

Renate Lachmann

DANILO KIŠS THANATOGRAPHIE. *NON OMNIS MORIAR*

Das Leben dem Tod zurückzugeben, darin besteht die
Operation des Symbolischen.

Jean Baudrillard¹

Erfahrungen ohne theoretische Durchsichtigkeit sind
ein unerträglicher Stachel.

Thomas H. Macho²

1.

Aus Kišs Poetologie geht hervor, dass er seit Gulag und Holocaust eine einschneidende Veränderung der Todesdarstellung sieht, zumindest was die eigene Thanatopoetik betrifft. Thanatographie, nicht also Biographie, erscheint als die Schreibweise des 20. Jahrhunderts, die der Erfahrung der gewaltsamen Tode, die den gewöhnlichen, den menschlichen Tod verdrängt haben, gilt. Das Umschreiben der Bio- in Thanatographien ist die unausweichliche Schreibweise, die die Leben in den Schatten ihrer (un)vordenklichen Tode stellt. In *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*³ erscheint Kišs Erzähler als Thanatos-Detektiv, der in faktischen und fiktiven Dokumenten den Todesindizien in den Viten der zu Opfern gewordenen Helden nachspürt und in ihren Lebenslinien die Todeslinien vorgezeichnet findet. Es geht ihm um die narrative Raffung der durch unkonventionellen Tod abrupt beendeten Lebensläufe, der „gestoppten Biographien“. Kiš lässt den Tod als Hasardspieler erscheinen, der ohne Ansehen der Lebenslogik zuschlägt. Was Kiš zugleich herausstellt, ist, dass es der Erzähler ist, der als antizipierender Detektiv die Todesdetermination des Opfers kennt, und dass er es ist, der sie entwirft.⁴

¹ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, 205.

² Thomas H. Macho, *Todesmetaphern*, Frankfurt/Main 1987, 242.

³ *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch (Grobnica za Borisa Davidoviča, 1976)*, übers. von Ilma Rakusa, Frankfurt/Main 1986.

⁴ In *Ein Grabmal* bearbeitet Kiš ein Kapitel aus Karlo Šteiners Autobiographie 7000 Tage in Sibirien, wo von einem Kartenspiel die Rede ist, das die kriminellen Lagerinsassen spielen. Der Gewinner im Hasardspiel befiehlt den Mord an einem Mitgefangenen. Seit Spielende gilt für den als Opfer ausersehenen, nichts ahnenden, politischen Häftling Dr. Taube, das To-

Kiš sind die Todesmetaphern und Todesphilosopheme vertraut – ob er Philippe Ariès' *Geschichte des Todes*⁵ und Jean Baudrillards Thesen zum symbolischen Tausch in der französischen Emigration rezipiert hat, ist nicht ausgeschlossen, Kenntnisse jüdisch-christlicher, antiker Vorstellungen von Verwandlung, Auferstehung, Nachleben und in der Psychoanalyse entwickelter Theoreme hatte er mit Sicherheit. In *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* und *Die Sanduhr*⁶ bestimmen sie, geradlinig oder verstellt, auf die Spitze getrieben oder mit leichter Geste behandelt, seine Themen: Todesahnung, Todesangst, Totengedenken, Begräbnisriten. In diesen Texten, die den Toten der Straflager und dem Toten des Vernichtungslagers Auschwitz, seinem Vater, gewidmet sind, entwickelt Kiš eine ambivalente Semantik, die gerade in ihrer auf Gedenken ausgerichteten Diktion Vorstellungen von Postmortalität Raum gewinnen lässt, die die dem Thanatographen aufgebürdete Pflicht der Evokation der Opfer und ihrer Grablegung zu erleichtern scheinen.

In den Texten Kišs ist dem thanatographischen Zug ebenso nachzugehen wie den eingestreuten Elementen einer Todesphilosophie. Diese wird, verkürzt, in der Erzählung „Enzyklopädie der Toten“⁷ entwickelt, die neben ihrer metapoetischen Funktion (das für Kišs Poetik zentrale Verfahren der exhaustiven Aufzählung wird hier vorexerziert) auch eine meta-topische enthält. Es ist, so heißt es, eine Enzyklopädie, die dem Glauben an das Wunder der Auferstehung entspringt. Die die Enzyklopädie konstituierende Kartothek erscheint als Vorbereitung auf die resurrectio-Stunde, das Register geradezu als Beweis für die Auferstehung: „Dieses Register wird dann wohl ein großer Hort der Erinnerung sein und ein einzigartiger Beweis für die Auferstehung“ (50) – „Ovaj će registar tada biti velika riznica sećanja i jedinstven dokaz uskrsnuća“ (35). Es gilt nur ein einziges Lebenstelos: „Denn die Tage fließen /doch/ wie ein Fluß der Zeit, der Mündung entgegen, dem Tode zu“ (56) – „jer dani teku kao reka vremena, ka ušću, ka smrti“ (39). Wie in vielen seiner thanatographischen Texte ist auch hier die Antizipation des Todes präsent (die er in anderen Texten auch spielerisch

desurteil, das der seiner Ehre verlustig gegangene, nunmehr als Hündin verachtete Verlierer, der seinen Status als Bandenchef durch den Spielverlust eingebüßt hat, vollstrecken muß, um die verlorene Ehre zurückzugewinnen. Die Erzählung, die mit einer Kurzbiographie des Opfers einsetzt, lässt dessen Lebensstationen (Lösung aus dem jüdischen Milieu des Rabbinervaters, Kampf, revolutionäre Tätigkeit, Gulagmartyrium) durch die Zufälligkeit des auf ihn fallenden Todespruches der Hasardspieler als von Beginn an vergeblich, vom Tod überschattet erscheinen. Sein Mörder vollstreckt das Urteil kurz nach der Freilassung Taubes, der eine Tätigkeit als Arzt in einem Krankenhaus aufgenommen hat – 5 Jahre nach Spielende, Tausende von Kilometern vom ursprünglichen Ort des Spielgeschehens entfernt.

⁵ L'histoire de la mort, Paris 1978, übers. von Hans-Horst Henschen, Una Pfau, München-Wien 1980.

⁶ Die Sanduhr (Pešćanik 1972), übers. von Ilma Rakusa, München 1984.

⁷ Titelerzählung des Bandes *Enzyklopädie der Toten* (*Enciklopedija mrtvih*, 1983), übers. von Ivan Ivanji, München 1986.

exerziert). Hier wird sie mit dem Entsetzen des um sein Ende Wissenden verbunden, der seinen Tod, den wie eine Pflanze wachsenden Tumor, in sich trägt, den er als Blumenmotiv – noch ahnungslos – immer schon gemalt hat. Das enzyklopädisch proliferierende Kondensat und das Blumenmotiv, das ins Bild versenkte Bild, machen die Enzyklopädie zu einem Bilderbuch mit ideographischen Zeichen, die in anderen Texten mit den konzeptuellen Zeichen, die er erfindet, in semantische Konkurrenz treten.

2.

In der Titelerzählung von *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* und in *Die Sanduhr* erfahren Verwandlungs- und Begräbnisvorstellungen Interpretationen besonderer Art, was das Schicksal der zu Tode Gekommenen zu diktieren scheint. Es sind Tote ohne Grab.

Das Grab aber erscheint als Garant für die Wiederauferstehung (so in Philippe Ariès' *Geschichte des Todes*, der hier die christliche Tradition im Blick hat), ebenso wie die jüdische, sehr verzweigte *resurrectio*-Lehre an ein konkretes Grab gebunden ist und mit Verwandlungserwartungen einhergeht, deren Verwirklichung nach dem Tod erhofft wird. Paulus hält, allen in der Apostelgeschichte berichteten Anfeindungen trotzend, an der Lehre der Pharisäer fest, die durch die des Todesüberwinders und Auferstandenen überhöht wird.⁸ In dem den Auferstehungsvorstellungen gewidmeten Band von Gisbert Greshake und Jacob Kremer *Resurrectio mortuorum*⁹ gilt die Interpretation jüdischen und christlichen Quellen, wobei die Polysemie der Konzepte im Vordergrund steht. Bei den Makkabäern wird das Sühneopfer für die Gefallenen legitimiert: „Hätte er nicht erwartet, dass die Gefallenen auferstehen werden, wäre es überflüssig und sinnlos gewesen, für sie zu beten“.¹⁰ Die „verklärte Existenzweise der auferweckten Gerechten“ klingt in der syrischen Baruch-Apokalypse wie folgt: „Und weiter wird die Zeit sie nicht mehr altern lassen. Denn in den Höhen jener Welt wird ihre Wohnung sein; sie werden Engeln gleichen und den Sternen ähnlich sein. Sie werden sich wandeln in jegliche Gestalt, die sie wünschen – von Schönheit bis zur Lieblichkeit, vom Licht zum Glanz der Herrlichkeit.“¹¹ Nachdrücklich ist in den genannten Beispielen von Metamorphose die Rede. Verwandlungsvorstellungen tauchen im christlichen *resurrectio mortuorum*-Verständnis wieder auf, wobei die Frage, in welcher Gestalt der erlöste Mensch

⁸ Lukas' Bericht in der Apostelgeschichte führt Paulus Argumentation auf.

⁹ Gisbert Greshake, Jacob Kremer, *Resurrectio mortuorum*. Zum theologischen Verständnis der leiblichen Auferstehung, Darmstadt 1992.

¹⁰ 2. Makk. 12, 43-45, zit.nach Greshake, 61.

¹¹ Zitiert nach Greshake, 70, (SyrBar 51, 9-12), Greshake verweist auf die Übersetzung von A.F.J. Klijn, *Apokalypsen. Die syrische Buch-Apokalypse (Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit V72)*, Gütersloh 1976, 156f.

auferstehen wird, verklärt, als pure Seele, mit seinem irdischen wiederhergestellten Leib religiöse – theologisch allerdings kanalisierte – Spekulationen unterschiedlichster Art antreibt.¹² Auch die „höhere Art der Leiblichkeit“ ist auf eine Form radikaler Veränderung gegründet und angewiesen: die Anastasis kommt einem Prozess der Verwandlung gleich, aus dem das *soma pneumatikon* hervorgeht. Es ist dies eine Anschauung, „die keinen Raum mehr lässt für die Unterscheidung von Seele und verklärtem Leib“.¹³ Origenes beharrt auf der Identität des Leibes vor und nach der Auferstehung: „Von der Natur des Leibes ist anzunehmen, dass es nicht ein anderer ist, den wir jetzt ‚in Niedrigkeit, Vergänglichkeit und Schwäche‘ besitzen, und dann ein anderer; den wir ‚in Unvergänglichkeit, Kraft und Herrlichkeit‘ haben werden, sondern dass eben dieser Leib die Schwäche ablegen wird, die er jetzt hat, und zur Herrlichkeit umgewandelt wird und so zum ‚geistigen Leib‘ wird“.¹⁴ „Verwandlung“ ist also Kennwort der Endheils- und Endgerichtserwartung“, heißt es bündig in der genannten Studie.¹⁵

Für die Verwandlung bedarf es allerdings eines Leibes. Im Falle der Grablosen, leiblos Gewordenen, Verschollenen und Verschwundenen, bedarf es also anderer Riten, etwa solcher, die die Literatur bereitstellen kann. Die genannten Texte Kiš sind im Kontext eines Literaturverständnisses dieser Art zu sehen. Allerdings ist für Kiš die daraus erwachsende Aufgabe an die Bewältigung des ‚Unsaßbaren‘ gebunden, das die Geschichten seiner Verschwundenen suggerieren. Hier gewinnt sein (oft zitiertes) Diktum von der „Gnade der Form“ seine Geltung. Es ist die Gnade der Form, auf die seine Strategien der einerseits raffenden und andererseits elaborierten Aufzählung,¹⁶ das (beunruhigende) Ineinanderkippen von fiktivem und authentischem Dokument und eine ‚subliminale‘ Bildtechnik sich berufen können.

Der Fall des spurlos in einem Kessel mit siedender Schlacke im Straflager von Norilsk Verdampften, des Revolutionärs und Bombenlegers Boris Davidovitsch Novskij, gehört in die Geschichte der Grablosen. Der Erzähler erinnert an den „verehrungswürdigen Brauch“, „jedan poštovanja dostojan običaj“ der Griechen, die den durch Naturgewalt Getöteten, von denen keine Spur geblieben ist, in der „Heimat ein sogenanntes *Kenotaph*, ein Grabmal über einem leeren Grab“ (88) errichteten, „gradili su u njihovoj otadžbini takozvane *kenotafe*, prazne grobnice“ (80). Kiš übernimmt mit seinem Textmonument, das im übrigen dem Gedenken Leonid Šejkas gewidmet ist, die Rolle der griechischen *Kenotaph*-

¹² Zum Wandlungsmotiv vgl. Greshake, Kremer in den ersten Kapiteln und 70, 203, 204, 235.

¹³ K. Schmöhle, *Läuterung nach dem Tode und pneumatische Auferstehung bei Klemens von Alexandrien*, Münster 1974, 135 (zit. nach Greshake, 203).

¹⁴ Zit. nach Greshake, 204.

¹⁵ Zum Thema vgl. Renate Lachmann, „Verwandlungen“, *Festschrift für Renate Döring, Wiener Slawistischer Almanach*, 55 (2005), 33-48.

¹⁶ Vgl. Renate Lachmann, „Zur Poetik der Aufzählung“, im Druck.

Erbauer. Kišs Formulierung entspricht der klassischen Definition des „Schein-grabs“, wie eine deutsche Bezeichnung lautet. Es ist die Abwesenheit der Gebeine oder die von der Heimat entfernte Grablegung eines Toten, denen durch die Errichtung eines Simulakrums begegnet wird, eines Simulakrums, das die Vorstellung einer Seele nahe legt, die darin Wohnung nehmen kann. Zugleich aber stellt der Kenotaph die gestörte Ordnung wieder her, versöhnt die Manen durch ein mnemonisches Ritual, das den Toten die Ehre zuteil werden lässt, die ihnen als Toten gebührt.

Der Verwandlungskünstler Boris Davidovitsch Novskij mit den ungezählten Pseudonymen, Aufenthaltsorten, Verkleidungen, Tätigkeiten, der „auf merkwürdige und unerklärliche Weise als eine Persönlichkeit ohne Stimme und Gesicht“ (87), „na začuđujući i neobjašnjiv način [...] ostao [...] kao ličnost bez lica i bez glasa“ (79) erscheint, ist trotz spektakulärer revolutionärer Aktionen nicht in die Geschichtsschreibung der Revolution eingegangen, so der Wortlaut der Erzählung. Sein Sterben beginnt im Zweikampf mit dem Untersuchungsrichter Fedjukin, der ihn, den in Ungnade gefallenen Revolutionär, von der „moralischen Notwendigkeit eines falschen Geständnisses zu überzeugen versucht“ (106), „pokušavajući da ga uveri u moralnu dužnost jednog lažnog priznanja“ (97). Sylvia Sasse hat den Kampf um das falsche Geständnis in den historischen Kontext der Moskauer Schauprozesse, von denen Kiš genaue Kenntnisse hatte, gerückt und damit zugleich gezeigt, wie Kiš in der Figur Novskij Elemente unterschiedlich gelagerter historischer Fälle von Verhöröpfern und Geständnisschreibern zusammenführt (Karlo Štajner, Bucharin u.a.). Sie macht in diesem und den anderen in dem Erzählband versammelten Texten (die demselben Thema gelten) eine Meta-Ebene lesbar, die den Kern der Verhörtechnik und ihren berechneten Folgen gelten, die sich aus der unerbittlichen performativen Gewalt der „Sprachwirklichkeit“ ergeben, d.h. den durch erpresste Geständnisse geschaffenen ‚Fakten‘.¹⁷

„Nowskij zu brechen, war für Fedjukin eine Ehrensache, eine Herausforderung ersten Ranges“ (107), „Slomiti Novskog bilo je za Fedjukina pitanje časti, iskušenje najvećeg stepena“ (98).

„In der Nacht vom 28. auf den 29. Januar führte man einen Mann aus der Zelle, der noch immer den Namen Nowskij trug, obwohl es sich nurmehr um eine leere menschliche Hülle, um einen Klumpen eitrigen, gequälten Fleisches handelte. In Nowskijs erloschenem Blick war – als einziges Zeichen von Beseeltheit und Leben – der Entschluß zu lesen, die letzte Seite seiner Biographie

¹⁷ Sylvia Sasses umfassende Interpretation geht auch den intertextuellen und intratextuellen Bezügen in diesem Text nach und verweist auf Kišs Quasi-Beichte, Die Anatomiestunde, die als Entgegnung auf die Plagiatskritik der serbischen Rezensenten erscheint und wie ein Kompendium zur Geständnis-Poetik wirkt: „Fiktive Geständnisse. Danilo Kišs konspirative Poetik und die Verhöre der Moskauer Schauprozesse“, *Poetica*, 33, 1-2 (2001), 215-252.

mit dem eigenen Willen und bei vollem Bewusstsein niederzuschreiben wie ein Testament“ (108), „U noći između 28. i 29. januara izvedoše iz ćelije čoveka koji je još uvek nosio ime Novski, mada to bejaše sada samo prazna ljuštura bića, gomila gnjilog i namučenog mesa“ (99). Der moralischen Folter – der vor seinen Augen vollzogenen Erschießung unbeteiligter (zufällig aufgegriffener) junger Männer und der Androhung weiterer Exekutionen, falls er nicht unterschreibt – widersteht Novskij nicht, da er nicht hinnehmen kann, dass seine Weigerung, das gewünschte Geständnis abzulegen, mit Menschenleben bezahlt wird; und seine vollkommene Biographie, sein Lebenswerk durch die von ihm verursachten Exekutionen ruiniert würden. Fedjukin und Nowskij arbeiten am „schwierigen Wortlaut des Geständnisses“, sie arbeiten gemeinsam an der Fiktion, denn „die kleine Wahrheit“ des Egoisten steht gegen „die große Wahrheit der Partei“, wobei Novskij hofft, dass „Künftige Forscher unter der kalten Asche unsinniger Anklagen das Pathos eines Lebens entdecken und das (trotz allem) konsequente Ende einer vollkommenen Biographie [würden]“ (118), „budući će istraživači otkriti pod hladnim pepelom ovih besmislenih optužbi patetiku jednog života i dosledan kraj (uprkos svemu) jede savršene biografije (108).

Fedjukins Angebot, ihn wegen einer weniger gemeinen, schändlichen Tat, wie sie das Spekulantentum darstellt, anzuklagen, nämlich derjenigen der Herstellung von Bomben, nimmt er an. In der Verhandlung wird er zum glühenden Rhetor, gewinnt den Respekt des Staatsanwalts, der ihn einen ‚Alten Revolutionär‘ nennt und seine moralische Abweichung seiner kleinbürgerlichen Herkunft zuschreibt. Novskij verlangt für seine Taten die Todesstrafe, statt des Galgens die ehrenvollere Gewehrsalve. Einen Mitangeklagten, der ihn wegen seiner Rhetorik rügte, soll er, so der Erzähler, gesagt haben: „Isaak Iljitsch, Sie müssten die jüdischen Begräbnisriten doch eigentlich kennen: in dem Augenblick, da man sich rüstet, den Toten aus der Synagoge zum Friedhof zu tragen, beugt sich der Diener Jahwes über den Verstorbenen, ruft ihn beim Namen und sagt mit lauter Stimme: *Wisse, dass du tot bist*“. Und habe hinzugefügt, „Ein vortrefflicher Brauch“, (125), „Isaak Ilič, vi biste morali poznavati običaje pri jevrejskoj sahrani: u trenutku kada se spremaju da iznosu mrtvaca iz sinagoge da bi ga odneli na groblje, jedan se službenik Jahvin nagne nad pokojnikom, zovne ga po imenu i kaže mu glasno: *Znaj da si mrtav!... Odličan običaj!*“ (114). Mit der Selbstbeziehung und dem Verlangen nach Bestrafung – auch das ein mehrfach bezugtes Moment der Schauprozesse – wird Novskij sein eigener Richter, tritt er sich als dem Opfer, das eigentlich schon tot ist, gegenüber, um die endgültige Toderklärung abzugeben. Die Semantik der Schauprozessbühne wird hier in eine biblisch getönte Todesszenarie gewandelt, zu der auch Novskijs Gefühl der Vergeblichkeit, das ihn plötzlich überfällt, zu passen scheint: sein körperlicher Ruin und das „Zwiegespräch mit dem Stein seines lebendigen Grabs“, „u dodiru sa kamenom svoje žive grobnice“ führen ihn zum „häretischen und gefährlichen

Gedanken von der Vergeblichkeit der eigenen Existenz“ (107), „tu jeretičku i opasnu misao koja govoro o uzaludnosti sopstvenog trajanja“ (98), – häretisch konnotiert auch die gefährliche Entfernung von der Partei.

Novskij wird nicht hingerichtet, sondern den Qualen der Straflager überlassen. In Norilsk wird er bei einem Fluchtversuch aufgegriffen; Wolfshunde haben ihn aufgespürt, „als er sich, ein bärtiges Gespenst, an einem Kessel mit flüssiger Schlacke wärmt“ (128), „zaraslog u bradu i nalik na utvaru, gde se greje zu veliki ktao u kojem se taloži tekuća šljaka“ (116). Nun erfolgt der Sprung in den Kessel, erfolgt der endgültige ‚Freitod‘, eine Selbstmordhandlung, die irreversibel ist. Zuvor war sein Versuch, um der Rettung seiner Legende willen, seinen Schädel an der Steinmauer seiner Zelle zu zerschmettern, nicht tödlich ausgegangen. Es ist die freie Wahl einer Spielart der *ars moriendi*, ein Akt der Selbsterlösung, indem er das Jenseits aller Kategorien vorzieht, das ihm der siedende Kessel zu versprechen scheint. Denn der Sprung in die Schlacke bedeutet die Auflösung des sozialen Körpers oder ein Verwerfen des Sozialkörpers, der ihn verworfen hat, eine Art De-Individuation.¹⁸ Allerdings hat Novskij sein ‚Ende‘ bereits durch seine Nicht-Identifizierbarkeit vorbereitet: wenn er alternierend als Terrorist, Partylöwe, Tellerwäscher und in anderen Maskierungen auftrat. Seine *ars moriendi*, wie wohl mancher Suizid, besteht in der ‚Inszenierung‘ des ‚plötzlichen Todes, der „*mors improvisa*“, die, so in Ariès’ Darstellung, „außergewöhnlich und gefürchtet“ war; „selbst schwere Verletzungen, selbst gewaltsame Unfälle ließen im allgemeinen Zeit für den rituellen Todeskampf auf dem Sterbebett“.¹⁹ Diesen Kampf hatte Novskij längst hinter sich. Seine *ars moriendi* bewirkt, dass nach der Auflösung des Körpers im Kessel mit der siedenden Substanz, dem Einswerden mit der Schlacke keine Überreste zurückbleiben: weder ein verunstalteter Körper noch ein Skelett. Lediglich ein Rauchfaden kündigt von seiner einstigen Körperlichkeit. Er hat sich einer totalen Verwandlung (in eine unmenschliche Substanz) anheim gegeben, wie sie von den tradierten Metamorphosevorstellungen nicht vorgesehen ist.

Der Erzähler gesellt ihn nach seinem Sprung in den Kessel denjenigen bei, „die im Feuer verbrannten, die von Vulkankratern verschluckt und von Lavaströmen verschüttet, die von wilden Tieren zerfleischt, von Haifischen gefressen oder von Wüstengeiern zerhackt wurden“, „onima koji su izgoreli, koje su progtali vulkanski krateri, koje zatrpala lava, onima koje su rastrgle divlje zveri ili proždrlji morski psi, onima koje su razneli lešinari u pustinji“ (80). Doch anders als letztere die, so der Erzähler, von den Griechen geehrt wurden, hat Novskij seine Vernichtung selbst vollzogen, Stimme und Gesicht gelöscht. Zahnbürste und Zigaretten hat er als einzige Zeugen seiner (sozialen) Existenz zurückgelassen. Seine Verwandlung in einen Nicht-Körper, seine Verschmelzung mit einer

¹⁸ Der Tod erscheint als Erlösung aus der Individuation, vgl. Macho, 212, 272.

¹⁹ Zu den Künsten des Sterbens, *artes moriendi*, vgl. Ariès, 138, 141.

siedenden Masse, ist nicht nur die Pointe seiner speziellen Metamorphose-Künste, sondern lässt sich auch auf die nämliche dem Erzähler in den Mund gelegte Passage beziehen, in der es über die griechischen Verbrannten und Verschluckten heißt: „denn der Körper ist bloß Feuer, Wasser oder Erde, die Seele aber das Alpha und Omega: ihr gebührt ein Heiligtum“ (88), „jer telo je vatra, voda ili zemlja, a duša je alfa i omega, njoj treba podići svetište“ (80). Kiš nimmt hier ein Element griechischer Pneumatologie auf, das den ruinierten, entstellten Körper aufzuwerten vermag. Die nach Novskijs Tod nicht verstummende Legende lässt ihn am Leben: man will ihn in Moskau an der Kreml-Mauer lehnd gesehen haben, in einer Haltung, die an die des Wärmens am Kessel in Norilsk erinnert. Das ist das „Nachleben“ der grablosen Toten; Kiš lässt sie als ruhelose Revenants erscheinen.

In dieser Erzählung rückt Kiš – wie auch in anderen Texten – Zeichen, die er als ideographische begreift, neben konzeptuelle. Die Rauchfahne des im Kessel Verdampfens erscheint als ideographisches Zeichen von verschwindender Materialität (auch als biblische Metapher lesbar),²⁰ während die Metapher „Grabmal“, grobnica, die im Titel der Erzählung auftaucht, als konzeptuelles Zeichen fungiert und die Geschichte der Kenotaphe aufruft.

3.

Das Versagen, die Sinnlosigkeit der (üblichen) Begräbnisrituale im Fall von Verschwundenen, Verschollenen gelten auch für Eduard Sam, E.S., den Vater und Doppelgänger des Erzählers in *Die Sanduhr*. Eduard Sam ist wie Boris Dawidovitsch ein Grabloser. Er verschwindet spurlos in Auschwitz. Auch er hinterlässt keinen Körper, der ausgestellt werden könnte, keinen Körper, dessen Knochen in ein Ossuarium verbracht oder der innerhalb der halachisch festgesetzten Frist in ein Tuch gewickelt und in eine Erdgrube versenkt werden könnte – und dem das Kaddisch hätte gelten können. In der Vorahnung seiner Todesumstände, die keinen Bestattungsritus, keine pompe funèbre zulassen werden, imaginiert er ein karneavaleskes Ritual (in einer Art Verhör, das er mit sich selbst anstellt), das keiner Tradition strikt gehorcht, außer derjenigen einer Begleitung zur „letzten Ruhe“:

Welches Ritual dachte er sich aus?

Er schwankte zwischen einer schlichten Beerdigungszeremonie im engsten Familienkreis (auf ausdrücklichen Wunsch des Verstorbenen) und einem pompösen Begräbnis erster Klasse (natürlich auf Staatskosten). Unter gleichberechtigter Beteiligung sämtlicher Konfessionen.

Was lockte ihn an dieser zweiten Variante?

²⁰ Sasse sieht in „Rauch“ die Verknüpfung von altgriechisch „thyein“, in Rauch aufgehen, mit der Rauch-Metapher aus Psalm 102, 4), 220.

Das ästhetische und kosmopolitische Moment: der Wechsel zwischen den Wehklagen des Rabbiners (hebräisch), dem katholischen Kontrapunkt (lateinisch), dem orthodoxen Gesang (kirchenslavisch) und den mohammedanischen Klageliedern (arabisch).

Zu welcher Lösung neigte er schließlich?

Zu einer mittleren Lösung, die eine Art Kompromiß darstellte: bei dieser dritten Variante würde sein Sarg von einem Zigeunerorchester gefolgt, das traurige Weisen über Liebe und Tod spielt.

(*Sanduhr*, 122)

Koji je ritual zamišljao?

Lomio se između skromnog pogrebnog ceremonijala u krugu najuže rodbine (a po izričitoj želji pokojnikovoj), i pompezne sahrane prvog reda (o državnom trošku dakako), a uz ravopravno učešće verskih predstavnika svih zakona.

Šta ga je privlačio ovoj drugoj varijanti?

Estetički i kosmopolitski trenutak: naizmenični sled rabinskog naricanja (hebrejski) i kosmopolitski trenutak: naizmenični sled rabinskog naricanja (hebrejski), katoličkog kontrapunkta (latinski), pravoslavnog pojanja (staroslovenski) i muhamedanskog zapevanja (arapski).

Kojem se rešenju bejaše najzad priklonio?

Srednjem rešenju, koje bejaše nekom vrstom kompromisa: u ovoj trećoj varijanti, za njegovim bi kovčegom išla ciganska kapela svirajući tužne ciganske pesme o ljubavi i o smrti. (*Peščanik*, 149)

E.S. imaginiert die Namen der Kondolenten aus den Ländern der ehemaligen k.u.k. Monarchie, wobei er das Ritual durch die exhaustive Aufzählung der möglichen Beileidsbezeugungen parodiert. Der Erzähler referiert die ludistischen Versionen, in die E.S. seine Todesantizipation kleidet, die er immer wieder aufs Neue vorträgt (199). Ein auf offenes Ende angelegter Katalog führt die sein Haus entleerenden Möbelträger als seine potentiellen Totengräber auf, die mit gängigen oder fiktiven Berufsbezeichnungen oder mit der Nennung ihrer psychischen Veranlagung, ihrer kriminellen oder frommen Inklinaton vorgestellt werden. Er sieht sich von der Menschheit als einer Gemeinschaft von Totengräbern umgeben.

Kiš lässt seinen Vater-Sohn-Doppelerzähler neue Rituale ausdenken, in denen die Entfernung von den traditionellen zugleich die Annäherung an sie ist. In seinen Todesart- und Leichenbeseitigungsphantasien (269) wünscht er sich als Asche in der Donau verstreut, begleitet von einer Lesung der Psalmen 44,²¹ 49, 54, 114, 137 in Hebräisch, Lateinisch und nachgerade allen neuen Sprachen Europas, die statt der Totenklage von einer nicht-amtlichen Person vorgetragen werden sollen, auch die Aschenausstreung hat durch einen zufälligen Menschen, einen „Luftmenschen“, zu erfolgen (272).

²¹ Hier eine Anspielung auf seinen frühen Text, Psalm 44, 1972.

4.

In *Die Sanduhr* gibt es neben dem Verschwinden der Hauptfigur auch den spektakulären Fall der Abwesenheit einer Leiche, die ihr Gehirn zurückgelassen hat, eine Schädelinnerei. Auch für diesen Fall ist keine Begräbniszeremonie vorgesehen. Allerdings ist man an den Reliquienkult oder an Leichenbestattungsriten erinnert, insbesondere an die Praxis der Herauslösung von Lunge, Leber, Herz.

Das knappe Textstück, das als einzelnes Kapitel gekennzeichnet ist, folgt einer verfremdungspoetischen Strategie: es ist die unvermittelte Herstellung eines Schreckensbildes, dessen detaillierte, unterschiedliche Nuancen nutzende Beschreibung den Affekt der *perturbatio*,²² der Bestürzung, zu bewirken vermag.²³

Das Gehirn von Herrn Freud, dem Oberarzt. Ein Klumpen gefrorenen, gallertigen Fleisches, völlig intakt, wie ein am Stück serviertes Lammhirn (im Restaurant Danubius in Wien, 1930). Der Schnee ringsum von schweren Stiefelabsätzen und Nagelschuhen zertrampelt, schien nur gerade hier ein wenig geschmolzen, neben diesem Gehirn, auf dem man Windungen wie auf einer Nuß sowie ein Netzwerk von Kapillaren erkennen konnte. Das Gehirn lag im Schnee, an der Ecke zwischen der Miletić- und der Griechenschule-Straße, und ich hörte genau, wie jemand sagte, wem, das heißt wessen Schädel dieses Gehirn gehört hatte. Das Gehirn von Herrn Freud, dem Oberarzt, lag wie eine kleine Insel im Schnee, zwischen zwei Furchen von Fußspuren, eine der Schädeldecke entrissene Intelligenz (so reißt man Muscheln aus ihrer harten smaragdfarbenen Schale), eine bebende Hirnmasse, zitternd im Schnee wie in einem Eisschrank – nicht das Gehirn eines Schwachsinnigen im Glasbehälter, sondern das Gehirn eines Genies (ich wußte ja, wem es gehört hatte), konserviert, geschützt im Inkubator der Natur, damit sich daselbst (im Inkubator), von allen körperlichen Fesseln befreit, eine düstere Perle entwickle: die materialisierte, kristallisierte Idee. (*Die Sanduhr*, 65)

Mozak gospodina Freuda, primarijusa. To bejaše parče zamrzlog, pihtijastog mesa, sasvim dobro očuvanog, kao jagnjeći mozak serviran iscela (u Beču, godine 1930, u restoranu Danubius). Sneg okolo, utaban guseničastim tragovima bakandži i cipela sa ekserima, kao da bejaše malko otopljen jedino oko mozga, na kojem su se jasno razaznavale talasaste vijuge, nalik na vijuge u orahu, kao i crvene niti kapilara. Mozak je ležao tako u snegu, na uglu Miletićeve i Grčkoškolske ulice, i čuo sam kada je neko rekao kome je taj mozak pripadao, čijoj lobanji. Mozak gospodina Freuda,

²² Lausberg behandelt ‚perturbatio‘ im Kontext der Affektenlehre, Handbuch der literarischen Rhetorik, 143.

²³ In *Die Anatomiestunde* (Čas anatomije) München-Wien 1998, erhält der Verfremdungsgedanke eine die Distanz zum Gegenstand fast provozierend verstärkende Nuance: Kiš sagt (hier allerdings auf Ein Grabmal für Boris Davidovitsch bezogen), dass „das Judentum hier, wie in meinen früheren Büchern, nur ein Verfremdungseffekt ist. Wer das nicht versteht, versteht nichts von den Mechanismen der literarischen Transposition“.

primarijusa, ležao je dakle na maloj snežnoj adi, između dve staze utabane u snegu, inteligencija jasno izdvojena iz kore lobanje, kao školjka iz tvrde smaragdne ljuštore, pulsirujuća, drhtava moždana masa u snegu kao u frižideru, ali (znajući kome je pripadao taj mozak) ne kao mozak idiota u staklenoj posudi, nego kao mozak genija, konzervisan, sačuvan u inkubatoru prirode, da bi u njemu (tom inkubatoru), oslobođen okova telesnog, izrastao neki mračan biser misli, misao najzad materijalizovana, kristalizovana. (*Peščanik*, 68)

Der Name, den der Novi Sader Oberarzt mit dem Wiener Psychoanalytiker teilt, legitimiert die grotesken Assoziationen, die sich der Erzähler erlaubt. Das in den Schnee geschüttete Gehirn erscheint als eines der Bilder, die Kiš ideographische Zeichen genannt hat und die zumeist, wie auch hier, in ihrer Funktion als extreme Abbeviatur deutungsbedürftig sind. Dementsprechend ist diese spektakuläre Passage des Romans mehrmals – den Zeichenfährten folgend, die der Erzähler ausgelegt hat, interpretiert worden.

Etwa: Das Gehirn erscheint als Fleischernes, seine Essbarkeit wird durch den Vergleich mit der Lammspeise in einem konkreten Restaurant – zugleich pietätlos auftrumpfend und an anthropophagische Riten gemahnend – nahegelegt. Das Gehirn, als Lammhirn apostrophiert, assoziiert ‚Opferlamm‘ und damit archaische semitische Opferriten, etwa Sühneopfer, *piacula*, oder jene Bittopfer, die zur Verschonung des jüdischen Volkes von einer seiner hervorragenden Persönlichkeiten dargebracht werden.²⁴ Oder: das Gehirn erscheint als Reliquie, was das Beschreibungsdetail „konserviert im Inkubator“ suggeriert. Konservierung erinnert an den – nicht nur polnischen – Kult, den Dichtern ihre Herzen herauszuschneiden, um sie in der Heimat zu beerdigen, und gemahnt auch an Begräbnisbräuche, bei denen der Griff zum Herzen ein nicht unüblicher war, und praktische Überlegungen mit solchen der Totenverehrung verknüpft werden konnten. „Wenn man nicht den ganzen Leichnam konservieren konnte, begnügte man sich mit einem seiner Elemente. Das seit langem begehrteste, das edelste, war das Herz, Sitz des Lebens und des Gefühls. Es gibt einen Symbolismus des Herzens, dessen erste Manifestation in unserer Kultur die Herzgräber sind. [...] Wenn der Leichnam ausgenommen wurde, wurde das Herz von den Eingeweiden getrennt, die ebenso wie das Herz ihr eigenes Begräbnis fanden.“²⁵ Wenn das Gehirn an die Stelle des Herzens, die Intelligenz an die der Seele tritt – wie diese „befreit von allen körperlichen Fesseln“, dann erscheint die infolge der Metzerei der ungarischen Pfeilkreuzler herbei geführte (kontingente) Konservierung des Gehirns des Dr. Freud im Schnee von Novi Sad als Pervertierung sol-

²⁴ Vgl. William Robertson-Smith, *Die Religion der Semiten*, Darmstadt 1967 [Nachdruck der Ausgabe Tübingen 1899].

²⁵ Zu Herzgrab s. Ariès, 494; vgl. auch Birgit Richard, *Todesbilder. Kunst. Subkultur. Medien*, München 1995, 60ff.

cher Bräuche. Die Beschreibung des freigelegten, den Blicken preisgegebenen Gehirns, des entblößten Schädelinneren verlässt sich auf biologisch-technische, andererseits metaphorische Bezeichnungen: Nuss, Windungen, Netzwerk von Kapillaren, ein Präparat, in der Kälte konserviert, aber auch Muschel, Perle, kristallisierte Idee. Diesem als Schockelement in den Text geworfenen Stück über ein Gehirn als mentales Organ oder ein Hirn als fleischerne Materie gelten noch andere Deutungen. Vielleicht allegorische? Es ist das Gehirn der genialen jüdischen Intelligenz, deren Auslöschung durch die Zerstörung ihres Sitzes bekundet wird. Das dem Körper entrissene Gehirn, die „düstere Perle“, ist die „materialisierte, kristallisierte Idee“. Die Idee der Psychoanalyse, des Judentums, des Todes, etc.²⁶

Katharina Grieshaber-Wolf arbeitet in ihrem Beitrag zur Körperthematik²⁷ eine Isotopie des Fleisches und der Zerstückelung heraus und interpretiert die Gehirn-Szene in diesem Zusammenhang, wobei sie Muschel und Perle im Kontext einer christo-mariologischen Metaphorik sieht und das Moment des Hervorbringens herausstellt. Wörtlich heißt es: „Auf Christus verweist aber auch die aus dem Inkubator der Natur wachsende Perle. Die Muschel ist ein christliches Symbol für die Gottesgebälerin Maria, in die der göttliche Blitz aus dem Himmel eingegangen ist, woraus die Perle, Christus, geboren wurde. Assoziieren lässt sich jedoch auch die Geburt der Aphrodite aus dem Meeresschaum. Wie immer man Muschel und Perle auch deuten mag, aus dem Gehirn geht neues Leben, aus dem Tod die Geburt hervor.“

Mir scheint, dass sich der Katastrophe des durch die Zertrümmerung des Schädels verursachten Heraus- und Herunterstürzens der Gehirnmasse in den Schnee, wo sie gefriert, das Positivum einer Hervorbringung neuen Lebens kaum entgegenstellen lässt. Sie widerspricht auch in toto Kišs Poetik des Katastrophismus (in seinen Texten geht es eher um Nachleben als um Neuleben.)

Im Register der ungewöhnlichen, unnatürlichen Todesfälle, die E.S. und sein Freund sich gegenseitig aufsagen, wird auch folgender genannt: „Herr Maxim Freud, Oberarzt, der am 24. Januar 1942 erschossen worden war und dessen aus dem Schädel katapultiertes Gehirn einen ganzen Tag im aufgeweichten Schnee an der Ecke zwischen der Miletić- und der Griechenschule-Straße gelegen hatte“ (S.86-90), womit dieser Fall in eine Reihe anderer Fälle gerückt wird und interpretatorische Anstrengungen gleichsam diszipliniert werden. Dass der Passus dennoch als semantisches Gegengewicht seine Bedeutung behält, ergibt sich aus Kišs dem ineffabile (der Greuel) geltender Annäherung, die sich in rigoroser Pa-

²⁶ Vgl. meine vorläufigen Überlegungen in „Faktographie und Thanatographie in Psalam 44 und Peščanik von Danilo Kiš“, Renate Hansen-Kokoruš, Angela Richter (Hrsg.), *Mundus narratus*, Festschrift für Dagmar Burkhart, Frankfurt/M, Bern etc. 2004, 277-291.

²⁷ Katharina Wolf-Grieshaber, „Der zerstückelte und gemarterte Körper in Danilo Kišs Peščanik“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 57 (2006), 243-256, hier 247.

thosvermeidung Figuren des Nichtexpressiven, der Andeutung, als Figuren der Unterrepräsentation bedient. Das gilt insbesondere für das Massaker an der Donau, die sog. „kalten Tage“, ein für *Die Sanduhr* zentrales Ereignis, das durch die Litotes, d.h. die invertierte Hyperbel, unterrepräsentiert bleibt. Die Versenkung der Massaker-Wirklichkeit in die Allusion, die das Nicht-Gesagte repräsentiert, bedeutet den Rückzug in die ‚Emphase‘, als in eine „verhüllende sprachliche Ungenauigkeit“.²⁸ Dies gilt auch für den Einsatz anderer versteckter Zeichen. Genauso wenig nämlich wie die Judenverfolgung und das von ungarischen Faschisten, den Pfeilkreuzlern, an der serbischen und jüdischen Bevölkerung verübte Massaker in Novi Sad 1942 als solche bezeichnet werden, scheint der Name ‚Auschwitz‘ auf. Auch der Judenstern bleibt verborgen unter der Aktentasche, die E.S. vor der Brust trägt. Katharina Wolf-Grieshaber weist auf Bilder hin, die assoziative Auslegungen nahelegen und ebenfalls das antizipierende, das Ende schon umschließende Moment enthalten. So die Rasierszene: der Selbstmordversuch mit der Klinge, der die Judenvernichtung vorwegnimmt. Es ist nicht die solide Klinge der Marke Solingen (Eichmann stammt aus Solingen), sondern die billigere Klinge mit der Markenbezeichnung „tabula rasa“ – mit den Juden „tabula rasa machen“ ist der dokumentierte Ausspruch des ungarischen Ministerpräsidenten Kalláy. Der Einsturz des Hauses, kurz nachdem E.S. es verlassen hat, wird mit nagenden Ratten in Verbindung gebracht: die Ratten stehen für die Juden.²⁹

5.

Die manifesten Bilder sind transparent in bezug auf die darunter liegenden Schichten, also in Bezug auf das Verschwiegene. Das Vermeiden des Aussprechens der Namen, der Bezeichnung der Kausallogik der Geschehnisse, die Unterrepräsentation der ungeheuerlichen Geschehnisse führen zu Verdichtung auf der manifesten und Verschiebung des Ausgesparten auf die latente Textebene. Die ins Bild versenkten Bilder, bzw. die Bilder unter den Bildern, sind implikativ, antizipierend, verdichtend. Kišs Poetik zielt auf eine subliminale Thanatographie oder eine mit Thanatographismen unterlegte Biographie, deren narratologische Teleologie immer auf den Tod zielt. Die Lebensstationen der Figuren, die im Aufzählverfahren Präsenz erlangen, ergeben zusammengesetzt deren Quintessenz: Tod. Die versteckten Bilder antizipieren, oder enthalten entele-

²⁸ Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1973, Stichwort „Emphasis“: Quint.: possunt videri verba, quae plus significant quam eloquuntur, duae sunt species: altera quae plus significat quam dicit, altera quae etiam id quod non dicit.

²⁹ Wolf-Grieshaber, „Sein, Schornstein. Danilo Kišs Roman *Sanduhr*“, *Schreibheft*, 46 (1995), 68-77.

chieartig das Ende (d.h. die Katastrophe). In der Antizipation erscheint das erste Bild zugleich als das letzte.³⁰

Ferdinand de Saussure, der die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens vertritt, behauptet in seiner Anagrammtheorie, jedem Beliebigkeitsvorwurf trotzend, dass Lautfolgen etwas verbergen. Vielleicht lässt sich dasselbe von Bildfolgen behaupten. In de Saussures Anagrammstudien erscheint die Buchstabenmenge als nicht exakt reguliert, aber durch die loci principes in ihrer Beliebigkeit eingegrenzt. Jean Starobinski formuliert das wie folgt: „Es entsteht eine gestraffte und abgegrenzte Wortfolge, die sich als jener Ort bezeichnen lässt, welcher in besonderer Weise dem NAMEN gewidmet ist“.³¹ Die Glieder des de Saussureschen Mannequins (sein terminus technicus für die Begrenzung eines bedeutsamen Zeichenfeldes) sind die Silben, sie sind Teile eines Silbenkörpers. Dieser aber ist durch seine Funktion als Stück eines Ganzen (des Namens, der erschlossen, erlesen werden muss) zu verstehen, demnach also Stückwerk. (Der Name ‚Priamides‘ wird aus zehn Mannequins anagrammiert). Die Eingrenzung der Willkür wird also durch das Mannequin, eine Prozedur der Markierung, erzielt. In Kišs *imaginarium*, dessen Einzelbilder in eine Syntax zusammengelesen werden müssen, ist nicht der Name, sondern eine Idee verborgen, die des Todes. Roman Jakobsons Konzept des „subliminal pattern“ ließe sich zur Beschreibung der von Kiš praktizierten Bildtechnik des Zeigens und Verdeckens heranziehen, obzwar das subliminal hier gegen Jakobson nicht das „unbewusste sprachliche Handeln“, sondern das durchaus bewusste, die Herstellung einer latenten semantischen Ebene bedeuten würde. Überträgt man Lev Jakubinskijs die Bloßlegung der phonetischen Seite der Sprache betreffenden Verfremdungsgedanken auf die semantische, dann erscheint das in den Schnee „katapultierte“ Hirn des Dr. Freud als Entblößung der versteckten Bildfolge. Eine Ana-Ikonik lässt sich allerdings kaum in strikter Analogie zur Anagrammatik behaupten, trotz der Rede des Eduard Sam vom Todessamen, den jeder in sich trägt und abgesehen vom Motiv der Todesblume im krebserkrankten Körper. Dass ‚Eduard Sam‘, der Name des aus den früheren Romanen bekannten Vaters, in den Initialen verborgen ist, betont das Muster der Implikativität der Zeichen und wird von Kišs poetologischer Bemerkung zur Möglichkeit oder Nichtmöglichkeit anagrammatischer Bildungen in anderen Initial-Fällen eigens hervorgehoben: „Wer ist K.Š.? Da es

³⁰ In „Die Sau, die ihre Jungen verschlingt“ aus Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch geht es um den Lebensstationen-Katalog des irischen Revolutionärs, Spanienkämpfers und Kommunisten Gould Verschoyle, der im GULAG sterben wird. Noch bevor der Katalog vorgetragen wird, heißt es: „In einer voreiligen Antizipation sind wir geneigt, diese karnevaleske Kohorte /es handelt sich um die in Dublin flanierenden Exzentriker mit z.T. berühmten Namen/ als das letzte jener Bilder zu betrachten, die am brechenden Auge unseres Helden vorbeiziehen werden“, 23. D. h. zugespitzt: das erste Bild ist zugleich das letzte, die Lebensstationen sind Vor-Todesstationen. „Viva la muerte“, heißt es programmatisch, 28.

³¹ Jean Starobinski, *Die Wörter unter Wörtern. Die Anagramme Ferdinand de Saussures*, (1971), übers. von H. Beese, Frankfurt/M 1980, 38.

sich um Initialen handelt, könnte das zweifellos Karlo Štajner sein. Aber vielleicht handelt es sich nur um ein Anagramm, der erste und der letzte Buchstabe des Nachnamens: K&S...K in S, K und S usw.“³² Kiš weist hier (eher beiläufig) auf Verfahren graphischen Verbergens hin, ohne die (seine) Technik des ikonischen Verbergens zu erwähnen.

6.

Die Vermeidung von Pathos durch Litotes und eine auf Unterrepräsentation gerichtete Erzählweise werden durch die Wirkung des verborgenen Bildes (mit vorausdeutender, den Tod antizipierender Bedeutung) ebenso ausbalanciert wie durch das Auftauchen von Thanatos-Bildern auf der manifesten Textebene. Die Todeslinien durchziehen den Text. Besonders in den „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ treten sie hervor. „Sein eigenes Dasein vom Blickwinkel der Ewigkeit (lies: Blickwinkel des Todes)“ (32), „Posmatrati svoje biće iz aspekta večnosti (čitaj: iz aspekta smrti)“ (40), das ist die Grundstimmung von Eduard Sam, der einem Horchen verfällt, das der Erde gilt, auf der er sich befindet. Er horcht in das Land Pannonien, er hört es archäologisch, Schichten durchdringend und nimmt „seine nicht enden wollende Agonie“ wahr. Das Spiel, das die Kinder mit den Kartoffeln veranstalten, „bis ihnen [den Kartoffeln] der Kopf abfiel, bis sie schrumpften und welkten wie Greise“, (57), „dok im ne bi otpala glava, ili dok se ne bi zgrčili, svenuli kao starci“ (70), ist ein Puppenspiel zum Tode. Es ist alles zum Tode: die Frau „bereit, jeden Monat den Samen des Todes zu umarmen“ (62), „spremna da prigrlji seme smrti svakog meseca“ (75). Alles kann Todesbild werden: Die „Aschesäule der Zigarette“, „der plötzliche Zerfall des fauligen Rückenmarks der Zigarette“, (die Schornsteine der Krematorien, die Körper der Opfer).

Auch syntaktisch ist die Implikativität in der Verkürzung gegeben. An anderer Stelle habe ich darauf hingewiesen, dass die Katalogtechnik Kišs der Todessemantik entspricht. Als Abkürzungen wirken die Register, die Aufzählungsstrukturen und enzyklopädischen Ansätze wie narrative Skelette, die jedes ausgeführte Sujet als eine Verschwendung ans Leben verstehen lassen: denn „alles fließt zum Tode hin“, bis die Sanduhr, peščanik, das Stundenglas, leergeronnen ist. Aber die Kataloge funktionieren auch als Epigraphien³³ oder gar als Gedenkstätte.

³² *Anatomiestunde*, 111.

³³ Zu Grabinschriften, zur Kenntlichmachung des Verstorbenen vgl. Ariès, 260: „Eine deutlich sichtbare, mehr oder weniger lange, mehr oder weniger abgekürzte Inschrift auf dem Grab nennt den Namen des Verstorbenen, seinen Familienstand, manchmal auch sein Gewerbe oder seinen Beruf, sein Alter, sein Todesdatum [...]“ Ariès bezieht sich hier auf römische Begräbnisbräuche, deren Elemente in der christlichen Tradition bewahrt werden: Das Grab kündigt vom Verstorbenen.

Kiš kennt sich aus in den Mythen und den Grenzerfahrungen, in denen die Mythen (als Psychophantasmen) zu Wort kommen. Er lässt Sam einen Traum träumen, den dieser Freud parodierend selbst interpretiert. Der Traum, in dem er von Wolfshunden gejagt wird, die ihm, „als dem Fleisch, hinterherhetzen“, erscheint in folgender Transformation: „Die Hatz ist der Geschlechtsakt (sein Medium: Frau Klara, die Wirtin); der gähnende Hunderachen und die Aktentasche – der blutige Uterus nach dem man sich sehnt, in den man zurückkehren möchte, um sich wie ein Fötus zusammenzurollen; doch ist es zugleich der blutige Mutterleib, die Vagina, die Vulva vulgaris, die Wölfin, die Volatile usw.“ (49), „Jurnjava je akt obljuje (medijum: gđa Klara, krčmarna); rasjapljena pseća njuška, kao i aktentašna, to je krvava materica za kojom čezneš, u koju se vratiš, da se, sklupčan, ponovo smestiš u nju kao ferus; ali to je još i krvava ženska utroba, vagina, vulva vulgaris, vučica, vunavka, vugava, vulfenija itd.“ (60). Es ist als lasse Kiš hier seinen Erzähler-Protagonisten Melanie Kleins Thesen über die Ambivalenz des Mütterlichen vortragen,³⁴ die ihrerseits auf mythologische Vorstellungen zurückgeführt werden können, in denen von der Doppelheit des Uterus als Raum der Geborgenheit und des Beginns und als Raum des Endschreckens ‚berichtet‘ wird, die Ambivalenz von Gebären-Verschlingen als Wirklichkeit erfahren wird.³⁵ Das negative Gefäß ist der „Uterus des Grabes [...] der Eingang zur Unterwelt, die vaginale Spalte, die ins Reich der Toten hineinführt. [...] Geburt und Tod sind also die elementaren Offenbarungen der großen Mutter Erde“.³⁶

Auch im folgenden bleibt E.S. der deutende Autor seines Traums, indem er sich der psychoanalytischen Hermeneutik auf eine Weise bedient, dass er Element für Element in penibler Übersetzungsmanier, komische Effekte einkalkulierend, in Gleichungen überführt: „Hatte er noch eine andere Interpretation für die Symbolik des Traums? Der Schnee ist der Mutterkuchen; das Herz – die Gebärmutter; die Leber – die Klitoris; die Nieren – die Hoden; die Galle – das Sperma; die Rippen – der Ödipuskomplex; die Hundezähne – die sexuelle Aggression; der Hundeschwanz – der Penis; die Aktentasche, die Vagina, Vulva und so weiter. Und alles in diesem Traum kam aus der utero-vaginalen Aktentasche: das Herz, die Leber, die Rippen, die Nieren, der Fötus“ (49), „Kako je još tumačio simboliku svoga sna? Sneg je posteljica; srce materica:džigerica klitoris; bubrezi testisi; žuč sperma; rebra edipkompleks; pseći zubi seksualna agresija; pseći rep penis; aktentašna vagina, vulva etc.“ (60). E.S. schließt die Selbst-

³⁴ Melanie Klein, *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, Reinbek 1972, 146; vgl. Macho, *Todesmetaphern*, 245.

³⁵ Vgl. auch M. Bachtins (das Eros-Thanatos-Thema leicht variierende) Diktum vom Schoß der Frau, in dem der Mann stirbt und aus dem er (wieder) aufersteht.

³⁶ Macho verweist darauf, dass die negative Gefäßsymbolik sich auch aus der Urnenbestattung erschließen lasse. Vgl. Erich Neumann, *Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltung des Unbewussten*, Olten 1974, 16.

interpretation mit einer Kritik an Freud, nachdem er eine rezente Quelle für den Traum gefunden hat: seine vorabendliche Lektüre eines Artikels aus der Londoner *World Review* mit dem Titel: „Der Einfluß des Kriegs auf die Hunde“. Sam räsoniert, Freud habe beim Verfassen seines Traumbuchs der Lektüre vor dem Einschlafen zuwenig Rechnung getragen (50/51).

Eine Todessamen- und Empfängnishysterie überfällt ihn: bei einem imaginierten Rorschachtest wird der zu lesende Fleck „zur Vagina“, zum „klaffenden Maul eines Hundes“, zum „Abbild seines Beckens im Augenblick der Empfängnis“, der „intellektuellen“ Empfängnis. Im imaginären Zwiegespräch mit sich selbst heißt es: „Und was empfängt der Intellekt? – Den Tod, mein Herr!“ Dieses Bekenntnis zur Selbstfeminisierung wird durch die Offenbarung des „menstruierenden Herzens“ ein- (bzw. auf)dringlich noch übertroffen: „mein Herz hat Menstruationen. Verspätete, schmerzhafte Blutungen meines Judentums. [...] Eine biologische Abweichung, Manifestation des jüdischen Prinzips“ (62), „moje srce menstruirati. Zakasnela, bolesna menstruacija mog judejstva. [...] Biološka devijacija kao oličenje jevrejskog, ženskog principa“ (76). Später berichtet E.S. in der Pose des Erzählers: „so ist der Herr, der ihn [es handelt sich um einen Brief] verfaßt hat (ich weiß, das klingt sehr befremdlich), in anderen Umständen!... Er trägt in sich einen Todeskeim“ (63), „gospodin koji vam je pisao (znamo, to zvuči vrlo čudno), taj gospodin je u drugom stanju! [...] On je bremenit, gospođo. U njemu je seme smrti“ (77). Diese Bekenntnisse geraten in den Interpretationen von Ilma Rakusa und Katharina Wolf-Grieshaber in den Kontext von Otto Weiningers selbstanklägerischen semitophoben Phantasmen, wobei Wolf-Grieshaber auch auf die verspottende Verschiebung solcher Position hinweist.³⁷ Allerdings ließe sich auch der mythologisch indizierte Geschlechterkomplex als Klärung dieses Passus heranziehen: die todbringende Gefahr des andern Geschlechts wird von E.S. ‚inkorporiert‘.

³⁷ Katharina Wolf-Grieshaber führt aus: „Der schwangere Mann ist ein karnevaleskes Motiv. Es könnte sich hier um eine Allusion auf James Joyce's *Ulysses* handeln, der in Peščnik verschiedene Spuren hinterlassen hat, nicht zuletzt das Verfahren der Frage- und Antwortsequenzen, wie es in den Genres ‚Ermittlungsverfahren‘ und ‚Zeugenvernehmung‘ angewandt wird. So wird Joyce's *Bloom*, der jede Woche Karneval mit Maskenfreiheit gefordert hat, im Gesundheits-Attest von Dr. Dixon als ‚vollendetes Exemplar des neuen weiblichen Mannes‘ eingeschätzt. Nach besagtem Gesundheitszeugnis sieht er ‚in Kürze seiner Niederkunft entgegen.‘ Es kann sich aber gleichzeitig auch um eine Allusion auf Otto Weiningers Geschlecht und Charakter handeln, wie Ilma Rakusa (1987, 78) vermutet. Diese Vermutung liegt insofern nahe, als E.S. die Menstruationen als ‚Manifestation des jüdischen Prinzips‘ deutet und somit Weininger scheinbar beipflichtet, der in seiner Schrift in mehreren Punkten die Übereinstimmung von Weiblichkeit und Judentum nachzuweisen versucht und damit die Inferiorität des Juden gegenüber dem Christen. Zwar geht es Weininger nur um ‚die psychische Eigenheit des Jüdischen‘ (Weininger 1980, 405), doch indem Kiš ‚die psychische Eigenheit‘ auf den Körper überträgt, macht er die Absurdität von Weiningers These sichtbar und verspottet sie“, 248.

Der imaginierte Einsturz des Hauses, währenddessen er zu Tode kommt, lässt ihn den eigenen Tod, das eigene Sterben und sich als Toten beobachten: „Was tut, während sein Geist als blaue Wolke in blaue Höhen entschwebt, die irdische Hülle, der restliche Teil seines Geistes? Er betrachtet die irdischen Folgen des Todes wie Gott oder wie die guten alten Schriftsteller: objektiv. Das letzte Bild (objektiv)?“ (114), „Dok njegov duh lebdi nad plavim visinama kao plavi oblak, šta dotle čini zemaljska rezerva, zaostali deo tog duha? Posmatra još samo zemaljske konsekvence smrti, posmatra ih kao Bog ili kao stari dobri pisci: objektivno. Poslenja slika (objektivno)?“ (139). In Thomas Machos Todesmetaphernsammlung gelten Vorstellungen dieser Art stets „dem physischen Tod ebenso wie dem sozialen Tod der Grenzerfahrung“.³⁸ Doch hat die Selbstbeobachtung des Sterbenden auch ihre Geschichte, an die sich E. S. Reflexion anschließen lässt. Ariès bringt sie in Erinnerung, wobei er sich auf Alberto Tenenti bezieht, der in seiner „Ikonographie der artes moriendi die Auffassung vertreten /habe/, dass der Sterbende selbst seinem eigenen Drama eher als zuschauender Zeuge denn als Akteur beiwohne“. Tenenti hat allerdings ein vom christlichen (manichäischen) Dualismus geprägtes Szenarium im Blick, wenn er sagt: „Ein Kampf zwischen zwei übernatürlichen Mächten, in dem der Gläubige nur eine begrenzte Möglichkeit der Wahl hat, aber kein Mittel, sich ihm zu entziehen – ein gnadenloser Kampf zu Häupten seines Bettes, die teuflische Heerschar auf der einen, die himmlische auf der andern Seite“.³⁹ E.S. sieht sich zwar nicht als Spielball konkurrierender Kräfte, aber doch entzweit – in Geist und Körper. Die blaue Wolke ‚Geist‘ erscheint als das zugleich Entschwebende und Bleibende, dessen sich die (guten) Erinnernden annehmen werden, während der ‚restliche Teil‘, wie E.S. (so in der Thanatologie des Textes) weiß, sich auf nichts mehr wird berufen können, da er den Bösen anheimfallen wird.

Dann heißt es: „Denn der Kreis ist vollendet. Meine Rückkehr ins Heimatdorf nichts anderes als die Rückkehr zum Ursprung, in den Schoß der Erde.“ Hier ein eher versöhnliches Gefühl, das den Tod als Umkehrung der Geburt erscheinen lässt. Kišs Bezugnahme auf mythologische Vorstellungen ist auch hier wie bei den bipolaren uterus-Bildern unüberlesbar. „Dieser Vorstellungszusammenhang offenbart sich vielfältig in jeder Mythologie. Manchmal wird der Tod als ‚zweite Geburt‘ gedeutet, dann wieder als ‚Umkehrung der Geburt‘, als ‚Rückkehr in den Mutterschoß“.⁴⁰ Den Beginn des Lebens als den des Sterbens und umgekehrt, den Beginn des Sterbens als den des Lebens zu verherrlichen, lässt sich sogar noch als ein Bekenntnis des 20. Jahrhunderts lesen, in Gestalt einer in Stein gemeißelten Inschrift auf einer Gedenktafel an der Westseite der

³⁸ Macho, 239.

³⁹ Ariès, 139f. bezieht sich auf A. Tenenti, *La Vie e la Mort à travers l'art du XV siècle*, Paris 1952, 55.

⁴⁰ Macho, 238.

Stadtpfarrkirche „Hl. Dreifaltigkeit“ in St. Veit (Kärnten), wo es über den Verschiedenen heißt: „Incipit mori 7. X. 1899, Incipit vivere 25. X. 1982.“

Im vierten des Minigenres „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ geht E.S. manisch seinen Todesspekulationen nach. Er, Sam (was „allein“, „selbst“ und „[ich] bin“ bedeutet) kann sich nicht umbringen; der Ekel vor seinem Körper würde ihn vor einem solchen Entschluss abhalten. Im Schnee aber könnte er einen „süßen Tod“ erfahren (152); – wenn er schon nicht Hand an sich zu legen vermag, so kann er doch einschlafen.⁴¹ Die Stilisierung des Todes zum „Zwillingsbruder des Schlafs“⁴² mit ihrer idyllisierenden Note, wie sie im 18. Jahrhundert insbesondere die deutschen Klassiker an die Stelle von Grauen und Hässlichkeit, von Todeskampf und -verzweigung gerückt haben, geht mit geschönten Bildern und erhaben-lieblichen Todessymbolen einher. Sams Vorstellung von einem süßen Schlaf im Schnee widerspricht dem impliziten Wissen um das Massaker an der Donau (dessen Greueldramatik Kiš ausspart) ebenso wie der unvermittelten Darstellung des herausgeschlagenen Hirns des Novi Sader Psychiaters Dr. Freud, das im Schnee seine letzte Ruhestätte gefunden hat. Aber es wird nichts mit der Süße des Schneetodes. Statt dessen wird E.S. von durchdringenden „Vergänglichkeitsgefühlen“ heimgesucht, ja überfallen, die sich in Todesängste verdichten. Er erscheint als Grenzgänger zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Bio- und Thanatophilie, als einer, der den Todesgedanken als Lebenselement erfährt.

Als Psychotiker, das geht aus den „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ hervor, war er Patient einer Nervenheilanstalt. Kiš intensiviert diese semantische Linie, deren Bildpointen zunehmend in eine Art Spaltungspsychologie einbezogen werden. Es ist das sich spaltende Hirn des Verrückten, nicht das zerschlagene Gehirn des Psychiaters, das in den Vordergrund tritt: „ein unheilvoller Gedanke hat sein Hirn entzündet, der Gedanke an den Tod“ (155), „neka mu je kobna misao oprljila mozak, misa o smrti“ (189). Der gespaltene ‚Sam‘ ist das gespaltene ‚Selbst‘: „Am Ufer der Donau, während ich im Glied stand“ (153), „na Dunavu dok sam stajao u redu“ (186), wird E.S. in Ich und Nicht-Ich zerspalten, in den, der noch lebt, und den, der sterben wird. Die Angst des Wahnsinnigen, der den Tod in sich trägt (den allgemeinen, den jeder sterben muss, und den besonderen, den gewaltsamen, der ihn in Auschwitz erwartet) mündet in eine „Luzidität“, die allein vermag, die Schizophrenie zu überwinden.

Danilo Kiš hat offenbar Kenntnis von den Theoremen zu Psychose, Tod und Grenzerfahrung.⁴³ E.S. ist psychotisch konditioniert für die Spaltung, die er als Grenzerfahrung erlebt. Grenzerfahrungen gehören bereits in das Wechselspiel von Leben und Tod. Die Spekulation über die Luzidität fördert zutage, dass sie

⁴¹ Vgl. Ariès, das Kap. „Die Zeit der schönen Tode. Die betäubende Süße“, 521.

⁴² Macho verweist insbesondere auf Lessings Todesidyllen, 250.

⁴³ Zum Konzept der Grenzerfahrungen vgl. Macho, 234ff.

die Unabweisbarkeit eines überwachten Todesbewusstseins ist. Die Spaltung, die erlaubt, dass dunkle Bilder seine „Hirnrinde“ durchqueren, lässt ihn zum einen „in den tiefen mythischen Gegenden des Todes“, zum andern in der Erlösung eben dieser Luzidität des Todesbewusstseins stehen oder irren. Kiš macht hier einen Zusammenhang von Wahnsinn und Tod sichtbar, der E.S. auch als Überwältiger des Todes, indem er dessen Spiel spielt, zu begreifen erlaubt. Dies passt zu dem Satz von Thomas Macho: „Der Wahnsinnige ist der Protagonist des Toten“,⁴⁴ der sich an Michel Foucaults Formulierung anschließt: „Er ist die bereits hergestellte Präsenz des Todes“. Der Psychotiker „lacht im voraus das Lachen des Todes“.⁴⁵

Kiš versetzt E.S. aus der Spekulation in die konkrete Situation der unmittelbaren Bedrohung, auf die er ihn sogleich wieder mit Bildern reagieren lässt. E.S. erwartet den Tod, denn „*unsere Sache* ist längst zum Teufel“, „da je naša stvar već odavno otišla do đavola! Er erwartet den Tod in Gestalt der „Apokalyptischen Reiter“,⁴⁶ als „vier schöne Polizisten auf weißen Pferden, bewaffnet mit Karabinern und Bajonetten. Schöne, schnaubbärtige, berittene Provinzpolizisten mit einer Hahnenfeder auf dem schwarzen Hut. Vielleicht werden es auch nicht vier sein wie im Kartenspiel, sondern nur zwei. Vielleicht werden sie überhaupt nicht auf Pferden kommen, sondern auf glänzenden Fahrrädern oder gar zu Fuß. Aber kommen werden sie bestimmt. Schon streichen sie sich den Schnurrbart glatt und stecken die glänzenden Bajonette aufs Gewehr.“ (268), „moji famozni jahači Apokalipse“, „četiri lepa žandarma na belim konjima, naoružani karabinima i bajonetima. Lepi, brkati, provincijski žandarmi na konjima, s petlovim perjem zadenutim za crn šešir. Možda ih neće biti četiri, kao u špilju, nego sam dva. I možda im konj biti beli. Možda čak neće biti na konjima, nego će doći na sjajnim biciklima, ili čak peške. Ali će doći, to je sigurno. Već suču svoje brkove i stavljaju sjajne bajonete na puške.“ (331) Angesichts der drohenden Todesgefahr und heimgesucht von einem unabweisbaren *vanitas vanitatum*-Wissen sieht er sein Vermächtnis, sein „Manuskript im toten Meer der Zeit“; es ist ihm „ein verrotteter Papyrus im fauligen Sumpf des Pannonischen Meers“, und doch „Zeugnis einer fernen Zukunft – *postumus*“ (269). Hier verlässt Kiš den Todesmetaphernschatz von Mythos und Psychoanalyse, nicht nur um jenen des Alten Testaments oder den – literarisch geläuterten – antiken aufzurufen, sondern auch um eine ‚poetische Philosophie‘ oder Thanatopoesie ans Ende zu setzen, die mit dem „Skandal des Todes“ rechnet und dem „mächtigen, ewigen göttlichen Nichts“ eine „verdichtete Idee in materialisierter Form“ entgegenhalten will.

⁴⁴ Kap. „Wahnsinn und Psychose“, 331.

⁴⁵ Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt/M 973, 34.

⁴⁶ Vgl. Ariès zur Darstellung des Todes in Gestalt eines apokalyptischen Reiters, 142.

Mein Leichnam wird meine Asche sein und mein Tod ein langes Treiben auf den Wellen der Ewigkeit. Ein Nichts in der Nichtigkeit. Was konnte ich der Nichtigkeit denn anderes entgegensetzen als diese Asche, in der ich alles versammeln wollte, was mir nahe war, Menschen, Vögel, wilde Tiere und Pflanzen, all das, was ich in meinem Auge und Herzen trug, im dreistöckigen Schiff meines Körpers und meiner Seele. All das wollte ich im Tod bei mir haben, wie eine Pharaos seine Schätze in der erhabenen Stille seines Grabs, ich wollte, dass alles bleibt, wie es war: dass in der Ewigkeit die Vögel singen. Ich wollte die Barke Charons durch eine andere, weniger trostlose und einsame ersetzen und die unfassbare Leere der Ewigkeit mit bitteren Erdenkräutern – jenen, die aus dem Herzen des Menschen sprießen – veredeln, wollte die taube Leere der Ewigkeit veredeln mit Kuckuckrufen und Lerchengesang. Ich habe diese bittere lyrische Metapher nur weiterentwickelt, leidenschaftlich und folgerichtig bis zur äußersten Konsequenz, da aus dem Traum Wirklichkeit (und umgekehrt), aus der Luzidität Wahnsinn (und umgekehrt), aus dem Leben Tod, als ob es keine Grenzen gäbe, und umgekehrt aus dem Tod Ewigkeit, als ob das nicht ein und dasselbe wäre. (271)

Moj leš će biti moja korablja, a moja smrt dugo plutanje po talasima večnosti. Ništa u ništavilu. I šta sam mogao da suprotstavim ništavilu do to, tu svoju korablju u koju sam želeo da sakupim sve što mi bejaše blisko, ljude, ptice, zveri i bilje, sve ono što nosim u svom oku i u svom srcu, u trospratnoj lađi svoga tela i svoje duše. Želeo sam sve to da imam kraj sebe, u smrti, kao faraoni u veličanstvenom miru svojih grobnica, želeo sam da bude sve onako kao što bejaše i pre toga: da mi u večnosti pevaju ptice. Želeo sam da Haronovu barku zamenim jednom drugom, manje beznadnom i manje pustom, da nezamislivu prazninu večnosti oplemenim gorkim zemaljskim travama, onim što niču iz srca čovekova, da gluvu prazninu večnosti oplemenim kukanjem kukavice i pevanjem ševe. Ja sam samo razvio tu pesničku gorku metaforu, razvio san je strasno i dosledno, do kraja, do konsekvenci koje prerastaju iz sna u javu (i obratno), iz lucidnosti u mahnitost (i obratno), koje prelaze iz života u smrt, kao da nema međa, i obratno, iz smrti u večnost, kao da to nije jedno te isto. (334-335)

„Alles, was den Tod überlebt, ist ein kleiner, nichtiger Sieg über die Ewigkeit des Nichts – ein Beweis der Größe des Menschen und der Gnade Jahwes. *Non omnis moriar*“ (272), „A sve što nadživi smrt jeste jedna mala ništavna pobeda nad večnošću ništavila – dokaz ljudske veličine i Jahvine milosti. *Non omnis moriar*“ (336), sagt Kiš Vater-Erzähler abschließend. Doch Kiš lässt dieses leichte Pathos nicht stehen, ohne ein Schlusskapitel anzuhängen. Es trägt den Titel „Brief oder Inhaltsverzeichnis“ und zitiert ein (faktisches) Dokument, den auf ungarisch geschriebenen Brief seines Vaters an dessen Schwester, den Kiš ins Serbokroatische übersetzt hat (und der sich in seinem Nachlass befindet). Der Brief, der die Sektionen des Romans mit ihren intermittierend eingesetzten

(neu interpretierten) Kleingenres „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“, „Ermittlungsverfahren“, „Reisebilder“, „Zeugenvernehmung“, also die Komposition des Textes, erläutert, führt zugleich ein Leben in seinem Alltag vor mit den erschütternd konkreten, banalen und erschreckenden Details desselben.

Kiš nähert sich dem Vater auf zweierlei Weise, indem er ihm einen hoch komplexen Text widmet, der sich der „Gnade der Form“ verdankt, und indem er ihn mit dessen eigenem Text, einem nachgelassenen Dokument, dem Brief, ‚verewigt‘. Er überwindet, so scheint es, die Distanz zum verschollenen, tot gewussten Vater. Wenn Macho im Anschluss an Baudrillard sagt,– die Toten sind die Fremden schlechthin. Sie verweigern jeden Austausch. Der Austausch mit ihnen muss von der betroffenen Gesellschaft organisiert werden,⁴⁷ so repräsentiert Kiš diese Gesellschaft und bewerkstelligt diesen Austausch. Es ist der Austausch zwischen dem Sohn (lebend) – und dem Vater (tot), wobei der Vater als Weiter-Schreibender, der Sohn als Aufzeichner, Mitschreiber und Nachlassverwalter erscheint, ja die Grenze (wie in den Riten der Eingeborenen, von denen Baudrillard berichtet⁴⁸) zwischen Leben und Tod dadurch aufhebt, dass er quasi mit den Worten des Vaters spricht, bzw. diesen in seinen sprechen lässt.

Aber Kišs Roman erfüllt auch, wie es eben die Literatur vermag, eine Art Trauerdienst für den verschollenen, umgekommenen Vater, von dem weder eine Totenmaske, noch eine Zeichnung oder Photographie Zeugnis geben kann. Das Horazzitat „non omnis moriar“ schließt das „exegi monumentum“ ein. Es ist ein archaisch-griechisches, die jüdisch-christliche Auferstehungsvorstellung mit derjenigen des ‚Nachlebens‘ überlagerndes Monument, das der Sohn dem Vater errichtet.

⁴⁷ Macho, 296-302.

⁴⁸ Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 206-220. Das apokalyptische Moment steht im Mittelpunkt der Untersuchung von Davor Beganović, *Pamćenje traume. Apokaliptička proza Danila Kiša*, Zagreb, Sarajevo 2007 (bes. Kap. „Peščanik – Roman o traumi Holokausta“).