Dinge vor dieser Maschinerie der Vernichtung bewahren und ihnen somit eine anhaltende Bedeutung, die nicht mehr im Alltag jedoch in der Kunst besteht, verleihen zu wollen.

An die Verwirklichung eines derartigen Museums macht sich auch die Ich-Erzählerin im *Museum der bedingungslosen Kapitulation*. Es wird als deregulierende Institution der neuen Geschichtsschreibung in Kroatien entgegengestellt. Nachdem der jugoslawisch-titoistische Partisanenmythos als historischer Sinnträger ab dem Jahr 1991 (aber auch schon in den Jahren nach dem Tod Titos) seine Wirksamkeit verloren hatte, wurde in Kroatien eine Umschreibung des historischen Sinns betrieben, die nun auf die Mythisierung der Nationswerdung des kroatischen Volkes ausgerichtet war. In dieser Neuinterpretation wurde die kroatische Geschichte zur Leidensgeschichte, in welcher dem über Jahrhunderte unterdrückten kroatischen Volk das kommunistische Jugoslawien ganz besonders zum Verhängnis geworden sei. Der Logik der Unterdrückungsgeschichte folgend, musste diese im Krieg und in der Befreiung von den serbischen *Unterdrückern* enden. Diese linearisierende Geschichtsschreibung erinnert an tausend Jahre zurückliegende kroatische Geschichte und vergisst explizit die Geschichte, die noch vor dreißig Jahren erlebt wurde.

Die Lebenswelt des sozialistischen Jugoslawiens war in jenem Moment verschwunden, als nicht nur der Krieg den Alltag zerstörte, sondern zudem auch die neue politische Elite die Medien usurpieren und die dort geschaffenen Bilder einer kroatischen Gesellschaft ihren Vorstellungen anpassen konnte. Diese mit diskursiver und militärischer Gewalt hergestellte und mit medialer Bildergewalt²⁴ fundierte Zäsur schuf auch eine neue Lebensform, in der jene Alltäglichkeiten, welche an den jugoslawischen Staat erinnerten, nicht mehr im Medien- und Alltagsdiskurs vorhanden waren. Während viele der Ex-Jugoslawen den Verlust ihrer Erinnerungen mit einem Surrogat, bestehend aus einem neuen Mythos von Unterdrückung und Befreiung ersetzen konnten, gelingt dies der Ich-Erzählerin des vorliegenden Romans aufgrund ihrer Weigerung, von politischen Umbrüchen vereinnahmt zu werden, nicht. Sie versucht, sich von jeglichen Kontexten zu befreien: Aus diesem Grund ist Erinnerung hier zunächst eine kindliche und sehr persönliche Erinnerung.

²⁴ Jean-Luc Nancy's Beschreibung der Wirkungsmacht des Bildes benennt die Radikalität, welche die Gewalt an das Bild bindet und damit eine Sinnfreiheit schafft, die die Setzung einer neuen Ordnung erst ermöglicht: „Die bestehende Ordnung, von der sie [die Gewalt] nichts wissen will, ersetzt sie durch keine andere Ordnung, sondern durch sich selbst (und ihre reine Unordnung). Die Gewalt, beziehungsweise ihre Schläge, sind die Wahrheit selbst und stellen sie her.“ (Nancy 2006, 34)

Trotz dieser Betonung der persönlichen Erfahrungen steht der Roman nicht für eine autistische Gedächtnisbildung, die jegliche Einflüsse der Gesellschaft negieren möchte. Gerade die im Roman angewandte Technik der Fragmentierung verbindet das autobiographische mit dem kommunikativen Gedächtnis und lässt daraus einen öffentlichen Raum werden, nämlich das Museum, das sowohl das Individuelle, das Soziale wie auch das Politische beherbergt und zugleich repräsentiert. Viktor Žmegač vergleicht die künstlerische Tätigkeit in der modernen Welt mit einer Tätigkeit in einem „endlosen imaginären Museum“. Dieses sei möglich geworden, indem die europäische Kultur zum einen von Individualismus und Historismus geprägt werde und zum anderen die Neuzeit Sammelstätte und permanenter Ausstellungsort sei (Žmegač 1991, 17). Bei Boris Groys findet sich dieser Gedanke zugespitzt wieder, wenn er feststellt, dass nach der langen Zeit, in der das „Museum im Namen des Lebens bekämpft wurde“, womit er an die klassische Avantgarde denkt, nun „das Leben selbst [durch die Medien] zum Museum geworden“ sei (Groys 2004, 43). Ugrešićs Museum des Alltags und des Exils ist hingegen kein naturalisiertes Museum, das sich tagtäglich wie von selbst vorfindet. Sie schafft in diesem Roman die Re-Konstruktion einer literarischen sowie einer biographischen Wirklichkeit. Indem sie diese beiden Elemente bzw. die Technik der Erinnerung als Rekonstruktion mit der Technik des Gedächtnisses als Assoziationsapparat verbindet, überwindet sie den „durchherrschten kollektiven Charakter des Kulturgedächtnisses“ (Niethammer 2004, 62), der sich in den staatlichen Museen wiederfindet. Ihr gelingt somit über die Individualisierung zugleich – was womöglich paradox anmuten möchte – eine Pluralisierung der Memoria.

5. Die Installation als Kunst des Sammelns – Das Fließen der Identität

Diese Pluralisierung geschieht, wie bereits angedeutet, über das Medium der Kunst, und insbesondere über die Installation, die sich sowohl in Ugrešićs literarischem Vorgehen, als auch in den Installations-Beschreibungen der Ich-Erzählerin finden lässt. Insbesondere die Installationen von Ilja Kabakov spielen in den Reflexionen über den Aufbau verschiedener künstlerischer Installationen eine zentrale Rolle. Seine Ausstellungsstücke sind zugleich kleine Museen des Alltagsmülls – insbesondere jenes Mülls, den die sowjetische Geschichte hinterlassen hat und an dem keiner mehr Interesse zu haben scheint. Sie sind Museen, die jedoch das Ewigkeitsversprechen eines klassischen Museums weder erfüllen können, noch wollen:

In einem Projekt unter dem Titel *Olga Georgiewna, das Wasser kocht!* befaßt sich Kabakow mit der Sprache des Alltags und schafft eine bizarre transmediale Soz-Art-Prosa. Das Projekt besteht aus einem auf 45 m ausklappbarem Wandschirm aus Tapetenrollen (!), darauf reihen sich in büro-

kratischer Schönschrift ausgefüllte Papierstreifen. Das sind die Antworten anonymen Mieter eines Wohnhauses, Teilnehmer an einem Marathongespräch. [...] Kabakow überträgt mit dokumentarischer Genauigkeit den Gesprächsalltag und stellt dem Betrachter/Leser die Falle ambivalenter Gefühle (von Mitleid bis Beklemmung) angesichts einer brutalen Ästhetik des alltäglichen Lebens.“ (Ugrešić 1998, 51)²⁵

Zwei entscheidende Kriterien stehen in Ugrešićs Betrachtung der Installation als moderner Kunstform im Vordergrund: Zunächst sind es die zusammengefügte Dinge selbst, die ihren üblichen Kontext verlassen und ähnlich wie das Ready-Made durch überraschende In-Bezug-Setzung mit anderen Dingen neue Bedeutungen des Gegenstandes und somit auch neue Sinnkonstruktionen eröffnen. In der Episode, in der die Erzählerin die Installation des in Berlin lebenden Künstlers Richard beschreibt, schafft sie mit Hilfe der von ihr verwendeten metaliterarischen Methode die Verbindung zwischen dem Text und der Dreidimensionalität der Installation, wodurch sie ihre literarische Form der Intermedialität erzeugt:

Richard erforscht die Liebe zwischen inkompatiblen Materialien, er verheiratet Dinge, die nicht zueinander passen. Auf ein weiches, mit feinstem und weißestem Leinen bezogenes Kissen legt er eine grobe Maurerkelle. Unter einen weichen Teppich schiebt er einen dicken Metallstab, kaltes Blech umschmeichelt er mit Seide...

»Das möchte ich auch können«, sage ich.

»Ich weiß nicht wie man das mit Worten macht«, antwortet er. (Ugrešić 1998, 213)²⁶

Die Autorin gibt die Antwort auf die hier an Richard gestellte Frage in der Form des Romans selbst, die nicht so sehr dem klassischen staatlichen Museum gleicht, sondern vielmehr die offenere Form des Sammelns in der Installation entdeckt. Künstlerische Konstruktion und alltäglicher Zufall fallen in der Wahrnehmung, die dem Leser hier nahegebracht wird, ineinander, indem beide für

²⁵ Im Original: „U projektu pod naslovom *Olga Georgievna, nešto vam kipi!* (*Ol'ga Georgievna, u vas kipit!*) Kabakov se bavi jezikom svakadašnjice i stvara bizanu transmedijalnu socartističku prozu. Projekt čini golema mapa izrađena od tapetnog papira koja se rasteže u paravan dug 45 metara, a na svakoj stranisi nižu se trake s tekstom, ipisanim svojevrsnom birokratskom kaligrafijom. Tekst čine replike anonimnih stanara jedne stambene zgrade, sudionika maratonskog razgovora. [...] Kabakov dokumentarnom točnošćuprenosi razgovornu svakodnevnicu, što gledaoca/čitaoca stavlja u zamku ambivalentnih osjećaja, od suosjećanja do tjeskobe, nad burtalnom estetikom svakidašnjeg života.“ (Ugrešić 2002a, 56).

²⁶ Im Original: „Richard istražuje ljubav inkompatibilnih materijala, vjenčava nespojive stvari, na mekani jastuk, presvučen u jastučnicu od najfinijeg i najboljeg lana, stavlja grubu zidarsku lopatu. Pod mekani sag Richard podvlači grubu metalnu šipku, hladni lim često mazi svilom. Voljela bih da i ja tako mogu – kažem. Ne znam kako se to radi s riječima – odgovara.“ (Ugrešić 2002a, 216)

eine „Veränderung in der Welt“ (Ugrešić 1998, 214) stehen. Zugleich schaffen Kunst und Alltag aus dem Vorhandenen, in einer Verschmelzung von verschiedenen Disziplinen und Dingen, eine vergängliche Architektur des Lebens, deren Gültigkeit auf den gegenwärtigen Raum beschränkt bleibt, sie ist zeitlich, d.h. kontextgebunden. Ebenso wie bei den Künstlern der Avantgarde vollzieht sich auch hier ein „Perspektivenwechsel vom Sammelgegenstand zum Sammeln“ (Groys 1996, 35).

Womit das zweite Kriterium der Bedeutung der Installation in diesem Text beschrieben wird: Die Ich-Erzählerin ist in diesem Roman zugleich Künstlerin und Kuratorin, die zum einen sammelt, klassifiziert, Dinge miteinander in Beziehung setzt, und dabei zum anderen autoreflexiv und meta-künstlerisch vorgeht. Sie richtet den Blick auf das Bekannte und das Fremde und trifft mit der kuratorischen Arbeit die Entscheidung, welche Dinge als fremd wahrgenommen werden sollen. Wie Groys feststellt, befindet sich diese Art des Sammelns in Kontraposition zu jenem vermeintlichen Sammeln, das eine „kulturelle“ und „nationalkulturelle Identität“ (ebd.) verfißt. Weil die Vertreter des klassischen nationalen und somit staatlichen Museums die „Perspektive des Gesammeltwerdens nicht verlassen“ (ebd.) wollen, können sie nicht wirklich sammeln. Sie versteifen sich auf eine durch sie repräsentierte feststehende Objektivität, die sich in ihrem Blick auf das Fremde manifestiert. Der Künstler als Sammler geht hingegen das Risiko ein, seinen Blick zu verändern, wodurch sich nicht nur die Welt verändern kann, sondern auch er selbst: „Seine Identität fließt“ (ebd.).

Ugrešić schreibt sich und ihre Erzählerin als Kuratorin und Bewahrerin moderner Subjektivität in die gegenwärtige Ausstellungspraxis ein, die der Zeitlichkeit Rechnung trägt und die Dauerhaftigkeit einer Sammlung in Frage stellt. Nachdem jedoch ein geschriebener und publizierter Text dieser Zeitlichkeit entgegensteht, überbrückt die Erzählerin dies mit Hilfe der Verwendung eines anderen Mediums, nämlich der Fotografie. Die Fotografie wird hier, ansonsten modernes Medium der Erinnerung und der Dokumentation, das auf den ersten Blick eine eindeutige Bedeutung zu vermitteln scheint, zum Teil einer Text-Installation. Zahlreiche Fotografien, sowohl ungeordnete als auch in Fotoalben geordnete, stehen für die Suche nach Identität und einem autobiographischen Bewusstsein, und somit für eine Identität, die sich in der Aktualisierung des Vergangenen bestätigt. Die Fotografien, insbesondere das Familienalbum, wahren soziale Bindungen, die nicht mehr vorhanden sind. Jedoch wird hier nicht auf das Dauerhafte eines solchen Zeitdokuments Bezug genommen, sondern vielmehr auf die damit implizierte Vergänglichkeit und die darin enthaltene Symbolkraft, was anhand des verwendeten Zitats von Susan Sontag deutlich wird, welches die Fotografie als eine „Art *memento mori*“ (Ugrešić 1998, 23; Sontag 1980, 21) identifiziert. Der irreversible Verlust wird durch die Betrachtung des Fotos überdeckt. Ebenso wie Groys in der Praxis des Sammelns das

Bewahren modernere Objekte bzw. ihrer Verwendungsweise, die nach ihrem Verschwinden im Alltag vom unwiederbringlichen Tod bedroht sind, entdeckt, so sieht auch Susan Sontag den Drang, das sich ständig verändernde moderne Leben fotografisch festzuhalten, mit diesem Phänomen der Vergänglichkeit in der Moderne verknüpft.

Beide Strategien, der Vergänglichkeit in der Moderne zu begegnen indem Unfunktionales festgehalten wird, verbinden sich in der literarischen Verwendung der Installation und der Fotografie. Verwirklicht wird diese Verbindung im Roman in zwei wiederholt beschriebenen Fotografien. Die erste ist quasi-intermedial, zwar nicht in den Text integriert, aber doch optisch dem Text vorangestellt. Sie zeigt drei badende Frauen und ist allem Anschein nach Anfang des 20. Jahrhunderts in der Nähe des kroatischen Heimatortes der Erzählerin, am Fluß Pakra, aufgenommen worden. Die darauf abgebildeten Frauen sind der Erzählerin unbekannt, dennoch verspürt sie eine Faszination und eine Verbindung mit dieser idyllischen Badeszene, die unmittelbar eine gewisse Nostalgie und eine beruhigende Wirkung hervorruft:

Ich stelle fest, daß ich das Foto immer bei mir habe wie einen Fetisch, dessen wahre Bedeutung ich nicht kenne. Ich weiß nur, daß die mattgelbe Oberfläche hypnotisch auf mich wirkt. Manchmal starre ich sie lange an und vertiefe mich in die Reflexe der drei Frauen auf dem Wasser, in ihre Gesichter, die mich ansehen. Ich tauche in sie ein, als wollte ich ein Geheimnis enträtseln, einen Spalt entdecken, einen geheimen Tunnel, durch den ich in einen anderen Raum, eine andere Zeit gleiten kann. (Ugrešić 1998, 12)²⁷

Diese Fotografie wird durch den symbolischen Hintergrund des Motivs bestimmt, der in der ständigen Präsenz der Schicksalsnormen „im Fluss des Vergessens“ (Burkhart 2001, 599) entdeckt werden kann. Bestätigt wird diese metaphorische Verbindung, indem das Motiv der badenden Frauen in der Beschreibung einer Situation wiederholt wird, in der bosnische Krankenschwestern, wahrscheinlich vor dem Krieg geflohen, im adriatischen Meer badend über die leicht zu verwechselnden Wörter Anamnese und Amnesie scherzen (Ugrešić 1998, 14-15). Die Nähe der Krankengeschichte, also der Erinnerung, zum Gedächtnisverlust erweitert nur vordergründig die Beziehung der sich überlagernden Signifikanten um ein weiteres Element: sie alle umkreisen aber schließlich das Gedächtnis als ursprünglichen Signifikanten. Gerade durch die Abwesenheit

²⁷ Im Original: „Zamjećujem da fotografiju uvijek nosim sa sobom, kao kakvu fetišnu stvarčicu kojoj ne znam pravo značenje. Mutnožuta površina hipnotički privlači moju pažnju. Ponekad dugo zurim u nju i mislim ni o čemu. Ponekad se pažljivo udubljujem u zrcalne odraze triju kupačica na vodi, u njihova lica koja gledaju pravo u moje. Uranjam u njih kao da ću odgonetnuti tajnu, otkriti neku pukotinu, skriveni prolaz.“ (Ugrešić 2002a, 17)

wird dem Gedächtnis als Spur die Rolle des Signifikats zuteil, was es als das Verdrängte in den Vordergrund rücken lässt.

Die symbolische Verknüpfung, die hier vorgenommen wird, ist sowohl in der Bedeutung innerhalb des Textes als auch vor dem realen historischen Hintergrund so weitreichend, dass sie nur über das Mittel der Verdichtung dargestellt werden kann. Die ansonsten vermiedene paradigmatische Beziehung zwischen den verschiedenen Elementen dieser Installation des Exils erhält in dieser Metapher nicht nur ihr Substitut. Zugleich wird auch mit einem sich wiederholenden Akt des Betrachtens und der Assoziation das Netz gespannt, in welchem sich die freien Signifikanten auf syntagmatischer Ebene bewegen. Damit eröffnet sich das Symbolische gleich der Lacanschen Auslegung als Moment der Beziehung von unbewusster und bewusster Rede. Die linguistische Sprache, die insbesondere am Anfang des Exils als Ordnungsmoment von großer Bedeutung war, kehrt in einer erweiterten Sprachwahrnehmung an dieser Stelle wieder. Ihren Charakter trifft wohl am Besten Lacans Aussage: „Das Unbewußte ist strukturiert wie eine Sprache“ (Lacan 1978, 26). Auch hier kehren sowohl das Unbewusste, wie auch die Sprache in Form des Symbolischen als neurotisches Symptom in der Kunst wieder. Die Kunst des Sammeln und die Fotografie als Medium dieser Kunst, welches zugleich auch kulturelles Industrieprodukt der Moderne ist und einen Großteil moderner Kommunikation übernommen hat, bilden die Sprache des Unbewussten des modernen Exilanten.

Die zweite von der Erzählerin mitgeführte Fotografie radikalisiert diese Beziehung von Sprache und Kunst, indem sie darauf hinweist, dass der Effekt des Signifikanten nicht in seiner Bedeutung liegt, sondern im Verweis auf das Andere. Es ist eine überbelichtete, quasi leere Fotografie, die dem Betrachter augenscheinlich kein Bild zeigt. Damit ist auch der Hinweis auf ihre Funktion als Abbildung, ganz zu schweigen auf ihren Ursprung unterdrückt: die Erzählerin überbrückt die fehlenden Signifikanten auf dem Foto, das nurmehr ein Stück Papier ist, und das fehlende Signifikat über die Beschreibung eines Gruppenfotos, auf dem keine der angeblich fotografierten Personen zu erkennen ist. Als Ursache für die Leere wird die Überbelichtung angegeben. Das überbelichtete Gruppenfoto bestimmt das gleichnamige Kapitel, dem es wie ein selbstreferentieller Aphorismus vorangestellt ist:

Unser leeres Foto wurde vor einigen Jahren an einem Abend aufgenommen, den ich im Gedächtnis behalten *will*. Durchaus möglich, daß es nie aufgenommen wurde, daß ich alles frei erfunden habe, daß ich auf die weiße Fläche Personen projiziere, die nicht existieren, und etwas hinschreibe, was nie gewesen ist. Denn das einzige, was ich in den Händen habe, ist ein überbelichtetes Foto [...] (Ugrešić 1998, 220)²⁸

²⁸ Im Original: „Naša prazna fotografija snimljena je prije nekoliko godina, na večeri koju *želim* pamtit. Posve je moguće i drugo, da nikada nije snimljena. Moguće je da sam sve

An jenem in diesem Kapitel beschriebenen Abend findet eines der letzten Abendessen statt, das regelmäßig als Ritual von acht Frauen aus verschiedenen jugoslawischen Städten zelebriert wurde, allesamt der intellektuellen Elite angehörend, darunter natürlich auch die Erzählerin. Die Charaktereigenschaften der Kolleginnen, sowohl gute als auch weniger gute, werden mit persönlicher Anteilnahme beschrieben. Unübersehbar steht diese nicht immer harmonische Zusammenkunft allegorisch für das jugoslawische Gebilde mit seinen acht Teilrepubliken und -provinzen. Es ist ein schicksalhafter Abend, da der Kreis der Frauen das letzte Mal in dieser Form zusammenkommen wird, und bereits hier fehlen zwei der Freundinnen (wie ja auch die zwei Teilrepubliken Vojvodina und Kosovo im Laufe der Jahre 1989/1990 ihrer Autonomie beraubt worden waren). Zudem fällt dieses Abendessen mit einem mystisch anmutenden Ereignis zusammen: ein bei einer Rettungsaktion gescheiterter Schutzengel unterbricht ihren Abend jäh mit seinem Erscheinen. Seine Anwesenheit gibt nicht nur das Rätsel auf, ob er tatsächlich ein Engel sei und warum er bei dem Abendessen erschien. Sein Verhalten und seine jugendlichen Insignien, ein Skateboard und Sticker mit sozialistischen Emblemen an der Jacke, lassen für die Protagonistinnen noch mehr Fragen offen. Ohne Zweifel erscheint den Frauen an dieser Stelle der Benjaminsche Engel der Geschichte, welcher „verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“ (Benjamin 1969, 272) möchte und zugleich von einem Sturm in die Zukunft getrieben wird.

Die Erzählerin lässt den Engel gerade in der Betonung seiner Körperlichkeit zu einem die Ereignisse der Welt transzendierenden Wesen werden: zum einen mit der Offenbarung seines „Pimmels“ (233), der die Frauen in Verzückung versetzt und zum anderen im Akt der Schenkung einer Feder, die er vor seinem Abschied aus seinen abgenommenen Flügeln rupft und je eine den Frauen, nicht aber der Erzählerin überreicht. Die Auswahl derartiger Körperteile (wenn man die Feder als ein solches auffassen möchte) deutet m. E. auf einen weiteren Symbolgehalt hin, hinter welchem sich insbesondere die Unschuld des Engels bzw. der sich in der beschriebenen Szene ereignende Verlust dieser Unschuld verbirgt. Zugleich lässt er die anwesenden Frauen an seiner Unschuld teilhaben, indem er den Frauen seine Federn schenkt. Das Vergessen, das sich bei den Kolleginnen, nicht jedoch bei der Erzählerin – als von der Schenkung Übergangene – nach diesem Abend einstellt, weist auf das Zurückgewinnen einer kindlichen Unschuld hin, die noch kein Ich kennt. Symptomatisch besitzt auch der Engel namens Alfred kein autobiographisches Bewusstsein, dafür jedoch anscheinend eine Universal-Erinnerung, die sich den Frauen darbietet, wenn Alfred ihnen die Karten legt:

izmisli, da u bijelu ravnodušnu površinu projiciram lica koja postoje, ali upisujem nešto čega nikad nije bilo. Jer jedino što imam u ruci je osvijetljena škart fotografija...“ (Ugrešić 2002a, 225)

Es war ein hypnotischer akustischer Mischmasch. Wir glaubten eine Tonaufnahme der ganzen Erde zu hören, die Sprachen der Menschen, Wüsten, Meere und Sterne. Alles vermengte sich miteinander und nur wenig war zu verstehen. Was wir erfassen konnten, waren Zitate aus klassischen Werken der Weltliteratur [...], Botschaften aus den Schatzkästchen bekannter Prophetien, buddhistischer Weisheiten und taoistischer Gemeinplätze. [...] Alfred bezauberte uns. Wir verloren jegliches Zeitgefühl, sein Engelsgemurmel nahm uns völlig gefangen. (234)²⁹

Das Erscheinen des Engels und die Folgen dieser Erscheinung erhalten in diesem Moment, da aus dem Munde Alfreds Sprachen und Zitate aus der – wie es scheint – gesamten Weltkultur entspringen, in diesem die Frauen bezaubern den Körper etwas verstärkt Unwirkliches, gleich jenem Foto, welches an jenem Abend geschossen wurde. Das Foto ist letztlich unbrauchbar als Fotografie, es entbehrt also seiner Funktion, es ruft allerdings bei der Erzählerin immer noch die Sentimentalität eines Familienfotos hervor und steht als „Nicht-Bild“ paradoxerweise für das Vergessen. Dem Versuch, wie es Susan Sontag nennt, „mit einer anderen Wirklichkeit Fühlung aufzunehmen oder für sich zu beanspruchen“ (Sontag 1980, 22) erliegt auch die Erzählerin jedes Mal, wenn sie diese Fotografie zur Hand nimmt. Tatsächlich wirkt auch das leere Foto als Assoziationsmotivation, das ihr die vergangenen Tage ins Gedächtnis ruft, die es in dieser Form nie wieder geben wird. Die Erinnerung, die in Verbindung mit diesem Stück Papier hervorgerufen wird, ist jedoch zugleich durch den leeren Signifikanten determiniert. Der Bruch, der die Beziehung von Zeichen und Sinn durchzieht, wirkt sich trotz der bekannten Bedeutung des leeren Signifikanten auf die Sinnhaftigkeit aus. Beide Fotografien stehen für die „Unterbrechung der Autonomie des Zeichens“ (Krauss 2002, 152) und somit für die Bedeutungslosigkeit, die nicht ohne einen Text, womöglich auch nicht mit ihm, aufgehoben werden kann.

Die Realität ist damit nicht mehr der Referent der Erinnerung, über welche der Verlust und die Fragmentierungen des Exil-Daseins überwunden werden könnte. Die Fragilität des Zeichens eröffnet eine eigene Welt: die Welt der Zeichen, als tautologische Bewegung, welche hier die Welt der Kunst ist. Sie ist es schließlich, der die Erzählerin als Exilantin nachspürt. Jene in der Realität erlebten Brüche, jene Geworfenheit des Menschen (der letztlich auch ohne die historischen Brüche in der konkreten Erfahrung ein Exilant in der Welt bleibt) können nicht über den Sinn der menschlichen Geschichte oder gar einer Nation er-

²⁹ Im Original: „Bio je to hipnotički, zvučni mišmaš. Činilo nam se da slušamo zvučni zapis zemaljske kugle, jezike ljudi, pustinja, mora i zvijezda. Miješalo se sve i svašta, i samo se ponešto dalo razabrati. Ono što je nama bilo dano da razumijemo bili su citati iz klasičnih djela svjetske književnosti [...], bile su to i poruke iz rznica poznatih proročanstava, budističkih mudrosti i taostičkih općih mjesta. [...] Alfred je nas začarao. Izgubile smo osjećaj za vrijeme, bile smo posve zarobljene njegovim andeoskom grgoljanjem.“ (Ugrešić 2002a, 240)

klärt und geglättet werden. Die Funktion des intertextuellen und intermedialen Verfahrens liegt auch im Verweis auf einen imaginären Raum, in welchem keine eindeutige Identität des ihn schaffenden Kurators zu finden ist. Es sind vor allem Spuren, die auftauchen, um auf den Ursprung hinzuweisen. Und der Ursprung liegt wie in Emmanuel Lévinas' Philosophie im Anderen. Diese Verweise auf den Anderen, außerhalb und innerhalb der gleichen Person, eröffnen ein ähnlich indexalisches Verhältnis, welches Rosalind Krauss in Marcel Duchamps Abbildungen von seinen Ready-Mades in *Tu m'* (1918) und von ihm selbst als *Rose Sélavy* (1921) fand (140-157). Während in dem oben zuerst beschriebenen Foto der drei Frauen im Wasser die Verdichtung der Zeichen die Abwesenheit in der Signifikantenkette hervorruft, ist es im Falle des leeren Fotos die Verschiebung. Das bei Roman Jakobson als Shifter (Verschieber) charakterisierte Pronomen, welches darauf hinweist, dass sprachliche Zeichen nur aufgrund dessen „mit Bedeutung gefüllt“ werden können, weil sie „leer“ sind (Jakobson 1974, 35-53), ist hier durch die erweiterte Beziehung von Subjekt und Text (mit-inbegriffen die Fotografie) ersetzt. Abwesenheit und Verlusterfahrung finden sich sowohl in Ugrešićs leeren Signifikanten wieder als auch im metonymischen Verweis auf das Andere, der mit einem (verzweifelten) Versuch der Identitätsfindung einhergeht.

Das Unbewusste und das „wahre Subjekt“ entschlüsseln sich nach Lacan dort, wo sie sich in der „Rede des Anderen“ erfahren (Pagel 2002, 49). Der einzige Ort, an dem dies erfahrbar wird, bleibt die Sprache. Das gespiegelte Ideal-Ich, das für Lacan als das Imaginäre den eigenen Narzissmus verbildlicht, ordnet sich damit sowohl im Dialog, als auch in der symbolischen Ordnung der Universalität der Sprache unter. Sie ist es, die als Benennung der Verlusterfahrung zur symbolischen Handlung wird und somit zur Beherrschung der Notsituation beiträgt. Zugleich ermöglicht sie im gemeinsamen Gebrauch des Wortes die wechselseitige Anerkennung der Subjekte. Was damit nicht gefunden werden kann, ist letztlich eine Identität des Ichs, deren Suche die Gefahr der Identifikation mit einer Idee oder einem Objekt birgt. Die mit der Identifikation entstehenden Sinnstiftungen und Kontinuitäten sind Folgen von Homogenisierung und Leugnung von Widersprüchen, deren Preis die Selbstvergessenheit im Namen von „Vollkommenheit und Einheit“ (33) ist. Es ist in diesem Sinne nicht die Schaffung von Einheit, die von der Autorin intendiert wird, sondern eher eine Art Universalität, in der durch die fragmentarische und collagehafte Form die Heterogenität gewahrt bleibt. Diese Mehrschichtigkeit findet in der Installation ihre adäquate Ausdrucksweise, indem ohne dass ein fixierter Sinn angeboten wird, die Verflechtung aller Leben durch den erfahrbaren Alltag (re-)konstruiert wird.

Die Kunst des Sammelns und die Fotografie fungieren als Bewusstwerdung dieser nicht zu fixierenden Identität. Womöglich unbewusst, vollzieht sich hiermit eine Repolitisierung des Individuums, das in keine der postmodernen Identi-

tätsschubladen gesteckt wird. Ähnlich wie Slavoj Žižek auf Alain Badiou rekurrend das Wesen des Politischen als etwas charakterisiert, das die Parameter dessen verändert, „was als in der existierenden Konstellation ‘möglich’ betrachtet wird“ (Žižek 1998, 37), so eröffnet auch die Kunst den Weg zu dem vorher als unmöglich Gedachten.

6. Resumé: Das literarische Verfahren des Exils als Übersetzungskunst

Die Verbindung von Wiederholung, Linearisierung und Vernetzung von Fragmenten, die Ugrešić in ihren Texten praktiziert, mag darauf hindeuten, dass durch eine Mythisierung die Brüchigkeit der Welt und letztlich auch des Exildaseins überwunden und wieder eine Einheit hergestellt wird, die all diese Elemente zusammenhält. Darin würden die Frauen zu ewigen Gedächtnis- und Schicksalsträgerinnen sowie die Exil-Stadt Berlin zu einem mythischen Ort, der diese Schicksale versammelt und bewahrt. Eine Lesart, die vor allem die Berlin-Interpretation betreffend durchaus in der Tradition der russischen Exilliteratur stünde. So interpretiert gerade Dagmar Burkhart die Gedächtnisfragmente und vor allem die Wiederkehr der Frau als mythisch, die durch diese Beschaffenheit eine Verbindung miteinander eingingen: „Doch es ist gerade die Verrätselung des Fatums, die den Menschen auf dem Weg zur Lösung des ‚Rätsels der Ankunft‘ offenbar voranbringt [...] Vor allem die mythischen Mütter mit ihrem Stricken und ihrem Verweben, Auftrennen und erneutem Aneinanderfügen von Zeichen weisen dazu den Weg. Sie bilden das geheime Zentrum des Romans.“ (Burkhart 2001, 602)

Auch wenn der Mythos durchaus Raum zur Interpretation bietet und somit durch seine offene und wandelbare Struktur nicht *sui generis* den Sinn festlegt, so bindet er stets die Menschen, die sich in diesem Mythos wiederfinden, an sich und seine (gesellschaftliche) Sinnhaftigkeit. Für die Schaffung dieser Verbindlichkeit verfügt der Mythos über eine entscheidende Eigenschaft, welche sich in seiner metonymischen Struktur findet. Diese erlaubt es ihm, jene Identität von Numinosem und Menschlichem herzustellen, die in der Lage ist, die Einheit einer Gruppe zu legitimieren. Eine Einheit, die kulturell bzw. politisch konstruiert ist. Diese Konstruiertheit wird mit Hilfe des Mythos überwunden und die Einheit als ursprünglich verfestigt.

Zwar findet man in diesem Roman auch immer wieder das Metonymische, also in Lacans Worten das Imaginäre, dennoch schließt es aber auch das Symbolische nicht aus, welches den imaginären Raum zwar in sich birgt, zugleich aber auch überwindet. Vielmehr werden beide Elemente durch das Allegorische miteinander verbunden, indem die Gegensätzlichkeiten in einem Netz verwoben werden, ohne dass sie sich gegenseitig aufheben. Es sind eben nicht die Frauen oder die Orte, die eine Einheit zu schaffen im Stande sind. Sie sind im Roman

vielmehr Trägerinnen von Erinnerung, fungieren also als zu entschlüsselnde, im Unbewussten gefangene „Texte“. Der Ausdruck dieser Erinnerung und somit der tatsächlich lesbare Text findet sich jedoch in der Kunst. Sie drückt das Unsagbare aus. Sie ist es auch, die dem Exilanten den Weg aus seiner fragilen Seelenlage weist, die ihm seine Sprache und somit seine Möglichkeit wiedergibt, ein Netz zu schaffen, in das er sich selbst einweben kann. Der Traum – der wie Freud bemerkte, sowohl Verschiebung als auch Verdichtung ist – und die Traumhaftigkeit des Exils werden durch das Symbolische überlagert und verlieren dadurch auch ihre selbstzerstörerische Wirkung.

Einem Menschen im Exil kommt es so vor, als habe sein Zustand die Struktur eines Traums. [...] Der Traum ist ein Magnetfeld, das Bilder aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anzieht. [...] als wäre demnach das Exil nicht Resultat äußerer Umstände oder seiner Wahl, sondern ihm durch schicksalhafte Konstellationen seit langem vorherbestimmt. Im Banne dieses süßen Gedankens beginnt der Exilierte, verworrene Zeichen, Kreuzchen und Knoten zu enträtseln, und plötzlich glaubt er, in alldem eine geheime Harmonie, eine runde Logik der Symbole zu lesen. (Ugrešić 1998, 19)³⁰

Die Schaffung einer neuen symbolischen, oder womöglich vielmehr einer allegorischen Ordnung, die Schaffung von Sprache und Kunst sind es hier, die es ermöglichen, die Universalität der Exilerfahrung auszudrücken und der Gefahr zu entgehen, Pathos und tatsächlicher Nostalgie zu verfallen und damit selbst zu einem System des geschlossenen Sinns werden zu lassen. Denn ohne Zweifel unterliegt der Heimatlose stets der Sehnsucht nach der Sicherheit des Bekannten. Dieser totalisierenden Sehnsucht in der Fremde nachzugeben würde bedeuten, sowohl Vergangenheit, Gegenwart, als auch Zukunft an ein Gefühl preiszugeben, welches sich nach der Einheit als einer unverrückbaren Identität sehnt.

In der Schaffung der Installation, in der sich die Geschichten von exilierten Frauen, aber auch Männern wiederfinden, wird Berlin in *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* zu Text, Kontext und Raum einer Erfahrung des Fremdseins, die den Blick sowohl auf das innere wie das äußere Fremde wirft. Die Stadt fungiert quasi als Allegorie für eine existentielle und eine künstlerische Erfahrung des Fremden. Sowohl Installation, als auch Exil drücken diese Erfahrung in ihrer „Zitathaftigkeit“ (Rosenthal 2003, 25) aus. Beide geben damit ihre Erhabenheit auf und werden universell zugänglich. Damit setzt die Autorin

³⁰ Im Original: „Egzilantu se čini da stanje egzila ima strukturu sna. [...] San je magnetsko polje koje privlači slike iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. [...] da egzil prema tome nije rezultat vanjskih okolnosti niti njegov izbor, nego koordinate koje je sudbina već odavno iscrtala za njega. Uhvaćen u tu slatku i strasnu misao egzilant počinje odgonetati smušene znakove, križiće i čvoriće i najednom mu se čini da u svemu čita tajni sklad, okruglu logiku simbola.“ (Ugrešić 2002a, 24)

das Projekt der Moderne fort, welches Benjamin als „Verfall der Aura“ (Benjamin 1968: 9) des Kunstwerks und somit auch als Verlust seiner Autonomie darstellt. Sichtbar wurde dieser Verlust für Benjamin anhand der Fotografie als Massenmedium. Nachdem die Literatur ihre „privilegierte Stellung in der Hierarchie der Kultur“ und somit auch ihre Exklusivität verloren hatte (Oraić Tolić 2005, 59), holt Ugrešić die Installation als Kunstform der Postmoderne in die Literatur und verbindet diese mit den Positionen der Avantgarde der klassischen Moderne. Der Verlust der Universalität, der im postmodernen Denken vielfach beschworen wurde, wird hier nicht zugelassen. Das Universale bleibt als immerwährendes Projekt der Kunst sowie der Reflexion verhaftet, ohne jedoch seine Sinnhaftigkeit als geschlossene Einheit zu verstehen. Das Fragmentarische begleitet diesen dekonstruktivistischen, die Grenzen des Sagbaren überschreitenden Vorgang – und es ermöglicht die Übersetzung des menschlichen Exils in Kunst und in Text, wie auch in die andere Richtung. Denn die Kunst trägt Unge-sagtes als Spur in sich und verweist auf das Andere. Rada Iveković sieht die Übersetzung als Möglichkeit der Überwindung der menschlichen Erfahrung der Krise, welche durch die Körperlichkeit des Menschen, durch seine von Geburt an existente Geworfenheit, seine Nicht-Identität mit seinem Ursprung bedingt ist (Ivekovic 2006, 51). Diese menschliche Eigenschaft, die im Exil existentiell wird, findet ihren Ausdruck in Dubravka Ugrešićs sinnöffnender Verbindung von Universalem und Partikularem. Das vorliegende literarische Verfahren des Exils erhält dadurch eine über den konkreten Text hinausweisende Struktur, die eine permanente Reflexion über das Eigene und das Fremde einfordert.

L i t e r a t u r

- Benjamin, W. 1968. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M.
- 1969. *Illuminationen*, Frankfurt/M.
- Burkhart, D. 2001. „Objekte der Erinnerung in Dubravka Ugrešićs quasi-autobiographischem Roman ‚Museum der bedingungslosen Kapitulation‘“, Susi K. Frank (Hrsg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, München (Die Welt der Slawen/Sammelbände 13), 595-603.
- 1999. „Dubravka Ugrešićs quasiautobiographischer Exil-Roman: Das Ich als lebendiges Museumsstück“, W. Beitz (Hrsg.), *Von Dostojewski bis Kundera. Beiträge zum europäischen Roman und zur Romantheorie*, Leipzig, 153-162.
- Borsdorf, U. / Grütter, H.Th. / Rösen, J. 2004. „Einleitung“, *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld.
- Brodsky, J. 1990. „The Condition We Call Exile“, J. Glad (Hrsg.), *Literature in Exile*, Durham, London, 100-109.
- Goldberg, P. 1995. *Phone Calls from Zagreb*, NYTBR, June 25.

- Groys, B. 1996. „Sammeln, gesammelt werden. Die Rolle des Museums, wenn der Nationalstaat zusammenbricht“, *Lettre internationale*, 33, 32-36.
- 1997. „Die Kunst der Demokratie“, *Kunst-Kommentare*, Wien, 39-47.
- 2004. „Archiv der Zukunft“, Borsdorf, U. / Grütter, H.Th. / Rösen J. (Hrsg.), *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld 2004, 39-52.
- Harth, D. 1992. „Revolution und Mythos. Sieben Thesen zur Genesis und Geltung zweier Grundbegriffe historischen Denkens“, ders. / J. Assmann (Hrsg.), *Revolution und Mythos*, Frankfurt/M., 9-35.
- Globus 1992. "Vještice iz Ria. Hrvatske feministice siluju Hrvatsku", *Globus* 11.12.1992, 39.
- Ivekovic, R. 2006. „The Fiction of Gender Constructing the Fiction of Nation: On How Fictions Are Normative, and Norms Produce Exceptions“, J. Blagojevic, K. Kolozova, S. Slapsak (Hrsg.), *Gender and Identity. Theories from and/or on Southeastern Europe*, Belgrade, 43-65.
- Jakobson, R. 1974. „Verschieber, Verbkategorien und das russische Verb“, *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, München, 35-53.
- Kaplan, R.D. 1995. *Inside the Balkan Nightmare*, Washington Post, 5.3.1995.
- Kuhlmann, M. 2004. „The Culture of Lies, the Museum of Unconditioned Surrender“, <http://artmargins.com/content/review/kuhlman1.html>, 5.7.2004.
- Krauss, R. 2002. „Anmerkungen zum Index: Teil I“, H. Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M., 140-157.
- Lacan, J. 1978. Das Seminar von J. Lacan, Buch XI (1964). *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten.
- Lacko Vidulić, S. 2007. „Sonderposten im jugoslawischen Erinnerungskrieg. Zur Exil-Prosa von Dubravka Ugrešić“, *Kakanienrevisited*, 5.7.2007, 1-6, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/SVidulic3.pdf>, 24.9.07.
- Lukić, J. 2001. „Pisanje kao antipolitika“, *Reč*, 64/10, 73-102.
- Medarić, M. 1988. „Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi (na primjeru proze Dubravke Ugrešić)“, Z. Maković (Hrsg.), *Intertekstualnost – Intermedialnost*, Zagreb, 109-119.
- Mijatović, A. 2003. „Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje*“, *Fulminensia*, 15 (2003) 2, 49-68.
- Musner, L. gem. mit Ch. Gerbel, 2004. „Kulturwissenschaften: work in progress“, L. Musner, *Kultur als Textur des Sozialen. Essays zum Stand der Kulturwissenschaften*, Wien, 15-35.
- Nancy, J.-L. 2006. *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin.
- Niethammer, L. 2004. „Das Museum als Gedächtnis. Fragen für ein RuhrMuseum jenseits der Rostalgie“, U. Borsdorf, / H.Th. Grütter, / J. Rösen (Hrsg.), *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld, 53-79.
- Oraić Tolić, D. 1995. *Das Zitat in Literatur und Kunst*, Wien, Köln, Weimar.
- 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture*, Zagreb.
- Pagel, G. 2002. *Jacques Lacan zur Einführung*, Hamburg.
- Pülsch, A. 1995. *Emigration als literarisches Verfahren bei Zinovij Zinik*, München (Slavistische Beiträge 329).

- Rosenthal, M. 2003. *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, München u.a.
- Sontag, S. 1980. *Über Fotografie*, Frankfurt/M.
- Šklovskij, V. 1965. *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe*, Frankfurt/M.
- Tarabukin, N. 2005. „Von der Staffelei zur Maschine“, B. Groys, A. Hansen-Löve (Hrsg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/M., 416-474.
- Ugrešić, D. 1981. *Štefica Cvek u raljama života, Patch Work Story*, Zagreb. (Dt. Ausgabe: *Des Alleinseins müde*, Berlin 1984.)
- 1982. *Život je bajka*, Zagreb.
- 1994. *My American Fictionary*, Frankfurt/M.
- 1995. *Die Kultur der Lüge*, Frankfurt/M.
- 1998. *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*, Frankfurt/M.
- 2002a. *Muzej bezuvjetne predaje*, Zagreb, Beograd.
- 2002b. *Zabranjeno čitanje*, Zagreb, Beograd.
- 2004. *Ministarstvo boli*, Beograd.
- 2005a. *Das Ministerium der Schmerzen*, Berlin.
- 2005b. *Nikog nema doma*, Beograd.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, New York.
- Welzer, H. 2002. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München.
- Žižek, S. 1998. *Ein Plädoyer für die Intoleranz*, Wien.
- Zlatar, A. „Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi“, <http://www.ffzg.hr/kompk/TEKSTOVI%20NASTAVNIKA/A%20Zlatar%20Pretvorbe%20zenskog%20glasa%20u%20suvremenoj%20hrvatskoj%20prozi.doc>, 24.9.07.
- Žmegač, V. 1991. „Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne“, Erika Fischer-Lichte, Klaus Schwind (Hrsg.), *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderung*, Tübingen (Stauffenburg-Colloquium 19), 17-27.