

Latvijas Universitāte
Humanitāro zinātņu fakultāte

Atmiņa. Identitāte. Kultūra

Zinātnisko rakstu krājums
(1. sējums)

Atbildīgie redaktori:
Tatjana Kuharenoka, Irina Novikova, Ivars Orehovs

Erinnerung. Identität. Kultur

Wissenschaftliche Beiträge
(Band 1)

Herausgeber: Tatjana Kuharenoka, Irina Novikova, Ivars Orehovs

Memory. Identity. Culture

Collection of essays
(Volume 1)

Editors: Tatjana Kuharenoka, Irina Novikova, Ivars Orehovs

KRĀJUMA ATBILDĪGIE REDAKTORI

Tatjana Kuharenoka, *Dr. philol.* (Latvijas Universitāte)

Irina Novikova, *Dr. philol.* (Latvijas Universitāte)

Ivars Orehovs, *Dr. philol.* (Latvijas Universitāte)

ZINĀTNISKĀ PADOME

Prof. **Sigma Ankrava** (Latvijas Universitāte),

Dr. phil. **Miriam-Esther Owesle** (Guthmann Akademie, Berlin),

Asociētā prof. **Sandra Meškova** (Daugavpils Universitāte),

Prof. **Arja Rosenholm** (Tampereen yliopisto),

Assoz. Prof. **Margarete Wagner** (Universitāt Wien)

Visi krājumā ievietotie raksti ir recenzēti.

Citējot atsauce uz izdevumu obligāta.

Redaktora asistentes

Maija Kuharenoka, *Mg. oec., Mg. art.* (De Montfort University, United Kingdom)

Marija Semjonova, *Mg. philol.* (Latvijas Universitāte)

Maketu veidojusi **Baiba Lazdiņa**

Vāka dizainu veidojis **Danny Halas**

© Renate Kroll, Klaus Schenk, Margit Filinger,
Irina Novikova, Biljana Kašić, Michael Jaumann,
Tatjana Kuharenoka, Miriam-Esther Owesle,
Lolita Fūrmane, Monica Marsigli, Marija Semjonova,
Szilvia Ritz, Ivars Orehovs, Ene Koresaar, Jasmina Lukić,
Natka Badurina, Violeta Davoliūtē, Aija Lulle,
Svetlana Pogodina, Sandija Iesalniece, Mudīte Smiltēna,
visi autori, 2015

© Mākslinieks Danny Halas, 2015

© Latvijas Universitāte, 2015

Saturs / Inhalt / Content

Ievads	5
Vorwort	7
Preface	9
Renate Kroll (Deutschland)	
<i>Fiktionales Wissen</i> und Gefühlswelt in autobiographischen Texten	11
Klaus Schenk (Deutschland)	
Wege der Erinnerung. Zu Thomas Bernhard: <i>Der Keller</i>	22
Margit Filinger (Ungarn)	
Das Autodokument bei Peter Handke und seine Anfänge in der Frühromantik	29
Irina Novikova (Latvia)	
Questioning St. Augustine: Pilgrimage in ‘Black Skin’ and its Memories in John H. Griffin’s <i>Black Like Me</i>	41
Biljana Kašić (Croatia)	
The Post-colonial ‘Eye’ and Post-socialist Space: Arriving at My Unbelonging	53
Michael Jaumann (Deutschland/Kasachstan)	
Von der poetischen Existenz zum Leben in Texten. Autobiographisches bei H. C. Artmann	65
Tatjana Kuharenoka (Latvia)	
The ‘I’ which is not One: Marie Bashkirtseff’s Correspondence with Guy de Maupassant	78
Miriam-Esther Owesle (Deutschland)	
„Verdichtete“ Wirklichkeit: Die Lebenserinnerungen des Kunsthistorikers und Sammlers Johannes Guthmann (1876-1956)	87
Lolita Fürmane (Lettland)	
Das Problem der Selbstpräsentation in Mozarts Briefen	97
Monica Marsigli (Italien)	
„Ich habe allerdings wider die Kleiderordnung gefehlt...“ – Weibliche Selbstdarstellung und <i>Topoi</i> in der österreichischen Frauenliteratur des 19. Jahrhunderts	105

Marija Semjonova (Latvia)

- Traumatic Corporeality in Sisko Istanmäki's Novel
Too Fat for Being a Butterfly (Liian paksu perhoseksi) (1995) and
 Sofi Oksanen's *Stalin's Cows (Stalinin lehmät)* (2003) 114

Szilvia Ritz (Ungarn)

- Vergangenheitskonstruktion als Gegenwartsbewältigung in Stefan Zweigs
Die Welt von Gestern 125

Ivars Orehovs (Lettland)

- Bozen / Bolzano (Südtirol), Dresden und Riga – in einigen
 deutschsprachigen Texten – beschrieben oder geschildert? 132

Ene Kõresaar (Estonia)

- Memory Filters in Life Narratives: On the Culture of Remembrance of
 the Second World War in Estonian Post-Soviet Life Stories 138

Jasmina Lukić (Hungary/USA)

- The Politics of Memory in the Fiction of Daša Drndić 153

Natka Badurina (Italy)

- Re-narrating trauma in a transnational context:
 testimonies about Nazi concentration camps by women deported from
 the region of the *Adriatisches Küstenland* 163

Violeta Davoliūtė (Lithuania)

- Representations of Historical Trauma in Cold War Europe:
 The Cinema of Testimony in France and Lithuania 175

Aija Lulle (Latvia)

- Life lines: vitality of Soviet-times mobilities in current biographies of
 migrancy in 'borderless' Europe 191

Svetlana Pogodina (Latvia)

- Jews in the Cultural Memory: Stereotypes of Perception in
 Contemporary Latgale 199

Sandija Iesalniece (Lettland)

- Das Hörbuch in der Tradition der Autorenlesungen 209

Mudīte Smiltēna (Lettland)

- Zu einigen sprachstilistischen Aspekten
 von Arthur Schnitzlers Autobiographie *Jugend in Wien* 216

- Kopsavilkumi 226

- Autori/Autoren /Authors 234

levads

Ideja par šī rakstu krājuma izveidi radās pirms vairākiem gadiem, kad pētnieku grupa pēc starptautiskās zinātniskās konferences “Kultūras un atmiņa: autobiogrāfisks diskurss Austrijas kultūrā un literatūrā”, kura 2008. gadā notika Latvijas Universitātes Moderno valodu fakultātē, nolēma uzsākt grāmatas izdošanas projektu par atmiņas, identitātes un kultūras jautājumu pētījumiem dažādu Eiropas reģionu (trans)nacionālajās telpās un laikmetos.

Atmiņas veido identitāti, atmiņas arī saglabā identitāti. Atmiņa, saskaroties personiskai un kolektīvai pieredzei esamībā, sabiedrības izpratnē rada pagātnes tēlus, kuriem piemīt patiesīguma vērtība. Rakstu krājums atspoguļo atmiņu, identitātes un kultūras problēmu pētījumus, aptverot daudzveidīgu tēmu kopumu, kas rasts literāros vēstījumos, sociālajā praksē un atmiņu telpās: no atmiņu diskursa līdz atmiņu politikai, no autobiogrāfiskās un komunikatīvās atmiņas līdz sociālai un kultūras atmiņai, no kolektīvās atcerēšanās līdz atceres kultūrai. Atmiņas pētījumi (jeb “atmiņu bums”) guva pastiprinātu interesi, sākot ar *poststrukturālisma* atziņām 20. gadsimta 80. gados. Atmiņu pētniecības paradigma, vērstoties pie pagātnes kā cilvēku radīta veidojuma, piešķir humanitārajām zinātnēm jaunu nozīmību sociālo, kultūras un politisko procesu pētniecībā.

Šis dažādas zinātniskās nozares pārstāvošais rakstu krājums apvieno kultūras, folkloras, literatūras, vēstures, kino un plašsaziņas līdzekļu pētniekus, kuri veltījuši uzmanību gan atmiņu dinamikai, gan to ticamībai, pretestības un atmiņu cīņas jautājumiem, kā arī to spēkam dažādu nacionālo, sociālo un vēsturisko apstākļu kontekstā. Krājuma rakstu autori pievērsušies dažādiem plašsaziņas līdzekļiem un žanriem, kur atmiņas paustas gan tekstā, gan kinematogrāfijā, gan arī skaņu ierakstos – no tradicionālām autobiogrāfijām, memuāriem un dienasgrāmatām līdz vēstulēm, privātiem dokumentiem, *ego-tekstiem*, daļēji autobiogrāfiskiem romāniem un liecinājumiem. Rakstos aplūkots plašs atmiņu un identitātes problēmu spektrs, tādējādi krājums sniedz savu artavu diskursā par atmiņu nozīmību kultūrā un vēsturē.

Daļa rakstu veltīta atcerēšanās procesu izpratnei autobiogrāfiskā žanra darbos. Pētījumos raksturoti žanra veidošanās, izmantošanas un atvasināšanas ceļi. Renāte Krolla sniedz “iedomāto zināšanu” jēdzienu, kura pamatā ir subjekta pieredze ar intensīvu juteklisku uztveri. Klauss Šenks aplūko T. Bernharda darbu *Der Keller. Die Entziehung* saistībā ar teorētiskām diskusijām par autobiogrāfisko literatūru 20. gadsimta 70. gados. Margita Fillingere izvērta jautājumu par autobiogrāfisko žanru un sakarību starp romantismu un rakstnieka P. Handkes poētiskām idejām, iztīrājot *auto-dokumenta* nozīmi viņa darbos. Mihaēls Jaumans diskutē par problēmām un autobiogrāfiskā žanra vēstījuma paņēmieniem H. K. Artmana tekstos. Irina Novikova izpēta jautājumu loku par rasi, identitāti un autobiogrāfisko vēstījumu, analizējot Džona Grifina atmiņu grāmatu *Black Like Me* (“Meln kā es”). Biljana Kasiča izmanto savu autobiogrāfiju teorētiskiem argumentiem par postkoloniālo teoriju lietojamību kā veidu, lai skaidri noteiktu postsociālisma konceptu – sociālisma (ne) redzamību pēc 1989. un 1990. gada vēsturiskā pavērsiena.

Cita rakstu daļa veltīta pētījumiem par dzimtes, etniskās piederības un atmiņu rakstniecības jautājumiem, to izcelsmei un savstarpējai mijiedarbībai autobiogrāfiskajā atmiņā un tās izpausmes formās. Liela nozīme krājumā piešķirta atmiņu pētījumiem par sieviešu traumatisko pieredzi 20. gadsimta kara izraisītos konfliktos, trimdā un represijās. Monika Marsigli aplūko sieviešu pašportretus un literāros *topoi* 19. gadsimta Austrijas sieviešu literatūrā. Marija Semjonova izstrādājusi pētījumu par sieviešu atmiņu izpausmēm un to saglabāšanas pieredzi, analizējot mūsdienu somu rakstnieču literāros tekstus, kuri pievēršas Somijas vēsturiskajam kontekstam un sieviešu etniskuma attiecību apzināšanai. Jasmina Lukiča aplūko D. Drindīčas romānus, sniedzot ieskatu atmiņu politikas izpausmēs viņas daiļradē. Natka Badurina iztirzā atmiņu liecinājumus par sieviešu koncentrācijas nometnēm, uzsverot ķermenisko pieredzi. Viņa arī izvirza jautājumu, vai tas ir noteikti raksturīgs visām sieviešu liecībām un kāda tieši ir saikne starp sieviešu individuālo atmiņu un vispārniecālu vēstījumu.

Krājumā ir ietverti raksti, kuros pētnieciskā uzmanība pievērsta atmiņām un vēsturei, nostalgijas un kultūras identitātes politikai postsociālisma laikmetā. Kāda ir sakarību saistība ceļā no identitātes izjūtām līdz atmiņu politikai un tālāk – līdz identitātes politikas izcelsmei? Kā atmiņas tiek izmantotas aizmiršanā un klusēšanā? Kā atmiņas tiek nodarbinātas autobiogrāfiskos vēstījumos? Ene Kiresāre, Violeta Davoļute, Aija Lulle un Svetlana Pogodina savos pētnieciskajos rakstos izmanto starpdisciplināru pieeju, gan analizējot atceres kultūru, kultūras atmiņu un stereotipus, gan arī mūsdienu Baltijas valstu kontekstā iztirzājot vēsturisko traumu un mobilizācijas vēstījumu tematiku.

Vairāki raksti pēc būtības veltīti “lietu izpētei” (*case-studies* – angļu val.), kuri iztirzā autobiogrāfiskos tekstus no dažādām teorētiskām pozīcijām. Tatjana Kuharenoka, pētot M. Baškircēvas vēstuļu korespondenci ar rakstnieku G. de Mopasānu, pievērš uzmanību Baškircēvas spējai radīt alternatīvu personu-vēstītāju, kas īpaši raksturīgs šim vēstulēm. Miriama-Estere Ovesle analizē mākslas zinātnieka un kolekcionāra Johanneses Gūtmana memuārus, bet Lolita Fūrmāne iztirzā Mocarta vēstules. Silvija Rica raksta par S. Cveiga darbu *Die Welt von Gestern* (“Vakar dienas pasaule”). Ivars Orehovs analizē pilsētu tēlojumus vairākos atmiņu vēstījumos, bet Sandija Iesalniece aicina aplūkot audiogrāmatas kā vienu no veidiem, lai spētu saglabāt rakstnieku vai dzejnieku balsis un viņu daiļradi pašu autoru interpretācijā. Mudīte Smiltena analizē stilistiskās iezīmes A. Šniclera darbā *Jugend in Wien* (“Jaunība Vīnē”).

Redaktoru vārdā vēlos izteikt pateicību 2008. gada konferences dalībniekiem, kuri ierosināja ideju par grāmatas izdošanas projektu un kā līdzautori ir pacietīgi gaidījuši līdz tā pabeigšanai 2015. gadā. Sevišķi pateicamies tiem rakstu autoriem, kurus mēs īpaši uzaicinājām līdzdalībai krājumā, tādējādi to metodiski un teorētiski bagātinot. Par finansiālu un organizatorisku atbalstu šī izdevuma tapšanā paldies sakām LU Humanitāro zinātņu fakultātei un LU Akadēmiskajam departamentam.

Ivars Orehovs

Vorwort

Der vorliegende Sammelband geht zum Teil auf die Tagung „Kultur und Gedächtnis: Der autobiographische Diskurs in der österreichischen Kultur und Literatur“ zurück, die in Riga 2008 an der Fakultät für Moderne (heute: Fakultät für Geisteswissenschaften) der Universität Lettlands stattgefunden hat. Ein Teil von Beiträgen wurde eigens für diese Veröffentlichung verfasst.

Gedächtnisdiskurse, solche Begriffe wie das kulturelle Gedächtnis, das visuelle Gedächtnis, das autobiographische oder das kommunikative Gedächtnis stehen seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts für ein Forschungsparadigma in verschiedenen Fachdisziplinen ein und gehören nach wie vor zu den viel diskutierten Themen. In diesem Kontext wird auch das Interesse an den Identitätskonstruktionen, Problemen der Alltags- und Mentalitätsgeschichte in persönlichen Dokumenten verschiedener Art zum wichtigen Merkmal der aktuellen Literatur- und Kulturgeschichte.

Ausgehend davon widmen sich die Autorinnen und Autoren des vorliegenden interdisziplinären Bandes dem genannten Themenkomplex in seiner ganzen Bandbreite und untersuchen in ihren Beiträgen aus verschiedenen nationalen, sozialen und historischen Perspektiven Inhalte und Modelle des Autobiographischen sowie vielfältige Arten der Selbstpräsentation und Selbstinterpretation. Es zeigt sich dabei, dass sich unterschiedliche Formen des autobiographischen Sprechens sehr dynamisch nicht nur in literarischen Werken, sondern auch in visuellen, akustischen oder auch elektronischen Medien entwickeln. Dadurch bekommt die traditionelle Deutung der Kategorie des Autobiographischen eine neue Tiefendimension.

Eine Gruppe von Beiträgen befasst sich mit dem Verständnis vom Prozess des Erinnerns in den autobiographischen Genres. Renate Kroll untersucht das Verhältnis von fiktionalem Wissen und der Gefühlswelt in autobiographischen Texten von Roland Barthes, Yasmina Reza und Amélie Nothomb. Klaus Schenk behandelt die Problematik des Schreibens in der autobiographischen Literatur der siebziger Jahre anhand des Romans von Thomas Bernhard *Der Keller: Eine Entziehung*. Margit Filinger stellt in ihrem Beitrag die Verbindung zwischen dem Autodokument von Peter Handke und den Frühromantikern her.

Michael Jaumann diskutiert in seinem Beitrag die Dimensionen des Autobiographischen in einer Reihe von H. C. Artmann Texten. Irina Novikova erforscht das Verhältnis von Rasse, Identität und Autobiographie in der Analyse von John Griffin *Black Like Me*. Biljana Kašić geht von eigener Lebensbeschreibung aus und diskutiert anhand theoretischer Argumente der postkolonialen Theorien die (Un)Sichtbarkeit des Sozialismus nach der historischen Wende von 1989 bis 1990.

In einer weiteren Gruppe von Artikeln wird der Fokus auf das Verhältnis von Geschlecht, Ethnizität und den Formen des autobiographischen Gedächtnisses gerichtet, wobei der Akzent auf den Zusammenhang von weiblichen Erinnerungen und Verarbeitung von traumatischen Erlebnissen in Folge von Krieg, Verfolgung und Repressionen im 20. Jahrhundert gesetzt wird. Monica Marsigli beschäftigt sich in ihrem Artikel mit dem Problem der weiblichen Selbstdarstellung

in der österreichischen Frauenliteratur des 19. Jahrhunderts. Marija Semjenova analysiert die Problematik der weiblichen Erinnerung sowie Thematisierungen des weiblichen Körpers in der zeitgenössischen finnischen Frauenliteratur. Jasmina Lukić bezieht sich in ihrem Beitrag auf die Romane von Daša Drndić und schenkt besondere Aufmerksamkeit den Formen der Erinnerung im Schaffen der Autorin. Natka Badurina behandelt Zeugnisse der Frauen aus Konzentrationslagern unter der besonderen Berücksichtigung der körperliche Erfahrung.

Aus einer multidisziplinären Perspektive wird in einer Reihe von Beiträgen das Verhältnis von Geschichte und Erinnerung, von Nostalgie und kultureller Identität im Postsozialismus betrachtet. Ene Kõresaar, Violeta Davoliūtė, Aija Lulle, Svetlana Pogodina befassen sich mit verschiedenen Aspekten der Erinnerungskulturen, des kulturellen Gedächtnisses und verweisen auf vielfältige Facetten einer historischen Traumaforschung im baltischen Raum.

Ein Teil der Beiträge ist verschiedenen Formen der autobiographischen Äußerungen aus diversen theoretischen und methodischen Perspektiven gewidmet. Tatjana Kuharenoka konzentriert sich in ihrem Beitrag über den Briefwechsel von Marie Bashkirtseff und Guy de Maupassant auf die Formen der Selbstinszenierung des epistolaren Ichs und die spezifische (Auto)-Dialogizität im Brief. Miriam-Esther Owesle untersucht die Lebenserinnerungen *Goldene Frucht. Begegnungen mit Menschen, Gärten und Häusern* des Kunsthistorikers, Sammlers und Schriftstellers Johannes Guthmann und Lolita Fürmane widmet ihren Beitrag dem epistolaren Nachlass von W. A. Mozart. Szilvia Ritz betont in ihrer Analyse von Stefans Zweigs *Die Welt von Gestern*, dass die durch die Erinnerungsarbeit geleistete Ich-Konstruktion in Zweigs Autobiographie stets mit Blick auf historische Ereignisse in Europa erfolgt, an denen das schreibende Ich direkt oder indirekt Anteil hatte.

Ivars Orehovs setzt sich mit der Stadtschilderung in *Drei Bozner Bilder* von Norbert C. Kaser, *Ein Wiener beschreibt Dresden und Dresdner* von Johann Kaspar Riesbeck und *Mein Sommer 1805* von Johann Gottfried Seume auseinander und Sandija Iesalniece betrachtet das Hörbuch als Medium, das durch die Verwendung der Stimme die Sinne des Menschen anspricht, was zur Sensibilisierung des gesamten Literaturbetriebs führt. Mudīte Smiltena untersucht die stilistischen Merkmale in Arthur Schnitzler Autobiographie *Jugend in Wien*.

Wir danken den Autoren, deren Referate während der Konferenz von 2008 vorgetragen wurden, für die Geduld, da diese Publikationen mit Verspätung erscheinen. Unser Dank gilt auch den Autoren, die speziell für unseren Band ihre Beiträge geschrieben haben und uns ermöglicht haben, das Thema des Bandes wesentlich zu vertiefen und auszubauen. Unser besondere Dank gilt auch dem Designer des Umschlags Danny Halas.

Zu danken ist ferner der Fakultät für Geisteswissenschaften und dem akademischen Departement der Universität Lettlands, die die Drucklegung des Bandes finanziell unterstützt haben.

Tatjana Kuharenoka

Preface

The idea of the collection of essays emerged a couple of years ago when a group of scholars, after the conference „Culture and Memory: Autobiographical Discourse in Austrian Culture and Literature” (Riga 2008) at the Faculty of Modern Languages of the University of Latvia, decided to launch a book project on memory, identity and culture in different (trans)national spaces and temporalities of Europe.

Memory constructs identity, memory maintains identity. Memory, though personal, is configured through collective experiences and representations that operate in a society and create images of the past with the cultural value of truth. Memory is one the principal features and mechanisms whereby ‘gravities of histories’ are addressed, nations are ‘imagined’ and postnational cartographies are drawn. From memory discourse to politics of memory, from autobiographical memory and communicative memory to social and cultural memory, from collective remembering to remembrance culture – the memory studies (or ‘the memory boom’) received an enhanced interest since the poststructuralist insights of the 1980s. The memory research paradigm, addressing a past as a human construct, endowed humanities with new significance in the studies of social, cultural and political processes. From this perspective, The collection tries to resolve the questions of memory, identity and culture in searching explorations of a diverse set of subjects, narratives, practices and sites of memorialization.

This multidisciplinary volume brings together scholars of culture, folklore, literature, history, cinema and communication to address the dynamics of memory, its faiths, its resistances and memory struggles, their forces in different national, social and historical contexts. The contributors of the volume address a variety of memory-related media and genres. From textual to cinematic and acoustic, from traditional autobiographies, memoirs and diaries to letters, personal documents, ego-texts, semi-autobiographical novels, testimonies, – different modes of dealing with memory and identity are discussed in this volume, adding to the debates about memory at work in culture and history.

A cluster of articles deals with the understanding of the processes of remembering through the autobiographical genre by examining the ways in which the genre forms are used and reimagined. Renate Kroll offers a concept of “philosophical knowledge” based on intensive perception or emotion of the subject’s experience. Klaus Schenk discusses Bernhard’s *Der Keller*, with regard to the theoretical discussions of writing in the autobiographical literature of the 1970-ies. Margit Filinger poses the question about the genre of autobiography and the connection between Romanticism and Peter Handke’s poetical ideas by discussing the auto-document in his works. Michael Jaumann debates about the problems and narrative techniques of autobiographical writing in the selected texts of Artmann. Irina Novikova explores the questioning of race, identity and narrative of autobiography in the analysis of John Griffin’s *Black Like Me*. Biljana Kašić uses own autobiography in theoretical arguments on the use of post-colonial

theories as a way to articulate key concerns of post-socialism, (in)visibility of socialism after a historical turn of 1989-1990.

Another group of articles deals with the studies of gender, ethnicity, memory and writing, and the ways they surface and intersect in autobiographical memory and its forms. Of much importance to the volume are the studies on women's memories on traumatic experiences during war conflicts, exiles, repressions of the 20th century. Monica Marsigli discusses women's self-portraits and *topoi* in Austrian women's literature of the 19th century. Marija Semjonova elaborates on women's memory, experiences of nationalized female body and grand national narrative in contemporary Finnish women's texts. Jasmina Lukić refers to the novels of Daša Drndić and looks into politics of memory in her fiction. Natka Badurina discusses testimonies about concentration camps by women, with their emphasis on bodily experience, and asks if it is necessarily characteristic of all women's testimonies and what exactly the relation is between women's individual memory and grand national narratives.

The volume includes articles with a research focus on memory and history, nostalgia and the politics of cultural identity in postsocialism. What is a relation of a sense of identity to the dominant discourse of memory and the rise of identity politics? How are memories used in forgetting and silence? How is memory employed in autobiographical narratives? Ene Kõresaar, Violeta Davoliūtė, Aija Lulle, Svetlana Pogodina demonstrate significant multi-disciplinary approaches to the studies of remembrance cultures, cultural memories and stereotypes, representations of historical trauma and mobility narratives in the contemporary Baltic contexts.

A few articles are case-studies that examine autobiographical texts from different theoretical perspectives. Tatjana Kuharenoka in her discussion of Marie Bashkirtseff's correspondence with Guy de Maupassant focuses on Bashkirtseff's creation of an alternative narrative persona, specific for these letters. Miriam-Esther Owesle analyses the memoirs of art historian and collector Johannes Gutmann, Lolita Fūrmane discusses Mozart's letters and Szilvia Ritz writes on Stefan Zweig's *The World of Yesterday*. Ivars Orehovs argues about city images in several memory narratives, and Sandija Iesalniece invites us to look at the audio book as one of the ways to preserve the voice of a writer or a poet and they work in the interpretation of the author itself. Mudite Smiltena analyzes the stylistic features in Arthur Schnitzler's autobiography *Youth in Vienna*.

We would like to express our gratitude to the participants of the 2008 conference who initiated the idea of the book project and as contributors, have been patient to look forward to its finalization in 2015. We are particularly grateful to the authors whom we specially invited for the contributions in the volume, enriching it methodologically and theoretically. Our special thanks go to the book cover designer Danny Halas. We send our thanks to the Faculty of Humanities, the Academic Department of the University of Latvia for financing the volume's publishing expenditures.

Irina Novikova

Renate Kroll

Fiktionales Wissen und Gefühlswelt in autobiographischen Texten

Das „fiktionale“ oder „autobiografische Wissen“ wird in diesem Beitrag nicht an den Schnittstellen zwischen Wissenschaft und Literatur, nicht zwischen Faktenwissen und fiktionalem Erzählen gesehen. Vorgeschlagen wird dagegen der Begriff eines „fiktionalen Wissens“ – ein Wissen, das auf subjektiver Gefühlsintensität gründet und das auf der Basis von Ich-Erfahrungen ‚erschrieben‘, nicht aber explizit artikuliert wird. Zur Unterstützung des vorgeschlagenen Begriffs werden universalisierbare Aussagewerte aus Texten bedeutender AutorInnen wie Roland Barthes, Yasmina Reza und Amélie Nothomb herangezogen.

Schlagwortkette: Autobiografische Urteile, Emotionalität und Erkenntnis, Trauererfahrung, Zeiterfahrung, Roland Barthes, Yasmina Reza, Amélie Nothomb.

In autobiographischen Überblickswerken¹ wird neben historischen Darstellungen vorwiegend nach dem Wahrheitsgehalt, dem Verhältnis von Imagination und Wirklichkeit, gefragt, ebenfalls nach dem Subjekt, nach Erinnerung und Gedächtnis, nach Form- und Gattungsproblemen, schließlich auch nach der Medialität der Sprache und der Performativität der Ich-Figur. Im Folgenden wird mich der „Aussagewert von Selbstbiographien“² interessieren. Ich schließe mich deshalb dem Verfasser dieser gleichnamigen Schrift an, den seinerzeit „Überlegungen zur Universalisierbarkeit autobiographischer Motive“ bewegen, was ihn zu einem „Abstecken von Berührungsflächen zwischen Literatur und Philosophie“ führte.³ Ohne näher auf die hier angesprochenen Aspekte von „Identität“, „Wahrheit“, „moralischem Urteil“ und „freiem Handeln“ einzugehen, beschäftigen mich im Folgenden Biographeme des Erkennens – Erkenntnisse, die sich aus der Ich-Erfahrung, aus der subjektiven Empirie ergeben. Ich gehe auch davon aus, dass jedes autobiographische Schreiben über sein autobiographisches Ich hinausweist und innerhalb der literarischen Fiktion zu allgemeingültigen, philosophisch-aphoristischen Aussagen kommen kann. Ich gehe weiterhin davon aus, dass Ich-Erfahrung immer sprachlich, also eine Erfahrung niemals nicht-sprachlich ist. Den Theoremen der Postmoderne zufolge gibt es kein „authentisches Jenseits des autobiographischen Textes, kein dem Diskurs vorgängiges Leben“.⁴ Das heißt, schon im Augenblick des Sichereignens wird das Ereignis gedeutet, wird der Vor-Fall sprachlich kodiert. Insofern bilden ‚Fakt‘ und

‚Fiktion‘ keine Gegensätze mehr, sondern schreibt die autobiographische ‚Fiktion‘ die konstitutive Fiktionalität des Faktischen nahtlos weiter.⁵ In autobiographischen Texten wird Erfahrung (also die sprachlich erfasste Lebenswirklichkeit) in der Erinnerung noch einmal – wiederum sprachlich – umformiert/umformuliert. Dabei können, so meine ich, universalisierbare Aussagewerte bzw. Urteile entwickelt werden, ohne dass diese als Thesen oder Erkenntnisse explizit erscheinen.

Ich möchte meine ersten Überlegungen dazu auf drei Themenkreise beschränken: auf autobiographisch motivierte Gedanken zum Tod am Beispiel von Roland Barthes' *Tagebuch der Trauer*,⁶ Einsichten über Zeitvergehen am Beispiel von Yasmina Rezas *Hammerklavier*⁷ und *Nirgendwo*⁸ sowie über Ortswahrnehmungen am Beispiel von Amélie Nothombs *La nostalgie heureuse*.⁹ Allesamt handelt es sich um durchlebte Momente, aus denen Gedankensplitter entstanden sind und die sich in der kleinen Form autobiographischer Aufzeichnungen niedergeschlagen haben, im „Journal“ von Roland Barthes, im „récit“ von Yasmina Reza (im Deutschen ist der Untertitel ebenso treffend mit „Sonate“ wiedergegeben) sowie im „roman“ von Amélie Nothomb. Es sind jeweils Mosaik, die dennoch eine ‚Geschichte‘ ergeben: eine ‚Leidensgeschichte‘ im „Journal“, eine über das Thema Zeit komponierte „Sonate“ (lose aneinandergereihte Ich-Erlebnisse, die nur durch ihr – und nur auf einer Metaebene des Textes erkennbares – Thema ihren Zusammenhang finden) sowie Episoden in einem vertrauten/fremden Land anlässlich einer leidenschaftlichen Suche nach einem ‚verlorenen Ort‘.

Über das Wesen von Trauer und Tod, über das Phänomen des Zeitvergehens und der subjektiven Wahrnehmung von Orten findet sich selbst in Montaignes *Essais* kaum etwas. Seine Weisheit, seine aus dem Leben gegriffenen, aus der (Selbst-)Beobachtung gezogenen Einsichten ergießen sich in essayistische Betrachtungen. Zum Beispiel über die „Freundschaft“, die „Kannibalen“, das „Nichtstun“, das „Alter“, den „Dünkel“, die „Erfahrung“ usw. Die *Essais* – aus subjektiv-empirischer Perspektive verfasst – haben das ‚Menschliche‘ ausgelotet und dabei gleichsam Weltbeobachtungen angestellt. Die folgenden subjektiven Eindrücke bringen, wie ich meine, ebenfalls allgemein(gültig)e Erkenntnisse hervor, obwohl sie mit der Wiedergabe von autobiographisch(-sprachlich) ‚Erlebtem‘ und ‚Erfahrenem‘ dies nicht primär intendieren.

Ich möchte mit autobiographischen Notizzetteln, dem *Tagebuch der Trauer*, von Roland Barthes beginnen. Als 1977 seine Mutter im Alter von 84 Jahren starb, war Roland Barthes 62 Jahre alt. Seit seiner Kindheit hatte er mit ihr in einer Wohnung gelebt. Am Tage nach dem Tod seiner Mutter am 25. Oktober begann er damit, kurze Notizen festzuhalten, die um die Tote, um die Trauer und um seine Einsamkeit kreisen. Er benutzte dazu jene karteigroßen, von ihm selbst zurechtgeschnittenen Zettel, die er auch zur Konzeption seiner Vorlesungen verwendete. Er schrieb mit Tinte, manchmal auch mit Bleistift. Im Juni 1978 waren bereits 250 Zettel zusammengekommen, dann werden sie weniger. Sie wurden im Jahre 2009 aus dem Nachlass ediert und bilden nun das Gegenstück zu den berühmten *Fragmenten einer Sprache der Liebe*.¹⁰ Barthes hatte allerdings nie daran gedacht, seine Notizen in dieser Form zu publizieren.

Heute möchte ich nachvollziehen, wie der ‚Philosoph der Zeichen‘ nach einer Sprache für eine Erfahrung sucht, die man jenseits der Sprache vermutet.¹¹ Der Schock des Todes der Mutter schlägt sich im Eintrag der nächsten Tage nieder: „26. Oktober 1977. Erste Hochzeitsnacht. Doch erste Nacht der Trauer?“ „27. Oktober 1977. – Nie mehr, nie mehr! – Und doch ist da ein Widerspruch: dieses ‚Nie mehr‘ ist nicht ewig, weil man selbst eines Tages stirbt. ‚Nie mehr‘ ist das Wort eines Unsterblichen.“ „29. Oktober 1977. Merkwürdig, ihre Stimme, die ich so gut kenne, von der man sagt, sie gebe der Erinnerung ihre eigentliche Körnung („der liebe Klang ...“), ich höre sie nicht mehr. Wie eine lokale Taubheit.“

Am selben Tag, auf einem anderen Zettel: „Verblüffender, aber gar nicht trostloser Gedanke, daß sie nicht „alles“ für mich war. Sonst hätte ich kein *Werk* geschrieben. Solange ich sie gepflegt habe, sechs Monate lang, war sie tatsächlich „alles“ für mich, und ich vergaß völlig, daß ich geschrieben hatte. Ich war nur noch für sie da. Vorher machte sie sich durchsichtig, damit ich schreiben konnte.“ Auf weiteren Zetteln desselben Tages: „Indem ich diese Notizen mache, überlasse ich mich meiner inneren *Banalität*.“ Und: „Die Begierden, die ich vor ihrem Tod (während ihrer Krankheit) hatte, lassen sich jetzt nicht mehr erfüllen, denn das würde bedeuten, daß ihr Tod es ist, der mir ihre Erfüllung ermöglicht – daß ihr Tod für meine Begierden gewissermaßen befreiend wäre. Doch ihr Tod hat mich verändert, ich begehre nicht mehr, was ich begehrt habe. Man muß darauf warten, daß sich – wenn es denn überhaupt dazu kommt – ein neues Begehren bildet, ein Begehren *nach* ihrem Tod.“

Diese Zitate mögen genügen, um die persönliche Betroffenheit wiederzugeben, die sich in ihrer ganzen Schwere, tiefen Emotionalität und gleichermaßen Reflexivität durch das gesamte Tagebuch zieht. Es ist aber auch Einsamkeit und möglicherweise auch Todessehnsucht, die den Autor bewegen: „2. April 1978. Was habe ich zu verlieren, nun, da ich den Grund meines Lebens verloren habe – den Grund, um jemanden Angst zu haben.“ „27. April. Morgen meiner Rückkehr nach Paris. – Vierzehn Tage lang habe ich hier unaufhörlich an Mam. gedacht und unter ihrem Tod gelitten. – Zweifellos gibt es in Paris noch *das Haus*, das System, das meines war, als sie da war. – Hier, weit weg, bricht jedes System zusammen. Was paradoxerweise dazu führt, daß ich viel mehr leide, wenn ich „draußen“, fern von „ihr“, im Vergnügen (?), der Zerstreung bin. Wo die Welt zu mir sagt: „Hier hast du alles, um zu vergessen“, vergesse ich um so weniger.“ „12. Juni 1978. Heftiger Anfall von Kummer: Ich weine.“

Leid und Trauer führen zu abstrahierenden Ideen: „31. Oktober. Ich will nicht darüber (über den Tod; R.K.) sprechen, weil ich fürchte, es wird Literatur daraus – oder weil ich nicht sicher bin, daß es keine wird –, auch wenn in der Tat Literatur in solchen Wahrheiten gründet.“ „1. Mai 1978. Denken und wissen, daß Mam. *für immer, ganz und gar* tot ist (...), heißt Buchstabe für Buchstabe (buchstäblich und gleichzeitig) denken, dass auch ich *für immer ganz und gar* tot sein werde. – Es ist also in dieser Trauer (dieser Art, der meinigen) eine radikale und *neue* Zählung des Todes; denn während das Wissen vom Tod vorher nur ein erborgtes (unbeholfenes, von den anderen, der Philosophie etc. herrührendes) war,

ist es nun *meines*. Es kann mir *kaum* mehr Leid zufügen als meine Trauer.“ Da die folgende Aussage leitmotivisch erscheint, sei auch sie hier wiedergegeben. „10. Mai 1978. Ich leide an der Angst vor dem, was eingetreten ist (...), der Angst vor einem Zusammenbruch, der bereits stattgefunden hat.“ „9. Juli 1978 (...) Aber noch merkwürdiger: *und was nicht wiederkehren kann*. Und genau das ist die Definition des *Endgültigen*.“

Im Laufe der Aufzeichnungen häufen sich Aussagen, die persönlich erfahrenen Statements gleichen. „24. Juni 1978. Für die innere Trauer gibt es kaum Zeichen. Sie ist die Vollendung der absoluten Innerlichkeit ...“ „20. Juli 1978. Trauer. Unmöglichkeit – Unwürdigkeit –, unter dem Vorwand von Depression den Kummer einer Droge anzuvertrauen, so als handelte es sich um eine Krankheit, eine „Besessenheit“ – ein Entfremdung (etwas, was einen fremd macht) –, während er (der Kummer; R.K.) doch ein wesentliches, intimes Gut ist.“

Am 13. September 1978 nehmen die Abstraktionen eine lyrische Form an: „Der grauenvolle / Egoismus / der Trauer / des Kummers“. Am 25. Oktober 1978 thematisiert Roland Barthes auch die Sprachlichkeit – nicht mehr als Theoretiker sondern aus der Beobachtung an seiner Mutter: „Bei ihr (Mam.) gab es nie eine Metasprache, eine Pose, ein gewolltes Bild. Genau das ist „Heiligkeit“. (Welches Paradox: Zu mir, der ich so sehr „Intellektueller“ bin, zumindest unter dem Vorwurf stehe, ein solcher zu sein, zu mir, der ich so sehr verwoben bin mit einer endlosen Metasprache (die ich verteidige), spricht sie souverän in der Nichtsprache.)“ Dass die Notizen weniger werden, bevor sie versiegen, sieht Roland Barthes selber und kommt zu der Einsicht: „4. Dezember 1978. Ich schreibe immer weniger über meinen Kummer, doch in gewissem Sinne ist er stärker, hat sich verewigt, seit ich nicht mehr schreibe.“ Schließlich, am 31. Dezember 1978, definiert er den Kummer als die „Folge umgelenkter *Effekte*“, den Tod und den Kummer als nichts anderes als „banal“ (11. Januar 1979). Nur das Schreiben vermag ihm eine gewisse Lust zu vermitteln, noch etwas „aufzubauen“ (18. Januar 1979) mit der Begründung, dass „Literatur = der einzige Bereich der Vornehmheit (wie Mam. es war).“ Und dennoch: „Man vergißt nicht, sondern etwas *Unbetontes* setzt sich in uns fest (30. Januar 1979).“

Roland Barthes hat mit seiner Trauerarbeit eine Art Apotheose der Mutter verfasst. „9. März 1979. Mama und die Armut; ihr Kampf, ihre Enttäuschungen, ihr Mut. Eine Art Epos ohne historische Pose.“ Auch in lyrisch-abstrakter Form artikuliert er seine große Verehrung: „Totale Präsenz / absolute / schwerelos / Dichte, nicht Gewicht.“ Der Schmerz bleibt „immer noch lebendig, wenn auch stumm“ (September 1979).

Ich möchte von der Trauererfahrung Roland Barthes' überleiten zur Erfahrung von Zeit oder Erfahrungen mit der Zeit – am Beispiel autobiographischer Aufzeichnungen der 1959 in Paris geborenen französisch-sprachigen Yasmina Reza. Mütterlicherseits von ungarischer, väterlicherseits von russisch-iranisch-jüdischer Abstammung wurde die Autorin vor allem bekannt durch ihre Theaterstücke wie *art* (1994) / *Kunst* – ein Welterfolg – und *Le dieu du carnage* (2008) / *Der Gott des Gemetzels* (2008). Für den hier zugrunde gelegten „récit“ *Hammerklavier*

(1997) hat sie nach der Verleihung zahlreicher Preise für ihr bisheriges Werk auch 1998 den *Prix de la Nouvelle de l'Académie Française* erhalten. Die Allgemeinheit wurde aufmerksam auf sie mit ihren Aufzeichnungen zum Präsidentschaftswahlkampf *L'aube le soir ou la nuit* (2007) – eine ‚Dokumentation‘ über ihre Begleitung Nicolas Sarkozys auf seinem Wahlkampf. *Frühmorgens abends oder nachts*, der Titel, enthält bezeichnenderweise Zeitangaben voller Lücken. Sie erklären sich aus dem Interesse der Autorin an Momenten der Machtinszenierung und weniger an politischen Sachfragen.

Hammerklavier (1997) sowie auch *Nirgendwo* (2005) enthalten autobiographisch inspirierte Erinnerungen an Augenblicke – kleinere Episoden, die aus Gesprächen mit Vater, Mutter, Freunden und den Kindern entwickelt werden. Ähnlich wie in Parabeln oder Fabeln – in uneigentlichen Darstellungen – werden uns dabei Einsichten und Erkenntnisse über die Phänomene des Zeitvergehens vermittelt. Es sind Erlebnisse – in der Form von Miniaturen – auf den Moment der kristallisierenden Beobachtung gebracht.

Als erstes möchte ich ein Beispiel aus *Hammerklavier* nennen, in dem unspektakuläre 30 Sekunden eine bedeutende Rolle spielen – wie in „Dreißig Sekunden Stille.“¹² Nach einer überwältigenden Aufführung von *Caprices de Marianne* im *Palais des Papes* in Avignon hält das Publikum noch 30 Sekunden lang den Atem an. Niemand klatscht, brüllt, als ob er nur darauf gewartet hätte, endlich sein Urteil deklarieren zu können. Die Autorin beneidet den Berichtenden weniger um die großartige Aufführung als um das Publikum, das *uni sono* 30 Sekunden lang (!) geschwiegen hat.

Eine andere Vorstellung von Zeit drückt sich in „Das zahnlose Lächeln“ aus bei der Betrachtung eines Fotos ihrer Tochter Alta. Das Foto zeigt die Achtjährige übergücklich ‚lachend aus vollem Munde‘, besser aus ihrem zahnlosen, noch kreuz und quer aus Milchzähnen, Lücken und riesengroßen Zähnen bestehenden Munde. Niemals hat man, wie die Autorin sagt, ein unästhetischeres und schöneres Lächeln gesehen. Es ist ein einmaliger Moment, eine kurzzeitige schamlose Offenbarung.

Wie Zeitvergehen ‚erkannt‘ bzw. überhaupt nicht ‚gesehen‘ wird, zeigt die Geschichte über „Die Nörglerin“, eine Fabel über den Generationenunterschied: Mutter und Tochter Alta schreiben und malen zusammen ein Buch. Nach dem Besuch bei der Großmutter ist es nicht mehr auffindbar. Die Autorin möchte verzweifeln, Alta ist unbekümmert. Nun ist es eben weg. Yasmina Reza, die Mutter, spürt den ungemainen Verlust, „Weil ich seinen Wert in der Zeit kenne“ (28). Es waren die gemeinsam verbrachten Momente des Schreibens und Malens, die unwiederbringlich sind.

In „Eine abgelaufene Zeit“ wird der Autorin anhand eines Fotos aus der Kindheit klar, dass „[...] im Hinblick auf die Unbeständigkeit [...] jede Gestalt ein Schatten“ (53) ist. Die Mutter der Autorin hebt alle Zeitungsartikel auf, zweifellos der „Beweis für meine Anwesenheit in der Welt“ (53), so Yasmina Reza, die sich nicht dafür interessiert: Aus „Hochmut?“ oder „Gelassenheit?“ „Nein. Entsetzen. Entsetzen angesichts der künftigen Bedeutungslosigkeit dieser Papierfetzen,

Entsetzen angesichts ihrer grausamen Ironie, Entsetzen angesichts der Trauer, Entsetzen angesichts der Zeit“ (53)

Die weise Einsicht, dem Alter seine Würde zu belassen, drückt sich in einer Geschichte um eine 83-Jährige aus: „Abschied von den Katalogen“. Deren Sohn, Joseph H. berichtet, dass seine Mutter sich nicht mehr für Kunstkataloge interessiere, die er ihr jeweils von seinen Auslandsreisen mitbringt. Jetzt blättert sie in den Seiten, nur um ihm einen Gefallen zu tun. Er ist völlig verstört. Warum, fragt die Autorin, soll sich eine 83-Jährige für Kunstkataloge interessieren?

Ist es nicht an der Zeit, an der Schwelle des Todes, Schluss zu machen mit diesem menschlichen Getue, Kunst und Kultur? Mit dreiundachtzig Jahren, dachte ich, hat man von diesen Dingen das gelernt, was sie uns lehren sollten, dass sich die Wahrheit nicht in ihnen fand [...] Im besten Fall [...] haben sie einem geholfen, durch die Zeit zu kommen. [...] Es gibt eine Zeit in der wir nicht mehr im Werden sind [...] Welcher Katalog kann uns noch verlocken? Welches vergebliche Zurschaustellen von Schönheiten, von "Meisterwerken" könnte uns neu beleben? Uns, die niemand je wieder begehren wird, nach denen niemand mehr gelüstet, uns, deren einzige Perspektive das kalte Bett und das Nichts ist. (57-58)

Über die Zeit bzw. die ‚Zwischenzeit‘ stellt Yasmina Reza in „Orte und Orte“ die Überlegung an, dass Orte innerlich erfahren werden. Ihre Bedeutung, ihre Schönheit, ihre Berühmtheit, ihre Hässlichkeit sind kulturbedingte Erfahrungen und Zuweisungen. Die „wahren Orte, jene die uns befruchten“ (103) sind „die, die uns sahen, wie wir außer uns waren, [...] all jene Orte, die uns auffingen, als wir erschüttert waren.“ (103).

Damit komme ich zu Amélie Nothomb und ihrer (Wieder-)Begegnung mit Orten. *La nostalgie heureuse* (2013) ist das 22. Werk der belgischen Autorin, die 1967 in Japan geboren wurde. Ihre Bücher sind in vierzig Sprachen übersetzt. Ab ihrem fünften Lebensjahr, seit der Rückkehr der Familie nach Belgien, empfindet sie eine besondere Liebe zu Japan, Sehnsucht nach ‚Hause‘.

Als man mich mit fünf Jahren von dort wegzog, begann ich mir ‚Japan‘ zu erzählen. Aber bald störten mich die Lücken in meiner Erzählung. Was konnte ich von einem Land sagen, das ich zu kennen glaubte und das sich im Laufe der Zeit von meinem Körper und meinem Kopf entfernte. Nicht dass ich beschlossen hätte, es zu erfinden. Das geschah von selbst. Nie hat es sich darum gehandelt, Falsches („le faux“) in Wahres („le vrai“) eintauchen zu lassen, noch darum, das Wahre in den Schein des Falschen zu hüllen. Was man erlebt hat, hinterlässt Musik in der Brust: und diese ist es, die man während des Erzählens hören möchte. Den Ton mit den Mitteln der Sprache zu schreiben, darum geht es [...].¹³

Aus ihrer umfangreichen Romanproduktion möchte ich nur die autobiografischen Romane nennen: *Mit Staunen und Zittern* (1999), *Der japanische Verlobte* (2010) und zuletzt *La nostalgie heureuse* (2013). Der Titel des letztgenannten

Buches, auf das ich hier eingehen möchte, ist eine Übersetzung des japanischen Wortes „natsukashii“, etwa schöne Nostalgie. Amélie Nothomb war sich seit der Verpflanzung nach Belgien ihrer „Nostalgie“ bewusst und war kraft ihrer „force d'hallucination“ stets auf der Suche nach dem ‚verlorenen Paradies‘. Wenn sie seinerzeit erklärte, „Das ist die Nostalgie“ (21) meinte sie damit allerdings immer eine ‚traurige Nostalgie‘. Das sollte sich noch innerhalb des autobiographischen Episodengefüges („roman“) ändern.

Die Autorin erklärt, dass alles, was man liebt, zu Fiktion wird und dass ihre erste Fiktion Japan war (7). Die Fiktion Japan mag sich aus einer Spaltung erklären zwischen dem unauslöschbaren Zugehörigkeitsgefühl zu ihrem Geburtsland und der verbleibenden Fremdheit gegenüber diesem Land. Schon der Titel *Ni d'Ève ni d'Adam (Der japanische Verlobte)* bezieht sich sinngemäß auf ein Gefühl des „Einander-wildfremd-seins“. Die Autorin spürt dies auch während der großen Liebe zu ihrem japanischen Verlobten, bei dem vergeblichen Versuch, sich einzupassen und sich in Japan zu etablieren. Schließlich kehrt sie nach Europa zurück.

Noch einmal aber möchte sie „gerettet“ werden, wie sie sich ausdrückt, gerettet von vielem Undefinierbaren (23). So nimmt sie die Gelegenheit wahr, im März 2012 mit dem Fernsightteam des Senders France Cinq nach Japan zu reisen, um dort eine Dokumentation über ihre Kindheitsorte zu drehen. Die Kamera stört sie nicht allzu sehr, da sie, wie sie sagt, nicht in ihr Inneres dringen, also nur an der Oberfläche bleiben kann. (38) Ihre Aufzeichnungen gehen weiter als die Kamera. Amélie Nothomb war seit sechzehn Jahren nicht mehr in Japan und setzt sich jetzt gern noch einmal dem Faszinosum ‚Fremdheit‘ und ‚Zugehörigkeit‘ auseinander, zumal sie sich aufgrund ihrer Leidenschaft immer wieder sträubte, sich diese Andersheit einzugestehen.

Auf der ersten Busfahrt zwischen Osaka und Kobé ist sie aufgewühlt: „Die Landschaft hat nichts Schönes an sich und dennoch trifft sie mich im Inneren. ‚Ich bin im Bus nach Kobé‘ ist ein Satz, der schon reicht, um mich innerlich zu erschüttern.“ (38)

Ständig schwankt sie zwischen ekstatischem Wiedererkennen des Vertrauten („l'air familial“) und einem fassungslosem Nicht-Wiedererkennen wie z. B. des Hauses, in dem sie aufgewachsen war. „Wenn man überhaupt nichts mehr wiedererkennt, das ist die Apokalypse.“ (43) Obwohl sie wusste, dass das Haus unter Erdbeben gelitten hatte, muss sie sich eingestehen: „Eine Sache ist es zu wissen, eine andere es zu sehen.“ (43) So nimmt sie die Veränderungen von Orten nur noch als „grausame Erfahrung“ („expérience cruelle“) wahr (47): „[...] entdecken, dass die von Kindheit an heilig gehaltenen Orte entwürdigt sind, dass sie nicht für würdig gehalten wurden, um erhalten zu bleiben und dass alles das normal ist.“ (47) Sie weiß, dass es Schlimmeres auf der Welt gibt und dennoch spricht in ihr eine Stimme: „[...] wenn Shukugawa der alte Ort geblieben wäre, wäre das Universum gerettet.“ (48)

Aber es gibt auch Dinge, die sich anscheinend völlig gleich geblieben sind, z. B. der Rinnstein: „Er ist es und kein anderer. Es besteht eine absolute Übereinstimmung zwischen dem Rinnstein meiner Kindheit und dem, den ich sehe.“ (49)

Amélie Nothomb erfährt dieses Wieder-Sehen, dieses absolute Wieder-Erkennen wie eine Offenbarung: „Die Rinnsteine und die Abflussrinnen haben sich nicht geändert.“ (50) Bei ihren Begleitern bleibt diese grandiose Entdeckung ohne Reaktion, und sie begreift, „dass das heftigste Gefühl, das tiefste Gefühl, das wahrste Gefühl, das ich an diesem Morgen der Pilgerfahrt empfunden habe, ohne einen Sinn zu sein scheint.“ (50) Ähnliches erfährt sie zusammen mit Rinri, ihrem ehemaligen Verlobten, als sie mit ihm auf alten Pfaden die Kirschblüte in Tokyo besucht. Sie bekommt eine Art Schock, erlebt eine Art Wunder, als sie den Clochard haargenau wiedererkennt, der ihrer beider Weg im Jahr 1989 hundertmal gekreuzt hatte. Rinri erkennt ihn allerdings nicht wieder.

Einer der Höhepunkte dieser autobiographischen Erlebnisse ist die Wiederbegegnung mit ihrer damaligen Kinderfrau Nishio-san. Es ist wohl die emotional bewegendste Episode; es ist das Wiederfinden einer ‚Mutter‘ – für die Autorin „ein starkes und erhabenes Gefühl“. Die Stadt, die ihr ziemlich heruntergekommen schien, hat sich gewandelt: „Durch das Fenster des Wagens scheint mir Kobé plötzlich eine wunderschöne Stadt zu sein.“ (59) – Bei einem Besuch in ihrem Kindergarten und der Betrachtung einer alten Fotografie des Schulhofes schreit sie: „Watashi desu!“ „Das bin ich“. Jetzt fühlt sie sich „gerettet“, identifiziert und darin bestätigt, dass sie sich ihre japanische Vergangenheit nicht nur eingebildet hatte. Das zerstörte Wohnhaus und andere Veränderungen bewirkten diese „beängstigende Hypothese“. „Auf diesem Schulfoto brach die Wahrheit durch.“ (69)

Das ausradierte Fukushima, die leeren Flächen, andere Flächen wie nach einer Bombardierung, das Werk der Natur, lässt sie an eine Apokalypse denken: „‘Apocalypse‘ bedeutet Offenbarung: es ist die Offenbarung des ‚Unheils.‘“ (84) Ein markantes Ereignis in diesem Buch betrifft den Rückflug über den Himalaya. Das Hochgefühl nimmt hier mehrere Seiten (145–149) ein und soll hier auch nicht im Einzelnen wiedergegeben werden. Es klingt wie eine Befreiung (Befreiung von Japan? Liebe zu Japan?), nach Frieden und Friedensschluss. Es ist eine Landschaft von überwältigender Größe, Höhe und Weite, in ihrem unendlichen Weiß und der Heftigkeit des Lichts. Die Autorin erlebt eine Ekstase vor diesem Meisterwerk der Natur: „Es ist so göttlich wie ein großartiges Buch zu lesen.“ (146) Es ist die Einsamkeit des Staunens und der Erregung, die hier noch einmal gebündelt erscheint. Es ist das Begreifen von Unendlichkeit. Die Betrachtung des Unglaublichen aus dem Flugzeugfenster soll sie läutern; Amélie Nothomb will sich schwören, sich nie mehr unglücklich zu fühlen, niemals mehr einer Melancholie nachzugeben: „Wer den Everest gestreift hat, hat kein Recht mehr dazu.“ „Das Äußerste, das ich von jetzt an erlaube, das ist die ‚nostalgie heureuse‘.“ Das Übermaß an Schönheit, die Existenz des Wunders, die Begegnung mit dem Überwältigenden lädt zur Demut ein. Der Himalaya wird der zukünftige Schutzschild der Autorin sein – mit dem Überwinden alles Erd- und Ortsgebundenen. Amélie Nothomb nennt es den „contact high“. Es gibt ihn „beim Hören von Mozart oder Beethoven, beim Lesen der Heiligen Theresa von Avila“ oder eben auch oberhalb des Mount Everest. (148-149)

Ich möchte nach diesen Beispielen wieder auf die Frage nach dem ‚autobiografischen Wissen‘ kommen. Seit den 1990er Jahren ist ein verstärktes Interesse an Fragen nach dem ‚Wissen (in) der Literatur‘ entstanden. Die meisten Projekte und Publikationen beschäftigen sich mit dem Verhältnis von *Wissenschaft* und *Literatur*, mit den Schnittstellen zwischen *Literatur* und naturwissenschaftlicher *Forschung*, mit den wechselseitigen Beziehungen zwischen *Faktenwissen* und *fiktionalem Erzählen*.¹⁴ Im Unterschied zum ‚Faktenwissen‘ möchte ich hier allerdings den Begriff vom ‚fiktionalen Wissen‘ (oder ‚autobiographischen Wissen‘) vorschlagen, denn es geht bei meinen Beobachtungen nicht darum, den Transfer zwischen *Literatur* und *Wissenschaft*, den sogenannten „two cultures“,¹⁵ zu ermitteln.

Die Erhebung und Verarbeitung von ‚Daten‘ im literarischen Text ist nicht mein Anliegen. Vielmehr wird *Wissen* (anhand der gegebenen Beispiele) innerhalb der *Sprache*, innerhalb einer (sprachlichen) Übersetzung der autobiografischen (sprachlichen) *Erfahrung* gesucht. Der bisher anerkannte ‚Zwischenraum‘ von *fact* und *fiction* muss hier nicht mehr ‚verhandelt‘ werden. In der *Fiktion* ist die *Erfahrung* (Fakt) enthalten, nämlich in der sprachlichen ‚Wiedergabe‘ oder Neuausgabe der sprachlich erfahrenen *Erlebnisse* und *Beobachtungen*.

Diese Untersuchung geht auch nicht der dem autobiographischen Schreiben primär zugrunde liegenden Frage nach, was man über sich wissen und über sich erzählen kann. Allerdings ist das aus den Texten herauskristallisierte ‚Wissen‘ an Personen, an das Subjekt, gebunden. Es ist ein subjektiv veränderliches, die eigene *Erfahrung* betreffendes *Wissen*, das nicht eben z. B. in Nachschlagewerken zur Verfügung steht. Dieses *Wissen* muss *erschrieben* werden oder – mit Heinrich Kleist – ‚erzählt‘ werden. Heinrich von Kleists in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*¹⁶ (1805) angestellte Überlegungen erkennen ‚Erzählen‘ bzw. das ‚Gespräch‘ als einen Weg zum Erlangen von *Wissen* an – in unserem Zusammenhang erweitert um das *Zwiesgespräch* mit dem textuellen Ich.

Auch ist es ein *Wissen*, das nicht – oder kaum einmal – explizit ausgedrückt wird, z. B. mit Erklärungen wie: ich verstehe jetzt ... ich weiß nun ... ich habe erkannt ... ich musste lernen ... ich musste einsehen ... meines *Wissens* ... usw. Es ist ein *Wissen*, das wir dem autobiografischen *Erzählen* entnehmen, das uns sozusagen auf einer *Metaebene* des *Erzählens*, der sprachlichen *Wiedergabe* von sprachlich *Erlebtem*, vermittelt wird.

Es ist auch ein *Wissen*, das – hier absichtlich so gewählt – aus den tiefsten *Gefühlen* heraus, aus reiner *Emotionalität* entstanden ist. *Emotionen* und *Verstand*, *Gefühle* und *Urteile* bzw. *Urteilstkraft* stehen sich noch im *Denken* z. B. französischer *Aufklärer* am Ende des 18. Jahrhunderts (und bis ins 19. Jahrhundert und in die *Gegenwart* hinein) gegenüber. Ich möchte dagegen mit Martha Nussbaum¹⁷ argumentieren, der zufolge *Gefühl* (ein) *Urteil* bedeutet: „Ich werde darlegen, daß das beste philosophische Verständnis der *Gefühle* diese nicht als rohe irrationale *Kräfte* begreift, sondern als intelligente und differenzierende *Persönlichkeitselemente*, die eng mit *Wahrnehmung* und *Urteilsvermögen* zusammenhängen (...).“¹⁸

Autobiografische Texte sind das Genre, in dem Gefühlen stattgegeben werden kann. Die Gefühle, Leidenschaften, Erregungen und Erschütterungen der vorgestellten Autobiographen haben Raum für Erkenntnisse, Einsichten und Urteile gelassen. Die emotional-mentale Ebene verbindet also Gefühl mit ‚Wissen‘. Prsonliches Erleben – wie Leid erfahren (Roland Barthes), Zeitvergehen empfinden (Yasmina Reza) und nostalgisches Sehnen (Amélie Nothomb) – hat Erkenntnisse erbracht, ohne dass sich die Autorinnen auf explizite Urteilsfindungen eingelassen haben. Die autobiographisch-fiktionale Schreibweise kann, wie dargestellt werden sollte, nicht nur die Vermittlung von Gefühlen sondern auch von Urteilen leisten: Urteile auf der Metaebene von Gefühlen.

-
- ¹ Um nur einige zu nennen: Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt am Main: G. Schulte-Bulmke, 1907 – 1969. Almut Finck, „Subjektbegriff und Autorschaft. Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie“, in: Miltos Pechlivanos et.al. (Hrsg.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, 1995, S. 283-294. Michaela Holdenried, *Autobiographie*, Stuttgart: Reclam, 2000. Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2. Aufl, Stuttgart: Metzler, 2005.
- ² Vgl. Helmut Winter, *Der Aussagewert von Selbstbiographien. Zum Status autobiographischer Urteile*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1985.
- ³ Siehe ebda. (Vorbemerkung).
- ⁴ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2. Aufl, Stuttgart: Metzler, 2005, S. 199.
- ⁵ In Anlehnung an Almut Finck, „Subjektbegriff und Autorschaft...“, op.cit., S. 286.
- ⁶ Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris: Éditions du Seuil, 2009. *Tagebuch der Trauer. 26. Oktober 1977 – 21. Juni 1978*, München: Carl Hanser Verlag, 2010.
- ⁷ Yasmina Reza, *Hammerklavier*, Paris: Albin Michel, 1997. *Hammerklavier: Eine Sonate*, Zürich: Ammann Verlag, 1998. Im Folgenden wird aus dem Sammelband *Nirgendwo*, München: Carl Hanser Verlag, 2012, zitiert.
- ⁸ Yasmina Reza, *Nulle part*, Paris: Albin Michel, 2005. Yasmina Reza, *Nirgendwo*, München: Carl Hanser Verlag, 2012.
- ⁹ Amélie Nothomb, *La nostalgie heureuse. Roman*, Paris: Albin Michel, 2013.
- ¹⁰ Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, Paris: Editions du Seuil, 1977.
- ¹¹ Zitiert wird im Folgenden aus: *Tagebuch der Trauer*, op.cit. Die Datierung der Texte steht für die Angabe der jeweiligen Seitenzahlen.
- ¹² Die folgenden Beispiele sind aus *Hammerklavier*, op. cit., entnommen.
- ¹³ Zitiert wird aus *La nostalgie heureuse*, op.cit., hier S. 7. Eine deutsche Übersetzung ist in Arbeit. Sämtliche Übersetzungen stammen von mir.
- ¹⁴ Sh. u.a. Jochen Hrlich, *Das Wissen der Literatur*, München: Fink, 2007. Ralf Klausnitzer, *Literatur und Wissen: Zugänge, Modelle, Analysen*, Berlin: De Gruyter, 2008. Nicolas Pethes, *Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht*, Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 28/1, 2003, S. 181-231. Petra Renneke, *Poesie und Wissen: Poetologie des Wissens der Moderne*, Heidelberg: Winter, 2008. Anne-Kathrin Reulecke, *Von null bis unendlich: Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens*, Köln: Böhlau, 2008.

- ¹⁵ Eine Formulierung von Charles Percy Snow in *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, New York: Cambridge University Press, 1959, der damit die Debatte über die (Un-)vereinbarkeit von Natur- und Geisteswissenschaften angestoßen hatte.
- ¹⁶ In: *Sämtliche Werke und Briefe*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2001.
- ¹⁷ Martha C. Nussbaum, *Gerechtigkeit oder Das gute Leben*, Herlinde Pauer-Studer (Hg.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1999, hier bes. S. 131-144. („Gefühle und Rationalität“).
- ¹⁸ Ebd., 136.

Klaus Schenk

Wege der Erinnerung. Zu Thomas Bernhard: *Der Keller*

Ein gemeinsames Thema der in den siebziger Jahren veröffentlichten Autobiographien findet sich in der Auseinandersetzung mit dem Schreiben. Aus einer sprachkritischen Perspektive hat vor allem Thomas Bernhard das Schreiben als Medium der Erinnerung hinterfragt. Im Folgenden soll daher *Der Keller. Eine Entziehung* von Thomas Bernhard herangezogen werden, um die Problematik des Schreibens in der autobiographischen Literatur der siebziger Jahre aufzuzeigen. Vor allem die Wegstrukturen bilden im Text von Bernhard eine Metaphorik und einen Schauplatz der Erinnerung im Medium des Schreibens.

Schlagwortkette: Autobiographie, Schreiben, Memoria, Wegstrukturen, Erinnerungsmetaphorik.

1. Vom Schreiben der Erinnerung

Entgegen vielen Untergangsvisionen konnte die Schrift und die Praxis des Schreibens ihre dominante Funktion in der gegenwärtigen Erinnerungskultur behaupten. Allerdings sind Erinnerung und Autobiographik weniger kommunisierbare Felder, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Treffend hat Walter Benjamin dies in einem Passus seiner *Berliner Chronik* formuliert: „Erinnerungen, selbst wenn sie ins Breite gehen, stellen nicht immer eine Autobiographie dar.“¹ Benjamins Bemerkung kann an grundsätzliche Fragestellungen zum Zusammenhang von Schreiben und Erinnern angeschlossen werden. Einerseits lässt sich erinnerndes Schreiben nicht auf die Gattung der Autobiographie einengen, sind doch Tagebücher, Memoiren und Formen der Aufzeichnung nicht nur ihre Vorläufer, sondern ebenso anerkannte Erinnerungsträger. Andererseits kann sich die moderne Autobiographik nur schwer von fiktionalen Schreibweisen abgrenzen. In moderner Prosa erscheint Erinnerung vielmehr als medial geprägte Struktur. Die Schrift und Prozesse des Schreibens bilden die Grundbedingungen für das Zustandekommen wie auch für die Inszenierung textueller Erinnerung. Die Grenzen zwischen Fakten und Fiktion sind dabei offen angelegt, so dass die moderne Autobiographik zum Roman tendiert. Nicht mehr der Anspruch auf Wahrhaftigkeit kann zum Maßstab des Erzählens gemacht werden. Vielmehr speist sich die moderne Autobiographik aus einer Ambivalenz, die den Schreibinszenierungen der Erinnerung selbst zugehört. Es war vor allem Wolfgang Iser, der auf diesen Grenzbereich des Imaginären zwischen Fakten und Fiktion aufmerksam gemacht hat.

Der zweistelligen Opposition zwischen Realem und Fiktivem konnte Iser eine dritte Dimension zwischenschalten:

So gewinnt der Akt des Fingierens seine Eigentümlichkeit dadurch, daß er die Wiederkehr lebensweltlicher Realität bewirkt und gerade in solcher Wiederholung dem Imaginären eine Gestalt verleiht, wodurch sich die wiederkehrende Realität zum Zeichen und das Imaginäre zur Wirkung des dadurch Bezeichneten aufheben.²

Die literarische Erinnerung bewegt sich in einem imaginären Zwischenbereich, der die *memoria* zu einem semiotischen Spiel des Schreibens transformiert.

2. Wahrheitssuche und Schreiben

Die Frage nach der Möglichkeit einer Wahrheitsfindung im Schreiben und die notwendigen Verstellungen der Wahrheit im sprachkünstlerischen Ausdruck bildet ein Grundthema im Werk Thomas Bernhards.³ Bernhards an Wittgenstein⁴ geschulte Sprachskepsis entwirft eine Negativität, in der keine unhinterfragten Satzungen mehr zugelassen werden können. Positionen werden durch die Bewegung ihrer Negationen in Aporien getrieben, wobei die Prozessualisierung des Textes vor Festlegungen schützt.⁵ Dass diese Dynamik mit der Problematik des Schreibens verknüpft ist, lässt sich exemplarisch an *Der Keller. Eine Entziehung*⁶ aufzeigen. Im zweiten Band seiner autobiographischen Pentalogie⁷ macht Thomas Bernhard das Schreiben nicht nur zum Thema, sondern auch zum Mittel, um die Darstellbarkeit von Erinnerung zu hinterfragen.⁸ In *Der Keller* beschreibt Thomas Bernhard einen existentiellen Richtungswechsel in seiner Jugend, der mit dem Verlassen des Gymnasiums beginnt und vom Ausbruch der Krankheit beendet wird.⁹ Mit der im Text häufig wiederholten Phrase „in der entgegengesetzten Richtung“¹⁰ wird deutlich gemacht, dass eine neue Ausrichtung gesucht wird, die mit Wegstrukturen verbunden ist. Es lässt sich zeigen, dass in Bernhards Band *Der Keller* eine Wegstruktur der Suche vorgeführt wird, und dass andererseits das Schreiben selbst zum Thema dieser Wahrheitssuche wird. Zunächst soll daher von der Topographie des Textes ausgegangen werden, die sich als Erinnerungs- und Schreibraum zugleich präsentiert.

3. Keller-Krypta

Wie in vielen autobiographischen Texten findet sich auch im Band *Der Keller*, der mit seinem Titel Ort und Buchtitel zugleich benennt, eine mehrschichtige Topographie der Erinnerung, die ebenso mnemotechnisch wie auch vom Textraum her kodiert ist. Der Titel des Bandes weist zunächst auf einen Ort und Schauplatz der Erinnerung hin: „Der Keller“ als das Lebensmittelgeschäft von Podlaha in der „Scherzhäuserfeldsiedlung“. Dass es sich dabei um eine topographische Reduktionsform handelt, wird deutlich, wenn man beachtet, dass der Schauplatz der Erinnerung über seine Grundbestandteile hinaus kaum erweitert wird. Zum Keller

gehört zwar ein Nebenraum und im Nachbarhaus sogar ein Magazin¹¹, vom gesamten Haus wird allerdings nur noch „die alleinstehende Frau, die genau über dem Geschäft wohnte“¹² erwähnt. Die Topographie der Erinnerung gleicht einem Feld von Ruinen, die im „Keller“, zusammengeführt werden. Der Ort des Kellers erweist sich als Krypta, in der sich die Erinnerungen versammeln, während die Architektur der Scherzhauserfeldsiedlung nur als eine unförmige Silhouette¹³ in Erscheinung tritt:

Mehrere Stufen führten in der Mitte der einstöckigen Blöcke hinauf in ein enges Vorhaus, von welchem aus man beidseitig in die Behausungen, die man heute nicht Wohnungen nennen kann, hineinkam, die Wohnungen hatten ein oder zwei Zimmer, die kinderreichsten Familien hausten in den Zweizimmerwohnungen, das Wasser war auf dem Gang, es gab nur einen gemeinsamen Abort, die Wände dieser Blöcke waren aus Heraklithplatten zusammengesetzt, mit billigem Mörtel angeworfen.¹⁴

Die Wohnräume korrespondieren mit der sozialen Deklassierung, der die Bewohner der Scherzhauserfeldsiedlung ausgesetzt sind. Andererseits hat sich in dieser trostlosen Architektonik auch der Erinnerungsort disqualifiziert. Dass im Text eine Topik der Erinnerung angelegt ist, wird deutlich, wenn Bernhard z. B. den Prozess des Älterwerdens beschreibt:

Es ist ein tagtägliches Ordnungmachen, in meinem Kopf wird aufgeräumt, die Dinge werden jeden Tag an ihren Platz gestellt. Was unbrauchbar ist wird verworfen und ganz einfach aus meinem Kopf hinausgeworfen. Die Rücksichtslosigkeit ist auch ein Alterskennzeichen.¹⁵

Aber auch der Keller als Erinnerungsort kann den mnemotechnischen Inventuren nicht standhalten. An einem anderen Erinnerungsort, „dem sogenannten Staatbrückenkopf“¹⁶ in Salzburg, wird der *Ich*-Erzähler von einem Bauarbeiter, der als Jugendlicher im Geschäft eingekauft und sogar gestohlen hatte, nach seinen Erinnerungen über die Zeit im Keller befragt.¹⁷ Es stellt sich heraus, dass die Namen zwar noch präsent sind, das *Ich* aber längst schon keine Verbindung zu ihren Geschichten mehr hat. Um dem Geschäftskunden eine Antwort auf die Frage nach seiner jetzigen Tätigkeit zu geben, kann das *Ich* nur antworten: „Schreiben“.¹⁸

4. Erinnerungswege

Steht so im Text der Richtungswechsel im Vordergrund und bildet die Zeit im Keller lediglich einen Übergang zur schriftstellerischen Tätigkeit, kann besonders die Wegstruktur des Textes diese beiden Aspekte zusammenführen.¹⁹ Augenfällig wird dies schon an der existentiellen Entscheidungsstruktur²⁰ zwischen dem Weg durch die Reichenhaller Straße zum Gymnasium oder über die „Rudolf-Biebl-Straße“ in die Scherzhauserfeldsiedlung. Andere Wege überlagern diese polare

Struktur; die „Gaswerk-gasse auf das Arbeitsamt“²¹ und noch der spätere Weg in die „Pfeifergasse“ zum Gesangsunterricht²², der Weg des Gehilfen Herbert in die „Ernest-Thun-Straße“²³ etc. Bekanntlich zählen auch Wegstrukturen zu den klassischen *loci* der Mnemotechnik, wie es sich schon bei Quintilian findet: „Was ich von dem Haus gesagt habe, läßt sich auch mit öffentlichen Bauten, einem langen Weg, dem Lageplan von ganzen Städten und mit Bildern machen.“²⁴ Darüber hinaus erhalten die Wege des Textes einen lebensgeschichtlichen Stellenwert, wenn vergleichend geäußert wird: „Die Wege, die ich gegangen bin, waren von ihm, meinem Großvater, schon begangen, das war und ist mein Vorteil, ich hatte die Möglichkeit zu einem intensiveren Studium.“²⁵ Im Modus von Bernhards Negativität formuliert: „Jedem anderen, außer mir wäre er ein Wegbereiter gewesen, aber ich war niemals ein Mensch für einen Weg. Ich bin keinen Weg gegangen im Grunde, wahrscheinlich, weil ich immer Angst gehabt habe davor, einen dieser endlosen und dadurch sinnlosen Wege zu gehen.“²⁶ Bernhards Strategie der Setzung von Gegenthesen²⁷ löst die topographische Struktur im Topos des Lebensweges auf, wodurch sich die *argumentatio* selbst zu einer Wegstruktur transformiert, der eine Gedankenkette im Text entspricht. Die von Bernhard beschriebenen Wege sind Erinnerungswege, existentielle Entscheidungswege und Denkwege der verlängerten Negationen.²⁸ Diese Verbindungen zwischen Gedankenbewegung und syntaktischer Bewegung bewirken eine Prozessualität, wie sie sich schon im Motto des Bandes kundgibt: „Alles ist unregelmäßige und ständige Bewegung ohne Führung und ohne Ziel. Montaigne.“²⁹ Im Motto des Bandes lässt sich ein zentraler Aspekt der Schreibweise von Thomas Bernhard erkennen. Montaignes essayistische Denk- und Schreibe-bewegung³⁰ bestimmt die Prozessualität des Textes. Bernhards Schreibweise folgt dem Modus eines Übergangs, wie ihn Montaigne folgendermaßen für seine Essays beschrieb:

Je ne puis assurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage: non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour de minute en minute.³¹

Die Struktur des Übergangs/ der *passage* bildet ein Modell für Bernhards autobiographisches Schreiben im Band *Der Keller*. Wenn sich schon auf den ersten Seiten in der Rede Podlahas das Adjektiv „*provisorisch*“³² ständig wiederholt, wird eine Bewegung des Übergangs benannt, wie sie sich als Schreibprozess inszeniert. Bernhard führt ein Schreiben des Übergangs vor, sowohl im Hinblick auf die Gegenläufigkeit seiner Argumentationen wie auch in der Wegstruktur der Erinnerung und ebenso in der Bewegung des Schreibens selbst. An zentralen Stellen wird in diese Wegstruktur von Bernhards Schreiben die Frage nach Fälschung und Wahrheit eingebettet:

Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und zur Verfälschung eines Sachverhalts. Und eine Zeit, eine Lebens-, eine Existenzperiode

aufzuschreiben, gleich, wie weit sie zurückliegt, und gleich, wie lang oder kurz sie gewesen ist, ist eine Ansammlung von Hunderten und von Tausenden und von Millionen Fälschungen und Verfälschungen, die dem Beschreibenden und Schreibenden alle als Wahrheiten und als nichts als Wahrheiten vertraut sind. Das Gedächtnis hält sich genau an die Vorkommnisse und hält sich an die genaue Chronologie, aber was herauskommt, ist etwas ganz anderes, als es tatsächlich gewesen ist. Das Beschreiben macht etwas deutlich, das zwar dem Wahrheitswillen des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar.³³

In dieser Textpassage wird nicht nur die für jede Autobiographik konstitutive Frage nach der Mitteilbarkeit von Wahrheit aufgeworfen, sondern ebenso in ihrer Darstellung destruiert. Bernhard betreibt eine Dialektik des Übergangs, indem er die Aspekte „Wille zur Wahrheit“, „Fälschung“ und „Verfälschung“ mit einer Wegstruktur („ist der rascheste Weg“) verbindet, die zugleich eine Schreibspur ist. Aus dieser Position heraus kann die Frage nicht entschieden, sondern nur schreibend aufgeschoben werden. Wenige Zeilen weiter heißt es:

Was hier beschrieben ist, ist die Wahrheit und ist doch nicht Wahrheit, weil es nicht die Wahrheit sein kann. Wir haben in unserer ganzen Leseexistenz noch niemals eine Wahrheit gelesen, auch wenn wir immer wieder Tatsachen gelesen haben. Immer wieder nichts anderes als die Lüge als Wahrheit, die Wahrheit als Lüge et cetera. Es kommt darauf an, ob wir lügen wollen oder die Wahrheit sagen und schreiben, auch wenn es niemals die Wahrheit sein kann, niemals die Wahrheit ist.³⁴

Satz und Gegensatz in der negativen Dialektik Thomas Bernhards werden von einem Schreiben vorangetrieben, das sich nur aufschieben kann im Transport von „Lüge als Wahrheit“ und „Wahrheit als Lüge“ etc. Die Passage endet mit dem Eingeständnis: „aber das Schreiben ist mir die Lebensnotwendigkeit, darum, aus diesem Grunde schreibe ich, auch wenn alles, was ich schreibe, doch nichts als Lüge ist, die sich als Wahrheit durch mich transportiert.“³⁵

5. Schlussbemerkung

In *Der Keller* wird eine Erinnerungstopographie des Übergangs als Struktur von Wegen und Strassen entworfen, die als Schreibspur das Medium, den Gegenstand und die Metaphorik der Erinnerung bildet. Bernhards Fokussierung auf das Schreiben bringt eine Problematik hervor, die in der Literatur der siebziger Jahre dominant wird. Die Spannung zwischen Fiktion und Faktizität stellt das autobiographische Schreiben vor Aporien, die nur in der Ambivalenz des Imaginären aufgelöst werden können.

- ¹ Walter Benjamin, "Berliner Chronik", in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Hrsg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Fischer 1985, S. 488.
- ² Wolfgang Iser, "Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?," in: Dieter Henrich/ Wolfgang Iser (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*, München: Fink, 1983 (= Poetik und Hermeneutik X), S. 122f.
- ³ Vgl. Bernhard Sorg, *Thomas Bernhard*, München: Beck, 1977; Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzler, 1995.
- ⁴ Vgl. Franz Eyckeler, *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, S. 41ff.
- ⁵ Vgl. Aldo Giorgio Gargani, *Der unendliche Satz: Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann*, übers. v. Anselm Jappe, Wien: Passagen, 1997, S. 38: „Die Denktätigkeit spielt sich in der unendlichen Korrektur der Korrektur der Korrektur ab.“ Vgl. auch Andreas Maier, *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*, Göttingen: Wallstein, 2004, S. 90ff.
- ⁶ Zitiert wird nach Thomas Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*, Salzburg: Residenz, 1976.
- ⁷ Zu Bernhards autobiographischer Pentalogie vgl. Eva Marquardt, *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen: Niemeyer, 1990, S. 120-178.
- ⁸ Wenig förderlich ist es allerdings das Schreiben als Bewältigungsversuch zu sehen wie bei Urs Bugmann: Bewältigungsversuch. Thomas Bernhards autobiographische Schriften, Bern – Frankfurt am Main – Las Vegas: Peter Lang 1981, S. 147ff.
- ⁹ Zu Bernhards *Der Keller* vgl.: Manfred Mittermayer, Thomas Bernhard, S. 6ff. u. S. 81ff.; Wendelin Schmidt-Dengler: „Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit“. Zu Thomas Bernhards Autobiographie „Der Keller“, in: Klaus Amann/Karl Wagner, *Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard*, Innsbruck – Wien: Studien Verlag 1998, S. 141-202.
- ¹⁰ Bernhard, *Der Keller*, 7, besonders dicht werden die Wiederholungen auf S. 16-20.
- ¹¹ Ebd., 8.
- ¹² Ebd., 94.
- ¹³ Ebd., S. 50.
- ¹⁴ Ebd., S. 34.
- ¹⁵ Ebd., 129.
- ¹⁶ Ebd., 137.
- ¹⁷ Ebd., 137.
- ¹⁸ Ebd., Ebd., 141.
- ¹⁹ Wenn Schmidt-Dengler, „Auf dem Boden der Sicherheit“, S. 226, von der „idealen Welt des Kellers“ spricht, gilt es die Funktion des Übergangs und Entscheidungswege nicht zu vergessen.
- ²⁰ Zur Entscheidungsstruktur vgl. Schmidt-Dengler, „Auf dem Boden der Sicherheit“, 230.
- ²¹ Bernhard, *Der Keller*, 24.
- ²² Ebd., 119.
- ²³ Ebd., 139.
- ²⁴ Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. u. übers. v. Helmut Rahn, Teil II, Buch VII-XII, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, Buch XI 2, 21, S. 595. Lat., ebd., S. 594: „quod de domo dixi, et in operibus publicis et in itinere longo et urbium ambitu et picturis fieri potest.“

²⁵ Bernhard, *Der Keller*, 132.

²⁶ Ebd., 133.

²⁷ Vgl. Ebd., 119: „Ich liebte den Gegensatz, wie ich auch heute vor allem den Gegensatz liebe [...]“.

²⁸ Gargani, *Der unendliche Satz*, 25.

²⁹ Bernhard, *Der Keller*, 5.

³⁰ „Zum Topos des Spaziergangs bei Montaigne und der essayistischen Schreibweise“, vgl. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hrsg. Gert Ueding, Bd. III. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 135.

³¹ Michel de Montaigne, *Essais*, Hrsg. Maurice Rat. Paris 1962, Bd. II, S. 222. Herbert Lüthy übersetzt ‚le passage‘ mit: „Ich zeige nicht das Sein, ich zeige den Übergang“, in: Michel de Montaigne, *Essais*. Zürich: Manesse 1991, S. 623; Hans Stilett übersetzt mit „Ich schildere nicht das Sein, ich schildre das Unterwegssein“, in: Michel de Montaigne: *Essais*. Erste moderne Gesamtübersetzung, Frankfurt am Main 1998: Eichborn, Bd. III, S. 33.

³² Bernhard, *Der Keller*, S. 8.

³³ Ebd., 37f. Oliver Jahraus, *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im uvre Thomas Bernhards*, Frankfurt am Main – Bern New York – Paris: Peter Lang 1991, S. 48, führt die zitierte Stelle aufgrund ihrer Wiederholungsstruktur an.

³⁴ Bernhard, *Der Keller*, 39.

³⁵ Ebd., 39.

Margit Filinger

Das Autodokument bei Peter Handke und seine Anfänge in der Frühromantik

Ein großer Teil der Textsorten hat Vorgeschichte in den früheren literarischen Epochen. Die Autobiographie, obwohl sie als Gattung im 20. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebt, erscheint in den Werken der deutschen Frühromantik in Form von Selbstreflexionen. Die Frage ist vor allem die, was als Autobiographie betrachtet werden kann. Wenn wir darauf Antwort bekommen, dann ist der Zusammenhang zwischen den poetischen Ansichten von Peter Handke und denen der Frühromantiker zu sehen, in manchen Prosawerken kann sogar die Ähnlichkeit im Erzählverhalten entdeckt werden.

Schlagwortkette: Autobiographie, Fiktionalität, romantische Ironie, Gattung, Sprachskepsis, Innerlichkeit, Wahrnehmungsfähigkeit.

Wenn man die im 20. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebende Textsorte, die Autobiographie untersucht, entdeckt man die Tatsache, dass sie nicht ohne Beispiel-fall ist. Besonders in Handkes *Wunschloses Unglück*, wo das Erzählverhalten mit dem von frühromantischen Verfassern Parallelitäten aufzeigt.

Der Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Behauptung der Fachliteratur, dass jeder Text als eine Art Autodokument aufgefasst werden könne, bzw. kein Text sei autobiographisch, sogar derjenige nicht, der sich so nennt.¹ Zu dieser Kenntnis gelangt Paul de Man durch die Bezweiflung einer korrekten Definition der Autobiographie als literarische Gattung. Seine Beweggründe finden sich zu einem in der ästhetischen und historischen Funktion des Begriffs ‚Gattung‘, und dadurch erhebe sie sich über einen reportageähnlichen Text, was eigentlich eine Autobiographie ist, und als solche erfülle sie zweitrangige Rolle. Zum anderen bezieht man sich häufiger auf den Unterschied zwischen der Autobiographie und der Fiktion, jedoch führe dieser Weg auch nicht zu klarem Ergebnis.²

Das Argumentieren von de Man ist überzeugend, denn die aufgeworfene Frage, ob ein autobiographischer Text auf gleiche Weise von seinem Gegenstand abhängt, wie ein Foto oder ein realistisches Gemälde, wirft klares Licht auf den Kern des Problems: Der Autor der Autobiographie ist selten fähig, in solchem Maße objektiv zu bleiben, wie ein Maler. Nach der Meinung von de Man kommt der Schriftsteller oft in einen fiktionalen Kontakt mit dem Beschriebenen.³ Daraus folgt, dass die Autobiographie keine Gattung ist, sondern eine „Lese- oder Verstehensfigur“, die in gewissem Maße in jedem Text auftritt.⁴

Da das Mittel der Literatur die Sprache ist, und jeder Autor daraus seine eigene Welt aufbaut, kann die oben kurz vorgeführte Meinung akzeptiert werden. Die Autobiographie spiegelt nämlich die gleiche Welt, wie die anderen Werke desselben Autors. Das unterstützt auch Handkes Einstellung zur Frage. Als er über das Leben seiner Mutter zu schreiben anfängt, reflektiert er die gewöhnlichen Formulierungen dieser Gattung: „...es begann mit...“, wenn man so zu erzählen anfangen würde, wäre alles wie erfunden, man würde den Zuhörer oder den Leser nicht zu einer privaten Teilnahme erpressen, sondern ihm eben nur eine recht phantastische Geschichte vortragen.“⁵ Dann wählt er trotz dieser Vorführung gewohnte sprachliche Mittel zu Beginn seiner Geschichte: „Es begann also damit, dass meine Mutter...“ Schafft er dadurch bewusst große Unsicherheit bereits am Anfang seiner Erzählung oder gerade das einzig Sichere wird hier betont: Der Text sei sowohl fiktiv als auch wirklich?

Auf diese Frage antwortet wieder ein in Klammern stehender Gedankengang aus dem Werk *Wunschloses Unglück*, ein Foto mit der Mutter reflektierend:

*(Die Fiktion, dass Fotos so etwas überhaupt ‚sagen‘ können-: aber ist nicht ohnehin jedes Formulieren, auch von etwas tatsächlich Passiertem, mehr oder weniger fiktiv? Weniger, wenn man sich begnügt, bloß Bericht zu erstatten; mehr, je genauer man zu formulieren versucht? Und je mehr man fingiert, desto eher wird vielleicht die Geschichte auch für jemand anderen interessant werden, weil man sich eher mit Formulierungen identifizieren kann als mit bloß berichteten Tatsachen? – Deswegen das Bedürfnis nach Poesie?...)*⁶

Die Antwort ist klar: Sprachliche Formulierungen ziehen gesetzmäßig eine Art Fiktionalität mit sich. Damit verknüpfen sich weitere Fragestellungen dieses Beitrags: Welche Darstellungsweise wird mittels der Sprache zum Ausdruck der Geschlossenheit, bzw. der Offenheit verwendet? Ist es überhaupt möglich, durch Sprache irgendeinen äußeren oder inneren Prozess zu beschreiben? Auf die Fragen kann mit Hilfe eines Rückblicks auf die Vorhergehenden geantwortet werden, denn die ersten bedeutenden und nachwirkenden Suchenden in diesem Bereich waren die deutschen Frühromantiker.

Einige Forschungen haben schon nachgewiesen, dass Handkes Werk sich an einigen Punkten mit den Theorien der deutschen Frühromantik verknüpfen.⁷ Die Brüder Schlegel in seinen philosophischen, ästhetischen Schriften und ihre Freunde, die Dichter Novalis und Tieck haben den Problemkreis der Gattungen, der Erzähl- und Darstellungsweise in literarischen Texten und auch in anderen Schriften gründlich thematisiert und dargelegt. Infolge ihrer Überzeugungen über das Ungenügen der Sprache haben sie nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten gesucht, so sind sie sogar bis zur Intermedialität gekommen.⁸ Eine wichtige sprachliche Methode von den Jenaer Romantikern ist die von Friedrich Schlegel definierte romantische Ironie, durch die die ständige Anwesenheit des Autors im Erzählen gesichert wird. Dieses Verfahren als Beispielfall einer Anti-Narrativik kann mit Handkes autobiographischen Werken verglichen werden.⁹

Nach de Man ist die romantische Ironie eine Art Therapie, die das Funktionieren der Sprache sogar im letzten Stadium der Entfremdung von uns selbst ermöglicht. Durch die Ironie wird nämlich eine Verdoppelung des Ichs bewerkstelligt:¹⁰ Es kommen ein empirisches und ein ironisches Ich zustande, und das letztere erscheint plötzlich und unerwartet.¹¹

Nach Schlegel ist die Ironie eine Form von Paradoxon.¹² Für ihn bedeutet sie also Selbstvernichtung und Selbstschöpfung gleichzeitig, die sich in der Selbstbeschränkung auflösen soll. Das ist eine Art Schwebezustand, der zwischen zwei entgegengesetzten dichterischen Gefühlen vermittelt. Für Tieck dient die Ironie oft als Mittel zur Darstellung einer ambivalenten Wirklichkeit.¹³ Andere Forscher halten sie bei Tieck für keinen Spott, vielmehr für den tiefsten Ernst, der zugleich mit Scherz und Heiterkeit verbunden ist.¹⁴ Mit der Frage der Ambivalenz hängt die Relativierung der Eindeutigkeit jedes Wortes, jeder Geste zusammen: Das wird auch als eine Quelle der eigenen Heiterkeit von Tiecks Sprache bezeichnet.¹⁵

Der Begriff der Schlegelschen Ironie steht den Mitteln von Handke am nächsten, denn die moderne Dichtung hat nicht nur die Aufgabe, ihren Stoff mit künstlichen Reflexionen zu vereinigen, sondern dadurch auch sich selbst vorzustellen. Das heißt: das Produzierende mit dem Produkt zusammen darstellen. Die Ironie ist eine permanente Parabase, zitiert de Man Friedrich Schlegel, und fügt hinzu: dieses Eingreifen des Autors bricht die Illusion der Fiktion.¹⁶ Logisch folgt aus dem Vorherigen, dass sich diese Darstellungsweise in größtem Maße nach Objektivität strebt.¹⁷

Das ist der Fall auch bei Handke, dessen Name oft im Zusammenhang mit einer neuen Innerlichkeit oder Subjektivität erwähnt wurde, obwohl es in seinem Werk auch um Streben nach Objektivität geht. Die ungenaue Formulierung ist schuld daran, wie Tieck es auch oft thematisiert. Unter ‚so genannter‘ Innerlichkeit versteht er z. B. eine oberflächliche Erscheinung, die mit der ursprünglichen Idee von Novalis – mit dem Weg nach Innen – kein Gemeinsames mehr besitzt. Die originelle Bedeutung des inneren Weges: eine Erkundungsreise des eigenen Ichs. Bei Handke kann die subjektiv genannte Richtung mit einem Kampf gleichgesetzt werden: Kampf um die bessere sprachliche Formulierung.¹⁸

Die Erneuerungen bringenden Ideen der Romantik haben größtenteils auch in den späteren sprachlichen Kunstwerken weitergelebt. Auf dem Gebiet der Gattungen hat die progressive Universalpoesie enorme Befreiung zustande gebracht.¹⁹ Nach Novalis durften sich die getrennten Gattungen wieder vereinigen, und zwar in einer einzigen Gattung, und das wäre das Märchen.²⁰ Sie sehen die wichtigste Tätigkeit der Sprache in ihrem symbolischen Darstellungssystem, und dabei wird A.W. Schlegel befolgt.²¹ Der romantische Künstler muss sich auf den möglichst höchsten sprachlichen Ausdruck konzentrieren. Den Übergang bildet die Kunst der Jahrhundertwende: Gegen das Ende des 19. Jahrhunderts rückt wieder die Frühromantik in den Vordergrund. Es wird eine neue Sehensweise gefordert, durch die der Sprachkünstler Tiefschau in die Dinge gewinnt. Tiefer schauen bedeutet gleichzeitig, dass die Kleinigkeiten in den Mittelpunkt der Darstellung kommen sollen.²²

Das sind auch die Schwerpunkte in der Welt Handkes. Während er die beliebte Gattungen der sechziger und siebziger Jahre auch benutzt – Tagebuch, Autobiographie – offenbart er sich in diese auf neue, d.h. an die Frühromantik erinnernde Weise, also führt nicht nur soziologische und politische Ansichten vor, mit den eigenen Erfahrungen verbunden, sondern reflektiert er auch die Fragen seines eigenen Schaffens. Er verlangt eine radikale Erneuerung der Schreibweise durch eine Aussage: „Literatur sei romantisch.“²³ Er wünscht eine Umkehrung des gewöhnlichen Sprachgebrauchs, d.h. die Sprache soll nicht – wie in den Medien – ein Mittel der Beherrschung sein.²⁴ Im Interesse dessen baut er seine Poetik auf einer neuartigen Wahrnehmungsfähigkeit, durch die er wieder eine empfindsame Beziehung zwischen Objekt und Subjekt gegenüber der gegenwärtigen Gleichgültigkeit herstellen möchte. Damit verweist er auf eine menschliche Verhaltensweise, wobei die Figuren an den kleinen Details nicht vorbei rennen.²⁵ Das Werk *Die Stunde der wahren Empfindung* ist der erste Schritt in diese Richtung.²⁶

Die Innerlichkeit modifiziert sich bei Handke durch eine „innere Sprache“, die zu einer Quelle des dichterischen Bildes in der Erzählung wird.²⁷ Die sprachliche Neuerobung der Welt ist nur in dieser dichterischen Sprache möglich, die in manchen Handke-Texten die Grenzen des Mystizismus überschreitet.²⁸ Auch aus diesem Aspekt ist eine engere Verknüpfung zu den Frühromantikern zu sehen: Handke betrachtet nämlich die Sprache als Zusammenhang schaffendes Medium zwischen dem Ich und der Welt, wobei diese Sprache eine begriffauflösende Kraft hat.²⁹ Sie legt das Wesen der Dinge traumähnlich offen.

Bei Handke kann also von Sprachskepsis nicht die Rede sein, es geht nur um die Entkräftigung der für ihn bekannten Sprache – wie in der romantischen Zeit –; sie hat nicht mehr die Fähigkeit des besten Ausdrucks, die im Interesse der aufmerksameren und empfindsameren Darstellung und Wahrnehmung zu wünschen wäre. „Das alles sah ich als Zeichen für das, was ich nicht sah – für die monumentale Fremdheit der menschlichen Lebensäußerungen, die sich in der Umwelt, wenn auch nicht so poetisch verschlüsselt wie in dem Anblick eines angebissenen Apfels in einem Kanalgitter...“³⁰

Wenn die Sprache als Medium funktioniert, dann ist die Literatur für Handke ein Vermittler der Selbstreflexion: „Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden.“³¹

Die Methode erinnert uns an die Verdoppelung in der Ironie der Frühromantik: Unter ‚Zerdenken‘ versteht Handke eine Denkweise, das Neudenken des Übergangs. Es ist ein Zurückziehen in die inneren Regionen des Ichs, um von dort das Äußere mit neuem Sehen wahrzunehmen.. Bartmann beweist auf Grund von Zitaten aus Handkes Werken, dass es hier um Subjekte geht, deren innere Welt in die äußerste Tiefe des Ichs beleuchtet ist.³²

Der Begriff von Innerlichkeit findet er auch nicht geeignet, er bezeichnet es als übereilte Verschachtelung, anstatt dass die Eigenartigkeiten seiner Werke aufgedeckt würden. Nach Bartmann ist es schwer, Handkes Beziehung zu den romantischen Werken unter Beweis zu stellen, denn er geht ziemlich eklektisch mit

den Texten der Goethe-Zeit um.³³ Andere Forschungen werden auch, nach deren Meinung die Hoffnung von Handke auf eine andere Zeit nichts anderes bedeute, als eine Sehnsucht nach der blauen Blume.³⁴ Seine Utopie ist also eine der progressiven Universalpoesie.

Es steht bereits bewiesen, dass Handke die Werke der Goethezeit hoch schätzt: Goethe, Schlegel, Novalis, Kleist sind die häufig zitierten. In dieser Tatsache kann der Grund dafür liegen, dass es zwischen Handkes und Tiecks Werke Parallelitäten entdeckt werden können. Die Fachliteratur erwähnt die Verwandtschaft zwischen den beiden nicht, aber es kann eine nicht direkte Verknüpfung geben, wenn beide den Ursprung ihrer Poetik in dem Gedankenkreis der Schlegelschen Ideen vorfinden. Hier seien einige ähnliche Elemente der Werke von Handke und Tieck angeführt, ohne dass man Anspruch auf die Vollkommenheit erhebt.

Es wird zunächst die Erzählhaltung untersucht. In manchen Prosawerken wird nicht nur das Thema der Erzählfigur und deren Identität bearbeitet, sondern auch das Problemfeld des Erzählens wird zum Gegenstand sowohl bei Tieck als auch bei Handke.³⁵ Vielseitig wurde z. B. das Märchen von Tieck *Der blonde Eckbert* analysiert, aber kaum jemand bemerkt es, wie häufig es in diesem Werk um das Erzählen und dessen Wiederholung geht.³⁶ (1) Der auktoriale Erzähler spricht anfangs über die Protagonisten, (2) dann eine Ich-Erzählerin berichtet über ihr Schicksal, und diese Binnenerzählung beginnt mit dem Satz: „Nur haltet meine Erzählung für kein Märchen, so sonderbar es auch klingen mag.“³⁷ ‚Märchen‘ steht hier in der Bedeutung ‚Nichtwirklichkeit‘, der Zuhörer wird so gewarnt, alles als Wirkliches anzunehmen. Dann folgt eine dem Grimm-Märchen – *Frau Holle* – ähnliche Erzählung, obwohl ein Märchen keine Ich-Form kennt. Aus dem Blickwinkel der Struktur gesehen entspricht es aber dennoch einem wahren Märchen. Das ist kein Widerspruch: Durch die für diese Gattung typische Bildsprache wird die tiefste Wahrheit offen gelegt. (3) Nach dem Binnenmärchen nimmt wieder der auktoriale Erzähler das Wort, und sein Thema ist jetzt, wie dieselbe Erzählung von der Titelfigur wieder an die verwandlungsfähige Märchenfigur weiter zitiert wird. Den Erzähltzwang seiner Figur kommentiert der Autor: Eckbert wiederholt es, um sich an seine Sünde zu erinnern.³⁸ Die Geschichte seiner Frau drängt sich in Eckberts Gedanken immer auf, bis er die Wahrheit erfährt. Der Anfangssatz der Ich-Erzählerin scheint also Wirkliches vorausprojiziert zu haben, denn ihre Geschichte wurzelt in der wahrsten Vergangenheit der beiden Figuren.

Auch in der letzten Novelle – *Waldeinsamkeit* – wird auf Vergangenes zurückgegriffen: Im Titel weist Tieck auf sein früheres Märchen *Der blonde Eckbert* hin, um dadurch eine Art Fortdenken der bereits im Märchen aufgeworfenen Problematik des Erzählens und dadurch der Frage der Selbstreflexion wieder Raum zu schaffen. Das Wort gilt als eine poetische Zusammenfassung einer Dichterswelt, in der sich die Treue zu einer Gattung – Märchen – und zu einer Erzählweise ausdrücken lässt. Es betont gleichzeitig die Methode der Darstellung: ‚Wald‘ bedeutet die Tiefe der Seele, undurchschaubar und beängstigend, aber auch Stille – ‚Einsamkeit‘ – und Ruhe zum Nachdenken. Die Zentralfigur lebt voller Sehnsucht nach dieser Waldeinsamkeit, deren Wesen er nicht kennt, nur die für ihn zur

Maske gewordene Oberfläche: die romantische Haltung der Langeweile gegenüber. So ist es auch eine Art Selbstreflexion: Durch diese Figur übt der Autor Kritik über sich selbst, übernimmt zugleich die Verantwortung für die Verbreitung dieses Benehmens. Das Selbstbildnisgepräge der Figur betonen auch Selbstzitate, nicht nur der Titel, sondern auch ein Genoveva-Bild in der Waldhütte und das ganze Milieu im Wald erinnert uns stark an den Autor.

In der Figur des Onkels treffen wir nach dem Titel das zweite Mal die persönliche Anwesenheit des Autors, ohne dass er sich direkt an den Leser wendet oder nebenbei Kommentare zu dem Erzählten hinzufügt. Er lässt sich als Thema der Figurenrede ins Geschehen hineinspielen. Der Onkel als fiktive Figur erzählt über den nicht fiktiven Jenaer Kreis und Tieck, was die Möglichkeit einer größeren Distanzhaltung steigert: Der Autor beobachtet sich selbst von außen, so scheint er den Schlegelschen ‚Schwebezustand‘ zu verwirklichen. Die Hauptfigur gewinnt in der gezwungenen Waldeinsamkeit, weit vom Alltag, mitten in einer wirklich romantischen Umgebung, aber gefangen, Einsicht in sein Inneres. Zur Heilung helfen ihm auch die zufällig gefundenen Lektüren: eine an seine Kindheit erinnernde Reisebeschreibung und die Schrift eines ‚törichten‘ Mannes, der früher auch in der Hütte lebte. Die Erinnerung lenkt seine Aufmerksamkeit langsam auf die Wirklichkeit; er sieht jetzt auch seine Kindheit anders, erkennt die echte Liebe und die Falschheit. Das Auftreten des törichten Dichters kann auch als Selbstreflexion bezeichnet werden: Über etwas Ungewohntes schreiben bedeutet Verrückt-Sein. Dieser fiktive Verfasser läuft ständig wegen seiner Krankheit; er ist also eine parodistische Variante des romantischen Wanderers zum einen, zum anderen drückt sich darin der Zwang zum Schreiben aus. Er muss sich einfach mit dem Formulieren von Gedanken beschäftigen, unabhängig davon, ob es dem Publikum gefällt. In dieser Figur erreicht die Reihe der Selbstreflexionen den Höhepunkt. Der Autor Tieck leugnet sein früheres Ich nicht, die echten Werte der Romantik werden am Leben gehalten, dadurch, dass die Anfänge auf einer höheren Ebene ironisch und zufrieden wiederholt werden.

Bei Handke ist das Erzählen auch Erneuerung und Anordnen, wenn es sich wiederholt.³⁹ Nach seiner Ansicht hat die Wiederholung einen Grund: Wer erzählt, der wiederholt etwas, woran er sich erinnert, dadurch schafft er Neues und das soll das Ziel des Erzählens sein.

Ein weiterer Berührungspunkt lässt sich in der Darstellungsweise finden: Der Alltag oder die Alltäglichkeit stehen oft im Zentrum in den Werken der beiden Autoren. Bei Tieck kommt der Alltag in eine mit dem Wunderbaren des Märchens identische narrative Funktion. Der Alltag besitzt nämlich die Kraft des Wunders, wenn man ihn aufmerksam beobachtet und seine kleinen Schönheiten zu entdecken fähig ist. Der Alltag enthält solche seltsamen, plötzlich auftretenden Ereignisse, die das Leben der Hauptfigur verändern, oder sie zur Wandlung ihrer Wahrnehmung anregt. Die unerwartete Wende erscheint auch bei Handke, es ist sogar ein ständiges Element seiner Erzählungen. (*Die Stunde der wahren Empfindung, Die linkshändige Frau...*) Dazu wird bei Handke oft eine detaillierte

Beschreibung der Kleinigkeiten vom Alltag gefügt, während bei Tieck die falsch gerichtete Hauptfigur der schönen Alltäglichkeit gegenüber gestellt wird, die er bis zu diesem Moment verachtete. In der Novelle *Der junge Tischlermeister* ist aber am Ende eine ausführliche Schilderung von alltäglichen Geräuschen und Tätigkeiten zu finden, die als Beweis begriffen werden kann: Die Sprache ist fähig, dies alles so darzustellen, dass es „unter gewissen Bedingungen poetisch sein könnte.“⁴⁰

Handkes Werk, *Wunschloses Unglück*, ist aus dem Gesichtspunkt der Selbstreflexion dieser dichterischen Haltung ähnlich.⁴¹ Der Titel ist hier auch von großer Wichtigkeit, er erlaubt uns nämlich Assoziationen mit der Märchen – Gattung. Er ist eine Andeutung auf eine Wendung, – ‚wunschloses Glück‘ – die im Märchen nicht selten den vollkommen glücklichen Zustand des Helden signalisiert: Man ist so glücklich, dass man sich nichts mehr wünschen kann. Das Wort ‚Unglück‘ mit demselben Attribut lässt den Leser eine Lebenssituation erblicken, die mit einem tragischen Abfinden gleichgesetzt werden kann: Unglücklich sein durch Nichts-wünschen-wollen, das ist vielleicht die schlimmste Situation. Handke soll die Gattung des Märchens und die Kindheit für wichtig halten, denn sie waren auch für die Romantiker wichtig. Die Begriffe ‚Märchen‘ und die ‚Kindheit‘ stehen bei ihm für die Nähe der Natur, für die Sehnsucht nach einer alten verlorenen Welt:

„Allein die Tatsache Kind, ohne besonderes Kennzeichen, strahlte Heiterkeit aus – die Unschuld war eine Form des Geistes.“⁴²

Es wird viel über das Autobiographische des Werkes von Handke diskutiert: Ist es eine echte Autobiographie? Ist der Ich-Erzähler mit dem Autor identisch? Das erwähnte Tieck-Werk war nicht autobiographisch, es handelte sich doch u.a. um den Autor selbst. Handkes *Wunschloses Unglück* wirft diese Frage häufiger auf, denn das Thema in seiner Erzählung ist das Leben und der Tod seiner Mutter. Dabei bietet seine ständige Anwesenheit als kommentierender, über sein Werk nachdenkender Autor einen triftigen Grund für Zweifel: Ist es wirklich eine Autobiographie?

Nach Kreyenberg muss der Ich-Erzähler als Figur verdeutlicht werden, aber sie zitiert auch gegensätzliche Meinungen.⁴³ Nach Stoffel wäre es nicht richtig, *Wunschloses Unglück* als Autobiographie zu betrachten.⁴⁴ Die Reflexion des Ich-Erzählers über sich selbst ist im Allgemeinen der Ausdruck des Zweifels, seine eigene Identität betreffend.⁴⁵

Wenn *Wunschloses Unglück* keine Ich-Erzählung wäre, würden diese Fragen nicht auftauchen. Dieses Werk ist in dem Maße selbstreflektierend, wie andere Werke von Handke ohne Ich-Form, oder wie manche Werke der Romantik.⁴⁶

Es besteht kein Zweifel, dass die Frühromantik große Wirkung bei ihm ausübte, aber er fasst sie wie jede Wiederholung auf: Diese Texte erscheinen dadurch als Erneuerungen.⁴⁷ Es stimmt auch, dass die Suche nach Übergangsformen einen Treffpunkt zwischen ihnen bildet, und infolge dieser Suche gilt das Fragmentarische auch als Anerkanntes. Fiktion und Autodokument existieren friedlich nebeneinander, oder vielmehr gegeneinander, wie in *Wunschloses Unglück*.⁴⁸

Gerade aus dieser Ideenähnlichkeit erfolgt Handkes Auffassung der Unterschiede: In einem Abschnitt der Erzählung, wo der Autor selbst über die Frage, ob sein Werk eine Autobiographie ist, nachdenkt.⁴⁹ Auf zwei Gefahren wird die Aufmerksamkeit des Lesers gelenkt: Wenn sein Werk nur eine Nacherzählung eines Lebenslaufes ist, dann ist es langweilig. Oder die Wendungen der sprachlichen Formulierung von den Lebensereignissen werden selbständig, und die Person, von der die Rede ist, verschwindet. Dies alles verlangsamt das Schreiben, denn der Autor hat Angst, aus dem Gleichgewicht zu fallen. Das ist für jede literarische Tätigkeit richtig, stellt er fest, aber besonders dann, wenn die Tatsachen entschieden sind, und es gibt kaum etwas Erfundenes. Dann kommt die Beschreibung einer anderen Methode: Man soll aus den Tatsachen hinausgehen, und dazu die Form suchen, während dieses Suchens hat er sich jedoch von den Tatsachen entfernt. So nähert man sich der Fiktion.⁵⁰

Zu dieser Frage noch etwas: Es ist eine natürliche Entfernung, denn der Autor kann z. B. von den frühen Jahren seiner Mutter nichts Bestimmtes wissen, hier hilft die Erinnerung nicht. Was von ihrem Leben vor seiner Geburt erzählt wird, soll notwendig eine Fiktion sein.

In den weiteren Überlegungen thematisiert Handke die Methoden und die Darstellungsweise: Wenn man aus den Formulierungen ausgeht, dazu werden die Ereignisse des Lebens der Mutter geordnet.⁵¹ Dann vergleicht man die verfügbaren sprachlichen Mittel einer Biographie mit dem eigenen Leben der Mutter, und es ergibt sich so aus den Übereinstimmungen und Widersprüchen die eigentliche Schreibfähigkeit. Die so entstandene Geschichte hat aber eine Eigentümlichkeit: Der Erzähler kann keine Distanz halten. Das heißt: Er ist nicht fähig, die Methode der romantischen Ironie zu folgen, Produkt und Produzierendes können nicht gleichzeitig Darstellungsgegenstand sein. Bei Tieck besteht diese Möglichkeit der Distanzhaltung durch Ironie der Ironie, wobei er selbst als fiktive Figur behandelt wird. Handke entfernt sich auch von seinem Gegenstand, von seiner Mutter, die aber durch dieses Verfahren auch zur fiktiven Figur wird, und durch die sprachlichen Mittel erhebt er sie auf eine Ebene der Verallgemeinerung. Er schreibt ironisch über die Ironie: „...-dieses Mal aber, da ich nur der Beschreibende bin, nicht aber auch die Rolle des Beschriebenen annehmen kann, gelingt mir das Distanznehmen nicht. Nur von mir kann ich mich distanzieren, meine Mutter wird und wird nicht...“⁵²

Die Mutter kann nicht ‚eingekapselt‘ werden, er gelangt so zu Unnennbarem, was zwar nicht mit dem Unsagbaren der Romantik identisch ist, hat jedoch in seinem Mystizismus Verwandtschaft damit. Es ist einfach die Erscheinung, für die kein Wort zur Hand kommt. Eine Erklärung für dieses Unsagbare bei Handke: Es braucht kein Wort, denn die Identifizierung erfolgt in hohem Maße. Das zur Verallgemeinerung neigende Erzählen der Mutter-Geschichte zeigt den Weg des Autors in sein Inneres. Er ist nicht mit dem Ich-Erzähler identisch, sondern mit seiner Mutter-Figur, die nur in Träumen kurz gefasst werden kann, und die nicht mit der wirklichen Mutter identisch ist. Der Traum bildet eine Übergangswelt, wo er sich als Doppelgänger in die Gefühlswelt der Mutter hinein lassen kann:

...aber das sind gerade die schon erwähnten Momente, wo das äußerste Mitteilungsbedürfnis mit der äußersten Sprachlosigkeit zusammentrifft. Deswegen fingiert man die Ordentlichkeit eines üblichen Lebenslaufschemas, indem man schreibt: ‚Damals – später‘, ‚weil – obwohl‘, ‚war – wurde – wurde nichts‘, und hofft, dadurch der Schreckensseligkeit Herr zu werden. Das ist vielleicht das Komische an der Geschichte.⁵³

Als er mit dem Erzählen anfängt, bezweckt er noch die Selbsthilfe. Gegen das Ende des Erzählens konstatiert er dennoch: Es hat nichts geholfen.

Das Schreiben war nicht, wie ich im Anfang noch glaubte, eine Erinnerung an eine abgeschlossene Periode meines Lebens, sondern nur ein ständiges Gehabe von Erinnerung in der Form von Sätzen, die ein Abstandnehmen bloß behaupteten.⁵⁴

Das Schreiben bringt für ihn also keine echte Erleichterung durch Erinnerung, wie es ganz auf diese gesehnte Weise bei Tieck in der letzten Novelle vollzieht. Die Angst wurde nicht gelindert, das Innere findet mit dem Äußeren keinen Einklang und Frieden, wie es sonst in Tiecks anderen Werken auch vorkommt. Handke behält und modifiziert zugleich die Erfahrungen der romantischen Erzählweisen wirklich auf einer neuen Ebene. So sieht er es genau:

Natürlich ist das Beschreiben ein bloßer Erinnerungsvorgang; aber es bannt andererseits auch nichts für das nächste Mal, gewinnt nur aus den Angstzuständen durch den Versuch einer Annäherung mit möglichst entsprechenden Formulierungen eine kleine Lust, produziert aus der Schreckens- eine Erinnerungsseligkeit.⁵⁵

Die Erzählung wird gegen das Ende zu einem Haufen von lockeren Fragmenten, und verspricht der Autor zuletzt sich selbst, später „über das alles Genaueres“ zu schreiben.⁵⁶

Der Erinnerungsvorgang erfüllt also nicht die Aufgabe wie bei Tieck, obwohl Handke es auch so möchte: Erinnern sollte mit dem Erzählen/Wiederholen identisch sein, was zugleich eine Erneuerung sein sollte. Die Unmöglichkeit des gewählten Themas und die Distanzhaltung davon erlaubt es jedoch nicht. Das Erinnern an etwas, woran er sich nicht mehr erinnern kann, ist nichts anderes, als die Suche nach einem Weg, und das rückt den heutigen Sprachkünstler in die Nähe der Romantiker: die Suche nach der Benennbarkeit.⁵⁷

Der in der Einleitung aufgeworfene Grundidee von Paul de Man scheint bewiesen zu sein. Handke hat kein Gefühl der Vollkommenheit in Bezug auf seine Erzählung, denn er hat tatsächlich keine Autobiographie geschrieben. Gerade das Fehlen von Erinnerungen an eine für ihn unbekanntere Periode hat ihn nämlich in die Nähe der Fiktion geführt, indem er sich selbst von Anfang an reflektiert, und nicht nur mit den in Klammern stehenden Bemerkungen, sondern es durchzieht das ganze Werk. Sein Werk ist wirklich eher eine ‚Verstehensfigur‘, die seine Schaffensmethoden und seine damit verbundenen Ängste offen legt. Natürlich ist die Darstellung eines Frauenlebens keine Nebenfrage, aber dieses Leben könnte

irgendeiner anderen Frau auch angehören. Die Art und Weise des Verstehens und Lesens ist nur Handkes Eigenart. Er schtzt die Ideen und Wirkungen seiner Vorbilder hoch, und, obwohl seine Gleichstellung mit der Romantik nach Ansichten mancher Forscher aufgezwungen wäre,⁵⁸ deren beste, heute noch modern wirkende Methoden stellt er in einen wiederholt erneuernden Erinnerungs- und Erzhlprozess.

¹ Paul de Man, *Die Ideologie des ästhetischen*, Frankfurt: Suhrkamp, 1991. S. 131.

² Ebd., 132.

³ Ebd., 133.

⁴ Ebd., 134. „Das heißt aber letztlich nichts anderes, als daß jedes Buch mit einem Titelblatt in gewisser Hinsicht autobiographisch ist.“

⁵ Peter Handke, *Wunschloses Unglück*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. S. 12.

⁶ Ebd., 25-26.

⁷ Margaret Eifler, *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik. Ihre Existenzialitt und Anti-Narrativik am Beispiel von Rilke, Benn und Handke*, Tübingen: Max Niemayer, 1985.

⁸ Ein gutes Beispiel dafür: Tiecks Künstlerroman, *Franz Sternbalds Wanderungen* (Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1999. S. 23-24.), in dem über die Schwierigkeiten des poetischen Ausdrucks häufig durch die Ausdrucksweise eines Gemäldes diskutiert wird.

⁹ Nicht die Ironie, aber andere frühromantische Ideen werden als Vorhergehendes zu Handkes Welt dargelegt, in Eiflers Buch – siehe Fußnote 7. : Nach Schlegel sei jeder Roman eine religiöse Schrift, „Handke scheint diese Ansicht fortzuführen“: Forderung strengster Selbsterkundung. S. 116.

¹⁰ de Man, „A temporalits retorikja.“ Beta Thomka ed. *Az irodalom elmletei.*, I, Pcs: Jelenkor: JPTE, 1996. S. 44

¹¹ Ebd., 56-57.

¹² Friedrich Schlegel, „ber die Unverständlichkeit“, *Werke in zwei Bnden*, Band 1, Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1980, S. 206. „Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist.“

¹³ Klaus Gnzl, *König der Romantik. Das Leben des Dichters Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten*. Berlin/Ost, 1981, S. 298

¹⁴ Hans Georg Beyer, *Ludwig Tiecks Theatersatire „Der gestiefelte Kater“ und ihre Stellung in der Literatur- und Theatergeschichte*. Diss. München. 1960. S. 96

¹⁵ Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989. S. 378

¹⁶ vgl. Fußnote 10. S. 47.

¹⁷ Eifler, 33. Es wird auf Schlegel hingewiesen, d.h. alles Subjektive muss objektiviert werden, es sei also ein Irrtum, dass der Roman eine subjektivistische Dichtart wäre.

¹⁸ Eifler, 94. Zu diesem Thema noch: Christoph Bartmann, *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. Wien: Braumüller. 1984. S. 82.

¹⁹ Eifler, 21.

²⁰ Schlegel, *Werke*, Bd. 1, 158. Hier steht, dass jeder Roman „nach Art eines Märchens konstruiert sein sollte.“

- ²¹ Eifler, 28.
- ²² Ebd, 49.
- ²³ Eifler, 93.
- ²⁴ Ebd, 103.
- ²⁵ Ebd, 105.
- ²⁶ Ebd, 11.: Handke „verfolgt hier eine bereits in der Romantik aufgestellte Maxime.“ Diese Maxime wird von F. Schlegel zitiert: „... (dass es) nichts Positiveres als die unmittelbare Anschauung der Gegenwart gibt, die aber unendlicher Potenz fähig ist.“ (*Fragmente zur Poesie und Literatur*. Paderborn, München, Wien, 1981. S. 224-289.)
- ²⁷ Gabriele Leuenberger, „Wenn sich der Erzähler über die eigene Schulter schaut.“, Wilhelm Gössmann und Christoph Hollender, *Schreiben und Übersetzen. Theorie allenfalls als Versuch einer Rechenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994, S. 31-43
- ²⁸ Ebd., 40.
- ²⁹ Peter Handke, „Die Geborgenheit unter der Schädeldecke“, Peter Handke, *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Frankfurt: Suhrkamp: 1974, S. 75-77
- ³⁰ Handke, *Als das Wünschen noch geholfen hat*, 31
- ³¹ Bartmann: zitiert aus Handkes *Elfenbeinturm*. S. 30; Christoph Bartmann, *Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozess*, Wien: Baumüller, 1984
- ³² Ebd., 142.
- ³³ Ebd., 166.
- ³⁴ Ebd., 165.
- ³⁵ Mario Fesler, *Die Verwendung der Gattungen in Ludwig Tiecks „Der blonde Eckbert“*, Berlin: Grin, 2007, S. 5-8.
- ³⁶ Ebd.
- ³⁷ Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert und andere Novellen*, München: Wilhelm Goldmann Verlag, o.J, S. 8.
- ³⁸ Ebd., 24-25.
- ³⁹ vgl. dazu: Attila Bombitz, „A határátlépés potikája: Peter Handke“, *Jelenkor*, 1999. okt, S. 1002-1016
- ⁴⁰ Tieck, „Der junge Tischlermeister“, *Schriften in zwölf Bänden*, Bd.12. S.417
- ⁴¹ Die vorliegende Arbeit bezieht eine umfangreiche Analyse nicht, es haben nämlich manche Forscher bereits durchgeführt. (1) Regina Kreyenberg, Gudrun Lippjes Tür, „Peter Handke, Wunschloses Unglück“, in: Herbert Kaiser und Gerhard Köpf (hrsg), *Erzählen, Erinnern: deutsche Prosa in der Gegenwart. Interpretationen*, Frankfurt: Diesterweg, 1992, S. 125-148. (2) Volker Bohn, „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben,‘ Peter Handkes Erzählung ‘Wunschloses Unglück‘ aus literaturtheoretischer Sicht.“ in Raimund Fellingner (hrsg) *Peter Handke*. Frankfurt: Suhrkamp 1985, S. 140-162. (3) G. M Stoffel, „Antithesen in Peter Handkes Erzählung ‘Wunschloses Unglück‘“, *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik*, 1985, 18:1, 40-54. (4) Wolfram Mauser, *Peter Handke: ‚Wunschloses Unglück‘ – erwünschtes Unglück?* *Der Deutschunterricht*. 1982, Okt..34:5, 73-89. S.73
- ⁴² Peter Handke, *Kindergeschicht*, Frankfurt: Suhrkamp, 1981, S. 11
- ⁴³ Kreyenberg, 129.
- ⁴⁴ Stoffel, 42.
- ⁴⁵ Leuenberger, 33.
- ⁴⁶ Bartmann, 25-30.

- ⁴⁷ Peter Pütz, "Handke und Nietzsche", Von Gerhard Fuchs und Gerhard Melzer (hrsg.), *Peter Handke: Die Langsamkeit der Welt*, Graz: Literaturverlag Droschl, 1993, S. 63-73.
- ⁴⁸ Ebd., S. 71.
- ⁴⁹ Handke, *Wunschloses Unglück*, S. 44-48.
- ⁵⁰ Mauser: *Ich und er* sind nicht mit dem Autor gleich. S. 74.
- ⁵¹ Handke, *Wunschloses Unglück*, 45.
- ⁵² Ebd., 47.
- ⁵³ Ebd., S. 48- und Mauser, S. 34.
- ⁵⁴ Handke, *Wunschloses Unglück*, 99.
- ⁵⁵ Ebd, 100.
- ⁵⁶ Ebd, 105.
- ⁵⁷ Bombitz.
- ⁵⁸ Vgl. Bartmann

Irina Novikova

Questioning St. Augustine: Pilgrimage in 'Black Skin' and its Memories in John H. Griffin's *Black Like Me*

The article examines the ways in which John H. Griffin argues about the connection between racialized production of normative white identity and American racism in his diary *Black Like Me* (1961). Written in a direct style about Griffin's experiences in the body of 'black color', in "all its crudity and rawness", his diary can be seen as a radical racial critique of the long-age tradition of confessional conversion launched in St. Augustine's *Confessions* (397-400). His critique of the racial ontology of modern autobiographical writing and its identity-forming role is made by de-stabilizing its Augustinian paradigm in the narrative structure of his diary, written from a double/split perspective of the white journalist in 'Negro body'.

Keywords: race, blackness, memory, confessional diary, St. Augustine's *Confessions*.

The book *Black Like Me* (1961), in the form of a diary, was published by a Texan journalist John Howard Griffin (1920-1960). Griffin, a white resident of Dallas, "a student of theology and disciple of Jacques Maritain, a musicologist, photographer and a novelist, decided to become a Negro."¹ When on October 28, 1959, Griffin launched his investigative journey in 'black skin,' he wrote in the diary: "If a white man became a Negro in the Deep South, what adjustments would he have to make? What is it like to experience discrimination based on skin color, something over which one has no control?"² The journalist's question was provoked by the report about a conspicuous rise in suicidal tendencies among black people in the American South though white legislators persisted in proclaiming racial harmony in the region. For Griffin, however, "neither really knew what went on with those of the other race. The Southern Negro will not tell the white man the truth."³ The journalist intended to do "a scientific research study of the Negro in the South, with careful compilation of data for analysis." Griffin's major goal was to understand "what it is like to be a Negro in a land where we keep the Negro down."⁴ Secondly, with his 'Negro' experiment Griffin intended to address the racist discourse of human 'inferiority' as a universal issue or the modern times:

The Negro. The South. These are the details. The real story is the universal one of men who destroy the souls and bodies of other men (and in the process destroy themselves)

for reasons neither really understands. It is the story of the persecuted, the defrauded, the feared and the detested. I could have been a Jew in Germany, a Mexican in a number of states, or a member of any “inferior” group. Only the details would have differed. The story would be the same.⁵

In the preface to the 2004 edition Studs Terkel describes the process of Griffin’s becoming black:

With the help of a dermatologist, he ingested pigment-changing medicines and subjected himself to intense ultra-violet rays. Though he, in the process, suffered considerable discomfort, he finally “passed.” To add the final touch, he shaved his head clean bald and had, indeed, become an approaching-middle-aged black man of some dignity. He was all set to wander across the Deep South, especially Mississippi.⁶

Griffin, in other words, became ‘black’ through a chemical procedure such as reverse bleaching (or tanning) to alter his skin pigmentation. The journalist decided not to make any changes to his name and informed the FBI officers on what he was planning:

We discussed it in considerable detail. I decided not to change my name or identity. I would merely change my pigmentation and allow people to draw their own conclusions. If asked who I was or what I was doing, I would answer truthfully.⁷

‘Going undercover’ as a black man, the journalist travelled across the American South – Mississippi, Georgia, Alabama. Later he filed the data and published the diary of his personal experience living as a Negro:

I offer it in all its crudity and rawness. It traces the changes that occur to heart and body and intelligence when the so-called first-class citizen is cast on the junk heap of second-class citizenship.⁸

After the publication of his book, Griffin enjoyed both celebration and vilification of his experiment in national media. The journalists Dave Garroway and Mike Wallace wrote about his experiences in *Time*, and Griffin’s book became a bestseller that drew white Americans’ attention to the problem of race segregation.

Body: being and feeling black

To be recognized in his ‘skin’ by the black community in New Orleans Griffin – while being white – visited regularly the ‘shine boy’ Sterling William at the shoe-shine stand near the French Market. An elderly black man was “large, keenly intelligent and a good talker. He had lost a leg during World War I. He showed none of the obsequiousness of the Southern Negro, but was polite and easy to

know.”⁹ At the same time, the journalist began to change his physical appearance by cutting his hair and shaving his head. Griffin did not look into the mirror until he finished all changes, but when he did, he was shocked to see somebody else instead of white John Griffin:

In the flood of light against white tile, the face and shoulders of a stranger – a fierce, bald, very dark Negro – glared at me from the glass. He in no way resembled me. The transformation was total and shocking. I had expected to see myself disguised, but this was something else. I was imprisoned in the flesh of an utter stranger, an unsympathetic one with whom I felt no kinship. All traces of the John Griffin I had been were wiped from existence. Even the senses underwent a change so profound it filled me with distress. I looked into the mirror and saw nothing of the white John Griffin's past. No, the reflections led back to Africa, back to the shanty and the ghetto, back to the fruitless struggles against the mark of blackness. Suddenly, almost with no mental preparation, no advance hint, it became clear and permeated my whole being. My inclination was to fight against it. I had gone too far. I knew now that there is no such thing as a disguised white man, when the black won't rub off. The black man is wholly a Negro, regardless of what he once may have been. I was a newly created Negro who must go out that door and live in a world unfamiliar to me. The completeness of this transformation appalled me. It was unlike anything I had imagined. I became two men, the observing one and the one who panicked, who felt Negroid even into the depths of his entrails. I felt the beginnings of great loneliness, not because I was a Negro but because the man I had been, the self I knew, was hidden in the flesh of another.¹⁰

Becoming 'two men' Griffin found himself in the Lacanian condition of the split racial subject, both observing ('white') and panicky-observed ('black'). His gaze at own reflection in a mirror shocked Griffin with a new awareness of 'whiteness', radically different from its former perception as an innate, literal and impersonal value for his male body. 'Whiteness' that used to embody the universal virtue of objectivity and rationality, in the totalizing logic of the One/the Same¹¹ became just one more *visible* and *conditional* color – and not his. Paradoxically, 'a newly created negro' in the mirror reversed Paul Bunyan's famous dream of "washing the Ethiopian white" in *The Pilgrim's Progress* (1678), alluding to Aesop's fable *Washing the Ethiopian White* and telling its European readers about "cultural evaluations involved in judgements of skin color."¹²

Griffin's gradual entry into the black community, with a help from the 'shine boy', was accompanied with alienation from his prior 'white' life, habits, self-image, friends and family marked his motion from the objective investigation of racial segregation to a personal lived experience in 'black skin', its social invisibility, its racist meanings and the ways in which this experience shapes up his memories:

If I returned home to my wife and children they would not know me. They would open the door and stare blankly at me. My children would want to know who is this large, bald Negro. If I walked up to friends, I knew I would see no flicker of recognition in

their eyes. I had tampered with the mystery of existence and I had lost the sense of my own being. This is what devastated me. The Griffin that was had become invisible. The worst of it was that I could feel no companionship with this new person. I did not like the way he looked. /.../ For a few weeks I must be this aging, bald Negro; I must walk through a land hostile to my color, hostile to my skin. How did one start? The night lay out there waiting. A thousand questions presented themselves. The strangeness of my situation struck me anew – I was a man born old at midnight into a new life. How does such a man act? Where does he go to find food, water, a bed?¹³

‘Blackness’: defined and emplaced

At a certain moment Griffin realized that to become black means more than living in ‘black skin’ – one becomes ‘black’ through a ‘white’ definition of ‘blackness’. Thus, gradually ‘whiteness’ lost the profoundest significance of essential and universal ‘my color’ as the ideal “uninfluenced by race, age, sex, or geographical or cultural factors”¹⁴ and turned into the ‘shimmering’ color of a different world from which Griffin felt alienated with every pore of his flesh

I looked down at my hands and saw each dark pore, each black wrinkle in the hairless flesh. How white by contrast the image came to me of my wife and children. Their faces, their flesh shimmered with whiteness and they seemed so much a part of another life, so separated from me now that I felt consumed with loneliness.¹⁵

As ‘a man of color’, Griffin encountered experiences structured by the “historico-racial schema” (Frantz Fanon), conjured up out of a thousand details, stories, gazes, habits, attitudes, opinions. From the very beginning of his experiment in racial passing Griffin documented the first lesson of white supremacy in different public spaces of everyday contact. During his first trip on a local bus the collective white gaze of privileged passengers forced Griffin to follow the segregation rule – “let the white man on first”. He also learned how to perceive his own “male blackness” next to other black people and to avoid looking at white women:

But my movement had attracted the white woman’s attention. For an instant our eyes met. I felt sympathy for her, and thought I detected sympathy in her glance. The exchange blurred the barriers of race (so new to me) long enough for me to smile and vaguely indicate the empty seat beside me, letting her know she was welcome to accept it. Her blue eyes, so pale before, sharpened and she spat out, “What you looking at me like that for?” I felt myself flush. Other white passengers craned to look at me. The silent onrush of hostility frightened me. “I’m sorry,” I said, staring at my knees. “I’m not from here.”¹⁶

At the same time, black people accepted Griffin another one of their own race as they are used to ‘blackness’ of humans in a variety of facial features and hair textures, shades and colors. The American history of racial mixing disciplined them to follow the racist ‘one drop rule’ that defined one’s racial ‘blackness’ whatever

color of his/her skin. Gradually Griffin started to perceive his own 'blackness' as the color of his new individual and collective identification many black people, of different skin tones but racially 'other' to the white men (a repetitive use of the collective pronoun "we" in his narrative).

We were Negroes and our concern was the white man and how to get along with him; how to hold our own and raise ourselves in his esteem without for one moment letting him think he had any God-given rights that we did not also have.¹⁷

'Blackness' turned into something more than skin pigmentation and racial identification for Griffin while he was experiencing and observing social and skin-colour differences among black people:

Sitting on the curb across the street, the man stared feverishly at us, tensed, ready to come for the food when called. His eyes burned in his black face and his fists were doubled hard, as though he had to control himself from rushing over and grabbing the food. We ate slowly while the man stared. It was a strange game. We, who were reduced to eating on the sidewalk, were suddenly elevated in status by this man's misery. We were the aristocrats and he the beggar. It flattered us. We were superbly above him and the comedy gave us a delusion of high self-respect.¹⁸

Griffin's 'skin feeling' of own 'blackness' was particularly intensified under the unmasked 'hate stare', its withering horror, and attitudes of white people from the 'other' side, "not so much because it threatens you as because it shows humans in such an inhuman light. You see a kind of insanity, something so obscene the very obscenity of it (rather than its threat) terrifies you."¹⁹

A strong sense of belonging to the blacks as his own racial community and a feeling of estrangement and hatred against whites was stabilized in Griffin during his trip to Mississippi, as

in Mississippi everyone who boarded the bus at the various little towns had a smile and a greeting for everyone else. We felt strongly the need to establish friendship as a buffer against the invisible threat. Like shipwrecked people, we huddled together in a warmth and courtesy that was pure and pathetic. The threat grew as we penetrated deeper toward the center of the state. The distance between the whites and the blacks grew tangibly greater, even though we saw only the backs of their heads and shoulders, their hats and the cigarette smoke rising from them as night fell and the bus lights switched on. They said nothing, did not look back, but hostility emanated from them in an unmistakable manner. We tried to counter it by being warm and kind to one another, far more than strangers usually are.²⁰

This radical change in Griffin's racial self-identification and belonging brought him a feeling of estrangement from own family and in his concern about intimate relations with his wife:

I tried to write to my wife – I needed to write her, to give her my news – but I found I could tell her nothing. No words would come. She had nothing to do with this life, nothing to do with the room in Hattiesburg or with its Negro inhabitant. It was maddening. All my instincts struggled against the estrangement. I began to understand Lionel Trilling’s remark that culture-learned behavior patterns so deeply ingrained they produce involuntary reactions – is a prison. My conditioning as a Negro and the immense sexual implications with which the racists in our culture bombard us, cut me off, even in my most intimate self, from any connection with my wife.²¹

Griffin as ‘the observing self’ painstakingly reflected on how his blackness was becoming his chains (‘the visual barrier’) and changed the ways he opined about his sexuality and masculinity, about white women, including his wife:

The chains of my blackness would not allow me to go on. Though I understood and could analyze what was happening, I could not break through: Never look at a white woman – look down or the other way. What do you mean, calling a white woman “darling” like that, boy?²²

The interaction of hegemonic discourses on sexuality, gender and race was powerfully rendered by Griffin in the episodes about the behaviour of white men in the ‘hitchhiking’ segment of the diary. Griffin actually documented the ways in which they talked about his ‘black male’ sexuality, not even trying to hide their curiosity. This segment of the diary illuminates the place of sexuality discourse in the social construction of America’s black/white binary paradigm in which the notions of whiteness/blackness as well of masculinity are entrenched in the myth of sexual black power:

By dark I was away from the beach area and out in the country. Strangely, I began getting rides. Men would pass you in daylight but pick you up after dark. /.../ Some were shamelessly open, some shamelessly subtle. All showed morbid curiosity about the sexual life of the Negro, and all had, at base, the same stereotyped image of the Negro as an inexhaustible sex-machine with oversized genitals and a vast store of experiences, immensely varied. They appeared to think that the Negro has done all of those “special” things they themselves have never dared to do. They carried the conversations into depths of depravity. I note these things because it is harrowing to see decent-looking men and boys assume that because a man is black they need to show him none of the reticence they would, out of respect, show the most derelict white man. I note them, too, because they differed completely from the “bull sessions” men customarily have among themselves.²³

White men’s pornographic imagination of black male sexuality, nastily repetitive in their conversations with ‘negro’ Griffin, was rendered as an ultimate exposure of American racism that had never changed its epistemic foundations. As Franz Fanon argues about the colonial myth of the black people, ‘part of nature’, their

supposedly 'overpowering', 'irresponsible' and 'explosive' sexual power – the black represents the biological and the sexual, fixated on the genitals. And Griffin wrote:

He asked about the size of Negro genitalia and the details of Negro sex life. Only the language differed from the previous inquirers – the substance was the same. /.../ The significance lay in the fact that my blackness and his concepts of what my blackness implied allowed him to expose himself in this manner. He saw the Negro as a different species. He saw me as something akin to an animal in that he felt no need to maintain his sense of human dignity, though certainly he would have denied this. I told myself that I was tired, that I must not judge these men who picked me up and for the price of a ride submitted me to the swamps of their fantasy lives. They showed me something that all men have but seldom bring to the surface, since most men seek health. The boy ended up wanting me to expose myself to him, saying he had never seen a Negro naked.

The conversations with white men about black masculinity during his hitchhiking journey converted the black-pigmented Griffin into a black man. Griffin's experiences in black color eventually made him reimagine his artificial blackness and move from racial impersonation to racial performance of blackness. He started to change his look at the whites and with the Negro gaze to react to their imposed "natural order of things" due to their skin privilege:

I walked through the streets of Mobile throughout the afternoons. I had known the city before, in my youth, when I sailed from there once to France. I knew it then as a privileged white. It had impressed me as a beautiful Southern port town, gracious and calm. I had seen the Negro dock workers stripped to the waist, their bodies glistening with sweat under their loads. The sight had chilled me, touched me to pity for men who so resembled beasts of burden. But I had dismissed it as belonging to the natural order of things. The Southern whites I knew were kind and wise. If they allowed this, then surely it must be right. Now, walking the same streets as a Negro, I found no trace of the Mobile I formerly knew, nothing familiar. The laborers still dragged out their ox-like lives, but the gracious Southerner, the wise Southerner, the kind Southerner was nowhere visible. I knew that if I were white, I would find him easily, for his other face is there for whites to see. It is not a false face; it is simply different from the one the Negro sees. The Negro sees him as a man with muscular emotions who wants to drive out all of his race except the beasts of burden. I concluded that, as in everything else, the atmosphere of a place is entirely different for Negro and white. The Negro sees and reacts differently not because he is Negro, but because he is suppressed. Fear dims even the sunlight.²⁴

Conversion: "remaining essentially Negro"

Griffin learned the racist sources of black depression and understood the expression of shame and grief on the faces of Southern black people. His skin, by only changing its color, literally sensed the power of white racism, exerted through a process of social division of Americans into people of the first and

other classes. In Montgomery he witnessed a change from utter hopelessness in the black community to the political ‘spirit of passive resistance’, influenced by the ideas of Martin L. King and Mahatma K. Gandhi. His trip to Atlanta, the city of blacks’ political and intellectual consolidation, a proof of their community and good life, became his journey towards the political advocacy of his people’s and his own ‘black condition’.

In fact, Griffin developed what he called ‘a technique of zigzagging’, a hazardous adventure of traversing both as either a black or a white person. The journalist felt, as he mentioned, the same man, only either ‘white’ or ‘black’, and experienced the attitudes of love and hatred from both sides depending on the ‘color’ of his skin at the moment. In his diary Griffin wrote down observations of everyday contacts, analyzing racial prejudices and paternalism of the whites. He became more and more sensitive to the language, typical of benevolent paternalism, often semi-obscene, used in inter-racial conversations. Eventually, Griffin, though having abandoned his ‘black skin’ and returning to his ‘white’ life, recognized in his memoir that being a Negro remained his inner self.²⁵

Griffin did not intend to represent the whites in a totalizing negative light, as he included episodes about the whites challenging the overall racism in the American South, both individually and politically. More importantly, when the journalist turned back into a ‘first-class citizen’, this condition did not bring him a joy of returning into the ‘white’ color. Griffin seemed to perceive a return to his ‘natural’ white skin as a sort of epidermic mimicry. The journalist described this moment as well as a service at the café as a miracle – “I ate the white meal, drank the white water, received the white smiles and wondered how it all could be. What sense could a man make out of it?”²⁶ Nevertheless, Griffin decided in the end of his experiment, as he wrote in the diary, just to pass for a white person, actually, inferring, long before Judith Butler, the performativity of modern racial ‘whiteness’ and its regulatory norms disrupted in his ‘black’ experience and text.

The modern/colonial racial construction of ‘blackness’ added a group of two-legged mammals to the non-rational animals because of their ‘black’ color, and an opposition between blackness and cognition (or rationality) meant “the ‘animalization’ of blacks in the sense that blacks are cognitively deprived.”²⁷ Thus, when Griffin used ‘reverse bleaching’,²⁸ he was aware that with altering his skin pigmentation, he would confront sociopolitical consequences of this decision, due to the racist foundations of “the aesthetic values privileged in the society and the effect of the valuation system on individuals.”²⁹ His position was similar to the approach that Yancy defines as

*being or becoming black in a transgressive counterhegemonic sense. On this approach, to say that an individual is or becomes black is to say that the individual is or becomes conscious that the positing of racial categories itself was to advance and uphold certain power dynamics in society. Moreover, as a result of this awareness, the individual engages in some form of counterhegemonic activity aimed at dismantling the racial categories in question.*³⁰

If initially the coloring of Griffin's skin had an imitative, mimicrial function to learn about the black Americans, it is through color mimicry that he gradually became 'Negro' – in choices, thoughts, attitudes, interpretations of racial American reality. Furthermore, the change of his own white skin into a 'black surface' engaged his body and mind in a dramatic re-thinking of such question as conditioning of identity. Griffin's counterhegemonic experiences in the American Deep South shaped his understanding that skin pigmentation is nothing else but a contingency for his racial emplacement in the social hierarchy of power relations and inequalities. For Griffin, his appropriation of imaginary blackness never stopped at the surface of his body but 'soaked' the ways he reflected on his experiences, choices, values and identity on the opposite side of 'whiteness'. He reached the awareness

*of whiteness and blackness as terms for racial categories that represent and reflect distinct and unequal social locations in society, wherein the criterion for membership into a racial category, and hence for entry into a given social location, is skin color.*³¹

Even with his change back into 'white color', de-naturalized and de-centered in his consciousness, Griffin found himself in the ambivalent condition of Fanon's 'white mask, black soul'. Aware of its contingency, he made a political choice – to remain 'essentially black'. When the news about his 'experiment' spread, first his mother received threats, and he saw signs of disapproval, including the 'lynching' of his effigy in his city Mansfield – "Both Negroes and whites have gained this certainty from the experiment – because I was a Negro for six weeks, I remained partly Negro or perhaps essentially Negro."³²

Black body, conversion and confession – challenging St. Augustine

Far from being a spiritual exercise, Griffin's confessional diary was written in a direct style about his body in a variety of its owner's experiences in 'black color', "all its crudity and rawness". His diary can be seen as a radical critique of the long-age tradition of confessional conversion launched in Roman-North African Bishop St. Augustine's *Confessions* (397-400), "the founding documents of Western autobiographical discourse."³³ As Andrés G. Niño argues:

*Confessions, the narrative of Augustine's spiritual journey, has been a source of inspiration to readers through many centuries. It addresses the universal striving of the individual towards a 'way of living' characterized by internal coherence and an experience of the transcendent. Augustine, using a method of inquiry and engagement, guides the reader through some fundamental exercises: remembering one's story; facing inner restlessness; entering into dialogue with God; ordering of human love; centering in Christ; participating in a community of faith; living as a pilgrim. Together, they constitute a didactic instrument for the spiritual development of his readers.*³⁴

This doctrinal narrative of spiritual progress from sinfulness to spiritual enlightenment, from flesh to transcendence, is rendered, as F. Lionnet argues, by two figures – the narrator (the converted self) and the protagonist (the sinning self, sinful body), and “the narrator describes his past from a past outside it”.³⁵ It is the Christian narrative of the mind/body binary that provides a converting ascent from the sins and impurities of human flesh (including its ‘color’) to spiritual purity, towards “new form and new strength for eternity.”

The confessional diary about experiences of ‘emplacing’ his body into pigmentational blackness (‘sinful body’) is used by Griffin to construct his narrative of racial passing to challenge the racial frame of the Augustinian conversion narrative. This tradition of conversion narratives had existed before, using Freudian *uncanny* in the estrangement of white identity as a fixed ideal form of human ‘essence’.³⁶ Griffin mimicks St. Augustine’s racialized script of spiritual pilgrimage as “a method of inquiry”³⁷ and structuring principle of *Confessions*. As a detailed self-cognizing process, Griffin’s narrative of his existentialist pilgrimage into the ‘black condition’ questions the meta-didactic goal of Saint Augustine’s canonical text to provide individual integrity through an act of introspective memory work and narrative creation. The narrative structuring of the whole journey in memory “What I was then ... what I am now”³⁸ does not lead Griffin’s narrator to a promised sense of spiritual wholeness, on the contrary, the changed ‘color’ of his skin and identity cancels the coherence of introspection, thus, expectation of redemption.

Augustine wrote about the transcendent condition in remembering his story and, more importantly, wanting to remember: “In my memory I come to meet myself. I recall myself, what I did, when and where I acted in a certain way, and how I felt about so acting.”³⁹ For Augustine an effort to know and be known would illuminate not only his experiences in the past but also potentialities of his future: “Here is a beginning prompted by the urgency to live meaningfully and the sense that the key to one’s psychological and spiritual survival is in memory.”⁴⁰ For the medieval author

*a person is constituted basically by the introspective stance of remembering and by relational modes in life. The many strands of experience that emerge from that core find expression in personal narrative, which is the essence of meaning-making and the therapeutic process.*⁴¹

Griffin, on the contrary, demonstrates in his diary that everyday experiences of ‘blackness’ as pain and trauma become individual and collective repressed memories, something that one does not want to remember, confronted, thus, with the impossibility to overcome Augustine’s ‘*Dispersio*, as a universal malaise of the soul’. Augustine claims to be “bound not by an iron imposed by anyone else but by the iron of my own choice”,⁴² and the choice comes from a distorted will. Thus, ‘black skin’, the unavoidable corporeal condition of Griffin’s narrator, becomes an imposed and bounding ‘color’ of his body, deprived of power of free decision and

spiritual ascent, under the white gaze that provides definitions of (sub)humanity to the epidermal 'coloring'. Augustine's moral imperative is critically redressed in Griffin's confession – "I liked to excuse myself and lay blame on some other force that was with me but was not myself. But in truth it was all myself."⁴³

In Griffin's diary the Augustinian racial paradigm of a confessional narrative through pilgrimage/text is deconstructed – it is the protagonist in his 'black' corporeality who eventually converts the narrator. The boundary between the narrator and the protagonist finally dissolves, and the narratorial authority in an exercise of the text (towards the spiritual) never leaves behind the protagonist's past and body, or the anxieties of the material and the corporeal. Griffin-narrator finishes his confessions at the point of accepting his choice and conversion into inner sense of own/ed 'blackness' – definitely not in terms of St. Augustine's sinful "flesh and blood". The narrator's spiritual enlightenment through the chosen 'color' of his 'flesh and blood' becomes the Third Space (Homi Bhabha) – both a social mode of his experiential interaction with the white world and a trajectory of his anti-racist political ascent in the black community.

¹ John Howard Griffin, Robert Bonazzi, Robert, Studs Terkel, *Black Like Me*, The Definitive Griffin Estate Edition, Wings Press. Kindle Edition, 2006.

² Griffin, *Black Like Me*, Preface.

³ Griffin, *Black Like Me*, Preface.

⁴ Griffin, *Black Like Me*, Preface.

⁵ Griffin, *Black Like Me*, Preface.

⁶ Griffin, *Black Like Me*, p. 20.

⁷ Griffin, *Black Like Me*, p. 5.

⁸ Griffin, *Black Like Me*, Preface.

⁹ Griffin, *Black Like Me*, p. 9.

¹⁰ Griffin, *Black Like Me*, pp. 10-11.

¹¹ Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.

¹² Anu Korhonen, "Washing the Ethiopian White: conceptualising black skin in Renaissance England.", K.J.P. Lowe (ed.) *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge University Press: New York, pp. 94-112, p. 95.

¹³ Griffin, *Black Like Me*, p. 10-11.

¹⁴ Nigel Drury, "Beauty is only skin deep." *Journal of the Royal Society of Medicine*, 93, 2000, pp. 89-92.

¹⁵ Griffin, *Black Like Me*, p. 29.

¹⁶ Griffin, *Black Like Me*, pp. 19-20.

¹⁷ Griffin, *Black Like Me*, p. 23-24

¹⁸ Griffin, *Black Like Me*, p. 26-27.

¹⁹ Griffin, *Black Like Me*, p. 48-49.

²⁰ Griffin, *Black Like Me*, pp. 58-59.

²¹ Griffin, *Black Like Me*, p. 64.

²² Griffin, *Black Like Me*, p. 64.

²³ Griffin, *Black Like Me*, p. 81.

- ²⁴ Griffin, *Black Like Me*, p. 95.
- ²⁵ Griffin, *Black Like Me*, pp. 158-159.
- ²⁶ Griffin, *Black Like Me*, p. 115.
- ²⁷ George Yancy, *Black Bodies, White Gazes: The Continuing Significance of Race*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2008, p. 175.
- ²⁸ „So, by “reverse bleaching” I mean a chemical procedure to *darken* skin color/ tone from a lighter hue. In the present context, “reverse bleaching” would be the use of a chemical process specifically to alter a white pigmentation to that of black, contrary to what some may describe as “the practice” of alteration in the opposite direction”, in George Yancy, *White on White/Black on Black*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2005, p. 178.
- ²⁹ Yancy, *Black Bodies, White Gazes*, p. 178.
- ³⁰ Griffin, *Black Like Me.*, p. 178.
- ³¹ Griffin, *Black Like Me.*, p. 178.
- ³² Griffin, *Black Like Me*, p. 161.
- ³³ Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices: Gender, Race, Self-Portraiture*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1989, p. 37.
- ³⁴ Andrés G. Niño, “Spiritual Exercises in Augustine’s Confessions,” *Journal of Religion and Health*, 47, 2008, pp. 88-102, p. 88.
- ³⁵ Lionnet, *Autobiographical Voices*, p. 43.
- ³⁶ Baz Dreisinger, *Near Black: White-to-Black Passing in American Culture*, Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, 2008, p. 8.
- ³⁷ Jamie Lynn Noyd, *Exploring Literary Pilgrimage: Interpreting Literature at the Intersection of Story, Place, and Reader*, ProQuest, 2007.
- ³⁸ Saint Augustine (Bishop of Hippo) *The Confessions: With an Introduction and Contemporary Criticism*, San Francisco: Ignatius Press, 2012, p. 275.
- ³⁹ Saint Augustine, *Confessions*, p. 120.
- ⁴⁰ Niño, *Spiritual Exercises*, 91.
- ⁴¹ Niño, *Spiritual Exercises*, 92.
- ⁴² Saint Augustine, *Confessions*, p. 140.
- ⁴³ Griffin, *Black Like Me*, p. 120.

Biljana Kašić

The Post-colonial 'Eye' and Post-socialist Space: Arriving at My Unbelonging

This essay examines theoretical arguments surrounding the use of post-colonial theories as a way to articulate key concerns of post-socialism. The main areas of exploration are ambiguous situatedness through *post* signifiers, (in)visibility of socialism after a historical turn of 1989-1990, and the possibility of post-socialist agency within neo-colonial power-matrix asymmetry. By taking a feminist perspective and autobiographical trajectory in Yugoslav/Croatian framework as a foundation for analysis, the author considers problematic nexuses at the intersection of spatial representation, geopolitics of knowledge and post-colonial critical interventions.

Keywords: post-socialism, post-colonial critique, Croatia/Yugoslavia, feminist autobiography, history and political amnesia, geopolitics of knowledge.

Troubling "postness"

Even today I cannot help but recall a kind of neurosis that was felt in the air when presenting women from 'this region' at a peace conference at the beginning of the 1990s. That was at a time when Yugoslavia was dramatically rushing into a war conflict and its violent partitioning, while the fall of the Berlin Wall stood for a kind of re-union, a politics of hope, an inauguration of a new promise. That stammering and trembling of voice, that long searching for words, those confused attempts at encompassing all which could substitute or justify the meaning contained in the answer to the question "Where do I come from?" all the while grasping and 'mimicking' political correctness is precisely that what I am bound to recollect once more. This aspiration to make a balance between necessary enunciation and a sudden discovery of belongingness at once made the presence of their displacement and becoming 'unhomed' disconcerted and agonizing at the time. The appearance of a discursive rupture could not be put aside yet on the surface it tended to overshadow a larger area of various vague and fragile (un)settling(s). In the years that followed the tension between where one belongs and where the geopolitical place of one's own situatedness is became deeper, enfolded in nets of projected answers as an effect of the political 'eye' that beholds it as well as of multiple uncertainties. While despair fulfilled discomfort of various kinds, a discursive abyss was installed.

“Where do I come from” for me represented one of the most puzzling and disturbing questions for a very long time. Not so much because of the need to search for a ‘proper’ response that usually fixes on the simplicity of outside pressure accompanied by an illusion of state or national protection as because of my feminist curiosity to see how the whole system operates at the discursive level and to what extent it may allow an “oppositional consciousness”¹ to emerge. I have been faced with a variety of discursive strategies and mappings which merge in various ways, are erased, re-arranged and disputed. Apart from geopolitical and neo-colonial maps that come with the ‘new’ political order after the fall of the Berlin Wall and the partition of Yugoslavia, there are features of mappings that different historical narratives and epistemological paradigms put in peculiar, often ambiguous configurations overlapping all the more with a global neoliberal governing. Croatia, the Balkans, Central and South-Eastern Europe, the Mediterranean, all of these terms that have circulated on various occasions in order to precisely mark my geographical setting not saying anything of the conditions of my own situatedness.

Parallel with this set of determinants, some of which have been coming into much more usage are the terms with the prefix “post”, or those that, if I may borrow for a moment the title of Georgi Niagolov’s article, signify “The Preposterous Postness of Being.”² Certainly, the word “post” has come to take on a subtle, special significance when used as a prefix for epistemological purposes (postmodernism or poststructuralism, e.g.), while an array of terms with the prefix “post” simultaneously refers to various entries and layers, as well as dynamic and parallel arrays processing. In my case, many *posts* occurred at the same time displaying not only newly formed spatial representation(s) but also those of various sublimed, void or expired configurations beyond them. Becoming “post-Yugoslav” and “post-socialist” along with attributes such as “post-Balkan”, “post-East”, or further, “post-Second world”, “post-Cold war”, nothing could demonstrate more clearly the way in which my position was all of a sudden inscribed on me and locked.

How to manage with all these “post”- determinations in a meaningful way, and without extending the discursive burden that most of them contain? How to create, from the tightened position that “post” ruminates and at the same time takes for granted, any kind of possibility? At first glance *postness* for me meant something different than the stance expressed in the hybrid-buzzword that mirrors various contesting endings. However, some of them I used to experience painfully. First and foremost I felt it as a factual mode that authorized the dispossession of various kind of my primary being, either of parts of my history, knowledge or memory by touching all of my senses without a clue in which direction the entire procedure would move on. The regimes of dispossession have been intensely deepening and occupying various layers of my existence. The most vulnerable dispossession I was confronted with, and which I became aware only later, was the dispossession of imagining an alternative to the imposed “post”-situation. Of course, “(a)s we are affected by dispossession, the affect of dispossession is not quite our own.”³

The term “post” is used to indicate “afterword”, or “a movement beyond”, yet there are two theoretical stances that invigorate another perspective to look at its potency. The first one builds its argumentation on the basis of a fresh approach towards a concept of historical temporality instead of its complete rejection, and the second, which instead of the “desemantization of presence”⁴ that “post” may suggest and on which both historicist and transitological approaches⁵ rely on, enables a post-colonial perspective to emerge. Since historical temporality engages various times, it involves “past” and “present” with “post” in an unpredictable scale of arrangements.

Considering what historical temporality means for feminists, Rebecca Coleman points out that “[u]nderstanding the past as ‘the condition of the present’ does not suggest that the past is the *pre*-condition of the present; the past does not *determine* the present. Rather, the relations between the past and present involve a ‘co-existent’ connection; the past and present are the *conditions* of each other.”⁶ By urging the theoretical platform to take into account the simultaneous co-presence of different historical temporalities, she both dismantles the concept of linear time and its teleological impetus expressed in progress, and claims for relationality as a basis for their co-existence. The main question that is posed here is whether “post” means a historical stage that resonates with the past only within the temporal duration of historical order, or is it a movement beyond a specific point of history that refers to an actual shift in the social paradigm. Or, more precisely, whether “post” means a turning point in a specific momentum of historical path?

In contrast to the recognition of its temporal aspect, Ella Shohat, while pondering on post-colonialism,⁷ highlights the epistemological point that the closure of a certain historical event along with a new period that definitely moves beyond the colonial legacy, induces and affirms. Following this line of argument since new theoretical configurations bring anew *episteme*, ‘after’-effects are somehow suspended.⁸ If the post-socialist situation in terms of how to respond to effects, ‘after’ and new ones, enables a comparison with the term “post-colonial”, then the prompt question is – to what extent and under which conditions?

Radim Hladik in his paper “A Theory’s Travelogue; Post-Colonial Theory in Post-Socialist Space” argues that, in contrast to post-colonial theory whose usage of prefix “post” suggests an ambivalence by mirroring at once a temporal ending and a new theoretical conceptualisation, in post-socialism it is much more about its temporal aspect than anything else.⁹ The main reason why the key ambivalence embedded in the *post*- term disappears when post-socialism matters, according to him, is a tendency that historical processes enclosed in the idioms such as “return to Europe”, “transition” or “transformation” after 1989 acquired a range of historical ‘normalization’ considering that they “(...) indicate that the experience of ‘socialism’ was a deviation from the course of history.”¹⁰ In other words, desirable temporal continuity that was presented as the only matrix of history within the process “coming back to European normality,”¹¹ thwarted the perspective of acknowledging a politics of post-socialist space as of any historical relevance, and became an obstacle for critical post-socialist studies.

In the aftermath of re-unification of two unequalable European historical narratives there were various discursive scenarios in order to support a political imaginary of what a “new Europe” might be. At the same time, the desire to keep a real differentiation, just as it was, was present, which actually multiplied various differentiations, gaps and borders within and across the European framework. Since the 1990s two wider processes have occurred simultaneously: on the one hand, the constitution of the European zone as a political entity that manufactures a variety of border zones towards its East/South, or better said, the former post-socialist/post-communist world, while on the other hand mobile border areas appear parallel with “inventing Eastern Europe”¹² by suspending or making invisible existing particular histories under its ambiguous umbrella.

Even though there was an implicit requirement that the *gene of socialism*¹³ is to be uprooted so that Europe could be constituted anew, Marina Gržinić rightly considers that the history of socialism cannot be evacuated from Europe or European heritage since the “process of swallowing the history of Eastern Europe”¹⁴ is simply not possible. Decolonial theorist Madina Tlostanova, on the other hand, in opposing the idea that the socialist world has become “a new invisible and disabled agent”, uses another critical point. Taking the ex-Soviet world as an example, which is perceived “(…) in a Western typical understanding of the post-Soviet as time, not as space”,¹⁵ she argues against the pointless reduction of socialism to a historical temporal being, or temporality in the past.

In my view, the term “post”, emerging as a critical signifier, sublimates and denotes contesting histories and schisms in their specific locations and by this finds itself at a shifting momentum. In this regard, however it refers to “East”, “Yugoslav” or “Second World”, “post” as a surplus in the Derridian sense, is a kind of oversignification that re-inscribes its contestatory content in a specific way. More clearly, it “cumulates and accumulates presence”,¹⁶ being the fullest measure of presence through absence, witnessing at the same time that which is forbidden and searching for its possible verification. On the trace of this tendency and through a power blurring procedure that resonates with Gayatri Spivak’s postcolonial claim, a shift emerges in the question: “Which post-East needs to be allowed to enter the (former) West?”¹⁷

Troubling dis/appearance

For some time now I have stopped asking myself how to address the unreachable disappearance of certainty(-es) or concreteness of my own existence. Uprootedness without moving, unbelonging without any momentum of exclusive belonging, displacement without a pathetic ‘taste’. While observing how socialism not long ago has turned to be a “well invested package”¹⁸ in the age of commodity culture¹⁹ fitting smoothly to the global conditions of market machinery, circulating more and more within the global-regulating economy of commodity exchange through images, texts, video art, knowledge production and retro-nostalgia installations, an uneasiness in facing the complex trajectory

of socialist narratives and their ignorance occurs with more ethical constraints. Some writers and artists²⁰ have over the last decade capitalised on their capacity for this 'new' marketing fashionable provocation,²¹ though functional oblivion of the socialism has stubbornly endured within domestic political and academic discourse discarding any potentially critical entry of analysis.

The "Socialist Section" was for a long time the name of the department at the then Institute of Contemporary History; a place I used to be professionally affiliated with while researching controversies around culture and theories in Yugoslavia. And then, almost at the same time as with the notion of Yugoslavia, the Section disappeared, a reminder of an undesirable past. My "privileged interiority" enabled me to be a proxy witness of the entire procedure of how certain historical events were suppressed or displaced, how Marxist authors were erased from academic footnotes, how socialist history itself was cut off from the body of history and historical studies, how socialism was finally evacuated from academic discourse. I myself was uprooted from the theoretical subject I was researching with no return since the absence of a distinctive "past" was finally instated.

At the same time, a kind of unwritten agreement of silence about this scholarly 'transitional' shift was established through new marked surveillance and inner-colonisation. Unacknowledged and unspoken ideological contradictions have always shown the ways in which some political narratives legitimate their governing. A new singular hegemonic "we" (a national one) replaced all of a sudden the collective Yugoslav "we". The Institute had, significantly enough, renounced its name that seemed to allude to its theoretical breadth through its turn towards Croatia as a major research field. It has been clearly marked since the 1990s by cutting off the socialist historical "timespace" as a signifying procedure for the forthcoming disappearance of its order, system, theoretical foundation. The practices that followed disclosed either ideological attempts at intentionally forgetting certain historical events in order to stabilize a particular pattern of newly constructed 'official' memory, or suspending the socialist past in order to build national narratives on its historical and contextual absence.

Our "case" once more confirms that the economy of forgetting is even more striking than the economy of remembering.²² The power of memory, which includes processes that have gone through varying degrees of consciousness and resistance, as well as ideological self-censorship that is differently marked, coded and inscribed, has been parallel with the politics of remembrance based on "frozen" times, gaps in memory or deliberate forgetfulness towards one's own past. Yet, a peculiar configuration of the stories as a web of potential tensions between presence and absence, enabling the presence of new avenues into the official narratives, as well as heterotemporality, was installed. "Facing the past is a basic precondition for establishing peace in post-war societies,"²³ is how Croatian feminist Vesna Kesić explained the need for (re)collecting memory on socialism in Croatia, being aware of how any exclusion of "our past" from collective memory could reinstate the 'old power relations' of authoritarian (socialist and nationalist) regimes.

The downfall of the socialist regime in what was once Yugoslavia²⁴ similar to other post-socialist/post-communist countries based on the disruption of its collective narrative provided both bewilderment and discomfort, but here it was also enhanced by an increased sense that after the violent partition no return could be possible at all.

Shuttling between present-day Croatia and past days in Croatia/Yugoslavia, between ‘mimicking’ constructed images that are circulating nowadays and layers of remembrance of past/presence and space/time, enables me to reframe the space between those two distinct and interconnected frames. This leads us to the core of a problematic issue, namely, facing the subject of “loss” when socialism is at stake. Apart from taking into account the agencies to which the ideas of revolution as a utopian promise calls to (post-socialist leftists, communists, Marxist feminists, etc.) and who entered the process of mourning because of the inability to face this “loss”, a key point here is that a cause why “[t]he very object that we mourn (...) has vanished”, as Wendy Brown points out, lies precisely in the state of experiencing “the promise as not simply dead but betrayed.”²⁵

While studying the links between revolution and melancholia on the template of Croatian literature Tatjana Jukić in her book *Revolution and Melancholia* confirmed this stand by arguing that in the foundation of melancholia “(...) there is no pathological bonding to the past and with the past, rather there is a potentially pathological bond to the future and with the future”,²⁶ hence melancholy doesn’t emerge as a consequence of the revolution, but as its condition. If that’s the case, I wonder then how agency is possible today, since this specific structure of desire functions as a condition and as a stumbling stone that induces its positioning?

The fall of the Berlin Wall symbolically severed the ties between the past and future which heralded this promise, while the current position of “post-agencies” for various reasons displaced the focus from the vital radical account of why socialism is a constitutive abyss of the very same promise. In order to create a space of self-reference, some traces of argument may be drawn from here, although post-revolutionary despair or “red nostalgia”²⁷ as viewed from a feminist lens has certain additional moments of facing.

Post-colonial lens or how to reawaken possibilities

“Can the post-socialist speak?”²⁸ was one of those questions whose evocative potentiality may occur only if the conditions of the historical narrative that stand behind it can be at the same time unmasked and taken seriously. In other words, how to reach difficulties and contradictions in constructing a speaking position for a post-socialist agency and whether a contested theoretical legacy impregnated in an “East position” acts as a major obstacle?

In my view three overlapping signifying practices, putting Europe, or “West of Europe” in the centre, mark the epistemological framework²⁹ from which we could create an avenue to a post-colonial analytic setting. In addition to “West-East – Eastern South” and “West – Periphery” paradigms, it is precisely “Eastern

European South – the Global South” that in the most accurate way denotes this issue. When Stephan Lessenich addressed that “(...) the analytical perspective is being directed not from the South to the East, but from the East to the South”,³⁰ he meant that the policy that comes out from the hegemonic new liberal doctrine of ‘structural adjustment’ “ (...) has put the East on the track leading to the South, not of Europe, but of the “World”³¹ “The South” in the sense of a peripheral, at best semi-democratic poverty-capitalism or more precisely, a place where global coloniality ‘exercises’ to the most extent.

“The South” is, of course, more than a significant metaphor for a post-colonial approach and, from my inner perspective very useful. Partition, war, violence, boundaries and borders, trafficking of women, messy entries and human ruptures everywhere along with discursive narratives that go with the imaginaries on the Balkans³² perfectly fits this metaphor and in this regard enables them, as Todorova critically refers to Ernest Gellner’s comment, “(...) safely intimating or prophesying their Third World status in Europe.”³³

The entire territory of former Yugoslavia appeared to be a huge laboratory for various experiments, from introducing human rights agenda as a part of the ‘cultivating mission’ towards democracy to so-called political capitalism, war hunters and war tourists during the violent conflict that governed to installing elements of “criminal capitalism”. While an intrinsic relation between transition and capital exists since transition is one of the key modes of how global capital operates,³⁴ then on the other hand, in light of the colonial matrix of power through transnational stakeholders “(...) the former socialist structures that are today turbo-neoliberally produced to fit global capitalism work hand in hand with the West, forming entanglements of double forms of dispossession.”³⁵ More precisely, that is, both political and economic dispossession that operates through this distinctive connection.

By facing the capital global’s imperative two questions emerge: first, how to theorize the neo-colonial implications through a post-colonial lens, and, in relation to this, in which way can post-colonial theory be an appropriate tool for examining post-socialist-post-communist world(s)?

A few authors have recently sharpened this theoretical question by confronting us with some other arguments. Boris Buden claims that thinking beyond post-communism and post-isms is the only proper theoretical position since Western modernity is proclaimed as “the only possible modernity” and for that sake all the legacies of socialism have to be sublated.³⁶ Does it seem as if post-socialism almost as post-colonialism, regardless of the main difference, functions as a ‘disjunction’ of modern times.³⁷ On the other hand, Hladik proposes post-colonial theory as a kind of “(...) a surrogate theory, which aims to fill in the epistemological void in research on the post-socialist condition.”³⁸

Instead of arguing with the two abovementioned positions, I would rather outline where my arguments for post-colonial epistemological insights are drawn from. An “Inappropriate Other/Same”, is how I have felt for a long time, and that’s how Trinh T. Minh-ha sheds light on her position: “She refuses to reduce

herself to an Other, and her reflections to a mere outsider's objective reasoning or insider's subjective feeling.³⁹ The effect of the first gaze very often functions as primary catalysing agent for furthering otherness of various kinds. More than ten years ago I wrote:

There were so many messages and acts that precisely coded this magic facade: a feeling of being the Other toward West-bonding and the First in relation to the more Eastern post-Yugoslav subjects; a facade that at a deeper level signaled this very ambiguity of difference. On the one hand, it declared difference as a line of division that disturbed the West with its contrasting images, ideas, experiences based upon Said's distinction between 'the Orient' and 'the Occident', while on the other, it claimed for a cultural intimacy with the Other (...).⁴⁰

As "(...) the East is not just simply colonised by the West"⁴¹, so too does the "(...) manufacturing of 'Eastern Europe' as an ideological tale of otherness in ongoing hegemonic global political narratives (precisely what capitalism's victory in 1989 meant)"⁴² has various entries, internal dynamics and controversies. In our case, the idea behind the West/East dichotomy, despite all its simplicities, did not occur through a transparent contrast on presumed formations of binary shaped politics that exclude as they include, rather through a mixture of contradictory strategies and a variety of imposing discursive signals.

In what follows I will only outline some of the points in favour of post-colonial critical interventions. A post-colonial approach redresses the power of the gaze by perpetual confrontation with both images and codes of how meanings have been constructed and deflected within discourses. I have witnessed how images have occupied levels of our cognitive register, being disturbed and shifted throughout time; from the exotization of the entire space which was connected with the spectacularisation of victimhood and sufferers, linked with chaos, war, rape, barbaric/Balkan and "wild nations" towards the introduction of new ones expressed in idioms that signify "immature people", namely "children of communism", or "second-class citizens" within a wider European frame.

Haunted by an "anti-communist narcosis"⁴³ and new colonialism, the representational economy of dispossession by generating the 'effects' of reality,⁴⁴ engrosses a public place all the more. Increasingly disposable, disoriented, subjugated, exhausted, new migrants towards West. Acceleration of ongoing images is being intensified. How to respond to this type of 'visibility' of post-socialist space? How to counter new colonially invented forms of power in the context of the neoliberal forms of capital and snapshots they rely on?

Who is the author of my image, who is the owner of my voice? Or furthermore, in Bhabha's voice, "Who defines this present from which we speak?"⁴⁵ Being aware of the controversy around the appropriation of a commodified "original voice"⁴⁶, as a feminist from the "East/Eastern South" region, I know how the politics of articulation matters, how "(...) engaging with a critical force of difference"⁴⁷ matters. Regardless of whether through exposing "active otherness" as some

artists practice by deconstructing stereotypical images of Eastern European women in the West, through the work of producing theory, *writing back* as a creation of "habitable space" for exploration of uninvited places of our memory or by performative aspects of engagement.

The presence of a post-colonial 'eye', I guess, springs up with the gesture of witnessing disturbing questions and disrupting them at the same time.

-
- ¹ In order to re-evolve the politics of space as a counter-gesture to the official discourse, feminists from the former Yugoslavia during the nineties called themselves "formers" (*formerke*), which after the dissolution of the joint country signified the continuity of feminist togetherness and disobedience. Apart from the play on words with the meanings of "before" and "after", the notion contains an intentional politicality of desire to not accept a division among the Yugoslav feminists as a 'natural' consequence of the division of the Yugoslav state, or following the order of war partition and its goals. On the concept "oppositional consciousness" see: Chela Sandoval, "U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World", *Genders* 10 (1991), pp. 1-24.
- ² Georgi Niagolov, "The Preposterous Postness of Being: The Case of a Recent Bulgarian Adaptation of *The Tempest*", *Project MUSE*, 2011. (Accessed on: <http://muse.jhu.edu/journals/shb/summary/v029/29.3.niagolov.html>)
- ³ Athena Athanasiou (with Judith Butler), *Dispossession: The Performative in the Political*, Cambridge and Malden: Polity Press, 2013, p. 193.
- ⁴ Wendy Brown, "Feminism Unbound: Revolution, Mourning, Politics", *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005, pp. 98-116.
- ⁵ Some theorists (Buden, Mezzadra, Kašić etc.) criticised transitology as an invention by orthodox political scientists because the latter have used it as a means to mask the regime changes of countries. The critique encompasses countries, both in South America since early 1970s, and in the European context, namely those that belonged to so-called post-Eastern block after the historical turn of 1989-90.
- ⁶ Rebecca Coleman, "'Things That Stay'. Feminist theory, duration and the future", *Time and Society*, 17, 2008, pp. 85-102, p. 96.
- ⁷ She precisely pointed out that "(...) the prefix 'post' aligns the 'post-colonial' with another genre of 'posts' – "post-war", "post-cold war", post-independence", "post-revolution" – all of which underline a passage into a new period (...)". See: Ella Shohat, "Notes on the 'Post-Colonial'", *Social Text*, 31-32, 1992, pp. 99-113, p. 101.
- ⁸ See: Stuart Hall, "When Was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit", Iain Chambers, Lidia Curti (eds.) *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London: Routledge, 1996, pp. 242-260, p. 252.
- ⁹ Radim Hladik, "A Theory's Travelogue: Post-Colonial Theory in Post-socialist Space", *Postcolonial Europe, Teorie Vědy /Theory of Science*, XXXIII, 4, 2011, pp. 561-590, p. 570.
- ¹⁰ Hladik, "A Theory's Travelogue", p. 570.
- ¹¹ According to Alexander Kiossev, "[t]he notion of normalization-as-continuity often accompanied the political programme of normalization as a 'return to Europe', a restoration of spatial continuity, of 'Europe as a whole'", and in a way replacing the

- previous legitimizing utopia, that is the socialist 'bright future'. See: Alexander Kiossev, "The Self-Colonizing Metaphor", *Atlas of Transformation*, 2008. (Accessed on: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>).
- ¹² Csaba Dupcsik, "Postcolonial studies and the inventing of Eastern Europe", *East Central Europe/L'Europe Du Centre Est: Eine wissenschaftliche Zeitschrift*, 26 (part 1), 1999, pp. 1–15.
- ¹³ It is a critical reference to Gianni Vattimo's syntagm provided by Slovenian philosopher and artist Marina Gržinić. See: Marina Gržinić, "Europe, biopolitics, incarnation", *Treća*, 2004, 2 (4), pp. 112-128.
- ¹⁴ Gržinić, "Europe, biopolitics, incarnation", p. 114.
- ¹⁵ Madina Tlostanova, "The vanished Second world, global coloniality, and decolonial gendered agency: Why did we disappear, or 'Can the post-socialist speak'?", in: Biljana Kašić et al. (eds.) *Feminist Critical Interventions; Thinking Heritage, Decolonising, Crossings*, Zagreb, Ljubljana and Beograd: Red University Press, 2013, pp. 51-66, p. 51.
- ¹⁶ This is Irit Rogoff's reference to Derrida's analysis of the process within signification. See: Irit Rogoff, *Terra Infirmis: Geography's visual culture*, London and New York: Routledge, 2000, p. 51.
- ¹⁷ It is a post-socialist version of Gayatri Ch. Spivak fundamental question: "Can the Subaltern Speak?". See: Gayatri Ch. Spivak, "Can the Subaltern Speak?", Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, London: Macmillan, 1988, pp. 271-313.
- ¹⁸ Biljana Kašić, "'Trendy identities': Questioning the Socialist Matrix, Memory and Global Economy", Enikő Magyari-Vincze, Petruta Mindrut (eds.) *Renegotiating Socio-Cultural Identities in the Post-Socialist Eastern Europe*, Cluj-Napoca: Editura Fundatiei Pentru Studii Europene, 2004, pp. 51-62.
- ¹⁹ The discourse of socialism during the last decade all the more occurs as a discourse of postcolonialism that has already found itself to circulate as a commodity. See: Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic Marketing the Margins*, London and New York: Routledge, 2001, p. 93.
- ²⁰ See: Katja Kobolt, Lana Zdravković (eds.) *Performative Gestures Political Moves*, Zagreb, Ljubljana and Beograd: City of Women and Red University Press, 2014.
- ²¹ If not so long ago a field of knowledge-production was in the sign of what Aijaz Ahmad ironically marked as 'commercial 'third-worldism'', does this mean that today through the consumer-potentiality of socialism we can talk with the same dose of certainty about 'commercial 'second-worldism''? See: Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, London: Verso, 1992, 217.
- ²² Arjun Appadurai, "In Vikki Bell "Historical Memory, Global Movements and Violence: Paul Gilroy and Arjun Appadurai in Conversation", *Theory, Culture and Society*, 16, 2, 1999, pp. 21-41, p. 25.
- ²³ See: Vesna Kesić, "Women Reconstructing Memories", Vesna Kesić, Vesna Janković, Biljana Bijelić (eds.), *Women Recollecting Memories: The Center for Women War Victims Ten Years Later*, Zagreb: The Center for Women War Victims, 2003, p. 10.
- ²⁴ For almost twenty years the political referentiality of the words "socialism" and "Yugoslavia" has determined a prospective of dealing with the past in terms that are both contaminated and 'archived' in deceptive order but also historically firmly locked in one juncture, and thus almost impossible to grasp or analyse.

- ²⁵ Wendy Brown, "Feminism Unbound: Revolution, Mourning, Politics", *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005, pp. 98-116, p. 104.
- ²⁶ See: Tatjana Jukić, *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*. [Revolution and Melancholia: Limits of Literary Memory], Zagreb: Naklada Ljevak, 2011, p. 42.
- ²⁷ Kristen Ghodsee, "Red Nostalgia? Communism, Women's Emancipation, and Economic Transformation in Bulgaria", *L'Homme: Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* (Journal for Feminist History), 15, 1, 2004, pp. 23-26.
- ²⁸ Therefore the question of how the "East" in its post-signified design may be present(-ed.) is not only that of giving symbolic cultural "permission" for its authorizing, or accepting it as a Western counter-image, but of the many levels of barriers to resonate this message, that is, of the power of hearing, of the possibility of being understood in a differentiated and nuanced manner beyond its hybrid construct and despite its discarded and overcontaminated horizon. See: Madina Tlostanova, "The vanished Second world", pp. 51-52.
- ²⁹ What is significant is that it enables a mobility of meanings that these very paradigms carry.
- ³⁰ Stephan Lessenich, "The Southern Image Reversed: The Dynamics of 'Transformation Dynamics' in East Central Europe", *East Central Europe/L'Europe Du Centre Est: Eine wissenschaftliche Zeitschrift*, 27 (part 1), 2000, pp. 21-37, p. 23.
- ³¹ Lessenich, "The Southern Image Reversed", p. 23.
- ³² See: Renata Jambrešić Kirin and Sandra Prlenda, *Feminisms in Transnational Perspective Rethinking North and South in Post-Coloniality/ Feminizmi u transnacionalnoj perspektivi Promišljanje sjevera i juga u postkolonijalnosti*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku i Centar za ženske studije Zagreb, 2008.
- ³³ See: Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, New York and Oxford: Oxford University, 1997, p. 157.
- ³⁴ Sandro Mezzadra, "Living in Transition, Toward a Heterolingual Theory of the Multitude", *EIPCP*, 06, 2007 (Accessed on <http://eipcp.net/transversal/1107/mezzadra/en>).
- ³⁵ Marina Gržinić, "The Performative and the Political in Global Capitalism", Katja Kobolt, Lana Zdravković (eds.), *Performative Gestures Political Moves*, Zagreb, Ljubljana and Beograd: City of Women and Red University Press, 2014, pp. 185-210, p. 187.
- ³⁶ Boris Buden, *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*, Berlin: Zuhkamp Verlag, 2009.
- ³⁷ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994, pp. 350-351.
- ³⁸ Radim Hladik, "A Theory's Travelogue", p. 570.
- ³⁹ Trinh T. Minh-Ha, "No master territories", Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.) *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York: Routledge, pp. 196-199, p. 198.
- ⁴⁰ Biljana Kašić, "Féminismes 'est-ouest' dans une perspective postcoloniale", *Nouvelles questions féministes, Revue internationale francophone*, 2004, 23, 2, 2004, pp. 72-88.
- ⁴¹ Marina Gržinić, "Europe, biopolitics, incarnation", p. 187.
- ⁴² Angela Dimitrakaki, "'The Gender Issue'. Lessons From Post-Socialist Europe. What and where is Post-Socialism?", Katja Kobolt, Lana Zdravković (eds.), *Performative Gestures*

Political Moves, Zagreb, Ljubljana and Beograd: City of Women and Red University Press, 2014, pp. 149-184, p. 149.

- ⁴³ This is Svetlana Slapšak's expression. See: Svetlana Slapšak, "Women, Yugoslavia, anti-communist narcosis and new colonialism: maps, roads, exits?", Biljana Kašić et al. (eds.) *Feminist Critical Interventions; Thinking Heritage, Decolonising, Crossings*, Zagreb, Ljubljana and Beograd: Red University Press, 2013, pp. 40-50.
- ⁴⁴ Athena Athanasiou (with Judith Butler), *Dispossession: The Performative in the Political*, Cambridge and Malden: Polity Press, 2013, p. 29.
- ⁴⁵ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994, p. 350.
- ⁴⁶ Apart from the fact that the "Second-World" feminism(s) is similar to the "Third World" feminism(s) haunted by its historical origins, the more disturbing point is that any kind of thought in post-socialist/post-communist countries today, including left and feminist ones, " (...) must have had its origins in the West and has come to the East along with all the other influences that essentially inform the conditions of life in the East today: political system, capitalist economy, (...) hegemonic theoretical concepts, cultural studies, postcolonial studies etc." See: Boris Buden, "Re-Reading Benjamin's 'Author as Producer' in the Post-Communist East", 2004. (Accessed on: http://www.republicart.net/disc/aap/buden04_en.htm).
- ⁴⁷ Athena Athanasiou (with Judith Butler), *Dispossession*, p. 183.

Michael Jaumann

Von der poetischen Existenz zum Leben in Texten. Autobiographisches bei H. C. Artmann

Dimensionen des Autobiographischen in einer Reihe von Artmanns Texten werden vermessen und die hier eingesetzten Schreibweisen untersucht. Sie werden allesamt von einer forcierten Poetizität geprägt, die sich in der frühen Werkphase als programmatische Forderung nach einer poetischen Existenz zeigte. Später treten drei Strategien des Autobiographischen auf: Poetisierung von Alltagswahrnehmungen, halluzinatorische Fiktionalisierung der eigenen Existenz und, wohl am bedeutendsten, die Verwandlung der Autobiographie zur Leserbiographie. Die Alltagsexistenz löst sich im Lektüre-Erlebnis auf, wird zu einem veritablen Leben in Büchern. Die hierbei spezifische Form von Intertextualität wird zu einem weiteren Thema des Beitrags.

Schlagwortkette: H. C. Artmann, österreichische Literatur, Autobiographie, Intertextualität.

Im April 1953 bewegt sich der junge Dichter Hans Carl Artmann im Umfeld der avantgardistischen und skandalträchtigen Wiener Gruppe. Zu dieser Zeit verkündet er seine „acht-punkte-proklamation des poetischen actes“, einen knappen Text, der sich als programmatisch ausgibt, zugleich aber mit einem Aufruf „zur ersten poetischen demonstration“ für „samstag, den 22. 8. 1953 2000 uhr“ verbunden ist. Tatsächlich fand diese Kundgebung dann auch statt, sie stand unter dem Motto „une soirée aux amants funèbres“, und vollzog sich im Übrigen weitgehend den Vorgaben der „proklamation“ gemäß:

die damen und herren der procession mögen in absolut schwarzer kleidung und wol auch mit weissgeschminktem gesicht erscheinen. während der procession werden die weissen blumen einer subtilen morbidität vor sich getragen wie auch herbstlich und ultimat brennende lampions oder candelabres [...] an den markantesten stellen der procession (c'est à dire: Oper – stephansplatz – stamboul – uraniabrücke – franzensbrücke – hauptallee – illusionsbahn) werden passagen aus den œuvres von ch. baudelaire, edgar a. poe, gérard du nerval, georg trinkl und ramón gómez de la serna im original deklamiert.¹

Allerdings löste die Demo erhebliche Verkehrsstörungen und wohl auch öffentliches Ärgernis aus, sie musste schließlich auf dem Weg von der Urania

zur Kärntnerstraße abgebrochen werden, die Teilnehmer jedoch retteten sich stilgerecht in das literarische Kellerkabarett *Strohkoffer*.

Eine Aktion wie aus einem Lehrbuch der Avantgarde also, wenn es ein solches gäbe. Es scheint gerechtfertigt, hier das Streben nach einer poetischen Existenz in einem ganz eindeutigen, geradezu buchstäblichen Sinne sehen zu wollen. Doch schon die genauere Lektüre des Programmtextes zum poetischen Akt untergräbt diese einfache Deutung. Gleich der erste Satz der „proklamation des poetischen actes“ liest sich hyperbolisch, erscheint aber gleichwohl noch als Versuch eine poetische Existenz zu stiften oder zu setzen, auf jeden Fall aber Bausteine zu ihrer Definition zu liefern, die auch für den vorliegenden Beitrag gelten mag: „es gibt einen satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man dichter sein kann, ohne auch irgendjemand ein wort geschrieben oder gesprochen zu haben“² – das Dichterische soll also eine Art prinzipielle Differenzqualität sein, die tief in einem Seins- oder Wesenkern eines pathetisch überhöhten Individuums wurzelt. Diese strikte Individualisierung des Poetischen kann man eben den Entwurf einer poetischen Existenz nennen, der aber schwerwiegende Implikationen hat. Denn das Dichterische soll sich ja in dieser Individualisierung von jeglichem materiellen Zeichenträger lösen, wie unter dem folgenden Punkt 1 noch radikaler formuliert wird: „1) der poetische act ist jene dichtung, die jede wiedergabe aus zweiter hand ablehnt, das heisst, jede vermittlung durch sprache, musik oder schrift“. Das liest sich pointiert, man weiß aber, dass Artmann in den fünfziger Jahren, und wahrscheinlich bereits seit seiner Rückkehr aus dem zweiten Weltkrieg kontinuierlich geschrieben hat. Nimmt man die bisher zitierten Definitionen aus der Proklamation ernst, liest man sie sozusagen probeweise wörtlich, dann ist der „poetische act“ ohnehin ein absurdes Phänomen – er stellt eine Aussage dar, die nicht ausgesagt werden kann. Damit kann oder soll diese poetische Existenzaussage auch nicht rezipiert werden – eben dies wird aber genauso paradox in der strikt öffentlichkeitsgebundenen Form der Programmschrift bzw. des Manifests postuliert. Eine Aussage ohne Aussage also, eine Aussage ohne Rezeption: Die 8-Punkte-Proklamation lässt sich somit nur noch als ironische Verkehrung lesen. In ihr scheint schon fast eine Satire auf das Überzeugungspathos literarischer Manifeste auf, man kann hier durchaus eine Distanzierung von den Mechanismen literarischer Gruppenbildung erkennen. Die Geschichte, die Positionen und Aktionen des französischen Surrealismus waren Artmann und der Wiener Gruppe wohl bekannt und wurden von einzelnen Gruppenmitgliedern als „Einfluss“ benannt; aber das surrealistische Modell einer Formierung von Avantgardebewegungen qua forcierter Distinktion wird mit den hyperbolischen und ironisch-widersprüchlichen Formulierungen der „proklamation“ gerade in Frage gestellt. Dies zeigt sich auch in den spielerischen Historisierungen der – vorgeblich – eigenen Position unter Punkt 6: „zu den verehrungswürdigsten meistern des poetischen actes zählen wir in erster linie den satanistisch-elegischen c. d. nero und vorallem unseren herrn, den philosophisch-menschlichen don quijote.“ Erst unter Punkt 8 wird ein ernster Kern oder ein lebensgeschichtlicher Entwurf mit sowohl positivem wie auch tragischem Potenzial sichtbar: „der vollzogene poetische act, in

unserer Erinnerung aufgezeichnet, ist einer der wenigen Reichtümer, die wir tatsächlich unentzerrbar mit uns tragen können.“³ – die Figur des Bohemien, dessen existenzielle Selbstgenügsamkeit im Lebensentwurf einer durchgängigen Poetisierung des Alltags, aber auch die damit drohende materielle Hoffnungslosigkeit und Isolation des bohemistischen Individuums wird hier aufgerufen.⁴

Literaturgeschichtlich und -soziologisch scheint dem auch die Sonderstellung, wenn nicht Randposition des empirisch fassbaren Autors Artmann in der Wiener Gruppe zu entsprechen, die trotz seines großen Einflusses auf die Gruppenmitglieder und den Gruppenzusammenhang bestand. Artmanns zunehmende Lösung aus der Gruppe, die bis Anfang der 60er Jahre ohnehin zerfällt, vollzog sich scheinbar ebenso folgerichtig. Artmanns Schreiben stand den sprachkritisch-konstruktivistischen Tendenzen innerhalb der Gruppe entgegen, mit denen Sprache materialästhetisch aufgefasst wurde; besonders ausgeprägt war diese Haltung bei Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm, bei Konrad Bayer und Oswald Wiener steigerte sich dies zu tiefer und zunehmend aporetischer Sprachskepsis, die bis zum völligen Verstummen führte.⁵ Artmann dagegen hat die Produktionspotenziale, die durch den kreativen Anfangszusammenhang der Gruppe entstanden waren, durchaus genutzt. Dies gilt vor allem für den semantischen Reichtum des Wiener Dialekts, der von verschiedenen Mitgliedern der Gruppe als Sprachebene mit autonomer Geltung entdeckt wurde.⁶ Aber nur Artmann baute dies mit seinem Band von Dialektgedichten *med ana schwozzn dintn* zu einem großen, auch kommerziellen Erfolg aus, dem dann gleich der Prosaband *Von der Wiener Seite* nachgeschoben wurde – eine doppelbödige, durchaus doppelcodierte Sammlung feuilletonistischer kurzer Prosaskizzen über Wiener Typen, Charaktere und Situationen. In diesen Geschichten werden einerseits durchaus Abgründe sichtbar, im Hinblick auf das verfestigte autoritäre Denken und auch den Rassismus im Österreich der späten 50er Jahre,⁷ andererseits sind sie aber nach einem gemütlich-humoristischen und folkloristischen Modus auch ganz unbefangenen lesbar.

Ab da, nach diesem ersten literarischen Coup, entsteht eine förmliche Textwelt – allein Artmanns gesammelte Prosaschriften umfassen in der von Klaus Reichert edierten Ausgabe vier gewichtige Bände.⁸ Sie bilden tatsächlich – man greift hier gezwungenermaßen zu abgedroschenen Formulierungen – einen Kosmos intertextueller und interkultureller Bezüge. Artmann verarbeitet Material aus den unterschiedlichsten Kontexten: Artusepik, barocke Schäferpoesie, Barockroman, „Wörterbücher und Grammatiken von gut zwei Dutzend Sprachen“, klassische Detektivromane, Francois Villon, Horrorliteratur in der Manier eines H. P. Lovecraft oder Lord Dunsane, Lorca, Groschenheftchen, Wildwest-Romane, Comicstrips, Trivialmythen und -romane aller Art von Graf Dracula bis hin zu Werwolfsgeschichten. Diese fiktionale Gesamtwelt setzt sich jedoch aus vielen verschiedenen Einzeltexten oft nur geringen Umfangs zusammen. Genau dagegen haben sich dann gerade auch germanistische Einwände erhoben: Artmann bringe nur unendliche Ketten, Reihungen von kurzen und kürzesten Einzeltexten hervor, er bleibe gebunden an eine Poetik des (Einzel)einfalls, und die bei ihm zeitweilig zu beobachtende „Tendenz zu Großformen“ stoße gerade auf deutliche Grenzen

seines künstlerischen Potenzials.¹⁰ In solchen Interpretationen dürften noch Spuren einer organisistisch-ganzheitlichen Werkästhetik wirksam sein, ebenso aber Ansprüche auf ernsthafte Bezüge zur politischen und sozialen Wirklichkeit, die Artmann mit seiner textuellen Praxis eben verweigert. Man kann aus der Not eine Tugend machen und einfach einmal eine Reihe von Titeln aus der unüberschaubaren Vielfalt der Einzeltexte zitieren, was den Beziehungsreichtum und die intertextuelle Weite der Artmannschen Textwelt zu demonstrieren vermag: *Eine tatsächliche Begegnung mit Phoo Manchu, Grunzbojar im Musenhain, Frankenstein in Sussex, Quirin, oder ein Geierjäger von heute, Dracula Dracula. Ein transsylvanisches Abenteuer, how lovecraft saved the world, Der Schlüssel des heiligen Patrick, Wiener Vorstadtballade, How much, Schatzi, oh, diese bösen Männer im Gaslicht!* und gut wienerisch *wo is den da greisla?* Diese Reihung mischt die Titel von ganzen Textsammlungen, von Anthologien, also von ‚ganzen‘ Büchern mit den Überschriften von Einzeltexten, die man herkömmlich als ‚Kapitel‘ bezeichnen würde – gerade die willkürliche Nebeneinanderstellung dieser Paratexte mag den bewussten Charakter des Artmannschen Schreibens verdeutlichen, das eine freie Rekombinierbarkeit der Einzeltexte mit einem grundsätzlichen Moment des Spielerischen verbindet. Dies zeigt sich im Phantasie-reichtum der Titelformulierungen, ebenso im Verschwimmen der Gattungs- und Genregrenzen, und übrigens auch in der Editions-praxis: Schon zu Lebzeiten Artmanns erscheinen Sammel- und Auswahlbände, deren Konstituierungen von Textzyklen durch nachgeschobene Anschluss-texte von Artmanns Hand gleichsam konterkariert werden.

Und wo bleibt hier die autobiographische Dimension? Diese wird vielfach vernebelt, verstellt, verwischt, doch ist sie gleichwohl identifizierbar. Der intertextuellen Ausweitung entspricht bei Artmann immer auch eine topographische Ausweitung; dem entsprechen realiter die Auslandsaufenthalte und ausgedehnten Reisen des Autors quer durch Europa. Der bunte Wechsel der Schauplätze vollzieht sich natürlich von Einzeltext zu Einzeltext und umfasst damit Räume von „Niedercalifornien“ bis zum London der Gaslichtzeit; er vollzieht sich aber auch innerhalb eines Einzeltextes, und hier schon durch Ortsnamenreihung: „ich schrieb diese berichte [...] während verschiedener aufenthalte in Rennes, Carnac, Roskoff, Exeter, Weymouth, Truro, Penzance, New Grange, in der wildnis des Connor Passes und zuletzt in der rue Tholozé in Paris 18.“¹⁰, so berichtet der Ich-Erzähler zu Beginn des verwilderten Detektivromans *Die Jagd nach Dr. U oder Ein einsamer Spiegel, in dem sich der Tag reflektiert*.¹¹

Ein Ort bleibt jedoch immer stabil: Wien. Der empirische Autor Artmann hatte zuletzt für lange Zeit in Salzburg gelebt, die Wiener Zeit und hier die Kindheit in Breitensee und im benachbarten Ottakring dürfte aber bis zu seinem Lebensende prägend gewesen sein. Deutlich wird dies in dem späten Text *Wiener Vorstadtballade* (erstmal erschienen 1991). Hier wird in den ersten Abschnitten zunächst die Wiener Peripherie in freien Versen besungen, der Übergang der Stadt auf das Land, in eine wuchernde Vegetation wird geschildert. Einerseits wird dabei die Naturschönheit, die organische Lebenskraft gefeiert: „das Paradies/hinter diesen Straßengrabenvegetationen [...] Das Paradies/aus dem uns erst die klare

Schwertklinge/des kommenden Herbstes vertreiben wird.“¹² Andererseits ergibt sich eine Szenerie, die durchaus von Tristesse und Verfall bestimmt ist: „Käfer und Engerlinge/sitzen zusammen und nagen/an den Hauspfählen einer Legende,/die sich Alt-Wien nennt.“ Ein Ausflug in eine Art von Naturlyrik findet statt, die durch urbane Bezüge seltsam verschoben wird, doch geht dies über in Prosa-Abschnitte mit scheinbar durchaus autobiographischen Erinnerungsbezügen:

*Liebhartsthal, unsterblicher Sonntag längstvergänger Ottakringer Kindheiten. Wer, der durch dich vor fünfundzwanzig oder dreißig Jahren hinaufging, erinnerte sich nicht deiner abendlichen Lampionverkäufer, der wippenden Lichterhäuschen aus buntem Papier, der großen Kokosbuserlstanitzeln, der Birnen und Zwetschken, von wirklichen Villenbesitzern feilgehalten. Wer hätte vergessen, im staubigen Gartenkies deiner nun längstverstorbenen Heurigen und Backhendlstationen gespielt zu haben?*¹³

Der Erinnerungsbezug ist hier explizit, der Text verweigert aber die autobiographische Information über ein erzähltes Ich – dies vollzieht sich schon grammatisch-syntaktisch, durch die weitgehende Vermeidung des Pronomens „ich“, stattdessen finden wir eine auffallende Häufung eines unbestimmten „wer“ in direkten und indirekten Fragesätzen, ebenso distanzierende Sprechhaltungen durch Verwendung des Konjunktiv II. An anderen Stellen findet das vergegenwärtigende und den Leser vereinnahmende „wir“ Verwendung, das die allzu starke Vergangenheitstrickung eines autobiographischen Ich umgeht: „Da haben wir gleich zu allem Anfang einen kleinen Buben mit einem Kronenzeitungstschako“.¹⁴ Wenn man die Autobiographie als persönliches Erinnerungsbuch sieht und sie in traditioneller Weise als Nacherzählung eines einsinnig-chronologischen Lebenslaufes versteht oder besser missversteht, so entziehen sich Artmanns Wien-Texte ganz deutlich diesem Muster, das dürfte aus der knappen Textanalyse deutlich werden. An die Stelle einer Selbstformung von gegenwärtiger Identität durch Rückerinnerungen an prägende Kindheitserfahrungen tritt die Auflösung von personalen Erzählhaltungen in Ortsbezügen, die sich verselbstständigen.¹⁵

Ein Text Artmanns jedoch lässt sich – jedenfalls auf den ersten Blick – eindeutiger als Autobiographie lesen: Dies ist seine zweite eigenständige Prosa-Veröffentlichung *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken. Eintragungen eines bizarren liebhabers*, auch benannt als das sogenannte „Schwedische Tagebuch“, erschienen 1964 in Olten und Freiburg. Schon der erste Satz des Titels mag dabei eine intertextuelle Anspielung auf Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* sein, die dann jedoch nur ein äußerst vordergründiges Signal für das Autobiographische im Allgemeinen bilden würde. Denn der äußeren Form nach ist Artmanns Text ein Reisetagebuch – die Form des Diariums, verstanden als Aufzeichnen und Verzeichnen faktualer Lebensdaten, sei hier als Modell, wesentliche Vorstufe des Autobiographischen oder auch als eine seiner Schreibweisen genommen. Hier besteht tatsächlich ein fester autobiographischer Pakt im Sinne Philippe Lejeunes, eine autodiegetische Identität von erzählendem und erlebendem, erzählten Ich,¹⁶ die dem Leser durch diverse Signale glaubhaft

gemacht wird: Artmann benennt sich laufend selbst als „Artmann“, er nimmt auf historisch identifizierbare Personen aus seinem Umfeld Bezug und offenbart dabei zahlreiche lebensgeschichtliche Details. Typisch liest sich zum Beispiel folgende auszugsweise zitierte Passage aus dem Tagebucheintrag des 26. September, der mit den Worten „Erinnerungen und selbsterrichtete gedenksteine“ einsetzt:

Konrad Bayer 32, twisteur cérébral, legt 32 mal >Schöner fremder Mann< auf [juke-box, herrlich mechanisch, der stand des mechanikers um 1792 &c.], meine große neue Wohnung in Wien-Hietzing [1959–1960], Papageno vor annähernd 9000 jahren, ein zauberhafter Mensch, eine nagelneue künstliche nase, um die >Försterin< in der Wilmersdorferstrae zu betreten, die bezaubernde Hella Kolewski im foyer zu >Eiche und Angora<, Franz Tumler über seinen feinziselierten manuskripten einen Steinhäger schwingend, Wolfgang Maier und Hermann Piwitt aufrecht in Pohlmanns Stehbierhalle, Bobrowski aus bernsteinspuren, wintergrn und sehr viel laubwald hervorsteigend. Abends mit Wolfgang Maier in Sachsenhausen im Grauen Bock.¹⁷

Im gesamten Text wird die Tagebuchform durchgehalten, lückenlos reihen sich die Einträge vom 20. September bis zum 21. Dezember (ohne Nennung des Jahres) aneinander.

Geschildert wird im Rahmen dieses Diariums eine Reise, die mit Erinnerungsreminiszenzen an Wien beginnt, dann von Skandinavien über Frankfurt am Main nach Paris und von dort weiter nach Berlin führt, um schließlich in Malmö zu enden, wo Artmann tatsächlich von 1961 bis 1965 lebte. Der Stakkatostil vieler Eintrgeverstrkt den Eindruck eines sehr unmittelbaren lebensgeschichtlichen Zeugnisses, des Weiteren werden andauernd Signale autobiographischer Authentizität gegeben. Dazu gehört auch die intime Beichte, die hier als erotische Schlssellochperspektive oder als Spiel mit dieser auftritt: „Der Lift im hause von Françoise ist so unglaublich eng, daß man in ihm unmöglich den brüsten seiner begleiterin ausweichen kann [aber wer wollte das schon?]" oder „Franoises stimme ist rauchig wie ein kamin im winter der raben und wlfe. Ich habe aber dennoch nie eine stimme gehört, die mich mehr als die ihre bezaubert hätte.“¹⁸

Und neben die genaue Datierung tritt die topographisch exakte Lokalisierung: „Meine gasse heißt Grnegatan, meine Hausnummer ist 42, ich wohne auf der stiege C, stockwerk habe ich bereits erwähnt.“¹⁹ in dieser Weise situiert sich das erzählende Ich auf das Genaueste in Malmö. Im Anschluss daran folgt eine kurze anekdotische Erzählung über eine „herrenlose Katze“, die immer wieder vor der Wohnung auftaucht, dann geht es zurück zur Lokalisierung des eigenen Lebensortes, die sich zu einer visuell nachvollziehbaren Ortsbeschreibung auswächst:

Meine wohnung liegt zwischen zwei hfen. Geht man durch den zweiten hof, so kommt man in die Jerusalemsgatan, eine sehr fromme gasse, ganz abgesehen vom namen. Unser nebenhaus no 13 ist die Anna Margaretha Stiftung, no 19 die Baptistenkirche Ebenezer, beide wunderschöne ziegelbauten, Anna Margaretha weigetncht, Ebenezer naturbelassen und mit einem ordentlichen vorgrtchen hinter einem gußeisernen zaun.

In dem vorgärtchen wächst allerlei grün, petersilie ausgenommen. Jerusalemsgatan 11 ist jedoch der eingang zum hof, dem meine vier zimmerfenster zugewendet sind. Alles edler backstein. Aus drei großen dachluken ragen drei feste aufzugsgalgen mit phallischer gewalt.²⁰

Hier ist das für narrative Texte sonst so untaugliche Wort Beschreibung tatsächlich angemessen; es liegt förmlich eine *ekphrasis* vor, die Orte und deren räumliche Lage zueinander einerseits in höchst detaillierter Weise erfasst, andererseits sich dabei typisierter Topoi – „wunderschöne ziegelbauten“, „edler backstein“ – bedient. Für den Leser ergibt sich dabei eine Stadtplanillusion, man meint die Wege des erzählenden Ich nachschreiten zu können. Diese Illusion wird auf der folgenden Seite noch ausgebaut, indem die Nachbarn des Ich-Erzählers knapp typisierend, doch visuell prägnant vorgestellt werden: „der blatternarbige Ludwig, Einar mit der ewig eingebundenen hand, der feine Erik mit dem mittelscheitel à la Valentino, alles grundgewitzte branntweinliebhaber“. Die Sprache des autobiographischen Textes geriert sich als Protokoll einer scheinbar gegenwärtigen Wirklichkeit, sie erzeugt illusionär Abbilder einer räumlich und visuell genau vorstellbaren Realität: „An einer werkstattmauer, hellroter backstein, ist mit weißer kreide ein ebenmäßiges fußballtor gezeichnet. Davor kicken an hellen, freundlichen sommertagen unsre hofleute zur entspannung das leder. Wir gehören alle samt zur pfarre St. Petri ...“²¹ – der mit drei punkten endende satz ist zugleich der letzte des textes überhaupt, er bekräftigt nochmals die illusion, dass hier eine als gegenwärtig zu verstehende wirklichkeit einfach mit-geschrieben, mitprotokolliert wird, um als material einer im banalen sinne realistischen autobiographie zu dienen.

Diese haltung einer forcierten authentizität wird jedoch im gesamten text immer wieder überlagert, wenn nicht gar unterminiert. Im obigen zitat klingt dies an der stelle mit den phallischen kranbalken bereits an; in vielen anderen passagen des textes zeigt sich aber noch stärker eine grundsätzliche poetisierung der alltagswahrnehmung, die nahezu in eine poetisierung der existenz mündet. Gerade die extreme konzentration auf visuell und auditiv wahrgenommene details der autobiographischen präsentierten wirklichkeit gewinnt eine eigene dynamik, wird in einem eigentümlichen sinne sprachmächtig. Die topographisch exakte schilderung des wasserschlosses Trorup im eintrag für den 17. dezember ruft zunächst erinnerungen an winterabende in der kindheit hervor, um schließlich in folgende reflexion zu münden:

Worauf fallen schneeflocken: Auf entlaubte kirschengärten, ins dunkle wasser eines brunnenlochs, auf die herunterklappbaren pelzmützen finnischer sterngucker, ins gesicht einer schönen puppe, die ein kleines mädchen schnell über die straße trägt, auf faulende buchenblätter, vor eine weihnachtliche buchhandlung in Saksöbing, ganz schnell zerfließend auf noch heiße brotwecken, auf die stadt Warschau, auf die metallenen teile eines karabiners, in die nähe einer rosa katzenzunge, vor die augen der wachtposten, auf eine nase, zwischen die fetzen einer entfernten musik.²²

Solche poetischen Reihungen wachsen sich an anderen Stellen zu traumhaften, wenn nicht halluzinatorischen Fiktionalisierungen der eigenen Existenz aus, zum Beispiel im Katalog der „Möglichkeiten zu sterben“, der sich unmittelbar an die Liftfahrt mit Françoise anschließt:

Vom lift eingeklemmt werden, vergiftete reseden essen, mit neunkpfigen neun mal um den kopf wetten, die hand an einen hochspannungsgeladenen mtzenschirm legen, vom dach aus in den nebel springen, sich lila vipern als bettgenossinnen halten, wie ein albatros in den Mont-Pel stürzen, hundert aspirin schlucken und in wintergebirge steigen [...] unter kannibalen geraten, vampire umarmen, sich aufhängen, sich im herbst in eine bekassine verwandeln, im hochofen als zauberer verbrannt werden, sich in der Hudson Bay aussetzen lassen oder vor Toulon das eigene motorboot singend in die luft sprengen ...²³

Neben die Poetisierung von Alltagswahrnehmungen und die halluzinatorische Fiktionalisierung der eigenen Existenz tritt eine dritte, und wohl bedeutendste literarische Strategie: Die Autobiographie wird bei Artmann zur Leserbiographie, die Alltagsexistenz löst sich damit im Lektüre-Erlebnis auf, wird zu einem veritablen Leben in Büchern. Erneut geht dieser Ansatz von protokollarisch exakt erfassten, als wirklich geschehen wahrnehmbaren Alltagserfahrungen aus:

Nach langem wieder in Lund gewesen, den ganzen tag in der universitätsbibliothek gesessen, draußen sehr schönes wetter, hin und wieder vor das portal eine zigarette rauchen gegangen. Kirchers SPHINX MYSTAGOGA durchgesehen, drei bnde, ill. Amstelodami 1676. Die Alchimia Hieroglyphica würde ich gerne übersetzen und neuherausgeben. Goldmachen ist neuerdings wieder wichtig.²⁴

Dies kommt noch unauffällig daher, die Schilderung einer Bibliotheksrecherche könnte mit ihrer Betonung des durch nichts ablenkbaren Forschungsfleies („draußen sehr schönes Wetter“) so auch in den Lebenserinnerungen eines Universitätsprofessors stehen. Doch bleiben diese Ansätze eines nüchternen Arbeits- oder Werkjournals in der Minderzahl. Denn es überwiegen erneut Poetisierungen des eigenen Lesens, die Lektüre gibt sofort Anstoß zu kreativen Weiterungen. So wird etwa an einer Stelle ein wertender Katalog von Helden der Kriminal- und Geheimagentenliteratur aufgestellt:

*Was ich von den großen detektiven und abenteurern halte, möchte ich hier kurz zu papier bringen:
Poirot ist dumm, Maigret ein netter spieer, Lemuel Caution hat einen uneingestandenenen hodenbruch, The Saint ist ein kompletter trottler, Holmes ein elender geiger, sonst jedoch geistreich [...] Lord Lister wäre als detektiv ebenso gut gewesen, wie er als gentlemandieb war, Frank Allan war ein ausgezeichnete sprhund, über James Bond möchte ich jedoch nur sagen, daß er falsche beweise liefert.²⁵*

Die Lesebiographie, das Leben in Büchern, tritt also immer wieder an die Stelle einer Autobiographie, sofern man diese im Sinne ihrer unterschiedlichen, aber geläufigen Definitionen verstehen will: Artmanns Text nimmt sicherlich Elemente aus diesen Definitionen auf, er lässt sich aber keineswegs als reine Konfession oder wahre Lebensgeschichte lesen, er erschöpft sich aber auch nicht als Verortung des Ich in einem Weltbezug und trotz einschlägiger Stellen fügt er sich im ganzen auch nicht den in Artmanns Epoche so wesentlichen Modellen der Autobiographie als „Selbstentblößung (Heißenbüttel), autoreflexives Schreiben, Selbstverständigungsliteratur“²⁶ usw.

Nach dem bisher Gesagten liegt es nahe, dem Autobiographischen als Leitbegriff der Interpretation einen zweiten Begriff zur Seite zu stellen: den der Intertextualität nämlich. Doch der Intertextualitätsbegriff der literaturwissenschaftlichen Forschung ist außerordentlich differenziert, er zeigt sich in vielfältigsten Schattierungen. Schließlich hat die Forschung versucht, dies ihrerseits wieder zu ordnen und die unterschiedlichen Forschungsansätze auf zwei grundsätzliche Konzepte zurückzuführen, die einander scharf gegenüber gestellt werden.²⁷ Auf der einen Seite soll somit etwas stehen, das man das Konzept der entgrenzten, totalen Intertextualität nennen könnte; in diesem Zusammenhang wird etwa die frühe Julia Kristeva genannt, die tatsächlich einmal Bachtins Begriff der Dialogizität des literarischen Textes radikalisiert hatte. Für die Kristeva dieser Phase bildet jeder Text grundsätzlich ein „Mosaik von Zitaten“, für Roland Barthes ist dementsprechend jeder Text eine „chambre d'échos“; totale Intertextualitätskonzepte reichen schließlich bis zur Negierung von Einzeltexten überhaupt, so bei Harold Bloom, für den feststeht, „that there are *no* texts, but only relationships *between* texts.“²⁸

Diesem universal erweiterten Intertextualitätsbegriff wird dann ein eingegrenzter, sehr spezifischer Begriff von Intertextualität gegenübergestellt: Er greift als Arbeitshypothese auf die identifizierbare Beziehung zwischen Prätext und Text zurück, es geht um Einzelrelationen zwischen einzelnen Texten im Sinne von *parole*-Akten. Ein solcher stark eingegrenzter Intertextualitätsbegriff steht dann sogar dem Begriff des Kodes gegenüber, der die Referenz des Einzeltextes auf Textsysteme, Gattungen meint; ebenso zielt er nicht auf den Kontext, das heißt auf die literatursoziologisch fassbaren Entstehungsbedingungen des Einzeltextes, die zum Beispiel durch literarische Gruppenbildungen bestimmt werden.²⁹

Diese Gegenüberstellung der beiden Intertextualitätsbegriffe ist sicher zu konträr und allzu idealtypisch. Realiter ergeben sich bereits für die Forschung selbst fließende Übergänge zwischen den beiden Formen von Intertextualität; nicht dargestellt werden kann an dieser Stelle auch, wie etwa Kristevas erweiterter Intertextualitätsbegriff seinen übergreifenden Horizont und seine Rechtfertigung in ihrem Ansatz zu einer vereinten Kultur- und Sprachtheorie findet, der vor allem in ihrem Hauptwerk *Die Revolutionierung der poetischen Sprache* formuliert wurde. In Artmanns Texten werden jedoch trotzdem beide Konzepte von Intertextualität und ebenso deren Spannungen wie auch die vielfältigen Vermittlungen und Übergänge zwischen beiden sichtbar. Artmann wird geradezu zu einem Virtuosen der Intertextualität, weil er Intertextualität in ihren verschiedenen Formen explizit

macht und stets mit ihr spielt. Schon seine Haltung des Entdeckens und Wieder- ausgrabens lang vergessener Bücherschätze zum Beispiel entspricht gerade nicht einem Ausgeliefertsein an das Netz der Zitate und Prätexte, sondern sichert mit einem aktivischen Zugriff die Originalität des eigenen Schreibens. Anstatt einem Überborden der Intertextualität zu erliegen, entwirft Artmann mit seinem Schreiben ein ästhetisches Modell, das man mit der Formel ‚Leben in Texten‘ bezeichnen könnte: Die poetische Existenz, die in den Happenings der Wiener Gruppe noch recht buchstäblich, im Sinne eben einer Boheme zu verstehen war, hat sich nun in eine Lebensform verwandelt, in der Lesen und Schreiben bruchlos ineinander übergehen. Die Aneignung fremder Texte fällt unmittelbar mit der Produktion eigener Texte zusammen – Intertextualität bildet dann keine Störgröße und keine äußere Umgrenzung des Artmannschen Schreibens, sondern ist dessen exklusive Existenzform. Diese ist Resultat einer bewussten ästhetischen Entscheidung, die häufig in auffallender Weise signalisiert wird: Gemeint sind damit die metafictionalen Spiele mit dem Namen des empirischen Autors Artmann – tatsächlich entwirft Artmann in vielen Texten sogar eine regelrechte Kunstfigur, die mit dem Namen ‚Artmann‘ bezeichnet wird. In dem Prosastück *Der Aeronautische Sindtbart oder Seltsame Luftreise von Niedercalifornien nach Crain* etwa, das mit der Sprache der Barockliteratur sowie den Traditionen des Reiseberichts spielt, tritt der Ich-Erzähler unter dem Namen „Caspar Laertes Artmanno“ auf,³⁰ ähnliches ließe sich an anderen Texten zeigen.

Aber auch in der scheinbar authentischen Autobiographie *Das suchen nach dem gestrigen tag* verweist die Nennung des eigenen Namens letztendlich auf den Willen, das Entgrenzungspotenzial des Imaginären und die Freiheit der Phantasie zu nutzen und sich selbst als Kunstfigur zu entwerfen. Die eigene Existenz soll mit einer Pluralität von Texten und poetischen Ansätzen zur Deckung kommen, ein Leben mit, in und durch Bücher wird angestrebt. Lässt sich dies noch mit dem Begriff Autobiographie erfassen? Wohl ja, wenn man das Autobiographische mit Philippe Lejeune als notwendig innovationsfähige Gattung versteht, die sich mit jeder „Erneuerung“ vordergründigen Typologien entzieht und ihren neuen, je „eigenen Horizont“ errichtet, der zugleich bereits „den Ansatz zu dessen Kodifizierung“³¹ enthält. Genau dies trifft auf Artmanns Existenzentwurf des Lebens in Texten zu, und genau darin zeigt sich auch die eigenständige und immer wieder überraschende Artistik dieses Konzepts.

¹ H. C. Artmann: „acht-punkte-proklamation des poetischen actes“, hier zitiert nach der Wiedergabe des Gesamttextes der Proklamation im „vorwort“ des Herausgebers bei Gerhard Rühm (Hrsg.) *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen*. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek b. H.: Rowohlt 1985 (1. Aufl. 1967), S. 9-11, Zitat S. 11; das „vorwort“ Gerhard Rühms, das einen Rückblick auf die Aktionen der Gruppe gibt, ebd. S. 7-36. Zu Rückerinnerungen von Protagonisten an die Wiener Gruppe vergleiche die Interviews im folgenden Band: Maria Fialik, *„Strohkoffer“-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1998.

- ² Artmann, „acht-punkte-proklamation“, S. 9f.
- ³ Alle Zitate ebd. S. 10.
- ⁴ Schlaglichtartig beleuchtet mit zahlreichen literarischen und philosophischen Textbeispielen in folgender Anthologie: Gerd Stein (Hg.): *Bohemien, Tramp, Sponti. Boheme und Alternativkultur. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Fischer 1981. Zu den Widersprüchen des Bohème-Entwurfes gerade auch beim Kontakt mit sozialen und tagespolitischen Dimensionen vgl. die Studie von Edith Weiller: *Max Weber und die literarische Moderne. Ambivalente Begegnungen zweier Kulturen*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1994, vor allem S. 194-203 mit Ausführungen zur Münchener Räterepublik.
- ⁵ Gerhard Melzer, „Unkonventionelle Bestrebungen: Die ‚Wiener Gruppe‘“, in Viktor Žmegač (Hrsg.) *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. III/2 1945-1980. Weinheim: Beltz Athenäum 1994 (2. Auflage; 1. Auflage 1984), S. 751-770, hier S. 754 und 759. Melitta Becker, „Philander contra Laertes? Geschichten und Legenden um H. C. Artmann und die Wiener Dichtergruppe(n)“, in Gerhard Fuchs und Rüdiger Wischenbart (Hrsg.), *H. C. Artmann*, Graz/Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Bd. 3), S. 47-75 plädiert allerdings für eine Differenzierung dieses allzu eindeutigen Gegensatzes, den sie als nachträgliche literaturhistorische Konstruktion wertet.
- ⁶ Deutlich wird dies vor allem in den Gemeinschaftsarbeiten, bei denen verschiedene Gruppenmitglieder direkt zusammenwirkten, ein typischer Text in diesem Zusammenhang: H. C. Artmann und Gerhard Rühm: „das donauweibchen. ein wiener fernseh-dramolett“. In: Rühm, *Wiener Gruppe*, 241-273.
- ⁷ Hans Carl Artmann, „Von der Wiener Seite“, *Gesammelte Prosa*. Bd. I. hrsg. Klaus Reichert. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1997, S. 249-332, dort etwa die Episoden „Die Oase in der Opernpassage“ (S. 256-259) und „Keine Menschenfresser, bitte!“ (S. 296-298).
- ⁸ H. C. Artmann, *Gesammelte Prosa*. Bd. I-IV. Hrsg. Klaus Reichert. Salzburg/Wien: Residenz Verlag 1997.
- ⁹ H. C. Artmann, *The Best of H. C. Artmann*. Hrsg. Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975 (1. Aufl. 1970), S. 2 (Klappentext).
- ¹⁰ Melzer, „Unkonventionelle Bestrebungen“, S. 754 unter Berufung auf Klaus Reichert. Melzer will Artmanns Texte sodann auf den Begriff des Manierismus bringen (ebd. S. 755f.), postuliert als Fazit seiner Interpretation aber gut spätmарxistisch für Artmann die Problematik, „daß der Dichter, indem er eine Gegenwelt als Spiegel seiner selbst entwirft, die Entfremdung nicht wirklich aufheben kann. Die Wunschilder sind zugleich Zerrbilder, Produkt eines gestörten Welt- und Wirklichkeitsbezugs.“ (S. 757).
- ¹¹ Artmann, *Prosa III*, 217-329, Zitat, 219.
- ¹² H. C. Artmann: „Wiener Vorstadtballade“. *Prosa IV*, 123-151, 138 und 140f.
- ¹³ Ebd., 148.
- ¹⁴ Ebd., 150.
- ¹⁵ Damit geht Artmann mit seiner Schreibweise in den Wien-Texten sogar über die „Neukonzeptualisierungen von Gedächtnis und Erinnerung“ hinaus, an denen sich die neueste Autobiographieforschung orientiert, wie zum Beispiel Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam 2000, hier S. 59. In ihrem knappen Abschnitt zu „Gedächtnis und Erinnerung“ verwirft Holdenried unter Berufung auf Aleida Assmann in zutreffender Weise Speicher-Metaphern des Gedächtnisses zugunsten

von zeitorientierten Gedächtnismodellen (ebd. S. 59f.), sie rechnet es aber weiterhin zu den „wesentlichen Aufgaben der Erinnerung [...] Identitäts(re)konstruktion und Wiedergewinnung der Vergangenheit zu gewährleisten“ (S. 61). Artmanns Texte entziehen sich jedoch der Identitätsorientierung, sie geben in ihrer bewussten Unbestimmtheit vielmehr den Entwurf einer Art idealen poetischen Kindheit, in dem Vergangenheit und Gegenwart ebenso bewusst zum Verschwimmen gebracht werden.

¹⁶ Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 (Paris: Éditions du Seuil 1975), hier S. 13-51 zur grundlegenden Definition des Paktes, deren vielfältige Differenzierungen an dieser Stelle nicht dokumentiert werden können. Hingewiesen sei nur darauf, dass Artmanns Text mit seiner autodiegetischen Identität von Ich-Erzähler und Protagonist narratologisch genau dem entspricht, was Lejeune als „klassische Autobiographie“ (ebd. S. 18) bezeichnet. Im übrigen ist die autobiographische Schreibweise für Lejeune „ein historisch schwankender *Vertragseffekt*“ (S. 50, Hervorhebung durch Ph. L.), sie ist demgemäß rezeptionsästhetisch durch Lesererwartungen und -haltungen bestimmt (die Autobiographie wird „nicht durch ein Davor, durch eine unüberprüfbare Ähnlichkeit, sondern ein Danach, durch die von ihr hervorgerufene Leseweise und die von ihr geweckte Glaubwürdigkeit“ definiert, S. 51). Genau diesen Effekt – wie oben noch gezeigt wird – ruft Artmann auch hervor. Schon dies rechtfertigt, sein Diarium als autobiographischen Text zu lesen, während Lejeune Autobiographie und Tagebuch eher voneinander abzugrenzen scheint (siehe S. 424f. zu seinem eigenen empirischen Projekt zur Erforschung gegenwärtiger Tagebücher).

¹⁷ H. C. Artmann „Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken“. H.C. Artmann, *Prosa*, Bd. II, 7-117, 15. Die Einfügungen in eckigen Klammern stammen von H. C. A.

¹⁸ Artmann, *suchen nach dem gestrigen tag*, 22 (Einfügung in eckigen Klammern durch H. C. A.).

¹⁹ Ebd., 116.

²⁰ Ebd., 116f.

²¹ Ebd., 117.

²² Ebd., 112 (Hervorhebung durch H. C. A.).

²³ Ebd., 22 (Hervorhebung durch H. C. A.).

²⁴ Ebd., 45.

²⁵ Ebd., 85, die Auflistung umfasst einen ganzen Absatz und endet mit einem bewussten naiven, einer jugendlichen Fan-Haltung entsprechenden Statement: „Die besten abenteuer Tom Sharks, des königs der detektive, waren Die Opiumschmuggler von Montmartre und Me Wang der Chinese.“ Der Tagebucheintrag vom 23. November, in dem die Auflistung steht, beginnt übrigens mit einem intertextuellen Spiel. Der Trivialheld Mandrake wird evoziert („er hat einen schurkischen schnurrbart und ist ein kavalier aus dem alten Monte Carlo“), dann wird ein kurzer Dialog eingeschoben, der die Stimmung der Mandrake-Bücher sozusagen idealtypisch vergegenwärtigt: „*Beamter*: Ich finde nicht einen einzigen, der so wie Dean aussieht ... *Mandrake*: Sie müssen ihn freilassen ... *Polizeichef*: Die ganze stadt rast wegen des falschgeldes. Ich muß irgendeinen verurteilt haben, sonst werde ich abgesetzt! Wie kann ich ihn freilassen und ... wie sollen wir diesen Dean finden? ... *Mandrake*: Wir müssen eben die schurken veranlassen, zu uns zu kommen ... *Polizeichef*: Zu uns? Und wie denken sie sich das? ...“ (ebd. S. 84f., Auslassungen und Hervorhebungen durch H. C. A.). Der folgende Eintrag

zum 24. November kehrt dann wieder zum protokollarischen Arbeitsjournal zurück („8 uhr morgens. Habe die ganze nacht durchgearbeitet, Dada-Dichtung für eine anthologie übersetzt“, ebd. S. 86). Die Textur von *Das suchen nach dem gestrigen tag* zeigt sich so immer wieder bestimmt von den beiden Polen einer fast schrankenlosen Poetisierung einerseits und der rein verzeichnenden, scheinbar empirisch genauen Selbstlebensbeschreibung andererseits.

- ²⁶ Michaela Holdenried, „Autobiographie“, in: Horst Brunner, Rainer Moritz (Hrsg.), *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Schmidt 2006 (2. überarbeitete u. erw. Aufl.), S. 34-38, S. 35.
- ²⁷ So vor allem bei Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, hier der einleitende Beitrag von M. Pfister: „Konzepte der Intertextualität“, S. 1-30, in dem der Gegensatz „*Universaler Intertext vs. spezifische Intertextualität*“ (ebd. S. 11) stark betont, wenn nicht verabsolutiert wird.
- ²⁸ Zitiert nach Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 6 und S. 12 (mit den Bezügen auf *Roland Barthes par Roland Barthes* und Blooms *A Map of Misreading*).
- ²⁹ Zu diesen restriktiven Begriffsbestimmungen siehe Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 17f. unter Bezug auf Klaus W. Hempfer und andere.
- ³⁰ Artmann, *Prosa* Bd. I, 51-134, das Zitat mit Nennung des Namens Artmanno findet sich auf S. 94, wo eben dieser Name und derjenige seines ausschließlich fiktiven Reisebegleiters „Rufus Ursus de Baernhaimb“ auffällig nebeneinander gestellt und ins Zentrum gerückt sind.
- ³¹ Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, 391 mit Bezug auf den Begriff des Erwartungshorizontes bei Hans Robert Jauf.

Tatjana Kuharenoka

The 'I' which is not One: Marie Bashkirtseff's Correspondence with Guy de Maupassant

This essay explores Marie Bashkirtseff and Guy de Maupassant correspondence that lasted from March till June 1884 with the main focus being Bashkirtseff's creation of an alternative persona specifically for these letters. In doing so it widens the existing understanding of what constitutes Bashkirtseff's autobiographical writings as well as provides an insight into her aspirations for a literary career.

Keywords: Marie Bashkirtseff, Guy de Maupassant, correspondence, self-portrait, alternative 'I'.

During the past two decades diaries, letters, memoirs and other types of records, typically described as paratexts – documents that provide additional context for the primary texts – have become prevalent in the European literary-cultural space. Writers' correspondence, especially if explored in contrast to their fiction, aids one with understanding of his or hers worldview as well as provides important additional information about their motivation and inspiration. However, in the case of some of these letters one can question whether they should be read as a piece of fiction or as a factual document. For instance, by exploring some of them in more detail, one encounters a text that uses specific composition technics, possesses its own aesthetic and the concepts of the public and private. Furthermore, such letters leave open the question of relationship between the 'I' of the narrative and writer's actual 'I'. In this regard it is apt to briefly pause on the difference between the two types of autobiographical text: letter and autobiography. An autobiography can be described as a way of 'unobstructed reminiscing', a text in which the transcribed events of one's life can be altered depending on the motives of the author; whereas a letter can be perceived as a more truthful document. This can be seen in the factual details present in almost every letter contains such as names, places, events, which, can be perceived as reliable as they can be checked against the other factual data and so one can argue that the main features of a letter are authenticity and candidness.

However, one has to keep in mind several points that can challenge the presumption above. Strictly speaking, the fact alone that the letters are published can affect their trustworthiness; once they are readily available in a book or digital form the letters can crossover to the realm of fiction that is to become a literary

work of their editor[s]. Since the publication of letters is habitually posthumous and affected by research and selection process of an editor the selection that reaches the reader can present an incomplete picture of a writer's life and work. This problem is primarily connected to the process of selecting the letters for the edition because the corpus of the letters can already be incomplete due to lost or purposefully destroyed letters. Nevertheless, the same flexibility of the corpus of letters refers to the serendipitous nature of the way these collections can expand. An example of the latter is the part of Marie Bashkirtseff's correspondence that will be explored here; some of these letters are a recent discovery and they not only adjust one's previous knowledge of Bashkirtseff but also provide a considerable contribution to one's understanding of her creative aspirations.

Bashkirtseff's letters were first published in 1891, in an edition prepared by a friend of the family, François Coppée,¹ and includes the correspondence of the period 1868 to 1884. The collection opens with a letter from Bashkirtseff, aged ten, to her aunt and the last one, from 1884, is addressed to her mentor Rodolphe Julian.² Coppée's collection of letters can be used as a companion text to Bashkirtseff's diary, as it contextualises some of the significant events and facts of her life as well as elucidating her worries and reflections. Furthermore, the letters provide an additional frame of reference for Bashkirtseff's life, which details such as the wide range of the addressees demonstrating the extent of Bashkirtseff network, as well as showing that she was well versed in epistolary art.

A particular selection of Bashkirtseff's letters that is important not only because of the way she plays with the form of a letter within it, but also as it clarifies it elucidates Bashkirtseff's creative aspirations. It consists of fourteen letters written between March and June 1884, and Bashkirtseff's illustrious correspondent was Guy de Maupassant; the four month-long exchange is made up from eight letters by Bashkirtseff and six by Maupassant. Over the course of the twentieth century the contents of this selection of correspondence were constantly changing, which contributed to the formation of the surrounding myth and legends.³ Indeed, until the 1970s it was believed that each of the correspondents wrote six letters; the first letter from Bashkirtseff, the last – from Maupassant. As Armand Lanoux (1913-1983) states in 1967: "Guy wrote once more. There was no answer. The stranger stopped the correspondence that she begun" [translation -mine].⁴ A similar statement can be found in Maupassant's biography by Henri Troyat, written in 1989: "The proud Marie Bashkirtseff decided to end the game. She did not doubt that Maupassant discovered her name (how?) and that when he decided not to continue the correspondence a great load was lifted of his shoulders."⁵

Two more editions of these letters appeared towards the end of the twentieth century; the first one is Collette Cosnier's biography of Bashkirtseff, *Marie Bashkirtseff: Un portrait sans retouches* (1985),⁶ that includes a previously unpublished letter from Bashkirtseff to Maupassant from May 1884 in which Bashkirtseff suggests to meet in person.⁷ Reid's edition of Bashkirtseff-Maupassant correspondence, which was published in 2000, is the second source; it also extends the body of correspondence by one letter with the same addressee as the

above. This letter, dated June 1884, differs from the others in having a more tragic tone. Based on the available research available, one can presume that the letter added by Reid is the concluding one for this correspondence.⁸

The story of the correspondence between the young artist and the successful writer created a considerable number of speculations. Indeed, one can suggest several explanations of Bashkirtseff's decision write to Maupassant; for instance, based on the persona one knows from her diary one can presume it being another example of Bashkirtseff's extravagant behaviour.⁹ Other explanations suggest a more pragmatic reasoning behind the letters; for instance, the editors of one of the latest translations of Bashkirtseff's diary (2005) argue that Bashkirtseff entertained the idea to entrust Maupassant with the posthumous destiny of her diary.¹⁰ However, it is equally likely that by contacting the writer Bashkirtseff was researching a new creative field, and there are indeed indicators in the letters that support this version.

The year 1884, in which Bashkirtseff passed away, could otherwise have been for her the year she moved away from painting and towards literature. This is supported by a number of diary entries that overtly herald this change: 'Literature makes me lose my head',¹¹ states Bashkirtseff on 6 May 1884. Several days later she writes:

I'm going crazy from the desire to write. Am I able to write? It feels like I am pushed by some kind of invincible force ... Starting with the novel that I begun in 1875 and still not finished ... Now I'm at the point when all these dreams and observations want to be fleshed out. Sometimes it seems that you have plots for at least ten books in your head. You don't know where to start and, when you begin to make these dreams come true, you stop on page ten.¹²

Bashkirtseff's reflections on the act of writing do not concern a new form and mode for her diary entries, but rather the search for an alternative type of creative expression. Her search can be viewed as connected to the fact that around Bashkirtseff began to lose interest in painting in around 1884. This can be seen, for example, in the diary entry from 28 January 1884, in which the self-reference, highlighted by Bashkirtseff through quotation marks, reinforces the suggestion that Bashkirtseff's preoccupation with art has passed:

At 5 I started working on a new model of Nausicaa. And in the evening I sit down to write, even if I don't know yet about what and which form I'll use. One thing is true, it is easier for me to wield a pen than a brush. You understand, – a true artist draws, sketches, composes unconsciously. I also drew and was convinced that I have 'a gift for painting, and that there will be a day when I'll become a painter'. But instead of this I have a countless number of literary sketches. I behave like a person who does not know anything about her calling but unconsciously obeys it. It's wrong to scatter myself about like that... However, ... I could draw as long as the sunlight allows, sculpt till lunch and then, if there is an inclination, write.¹³

It is possible to argue that Bashkirtseff's interest in writing has developed due to her being a prolific reader. An example of her passion for literature can be seen in the following comment on Dumas, in the diary entry from 16 January 1879:

After the fright I've experienced meeting with the King in Naples, I was strongly impressed by L'Homme-Femme.

The surprise that I've felt for Dumas, made me think for several minutes that I love him, I feel a violent passion to this fifty year old man whom I've never met before. I understood Bettina and Goethe.¹⁴

Here, one can single out two elements firstly the mention of Alexander Dumas, *fils*, *L'Homme-Femme* (1872), and secondly, the remark "I understood Bettina and Goethe". Both of these points represent an important element for understanding Bashkirtseff's motivation for writing to Maupassant. Her mention of Bettina and Goethe undoubtedly refers to the famous epistolary novel of Bettina von Arnim (née Brentano) *Goethe's Correspondence with a Child* (*Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, 1835), which was published in French in 1884.¹⁵ It is highly likely that von Arnim's life served as a representative case of a woman fulfilling her creative potential for Bashkirtseff; an aspect that might have played a considerable part in Bashkirtseff turning to literature, since there were no clearly identifiable 'foremothers' in the art world whose example she could have followed. Furthermore, one can presume that the premise of von Arnim's novel, which is based on the actual correspondence between young Bettina and Goethe, resonated with Bashkirtseff in her longing for connection and communication, thus becoming an exemplification of literary partnership. This type of cooperation could have been particularly attractive for Bashkirtseff as letters are form of intimate space but they that leads the 'I' outside the familiar borders of a diary.

Apart from the aforementioned novel by von Arnim there an additional potential literary inspiration/model that Bashkirtseff could have used: Honoré de Balzac's novel *Modeste Mignon* (1844; belongs to *La Comedie Humane*). In this the young protagonist, Modeste Mignon, in her desire to "a passionate desire to penetrate to the heart of one of these abnormal beings" decided to become "Modeste wished to be the friend and companion of ... a man in some way superior to the crowd of men".¹⁶ To achieve this, Mignon initiates an exchange of letters with a young but already established poet Melchior de Canalis. The parallel between Bashkirtseff's and Mignon can be seen in the tone of their first letters: Mignon writes that "I wish to remain unknown", – and uses a *nome de plume* "O. d'Este M" as well as asking to send her letters addressed "poste restante".¹⁷ Bashkirtseff also preferred to remain anonymous throughout the correspondence.

It is highly likely that Bashkirtseff felt the need to find her own Goethe/de Canalis who would also take on the role of her councillor and confidant. Based on this one can presume that in approaching Maupassant, Bashkirtseff based her actions on the existing European tradition of the epistolary novel and its literary versions of the end of the eighteen century and the first half of the nineteenth,

which established the letter as an element of literary form. This is supported by the letter from April 1884, in which Bashkirtseff playfully writes to Maupassant about her reasons for contacting him:

Why I wrote to you? One morning you wake up and discover that you are an extraordinary creature surrounded by fools. ... What if I write to a famous man, a man who is worthy of understanding me? ... maybe after several letters he would become a friend ... And then I wondered: whom to write to? And I chose you.¹⁸

Furthermore, the act of writing to Maupassant is presented by Bashkirtseff as both as both a thing of chance and a planned event:

It is already a year since I had first decided to write to you, but more than once I thought that I aggrandise you too much and, perhaps should not address you. But, two days ago, I read in Gaulois that someone honoured you with a sweet message and you are asking this amiable lady for her address so you could reply her. I instantly became jealous; I again became blinded by your literary gift and here I am in front of you.¹⁹

This excerpt introduces an aspect that was crucial to Bashkirtseff; throughout the short exchange, she remained incognito to Maupassant. Setting her personality in a vacuum for the purpose of these letters, Bashkirtseff creates a distance, a self-imposed border between the epistolary and day-to-day ‘I’: “I will forever stay nameless for you (I say this quite seriously) and will not want to see you even from afar.”²⁰ Indeed, Bashkirtseff’s desire for remaining this way is one of the peculiarities of the letters, which then which allowed her a considerable degree of freedom in expressing opinions and pursuing various lines of conversation.²¹ In regard to the ‘unveiling’ of Bashkirtseff’s incognito as the writer of the letters one has to mention a following detail from Maupassant’s biography. A number of studies on the writer refer to the fact that in November 1891 he wrote a letter to another Russian young woman living in Nice, L. Bogdanova, which supports the argument that he did not want to meet with Bashkirtseff. The same letter also provides one with another interesting fact, which if supported by factual evidence would be of importance to one’s perception of Bashkirtseff: “In her [Bashkirtseff’s] mother’s possession are about ten letters that are addressed to me, but not sent off. I didn’t want to read them despite the persistent requests.”²² The commentary in the latest edition of the Bashkirtseff-Maupassant letters by Martine Reid, suggests that this might not be true; Reid’s assessment of the situation is rather laconic, – “Pure forfanterie?” – “Pure boastfulness?”²³

In regard to the anonymity of Bashkirtseff’s letters, one should note that the two different types of unsigned letters should not be confused; thus the ‘letter from a stranger’ cannot be equated to the ‘anonymous letters’ where the lack of an author’s name is a symbol that connects the author and the text. In particular for her letters to Maupassant Bashkirtseff creates a ‘hidden author’, and uses the abbreviation “R.G.D.” or a nom de plume “Joseph Savantin” to identify her

letters.²⁴ This choice of a *nom de plume* supports the earlier mentioned premise that the persona created by Bashkirtseff allows her greater freedom of self-expression.

Bashkirtseff's letters have minimal presence in terms of elements that constitute 'authenticity and recognisability'. Indeed, they do not present specific information that would cast light on Bashkirtseff's day-to-day life or about her achievements as a painter, which would have presented her in a flattering manner. To give an example of the latter, in the spring of 1884 Bashkirtseff enjoyed considerable public recognition for her art, which is recorded in her diary as "bask[ing] in glory". One result of this success was that it allowed one of Bashkirtseff's dreams to come true; she was accepted into the society of Russian painters and invited to numerous receptions at the Russian embassy. Bashkirtseff's letters to Maupassant mention none of this. However, she could not completely remove all the references to her life from the letters. For instance, one can find references to articles published in the press that hint at her true personal circumstances, such as a mention of Bashkirtseff's state of health: "I am ready to forgive, if it is important for you, because I am unwell."²⁵ Another example would be a mention of the contemporary art scene, where she advises Maupassant "to look at the works of a young contemporary painter called Bastien-Lepage. Go to the Rue de Sèze"²⁶

Considering the persona created for these letters one can say that Bashkirtseff hides her true self behind a row of vivid and colourful images, possibly inspired by the books she read or observations she made in the quotidian life of Paris, as she speaks to Maupassant in a number of different voices that intermingle within a small textual space. These images do not resemble carnival or fancy dress masks; indeed, to use Roland Barthes' expression,²⁷ here exists a merger between the subject and the image. The merger of the epistolary 'I' (not the authorial 'I') with the above alters the genre, and what was formerly a private letter is transformed into a work of fiction. One has to point out that the term private or intimate text in regard to Bashkirtseff's letters can be used in a wider sense due to a number of reasons. Firstly, in Bashkirtseff's case, the process of sending a letter was always connected with an intermediary; habitually a servant was privy to the secret of the correspondence since she brought the letters to the post office as well as collecting them. Furthermore, due to the common practice of reading letters to a circle of friends, the border between the public and private sphere was rather fluid. For instance, the entry from 21 May 1884 mentions the following talk with Julian:

*We've read several letters from Guy de Maupassant and this constituted the evening. He [Julian] is extremely interested in my and Maupassant's letters ... He says that if only I had waited for a couple of days, I could have written such a reply to Maupassant that he would have remained in a position of a stupid child.*²⁸

Bashkirtseff herself was interested in the letter and its functions as a literary form as can be seen from her diary. For example, one of the letter-functions highlighted by Bashkirtseff is a purely ancillary one, a way to transmit the information: "I have received a letter from the architect; he asks for permission to

visit us tonight.”²⁹ Here the letter acts as a traditional text that subjectively records and transmits a number of life situations, and thus acting as a type of a written conversation:

He brought with him a letter, that his brother wrote to Charles Baude (engraver). At my request he gave it to me to read. Eight pages covered in scratches and blots, like my famous correspondent ... Here also are the opinions of his 'maman' on arabs and descriptions of the walks and a report on experiences gathered in this original country.³⁰

This extract is important in that it contextualises the following statement of Bashkirtseff's which tells of her ideas regarding the specifics of the letter as a genre: “It feels that the writer of this letter is an extraordinary man, it gave me a chance to look into the soul of a man whom I hardly know.”³¹

Based on the above, one could presume that Bashkirtseff's concept of a letter is closer to the one that develops towards the end of the nineteenth century, an example of which can be seen in Emile Zola's essay on Honore de Balzac (1877):

It seems that I have not missed in the “Correspondence” anything that would be worth emphasising and is worth a more detailed examination. As I have mentioned, Balzac tells everything about his life himself. For the one who is able to search and find, from the pages of “Correspondence” rises an image of a writer and a man with all of his external habits and most cherished thoughts. This is the most revealing confession.³²

Here one should also mention Vasilij Rozanov's essay ‘On Writer's Letters’ (1909) where he states that a writer's work is what he wants to seem, but his letters are what he is,³³ which suggests that the primary aspect of a letter is not the “reality of communication”, but a chance to open up one's true nature, to transmit the moods and feelings of the private “I”.

Based on Rozanov's concept of a writer's letter, one can argue that Bashkirtseff's mode of communication with Maupassant – letters from a stranger – is a successful choice for the presumed aims of the correspondence. Indeed, this type of communication presents its user with the unlimited possibility for expressing and inventing feelings and situations. Looking at Bashkirtseff's letters one can notice that this freedom is expressed through their tone: irony and self-irony, wordplay, boldness and openly provocative mockery resonate through these texts. Furthermore, in his commentary on the correspondence Maupassant's biographer Laloux describes Bashkirtseff as a “poisonous correspondent.”³⁴ Thus for Bashkirtseff the letter became the place where she can allow herself to indulge in “a bit of fantasy”, which separates these letters from her diary where the main principle for recording the information is that of truth, even if one might say that it was followed rather halfheartedly.

Indeed, it is not by chance that Maupassant feels insecure, something that can be seen in his letter-writing strategy: “When I write to you, it seems, that I am walking through a gloomy dungeon being afraid to step in a hole. And I, at random,

rattling a stick to feel the way”.³⁵ Throughout the duration of the correspondence Maupassant asks a number of questions that are aimed at removing the “stranger” part from his elusive correspondent; but where Maupassant is habitually and disarmingly direct in his reactions, Bashkirtseff consistently shields her identity.

Such praxis of veiling the identity is described in the current autobiographical discourse as legitimate. In this regard one can refer to musings of Alain Robbe-Grillet on the essence of autobiographical statement: “I think that I not only have the right but simply must lie speaking about myself. Only with the help of fiction I can get close to something real. By the way, that this fact per se recreates my own reality.”³⁶

Here it is the fiction – the wish not to copy the reality but to transmit the condition of one’s soul through a certain image – that is the genuine aspect required for a writer to understand him or herself. It is symptomatic that the penultimate letter to Maupassant from May 1884 ends as follows: “Allow me to captivate you with the help of my pen, because you have wonderfully manages to do this yourself.”³⁷ Bashkirtseff’s statement can be seen as a starting point, but what is more, it reads as a literary programme indicating her move away from realistic understanding of paintings towards literature, which provides food for the brain and imagination. At the same time, this also serves as a declaration of the new stylistics of Bashkirtseff’s autobiographical wiring: a story of oneself as a creative play with one own’s ‘I’.

¹ François Coppée (1842-1908), french writer, amongst notable works are *Ten Tales* (1890), *Blessed Are the Poor* (1894) and *Coppée and Maupassant Tales* (1896).

² Rodolphe Julian (1839-1907), french artist, proprietor of Académie Julian which provided training to aspiring women artists including Marie Bashkirtseff.

³ It is worth noting that there exists a film, *Affairs of Maupassant* (1935), that presents a fictional story of the tragic love between Bashkirtseff and Maupassant. In 1967 Armand Lanoux publishes a fictionalised biography of Maupassant whee he baed on Pierre Bourel argues that the meeting between Bashkirtseff and Maupassant actually happened and took place in Nice. (See Арман Лану: *Мопассан*. Москва: Терра, 1997, с. 182.) However, Colette Cosnier states that after the carnival of 1882 Bashkirtseff had never returned to Nice, thus the meeting existed purely in Bourel’s fantasy. See. C. Cosnier *Marie Bashkirtseff: Ich will alles sein*. Berlin 1994, s. 308.

⁴ “Guy wrote one more time. There was no reply. The stranger terminated the correspondence initiated by her” Лану, 181.

⁵ Анри Труайя, *Ги де Мопассан*, Москва: Эксмо, 2005, с.200.

⁶ Cosnier, 343.

⁷ This letter can also be found in the Russian edition of Maupassant’s work and letters published in 1992. See Ги де Мопассан, *Ги де Мопассан, знакомый и незнакомый*, изд. Н. Попова Москва: ТОО «Внешсигма», 1992.

⁸ Marie Bashkirtseff, Guy de Maupassant, and Martine Reid, *Correspondance*, Arles: Actes sud, 2000. p. 53-54.

- ⁹ Ср.: Александр Александров, *Мадемуазель Башкирцева. Подлинная жизнь*, Москва: Захаров, 2003, с. 278.
- ¹⁰ См.: *Фотография женщины. Мария Башкирцева, Елизавета Дьяконова. Дневники*: Санкт-Петербург: Кирциделиб 2005, с. 247.
- ¹¹ Башкирцева, *Дневник*. Москва: Захаров, 2003 (3-е изд., доп), с. 609.
- ¹² *Ibid.*, 610.
- ¹³ *Ibid.*, 585.
- ¹⁴ *Ibid.*, 389.
- ¹⁵ Von Arnim's book was perceived by her contemporaries as an actual recording of their correspondence. Only in the beginning of the twentieth century when the published text was compared to the manuscripts it was found out that even if von Arnim was using the original letters she altered their sequence, edited some of them and even composed additional letters for both correspondents when she felt they were needed. See Ингеборг Древиц, *Беттина фон Арним. Биография*, Москва: Радуга 1991, с. 153.
- ¹⁶ Honoré de Balzac *Modeste Mignon*, transl. Katharine Prescott Wormeley, <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/balzac/modeste/chapter6.html> accessed on 03 February 2015.
- ¹⁷ *Ibid.*
- ¹⁸ Мопассан, Попова, 265.
- ¹⁹ *Ibid.*, 253.
- ²⁰ *Ibid.*, 253.
- ²¹ It is also important to mention that Bashkirtseff knew Maupassant only by his work thus the category of the 'unknown' refers to both correspondents.
- ²² Труайя, 201.
- ²³ Bashkirtseff, Maupassant, Reid, 54.
- ²⁴ See the letter from April 15th, 1884.
- ²⁵ Мопассан, Попова, 268.
- ²⁶ *Ibid.*, 263.
- ²⁷ See: Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, London: Penguin Books, 1990.
- ²⁸ Башкирцева, 615.
- ²⁹ *Ibid.*, 598.
- ³⁰ *Ibid.*, 598.
- ³¹ *Ibid.*, 598.
- ³² Э. Золя: *Бальзак*. В кн.: *Собрание Сочинений*. Москва 1966, т. 25, с. 378.
- ³³ Василий Розанов, *О писательстве и писателях*, Москва: Издательство Республика, 1995, с. 431.
- ³⁴ Лану, 177.
- ³⁵ Мопассан, Попова, 258.
- ³⁶ А. Роб-Грийе: Анжелика, или Чары. *Иностранная литература* 1/2000 <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/1/grije.html> (accessed on 15/11/2014).
- ³⁷ Мопассан, Попова, 271.

Miriam-Esther Owesle

„Verdichtete“ Wirklichkeit: Die Lebenserinnerungen des Kunsthistorikers und Sammlers Johannes Guthmann (1876-1956)

*Es kommt nicht auf das „Was“ an,
das man erlebt, sagt Goethe, sagt
Schopenhauer, sondern auf das „Wie“ und
die Bedeutung, die es für einen hat.¹*

In den 1955 erschienenen Lebenserinnerungen „Goldene Frucht. Begegnungen mit Menschen, Gärten und Häusern“² des Kunsthistorikers, Sammlers und Schriftstellers Johannes Guthmann (1876-1956) wird der Autobiograf zum Dichter. Guthmann bedient sich eines poetischen Schreibgestus, vermittels dessen er seinem Leben einen gleichsam märchenhaften Charakter verleiht. Die Poetisierung der erlebten Wirklichkeit entspricht dabei jenem großbürgerlichen Lebensstil, der realiter durch den Ersten Weltkrieg ins Wanken geriet, von Guthmann jedoch zeitlebens bewahrt und in seinen Lebenserinnerungen lebendig wird.

Schlagwortkette: Autobiographie, Dichtung, Wirklichkeit und Märchen.

Ein Jahr vor dem Tod des Kunsthistorikers, Sammlers und Schriftstellers Johannes Guthmann (1876-1956) erschienen seine rund fünfhundertseitigen Lebenserinnerungen³ unter dem Titel *Goldene Frucht*.⁴ Hierin blickt Guthmann auf ein Leben zurück, das durch einen regen Austausch und Verkehr mit zahlreichen renommierten Persönlichkeiten der zeitgenössischen Kultur- und Gesellschaftszene geprägt war. Bereits der Titelzusatz „Begegnungen mit Menschen, Gärten und Häusern“ verweist darauf, dass es Guthmann weniger darum geht, ein großangelegtes Panorama der wandlungsreichen Zeitläufte vom Wilhelminischen Kaiserreich über die Weimarer Republik, das Dritte Reich bis hin zur bundesdeutschen Nachkriegszeit zu zeichnen, als vielmehr darum, seine unmittelbare Lebenswelt zu schildern – an ihr jedoch, und dies soll im Folgenden gezeigt werden, statuiert Johannes Guthmann am kleinen Exempel Großes: Zeitgeschichte!

Es ist eine großbürgerliche Welt, in die Johannes Guthmann 1876, fünf Jahre nach Gründung des Deutschen Kaiserreiches, in eine Zeit des epochalen Umbruchs hineingeboren wird – eine janusköpfige Zeit, in der ungebrochenes Traditionsbewusstsein einem Fortschrittsglauben gegenüber steht, der sich in der

radikalen Dynamisierung sämtlicher Lebensbereiche infolge von Industrialisierung, Technisierung und Urbanisierung artikuliert. Entbunden von jeglichen materiellen Sorgen kann der Sohn des wohlhabenden Bauunternehmers Robert Guthmann (1839-1924) seiner Liebe zur Kunst ungehindert nachgehen. Genährt wird diese durch seine literatur- und musikbegeisterte Mutter Marie Guthmann (1847-1889), deren früher Tod eine entscheidende Zäsur in der Entwicklung des gesundheitlich labilen und empfindsamen Jungen markiert. Hatte ihm einst die schöngeistige Mutter Zuflucht vor der Vitalität seiner Umgebung geboten, so suchte er selbige nun in Kunst und Literatur: „So kam ich in der poetisierenden Verschlossenheit meines Gemüts und meines Daseins zum Dichten, aus Sehnsucht nach einem verlorenen, mir selbst unverlierbar in meinem Innern verborgenen Glück.“⁵

Wenn Johannes Guthmann über seine Schulzeit schreibt: „[...] ich stumpfte gegen meine Umgebung, die Lehrer und alle diese Berliner Jungens ab und verlor mich in die Träumereien meines Innern“⁶, so nimmt es nicht wunder, dass er lediglich das Wintersemester 1895/96 an der Berliner Friedrich-Wilhelm-Universität absolviert, um sodann in Deutschlands älteste Universitätsstadt, das idyllische Heidelberg überzusiedeln. Hier führte er (unterbrochen durch ein einsemestriges Intermezzo in Leipzig) seine Studien der Geschichte, Philosophie, Literatur und Kunstgeschichte bis zur Promotion zu Ende. Bleiben Guthmanns Schilderungen des im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zur Weltstadt avancierenden Berlin bereits im Hinblick auf seine Kindheit und Jugendzeit lediglich vage Hintergrundkulisse – ein Umstand, der sicherlich auch auf die zahlreichen Reisen mit der tuberkulosekranken Mutter in südliche Regionen rekurriert – so entzieht er sich im traditionsreichen Heidelberg gänzlich dem Tumult einer sich zur Millionenmetropole wandelnden Stadt, in der auf kulturellem Sektor heftigste Kämpfe zwischen Akademie und Avantgarde ausgefochten werden.

Und auch wenn er 1900 in seine Heimatstadt zurückkehrt, um an der Nationalgalerie bei Hugo von Tschudi, dem Vorkämpfer für die moderne Kunst, als Volontär zu arbeiten, schimmert die zeitgenössische Berliner Kulturlandschaft lediglich silhouettenhaft in Guthmanns Lebenserinnerungen auf. Er selbst zieht sich ans westliche Havelufer zurück: In Neu-Cladow hatte sein Vater 1887 ein frühklassizistisches Gutshaus samt weitläufigem Park erworben, dessen verwünschter Charakter ihn schon früh fasziniert hatte und dem Doktoranden die nötige Ruhe bot, um hier seine Dissertation fertig zu stellen: „Mochten nun die Stürme die Wasser peitschen, unter unseren alten Bäumen war ich geborgen“⁷, schreibt er und betont damit den gleichsam weltentrückten Charakter Neu-Cladows, der in idealer Weise mit seinen Vorstellungen von einem schützenden Refugium als Ort zum Bleiben konvenierte. Ein Wunsch, der sicherlich nicht zuletzt auf seine Lebensgemeinschaft mit dem Historiker Joachim Zimmermann (1875-1953) zurückzuführen ist. Diese zeichnet, über die durch die finanzielle Unterstützung seines Vaters und das Erbteil seiner Mutter gewährleistete materielle Sorglosigkeit hinaus, möglicherweise auch dafür verantwortlich, dass Johannes Guthmann die ihm angebotenen Stellen als Privatdozent an den Universitäten Leipzig und

Göttingen nicht annahm und damit einem Schicksal wie jenem des Kunsthistorikers Hanns Schulze vorbeugte, der sein Amt als Leiter der Großherzoglichen Museen in Weimar 1917 wegen homosexueller Neigungen erzwungenermaßen niederlegen musste.⁸ Auch wenn ihrer beider Patensohn Erich Pfeiffer-Belli ihre Beziehung als „ideale Männerehe“⁹ beschreibt, gibt Guthmann selbst über die genaue Natur seiner Freundschaft mit Zimmermann lediglich in verschlüsselter Form Auskunft: Dass er sich auf Tag und Stunde genau ihrer ersten Begegnung im Berliner Hörsaal 1895 erinnert, legt die Bedeutung Zimmermanns für sein Leben offen. Und wenn Guthmann seine Ausführungen über die gemeinsame Heidelberger Studienzeit mit der Quellenangabe *Ilias* XXIII, 83, 91¹⁰ beschließt, so entschlüsselt sich uns diese als indirekter Hinweis auf seinen Wunsch, dereinst mit Zimmermann in einem Grab beerdigt zu werden – ein Wunsch, der rund fünfzig Jahre später verwirklicht werden sollte.

Neu-Cladow wurde Johannes Guthmann zur Projektionsfläche eines modernen Arkadiens – eines zeitenthobenen Ortes der Muße und der Musen, an dem sich Natur und Kunst zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen sollten und den er in diesem Sinne ab 1909 mit Hilfe der Architekten Paul Schultze-Naumburg und Alfred Grenander zu einem Gesamtkunstwerk aus- und umgestalten ließ. Hier gelang es ihm, einen Ort der Rekreation und des anregenden Gedankenaustauschs zu etablieren, an dem sich prominente Persönlichkeiten des geistig-kulturellen Lebens der Reichshauptstadt ein illustres Stelldichein gaben: Zum inneren Gästekreis gehörten der Maler Max Slevogt und der Bildhauer August Gaul, die Schauspielerinnen Tilla Durieux und der Kunsthändler Paul Cassirer, der Theaterintendant Max Reinhardt und der Pianist Conrad Ansoerge, der Schriftsteller Gerhart Hauptmann und der spätere Außenminister Walther Rathenau.

Wenngleich Guthmanns Rückzugsverhalten in selbstgewählte Idyllen wie romantische Weltflucht anmutet, so bringt er dabei jedoch Kunst und Leben zur Synthese. Seine ästhetische Weltsicht impliziert weder eine pessimistische noch eine elitäre Haltung. Vielmehr kennzeichnet Guthmanns Charakter stets realistische Bodenhaftung die sich in der ironisch-humorvollen Distanznahme von jeglicher eitlen Attitüde artikuliert, wie sie beispielsweise dem sich selbst zum Dichterpriester stilisierenden Stefan George eignet und die Guthmann trotz seiner hohen Wertschätzung des Künstlers persifliert: „Wenn [...] George selber vor einem sorgsam ausgesiebten Publikum in Erscheinung trat und bei sieben Kerzen seine hehren Verse als Emanationen eines ekstatischen Geistes vortrug, was sie auch ohne diesen Pomp waren, dann verschloß sich Ansoerge dieser bis zum Kultischen gesteigerten Feierlichkeit nicht.“¹¹ Der hermetischen Abgeschlossenheit des George-Kreises stand die zwanglos-gemütliche Offenheit Neu-Cladows gegenüber: „Wer in dieses Haus eintrat, sollte seines Segens teilhaftig werden. Jeder mochte in Haus und Park und auf dem Wasser treiben, wozu sein Genius ihn lockte, der Genius loci würde sein Plazet dazu geben.“¹²

Die festliche Atmosphäre in Haus und Park hielt 1912 ein Künstler in einer Reihe farbsprühender Ölgemälde fest, der als Haus- und Hofmaler Neu-Cladows bezeichnet werden kann und der auch den Gartenpavillon im Gutsark mit

eigenhändigen Wandmalereien ausgestaltete: Max Slevogt (1868-1932). Dass für dessen gesamtes Leben die „Auseinandersetzung von Wirklichkeit und Vorstellung, von Realität und Phantasie“¹³ entscheidend war, zeichnet sicherlich für die enge lebens- und schaffensmäßige Verknüpfung von Kunsthistoriker und Künstler verantwortlich, dessen erster Biograph Johannes Guthmann war.¹⁴ Wenn Guthmann schreibt, die auf der gemeinsamen Ägyptenreise 1914 entstandenen Bilder seien „Spiegel und Gleichnis“ einer Wirklichkeit, die sich in Slevogts Werken „verklärt“¹⁵ wiederfinde, dann ist uns damit ein Wegweiser für die Lesart der Guthmann'schen Lebenserinnerungen an die Hand gegeben, auf die bereits der Titel „*Goldene Frucht*“ programmatisch verweist. Er geht auf ein Tischgespräch Johannes Guthmanns mit dem Heidelberger Philosophieprofessor Kuno Fischer (1824-1907) zurück, dessen geschliffen blumige Reden den Stoff seiner Erzählungen „vergoldet“. So habe sich der Gelehrte „in Berichten aus der Wochenchronik der kleinen Stadt“ gefallen:

Aber indem er mitten in sie hineingriff wie in einen Korb frischer Äpfel, wandelte sich ihm die Frucht in der Hand zu Gold. Das „Was“ war ihm gleichgültig, das „Wie“ verriet den Meister. Dem Alltäglichen gab er, wie mir scheinen wollte, auf eine ihm eigene Art die epigrammatische Zuspitzung, dem Banalen die Pointe, dem Besonderen einen persönlichen Akzent.¹⁶

Ähnlich verfährt auch Johannes Guthmann, wenn er einzelne Episoden aus seinem Leben durch die Eleganz seiner fein nuancierten, bildreichen und bisweilen ironisch-humorvollen Sprache „vergoldet“. Dabei erscheint die Grenze zwischen Wahrheit und Kunst fließend, wie die Schilderung des Besuchs des Malers Max Liebermann (1847-1935) deutlich macht, der 1911 in Neu-Cladow geradezu Hof hielt, um die frischen Wandmalereien seines Künstlerkollegen Max Slevogt anzusehen. Ob Liebermann Guthmann gegenüber dabei *tatsächlich* die Frage äußerte, warum dieser das naturbelassene hügelige Neu-Cladower Terrain denn nicht einebnen lasse, kann als marginal bezeichnet werden: seinen Sinn verfehlt die Sentenz keinesfalls, macht sie doch deutlich, dass Liebermann – sich seiner unumstrittenen künstlerischen und kunstpolitischen Vormachtstellung in Berlin überaus bewusst – seinen jüngst nach modernsten Gartenbautheorien konzipierten Wannseegarten nicht in den Schatten gestellt wissen wollte:

Wir begaben uns in den Park und wandelten durch das abwechslungsreiche Gelände mit den langen Tal- und Wiesenblicken, auf den gemächlich zwischen alten Bäumen steigenden Pfaden. Liebermann war schweigsam, ja der ganze Spaziergang langweilte ihn plötzlich: „Warum mach'n Sie denn det nich jade?“ Ich sah ihn verständnislos an. – „Na, det hier!“ Und er wies auf das anmutvolle „Wohlauf und Wohlab“ des in seiner Formation einzigartigen Terrains und erklärte, dass es doch zweckmäßiger in einem Park sei, mit einer Riesenwalze alles einzuebnen.¹⁷

Gleich seinem großen Vorbild, dem norwegischen Dichter und „visionären Realisten“ Henrik Ibsen spürt auch Guthmann „in allem und jedem den

Pulsschlag der Zeit“.¹⁸ Ob es tatsächlich die Mutter von Johannes Guthmann war, die jenen „Theaterskandal von historischer Bedeutung“ entfesselte, den die Uraufführung von Gerhart Hauptmanns naturalistischem Drama *Vor Sonnenaufgang* am Berliner Lessing-Theater 1889 bedeutete, oder ob es nur ein augenzwinkernder Kunstgriff ist, mit dem er dem Leser die Zäsur in der Geschichte des deutschsprachigen Theaters lebendig vor Augen führen will, sei dahin gestellt – die sozio-kulturellen Umbrüche der Zeit werden an der Szene jedoch besonderes deutlich:

Die Mama, nicht vorbereitet auf die Manifestation einer neuen Zeit, hatte den Naturalismus des Stückes mit wachsender Beunruhigung über sich ergehen lassen. [...]. Was sich aber da Erotisches im zweiten Akt auf der Bühne zwischen Vater und Tochter begab, hatte wohl schon ihren Willen, jenem neuen Zeitgeist entgegenzukommen, paralyisiert. Als dann im vierten Akt bei dem Stichwort „Es geht luus!“ der viel beschriebene Schrei nach der Hebamme erscholl und ein humoristischer Arzt, ein Enthusiast auf seine Facon, im Publikum aufsprang und eine Geburtszange emporhob, sie auf die Bühne zu werfen, da fuhr unsere gute Mutter mit dem lauten Ausruf: „Das ist empörend!“ auf und bahnte sich, mühselig auf ihre beiden Stöcke gestützt, den Weg aus dem Parkett. Wohl oder übel mußte unser Vater folgen, er sah gerade noch, wie das Beispiel seiner todkranken, aber immer noch ungeschwächt temperamentvollen Frau das Signal für einen allgemeinen Krawall gab, einen Theaterskandal von historischer Bedeutung. Ich habe Gerhart Hauptmann nie erzählt, wer diesen ersten Theateraufstand entfesselt hat.“¹⁹

Im Kleinen, Alltäglichen verdichtet sich für Guthmann Zeitgeschichte – eine Auffassung, die ihm sicherlich über seine Heidelberger Lehrer vermittelt wurde. Durch Kuno Fischer, der ihm die Lehren Arthur Schopenhauers (1788-1860) von der Erfassung des Allgemeinen im Einzelnen, des Objektiven im Subjektiven nahebrachte. Und durch den Kunsthistoriker Carl Neumann (1860-1934), der ihm zeigte, dass er „im Kleinsten das Ganze nicht aus den Augen verlieren dürfe.“²⁰ Ein Denken, das sich in Guthmanns Lebenserinnerungen mit einem spätromantischen Pantheismus Goethe'scher Provenienz verbindet, wie es auch dem bürgerlichen Realisten Adalbert Stifter (1805-1868) eignet. Ihn nennt Guthmann einen „ehrfürchtigen Verkünder des Göttlichen, sei es in der Pracht einer winzigen Schneeflocke, sei es in der gewissenhaften Kleinmalerei eines atemberaubenden Naturvorganges.“²¹ Die Verschränkung von Selbst- und Epochendeutung in Johann Wolfgang von Goethes Autobiografie *Dichtung und Wahrheit* (1808-1831) mag dabei strukturellen Modellcharakter für Johannes Guthmanns Lebenserinnerungen haben. Indem Johannes Guthmann sich auf seine allernächste Umgebung konzentriert, gelingt es ihm, sich seine immer komplexer und undurchsichtiger werdende Lebenswirklichkeit anzuverwandeln. Eine feste Position in unsicherer Zeit gewinnt er dabei durch eine Perspektive, die ihn seinen Blick auf die schönen Seiten der Welt richten lässt: „Es bedarf nicht immer einer Aphrodite, die sich aus dem Schaum der Wellen hebt, um da Göttliche zu künden; auch der Alltag und seine einfachen, schlichten Bedürfnisse können und sollen durch Liebe und Schönheit veredelt, verklärt, vergeistigt werden!“²²

Guthmanns Glauben an die unvergängliche Kraft von Kunst und Kultur, die sich insbesondere auch in seiner Liebe zur Antike als etwas „Zeitloses, die Moden Überdauerndes“²³ artikuliert, konnten weder der Erste noch der Zweite Weltkrieg brechen. So reanimierte er trotz bitterster Not der Zeit im krisenreichen Jahr 1919 wieder den Spielbetrieb im Neu-Cladower Naturtheater und ließ das lyrische Drama *Der Tor und der Tod* (1893) inszenieren. Brachte er damit ein Stück aus der ästhetizistischen Schaffensperiode des österreichischen Dramatikers Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) zur Aufführung, so schreibt er der Kunst dabei erneuernde und bewahrende Funktion zu und verwahrt sich damit indirekt gegen den Vorwurf der Weltflucht, wenn er in der Aufführung ein Symbol wider die allgemeine „Hoffnungs- und Glaubenslosigkeit“ der Zeit sieht, der er mit seinem „Glauben an die Unvergänglichkeit des Schönen in der Welt“²⁴ begegnet.

Kunst und Kultur sind für Johannes Guthmann ein Gegenmodell zu einer als entseelt empfundenen Wirklichkeit und wirken als Mittel der Selbstvergewisserung in unsicheren Zeiten. So durchdringt klassisch-humanistisches Bildungsgut die *Goldene Frucht* und vermengt sich mit real Erlebtem: Die Fahrt über die Havel wird zur Odyssee. Der nächtliche Havelstrand zum „Strande der Sirenen.“²⁵ Erlebtes wird durch den Filter von Gelesenem betrachtet: Im toskanischen La Verna kommen Guthmann angesichts der realen Landschaft die „Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde‘ vom Schluß des Faust [...] in den Sinn.“²⁶ Und wenn die Kalksandsteinmauer im Gutspark zu einer „Schlange aus einem Märchen“ wird, die sich „von Havel- zu Havelsaum um das grünende Kleinod Neu-Cladow legte“²⁷, so nähern sich seine Lebenserinnerungen seinen neuromantischen Novellen und märchenhaften Erzählungen an, die Johannes Guthmann besonders vor dem Ersten Weltkrieg verfasste.²⁸ Alleine der Titel des 1907 erschienenen Märchen- und Erzählungsbandes *Das goldene Land* erinnert an die *Goldene Frucht*. So eignet auch der Beschreibung des Klavierspiels von Conrad Ansoerge (1862-1930) ein märchenhafter Ton, wenn Guthmann von der „geheimnisvollen Kraft“ spricht, die sich von seinem Blüthner-Flügel, „wenn ihn Ansoerge zu nächtlicher Stunde berührte, dem gesamten ‚Neu-Cladow‘ mitzuteilen schien. Das Mauerwerk des alten Hauses war von der Fülle und Wärme seines Tons wie mit Melodie durchtränkt, als ob die Steine selber sängen oder draußen vor den offenen Fenstern die Säulen der Terrasse und die dunklen Bäume.“²⁹ Die ästhetisierende Haltung, die sich in Guthmanns Sicht auf die Wirklichkeit zu erkennen gibt, ist dabei – auch noch Mitte der 1950er Jahre – als Reflex auf jene „transzendente Obdachlosigkeit“ (Georg Lukács) und fundamentale Entzauberung der bürgerlichen Welt um 1910 lesbar, der er mit einem kontemplativ-kreativen Rückzug begegnet. Mit seiner Verklärungsstrategie steht Johannes Guthmann damit in der Tradition einer genuin bürgerlichen Schreibtradition des 19. Jahrhunderts – des poetischen Realismus.

Definierte der Schriftsteller Otto Ludwig (1813-1865) die Kunstwelt des poetischen Realisten als „erhöhtes Spiegelbild des Gegenstandes“,³⁰ so verfährt Johannes Guthmann gemäß der Literaturprogrammatik des bürgerlichen Realismus, wenn sich in den von ihm geschilderten Ereignissen des kleinsten Familien- und Bekanntenkreises die großen Ereignisse der Weltgeschichte spiegeln. So

wird der Tod eines Pferdekehntes kurz vor Kriegsbeginn zum Symbol für den das Leben so vieler junger Männer fordernden Ersten Weltkrieg, der Tod Gerhart Hauptmanns 1946 zum Symbol für die unmittelbar bevorstehende Vertreibung aus Schlesien. Und dass er Neu-Cladow 1921 in Folge von Erbstreitigkeiten verlassen muss, gerät Guthmann zum Verfallssymptom des Großbürgertums per se: „Zwischen den alten, schönen grünen Bäumen lag mein gelbes Haus Neu-Cladow, Symbol einst, zum Symptom nun reduziert einer in sich zusammenbrechenden großbürgerlichen Welt.“³¹

Aufgrund von Erbstreitigkeiten gezwungen, Neu-Cladow 1921 für immer zu verlassen, erschuf sich Johannes Guthmann im schlesischen Riesengebirge ein neues Refugium, an dem er zusammen mit Joachim Zimmermann an seinen in Neu-Cladow begonnenen arkadischen Traum anknüpfen konnte. In der 1904 erbauten Villa von Joachim Zimmermanns Mutter in Mittel-Schreiberhau ergingen sich die Freunde wohl bedacht durch das Erbe ihrer jeweiligen Familien in schriftstellerischen Arbeiten und konservierten gleichsam die vor dem Krieg erprobte Lebensweise. So hielt die Neu-Cladower Kunstsammlung Einzug in Schreiberhau, wurde das neue Heim mit Möbeln des verehrten Alfred Grenander ausgestattet und gestaltete Slevogt den Gartenpavillon mit Wandmalereien aus. Dabei artikuliert sich auch in der Pflege der insbesondere in Neu-Cladow geschmiedeten Freundschaften der Wunsch nach Kontinuität und sinngebender Ordnung in einer Welt, die 1914 ins Wanken geraten war und deren Stabilität für Guthmann auch Mitte der 1950er Jahre noch nicht wiederhergestellt ist. Ebenso wie die Häuser und Gärten, die er bewohnt und als Rückzugsorte vor einer tumulthaften Welt aufsucht, sind ihm seine Freunde als gleichgesinnte Vertreter gleichgestimmter Überzeugungen und Werte rettende Anker. Stellte sich insbesondere die Freundschaft zu Gerhart Hauptmann (1862-1946) und dessen Frau Margarete, die im nachbarlichen Agnetendorf ihr „Haus Wiesenstein“ bewohnten, als „Welt- und Lebensgemeinschaft“³² dar, so bestand auch nach der Vertreibung 1946 aus Schlesien weiterhin eine enge Verbindung zu Margarete Hauptmann (1875-1957). Bis an ihr Lebensende lebten Guthmann und Zimmermann mit ihr Tür an Tür im Sanatorium des zur oberbayerischen Gemeinde Schäftlarn gehörenden Ortes Ebenhausen-Zell.

Ebenso wie die Kriegereignisse des Ersten Weltkriegs, bleiben jene des Zweiten Weltkriegs in Guthmanns Lebenserinnerungen lediglich vage Hintergrundkulisse. Auch der Tanz auf dem Vulkan, dem das Berliner Gesellschaftsleben in den Zwanzigerjahren glich, bekommt keine Kontur. Dass Guthmann und Zimmermann bisweilen zu Gast im Romanischen Café, dem Treffpunkt der Berliner Bohème waren, erfahren wir aus den Lebenserinnerungen eines Freundes – des Kunsthistorikers Karl Scheffler.³³ Eine der wenigen Passagen in der *Goldenen Frucht*, in denen sich Guthmann mit ungewohnter Schärfe ganz konkret zum Zeitgeschehen äußert, betrifft seine Stellungnahme zu Hitler, der für ihn „der leibhaftige Abgott eines Zeitalters [ist], das, von der Inflation des Geldes entnervt, sich in die weit verhängnisvollere Inflation des Willens zur Macht gerettet hatte. [...]. Armes Deutschland! Arme Deutsche wir alle!“³⁴

Blieb das von Joachim Zimmermann als „Luftschutzkeller Deutschlands“³⁵ bezeichnete Schreiberhau bis 1945 vom Krieg verschont, so scheint es, als tauche Guthmann 1921 in Schreiberhau unter und erst 1946 wieder auf, als er ein zweites Mal aus einem selbstgewählten und selbstgestalteten Paradies vertrieben wird. Erst im Hinblick auf die polnische Besatzungszeit setzen in seinen Lebenserinnerungen wieder die Beschreibungen des zeitgeschichtlichen Geschehens ein – werden die Torturen der Vertreibung schlaglichtartig beleuchtet, wenn Guthmann schildert, wie sein Schreiberhauer Haus umlagert und geplündert wird, wie der Abtransport im Viehwaggon erfolgt und Guthmann und Zimmermann auf der Fahrt nach Leipzig und schließlich nach München von Krankheiten heimgesucht werden. Ob es den Freunden gelingt, auch in diesen finstersten Stunden „jedwedes Ereignis wie ein ästhetisches Phänomen im Sinne philosophischer Betrachtung anzusehen“³⁶, eine Maxime, der sich beide verpflichtet fühlten – Guthmann lässt es offen!

Wenn er Kunst und Kultur als die höchsten Güter betrachtet, zu denen er in finstersten Zeiten während der beiden Weltkriege oder auf der Flucht aus Schlesien stets Zuflucht sucht, erweist er sich ganz als Repräsentant einer bürgerlichen Kultur, deren Ende mit dem Ersten Weltkrieg gleichgesetzt wird, an deren Werten und Tugenden Guthmann jedoch bis an sein Lebensende unverbrüchlich festhält. So schreibt Hans-Jürgen Imiela in seiner Edition der Briefe Max Slevogts an Johannes Guthmann:

Der Lebensweg Johannes Guthmanns ist beispielhaft für das Schicksal einer Generation, er spiegelt ein Stück deutschen Schicksals. Es durchdringt sich geistige Vielschichtigkeit, reif geworden auf der Grundlage wirtschaftlichen und politischen Sicherheitsgefühls, mit gehobenem Lebensstil; der Zusammenbruch vermindert die äußeren Mittel, die Erschütterung der Isolierung bringt die Vertiefung in der Stille; auch die furchtbarsten Äußerlichkeiten, bis zum Verlust aller Habe, können die Kraft der geistigen Selbstbehauptung nicht rauben. Für die Nachgeborenen ist es schwer, den ganzen Umfang jener menschlichen und schöpferischen Beziehungen, die gewirkt haben, zu begreifen. Ein Wegweiser kann Johannes Guthmann sein, der durch sein Bekenntnis zu dem so geliebten Leben in seinen Erinnerungen durch sich seiner Zeit ein ergreifendes Denkmal gesetzt hat.³⁷

Indem Johannes Guthmann in seinen Lebenserinnerungen von dem „unverlorenen Zauber vergangener Zeiten, die wir so gern die goldenen nennen“³⁸ erzählt, beschwört er die behütete Atmosphäre der großbürgerlichen Welt vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs herauf, die durch alle Unbilden der Zeit hindurch bis an sein Lebensende zu bewahren ihm dadurch gelang, dass er sich vor den großen Ereignissen seiner Zeit ins Private, bisweilen in die Innerlichkeit zurückzieht und seine Umwelt durch einen gleichsam romantischen Filter betrachtet, vermittels dessen er die reale Welt in einem ästhetischen Akt der Verklärung von allem Belanglosen und Unschönen befreit. Dabei wird das Leben Johannes Guthmanns durch die Poetisierung des Realen selbst zur Dichtung – werden seine Lebenserinnerungen zur *verdichteten* Wirklichkeit.

- ¹ Johannes Guthmann, *Goldene Frucht. Begegnungen mit Menschen, Gärten und Häusern*, Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, 1955, S. 466.
- ² Ebd.
- ³ In meinem Aufsatz verwende ich bewusst den einheitlichen Terminus „Lebenserinnerungen“. Guthmanns Text entzieht sich einer eindeutigen Zuordenbarkeit unter die Kategorien „Autobiografie“ oder „Memoiren“. Zur Differenzierung der Begriffe vgl. Bernd Neumann, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiografie*, Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag, 1970.
- ⁴ Johannes Guthmann, *Goldene Frucht. Begegnungen mit Menschen, Gärten und Häusern*, Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, 1955. Vgl. die hierauf basierende Buchpublikation: Frank Auffermann (Hrsg.), Miriam-Esther Owesle: *„Neu-Cladow und nichts anderes!“ Johannes Guthmanns Traum vom Arkadien an der Havel*, Berlin: be.bra wissenschaft verlag, 2014.
- ⁵ Guthmann, *Goldene Frucht*, 24.
- ⁶ Ebd., 21.
- ⁷ Ebd., 118.
- ⁸ Vgl. Volker Wahl, *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*, Köln: Böhlau, 2007, S. 485. Der § 175 des deutschen Strafgesetzbuches stellte Homosexualität unter Strafe. Er existierte vom 1. Januar 1872 bis zum 11. Juni 1994.
- ⁹ Erich Pfeiffer-Belli, *Junge Jahre im alten Frankfurt und eines langen Lebens Reise*, Wiesbaden u. München: Limes, 1986, S.143.
- ¹⁰ Guthmann, *Goldene Frucht*, 107.
- ^{1m} 23. Kapitel von Homers Epos *Ilias* heißt es in Vers 83: „Lege nicht mein Gebein von deinem getrennt, o Achilleus“ und in Vers 91 „So auch unser Gebein umschließt ein gleiches Behältnis“.
- ¹¹ Ebd., 157.
- ¹² Ebd., 128.
- ¹³ Ebd., 298.
- ¹⁴ Guthmann, *Scherz und Laune. Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten*, Berlin: Paul Cassirer, 1920. Vgl. auch Johannes Guthmann, *Schöne Welt. Wandern und Weilen mit Max Slevogt*, Berlin: Wedding-Verlag, 1948. Die Schrift hat in verknappter und stellenweise leicht modifizierter Form Eingang in Guthmanns 1955 erschienene Lebenserinnerungen *Goldene Frucht* gefunden.
- ¹⁵ Guthmann, *Goldene Frucht*, 278.
- ¹⁶ Ebd., 34.
- ¹⁷ Ebd., 180f.
- ¹⁸ Ebd., S. 27.
- ¹⁹ Ebd., 378f.
- ²⁰ Ebd., 96.
- ²¹ Ebd., 156.
- ²² Ebd., 139.
- ²³ Ebd., 135.
- ²⁴ Ebd., 317.
- ²⁵ Ebd., 153.
- ²⁶ Ebd., 90.
- ²⁷ Ebd., 132.

- ²⁸ Vgl. Guthmann, *Das goldene Land: Erzahlungen und Marchen*, Dusseldorf: Schmitz & Olbertz, 1907; Johannes Guthmann, *Romantische Novellen*, Berlin: Cassirer, 1911; Johannes Guthmann, *Das Lied des Faunen*, Berlin: Reiß, 1914; Johannes Guthmann, Die Pfeile Amors und andere Novellen, Berlin: Reiß, 1914.
- ²⁹ Guthmann, *Goldene Frucht*, 171.
- ³⁰ Otto Ludwig, *Der poetische Realismus* (1858-60, 1860-65; 1871 posthum veroffentlicht), in: Gerhard Plumpe (Hrsg.), *Theorie des burgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, Stuttgart: Reclam, 2001, 148-150, 150.
- ³¹ Guthmann, *Goldene Frucht*, 323.
- ³² Ebd., 442.
- ³³ Vgl. Karl Scheffler, *Die fetten und die mageren Jahre: ein Arbeits- und Lebensbericht*, Munchen: List, 1948, S. 94.
- ³⁴ Guthmann, *Goldene Frucht*, 422f.
- ³⁵ Joachim Zimmermann: „Letzte Gesprache mit Gerhart Hauptmann“, *Die Neue Zeitung Munchen*, 3.11.47.
- ³⁶ Guthmann, *Goldene Frucht*, 464.
- ³⁷ Hans-Jurgen Imiela (Hrsg.), *Max Slevogt an Johannes Guthmann. Briefe 1912-1932*, St. Ingbert-Saar: Franz Josef Kohl-Weigand, 1960, S. 10f.
- ³⁸ Guthmann, *Goldene Frucht*, 132.

Lolita Fürmane

Das Problem der Selbstpräsentation in Mozarts Briefen

Mozarts Briefe sind die ersten Ego-Dokumente eines Musikers, die je für das Publikum veröffentlicht wurden. Ein großer Teil der Briefe offeriert eine eigene Dramaturgie im Zugang zu Mozart. Zwei Fragen stehen dabei im Zentrum der Aufmerksamkeit des vorliegenden Beitrags: was sind die Mittel der Mozartschen Sprache und in welcher Beziehung stehen die literarischen Aufsätze Mozarts zu seiner Biographie.

Schlagwortkette: Wolfgang Amadeus Mozart, Mozarts Briefe, Brief als Autodokument

Der deutsche Schriftsteller Gerd Holzheimer zitiert in seinem *Österreich-Lexikon* (1997) eine von Hans Weigel formulierte Erläuterung des Begriffes *Österreich, das Österreichische*:

Österreich lehrt, daß Ideale am ehesten verwirklicht werden, wo kein Programm sie postuliert, daß hoch über tierischem Ernst der menschliche Spaß steht, daß Negation ebenso schöpferisch sein kann wie Konstruktion, daß der Traum die Wirklichkeit überwinden, daß Sieg Niederlage und Niederlage Sieg sein, daß Spiel die Welt verändern kann.¹

Weigel suchte nach den Paradoxa, die für die Österreicher als eine kulturelle Gemeinschaft von Bedeutung sind. Dabei legte er Wert auf den humanen Aspekt. Letzterer schafft die Fragen, die für das Kulturgedächtnis aktuell werden.

Der Österreicher Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) war als Künstler ein Antikonformist, ein im Höhepunkt seines schöpferischen Lebens mit dem Hofe nicht verbundener Musiker, was am 18. Jahrhundert eine außerordentliche Situation, ja eine Herausforderung bedeutete. Hunderte von Briefen, die Mozart und sein Umfeld hinterlassen haben, geben die Möglichkeit, diese Persönlichkeit besser kennen zu lernen. Es ist aber wichtig, zu bedenken, dass es im Falle Mozarts um eine geniale künstlerische Persönlichkeit geht. Darum tragen einige Merkmale seines Porträts mehr kreativen Charakter.

Mozarts Briefe sind die ersten Ego-Dokumente eines Musikers, die je für das Publikum veröffentlicht wurden: im Jahre 1828 gab Constanze Nissen (geb. Weber, 1762-1842) – die Witwe von Georg Nikolaus von Nissen,² früher Witwe Mozart – eine Biographie des Komponisten, verfasst von ihrem zweiten Ehemann nach Originalbriefen des Musikers heraus.³ Seit dieser Zeit liest die Welt Mozart. Die Episteln öffnen Wege zum Verständnis der schöpferischen Persönlichkeit

des Komponisten und dienen als faszinierender Spiegel von dessen Porträt. Es geht doch um die Frage: in welchem Maße schildern die Briefe ein objektives Bild der Dinge? Ein Vertrauen auf die Auto-Dokumente, in welchen der Forscher eine Bestätigung oder Begründung seiner wissenschaftlichen Hypothesen suchen möchte, kann im Falle Mozarts auch irreführen. Warum?

Von Bedeutung sind die kulturellen Kontexte der Habsburger-Monarchie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Zeit der Aufklärung. Der sogenannte *Josephinismus* in den österreichischen Erbländern – verbunden mit der Regierung Josephs II. – regte eine für die Epoche wichtige Diskussion über die Vernunft und die christliche Offenbarung an. In den Köpfen der bürgerlichen Gemeinschaft provozierten die neuen Reformen des Kaisers eine Stimmung, die in einer Ausstellung des Da Ponte Instituts in der Wiener Albertina 2006 (anlässlich der 250. Gedächtnisfeier des Komponisten) als *Début des Siècles* dargestellt wurde. Die Reformen öffneten den Raum sogar im wahrsten Sinne des Wortes: die Bürger lernten erstmal den Park von Schönbrunn kennen; ein neues Verständnis vom Raum gaben die Fahrten mit dem Heißluftballon der Gebrüder Montgolfier; zuletzt bildete sich ein gesellschaftlicher Diskurs, bei welchem der Freimaurerei wichtige Hebel in Bewegung setzte. Der französische Kunsttheoretiker Daniel Arasse⁴ weist auf eine bündige Darstellung der Position in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert hin, dass „Der Mensch von G e n i e [...] eine Art zu sehen, zu fühlen und zu denken“ hat, die „ihm eigentümlich ist“. Das künstlerische Genie gleicht dem „logischen Genie, denn es erkennt scharfsinnig verborgene Schönheiten“.

Mozart – sowohl in der Musik als auch in den Briefen – stellt auf der einen Seite eine aus dem Rokoko stammende sensible Spielerei dar, auf der anderen Seite zeigt er die für das späte 18. Jahrhundert postulierte Freiheit, die eigene Meinung in aller Öffentlichkeit zu äußern. Das erste möchte die Autorin des Beitrages als eine Pubertät im philosophischen Sinne der Epoche formulieren, das andere – als Ausgang aus dieser Pubertät und eine wahre Mündigkeit (nach Immanuel Kant) moderner Persönlichkeit.

Mozart lässt nicht jederzeit in sein Inneres blicken. Ein großer Teil der Briefe (gerade die stehen im Brennpunkt des Beitrages) offeriert eine eigene Dramaturgie im Zugang zu Mozart. Zwei Fragen sind bei dieser These aktuell:

- 1) was sind die Mittel der Mozartschen Sprache, und worin äußert sich die Originalität der Briefe (*w a s wir lesen?*);
- 2) in welcher Beziehung stehen die literarischen Aufsätze Mozarts zu seiner Biographie (*w i e wir lesen?*).

Zur ersten Frage

Gerade auf die sprachlichen Eigenschaften richtet sich zunächst das Augenmerk. Mozart schreibt lebendig, übersprudelnd, manchmal pausierend und manchmal bagatellisierend. Besonders in den frühen Briefen gibt der Autor das Porträt eines *homo ludens* wieder. Mozart greift zeitweise zu sog. skatophilischen Wörtern, die für ein ideales Bild des großen Klassikers sehr peinlich scheinen.

Deswegen wurde der Briefnachlass im 19. Jahrhundert um ein Beträchtliches gekürzt. Hier ist besonders die Monographie von Otto Jahn über Mozart (1856-1859) und eine Briefauflage von Ludwig Nohl (1865) gemeint. Letzterer schrieb in einem Vorwort zur Edition, dass er es nicht liebe, „Kleinigkeiten zu moniren, wo [...] die Hauptsachen in der Ordnung sind“⁵ Dieser Standpunkt beraubt uns aber der Möglichkeit, die eigenartige Lebensfülle von Mozart kennen zu lernen, denn sein Schreibstil vermittelt Einblicke in seine Innenwelt. Ein neues Interesse an den Originaldokumenten im 20. Jahrhundert spornte die Mozart-Biographik durch die Forderung an, den Texten des Künstlers gegenüber Toleranz zu erweisen. Diese Texte charakterisieren Mozart nicht nur als einen Mann von Genie, sondern auch als eine soziale Figur.

Nach dem berühmten Film *Amadeus* von Miloš Forman (1984) war ein Teil des Publikums geschockt, und zwar der Sprache wegen. Es stellte sich heraus, dass es für Mozart ganz normal gewesen war, Teile des Körpers oder physiologische Nöte in *lingua vulgaris* zu benennen. (Davon schreibt Robert L. Marchall in einem Aufsatz in *The Musical Quarterly* 1997, 81: 173-179.) Mozartsche Sprache nimmt spielend die pikantesten Scherze und den derbsten Humor auf. Sein Text zum vierstimmigen Kanon *Gehn wir im Prater, gehn wir in d'Hetz* (KV 558, 1788) verbindet in sich naive Kinderreime und provokativ unschöne (hässliche) Bilder des Alltags beim prächtigen Bürgertum zu Lebzeiten Josephs II. („Der Bär ist verreckt, der Kasperl ist krank / und im Prater gibt's Haufen voll Dreck.“). Einen Gegensatz unter den poetischen Versen bildet das rührende Gedicht zum Tod des *Vogels Staar* (am 4. Juni 1787) – geschrieben aus ärztlichem Mitleid und tiefer Innigkeit. Obwohl das Gedicht einem Vögelchen gewidmet ist, lässt Mozart in diesem die seelischen Echos nach dem Tode seines Vaters (am 28. Mai desselben Jahres) fühlen. Ein anderes Mal greift er zur Selbstsicherheit eines Gassenjungen, z. B., als er das Flötenkonzert G-Dur komponierte („Madame Mutter! Ich esse gerne Butter.“ – Aus Worms, den 31. Januar 1778). Manche Briefe (dabei nicht nur von Wolfgang Amadeus Mozart, aber auch von seinem Vater Leopold Mozart) sind teilweise in einer „verschleierte“ Sprache geschaffen – insbesondere, wenn es um den Erzbischof von Salzburg oder andere Noblessen geht: diese basieren auf eigenen Codes und sind heute in Nissens Dechiffrierung bekannt.⁶

Am Wertvollsten scheint bei dieser Sprache aber die Vielfältigkeit des Intonierens, d. h. die Rhythmen, die linguistische Färbung der Ausdrücke, die sinnlichen Wörterketten und ihre Kadenzen – also, ganz musikalische Qualitäten. Ein Projekt im Wiener Burgtheater 2006, in welchem der hervorragende österreichische Schauspieler Klaus Maria Brandauer die Briefe von Mozart las (zuvor beim Musikfest Bremen 2005 von ihm gesprochen und gestaltet), zeigte, dass diese Quellen eine eigene Welt der genialen Persönlichkeit bilden.

Als die wertvollsten Beispiele gelten die Briefe Mozarts an die Frauen. Ganz besonders sind diejenigen an die Cousine Maria Anna Thekla (1758-1841). Mozart nennt sie Bäsle – Bäßchen – Violoncellchen (beachtlich, wie findig Mozart das Wort in der Kette adaptiert). Das Wort akkumuliert eine Folge von Gefühlen und Grimassen, die dem Urbild nah oder fern liegen. Der Kontext

braucht inzwischen tiefere Kenntnisse von dem Komponisten, seinem Leben und seiner Denkensart.

Ein Fragment aus dem Brief an das Bäsle aus Mannheim, den 5. Oktober 1777 (der Brief wurde eigentlich am 5. November geschrieben):

Allerliebstes bäsle häsle!

Ich habe dero mir so werthes schreiben richtig erhalten falten, und daraus ersehen drehen, daß der H: vetter retter, die fr: baaß has, und sie wie, recht wohl auf sind hind; wir sind auch gott lob und danck recht gesund hund. Ich habe heüt den brief schief, von meinem Papa haha, auch richtig in meine klauen bekommen strommen. [...]

mir ist sehr leid, daß der H: Praelat Salat schon wieder vom schlag getroffen worden ist fist. doch hoffe ich, mit der hülfe Gottes spottes, wird es von keinen folgen seyn schwein. sie schreiben mir stier, daß sie ihr verbrechen, welches sie mir vor meiner abreise von ogsburg [Augsburg – L. F.] voran haben, halten werden, und das bald kalt; Nu, daß wird mich gewiß reüen. [...]

Miehnnam ned 5 rebotco 7771.⁷

Die hier vorliegende Schreibweise des Komponisten lässt erkennen, dass Mozart sich manchmal selbst in seinen Briefen i n s z e n i e r t e. Er präsentiert sich als Mann eines glänzenden Sinnes und einer freien Phantasie, obwohl die eingeschalteten Wörter nicht ohne Grund und intellektuelle Doppeldeutigkeit sind. Auch wenn der Brief von tändelnder Natur ist, zeigt dieser unter anderem ein ironisches Verhältnis zu dem Vater und dem Münchner Reichsprälaten. Am Ende der 1770er Jahre wurden die Beziehungen zwischen Mozart und seinem Vater kompliziert, weil Mozart sich immer mehr dem Amt eines Kapellmeisters als Hofbediensteter entzog.

Kurz vor der Abreise von Mannheim, am 28. Februar 1778, schreibt Mozart wieder an das Bäsle nach Augsburg: er lässt sich von der flammender Phantasie und derben Späße tragen, er investiert immer neue, unerwartete Passagen („wie könnte ich denn so schön schreiben, wenn ich todt wäre?“), er entfaltet Geschichten, die von der Realität entfernt, aber ihm in den Sinn gekommen sind – über einen Schäfer mit einem großen Hund (weiß mit schwarzen Flecken) und einer Herde von elftausend Schafen, die der Hund über eine lange Brücke hinüber treiben sollte... Wie endet die Geschichte? Mozart bricht sie ab, denn „da hätten sie mir die ganze Historie nicht geglaubt; aber so – glauben sie mir doch – die halbe noch“. Die Dramaturgie des Briefes erinnert an die schöpferische Methode in seiner Musik: die Pausen signalisieren wichtige dramatische Pointen, die freien Bängen des melodischen Ausdruckes schmiegen sich sanft an die klassischen Ufer der Mozartschen Form. Er will den Brief mit den Worten „ich bin der nämliche wahre Vetter“ enden, aber plötzlich pausiert er beim Verb und lässt sich von diesem unerwartet weiter tragen:

an alle meine Freunde mein Compliment, und wer's nicht glaubt, der soll mich le(c)ken ohne End, von nun an bis in Ewigkeit. [..] Adieu, Bääßle. ich bin, ich war, ich

*wär, ich bin gewesen, ich war gewesen, ich wär gewesen, o wenn ich wäre, daß ich wäre, wollte Gott ich wäre; ich würde sein, ich werde sein, wenn ich sein würde, o dass ich sein würde, ich würde gewesen, ich wäre gewesen sein, o wenn ich gewesen wäre, o daß ich gewesen wäre, wollte Gott ich wäre gewesen, was? – ein Stockfisch. Adieu ma chère Cousine, wohin? ich bin der nämliche wahreVetter
Wolfgang Amadé Mozart.⁸*

In einer leidenschaftlichen Lesung von Brandauer nimmt der Textfluss immer rapideres Tempo auf, was tief mit der dynamischen Intensivierung verbunden ist (als Basis gilt CD 2006 *Brandauer liest Mozart* bei Lübbe Audio, Verlagsgruppe Lübbe GmbH & Co.). Eine ähnliche Dramaturgie bildet der Anfang der Ouvertüre zu Mozarts komischer Oper *Le nozze di Figaro* (1786): die Form entfaltet sich aus einem kurzen Motiv, das im Laufe der formellen Entstehung immer längeren Atem gewinnt und breitere melodische Horizonte umgreift. Dabei sind die kurzen (dramaturgischen) Pausen zwischen den Strukturen von Bedeutung. Gerade diese Qualitäten unterscheiden die musikalische Denkensart Mozarts von dem italienischen Meister der *opera buffa*, Domenico Cimarosa (1749-1801), der 1792 eine vergleichbare Musik für den Allegro-Satz seiner Ouvertüre zur Oper *Il matrimonio segreto* geschaffen hat.

Ein anderes Beispiel für die dramaturgische Deutung des Briefes (die Plötzlichkeit der neuen Ideen und Kadenzen) bietet *Ein musikalischer Spaß* für zwei Violinen, Viola, Baß und zwei Hörner (die Komposition KV 522, 1787) von Mozart an. Das Stück endet in einem polytonalen Akkord, wo jedes Instrument gleichzeitig die eigene (hier: schiefe) Tonika spielt, was im 18. Jahrhundert eindeutig nur als Provokation betrachtet werden kann.

Für Mozart war es wichtig, alle Kenntnisse nicht nur zu erwerben, sondern diese auch zu einem Abenteuer zu verwandeln. Teilweise suchte er nach dem als Freimaurer. Mozart versuchte seine Kreativität oftmals theatralisch auszudrücken, und ein Spiel gab die Möglichkeit, die akute Gedankenglut widerzuspiegeln.⁹ Er unterzeichnet als Rosenkranz und De Morzantini, als der Sohn Steffel (für Mama) und der Bruder Hansl (für seine Schwester Nannerl);¹⁰ in einem Brief am Freund Gottfried von Jacquin (Prag, den 15. Januar 1787) nennt er sich *Punkitititi*, seine Frau – *Schabla Pumfa*, den Diener Josef – *Sagadarata* (ein sanskritisch gebildetes Wort!)¹¹. Mozart benutzt gerne den Krebsgang in den Briefen – ein für die Musiker bekanntes *Retroversus*, eine Schreibart, die in den Werken der polyphonischen Satztechnik verbreitet ist. Mozart macht mehrere derartiger kreativer Übungen: *Addio – Oidda*, Mozart – *Trazom*, Wolfgang – *Gnagflow*, Constanz – *Znatsnoc* (hier fast ein polnisches Substantiv), Mannheim – *Miehnnam* u. dergl. Die Buchstaben haben im Krebsgang gelesen dieselbe Bedeutung, sie bilden ein Palindrom.

Also, die Sprache wird bei Mozart ein Phänomen. Der Autor definiert sich selbst als ein Mann, der auch verbale Texte zum Spiel verwandeln kann. Somit kultivieren viele Briefe in den Vorstellungen der Leser eine Neigung Mozarts zum Glanz, zur Extravaganz, indem diese artistische Persönlichkeit mit der Gesellschaft kommuniziert. Mit diesem kontrastieren manche Briefe, wo er die

Schwäche seiner Natur fühlen lässt. Umso wichtiger scheint die Erkenntnis bei Mozarts Forschern (z. B. Hermann Abert), dass der wahre Mozart sich nur in seiner Musik offenbare.

Zur zweiten Frage

Ein Zitat aus einem Brief Mozarts an seine Schwester Nannerl (am 20. April 1782, einige Monate vor der Hochzeit des Komponisten) – Mozart schreibt, wie er zu dem beigefügten und für sein Schaffen in dem Augenblick ungewöhnlichen *Praeludium und Fuge* in C-Dur (KV 394) kam:

– die ursache daß diese fuge auf die Welt gekommen ist wirklich Meine liebe konstanze. – Baron van suiten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach [...] nach hause gegeben. – als die konstanze die fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; – sie will nichts als fugen hören, besonders aber .. nichts als Händl und Bach; – weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? – und als ich ihr Nein sagte. – so zankte sie mich recht sehr daß ich eben das künstlichste und schönste in der Musick nicht schreiben wollte; und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fuge aufsetzte, und so ward sie.¹²

Dieser Brief wird häufig unter den Forschern zitiert, denn er enthält Ansicht über Mozarts Verhältnis zu Johann Sebastian Bach. Gerade mit Mozart beginnt in der Musikgeschichte eine Tradition der Aufführung alter Musik (bis Mozart trug jede Epoche nur ihre eigenen Klangwerke vor). Dieses Verhältnis ist das Wichtigste, warum der Brief für die Generationen überhaupt von Bedeutung ist. Mozart spricht von Bach als von dem „künstlichsten und schönsten in der Musick“, und damit ist die wichtigste ästhetische Ansicht Mozarts über sein eigenes Fach ausgesagt. (Viele Forscher werden später eine Theorie des „großen Stilbruchs“ im Schaffen des Komponisten pflegen.)

Nicht so einfach steht die Sache mit der Rolle Constanzes im Brief. Zur Zeit des Briefwechsels war Constanze Weber noch nicht die Ehefrau Mozarts, und von der Familie – insbesondere von Seiten des Vaters – wurde diese Beziehung abgelehnt. Indem wir den Brief lesen, bemerken wir, wie dringend Mozart seine Liebste vor den Augen der Schwester präsentiert und schätzt: sie (Constanze) ist in der Musik sachkundig, sie versteht die Kunst, sie inspiriert den Komponisten zur Arbeit. Für Mozart ist es sehr wichtig, das Bild seiner Ausersehenen vor den Augen Nannerls zu putzen, weil ihre Augen die Augen des Vaters sind. (Der Versuch hatte keinen Erfolg.) Nannerl war für Mozart nicht nur Schwester, sondern auch Kollegin und eine gute Musikerin, mit der er seine Knabenjahre auf Konzertreisen verbracht hatte. Mozart akzentuiert die Musikalität seiner Constanze und übertreibt dabei, wenn er sagt: „sie ist ganz verliebt in fugen“, „sie will nichts als fugen hören“ u. dergl. Nach dieser Introduction folgt als Nachschrift Constanzes erster Brief an Nannerl, dessen Hilflosigkeit nicht verborgen bleibt.

Es ist ziemlich schwer den eben deklarierten Äußerungen Mozarts zu glauben, je mehr wir heute von Constanze wissen. Ihre Erfolge in der Musik waren mittelmäßig und ihre Talente bedürfen der Beweise, die aber die Geschichte leider nicht liefern kann. Francis Carr¹³ verweist in seinem Buch auf den österreichischen Komponisten Adalbert Gyrowetz (1763-1850), der in seiner Autobiographie berichtet, dass Constanzes Stimme ganz zittrig gewesen sei. Trotzdem sang sie eine Solistenpartie in der große c-Moll-Messe bei der Uraufführung im Jahre 1783 in der Salzburger Peterskirche.

Der Brief ist interessant, weil hier das Persönliche den historischen Blickwinkel beeinflusst, und im Laufe der Jahrhunderte ist dieses Persönliche zu einem historischen Dokument intoniert geworden.

Eine Rezeption der Briefe Mozarts stellt die Frage: welchen Mozart wollen wir kennen und warum? Mozart wandelt sich in seinen eigenen Texten und ebenso wandeln sich zu jeder Epoche die Vorstellungen über seine Natur und sogar sein Bildnis. In gewissem Maße sind die Vorstellungen mit den neuen Kenntnissen über den Komponisten verbunden (die Mozart-Forschung findet noch immer neue Beweise), aber auch eine ästhetische Positionierung des Problems ist für die nachfolgenden kunsthistorischen Epochen aktuell.

¹ Gerd Holzheimer, *Wenn alle Strick' reißen, häng ich mich auf*. Leipzig: Reclam Verlag, 1997, S. 136.

² Georg Nikolaus von Nissen (1761-1826) war ein dänischer Diplomat. Als Ehemann von Mozarts Witwe wurde er zu einem der ersten Mozart-Biographen.

³ Georg Nikolaus von Nissen. *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*, Hrsg. Constanze, Wittve von Nissen, früher Wittve Mozart, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1828.

⁴ Daniel Arasse, "Der Künstler", *Der Mensch der Aufklärung*, Hrsg. Michel Vovelle, Essen: Magnus Verlag, 2004, S. 224.

⁵ Wolfgang Amadeus Mozart, *Mozarts Briefe, nach den Originalen mit einem Facsimile*, hrsg. von Ludwig Nohl, Salzburg: Verlag der Mayrischen Buchhandlung, 1865, S. VII.

⁶ Im Grunde des Codessystems liegt nach der Meinung der Autorin des Beitrages ein Tauschprinzip der lateinischen Buchstaben vor; es geht um ein teilweise umgewandeltes Alphabet: A – M, M – A, E – L, L – E, F – I, I – F, H – U, U – H, O – S, S – O. In dieser Hinsicht kann einige Parallelen mit dem Stimmtausch-Prinzip in der Musik ziehen.

⁷ Wolfgang Amadeus Mozart, *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart*, Dritter Band, hrsg. Erich H. Müller von Asow, Berlin: Alfred Metzner Verlag, 1942, S. 333-335.

⁸ Ebd., S. 339.

⁹ Mozarts Forschung bietet mehrere solche Beispiele. Z. B., schreibt die *Oberdeutsche Staatszeitung* Salzburg am 23. März 1786, dass Mozart auf einem Karneval in den Redoutensälen der Hofburg in einem Kostüm des alt-iranischen Priesters Zarathustra' erschien, was im Kontext seiner Biographie als eine Ironie auf den Logenmeister Ignaz von Born (eine markante Figur in der österreichischen Kultur) erklärt werden kann.

Das Salzburger Blatt zitierte dabei die Bruchstücke, die vom attraktiven "Zarathustra" geschaffen und verteilt worden sind. – Siehe: Otto Erich Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel: Bärenreiter, 1961, S. 234-235.

¹⁰ S. den Brief aus Neapel, den 16. Juni 1770.

¹¹ Einen solchen Textteil enthüllt, z. B., die Briefauswahl von Horst Wandrey (1982), er fehlt aber in den Briefauflagen von Ludwig Nohl (1865) und Erich H. Müller von Asow (1942).

¹² Mozart, *Gesamtausgabe der Briefe*, 160-161.

¹³ Francis Carr, *Mozart und Constanze*. Stuttgart: Reclam, 1986, S. 74.

Monica Marsigli

„Ich habe allerdings wider die Kleiderordnung gefehlt...“ – Weibliche Selbstdarstellung und *Topoi* in der österreichischen Frauenliteratur des 19. Jahrhunderts

Als Schriftstellerin vor die Öffentlichkeit zu treten und von der eigenen intellektuellen Arbeit zu leben war eine Herausforderung für Frauen wie die österreichischen Dramatikerinnen Johanna von Weißenthurn und Caroline Pichler, die sich ihr Leben lang dem Schreiben gewidmet haben. Die persönliche Dimension ihrer Arbeit als Schriftstellerinnen wird an vielen Stellen in den Vorreden der gedruckten Werke sowie in den autobiographischen Schriften deutlich. Verteidigung und Rechtfertigung der eigenen Schreibfähigkeit verschmelzen miteinander, wobei die *Topoi* der Frauenliteratur kritisch aufgenommen und gleichzeitig parodistisch umgestaltet werden.

Schlagwortkette: Österreich, Caroline Pichler, Johanna von Weißenthurn, Autobiographie, Vorrede, *Topoi* der Frauenliteratur.

„Ich habe allerdings wider die Kleiderordnung gefehlt...“¹: die österreichische Schauspielerin und Dramatikerin Johanna Franul von Weißenthurn (1772-1847)² spielt in ironischer Weise auf eines der Klischees an, die im 19. Jahrhundert die weibliche Schriftstellerei betrafen. In den autobiographischen Schriften sowie in den Vorreden der Werke der österreichischen Vielschreiberinnen Johanna von Weißenthurn und Caroline Pichler (1769-1843)³ sind einige *Topoi* der Frauenliteratur jener Zeit aufzufinden. Die reflektierte und strategische Art und Weise, mit der die beiden Autorinnen mit diesen *Topoi* umgehen, erweist sich als wichtiges Element für die Identitätskonstruktion einer Schriftstellerin.

Als Autorin vor die Öffentlichkeit zu treten galt damals als Herausforderung für Frauen, die von der eigenen intellektuellen Arbeit leben wollten. Die literarische Tätigkeit gehörte nicht zum Handlungsspielraum einer Frau, sie lag außerhalb der so genannten *weiblichen Sphäre*. Es sei hier auf das Zwei-Sphären-Modell, auf die Gegenüberstellung zwischen männlicher Öffentlichkeit und weiblicher Privatheit hingewiesen, das im Zuge des aufklärerischen Raisonnements über die naturgegebenen Charaktereigenschaften von Frauen und Männern und der daraus abgeleiteten *Bestimmung* der Geschlechter entstanden war. Lebensläufe und -zusammenhänge von Frauen unterschieden sich von denen ihrer männlichen Zeitgenossen. Einseitig festgelegte Geschlechterrollen bestimmten Bildungschancen, Bewegungsspielräume, Lebensziele und -orientierungen der Frauen in ganz

anderer Weise als die der Männer derselben gesellschaftlichen Klasse ihrer Zeit. Im literarischen Bereich war die Einteilung sehr streng: den „männlichen“, d.h. den abstrakten, formbetonten und objektiven Gattungen, die universelle bzw. allgemeine menschliche Werte vertraten, wurden in der Regel Dramen und Epen zugerechnet; zu den „weiblichen“ Gattungen, die formlos, subjektiv, gefühlsbetont, bloß beschreibend und im Spezifischen/Persönlichen verhaftet waren, zählten Lyrik, Briefe, Briefromane, autobiographische Schriften und Memoiren.⁴

Das Theater hingegen war das bevorzugte literarische Betätigungsfeld von Weißenthurn und Pichler.⁵ Beide Dramatikerinnen hatten großen Erfolg beim zeitgenössischen Publikum: Ihre Stücke wurden in den Theatern der Hauptstadt Wien und auf anderen deutschsprachigen Bühnen aufgeführt und die meisten ihrer Werke wurden unter dem vollen Namen der jeweiligen Autorin veröffentlicht. Sie schrieben ihre Theaterstücke zwischen dem Ende des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das deutschsprachige Theater großen Aufschwung erlebte, besonders in Österreich.⁶ Der Mittelpunkt der dramatischen Entwicklung war Wien, wo diese Begeisterung unter anderem zum Bau neuer Theater führte.⁷ Immer größer wurde der Anspruch, neue Theaterwerke aufzuführen, egal, ob sie von einem Autor oder von einer Autorin stammten.⁸

Anders als beim Lesepublikum, bei dem sich allmählich geschlechtsspezifische Rezeptionsbereiche herauskristallisierten, schrieben Dramatikerinnen für das gleiche Publikum wie ihre männlichen Kollegen. Viele Theaterwerke wurden nicht eigentlich gedruckt, fanden aber große Verbreitung über die Bühnen. Es handelt sich um Werke, die für bestimmte Darsteller bzw. Darstellerinnen geschrieben wurden und sehr an den Zeitgeist gebunden waren; deswegen sind sie heute meist in Vergessenheit geraten. In der Theatertradition des 18. Jahrhunderts hatte die Funktion der Autorschaft jedoch zunächst keine große Bedeutung. Der Autor erschien nicht auf den Theaterzetteln und war auch nicht unbedingt in den Theaterperiodika verzeichnet. Erst im Zuge der Entwicklung des Theaters zur Hofbühne veränderte sich die Auffassung von Autorschaft. Durch die zunehmende Praxis, Dramen auch in gedruckter Form zu veröffentlichen, wurden die Texte Teil des literarischen Buchmarktes. Dementsprechend wurde Autorschaft, und damit der *Gender*-Bezug, im Gegensatz zur gängigen Theaterpraxis zum relevanten Kriterium. Frauen mussten ihre Autorschaft vor dem Hintergrund des Geschlechterdiskurses rechtfertigen. Der Ort, an dem weibliches Schreiben am häufigsten legitimiert wurde, war das Vorwort.⁹

Die damals rage geführte Debatte um die vermeintliche *Bestimmung der Frau* zur Gattin, Hausfrau und Mutter machte die Situation der Schriftstellerinnen schwieriger, sie mussten den Ansprüchen des Publikums bei ihren Veröffentlichungen in besonderer Weise Rechnung tragen. Eine Art femininen Verhaltenskodex diktierte fast jeder Frau *Bescheidenheitsfloskeln* in die Feder, falls die Frau versuchte, ihre Werke unter einem weiblichen Namen in die Welt zu schicken.¹⁰ Deshalb verknüpfen sich die persönlichen Äußerungen der Autorinnen in ihren autobiographischen Texten mit einer Reihe von *Topoi* der Frauenliteratur, die mit der ausgewählten Texttypologie eng verbunden sind: der *Bescheidenheitstopos*

(z. B. *Topos der Frauenarbeit mit der Nadel*), der *Topos der Frau als gefühlsbedingtes Wesen*, der *Topos der weiblichen Schriftstellerei als gefühlsbedingte Tätigkeit*, der *Legitimierungstopos*, der *Topos des Angriffes an die Welt der Kritiker*.¹¹

Folgende Fragen möchte ich beantworten: Inwieweit entsprechen die Texte dem zeitgenössischen literarischen Kanon? Inwieweit sind sie Beispiele für einen reflektierten und strategischen Umgang mit den Konventionen des Geschlechterdiskurses? Inwieweit bringen sie die persönliche Situation der Autorin als Schriftstellerin ans Licht?

In den Vorworten aus diesem Zeitraum treten die folgenden Merkmale mit bemerkenswerter Regelmäßigkeit auf:

- 1) die Autorin beschreibt sich selbst als Angeklagte, da die weibliche Autorschaft oft als ein Verbrechen bezeichnet wird;
- 2) die Autorin führt in Fällen, in denen sie sich der vorsätzlichen Schriftstellerei schuldig bekennen muss, mildernde Umstände an. Sie betont, dieses Werk sei nicht zum Zweck der Veröffentlichung geschrieben;
- 3) die Autorin rechtfertigt vorsätzliche und wiederholte Veröffentlichungen. Das populärste Rechtfertigungsmanöver ist der Verzicht auf den Anspruch, „hohe“ Literatur bzw. Kunst in irgendeiner Form produziert zu haben;
- 4) die Autorin spricht selbst über sich Urteil bzw. nimmt das Urteil zeitgenössischer Kritiker und der Nachwelt über das eigene Werk vorweg. Dazu gehört die oft herbe Selbstkritik, die anderen Kritikern von vorneherein das Wort entzieht;
- 5) die Autorin verweigert die Anerkennung des Urteils der zeitgenössischen Kritik und der Nachwelt durch die Widmung an meist weibliche und sozial höhergestellte Gönner, denen das Urteil über den Wert des Werkes *ausschließlich* übertragen wird.¹²

Die Vorrede dient vielen Dramatikerinnen zur Legitimation des gewagten Schritts der Veröffentlichung, wie im Fall Weißenthurns. Die Frau ist stolz auf die eigene schriftstellerische Leistung und stellt sich der Kritik. Aus einer Analyse der übernommenen oder abgelehnten *Topoi* und deren eventueller Parodie in den Vorreden von Weißenthurn erschließt sich die Meinung der Autorin über die zeitgenössischen gesellschaftlichen und literarischen Konventionen. Die Gegenüberstellung zwischen den Ergebnissen dieser Analyse und den autobiographischen Äußerungen derselben Dramatikerin lässt wiederum darauf schließen, dass die Vorrede, trotz ihrer standardisierten Struktur, ein Ort der Überlegung und der Selbstverwertung ist.

Weißenthurn beschreibt sich selbst als Angeklagte, aber was sie als „gewagten Schritt“¹³ bezeichnet, ist nicht die schriftstellerische Tätigkeit an sich, sondern die Tatsache, öffentlich als Verfasserin aufzutreten. Die Schreibtätigkeit liegt zwar außerhalb des engen Wirkungskreises einer Frau, aber andere haben schon diesen Weg beschritten. Eine Frau, die schreiben will, läuft jedoch Gefahr, sich zu verirren, und wird von den beiden Geschlechtern getadelt: „ihr Eigenes [Geschlecht] verachtet sie selbst, die Männer verachten sie, man bewundert, was sie weiß, aber man liebt und schätzt es nicht“.¹⁴

Nach dem *Bescheidenheitstopos* verzichtet die Dramatikerin auf den Anspruch, hohe Literatur in irgendeiner Form produziert zu haben. Der Schauspiel-Dichter besitzt, so meint die Verfasserin, ein ganz einfaches Talent, das nichts anderes ist als „eine lebhaft e Einbildung, die alles, was sie auf das Papier wirft, in dem Augenblicke von den Geschöpfen ihrer Phantasie schon ausführen sieht“.¹⁵ Nach Weißenthurn, die selbst auch Schauspielerin war, sollte der Schauspiel-Dichter imstande sein, richtig zu beurteilen, ob das Stück die gehörige „Wirkung“ hervorbringen wird, d.h. ob es ein „brauchbares, auf die Zuschauer wirkendes Stück“¹⁶ sein wird. Von Gelehrsamkeit ist hier nicht die Rede.

Die poetologischen Überlegungen von Weißenthurn tauchen bei der Umkehrung der traditionellen *Topoi* auf. Der *Topos der Frau als gefühlsbedingtes Wesen* dient bei Weißenthurn der Rechtfertigung der weiblichen Schreibtätigkeit: Frauen sind intuitiver als Männer, und genau das sei eine nötige Gabe zum Dichten und zur Schauspielkunst. Die Bezeichnung der Frau als *Geschlechtscharakter*, vom Gefühl und der eigenen Natur beeinflusst,¹⁷ ist hier positiv bewertet. Danach wird der *Topos der Frauenarbeit mit der Nadel* parodiert. Die Autorin bekennt:

*Ich habe allerdings wider die Kleiderordnung gefehlt und – statt Strümpfe zu stricken, ein paar Federn stumpf geschrieben. Die Männer sehen [...] die Federn lieber auf unsern Köpfen, und wollen nicht dulden, daß wir sie in die Dinte tauchen; aber ich bekenne hier öffentlich: – ich kann das Stricken nicht leiden; das muß mich auch für die Zukunft entschuldigen, wenn dieß nicht meine letzte Arbeit ist.*¹⁸

Obwohl sie nach Einhaltung des *Bescheidenheitstopos* von der Unbedeutsamkeit ihrer Schriften spricht, die sie „vor allzustrengem Tadel“¹⁹ schützt (der gerechte Tadel wird sie nie schmerzen), ist Weißenthurn auf ihre Schreibtätigkeit und ihre Laufbahn besonders stolz. Infolgedessen gibt es in ihrer *Vorrede* eine Art *Selbstautorisierung* zur Veröffentlichung der eigenen Werke, die unter dem vollen Namen (Johanna Franul von Weißenthurn, *geborene Grünberg*) erscheinen. Mit einem Schuss Ironie wurde auch ein Bild der Verfasserin dem Band vorangestellt, eine Art *Überidentifikation*.

Weißenthurns Aufsatz „Über meine Schreibe rei“ ist eine wahrhafte Verteidigung der Schreibtätigkeit der Autorin. Der *Bescheidenheitstopos* kommt hier noch einmal vor: Die Schreibtätigkeit ist nicht auf irgendein Genie zurückzuführen, sondern auf „lebhaft e Einbildungskraft“.²⁰ Die Autorin spricht auch von einem Feuer, einem Drang ihrer Seele, ihren Gedanken Worte zu geben.

Weißenthurn muss sich gegen ungerechte Beschuldigungen verteidigen: Sie hätte mit einem unbekannt en männlichen Autor zusammengearbeitet. In ihrem Plädoyer greift sie auf den *Topos der weiblichen Schriftstellerei als gefühlsbedingte Tätigkeit* zurück, um zu erklären, dass eine solche Zusammenarbeit unmöglich wäre.

Ich habe keinen Begriff davon, wie mehrere Köpfe und Meinungen ein nur mittelmäßig gutes Stück zur Welt bringen sollten, man könnte sich wohl über den Hauptgegenstand mit Jemand[em] berathen und verständigen, aber selbst das habe ich nie gethan, weil

mich das, was ich schreibe, so ganz erfüllt, daß ich es mit Hast auf das Papier werfe, und ich bin überzeugt, daß es auf der Reise zu einem andern und wider zu mir zurück, zu viel von seinem Feuer, und seiner Eigenthümlichkeit verlieren würde.²¹

Um bühenwirksame Stücke zu schreiben, braucht ein Schriftsteller nicht nur „Verstand“, sondern auch „Geschmack und Gefühl“,²² und zwei Menschen denken immer verschieden darüber.

In ideeller Fortsetzung dieses Aufsatzes klagt Weißenthurn im anderen autobiographischen Bruchstück mit dem Titel „Meine Ansicht über den Verfall der dramatischen Bühnenerzeugnisse“ über den Niedergang des damaligen österreichischen Theaters. „Französische Übersetzungen haben die Bühnen überschwemmt! Das Publikum ist durch sie an einen leichten, aber oft auch leichtfertigen Dialog gewohnt, bei dem es keines tiefen Denkens bedarf.“²³ Die Zuschauer verweigern das moralische Theater, das Weißenthurn vertritt. „Durch gesunde Moral auf ein Publikum zum bessern einwirken“:²⁴ das ist das Ziel des Theaters nach Auffassung der Autorin. Aber das Publikum kann diese moralische Einstellung nun nicht mehr ertragen. Nach Weißenthurn hat die Bühne einen nützlichen Zweck, sie soll „eine Schule des Schicklichen, des Schönen, des Großen, und Würdigen sein“,²⁵ und die Verfasserin ermahnt die Pfleger der dramatischen Kunst: „Schildert mehr die Menschen, wie sie sein sollen, nicht wie sie sind.“²⁶ In diesen Schriften findet der Leser auch moralische und rhetorische Urteile über die neuen Bühnen, auf denen es keinen Platz mehr für eine alte Autorin und Darstellerin gibt. Weißenthurn ist dem Geist ihres Zeitalters eng verbunden, trotzdem vermittelt sie kein idealisiertes Bild von sich selbst als Mutter und Hausfrau, sondern sie stellt sich selbst als *Theater-Frau* dar.

Werden in den beiden Aufsätzen von Weißenthurn nur einiger Ereignisse ihrer Laufbahn gedacht, schildert Caroline Pichler im „*Überblick meines Lebens (1819)*“ ihr ganzes Dasein. Dieses Werk fließt schließlich in Pichlers Autobiographie „*Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*“ ein, die 1844 posthum und mit großem Erfolg veröffentlicht wird. Es handelt sich um ein Selbstzeugnis, das einen Blick auf das Phänomen der Frauenliteratur wirft sowie auf die politische, kulturelle und gesellschaftliche Umgebung der Verfasserin, die subjektive Urteile, Gefühle und religiöses Empfinden nicht ausspart. Der Leser wird mit einem dreidimensionalen Selbstbild konfrontiert, in dem sich Autorschaft, Staatsbürgerschaft und bürgerliche, konservative Weiblichkeitsvorstellungen im Gleichgewicht befinden. Für HistorikerInnen bieten ihre Memoiren noch heute eine informationsreiche und auch unterhaltsame Quelle über den Zeitraum von 1775 bis 1837.²⁷

Der Text, der die verschiedenen Entwicklungsphasen von Pichlers Leben als Autorin wiedergibt, ist durch den Wunsch nach Legitimierung und Rechtfertigung der eigenen schriftstellerischen Tätigkeit geprägt. Pichler malt lebhaft Bilder der Dramatikerinnen, die in Wien tätig sind und zu denen sowohl Weißenthurn als auch sie selbst zu zählen sind. Ihre konservativen Vorstellungen aber tauchen unvermeidlich in Bezug auf die Fragen der *Bestimmung des Weibes* und der weiblichen Schrifttätigkeit auf.²⁸

Den Anfang ihrer Beschreibung beherrscht die Gegenüberstellung von „*Bildung des Geistes*“ und „die viel nötigere zur Häuslichkeit“. ²⁹ Die *Bildung zur Häuslichkeit* wird als „die erste und wichtigste Bestimmung des Weibes“ ³⁰ bezeichnet. Nur in den Mußestunden darf sich das Mädchen mit Lesen, Dichten und Musik beschäftigen. Die *Bestimmung des Weibes* wird hier ganz explizit genannt und verdeutlicht die Absicht der Autorin, jeden möglichen Zweifel an der Natur ihrer Schreibtätigkeit zu vertreiben. Caroline Pichler wird nämlich von einem zeitgenössischen Kritiker als Vorbild der „*wahren Frau*“ beschrieben, im Gegensatz zu den „*weiblichen Naturen*“, die ihre Pflichten der Familie und dem Haushalt gegenüber vernachlässigen. ³¹ Das Schreiben steht außerhalb der normalen Sphäre des Weibes. Pichler ist sich der Regeln dieser Sphäre bewusst und kommt ihnen in ganz offener Weise nach. Ihre ersten literarischen Versuche wurden anonym innerhalb des Freundeskreises von ihrem Bruder vorgestellt, sie selbst wurde nicht persönlich genannt. Es handelte sich um Aufsätze über jene Gegenstände, die „nicht außer meiner Sphäre lagen“. ³² Mit dem Wort *Sphäre* bezieht sich Pichler explizit auf die typischen weiblichen Tätigkeiten. Dasselbe Wort *Sphäre* kehrt auch bei Weißenthurn wieder („Und hab' ich mich mit meinem Schreiben ein wenig in die Sphäre der Männer verstiegen...“). ³³ Während ihrer Ehe wurde Pichler von ihrem Mann ermuntert, ihre Werke zu veröffentlichen. ³⁴ Da durch ihren Mann dazu bestimmt, schützt sich Pichler vor der öffentlichen Kritik (hier noch der so genannte *Legitimierungstopos*).

Pichler erschrak vor dem Gedanken, ihre Werke unter eigenem Namen erscheinen zu lassen, trotzdem wurden nur zwei ihrer Werke anonym veröffentlicht. Die anderen erschienen mit der Nennung ihres Geburtsnamens *Caroline Pichler, geborene von Greiner*. Wie auch bei Weißenthurn ist dies ein Beispiel von *Überidentifikation*. Die Verfasserin freut sich sehr über den Erfolg ihrer eigenen Werke, so sehr, dass sie daher *den Topos des Angriffes an die Welt der Kritiker* umkehrt. Sie erzählt, ihr Roman *Olivier* sei 1802 unter fremdem Namen gedruckt und heftig kritisiert worden. Zwei Jahre später wurde dasselbe Werk unter dem Namen der Autorin veröffentlicht und sie erhielt viel Lob dafür. Wie schon bei Weißenthurn hat Pichler keine hohe Meinung von den Kritikern. ³⁵

Der Widerspruch zwischen den *Topoi* der weiblichen Identität einerseits und der öffentlichen Tätigkeit als berühmte Schriftstellerin andererseits schlägt sich in der Verteidigung der Dramatikerinnen nieder, die zu ihrem Freundeskreis zählen:

In allen diesen Frauen lebte jene Achtung für echte Weiblichkeit, Häuslichkeit und Ordnung, welche allein, nach meinem Gefühl, weiblicher Schriftstellerei ihren wahren Wert und den Freibrief gibt, unter welchem sie sich, ohne gerechten Tadel zu fürchten, der Welt zeigen darf. ³⁶

Durch jene Achtung wird der weiblichen Schriftstellerei ihr wahrer Wert zuerkannt, und nur unter diesen Umständen darf eine Frau es wagen, sich vor der Öffentlichkeit zu zeigen, ohne den gerechten Tadel zu fürchten. Denselben Tadel, den Weißenthurn manchmal für allzu streng hält. Pichler hat sich ihr eigenes Bild

ganz bewusst gestaltet: Sie hält alles von sich fern, was ihr aufgrund ihrer schriftstellerischen Tätigkeit männliche Attribute hätte verleihen können.³⁷ Sie mildert ihre Schreibtätigkeit z. B. mit Hinweisen auf Handarbeiten.

In ihren autobiographischen Schriften stellt Pichler ihre Schreibtätigkeit betont auf diese Weise dar, wogegen aber seltsamerweise ihre Briefe, die nicht für die Veröffentlichung gedacht waren, widersprechen. In diesen persönlichen Schriften sind gefühlvolle Worte über ihre literarische Tätigkeit zu lesen. In einem Brief an Goethe schreibt Pichler, sie sei eine Frau, die „dem süßesten Geschäft, dem Umgang mit einer idealischen Welt nur wenige Stunden weihen kann und darf“.³⁸ Die Zeit des künstlerischen Schaffens wird als ein Zustand höchster Beglückung bezeichnet: ihre „seligsten Stunden [waren und sind] immer die am Schreibtisch“, die Zeit ausgenommen, die sie ihrer Familie widmet.³⁹ Und weiter an eine Freundin: „dichten ist eines der höchstens Genüsse, und nur die Liebe der meinen und meine Liebe für sie macht mich noch glücklicher“.⁴⁰ Dichten ist „die bessere Zeit, der Augenblick der Weihe“ für die Schriftstellerin.

In ihren Schriften versuchen Weißenthurn und Pichler, sich den gesellschaftlichen Erwartungen der Zeit anzupassen. Aufgrund ihrer literarischen Tätigkeit können sie jedoch nicht dem weiblichen Vorbild entsprechen. Daraus entstehen die Widersprüche, die in ihren Zeugnissen auffallen. Weißenthurn schreibt oft von dem Kampf zwischen der Schriftstellerin und der Welt der Kritiker, sie kann keine Lösung für diesen Krieg finden. In ihrer Biographie hat Pichler praktisch ein zweites Ich geschaffen und dieses den gesellschaftlichen Erwartungen, die an sie gestellt werden, angepasst. Pichler hat für die Nachwelt das Bild von sich geprägt, das ihr ihr Schriftstellerinnendasein in der Wiener Gesellschaft ermöglicht hat.⁴¹

¹ Johanna Franul von Weißenthurn, „Vorrede“, in: Johanna Franul von Weißenthurn *Schauspiele*, Band. I. Wien: Degen, 1810, S. III.

² Weitere Informationen über die Bühnendichterin und Schauspielerin Johanna Franul von Weißenthurn und eine ausführliche Bibliographie der Sekundärliteratur siehe auch: neueste Ausgabe von Weißenthurns Schauspiel „*Totila*“: Paola Maria Filippi, Monica Marsigli, *Totila*. Bologna: Bononia University Press, 2009

³ Weitere Informationen über die Schriftstellerin Caroline Pichler und eine ausführliche Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur siehe in Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler, 1992 S. 302-306 und S. 415-416.

⁴ Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996, S. 57.

⁵ Es wurden die folgenden Texte ausgewertet: Johanna Franul von Weißenthurn, „Vorrede“, in: Johanna Franul *Schauspiele*, Wien: Degen, 1810 Bd. I. S. III-VI; Johanna Franul von Weißenthurn, „Über meine Schreiberei.“, in: Glossy Karl (Hrsg.), *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Wien: Verlag von Carl Konegen, 1913 XXIV. Jahrgang, S. 213-218; Johanna Franul von Weißenthurn, „Meine Ansicht über den Verfall der dramatischen Bühnenerzeugnisse.“ In: Karl Glossy (Hrsg.), *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Wien: Verlag von Carl Konegen, 1913 XXIV. Jahrgang, S. 219-224; Caroline

- Pichler, "Überblick meines Lebens", in: Caroline Pichler, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, Bd. II. Hrsg. Emil Karl Blümmel, München: Georg Müller, 1914, S. 400-409.
- ⁶ Karl Goedeke, „Die dramatische Kunst fand in Österreich außerordentliche Pflege“, "Österreich-Ungarn." in: Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. XI, Düsseldorf: Ehlermann, 1953, S. 1.
- ⁷ Joseph von Sonnleithner, Leiter des Hoftheaters in Wien von 1804 bis 1814, nennt in der Einleitung zum dritten Band seiner Ausgabe von Phil. Hafners Werken (Wien 1812) 84 Theater zu gleicher Zeit. Ebd.
- ⁸ Siehe auch Monica Marsigli, "Il teatro al femminile nell'Austria del XIX secolo", *Jacques e i suoi quaderni*, 46/2006, S. 156-165.
- ⁹ Die Mehrzahl der Vorworte mit geschlechtsspezifischen Reflexionen stammt aus dem 18. oder frühen 19. Jahrhundert. Kord, Susanne *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996, S. 101.
- ¹⁰ Ebd., 15.
- ¹¹ Anne Fleig, *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 68 ff.
- ¹² Die Auflistung der Topoi ist Susanne Kord entnommen, die die Vorreden von 67 Romanen, 12 Gedichtsammlungen, 75 didaktischen und 15 auto-/biographischen Werken im Zeitraum zwischen 1740 und 1820 ausgewertet hat. Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996, S. 102 ff.
- ¹³ J.F. von Weißenthurn, "Vorrede", S. III.
- ¹⁴ Ebd., IV.
- ¹⁵ Ebd.
- ¹⁶ Ebd.
- ¹⁷ Siehe unter anderem die Begriffsbestimmung von Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe*. Leipzig: Verlag der Dürreschen Buchhandlung, 1907, S. 235 ff. Online Version unter folgendem URL: http://www.zeno.org/Kirchner-Michaelis-1907/A/Geschlechtscharakter_einsehbar (Besuchsdatum: August 2014).
- ¹⁸ J.F. von Weißenthurn, "Vorrede". S. V.
- ¹⁹ Ebd., VI.
- ²⁰ J.F. von Weißenthurn, "Über meine Schreiberi", S. 213.
- ²¹ Ebd., 215.
- ²² Ebd.
- ²³ J.F. Weißenthurn, "Meine Ansicht über den Verfall der dramatischen Bühnenerzeugnisse", S. 219.
- ²⁴ Ebd., 222.
- ²⁵ Ebd., 224.
- ²⁶ Ebd.
- ²⁷ Christa Bittermann-Wille, Helga Hofmann-Weinberger, "Erstklassige Schriftstellerinnen zweiter Güte? Literarische Bestseller österreichischer Autorinnen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg", *Biblos*, 54/1, (2005), S. 22.
- ²⁸ „So ist die *Autobiographie* als literarische Darstellung des eigenen Lebens (oder bedeutender, größerer Abschnitte daraus) aus der Rückschau im Zwischenbereich von Realität und Fiktion angesiedelt und zeichnet sich durch einen hohen Erinnerungs- und Deutungsanteil des gelebten und beschriebenen Lebens aus“. Magdalene Heuser,

(Hrsg.), *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 3f.

²⁹ C. Pichler, „Überblick meines Lebens“. S. 401.

³⁰ Ebd.

³¹ Carl Glossy, „Briefe von Caroline Pichler an Therese Huber“, In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Wien: Verlag von Carl Konegen, 1893, III. Jahrgang, S. 271.

³² C. Pichler, „Überblick meines Lebens“, 403.

³³ J.F. von Weißenthurn, „Vorrede.“, VI.

³⁴ Wie viel ist *Fiktion* und wie viel *Realität* in der Erzählung Pichlers? Nur an dieser Stelle wird von der Aufmunterung durch Pichlers Mann gesprochen. Ebenso nichts schreibt sie über die langen Aufenthalte bei den Freundinnen und über die vielen Werke, die während dieses Urlaubs verfasst worden sind. Kord, Susanne „Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900“, S. 115.

³⁵ C. Pichler, „Überblick meines Lebens“, 405.

³⁶ Ebd., 409.

³⁷ Antonie Alm-Lequeux, „Karoline Pichlers *Denkwürdigkeiten*: ein Selbstbekenntnis?“ In: August Obermayer (Hrsg.) *1000 Jahre Österreich im Spiegel seiner Literatur*. Dunedin (New Zealand): Dep. of German University of Otago, 1997 S. 78.

³⁸ 28. November 1811, zitiert nach Adolf Sauer, *Goethe und Österreich*, Band II, Weimar: Verlag der Goethe Gesellschaft, 1904, S. 267.

³⁹ An Friedrich von Matthisson, 26. März 1829, zitiert nach Lena Jansen, *Karoline Pichlers Schaffen und Weltanschauung im Rahmen ihrer Zeit*. Graz: Wächter Verlag, 1936, S. 37.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Antonie Alm-Lequeux, „Karoline Pichlers *Denkwürdigkeiten*: ein Selbstbekenntnis?“, S. 86.

Marija Semjonova

Traumatic Corporeality in Sisko Istanmäki's Novel *Too Fat for Being a Butterfly (Liian paksu perhoseksi)* (1995) and Sofi Oksanen's *Stalin's Cows (Stalinin lehmät)* (2003)

In the article I will analyze women's semi-autobiographical prose in Finland at the end of 1990ties. I am arguing how women's memories and experiences are saved and how women's identity is influenced by them in the novels by Sisko Istanmäki and Sofi Oksanen. Specific attention is devoted to the question of the autobiographical relationships between the characters of Mother and Daughter and their impact to woman's understanding of time and space. Another analytical perspective is developed around the insight to the historical context of Finland (starting from 1950-1990) and its relations with the concept of ethnicity. Complex ethnical background of the characters and the ways of saving it in women's memories becomes a reason for understand corporeality as a part of common (Mother's and Daughter's) past. The body in the selected novels is a main source for the critique of women's ethnic, cultural, and political existence.

Keywords: memory, body, corporeality, identity, autobiographicity, mother-daughter relationship.

The article discusses two novels by contemporary Finnish women writers, viz. *Too Fat to be a Butterfly* (Istanmäki, 1995) and *Stalin's Cows* (Oksanen, 2003). The comparative analysis aims at elaborating such concepts as *women's memory, body, corporeality, national history and its interpretation* in women's prose, as well as at exploring the relationships between these concepts at the textual level of both novels. The selected novels offer an opportunity to reconsider recent Finnish history in the context of women's individual memories and unmediated experience as well as in terms of women's relationships, viz. the relationships across different generations of women, which also entail an intersubjective relationship between mother and daughter.

Contemporary scholars of Finnish literature¹ maintain that the selected novels represent a new stage in the development of the Finnish women's literature and revise and complement the traditions established by the women's writings of the late nineteenth century. Both periods consider the national discourse to be essential for the understanding of individual female identity and criticize the modern concept of conventionalized femininity. The Finnish women's prose of

the mid-nineties of the twentieth century and early twenty-first century along with the re-interpretation of the concept of nation redefines the relation of female identity to space and time. Traditional “female” space, often a socially closed environment, is replaced by ethnically and culturally complex space. Time, in its turn, is treated as an individually construed dimension and the changes in attitude towards this dimension change the perception of time. After the “quiet” period of the 1970s and 1980s, when the Finnish women’s literature was dominated by drama and lyrical works, women’s literature of the 90s was marked by special attention to women’s memory in the interpretation of history. The appeal of the historical and semi-autobiographical prose at the end of the twentieth century may be well explained by the change in attitude to the literary text.

The text at the turn of the century is marked by the fusion of several ethnic and national identities into a single narrative, as well as their mutual co-existence in the amalgamated space of the text². Individual female identity is considered here as a result of complex and equivocal historical and cultural processes that a woman would understand from their “shadow side”.³ The Finnish women’s literature of the nineties of the twentieth century for the first time turns to such topics as the reasons of the historicization and ideologization of female identity and openly criticises ethnic policy practised in Finland during the period from the end of World War II to the end of the century.⁴ The depiction and understanding of such processes as emigration became a topicality and stirred most interest. The woman’s understanding of her own position in the socio-changing realm is often determined by the question as to what ideology (national or ethnic) to embrace and consider worthy to store in the memory of the future generations.⁵

The ideological discourse and the discourse of ethnicity in the selected texts are represented by the concepts of the female body and corporeality (when the body is a part of the discourse and interacts with it). These concepts are widely exploited in women’s prose as “collectors” of the prevailing norms under the dominant paradigm of conduct and representations of women.⁶ In literary texts these concepts get additional value, they function as a source of lived experience and become the source of the memory of generations of women. Memories are passed down through generations by means of ties and relation with the past at the physical, psychological, and ideological levels. In the novels these memory abilities are represented using the characters and the mother/daughter relationship. In the selected texts the mother appears only as an imaginary character created by the memory and consciousness of the daughter. Images of mothers are devoid of names (Istanmäki) or (ethnic) roots (Oksanen) and continue to exist in a constitutive *outside* only because of the memories of their daughters. Kaisu and Anna try to be like their mothers at the level of conventional female behaviour, however, they are constantly in conflict with their own consciousness, which is physically or psychologically different. Their bodies are the sources of otherness, too, because they are not able to prove their female identity and become mothers.

In both texts, female characters are not able to have children and therefore not able to convey and preserve the memory of themselves in the next generation. The

scholar of women's autobiographical prose, Helene Levesque, in the article on the transmission of memories of Stalin's repressions from one generation of women to another⁷ highlights the importance of the female body in the process of *retelling*, which leads to the transformation of ideological discourse. She argues that only by backing the psychological transfer of female experience by the physical strata (e.g. in the case of joint transfer with the mother across geographical or ideological space, *im/emigration*), the reconsideration and reconstruction of common past and national history becomes possible at the individual level. The scholar argues that this experience is of paramount importance for the analysis of narrative in the women's prose.⁸ The female body and corporeality in the selected novels are used to attract public attention to the individual female experience of national history and to the differences in interpretation.

The depiction and awareness of the significance of personal identity becomes a key construent of women's narratives.⁹ The latter assumption is revealed in the texts by deep psychological introspection the main characters undertake from the very onset of the novels. The high level of self-reflection along with the reconstruction of the memories of the previous generation is made physically possible (both characters are literally removed from the real presence of other women's experience; their own experience functions only as tangible or intangible memories) because of the autobiographicity of the texts. The experience of previous generations of women operate in the texts only as daughters' elusive memories of the norms of behaviour of their mothers.

Autobiographicity of both texts stems from the experience shared by the characters and authors of the novels. Istanmäki offers to plunge into the world of her childhood episodes and explore the national attitude towards the first experience of Finns' emigration to neighbouring Sweden. Oksanen regards differences in the values of the concept of ethnicity, paying particular attention to the values she was exposed to in her early childhood and which later determined her professional affiliation.¹⁰ The predominance and versatility of essence over existence brings texts to Martin Heidegger's concept of "manifestations of Being" as prevailing over existence.¹¹ The concept of otherness is linked to the existence and thus the otherness of existence is a key reason for the existence to be narrated. The autobiographies written in the time of Finland's political and cultural dependence on other countries seem to follow the same pattern. However, it should be noted that Heidegger also identifies and emphasizes differences between the experience of existence and all the other ever lived experiences. The very autobiographicity of both texts allows us to speak about explicit reconsideration of national history as it is lived, considered and described by the characters of these novels thus welcoming a detailed depiction of the relation to the national past. Moreover, this approach allows us to avoid overexposed intimacy of the story.

Both novels are aimed at understanding of the author's attitude to the surrounding reality and its historical and social contexts. The textual utilization of the elements of autobiographical genre that allow, for example, for the creation of reality through personal experience,¹² in the case of Istanmäki and Oksanen

have a political/ideological significance, too, as those accommodate the public perception of woman's personal identity and/or consciousness. The texts of the novels draw attention to individual reinterpretation and reconstruction of history by resorting to the specific issues related to Finnish history. Istanmäki focuses on the process of ethnic changes experienced by her parents, while Oksanen on the complexity of ethnicity and its influence on the identity of the author.

Sisko Istanmäki's *Too Fat to be a Butterfly* (1995): the boundaries of the "correctness" of female identity

Kaisu's female identity in Istanmäki's novel evolves in close connection with her mother's opinion on the boundaries of conventional femininity. Istanmäki emphasizes the importance of this relationship as existing only at the level of ideas and memories of the mother's behaviour. The reader is denied the mother's name by the very end of the novel. This narrative strategy allows to highlight the existence of prejudice towards the "correct" female behaviour not only in Kaisu's life, but also as regards the society of Finland in the late 1950s. Kaisu does not call her mother by name even after her death. Only after the funeral Kaisu feels strongly influenced by the mother's views on her female identity.

*There, near the grave, I was glad about these memories. It was as if the mother and grandmother (mother's mother in the source text) said: you belong to us, you are a part of a continuum, even death can not break it.*¹³

The reason for not naming the mother may lie in Kaisu's desire to reconsider conventional femininity during the "restoration" of national consciousness after World War II. Modern historians¹⁴ indicate that the typical social roles of women were destroyed shortly after the War of Independence (1899-1905; 1908-1917 – the period of active Russification of the Duchy of Finland, which led to the revolution of 1917-1918). In reality, it meant the immediate involvement of women in the process of creating a modern Finnish society on an equal basis with the male population: "They (women) began to act like men, and none of them had any sense of shame or fear."¹⁵

Traditional ideas of femininity continued to lose their importance during World War II when every citizen, in varying degrees, was involved in military action. The women, for example, were involved in the production of household items and shells for military purposes. At the same time, women's military and social networks were expanding.¹⁶

The mother becomes an unattainable embodiment of femininity for Istanmäki's daughter. The mother's death at the beginning of the novel literally deprives the main character of any possibility to adopt the very existence of femininity. She, the "mother" becomes rather a fictional illusion of women socialization maintained by Kaisu:

The mother often said that a strong woman has only two possibilities – to show her strength and then suffer the consequences, or to appear weak and shy. And, if you happen to show your strength, it is best to somehow explain that it happened accidentally.¹⁷

The traumatic experience of the past in Istanmäki's novel does not only hold the memories of the main character, but also determines her behaviour, choice and preferences when narrating her life. In other words, not only psychologically the main character reconsiders the causes of the "wrong", but this psychological re-examination impacts her behaviour, her self-identification and awareness in modern Finland, too; the main character does not feel belonging to historical and ideological discourse of Finland in the mid- and late 1950s. This estrangement from historical and ideological discourse may largely be explained by the fears of the main character, the fears to be different from the perfect representation of a woman. Kaisu literally "hides" her socially rejected body in a small village of Ruutinoja immediately after graduating from high school. Having got the job in the store, she regretted nothing: "[...] Now I do not even think whether I'm doing right or wrong."¹⁸

This Kaisu's choice has an added value foregrounded by a number of modern scholars of Finnish literature.¹⁹ By allocating her "narrative body" in an unknown village and acting there like a man

Yeah. Just to forget all the mother's teaching about the obstacles in the life of a woman. And just to continue painting all the furniture of the house in the attic.²⁰

the widespread notion of 'women's space' as a hidden and closed, where the right to make important decisions belongs to the man is criticised. Kaisu, for example, decides on a socially "male" act, when proposing to Ern.

Jorma again comes in a dream and laughs so that even the whiskers move. He asks Kaisu, whether she is going to take the shop-keeper under her wing²¹? And instantly Erno appears near Kaisu and buries himself in her bosom, where space abounds for him.²²

thus irony, stereotypes, and duality. Thus, physical otherness here becomes the drive of psychological otherness.

The choice of the village name is also related to the criticism and reinterpretation of national historical development: the object does not exist on the map and literally means routine and travail. This construction of narrative space in the novel suggests that the memory of the ethnic origin is a source of shame and a medium of historical trauma for the main character. The main character's belonging to the "traditional" Finnish space in the literary text is no longer a matter of pride to Kaisu and becomes yet another object of irony in the novel. To illustrate the concept of "traditional" narrative space in Finnish literature, it seems important to resort to describing the features of the development of Finnish literature in the middle and second half of the 19th century. This period

(late romanticism and realism) welcomed the formation of spatial representations of the Finns, who have only started constructing national identity and national ideology. Closed, limited spaces became essential for the understanding of their own identity. In the second half of the 19th century Finnish literature turned to geographically representative and conventional environment to create an image of the collective consciousness, which would later incite the development of ideas about national identity. A striking example of this strategy in prose is a classic novel of the Finnish romantic realist Aleksis Kivi *Seven Brothers* (*Seitsemän veljestä*, 1870), in which the setting – the forester's house in the Finnish forest – is a model for the creation of an ideal representation of Finnish identity. The key expression of Finnish identity, thus is the concept of continuity and cross-generational knowledge transfer. The characters are also characterized by the locality and geographical immobility, which becomes an ideal model for Finnish ethnicity.²³ Kivi entrusts one of the brothers, the peasant Aapo, with the awareness and understanding of environment: "Forest – our home and shelter – concluded Aapo looking at the dilapidated house in the middle of a pine glade."²⁴

Istanmäki's novel, in its turn, criticises the seclusion of the main character in the confined space of the village of Ruutinoja and thereby destroys the idea of the unity of the nation, promoted in the earlier period. The establishment of private reality is the ultimate goal for the main character of the novel. The monotonous (routine) work in the Ruutinoja village shop becomes the very meaning of her existence. The episodes describing her work are characterized by an open irony towards the meaning and necessity of a particular action, the importance of which is often exaggerated: "Any work seems quickly and easily *performable* (for Kaisu). She does it with the strength of the bear."²⁵

Ethnic and social changes in the country are just the decoration of reality for the main character; those appear as another background. Kaisu is not involved in these processes personally or geographically, and therefore becomes only a bystander, a source of an unbiased attitude. This feature of the narrative space may indicate the beginning of women's constructive interpretation of history and its key points. While the collective understanding of history was largely determined by economic and social processes related to mass emigration and immigration to Finland in the fifties of the twentieth century, women's understanding of history was represented by means of a network of individual reflections on these processes. Istanmäki's novel offers the following description:

*People were leaving (their) homes, even village houses where the windows have not lost a reflection of the previous day. How many chimneys have stopped smoking in high and clear sky? Many. And the school windows are now boarded up. Children are now taken to a parish school, and a car should not be very big. Kaisu was consumed by all that, looking at the surroundings.*²⁶

It becomes apparent that Kivi's proposed model, nation = space = time, in Istanmäki's novel is deconstructed. Women's history draws special attention to the

changes in the traditionally “female” spaces, like home, hearth and in traditionally female functions – parenting. Kaisu remains a part of the time in which she was born, but she can not be incorporated into a new frame because of her spatial detachment. The concept of detachment and alienation begins with the title of the novel, in which the main character, even before the narrative starts, denies not only her own ethnic, but also the physical identity. The title begins with superlative adverbs (much, too much/ *oikein-liian*), which would imply in Finnish certain stylistic variation to express not only superiority, but also repulsiveness and aversion and is used in normative grammar only in cases of expression of negation or deliberately negative attitude to the subject of comparison. Thus, it is possible to conclude that the language of the novel is characterized by an ironic attitude towards manifestations of the female body and corporeality. It also encourages examination and understanding of the relationship between language and gender, which are subject to strict novel “feminization” or expressed by openly criticizing the male perception and explanation of female identity through the body and corporeality.

Sofi Oksanen’s *Stalin’s Cows* (2003): ethnicity, body and memory

Sofi Oksanen’s novel tells the story of ethnic ambivalence of the protagonist Anna, who experiences withdrawal from the Finnish cultural context of the late 1990s. The awareness of her ambivalent ethnicity is narrated in the text by the “separation” of Anna’s past experience from that of her mother. Anna rejects the Soviet past of her mother on both, psychological and physical levels. Psychologically, Anna is not able to feel and act only as a Finnish woman, because every day she experiences ethnic prejudices in her immediate vicinity. The prejudices are based on social perceptions of “conventional” behaviour of Estonian women in Finland in the late 1980s, early 1990s. All Estonian women and their relatives who live in or visit Finland, invariably are compared with loose and promiscuous women of easy virtue. This trail of thought has become possible as early as the late 1970s, when Finnish workers (mostly, engineers and construction workers) were sent to neighbouring Soviet Estonia for the construction of public buildings (such as hotels, cinemas, etc.).²⁷ The flip side was represented by Estonian women who married foreigners in order to change the ideological environment. In Oksanen’s novel Anna’s mother is one of this social group. In her diaries, Anna does not mention the circumstances of mother’s arrival in Finland, but speaks openly about prostitution in the country as a specific object of ethnic prejudice. The existence of this social group is impossible to the “native” Finns who are convinced that there is no room for such occupation in their national space. Estonian women are the only ones who can “bring” this sin to Finland.

Prostitution in Finland was something abstract, something that did not require large investments, something that was not an occupation, but a peculiarity of female personality and nature. It was something that made women blush and get embarrassed, but not move in exalted and victorious manner as prostitutes from abroad did; the same

manner they adopted for wearing expensive clothes. The price of one jacket equals the salaries of several people, but they were hardly a highly regarded group. Labels, which they wore stirred envy and respect and made them kind of ... untouchable. Clothing was their weapon in my mother's eyes. Mom made a point for me to be different from their occupation. These and those. Those there.²⁸

The mother's recollections incite Anna's drive to behave in line with her "Estonian" part. She not only feels, but also acts as an ethnically similar, *but not entirely, not to the end (not quite)*. When she meets a girl of the same ethnic background, Marie, who is not afraid or ashamed of her past, Anna decides to reclaim the ethnicity and nationality of his mother:

I see Marie later. The following year, on the ship and in Tallinn, when she is registered in the visa section. She wears her extra-short lace dress that excites aversion, aniline red tights and again these stunning heels. I decided that someday I would have the same.²⁹

Along with the individual history, national history of both countries and their policies towards ethnic minorities is subject to an individual assessment, reconsideration and re-evaluation in the novel.³⁰ Modern critics emphasize ambivalence and instability of the ideological background in Anna's space. On the one hand, Anna is a good example of cultural and ideological integration. She knows all the important and necessary things about the country she was born in, and, more importantly, she is forced to forget the ethnic origin and native language. Katarina does not speak Estonian, even during the short visits to Tallinn. On the other hand, Anna is afraid of breaking the fragile relationship with her mother and thus, cuts off communication entirely. The only way to express criticism towards social and political prejudices is to reject the representation of women as an object of gender bias. Her body becomes a source of such criticism. Anna, as mentioned above, suffers from bulimia – an eating disorder characterised by the drive to rid the body of digested food. It should be mentioned that the food does not even reach the stomach and is removed from the body voluntarily. In the novel, Anna sees her illness as a really existing person, whom she calls the "Master" (or even "the Lord"). "Master" tells which products from ideologically "wrong" environment Anna can consume, and which not. Anna's stomach literally replaces the memories of ethnic otherness and brings character to the individual awareness and understanding of her own identity. Her body is represented in the text as an independent space in the spaces of "Finnishness" and "Estonianness":

So great is my Lord and Creator, and I do belong to him. In his arms my female body blooms only when I listen to and obey my master. Then the Lord gives me everything I want, a perfect female body, perfect for me, perfect for my Lord, perfect for the world. A perfect body makes me a perfect woman. A gorgeous woman. A desirable woman. A smart woman, who stirs envy. A woman, whom you want to watch. A woman who should be worshipped. Beauty hurts, baby.³¹

Memory and her mother's desire to marry a foreigner in Anna's mind are transformed into an abstract masculine existence. The mother's experience does not define Anna's quest for her own ethnicity; her attempt to reconstruct her daughter's dual identity becomes impossible for two reasons: 1. the mother does not communicate with her daughter directly, but only through letters and short notes; she cultivates a sense of her own Estonianness. 2. Anna's ethnic awareness is defined by the circle of her contacts and her best friend is the daughter of an emigrant from Estonia. To determine the duality of her own identity, Anna again turns to her body,

*with weight loss every woman becomes a princess, anorexia is a princess disease. And every lost kilogram is similar to the marriage of a Junk Lady to the Empire's first-born. Centimetres of the female body are as important as national borders. Clearly defined and any changes should be announced to everybody in good time.*³²

The quote introduces another narrative line of the novel, viz. the memory of the imperial past of Finland as by 1918 Finland was the Grand Duchy of Finland, however, this issue could be the subject of another research.

Conclusions

Women's memory and the ways of its transmission through generations are indispensable as for the complex reading of national history, so for its complete rejection and replacement of images of the past stored and valued in women's memories by the history created and activated by women's memory.³³ Istanmäki's and Oksanen's novels share a desire to show and prove the significance and (social) equality of the category of women's memory. Criticism of modern reality is experienced by the main characters of the novels in terms of physical and spiritual estrangement from reality and is presented by irony. The autobiographicity of the novels is sustained by the references to the authors' attitudes to the concept of national history of Finland and its representations in neighbouring countries (Sweden and Estonia, respectively). Personal perception and interpretation of history are central to both texts. Concepts of the body and corporeality are the starting points for the individualization of history and often a source of traumatic memories. The significance of authorship in the texts might be argued and the selected literary material may be considered as a part of the modern understanding of autobiography as a fragmented event, which is not entirely characterised by the experience of any of the actors³⁴ but only offers options for the development of an event/experience lived by the author.

¹ Anna-Liisa Nevala, *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, Helsinki: SKS, 1989; George C. Schoolfield (ed.), *A History of Finland's Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

- ² Paul Jay, *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2010.
- ³ Gajatri Čakravorti Spivaka, *Vai pakļautie spēj runāt?* Rīga: Mansards, 2014, p. 21.
- ⁴ Anna-Liisa Nevala, *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, Helsinki: SKS, 1989; George C. Schoolfield (ed.), *A History of Finland's Literature*, University of Nebraska Press, 1998; Jaakko Ahola *Suomen kirjallisuus*, Helsinki: SKS, 2001.
- ⁵ Ene Kõresaar, Epp Lauk, Kristin Kuutma (eds.) *The Burden of Remembering. Recollection & Representation of the 20th Century*, Helsinki: SKS, 2009.
- ⁶ Sidonie Smith, "Subject, and Resistance: Marginalities in Twentieth-Century Autobiographical Practice" *Tulsa Studies in Women's Literature*, 9, 1994, 1, pp. 11-24; Sidonie Smith, "Identity's Body" Kathleen M. Ashley; Leigh Gilmore and Gerald Peters (eds.) *Autobiography and Postmodernism*, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 266-291; Eric Koch "Cartesian Corporeality and (Aesth)Ethics" in: *Modern Language Association Journal*, vol. 121, 2006, n. 2, pp. 405-420; Peter A. Bertocci, John Howie (eds.) "Autobiographical Reflections" *The Personalist Forum*, 7, 1991, 1, pp. 5-36.
- ⁷ Helene Levesque, „Narrating Stalinist Repression. Generation, Nationality, and History in Making Family Memory”, Ene Kõresaar, Epp Lauk, Kristin Kuutma (eds.) *The Burden of Remembering. Recollection & Representation of the 20th Century*, Helsinki: SKS, 2009, pp. 179-197.
- ⁸ Helene Levesque "Narrating Stalinist Repression. Generation, Nationality, and History in Making Family Memory”, Ene Kõresaar, Epp Lauk, Kristin Kuutma (eds.) *The Burden of Remembering*, pp. 182-183, 189-190.
- ⁹ Anna-Liisa Nevala, *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, Helsinki: SKS, 1989.
- ¹⁰ Kyösti Niemela „Syömishäiriöiden ja neuvostoajan vallankäyttöä”, *Kiiltomato.Net e-lehti*, 4.12.2003.
- ¹¹ Мартин Хайдеггер, *Бытие и время*, Харьков: Фолио, 2003.
- ¹² Karl Weintraub, *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography*, Chicago: University of Chicago Press, 1978, pp. 821-848.
- ¹³ Sisko Istanmäki, *Liian paksu perhoseksi*, Helsinki: Tammi Kustannusosakeyhtiö, 2011, p. 67.
- ¹⁴ Henrik Meinander, *A History of Finland*, Helsinki: Söderströms, 2011.
- ¹⁵ Henrik Meinander, *A History of Finland*, p. 32.
- ¹⁶ Henrik Meinander, *A History of Finland*, 2011.
- ¹⁷ Sisko Istanmäki, *Liian paksu perhoseksi*, Helsinki: Tammi Kustannusosakeyhtiö, 2011, p. 21.
- ¹⁸ Sisko Istanmäki, *Liian paksu perhoseksi*, Helsinki: Tammi Kustannusosakeyhtiö, 2011, p. 13.
- ¹⁹ Anna-Liisa Nevala, *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, Helsinki: SKS, 1989; George C. Schoolfield (ed.), *A History of Finland's Literature*, University of Nebraska Press, 1998; Jaakko Ahola, *Suomen kirjallisuus*, Helsinki: SKS, 2001.
- ²⁰ Sisko Istanmäki, *Liian paksu perhoseksi*, Helsinki: Tammi Kustannusosakeyhtiö, 2011, p. 83.
- ²¹ In Finnish the expression «ottaa (jokaisen) kainaloiseksi» – literally is translated: «to take a chicken under one's wing» and implies a proposal to marry. It should be noted

that this expression may be used only by a man, though it does not have a stable form of grammatical gender.

- ²² Sisko Istanmäki, *Liian paksu perhoseksi*, Helsinki: Tammi Kustannusosakeyhtiö, 2011, p. 51.
- ²³ George C. Schoolfield (ed.), *A History of Finland's Literature*; Jaakko Ahola *Suomen kirjallisuus*, Helsinki: SKS, 2001.
- ²⁴ See: Aleksis Kivi *Seitsemän veljestä*, Helsinki: SKS, 2004 [http](http://www.sks.fi/)
- ²⁵ Sisko Istanmäki, *Liian paksu perhoseksi*, p. 10.
- ²⁶ Sisko Istanmäki, *Liian paksu perhoseksi*, p. 58.
- ²⁷ Henrik Meinander *A History of Finland*.
- ²⁸ Sofi Oksanen *Staļina govis*, Rīga: Jumava, 2013, p. 54.
- ²⁹ Sofi Oksanen *Staļina govis*, p. 166.
- ³⁰ See Sofi Oksanen „Sofi Oksasen puhe Frankfurtin kirjamesuilla”; *Helsingin Sanomat e-lehti*, 7.10.2014.
- ³¹ Sofi Oksanen *Staļina govis*, p. 8.
- ³² Sofi Oksanen *Staļina govis*, p. 37.
- ³³ Anna-Liisa Nevala, *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, Helsinki: SKS, 1989; Ene Kõresaar, Epp Lauk, Kristin Kuutma (eds.) *The Burden of Remembering*, 2009; Laura Marcus, *Autobiographical Discourses. Theory, Criticism, Practice*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2006.
- ³⁴ Sidonie Smith, “Subject, and Resistance: Marginalities in Twentieth-Century Autobiographical Practice”, pp. 11-24; Sidonie Smith, Julia Watson (eds.) *Reading Autobiography*, 2010.

Szilvia Ritz

Vergangenheitskonstruktion als Gegenwartsbewältigung in Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern*¹

Der Beitrag geht von der Hypothese aus, dass die Emigration den Blick auf die Vergangenheit und die verlassene Heimat stark beeinträchtigt. Dies führt zu einer Betrachtungsweise, welche vergangene Ereignisse vor der Folie des Exillandes wesentlich gemildert oder gerade im Gegenteil, deutlich strenger beurteilen lässt. So kann die Konstruktion einer Vergangenheit dazu beitragen, die neue Existenzform in der Gegenwart bewältigen zu können. Dies suggeriert auch der Untertitel: *Erinnerungen eines Europäers*. Stefan Zweig tritt in seiner Autobiographie eindeutig als Zeitzeuge auf, wobei seine Darstellung der inzwischen bereits untergegangenen Monarchie die Möglichkeiten einer objektiven Wiedergabe der Vergangenheit in Frage stellt. Die durch Erinnerungsarbeit geleistete Ich-Konstruktion erfolgt in dieser Autobiographie stets mit Blick auf historische Ereignisse in Europa, an denen das schreibende Ich direkt oder indirekt Anteil hatte.

Schlagwortkette: Stefan Zweig, Exil, Autobiographie, Identität.

„Veränderte Distanz von der Heimat verändert das innere Maß“²

Siegfried J. Schmidt weist in seinem Aufsatz *Gedächtnis – Erzählen – Identität* darauf hin, dass „sinnvolle Erinnerungen keinerlei Referenz auf ein ‚Objekt‘ brauchen [...] Vergangenheit gewinnt Identität zuallererst durch die Modalitäten des **Erinnerns** [Hervorhebung im Original, Sz.R.]“³ In meinem Beitrag möchte ich für die These argumentieren, dass die nostalgische, stark verklärende Sicht auf die untergegangene Österreichisch-ungarische Monarchie in der Autobiografie Stefan Zweigs eine Folge des Exils und seiner Hintergründe sowie des durch das Exil verursachten Identitätsverlustes ist. Im Werk erfolgt eine Vergangenheitskonstruktion, welcher die Funktion zukommt, die Gegenwart und die damit verbundene Krise des Individuums überwindbar oder zumindest ertragbar zu machen. Diesen Kontrapunkt zur Gegenwart bezeichne ich als „utopische Vergangenheit“. In Anlehnung an Schmidt betrachte ich also die von Zweig evozierte Vergangenheit als ein Konstrukt, das erst durch den Prozess des Erinnerns entsteht.

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bilden im Optimalfall eine Kontinuität, die identitätsstabilisierend wirken kann. Gerade das Verhältnis dieser drei Dimensionen erscheint in „Die Welt von Gestern“ als gestört. Die Erfahrung der

Diskontinuität gehört zur Grundbefindlichkeit sowohl des erzählenden Ich als auch seiner Generation. Identität bzw. Identitätsverlust avanciert dadurch zum zentralen Problem in dieser Autobiographie. Im Vorwort erklärt der Verfasser noch ausdrücklich, statt einer persönlichen, hochsubjektiven Lebensbeschreibung eine Art historisches Dokument der eigenen Zeit verfassen zu wollen. Ausgehend von der Spezifik der Gattung Autobiografie rechtfertigt sich Zweig gleich dafür, dass sein Ich „zum Mittelpunkt“⁴ seiner Darstellungen werde. Er legt seine Rolle als „Erklärer [...] bei einem Lichtbildervortrag“⁵ fest, dem lediglich die Aufgabe des Kommentierens zukomme. Da er inzwischen heimatlos und an nichts gebunden sei, könne er objektiv und unvoreingenommen berichten. Mit der Einschränkung der eigenen Bedeutung für die Entstehung des Textes öffnet der Autor die Perspektive auf ein ganzes Zeitalter und erklärt seine Autobiografie zu einem Zeitdokument über das Schicksal einer Generation. Man würde vermuten, das erzählende Ich spreche fortan aus der „Wir-Position“ und vertrete in seinen Darstellungen einen kollektiven Standpunkt. Die Perspektive wechselt jedoch auffallend oft vom Kollektiven ins Individuelle, vom Allgemeinen ins Einzelne und wieder zurück. Dies stellt des Verfassers im Vorwort angekündigte Verlässlichkeit als Zeitzeuge in Frage. Kollektives und Individuelles verbindet Zweig, indem er sein persönliches Schicksal ins Exemplarische erweitert, und mit dem Schicksal einer ganzen erschütterten und traumatisierten Generation gleichsetzt. Warum sein Leben hier stellvertretend für viele andere Leben stehen kann, begründet er mit seiner pluralen Identität: Er definiert sich „als Österreicher, als Jude, als Schriftsteller, als Humanist und Pazifist“.⁶ Es sind allesamt Identitäten, die im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht schwer zu handhaben waren. Im weiteren Verlauf der Autobiographie verlagert sich die Selbstbestimmung auf das immer entschiedener verkündete Europäertum bzw. auf den Kosmopolitismus. In dieser Neu- oder Umdefinierung der Identität sehe ich allerdings eine grundsätzliche Spannung. Während im Untertitel „Erinnerungen eines Europäers“ steht, betont Zweig nicht nur im Vorwort seine Verbundenheit mit Österreich, sondern je näher seine Erzählung an die Gegenwart heranreicht, umso auffälliger vermehrt sich diese Form der Zugehörigkeitsbekundung. Diese interne Spannung lässt sich meines Erachtens nur auflösen, wenn Österreich, der Vielvölkerstaat, als Metapher für Europa gelesen wird, das ebenso dem Untergang geweiht war, wie Europa unter Hitler in Zweigs Gegenwart. Auf diese Weise wird der Kontrast zwischen Vergangenheit und Gegenwart weiter vertieft. Sowohl Österreich als auch Europa sind Identifikationspunkte, die durch äußere Einwirkung gewaltsam zerstört und umdefiniert werden. (Dabei ist vor Augen zu halten, dass Hitler zur Zeit der Verfassung von Zweigs Autobiografie gerade auf dem Zenit seiner militärischen Erfolge stand, und der totale Sieg des Nationalsozialismus unmittelbar bevor zu stehen schien.)

So betrachtet Zweig folgerichtig den Zweiten Weltkrieg als *das* einschneidende Ereignis in der europäischen Kultur, als einen Rückfall in die Barbarei, dessen Gravität nicht einmal mit dem Ersten Weltkrieg zu vergleichen sei. Für die Verkennung und Unterschätzung der von Hitler und seinen Gleichgesinnten

ausgehenden Gefahr macht er die Intellektuellen in- und außerhalb Deutschlands gleichermaßen verantwortlich. Ihre Verfehlung sei ein zu festes Vertrauen in die Unerschütterlichkeit der demokratischen Institutionen und der Rechtsordnung gewesen. Die deutschen Intellektuellen wären ihrerseits zu sehr in einem Klaskendenken befangen und von der traditionell führenden Rolle der „akademisch Gebildeten“⁷ im Staatswesen überzeugt gewesen. Die Wahrscheinlichkeit, dass ein ungebildeter Mann ohne akademischen Abschluss politische Karriere machen konnte, sei einfach zu gering gewesen, so Zweig.⁸ Hannah Arendt schreibt in ihrem Aufsatz „Juden in der Welt von Gestern. Anlässlich Stefan Zweig, *The World of Yesterday, an Autobiography*“ den jüdischen Intellektuellen eine zusätzliche Verantwortung in der Entwicklung der politischen Ereignisse vor dem und um den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zu. Diese Verantwortung lag ihr zufolge in der Vernachlässigung der öffentlichen Sphäre, in der Abwendung von der Politik. Ohne diese Ignoranz hätten die Juden dazu beitragen können, die Ausbreitung und Machtübernahme des Nationalsozialismus zu verhindern.⁹ In seinen Ausführungen zum Aufstieg Hitlers („Incipit Hitler“) bekennt Zweig unmissverständlich das Scheitern des Ideals eines verbrüderten Europa. Die geistige Gemeinschaft europäischer Intellektueller, in der er schon während des Ersten Weltkrieges eine Form des Widerstands gegen die Kriegshetze sah, konnte die Eskalation des Krieges auch damals nicht abwenden.¹⁰ Da der Zweite Weltkrieg sowohl in der Propaganda als auch in der Strategie eine völlig neue Qualität besaß, musste Zweig retrospektiv eingestehen, dass ein grenzüberschreitender Humanismus- und Pazifismusgedanke es mit der Aggression des Nationalsozialismus unmöglich aufnehmen konnte. Diese Tatsache liegt Zweig zufolge unter anderem im kosmopolitischen Denken der Künstler und Intellektuellen begründet, das von dem der Masse zu weit entfernt war, als dass die Kommunikation mit ihr geschweige denn ihre gegenteilige Überzeugung möglich gewesen wäre.

Worauf aber ist diese internationale Verbrüderung der geistigen Elite zurückzuführen?

Hannah Arendt sieht die Wurzeln der Herausbildung einer internationalen Gesellschaft, der auch Zweig angehörte, in dem Bestreben der „gesellschaftlich heimatlosen Menschen, sich eine Heimat, sich eine Umgebung zu schaffen“.¹¹ Arendt verbindet den Willen zum Ruhm und Erfolg mit der gesellschaftlichen Situation der Vertreter der jüdischen Bourgeoisie in Deutschland und Österreich. Wenn sie nicht zu den Berühmten und Erfolgreichen gehörten, wurden sie von der „besseren Gesellschaft“ nicht akzeptiert und diskriminierend als Parias behandelt.¹² Theodor Herzls Lösungsvorschlag für die Aussichtslosigkeit der „totalen Toleranz“¹³ Juden gegenüber, ist hinreichend bekannt. Mit Herzls Radikalismus konnte sich Zweig aber nicht identifizieren und lehnte den Zionismus in seiner Autobiografie entschieden ab. In der Forschungsliteratur wurde jedoch darauf hingewiesen, dass diese negative Haltung gegenüber dem Zionismus nicht für alle Lebensphasen gleich charakteristisch war. Zweig besuchte 1901 mehrere zionistische Versammlungen und traf auch Martin Buber an der Universität.¹⁴ Trotz des äußerst positiven Bildes, das er in der Autobiographie von Herzl zeichnet, hielt

ihn seine plurale Identität, die eine einzige, nationale Zugehörigkeit ausschloss, davon ab, sich der Sache des Zionismus zu verschreiben.

Hacohen argumentiert ähnlich wie Arendt, wenn er schreibt, dass die zentraleuropäischen jüdischen Intellektuellen die einzige Gruppe gewesen sei, die keinen Vorteil aus dem vor dem Ersten Weltkrieg in Zentraleuropa bereits erstarkten (ethnischen) Nationalismus ziehen konnte.¹⁵ So sei der Kosmopolitismus als Antwort der Verlierer der damaligen Ethnopolitik zu verstehen.¹⁶ Nach dem Ersten Weltkrieg, mit der Entstehung der Nationalstaaten, habe der cross-kulturelle Austausch trotz des ausdrücklichen Wunsches und Protests der unterschiedlichen Nationalitäten, die sich für die jeweilige authentische nationale Kultur einsetzten, stattgefunden. Die Kosmopoliten antworteten auf die Proteste mit gegenseitigem internationalem kulturellem Austausch und der Propagierung der Einheit aller Menschen.¹⁷ In Bezug auf den Philosophen Karl Popper bemerkt Hacohen, dass diesem die Harmonisierung der deutschen, der jüdischen und der kosmopolitischen Identität nicht gelungen sei, weil Erstere zur Bedrohung der beiden anderen Identitäten wurde.¹⁸ Einen solchen Harmonisierungsversuch unternimmt auch Zweig, der, wie in der Forschung festgestellt wurde, den bedrohlich anwachsenden Antisemitismus im Vorkriegsösterreich so gut wie ausklammert, zumindest aber deutlich verharmlost.¹⁹

Die pazifistische Idee der geistigen Brüderschaft, der in „Die Welt von Gestern“ ein eigenständiges Kapitel gewidmet wurde, hatte Zweig zufolge die Funktion des Widerstandes inmitten allgemeiner Verfeindung und Kriegsbegeisterung. Das Mittel der Mitglieder dieser Gemeinschaft war das dichterische Wort. Stets im Vergleich zum Zweiten Weltkrieg wird die allgemeine Situation in Europa hervorgehoben, und festgestellt, dass unmittelbar vor und nach dem Beginn des Ersten Weltkrieges die Intellektuellen durch die öffentliche Verkündung ihres Standpunktes noch eine durchaus breite Wirkung erzielen konnten. Zweig erklärt dies mit der „Gewalt des Wortes“,²⁰ das damals, im Gegensatz zur Zeit des Nationalsozialismus, Kraft und Wirkung hatte, weil „das moralische Weltgewissen [...] eben noch nicht so übermüdet und ausgelaugt [war]“.²¹ Rückblickend verzeichnet Zweig, dass die große Ernüchterung und Enttäuschung, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte, das Verhältnis der Menschen zu Lüge und Rechtsverletzung grundlegend veränderte. Die Vision von einer mitfühlenden, über ein ausgeprägtes Rechtsgefühl verfügenden, humanitären Menschheit der Vorkriegszeit steht daher in Zweigs Darstellung in scharfem Kontrast zu der „Inhumanität“, „Rechtlosigkeit“ und „Brutalität“, die die Welt vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges kennzeichneten. Die ersten Veränderungen schreibt Zweig dem sich verstärkenden Nationalismus in Europa zu, die allgemeine und irreversible Korrumpierung des Moralgefühls verbindet er aber mit dem Anschluss von 1938.²² Versinnbildlicht wird der nach dem Ersten Weltkrieg einsetzende moralische Verfall mit der neu gezeichneten Landkarte Europas. Grenzen gab es auch früher, in Zweigs Auslegung waren sie aber bloß symbolische Trennlinien, und hinderten niemanden daran, sich frei in der Welt zu bewegen. Die Situation, die das Ende des Ersten Weltkrieges mit sich brachte, war nun eine völlig neue. Die Grenzen

wurden plötzlich zu Barrieren, mit der Funktion, die Bewegungsfreiheit der Menschen einzuschränken und zu erschweren. Es wurden Pässe und Visa verlangt, die Reisenden waren Zolluntersuchungen und verschiedenen Kontrollen ausgesetzt. In dieser Einschränkung der Freiheitsrechte und der Bewegungsfreiheit sah Zweig das deutlichste Beispiel für den Rückfall im Vergleich zur Vorkriegszeit. Er vertortete darin die Veränderung im Verhältnis der Menschen zueinander. Während früher das allgemeine Vertrauen regierte – eine Reminiszenz aus dem „Goldenen Zeitalter der Sicherheit“ –, herrschten nun Misstrauen und Verdacht gegenüber allen Fremden. Zweig deutete dies als die Folge des wachsenden Nationalismus, der Europa nach dem Ersten Weltkrieg ergriff. Als bekennender Weltbürger konnte er diese Entwicklung unmöglich begrüßen und kritisierte sie vom Standpunkt des aufgeklärten Europäers aus, dem nichts wichtiger ist als die persönliche Freiheit. Mit der Einschränkung der Freiheit wurde dem Kosmopoliten die Luft zum Atmen genommen. Bei der Beschreibung dieser Situation tritt wieder die am Anfang meines Beitrags erwähnte Spannung in der Identität Zweigs deutlich in den Vordergrund. Während er der verlorenen persönlichen Freiheit aus der kosmopolitischen Perspektive nachtrauert, wird der Verlust der österreichischen Staatsbürgerschaft zum Gradmesser der Verbrechen, begangen durch das Hitler-Regime. Der Verlust der österreichischen Staatsbürgerschaft und des österreichischen Reisespasses bedeutet für Zweig eine reduzierte Existenz und die äußerste Einschränkung persönlicher Freiheit. Solange einem die Wahl unter kulturellen Identitäten frei steht und man sich nicht für eine ausschließliche nationale Identität entscheiden muss, fällt jede Entscheidung leichter, weil der eventuelle Weg zurück oder in eine andere Richtung immer offen bleibt. Die Staatenlosigkeit bereitet dieser Entscheidungsfreiheit ein Ende und versperrt alle Rückzugsmöglichkeiten. Darüber hinaus ist der Staatenlose, wie es auch Zweig unterstreicht, der Gunst des jeweiligen Staates ausgeliefert, dem er um Aufenthaltsrecht oder Staatsbürgerschaft ersucht. Es ist demnach nicht mehr die eigene Entscheidung, sondern die von anderen, noch dazu mit ungewissem Ausgang.

Oft hatte ich in meinen kosmopolitischen Träumereien mir heimlich ausgemalt, wie herrlich es sein müsse [...] staatenlos zu sein, keinem Lande verpflichtet und darum allen unterschiedloser zugehörig. [...] Ich [verstand] erst in der Minute, da ich [...] in die englische Amtsstube eingelassen wurde, was dieser Umtausch meines Passes gegen ein Fremdenpapier bedeutete. Denn auf meinen österreichischen Paß hatte ich ein Anrecht gehabt. [...] Das englische Fremdenpapier dagegen, das ich erhielt, musste ich erbitten. Es war eine erbetene Gefälligkeit und eine Gefälligkeit überdies, die mir jeden Augenblick entzogen werden konnte.²³

Da Zweig den Nationalismus als das größte Übel des 20. Jahrhunderts betrachtet, das die ganze europäische Kultur unterlaufen und zersetzt hat, ist es von seinem Standpunkt aus logisch, diesem das Bild eines übernationalen, kulturell offenen, toleranten Landes entgegenzustellen. Diese Eigenschaften sieht er in der Österreichisch-ungarischen Monarchie verkörpert, die er zu einer Stätte

des Friedens, der Ruhe, der Berechenbarkeit – zur Insel der Seligen stilisiert. Zu Gunsten dieses neuzeitlichen Arkadiens, dieser „utopischen Vergangenheit“ unterschlägt er sogar Spannungen wie die Nationalitätenkonflikte und reelle Gefahren wie den zunehmenden Antisemitismus.

Zweig hat mit seiner Vergangenheitskonstruktion wesentlich dazu beigetragen, das kulturelle Gedächtnis zu formen. Seine Aufzeichnungen beeinflussen bis heute die Vorstellungen von Alt-Österreich im In- und Ausland. In seinen Erinnerungen wurde ein nahezu paradiesischer Zustand in der Vorkriegszeit konstruiert, was von den Kritikern Zweigs immer wieder als ein Mangel seiner Autobiografie konstatiert wurde. Doch diese Kritik verfehlt ihr Ziel, weil sie diesen Aspekt isoliert betrachtet. Stellt man aber den Konnex zwischen dem idyllischen Bild der Friedenszeit und der kulturellen Zäsur, die die beiden Weltkriege verursachten, her, wird die Funktion und Bedeutung des idealisierten Österreich-Bildes deutlich. Es dient zur Bewältigung einer persönlichen und historischen Notsituation. Historisch inmitten des Zweiten Weltkriegs und persönlich im Exil. Mit dem Exil brach für Zweig eine Zeit der persönlich stark empfundenen Demütigungen und des sozialen Abstiegs an. Das Exil bedeutete die Auslöschung aller Spuren der Vergangenheit, was sich in der Verbrennung und Vernichtung seiner in Deutsch geschriebenen Werke manifestiert. Der Verlauf der Geschichte stellte allmählich alle seine Identitäten und Bezugspunkte in Frage. Sie verschwanden entweder spurlos – wie Österreich nach dem Anschluss, oder bedeuteten eine existenzielle Gefahr – wie das Judentum, oder mussten in einer anderen Form weiter geführt werden – wie das Schriftstellertum, oder wurden macht- und wirkungslos – wie Pazifismus und Kosmopolitismus. Diese mehrfache Identitätserschütterung galt es 1942, mitten im Zweiten Weltkrieg, in einem außereuropäischen Exilland zu bewältigen. Dazu sollte die Konstruktion einer idyllischen, „utopischen Vergangenheit“ beitragen.

¹ Teile des vorliegenden Beitrags sind bereits in andere Artikel aufgenommen und publiziert worden.

² Stephan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm: Bermann-Fischer, 1943, S. 216.

³ S.J. Schmidt, „Gedächtnis – Erzählen – Identität.“, in: Assmann, A., Harth, D. (Hrsg.) *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/Main: Fischer, 1991, S. 388.

⁴ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 9.

⁵ Ebd., 9.

⁶ Ebd., 9.

⁷ Ebd., 411.

⁸ Vgl. Ebd., 411-412.

⁹ Vgl. Csaba Olay, *Hannah Arendt politikai egzisztencializmusa*, Budapest: L'Harmattan, 2008, S. 149-150.

¹⁰ „Aber dieser vertrauensselige Glaube an die Vernunft, dass sie den Irrwitz in letzter Stunde verhindern würde, war zugleich unsere einzige Schuld. [...] wir waren überzeugt,

dass die geistige, die moralische Kraft Europas sich triumphierend bekunden würde im letzten kritischen Augenblick. Unser gemeinsamer Idealismus, unser im Fortschritt bedingter Optimismus ließ uns die gemeinsame Gefahr verkennen und verachten.“ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 232-233.

¹¹ Hannah Arendt, “Juden in der Welt von Gestern. Anlässlich Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, an Autobiography.” In: Hannah Arendt, *Die verborgene Tradition. Essays*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag: 1976, S. 80-94, hier S. 91.

¹² Vgl. Ebd., 91.

¹³ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 127.

¹⁴ R.S. Wistrich, “Stefan Zweig and the *World of Yesterday*”. In: M.H. Gelber, (Hrsg.) *Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his Literary and Biographical Writings*. Tübingen: Niemeyer, 2007, S. 59-77, hier S. 70.

¹⁵ M.H. Hacoheh, “Dilemmas of Cosmopolitanism: Karl Popper, Jewish Identity, and ‘Central European Culture’”, *The Journal of Modern History*, 71, No. 1, (1999), S. 105-149, hier S. 106.

¹⁶ Ebd., 107.

¹⁷ Ebd., 107.

¹⁸ Ebd., 110.

¹⁹ Vgl. diesbezüglich Wistrich “Stefan Zweig and the *World of Yesterday*.”

²⁰ Zweig, *Die Welt von Gestern*, 277.

²¹ Ebd., 277.

²² Vgl. Ebd., 460.

²³ Ebd., 463.

Ivars Orehovs

Bozen / Bolzano (Südtirol), Dresden und Riga – in einigen deutschsprachigen Texten – beschrieben oder geschildert?

„Stadt“ als untrennbarer Bestandteil der heutigen menschlichen Weltordnung hat vielfach als Abbildobjekt in literarischen Texten gedient. Eindrücke, Vorstellungen, Assoziationen bilden reichhaltiges und mannigfaltiges Material, nicht nur für eine mündliche, sondern auch für eine schriftliche Ausdrucksform. Bei der Erfassung des textuellen Wesens kann man unabhängig von der Entstehungszeit und oft auch – der genrespezifischen Behandlung zweier Kurzprosatexte – subjektivistisch tendierter Stadtschilderung „Drei Bozner Bilder“ (1971) von Norbert C. Kaser (1947-1978), beobachtend-vergleichender Beschreibung „Ein Wiener beschreibt Dresden und Dresdner“ (1784) von Johann Kaspar Riesbeck (1754-1786) – und einer Reisedarlegung – bildlich darlegender Reisebeschreibung „Mein Sommer 1805“ (1806) von Johann Gottfried Seume (1763-1810) – kann man diese literarischen Beispiele in verschiedenem Maße, aber bestimmt als objektivierende Bestandteile eines „literarischen Geographiebuches“ betrachten.

Schlagwortkette: Stadt, Beschreibung, Schilderung, „literarisches Geographiebuch“.

Das narrative Material zu Städten aus persönlich erlebten Gedächtnisquellen könnte man auch phänomenologisch unabhängig von der literarischen Entstehung und ohne vorausgehende Bedingtheit komparativistisch behandeln. Ein solchermaßen subjektiver Zugang scheint im ersten Augenblick vom Standpunkt der literaturwissenschaftlicher Ernsthaftigkeit lockerer zu sein, hier soll man aber auch von der rezeptiven Frische reden, welche bei der Erfassung des textuellen Wesens möglicherweise zu vorteilhaften Forschungsergebnissen führen kann, zumindest anlässlich der betitelten Fragestellung.

Als Untersuchungsobjekte dienen zwei Kurzprosatexte – „Drei Bozner Bilder“ (1971) von Norbert C. Kaser (1947-1978), „Ein Wiener beschreibt Dresden und die Dresdner“ (Aus: „Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris“, 1784) von Johann Kaspar Riesbeck (1754-1786), und eine längere textuelle Darlegung des Reiseverlaufs „Mein Sommer 1805“ (1806) von Johann Gottfried Seume (1763-1810). Die österreichische Perspektive kommt zum Ausdruck in zwei ersteren Werken – zu Bozen als der Hauptstadt Südtirols, des heutigen autonomen Gebietes, das nach dem Ersten Weltkrieg von der genetischen Gemeinsamkeit mit Tirol politisch abgetrennt wurde, und in der Beschreibung „eines

Wieners'; im Werk von J. G. Seume werden aber im Rahmen der betitelten Thematik nur diejenigen Textstellen erörtert, die von Riga und Dresden handeln – ohne eine besondere österreichische Konnotation.

Schon aus dem Titel und dem Aufbau – „Drei Bozner Bilder“ – erhält man gleich zu N. C. Kasers Werk die Auskunft, daß es hier um Stadtimpressionen geht, die eine dreiteilige Struktur haben, wobei die ersteren zwei – „Alte Pfarrkirche, Gries bei Bozen“ und „Obstmarkt, Bozen“ – eine topographisch differenzierte Lage haben, aber die dritte – „Die unruhige Stadt Bozen“ – als ob einen ‚positionierenden‘ Gesamteindruck vermittelt: („Ich liebe Bozen nicht. – Ich habe Bozen nicht gern“).¹

Es ist bemerkenswert, daß dieser Gesamteindruck aus den zwei vorangehenden, gegenseitig antithetisch aufgebauten Stimmungsbildern resultiert – die mit ‚Geist aufgeladene‘ Stimmungsschilderung auf dem Friedhof und in der alten Pfarrkirche bei Bozen beginnt mit der Feststellung: „Es ist unheimlich still“,² der auf dem Obstmarkt herrschende Schall wird aber mit dem folgenden Ausdruck wiedergegeben: „Unheimlich laut ist dieser Markt“.³ Dasjenige in beiden gegensätzlichen Fällen anwesende Adverb ‚unheimlich‘ zeugt schon gewissermaßen im Voraus von der inhaltlichen Neigung der Schilderung. Die auf dem Friedhof herrschende Stille wird als ob dissonierend gegenüber dem lärmenden Übergewicht ringsumher empfunden: „Hier, und nur hier, schläft Bozen um diese geschäftstüchtige Zeit“.⁴ Als eine ausdrucksstarke Ergänzung des Stimmungsmäßigen auf dem Friedhof und in der Kirche erscheint auch die Erwähnung der bemalten Holzschnitte: „draußen ist Nacht, da herinnen ist der Himmel, von Michael Pacher geschnitzt“.⁵

Das zweite ‚Bild‘ – über den Obstmarkt – beginnt mit der Stellungnahme zu dem obenerwähnten urbanen Geräusch, und dieses – ungeachtet der Anwesenheit „auf dem Brunnen [...] eines alten griechischen Gottes mit einer großen Gabel [Poseidon – I. O.]“⁶ und im Kontrast zu „der himmlischen Stille, in der in der alten Pfarrkirche zu Gries Maria gekrönt wird“.⁷ Darauf folgt ein detailliert ergriffenes Marktbild, wo auch „sich Obst und Sprachen mischen [deutsch und italienisch – I. O.]“.⁸ Nach der unsicheren Vermutung – „Eine glückliche Stadt. Vielleicht?“⁹ – kommt wiederum der in gewisser Hinsicht ‚Refrain‘ von der Nacht, wenn „die Stände zugeklappt und zugesperrt sind und sie wie große, dunkle Kisten aussehen“.¹⁰

Im dritten ‚Bild‘ – zu der „unruhigen Stadt Bozen“¹¹ – entwirft der Literat praktisch nur negative Striche einer als ob Zwangsliebensweise der Leute in einer modernen Metropole, wo *Gegensätze*, verursacht durch „100.000 Gesichter, 100.000 Köpfe, die nicht das Gleiche denken, das Leben zu einer Rauferei machen“.¹² Der allgemeinen ‚Unzufriedenheit‘ liegt sowohl das Klima zugrunde – „Im Sommer quält sie [die Leute – I. O.] die Hitze, im Winter feuchte Kälte und nasser Schnee“¹³ – als auch die kommunal-sozialen Bedürfnisse, wenn „man wegen jeder größeren Kleinigkeit nach Bozen fahren muß.“¹⁴ All das führt dazu, daß die Leute an sich vorbei ohne zu grüßen laufen oder im Autobus stehen und sich nicht anschauen“.¹⁵

Im letzten Satz dieses trübselig tendierten ‚Bildes‘, und diesen Satz könnte man auch als zusammenfassend für die ganze ‚Dreieinigkeit‘ der ‚Bilder‘ auffassen, also – “In der Nacht sterben viele Menschen und viele kommen zur Welt, viel mehr als bei uns,”¹⁶ – erkennt man die wiederkommende ‚nächtliche Thematik‘, aber zugleich auch – mit der Erwähnung der Menschengeburt – ein gewisses Ausgleichen des Negierenden. Der letzte Zusatz (“viel mehr als bei uns”) zeugt deutlich von der distanzierten Perspektive eines Fremdlings der Stadt gegenüber, auch im figurlichen Sinne.

Von der Perspektive eines Fremden ist auch der Text von J. K. Riesbeck „Ein Wiener beschreibt Dresden und die Dresdner“ verfasst, hier aber handelt es sich um eine folgerichtig strukturierte Sammlung der Beobachtungen eines Stadterkenner, der sich gut im deutschsprachigen Raum (insbesondere Süddeutschland und Österreich) auskennt und seine Einblicke zu verschiedenen Sachverhalten häufig mit den entsprechenden anderswo einem Vergleich unterzieht.

Der erste beschreibenswerte Aspekt für J. K. Riesbeck ist der architektonische. Er bewundert die “stolze Lage” der Stadt und die “vortreffliche Aussicht auf allen Seiten”.¹⁷ Dresden scheint ihm in den 80-er Jahren des XVIII. Jahrhunderts “ohne Vergleich als die schönste Stadt, die” er “in Deutschland gesehen”, und vergleichsweise “habe die Bauart der Häuser viel mehr Geschmack als die von Wien”.¹⁸

Noch weiter greift er den Eindrücken über die Einwohner. Diese erscheinen für ihn von “ungemein schönem Wuchs, sprechenderen Gesichtszügen”, ihre “Bewegungen” kennzeichnet “Leichtigkeit”, auch “eine zuvorkommende Höflichkeit”, er hat auch “eine durchaus bis auf die untersten Volksmassen herrschende Reinlichkeit” beobachtet, und anlässlich der Sitten und der Lebensart der Einwohner – “je länger er sich dort befindet, desto mehr glaubt er, in seinem Vaterlande zu sein”.¹⁹

Als eine Art ‚Mann-Frau-Rollenspiel‘ kann man den Wunsch des Verfassers verstehen, daß die heimatlichen “Damen, Fräulein und Mädchen auch so schön und frisch” sein sollten wie die in Dresden, aber direkt darauf folgt eine ausgleichende Erwähnung der Situation mit einer “Österreicherin”, die eine emanzipatorisch brave Antwort auf eine Lobrede seitens eines Herren gegenüber den Sächsinen erteilt hat: “Gebt uns nur so schöne und artige Männer, wie die Sachsen sind, und dann laßt uns für das Übrige sorgen”.²⁰

Der nächste Aspekt betrifft das Essen. In diesem Sinne spreche alles klar zugunsten der Leute in Süddeutschland und Österreich. “Die Brühen” seien in Sachsen “so dünne, man hat so oft kalte und immer so schmale Küche”, daß der Verfasser glaubt:

*ein Wiener könne es dort in einem mittelmäßigen Haus nicht vier Wochen aushalten, [...] und daß auch in den vornehmen Häusern eine Kärghlichkeit in Rücksicht auf Küche und Keller herrscht, die man in Österreich und Bayern für eine Entbehrung halten würde.*²¹

J. K. Riesbeck äußert dazu eine erfahrungsmäßige Behauptung und nimmt dabei die Kleidungen aus, da in Dresden “alle vom Mittelstand [...] nach der Mode

gekleidet [sind], und sie herrscht auch unter einem ansehnlichen Teil der unteren Klassen“, alles andere jedoch sei

*nach der strengsten Ökonomie abgemessen, und die gnädigen Frauen schämen sich nicht, sich in der Küche umzusehen, den Bedienten die Lichter, auch die Stümpfchen der Lichter vorzuzählen und auszurechnen, wie lange sie brennen müssen.*²²

Der analytisch beschreibende Stil wird unter dem Aspekt der guten ökonomischen Geschäftigkeit fortgesetzt, der Beobachter kommt zu einer rationellen Schlußfolgerung: „Eben deswegen, weil das Geld meistens durch Arbeit gewonnen wird, geht man sparsam damit um“,²³ und wahrscheinlich daher „sieht er ebenso wenig Armut wie übermäßigen Reichtum“.²⁴

Lobworte werden erteilt auch gegenüber dem Vergnügen der Städter an der Geselligkeit und Freundschaft, ebenso – gegenüber dem „Geschmack an Kunstsachen“, wobei „die Lektüre [...] ist nicht wie in Süddeutschland bloß auf Komödien und fade Romane eingeschränkt, sondern erstreckt sich auch über gute moralische, historische und andere Bücher von höherm Wert.“²⁵

Anlässlich des Bildungswesens kommt J. K. Riesbeck gleichermaßen zur Auseinandersetzung mit Katholischem und Protestantischem, er hat „eine Landschule unweit der Stadt [Dresden – I. O.]“ besucht „und fand ungleich mehr Ordnung und wahren Unterricht als in der besten Schule zu Wien.“²⁶

An zwei Stellen wird doch der überwiegend nüchterne Ton des Textes abgebrochen – nämlich zuerst, wo der gefährliche Zustand der Stadt an allerlei Übermaß „unter dem letzten Kurfürsten“ allegorisch verglichen wird mit einem „Zustand des Körpers, der zuviel Nahrung und zuwenig Bewegung hat, um die Säfte in alle gehörigen Kanäle zu verteilen und so leicht zu machen, daß keine Stockung entstehen kann.“²⁷

Das zweite Mal betrifft natürlich die weibliche Schönheit. Der Verfasser gibt zwar zu, daß er „wirklich nicht dazu aufgelegt sei, dem Leser ein dichterisches Gemälde davon zu geben, obschon er noch kein Frauenzimmer gesehen habe, das ihn so leicht zu einem hohen Lied entzücken könnte wie das hiesige“.²⁸ Sofort wendet sich der Beobachter physiologischen und sozialen Tatsachen zu, indem früh bei „Weibern die Spuren des Verwelkens sichtbar“ werden und daß dieses „vielleicht mit schlechten Nahrungsmitteln und mit der Sorge für das Hauswesen“ verbunden sei.²⁹

Die thematische Vielfalt der sachlich gesinnten subjektiven Beobachtungen ‚eines Wiener in Dresden‘ erzeugt ganz allgemein eine objektivierende Beschreibung des Zeitgeistes in der Stadt.

Dresden gewinnt auch die Aufmerksamkeit in der tiefgreifenden Reisebeschreibung von J. G. Seume „Mein Sommer 1805“; da die Reise aber nordwärts durch Polen, das Baltikum, Rußland und Skandinavien führt, sind die Aufzeichnungen über Dresden meist sporadisch und betreffen hauptsächlich Eindrücke des Kunstgenusses – der Musik und des Besuchs der Gemäldegalerie. Anlässlich der Beobachtungen des Alltagslebens im sozialen Sinne und im Vergleich

zu seinem vorigen Besuch, der am Ende des Jahres 1801 stattfand und in seiner Reisedarstellung „Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802“ (1803) erwähnt wird, lässt er sich fragen: „Hat sich Dresden gebessert oder ich mich?“³⁰ Bei der Erteilung der eigenen Antwort gibt G. E. Seume zu, daß „beides“ möglich wäre – ihm „deucht, daß der Charakter der Leute daselbst um die Nasenläppchen und Mundwinkel sich merklich zum Vorteil geändert habe; und er sehe nicht mehr so viele dumm-despotische vornehme Gesichter als ehemals.“³¹

Reisend durch Polen und Litauen nordostwärts, erreicht J. G. Seume eine Gegend, von welcher aus er „mit wahrem Vergnügen [...] in der Sandferne die hohen Türme von Riga“ sieht, und „schon der Name“ der Stadt *ist* für ihn „wohlklingend.“³² Die Eindrücke des Reisenden in der Stadt, welche für ihn doch als eine Zwischenstation dient, haben deswegen meist den Charakter der vergleichend-verallgemeinernden Schlußfolgerungen, zum Beispiel – „das Theater in Riga“ wird geschätzt als „bekannt“ und es „hält wohl eine Vergleichung mit den besseren in Deutschland aus“.³³

Seine Beobachtungen resümierend, schreibt J. G. Seume im bildlichen Sinne: „Der Reichtum hat sich hier durch die Wohltat des Stroms seinen Sitz auf der Armut des Bodens geschaffen: so weise weiß die Natur die Versagung des einen Geschenks durch ein anderes großes zu ersetzen.“³⁴ Bei der Charakteristik der herrschenden Stimmung in der Stadt erwähnt er, daß „Glanz und Überfeinerung noch nicht die Augen blenden; aber [...] an jeder Ecke sieht man Geschäftigkeit und Segen“; beschreibt der Reisende die Stadt als besonders empfundene ‚Riga-Mentalität‘ im frühen 19. Jahrhundert als „eine schöne Mischung von deutscher Frugalität und nordischer traulicher Hospitalität.“³⁵

Zusammenfassend zu den erörterten Texten verschiedener genrespezifischen Bestimmung – aber mit einem klar-persönlich gesinnten Erinnerungshintergrund – kann man behaupten, daß sowohl die subjektivisch tendierte Stadtschilderung in „Drei Bozner Bilder“ von Norbert C. Kaser als auch die beobachtend-vergleichende Beschreibung – „Ein Wiener beschreibt Dresden und die Dresdner“ von Johann Kaspar Riesbeck – und die bildlich darlegende Reisebeschreibung „Mein Sommer 1805“ von Johann Gottfried Seume in verschiedenem Maße, aber bestimmt als objektivierende Bestandteile eines ‚literarischen Geographiebuches‘ dienen könnten.

¹ Norbert C. Kaser, „Drei Bozner Bilder“ *Gesammelte Werke*. Band 2: Prosa, Innsbruck: Haymon-Verl, 1992, S.19.

² Ebd., 18.

³ Ebd., 18.

⁴ Ebd., 18.

⁵ Ebd., 18.

⁶ Ebd., 18.

⁷ Ebd., 18.

⁸ Ebd., 19.

⁹ Ebd., 19.

¹⁰ Ebd., 19.

¹¹ Ebd., 19.

¹² Ebd., 19.

¹³ Ebd., 19.

¹⁴ Ebd., 19.

¹⁵ Ebd., 19.

¹⁶ Ebd., 19.

¹⁷ Johann Kaspar Riesbeck, "Ein Wiener beschreibt Dresden und die Dresdner.", *Kleine Bettlektüre für alle, die das schöne Dresden lieben*. Bern; München; Wien: Scherz, 1991, S. 8.

¹⁸ Ebd., 8.

¹⁹ Ebd., 8-9.

²⁰ Ebd., 9.

²¹ Ebd., 9-10.

²² Ebd., 10.

²³ Ebd., 11.

²⁴ Ebd., 11.

²⁵ Ebd., 12-13.

²⁶ Ebd., 13.

²⁷ Ebd., 11, 12.

²⁸ Ebd., 14.

²⁹ Ebd., 14.

³⁰ Johann Gottfried Seume, *Mein Sommer 1805*, Leipzig: Reclam, 1978, S. 22.

³¹ Ebd., 22.

³² Ebd., 39.

³³ Ebd., 40.

³⁴ Ebd., 39.

³⁵ Ebd., 39.

Ene Kõresaar

Memory Filters in Life Narratives: On the Culture of Remembrance of the Second World War in Estonian Post-Soviet Life Stories¹

This chapter analyses comparatively the autobiographical depictions of different occupational regimes of the Second World War in Estonian post-Soviet remembrance culture. The main thesis is that the memory of the Soviet occupation is a 'filter' through which an attributed meaning expands to encompass other periods in twentieth century Estonia, including that of the Nazi occupation. A question about social and cultural codes is posed for interpreting the past through narrative strategies, as they are found in life stories. This approach seeks to comprehend the system and logic of interpreting the past in Estonian life stories after the post-communist turn.

Keywords: life story, post-communist memory culture, the Second World War, experience, time.

Introduction

The Second World War, and the way in which we remember it, has been a problematic and contested issue ever since that the war took place. This issue is particularly valid with regard to the relationship between private and public remembrance, both under the Soviet regime established in the aftermath of the war, and also in the newly independent Estonia. Both periods necessitated intrinsic normative interpretations and taboos. The remembrance culture during the first post-Soviet decade was characterised by its opposition to the remembrance culture cultivated during the Soviet era. Thus, even though the collective act of remembrance was targeted against it, the Soviet occupation and annexation was the focus of this act of remembrance.

After Estonia regained independence in 1991, the relationship between public and private memory regarding the Nazi occupation and related experiences changed significantly. The experience of fighting in the Second World War on the side of Nazi Germany, which until that time was considered to be a criminal act, became institutionalised and took on an ethnic national meaning: those who happened to be fighting with the Germans because of the circumstances at the time, were, more importantly, acknowledged for having been fighting for Estonia, to regain independent Estonian statehood.² The institutionalisation of these experiences, and the silent or semi-silent tolerance regarding these issues in the

Estonian official sphere, were in contradiction with the focal memory regimes of the Second World War in (Western) Europe.³ The Estonian ‘Monument War’ that took place in 2002-2007 was, on the one hand, the culmination of this contradiction, and, on the other, underlined the lack of established public memory policy in Estonia, both at the level of international relations and of domestic politics.⁴

The memories of the people who were living in Estonia during the Nazi occupation are not any less contradictory *vis-à-vis* the dominant memory regimes in Europe, although private memories are not as conspicuous as the public demand for acknowledgment by the war veterans. Most importantly, these memories diverge from the remembrance discourses established in Europe after Second World War, which interpret the experience of Nazi occupation prevailingly in the light of the guerrilla resistance against or collaboration with the Nazis.⁵ This chapter sets a task to observe and compare remembrance culture in terms of the different occupational regimes of the Second World War, in the life of the individuals who experienced the Nazi occupation in Estonia. The main thesis is that the autobiographical narratives of Estonians that pertain to their experience during the pivotal events of the twentieth century shift in meaning because of the Soviet occupation and annexation. The remembrance culture of the Soviet occupation is a kind of ‘filter’ through which an attributed meaning expands to encompass other periods in twentieth century Estonia, including that of the Nazi occupation. An attempt will be made to illustrate this upon the background of several more theoretical questions. The research focuses on the problematics involved in the relationship between memory and history, through autobiographical interpretations of the past. A question about social and cultural codes is posed for interpreting the past through narrative strategies, as they are found in life stories. The main interest lies in the dynamic relationship between the experiential level of remembering and the normative orientations in society, as well as the connections and interrelations between memory and specific historical and social contexts.⁶ To put it another way, the main concern of this chapter is the idea of auto/biography as an ‘ideological description.’⁷ Ideology is to mean a vision of the ideal connections between things, a phenomenon of cultural integration. This approach seeks to comprehend the system and logic of interpreting the past in Estonian life stories – in other words, to comparatively analyse memories of Estonian occupation experiences from the standpoint of post-Soviet remembrance culture.

Sources and research issues

The sources of this analysis are the life stories of Estonians born in the 1920s, which were submitted to the Estonian Cultural History Archives and the Estonian Life Stories’ Association⁸ in three major life story campaigns⁹ during the years 1989-1999: *Life Stories of Estonia* (1989), *My Destiny and the Destiny of Those Close to Me in the Labyrinths of History* (1996/97), and *One Hundred Lives of a*

Century (1998/99). In the life writing campaigns the focus was Estonians' right to biography and the equivalence of auto/biographies with (national) history in the context of the twentieth century. As would be expected, the experience of the Second World War and its results were the central experiences in the life stories. There have already been two more life story competitions that addressed the same experience from different angles already in this millennium – *My Life during the German Time* (2003/4) and *The Influence of War on My Life and on the Lives of My Family Members* (2004/5). Between the first and the last life story campaign, Estonia was in the throes of a complex and difficult time of transformation, which, without doubt, has had its effect on what kinds of events are or are not remembered, and in what ways. This analysis focuses on the remembrance culture in the life stories written in the 1990s; however, much of the same logic could also be found in later stories about the Nazi occupation in Estonia.¹⁰

For the current analysis, excerpts were chosen from the life story of a woman born in 1927, let us call her Elsa, sent to the Estonian Cultural History Archives in 1994. Elsa had written her story during 1992-1993, following an appeal broadcast on the radio, which was a recurrent appeal for *Life Stories of Estonia* (1989). Elsa's life story conveys a strong sense of restorative nostalgia, intrinsic to the atmosphere during the time she was writing her story. She uses her childhood in a small pre-war Estonian town as a model, both morally and for issues of lifestyle, as a point of contrast to the cultural and social developments in the newly independent Republic of Estonia. In her final words, Elsa writes:

It's a heartrending pity that the occupation lasted for so many years and that freedom came too late for people of my age to actively operate. My generation, born during the prime of the then Republic of Estonia, who have obtained primary education and were raised according to the convictions of the time, could and would be capable of building up the Estonian state with a greater sense of mission, more ethically and with greater self-denial than the current generation. I'm convinced of this! But the years have 'had their impact'; we have grown old and suffer from diseases that do not allow us to be actively involved in the work of rebuilding. Still, I do this as much as I can. I'm empathetic to daily sorrows and joys, to political life. I try, in every way, to keep myself informed about the surrounding life, to tell my children and grandchildren my memories of the past life. God save Estonia!¹¹

Elsa describes her childhood as a family story, the focus of which are her loved-ones, family customs and traditions, and customary routines. However, with the events of the Second World War and the successive occupations, which necessarily mark 'the end of childhood', the paradigm of her narrative also changes. Elsa describes the era of the so-called 'great ruptures' in twentieth century Estonia by characterising the different occupational authorities and times from the point of view of the suffering nation and its destiny. She briefly, yet very expressively from the standpoint of the current treatment, discusses the events of the first half of the 1940s.

When describing the time of re-establishing the Soviet occupation in her hometown, Elsa refers to this as 'total chaos and headlessness'. Elsa could not continue in her position as the sole proprietor of her business, but had to go to work in a factory where 'plans were big but salaries small'. The economic situation of the family abruptly deteriorated. In connection with this, Elsa also makes an issue of the increased number of thefts during the post-war years; her household was broken into 11 times because of the needs of the mobile army. Although acknowledging their significance, Elsa only mentions the other focal events in the collective post-war life-trajectories of Estonians – the second mass deportation and the forced collectivisation – by referring to the already existent collective tradition:¹²

*At this point, I don't want to remember the time of deportations or. And also the time of forming the kolkhozes. Once you would started writing about this, there would be no end. People have already written a lot about this time and will definitely write even more. This is a separate subject.*¹³

Following her aunt's advice, Elsa started working as a waitress in a canteen, in order to solve the family's constant food problem. Once the Soviet system was launched, she became a secretary in the cultural department of the local executive committee; as of 1950, she was in charge of the children's department of the local library – this turned out to be a 20-year-long career.

As a relevant part of her career biography, Elsa thematises the issues of loyalty and the Komsomol and, later, the problem of becoming a member of the Estonian Communist Party (ECP). She describes the imposed pressures and surveillance she had had to bear at different times, and her decisiveness in not becoming a party member. Outside this 'mentality problem',¹⁴ Elsa focuses on her memories of the 1960s-1980s on the routine of daily activities, the joy of working, and her hobbies: 35 years in a singing choir, participation in song festivals, delivering lectures on house-keeping culture at the folk university, the organisation of cookery and children's events, and her work in the children's library – her lifework. Elsa admits that, in hindsight, she is pleased with the life she has lived, and it seems that she perceives the contrast of this personal perception with the actuality of the collective trajectory expressed elsewhere in the life story: "Despite the occupation, you had to carry on, start working, creating a family and coping with this life and the existent regime. We were young and didn't mope around. Life had to be lived. There are also good things to remember from the past."¹⁵

In order to demonstrate how it is possible to compare the experience of the Soviet and Nazi occupations, a longer quotation from Elsa's life story is used, where she describes her experience of the different occupations by comparing them to each other. For the current analysis, Elsa's life story was purposely selected due to the fact that this quotation reveals the main characteristics of the Estonians' remembrance culture, which was dominant in the aftermath of the post-communist turn. The analysis below will follow the questions as to how

extensively, and through what structures, were the various occupations described in the life stories and how the individual experience of the era was related to the collective time. The question will be posed also as to the culture categories which were of key importance in the narrative comparison of the experiences of different occupations, and to the cultural logic of remembering the Second World War based on these categories.

Elsa writes:

A beautiful childhood and a peaceful, secure life ended abruptly with the violence of the Russian army's occupation of Estonia in 1940. A grey, incomprehensible, nightmarish sleep fell on Estonia. I was then 13 years old. A child at an age when I could not fully understand the size of the tragedy that was concurrent with the violence. But I was old enough to understand how difficult this time was for my parents. Old enough to understand how unacceptable was the Russians' negligent attitude towards everything around them – squandering and damaging, considering everything their own. A Russian officer, who lived in our communal house with his wife, stared with wide eyes at all the things around us. For instance, he actually touched the drying laundry and told our mother we were bourgeois. And he said again that we were bourgeois when he saw our family eating with forks and knives.

When the German army came, it seemed, at the time, as if we were getting rid of some kind of nightmare. Each occupation brings along its own troubles and problems, and so did the Germans. Yet they cannot be compared with the Russians. The Germans, with their order, tidiness, and politeness did not bother our lives as the Russians did with their contrary features. They did not break anything or steal from us. Mobilisations for the war took the majority of sons from our homes. So my brother, an 18-year old youngster, was mobilised into the German army. He was quite severely wounded in the war, taken to a hospital in Germany, and from there to the side of the allied forces. At the present moment, he lives in England.

When the Russian forces returned, it almost seemed like the end of the world. This was the beginning of the time of terrible changes. The land and nation were ruined. In the course of war, many people fled their homeland. Very many were taken to Siberia and prison camps. People lived in constant fear. How many times did my mother packed our things, with us sitting in a dark room at night and waiting for a knock at the door. The life was controlled by mostly uneducated myrmidons loyal to the dictatorship.¹⁶

Experience, agency and collectivity

In this quotation, the main principles for comparing the occupation experiences in the life stories are expressed. Elsa compares the different occupations in terms of the differences in her experience and their relevance for the collective experience. It is reasonable to presume that time dedicated to writing down certain autobiographical events is a sign of giving importance to those particular events during the time of writing. The quoted paragraph from Elsa's life story, the description of her experience regarding the German occupation, is expressed in

only 10 sentences – the same amount as the description of the Soviet occupation during the prior year and remarkably less than the narrative of her post-war life under the Stalin regime.¹⁷ Elsa never thematises the military activities, which were particularly intensive in 1944, that took place in her hometown and the surrounding vicinity upon the withdrawal of the German troops. She focuses on a comparison of the occupying forces.

There is a tendency for those who lived in occupied Estonia during the Second World War to reminisce in their life stories about the different occupations on different levels. In the descriptions of the Soviet occupation and annexation, it is important to show the structure of the regime's violence by focusing on collective experiences, i.e. on those historical events that, from the point of view of the group, result in the destruction of the habitual social order (deportations, arrests, persecution). Individual biographies are related to these collective experiences (e.g. deported people representing the national history of suffering). In memories of the Nazi occupation, however, there are no particular events stressed in the life stories that could represent such negative group experiences (except, perhaps, mobilization). Everyday life events (such as going to the cinema or forbidden dance parties) are remembered in a way that leaves the impression of re-gained normality, rather than the experience of violence. In some stories, one can even get the impression that war-time and 'German time' (a vernacular term for the Nazi occupation) run parallel to each other: whereas the first is connected to the activities of the Red Army, the other is rather related to a person's everyday routine. An Estonian literary scholar Tiina Kirss argued, based on autobiographical memories of the Nazi occupation written during 2002-2004, that for some it was as if they were living in peacetime in the middle of war. In the life stories of women who were living in Estonia at the time, the Nazi occupation was perceived as a time of normality (even without directly comparing different occupations).¹⁸

The question of the perception of normality during times of crisis is also a question of continuity and rupture as a temporal axis organizing collective time. On one hand, in the life stories the Second World War as a whole is seen as an interruption, while on the other hand, based on the experience of daily life during wartime, a certain differentiation must be made between rupture and continuity in this 'big event of destiny'.¹⁹ Some years allow for more emotional continuity and are perceived as a continuation of the pre-war time: in the countryside the so-called 'German time' is seen as such a period. Although there were also heavy burdens placed on farms by the Nazis, the temporary loss of fear about losing the farm as a way of life, which is often thematised in the life stories, served to create such a conception of time.²⁰

For example, a woman, born in 1928, whose main concern is the fate of her father's farm after the war, describes in her life story the different military occupations through the prism of farm life. As a counterbalance to the fear and instability of wartime she emphasises the continuity of farm life as a source of life energy: 'Farm people did ordinary farm labour. It was wartime, but the land fed people on the farm as well as in the cities. It was a place that could provide help, even in the future.'²¹

Likewise, town life under the Nazi occupation is also thematised in the life stories, despite bombings and the scarcity of food and clothes, with frequent descriptions of the continuity of culture and lifestyle. An Estonian literary scholar Rutt Hinrikus states, describing the emotions in the memories of Estonian women: 'Even at that time, people were young and tried to live a joyful life, to sing, raise a glass, dance and woo 'as if it was still the good old Estonian time.'²²

Cultural categories and repertoires

Regarding the remembrance culture of the Second World War, it is relevant to observe what kind of repertoires were established for certain experiences of the various periods of occupation and what kinds of cultural categories were applied in order to compare those occupation experiences.

This point of comparison concerns the opposition between 'civilised nations' and 'savages' that is also referred to in Elsa's quotation above. This is a contradiction that departs from the experience of the Second World War, but has a larger field of application in Estonian life stories. A Polish sociologist Kaja Kazmierska maintains on Eastern-Polish occupation experiences:

Witnessing such a momentous historical event [as the Second World War] has inscribed individual biography in the process of the construction of the collective memory through which ideas are transmitted to successive generations. For example, contemporary prejudices and stereotypes of other groups, such as Germans, Russians, Jews, Ukrainians or Lithuanians [...] are influenced in the public and private Polish discourses by collective and individual war experiences.²³

In Estonian life stories, the experience of the Nazi occupation is filtered through the experience of the Soviet occupation, which both preceded and followed it. There are certain cultural categories and repertoires formed around the Soviet occupation that express key experiences connected to the event. These categories play a central role in private and public discourses of past and present realities. Autobiographical narrative constitutes complex relationships between the perception of the past and perceptions of the future in the experience of the present and its changing horizons. Therefore, the meaning ascribed to a historical or biographical period only reveals itself in the comparison with the author's perception of other times in various contexts. This dialogue of times in life stories is a specific, 'thickened' expression of the discursive processes in society.

Purity as a filter category

The central category in the remembrance discourses concerning the Soviet occupation is 'purity'. Purity is a cultural concept that relies on cultural knowledge of order. Eliminating 'pollution', the opposite of 'purity', simultaneously means putting things back in order and matching them to an ideal.²⁴ Other important

categories – ‘truth’ and ‘falsehood’, ‘own’ and ‘the other’ – are all associated with ‘purity’ in the life narratives. They are all pertinent concepts in post-Soviet life stories on different levels and in a very time-complex ways.

On one hand, purity is the central category in the very discourse that gave birth to the Estonian auto/biographical boom. Estonian life stories were elicited by a ‘crisis of truth’²⁵ created by national ideology and national movements, the earmark of which was the conflict of understanding of history and interpretations of the past, in which witnesses and their memories played a vital role. Life stories were considered to be a part of national history, just as an individual was seen to be a part of the body of the nation. The writing of a life story at the end of the 1980s and the beginning of the 1990s was a ‘national mission’, which presupposed certain specific expectations, both in terms of audience (including the collectors of life stories) and the story-tellers themselves. This is expressed in life stories as a focus on the unity of collective national history and the writer’s personal history. With the argument that communist ideology destroyed objective historical truth, just as the totalitarian regime destroyed historical reality, the practice of writing and publishing life stories was directed toward the re-creation of historical reality and objectivity, toward repairing and correcting what was ‘damaged.’²⁶ The national movement of this time is an excellent example of how, to use the formulation of Mary Douglas, ‘rituals of purity and pollution create the experience of unity.’²⁷

With respect to collective remembering, the end of the 1980s and the beginning of the 1990s was an era of the emergence of a collective tradition in the interpretation of the recent Estonian past. This was marked in particular by the historical image of ‘rupture’, which was dominant at the time. In the historical image of ‘rupture’, what dominates are those events and processes which signify collective experiences in Estonian society during the 1940s and the beginning of the 1950s: repressions, ideological pressure and persecution, nationalisation and collectivisation, etc. ‘Rupture’, as a narrative template, opposes the Soviet approach to the past and in this way ‘purifies history’, establishing truth in those fields of history that were most ‘polluted’ by the Soviet historiography.²⁸

On the other hand, a strongly defined ethnic-cultural repertoire emerged that corresponded to the historical image of rupture. For the autobiographers, the central concerns were symbols, morality, and national unity. The theme of ethnic and cultural conflict appeared in the life stories in connection with the invasion of the Soviet troops and the first personal encounters with Soviet soldiers. The latter was remembered as ‘pollution’, meaning dirty and uncultured at the same time (see Elsa’s quotation). Among the main categories of identifying the ‘Own’ and the ‘Other’ were culture and hygiene. The Soviet soldiers were presented in the life stories as dirty, poorly dressed, lacking in knowledge of the world, ignorant, uncultivated and ideologically brainwashed. Their ‘mentality’ is contrasted with that of the Estonians’: wasteful vs. thrifty, negligent vs. caring, squandering vs. purity, and violently claiming ownership vs. true ownership, with its associated respect for the property of another person.

A similar picture of a culturally non-accepted stranger was also revealed in the memories of Latvians of the same generation. According to a Latvian historian Irēna Saleniece, the hindsight impressions of the appearance of the Red Army soldiers in 1939-1940 have been consolidated into a general figure of 'the Other' – exhausted, in shabby clothing, looking very poor – which is, in retrospect, remembered with irony.²⁹ In Latvian oral history interviews, the following features have been thematised in connection with the Red Army soldiers: thievery, crudeness, rude behaviour, and violence. These characteristics are then reduced to a caricature of the so-called 'Soviet person'.³⁰ The motifs of Red Army soldiers' and their wives' toilsome adaptation to the 'civilised world' (a first encounter with a bicycle, going to a festive reception wearing a nightgown, etc.) were widespread and are often selected to represent the Estonians' experience of occupation in popular history books.³¹ As a historian, Saleniece mentions:

*it is not always easy to check the validity of the information given during interviews: was the narrator an eyewitness with regard to the object of his/her story or does he/she present the material as if experienced by him/herself, although it was collected or read or collected from elsewhere?*³²

For a researcher of culture, the problem lies in a different place; what matters is the function of the story, what is being expressed from the standpoint of the narrator or of a group:

*The story does not primarily reflect the external world, but, instead, reflects the opinions of the narrator, i.e. the internal world. [...] Here another type of objectivity is visible, another type of truth. This is the so-called 'inner reality' that gives us an idea as to what an event means [...] for the group in the given phase of history.*³³

The highlighting of different motifs of the story is one of the ways of studying the meaning of an event; another one would entail comparing the auto/biographical discourse that was generated around the event into a comparison with the thematisation of other events in the context of the entire life story.

The dialogue of times in the mirror of 'rupture'

The comparison between different occupations (the 'German time' and 'Russian times', as they are referred to in Estonian historical tradition) in Elsa's life story reveals the role of her Soviet occupation-related experience as a 'memory filter' and how this filter is in dialogue with other experiences she lived through. The experience of childhood safety, when viewed through this filter, is veiled in restorative nostalgia, and sporadically obtains an ethnic-political meaning.³⁴ In the life stories written during the 1990s, the narrative childhood experience of the generation of Estonians who were children before and during the Second World War is similar to a creation myth. This is in keeping with the ideas that

were in currency following the post-Soviet time, when independent statehood was re-established, which actually deemed the pre-Second World War Estonia as the 'homeland of the nation'. The theme of childhood is connected with the cultural conflict brought on by the Soviet occupation as 'rupture'. It is also true that, in the majority of cases, there is no distinct (ethnic) 'Other' evident in the childhood-related subject matter. Only 'the people who have tasted communism' are in some life stories defined as 'the Others'. They are differentiated from the ethnic community, which in turn is associated with the motif of ethnic/national unity in recollections of the various periods of occupation:

During the first independence of Estonia, the president, Mr. Konstantin Päts, visited Saaremaa. For us, schoolchildren, this was a memorable day. [...] The president passed through the lines of children and then delivered a speech in front of the schoolhouse. Afterwards, when coming home, a man who 'had tasted communism' said to us: 'Children, did you look at the President's shoes? His shoe sole was loose. Well, the state must be really poor if he came out wearing such shoes.' Nobody believed what he said.³⁵

The experience of the Soviet occupation is revealed in its role as a 'memory filter' in the Elsa's comparison of occupation soldiers. Life stories also provide comparisons of cultural values: Estonians and Germans as equal cultural nations vs. the Russians, who are culturally less valued. Culture, as a civilisation-based comparison, occurs more frequently in the recollections of women. In the life stories of men from the same generation we do not encounter the same repertoire regarding the Nazi occupation; men often stress the historical animosity towards the Germans, particularly expressed in discussions about mobilisation for war, general war-related issues, and the opportunities for making choices. The reason for this gender-specific difference regarding the same time period for people of the same generation is that women experienced the change of occupying forces while at home, but the men were more likely to experience warfare.³⁶

Although in the majority of the life stories the comparison of occupying forces was not as conspicuously highlighted as in the above quotation from Elsa's life story, there is still a clear differentiation between the Russians and the Germans. Even if it is not explicitly touched upon, the difference can be understood in the narrative structure to the extent that Soviet or Nazi occupations are focused on in the life stories. During 2003-2004, the Estonian Life Stories' Association conducted a competition of life stories, *My Life during the German Time*. The head of the Association, Rutt Hinrikus, has provided a relevant overview. According to Hinrikus, the motif of a culture-based comparison has remained the same in the life stories:

Soviet occupiers were not only conquerors; they were also the carriers of another culture. The garish contrast between the coming of the Russian and German military has been repeatedly emphasised: the strange clothing of one of the armies, their strange smell and, their alienating, un-communicative behaviour. Recollections are comprised of the correctness and good manners of the Germans and the order that the police maintained.³⁷

On the other hand, character features ascribed to Red Army soldiers in memories off the first Soviet occupation (a negligent attitude towards everything around them: squandering and damaging, considering everything their own; uneducated myrmidons loyal to the dictatorship) were expanded to include the Soviet people in general. According to this logic, which originates from the legal discourse at the end of the 1980s and beginning of the 1990s that aimed to declare the illegality of the Soviet regime in Estonia,³⁸ the Soviet system was culturally, mentally, and ideologically unacceptable to 'real Estonians', and the only people who might have benefited from Soviet power (and communism) were those unable to manage in a free society due to the lack of certain social and personal abilities (as opposed to the corresponding national stereotypes).³⁹ The Soviet era identity was seen as the takeover of something culturally 'foreign', as something to be ashamed of. What was emphasised was the natural inability of Soviet-era work experience and the overall mentality of adjusting to the needs of Estonia's capitalist future.

This kind of early post-Soviet ideology can be described as an ideology of 'prolonged rupture'.⁴⁰ According to this ideology, the atmosphere of the 'long dark night'⁴¹ was established in Estonia after 1944 and came to an end as late as 1991. The ideology postulated the prolonged disruption of life during the entire period of the Soviet occupation; this meant living in a state of 'continuous rupture' or abnormal circumstances – the normal harmonious development of the Estonian nation was destroyed on the eve, or at least by the end, of the Second World War, and Estonians were forced into a politically, economically, culturally and ethno-psychologically unnatural state.

In the popular discourse on Estonia's future from the end of the 1990s, the category of 'purity' was also employed as an argument about choosing between the Western and the Eastern directions for future development. As an ethnologist Pille Runnel has shown, hygiene and culture became central categories expressing 'change', 'identity', 'Our own' and 'the Other' in the public discourse about joining the EU. Pollution – dirt, anti-hygiene – represented the Soviet past, and purity has come to represent the anti-Soviet future.⁴²

In lieu of concluding

This chapter focused on a comparison between the Soviet and Nazi occupations in the life stories of Estonians written during the post-Soviet period (1989-1999). The analysis concentrated on life stories as a type of discourse that took place in a specific post-Soviet ideological and political landscape. The 'biographical boom', which was stimulated by regained independence, actively contributed to the act of remembrance 'fitting into' the scheme of a new national interpretation of the past. The reproduction of this scheme resulted in the inclusion of 'national childhood' and 'rupture' as coherent concepts in the post-Soviet remembrance culture, both public and private. This interpretational script of the past also 'worked' in the case of the life story, which was used here as an example. Without exaggeration, it is

possible to state that this scheme forms a publicly acknowledged and dominant focal point in the post-Soviet memory of Estonians: in social memory the Soviet and Nazi occupations sporadically acquired their positions as black-and-white contrasting events. This proceeds from the conceptualisation of the Soviet occupation as the ‘rupture’ in the life of the nation. The Nazi occupation was not described as an occupation *per se*, but instead was used as a medium to highlight the tragedy, concurrent with the Soviet occupation, for the Estonian nation.

Yet there is a probability that, by way of creating new sources, this post-Soviet remembrance culture, established in the 1990s, will be contested in the future on the level of single life stories. For instance, the organisation of the most recent life story competition, *My Life in the German Time* (2003/4), grew out of the problem of remembering the ‘German time’ within the landscape of post-Soviet remembrance. The collectors of popular autobiographies from the Estonian Life Stories’ Association wished to receive memories regarding the daily life during the occupation, not political and ideological statements.⁴³ Thus, the aim was to create a micro-historical collection of sources reflecting the historical period which had been kept ideologically and politically in the background. This provided an opportunity to disclose to the public experiences that contested the scheme of post-Soviet collective remembrance at the level of descriptions of everyday life: ‘Survival of the German occupation took place at the grass-roots level. By putting the local communities of the occupation period under a magnifying glass, it is also possible to describe this era at a microscopic level. Within such an analysis, definite and black-and-white evaluations might become questionable and pose a threat to customary interpretation patterns, e.g. the comparison between the ‘terrible’ Russian time and the ‘good’ German time.’⁴⁴

¹ This chapter was first published as Ene Kõresaar, “The Culture of Remembrance of the Second World War in Estonia as Presented in Post-Soviet Life Stories: On the Logic of Comparison between the Soviet and the Nazi Occupations”, Anneli Mihkelev et al. (eds.) *We Have Something in Common: the Baltic Memory*, Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2007, pp. 35-60.

² Those who were fighting in the German and Finnish armed forces have united in the Federation of Estonian Freedom-fighters (founded in 1992), comprising 17 different organisations with more than 3000 members. The Federation had set as one of its goals “the restoration of the honour and dignity of the freedom-fighters criminally repressed by the Soviet terror regime”. (URL:<http://www.hot.ee/vvliit/>; last accessed Dec 5, 2014.)

³ Eric Langenbacher, “Memory Regimes in Contemporary Germany. Paper prepared for ECPR Joint Session, Edinburgh 2003”, *Workshop 16: Politics and Memory* /April 2003, p. 2.

⁴ Karsten Brüggemann, Andres Kasekamp, “The Politics of History and the War of Memories in Estonia”, *Nationalities Papers*, 36, 3, 2008, pp.425-448.

⁵ Non-applicability of the micro-level culture of remembrance regarding the Nazi occupation, with the public-political culture of remembrance and commemoration, is

a problem not only in Estonia or other countries that have experienced both the Soviet and Nazi occupations. Tiina Kirss, e.g., refers to the works by Robert Paxton and Robert Gildea, historians who have researched the Vichy regime in France, which, among other issues, “revealed the more daily shadings of the politically borrowed term “collaboration”, the ways and acts of its manifestation, with a consequence that everything that had earlier seemed to be heroic, now occurred to be a lot more contradictory and ambiguous.” See: Tiina Kirss, “Mälujäljed ja tõlgendamisvõimalused: eestlaste elulood Saksa okupatsiooni ajast”, *Vikerkaar* / 4-5, 2006, pp. 136-149, p. 139.

- ⁶ Peter Alheit, “Erzählform und ‘soziales Gedächtnis’: Beispiel beginnender Traditionsbildung im autobiographischen Erinnerungsprozess”, Peter Alheit et al. (eds.) *Biographisches Wissen: Beiträge zu einer Theorie lebensgeschichtlicher Erfahrung*, Frankfurt/Main; New York: Campus, pp. 123-147.
- ⁷ Pierre Bourdieu, “The Biographical Illusion”, Paul du Gay et al. (eds.) *Identity: A Reader*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE, pp. 297-303, p. 298.
- ⁸ The Estonian Life Stories’ Association is an NGO, uniting volunteers interested in the subject matter, financing its activities – collection and preservation of life stories – in a project-based manner, by way of support obtained from different foundations, and also publishes books. The Association was officially established in March 1996, the first appeal for the collection of life stories was sent to several Estonian-language and larger Russian newspapers at the end of the summer of 1989.
- ⁹ Life writing campaigns were public appeals for thematic writing of life stories. The Estonian Life Stories’ Association sent the texts of the appeals to the press, where they were published in different formats, according to the processing by the relevant editorial board. The appeals involved a fixed deadline, submitted life stories were read through by a jury convened by the Association. Summaries with regard to the appeals for writing life stories were made on the life story day in March (the month of establishing the Association). Upon the compiling of appeals for writing life stories, attempts were made to follow a very diverse range of interests. Still, in addition to the subject matter given in the appeal, general instructions were provided regarding the framing of the life story: childhood, age, living environment and relevant changes, more important events in life, current situation of life, etc.
- ¹⁰ Rutt Hinrikus (ed.) *Sõja ajal kasvanud tüdrukud. Eesti naiste mälestused Saksa okupatsioonist*, Tallinn: Tänapäev, 2006.
- ¹¹ Collection of life stories in the Estonian Cultural Archives, Estonian Literary Museum, (KM EKLA) f 350, 372: 11.
- ¹² About the concept of ‘collective tradition’ see: Anne Eriksen, “Collective Tradition and the Individual”, *ARV. Nordic Yearbook of Folklore*, Vol. 53, 1997, pp. 71-85.
- ¹³ KM EKLA f 350, 372: 10.
- ¹⁴ The ‘mentality problem’, i.e. the question regarding the membership in Soviet mass organisations, particularly CPSU, in the life stories of the older Estonians – peers of Elsa’s generation – is a part of the narrative repertoire regarding resistance against the Soviet regime. An ethnologist Kaari Siemer, who studied as to how the older generation of Estonians autobiographically thematised the Soviet ideological mass organisations, has observed that it is particularly the fact of not becoming a CP member that has been emphasised, and this is simultaneously the proof of resistance and ethnic national loyalty. (Kaari Siemer, “Võim, individ ja kohanemine elulugudes: vanemad eestlased elust Nõukogude Eestis”, Ene Kõresaar et al. (eds.) *Mälu kui kultuuritegur: etnoloogilisi*

perspektiive. Ethnological Perspectives on Memory. Studia Ethnologica Tartuensia 6. Tartu: Tartu Ülikool, 2003, pp. 124-149, p. 129.) The life stories in general reveal a strong perception of contrast between being a party member and, on the other hand, Estonian nationalism and patriotism. Elsa, however, does not attribute to herself any motifs as an ethnic nationalist, rather describing the fact of being asked to become a CP member as a problem she had to come across due to the nature of her work. Yet the fact, that she dedicates a remarkable share of the career biography on this circumstance, connects her life story with the relevant discourse.

¹⁵ KM EKLA f 350, 372: 10.

¹⁶ KM EKLA f 350, 372: 7.

¹⁷ Kaja Kazmierska, a Polish cultural sociologist, has used the biographical method to analyse the experience of Soviet occupation in Eastern Poland 1939-1941. When comparing the narratives of the Nazi and Soviet occupations by the Eastern Poles, she points out the great difference in the relevant style of presentation. Soviet occupation only occurs in life stories as a collective suffering. Each narrative contains a story about someone who suffered from deportation or imprisonment. On the other hand, during the interviews, a lot less time has been dedicated on the Nazi occupation. Kazmierska points out that an average war narrative was approximately 27 pages long of which ca 3 pages dealt with the German occupation. The stories do not talk about the nature of the occupation in general but rather focus on the personal activities and life during this period. Kaja Kazmierska, "Polish-German Relationships in Narratives on the Experiences of World War II from Poland's Eastern Border Region", Roswitha Breckner et al. (eds.) *Biographies and the Division. Experience, Action and Change on the 'Eastern Side'*, Opladen: Leske+Budrich, 2000, pp. 217-234.

¹⁸ Kirss, Mälujäljed, p. 137, pp. 147-148.

¹⁹ See about the metaphorical use of destiny in Estonian life stories in: Tiina Kirss, "Three Generations of Estonian Women: Selves, Lives, Texts", Tiina Kirss et al. (eds.) *She Who Remembers, Survives. Interpreting Estonian Women's Post-Soviet Life Stories*, Tartu: Tartu University Press, 2004, pp. 112-141; Leena Huima, "Saatuse tahtel", *Mäetagused*, Vol. 16, 2000, pp. 70-94.

²⁰ The Soviet land reform was abandoned during the Nazi occupation, but the farmers did not become land-owners, but just land-users. Only in 1943-44 did the restitution of land and other nationalised property to the former owners start.

²¹ KM EKLA f 350, 868: p. 17.

²² Hinrikus, *Sõja ajal*, p. 8.

²³ Kazmierska, *Polish-German*, pp. 217.

²⁴ Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. 2. Edition, *With a New Preface by the Author*, London, New York, Routledge, 2002, p. 2.

²⁵ Vieda Skultans, *The Testimony of Lives. Narrative and Memory in Post-Soviet Latvia*, London, New York, Routledge, 1998, pp. 50-51.

²⁶ Ene Kõresaar, *Elu ideoloogiad. Kollektiivne mälu ja autobiograafiline minevikutõlgendus eestlaste elulugudes*, Tartu, Eesti Rahva Muuseum, 2005, pp. 17-26.

²⁷ Douglas, *Purity*, 2.

²⁸ Ene Kõresaar, "The Notion of Rupture in Estonian Narrative Memory: On the Construction of Meaning in Autobiographical Texts on the Stalinist Experience", *Ab Imperio / Vol. 4: Reconciliation through the Past: Pan-European Perspectives*, 2004, pp. 313-339.

- ²⁹ Irēna Saleniece, "Die sowjetische Soldaten in den Augen der Einwohner Lettlands: Die 1940er Jahre (nach mündlichen Quellen)", in: Karsten Brüggemann (ed.), *Narva und die Ostseeregion. Beiträge der II. Internationalen Konferenz über die politischen und kulturellen Beziehungen zwischen Russland und der Ostseeregion (Narva, 1.-3. Mai 2003)*, Narva, Narva College of the University of Tartu, 2004, pp. 311-324, p. 315.
- ³⁰ Saleniece, Soldaten, 320.
- ³¹ Mart Laar, *Eesti iseseisvus ja selle häving. I osa. Eesti riik ja rahvas XX sajandil*, Tallinn: Avita, 2000, pp. 107-108.
- ³² Saleniece, Soldaten, p. 319.
- ³³ Tiiu Jaago, "Kuidas mõista pärimusjutu tõde?", Terje Anepaio et al. (eds.), *Kultuur ja mälu. Konverentsi materjale. Studia Ethnologia Tartuensia 4*, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, pp. 227-243, p. 237, p. 239.
- ³⁴ 'Restorative nostalgia' is a concept coined by Svetlana Boym who differentiates between two types of nostalgia. On one hand, she highlights reflexive nostalgia, which emphasises yearning and does not seek for perfection in the past, limiting itself with dreaming more generally about other places and times. Another type of nostalgia is a restorative one, with an emphasis on home; this type of nostalgia deals with the creation of the past as a value for the present time. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2002.
- ³⁵ KM EKLA f 350, 515: 13.
- ³⁶ Similar differences in the interviews with the Latvians of the older generation have also been noted by Saleniece. Saleniece, Soldaten.
- ³⁷ Hinrikus, *Sõja ajal*, p. 11.
- ³⁸ Aigi Rahi, *1949. aasta märtsiküüditamine Tartu linnas ja maakonnas*, Tartu: Kleio, 1998, pp. 9-11.
- ³⁹ Ene Kõresaar, "The Farm as the Symbol of the State. Metaphorical Depiction of the Nation and the State in the Childhood Memories of Older Estonians", Tiiu Jaago (ed.) *Lives, Histories and Identities. Vol. 2: Individual. Society. Life story*, Tartu, University of Tartu, Estonian Literary Museum, 2002, 169-187, pp. 180-184.
- ⁴⁰ Kõresaar, *Elu*, p. 151, p. 174.
- ⁴¹ KM EKLA f 350, 417: 86.
- ⁴² Pille Runnel, "Europe as a Measure of Change: Soviet Time Values and the Construction of Estonia's Post-Communist Turn to Europe", *Pro Ethnologia / 16*, 2003, pp. 113-134.
- ⁴³ Kirss, *Mälujäljed*, p. 140.
- ⁴⁴ Kirss, *Mälujäljed*, p. 139.

Jasmina Lukić

The Politics of Memory in the Fiction of Daša Drndić

In this paper I analyze the novel *Trieste* by the Croatian/Post-Yugoslav writer Daša Drndić, in which the Holocaust in Italy, and in particular the case of the concentration camp Risiera di San Saba in Trieste are narrated, together with the until recently little known story of the abduction of children during the Nazi times to support the *Lebensborn* project. The main claim of this paper is that Drndić understands fascism as of form of social disease which recurs if not properly treated. In this sense her novel speaks of fascism with an eye to the current events in Europe.

Keywords: Daša Drndić, novel, *Lebensborn*, fascism, memory, narration.

Investigating the dynamics of generational memory, Harald Wydra pointed out a particular complication that occurs in European spaces when the center of gravity of memory moves from the so-called West to the so-called East: “A shift from Paris to Warsaw would make ‘European memory’ look very different, but the mechanics and passions of such a relocation are very complex, if not messy”¹ The complexities are related with different interpretations of various episodes in shared history, and rereading of the past after 1989. According to Wydra, the differences in interpretation of the recent past are not only due to post-communist reinterpretations, but also to complex processes of intergenerational transmission of memory, which is very much influenced by the historical and social context in which such a transition actually occurs. The indicative example that Wydra uses here is the very divide between East and West:

The transmission of generational memory in wider cultural memory gives a further but decisive twist to the idea of a “common European memory.” This one we may characterize as a quest for recognition across what can be cold the civilizational divide in Europe: Few “Westerners” conceived of the “enlargement” of the European Union other than in terms of generous gift offered by Europe. (...) [T]he cultural memory of many Central Europeans “remembered” the historical debt “Europe” seemingly owed them.²

The failure to understand differences in mutual self-perception is also closely connected with collective self-identification and the transmission of collective memory, which is not an unmediated process.

The fall of communism was a moment of rupture that required a profound reinterpretation of collective myths and narratives of self-identification. When it comes to the more recent past, it often led to the creation of two competing narratives of victimization, that of Nazism and that of communism.³ And since the fall of communism was a more recent event, which was given the significance of the founding moment in transformative/transitional processes in the post-communist countries, it was also the one which got priority in rethinking recent history. Moreover, such a dichotomy is not specific to post-communist countries only. As Dan Stone puts it, following Hannah Arendt, we are witnesses of the “memory war” waging across Europe, where those involved are very much aware that the “[c]ontrol of the future demands control over the past and leads to greater contestation over which version of the past should prevail.”⁴ And in the whole process, far right arguments that ‘had been impossible (in the east) or difficult (in the west) to articulate openly gained strength and confidence as the demise of communism signaled, for some, the death of all liberal-leftist ideologies stemming from Enlightenment thought.’⁵

In such a situation, the attitude towards the Holocaust is once again becoming a kind of test case for the ability of any society to think critically about its own past. In saying that, I am actually paraphrasing a Central European writer Danilo Kiš, who in the 1980s wrote that:

*[f]or intellectuals of this century, in our times, there is only one exam of consciousness, there are only two subjects that one can fail, not for school year but to lose the right to (moral) voice once and forever: fascism and Stalinism. Everything else is just trifles.*⁶

The same ethical claim informs much of the writing of Daša Drndić,⁷ whose persistent interest in the legacies of fascism cannot be understood outside the current events; Drndić speaks of fascism in order to say something important about the time we live in.

Fascism is the central topic of two of her most important novels, *Leica format*⁸ and *Sonnenschein* (published in English under the title *Trieste*).⁹ In *Leica format*, unfortunately not translated in English, Daša Drndić articulates her attitude towards fascism as a social disease which is similar to syphilis; it hides, seemingly dormant, and if not cured it comes back, every time more virulent and devastating. In *Leica format* fascism is only one of several main topics, since the novel, using the city of Rijeka as its test-case, speaks more about current times and a number of interrelated issues: Post-Yugoslav post-conflict realities, social and economic transition in the Balkans, emigration, the rewriting of regional histories, and repressed memories of fascism.

In her analysis of the relationship between remembrance, silence and memory, Luisa Passerini points to a particular mechanism of the cancelation of memory which is characteristic for the twentieth century, and happened in both democratic and in transitional regimes.¹⁰ This is the ethical and the political agenda behind the novel *Trieste*. It is not only unethical to forget the difficult past, it is also

dangerous. History will stubbornly repeat itself until we really learn from it, says the narrator in *Sonnenschein/Trieste*.¹¹ There is a lot of history in the novel, mostly hidden or forgotten history (the two often being interrelated). The Nazi-plan to conquer the world was all secrets, says Drndić in the novel: hidden institutions, confidential documents, secret dark experiments, mystical phantasms, false hospitals, camouflaged camps, secret industries.¹² Some of these secrets are the topic of this novel, first and foremost the long preserved secret of the children of the *Lebensborn*. But also the history that remained uncovered, or unknown and in that sense secretive, the history of war criminals who remained unpunished or hardly punished at all (and here we have again to remember that Drndić is a post-Yugoslav writer who speaks of our times as well).

The narration in *Trieste* is built around two characters, Haya Tedeschi, who for sixty years has been searching for her son, who was stolen as a baby from a stroller in April 1945 in Gorizia, and Hans Traube, who only in his late fifties comes to learn that he was adopted. Haya's search is a journey through history which, despite libraries of written books and archives of preserved material still remains only partially known. Some of these reasons are discussed in the novel, like the destruction of documents on crimes committed before the fall of the Third Reich. But Daša Drndić also points to other historical reasons that contributed to silencing certain events and topics, as was the case with the children of *Lebensborn*. Once he learns the truth of his adoption Hans Traube starts upon his search of origin, realising that he was one of the children stolen across Europe in order to be raised as proper Arians, and that he might be Antonio Tedeschi, Haya's stolen son.

The novel develops through these two searches, which guide the two main narrative lines. The first is more 'properly' historical. It starts with the family history of Haya, including the story of her love affair with an SS officer in the occupied Trieste and birth of her son Antonio in the first part, to develop later into Haya's search into the Holocaust in the region of Trieste and Gorizia, on the well-known terror-camp, the so-called Risiera di San Saba, and more generally into the realities of fascism, including her discovery of the institution of *Lebensborn*. This makes up the greater part of the novel and is narrated in the third person, but with a strong focalization on Haya. The other narrative line takes over the theme of *Lebensborn*, but this time from the point of view of children who were either born or forcefully brought there and who have to face the traumatic question of their identity. The second part is narrated in the first person by Hans/Antonio, who speaks for both of these groups of children, evoking their voices in the form of short autobiographical sketches.

In the subtitle *Trieste* is defined as "a documentary novel". *Leica format* does not indicate her sources, but it is obvious that Drndić was using left-over documentary material which is incorporated into a fictional frame, but with the aim of keeping its documentary, testimonial character. The material included in the novel is very diverse. There is data on the deportation of Italian Jews to Treblinka, about their journey in closed carriages, with deeply upsetting details of the modest help given to these desperate people on their passage through Switzerland. The process of

killing people in Treblinka, organized like an efficient factory of death, is described in detail. There are data on Risiera di San Saba camp in Trieste, as well as on Nazi officials and executors with names and their war and post-war biographies. Some of them were sentenced, but many did avoid persecution and died peacefully of old age.

The middle section of the book includes some 9000 names of Italian Jews deported from Italy and the regions occupied by Italy in the WWII. The list of names is introduced with a sentence „There is a story hidden behind every name“, the sentence which aims to give back the human uniqueness to each of these names-numbers. This sentence is continually repeated throughout the novel, most often uttered by Haya's mother Ada, as a kind of a narrative motto which keeps on reminding the readers that the killing starts when these stories are obliterated. The list of names is a kind of stumbling block, an absent presence, a sign of “forgetful memory”, a memory in which “the making present of what is irretrievably past acknowledges that absence”.¹³

The concept of ‘forgetful memory’ can be helpful in addressing an inherent paradox in *Trieste* that the narration skillfully operates with, an opposition between the documentary and fictional sides of the novel. Written in the post-postmodern time, when all the dominant theories destabilize objectivity of history and cast into question the reliability of memory, Daša Drndić stubbornly sticks to the facts, emphasizing the documentary aspect of her fiction, not only when it comes to names and historical facts, but also in the case of the personal narratives of the children of *Lebensborn*. Through these stories, integrated as short flash-backs into Hans/Antonio's narration, it seems as if Drndić is turning to oral history as an additional source of documentarism in the novel. These stories speak of neglect, suffering, and often of torture. The children born in *Lebensborn* homes struggle with the question of the moral responsibility of their parents for the crimes of Nazism, and with a need to find their own voice. The children who were stolen and luckily did not suffer in adoption like Hans Traube have to face the fact that their lives were fabricated. In both cases the stories collected also function as manifestations of ‘forgetful memory’ which destabilize the official historical narrative, pointing to the absences in its flow. They come from those who were silenced, and who have to struggle for their voice.

Using the typology given by Sidonie Smith and Julia Watson, we can say that the personal stories of the *Lebensborn* children function as a combination of survivor narratives and case studies, where a life narrative is ‘gathered into a dossier in order to make a diagnosis and identification of a disease or disorder.’¹⁴ I am using this quote in full awareness of its medicalized discourse, inviting the reader to remember how Daša Drndić defines fascism in *Leica format*, as a recurrent social disease. Through the painful and often shocking narratives of the devastated lives of the children of *Lebensborn* a forgotten history comes out, not only of the time when the institution existed, but of the time when it was dismantled and the story was to be forgotten. So these stories speak of the longer-lasting traces which have been suppressed if not forgotten, but which are nevertheless still present and influential.

In the war, the children of *Lebensborn* were the part of the secret strategies of the Nazi regime; after the war they were not really liberated from their past, but very often rejected and made into social outcasts. In societies which rejected Nazism, the children claimed by that ideology were left as its unwanted legacy and its victims. Thus *Trieste* becomes also a novel on the legacies of fascism in which some form of social pathology is being reproduced: those who had been victimized by the regime became the object of transference upon which societies projected their own traumas. Daša Drndić quotes stories of children rejected, mistreated, locked up in mental hospitals, left without education, or left without any emotional support.¹⁵ Of course, there were also the more fortunate cases of good and supportive adoptive parents, which have to be appreciated. But it does not resolve the basic ethical question that some *Lebensborn* children feel they need to face, of the responsibility for the deeds of their biological parents. Thus Drndić refers to the case of Beate Nieman, among the others, the author of the film *Mein guter Vater*, in which Nieman faces the fact that her father was a brutal killer, and speaks of her need to ask forgiveness of the survivors and their children.¹⁶ Yet this does not solve the problem of stolen identity in the case of the stolen children, like the case of the narrator Hans/Antonio clearly shows.

The topic of *Lebensborn* is a highly gendered subject, and opens up the question of gender in Nazism in a complicated way. It can be used to illustrate both the victimization of women by the regime, and their collaboration with it. The institution of *Lebensborn* was also a part of highly controversial sexual regime established by the Third Reich, which was profoundly marked also by race and class. Vandana Joshi shows through her meticulous research how controversial that policy was on a number of levels.¹⁷ She investigates the question of illegitimate motherhood in Nazi Germany looking at how class, race and gender interlocked to frame that motherhood differently for different social groups. The institution of *Lebensborn* was controversial since it legitimized sexual practices outside marriage and promoted illegitimate parenthood for both men and women, but only for certain categories of people, those who contributed to 'racially valuable' reproduction.¹⁸

*The nazi regime thus created a new sense of sexual morality. Further, it was not just illegitimate motherhood in the ranks of the 'racially worthy' that the nazi leaders protected; they even established a concept of social fatherhood by hiding the identity of SS individuals' and soldiers' and shifting the burden of rearing their out of wedlock children onto 'the racial welfare state'.*¹⁹

It is further pointed out that "the nazis were aware that the *Lebensborn* was an affront to the prevailing bourgeois and Christian notions of sexual morality",²⁰ yet they tried to make people adopt the new sexual morality, while keeping the whole project in secrecy. "*Lebensborn* was an elitist effort towards racial engineering to sow the seeds of what the regime called 'healthy popular instinct' in its 'desired stock'. It was not to be propagated in Goebbels' loud and vulgar exhortations

in the radio or print media.”²¹ And it was at the same time very much a middle-class project²². Women of lower classes in contrast, particularly soldiers’ wives or unmarried villagers, were exposed to much harsher state control of their sexuality and brutally punished for entering into undesirable sexual relationships, in particular with members of other national backgrounds, such as prisoner-workers in various establishments, most often village farms. “The womb here became the very first site of racial purification, which when found impregnated by a racially undesirable man, instantly became an object of state control and persecution,” Joshi comments, pointing out that there were two different morals for men and for women: while male soldiers were given access to sexual slaves, women were strictly controlled and punished for their ‘misdeeds.’²³

Vandana Joshi’s intersectional analysis is grounded in feminist theory and primarily focused on women. Daša Drndić does not position herself as a feminist, but rather as an anti-totalitarian, anti-fascist and anti-nationalist intellectual. But the logic of her writing has a clear feminist edge. As Elizabeth Grosz puts it, “[a] feminist text does not, strictly speaking, require a feminist author; but it must, in some way or other, problematize the standard masculinist ways in which the author occupies the position of enunciation. (...) [N]o text wears its political status as a name plate for label, no text can be classified once and for all as wholly feminist or wholly patriarchal: these appellations depends on its context, its place within that context, how it is used, by whom and to what effect.”²⁴ The way Drndić goes back to the history of fascism and politics of memory in her novel *Trieste* does speak to us in a feminist way in the context of the current waves of nationalist historical revisionism that have become a part of the transition.

The new transitional nationalisms often bring with themselves a strong repatriarchalization for women under the disguise of rejection of socialist totalitarian ideology. This became very obvious in the Yugoslav “wars for secession”, when misuse of women’s bodies became one of important strategies of war.²⁵ It is also obvious in the new discourses of delegitimation of some rights acquired by women, like the right to abortion, and in the promotion of the traditional nuclear family, and motherhood as the primary role for women. Against the backdrop of these discourses, the remembrance of the ways in which women’s bodies were misused in Nazi regime cannot be read but as a feminist text.

From this point of view it is informative to follow the development of the main female character, Haya. In the beginning of the novel, Haya shares with her family an overtly apolitical position, attempting to avoid any involvement in the current events, and even to fully understand what is going on in the world around her. Although Jewish by birth, Haya starts a love-affair with an SS officer, completely oblivious of his war crimes. If we go back to Vandana Joshi’s analysis, this is a relationship in which she would be prosecuted for this affair, while he would be excused. But when Haya’s child is stolen, she begins a search that leads to a profound change in herself. Only by going through the difficult ordeal of losing her child and having later to face the criminal history of her lover does Haya come to understand her own position. In her youth, while she was having the affair with

Franz Kurt, Haya was convinced that it was her own brave decision to enter into an unconventional relationship. In an episode which speaks of the power of mass media, when she was still in love with Franz Kurt, Haya compares herself to a character from the at that time very popular sentimental film 'Die Goldene Stadt' in which the heroine played by the actress Kristina Söderbaum is brutally punished for stepping out of her «natural» role.²⁶

This comparison is important not only for an understanding of Haya's personal position, but because it connects her directly with the other women whose bodies were misused by the Nazi ideology. Kristina Söderbaum was supposed to have been the model for a "disinfected rubber doll in the natural size", to be used by German soldiers on the frontline. The doll was even named Borghilda, and a prototype was made, but it never went into the serial production.²⁷ Because of her own ignorance of the world she was living in and of the true character of her lover, without even being aware that she would not racially qualify for that role, Haya is in fact putting herself in the position of a living Borghilda, or one of the women who volunteered to support the *Lebensborn* project.

And while in this sense Haya's character is a part of a gendered critical analysis of the Nazi system of exploitation of women's bodies, on another level she belongs to a social group which Daša Drndić intentionally refuses to see as gendered. It is the huge group of so-called *bystanders*, "those who stood by and did nothing to help."²⁸ Drndić also calls them the "blind observers," who play safe and just want to live their lives undisturbed. And again this important line leads directly to our times, since Drndić underlines that new armies of bystanders are being born with every new war and new social mayhem. It is always the same excuse: "we are innocent since we did not know."²⁹ Bystanders are both men and women here,³⁰ and Drndić is primarily interested in the moral questions regarding the position; her point is not so much who among holocaust bystanders is more responsible, men or women; rather it is the message to the modern reader that we are all responsible for the world we live in, and that the politics of memory is a part of this responsibility. In his analysis of the current struggles over memory in Europe, Dan Stone refers to the case of Risiera di San Saba in Trieste as one of representative examples.³¹

Knowing Daša Drndić's work, I do not think that this particular debate is her primary motive for writing this novel, but rather the whole situation as Stone describes it, which became manifestly visible in the Balkans, where the war over memory was an important part of the Wars for Succession in the early 1990s, and remained a significant part of the official policy of the new states in the region. The research included in the Himka and Michelic's volume is indicative of the regional situation and the complications when it comes to the (mis)use of the Holocaust for the particular regional political interests. In particular, they show how the competing narratives of victimization can be reinterpreted in different contexts. Thus in Bosnia the war 1992-95 created the main opposing narratives between those who defended the preservation and the unity of Bosnia and Herzegovina, and those who opposed it, calling for its destruction. Being outside and against nationalist narratives, the Jewish community supported the preservation of the

country's unity, which brought it a general positive perception. On the other hand, in the current tripartite division of the country among Moslems (Bosniaks), Serbs, and Croats, members of the Jewish community are designated as "the others,"³² as the case of Sejdić-Finci clearly illustrates.³³ In Croatia the competing narratives were between the victims of Nazism and of communism, where the debates over the fate of Jewish community were a part of larger debates on "Croat nationalism, identity and the direction of Croatia's postcommunist transition." An important part of these debates concerned the dangers of the relativization of the crimes committed during the existence of the pro-fascist state of NDH.³⁴ And in Serbia the narrative of victimization of Serbs and "[t]his newly embraced emphasis on the history of Serbian martyrdom played a key role in shaping the public reception of Holocaust" producing in the 1990s the rhetoric of "comparative martyrdom"; at the same time a strong campaign of historical revisionism in the form of "anticommunism" calls for reinterpretation of the WWII and a positive reevaluation of the role of Serbian collaborationist, pro-fascist forces.³⁵

Daša Drndić is first and foremost a critic of post-Yugoslav nationalisms, so the fact that she chooses the case of San Saba should be interpreted in that light, as well as in the light of the more general war against memory that is going on across Europe. In that sense, her choice of the small city of Gorizia as one of the central locations in the novel is also indicative. Gorizia is a place with a rich multiethnic and multi-confessional history, which over time has been the subject of contested territorial claims whereby the borders in and around the city have been repeatedly re-drawn. It is a history which in itself points to arbitrariness of borders and to constructedness of identities. If we follow this line in the novel, Drndić's fiction can be also read as an example of border writing in the sense given to the term by Emily D. Hicks, who understands the border as a productive meeting point between different cultures. And in saying that, Hicks is not thinking only of geographical borders, but also of cultural and symbolic ones; border writing emphasizes the difference between referential codes of two or more cultures, and it brings closer experiences of life in bilingual, bicultural and bi-conceptual realities.³⁶

Herself a migrant who lived in different parts of Yugoslavia and post-Yugoslav spaces, as well as in Canada for a while, Daša Drndić wrote extensively on exile and forced war migration as experiences in which various kinds of borders are being both established and challenged. In several of her books, like *Leica format* and *Canzone di Guerra*, autobiographical forms of narration and personal memories are used to denounce the logic behind monocultural discourses and practices. In *Leica format* and *Sonnenschein/Trieste* this is also the role given to cities that are introduced as border spaces in the culturally productive sense of the term. In *Trieste* it is Gorizia, and in *Leica format* it is the city of Rijeka, which functions both as a real and as an invented toponym, around which the stories of remembrance and forgetting, both collective and personal, are told. In this context, she is returning to fascism as the ultimate example of the exclusive, destructive monoculturalism which resents differences and builds borders as

impenetrable barriers. The reappropriation of history and memory is always a part of these processes; hence the repeated warning in *Trieste* that history consists of real lives of real people, and that “behind each name there is a story”.

-
- ¹ Harald Wydra, “Dynamics of Generational Memory”, Eric Langenbacker et al. (eds.) *Dynamics of Memory and Identity in Contemporary Europe*, New York and Oxford: Berghan, 2012, pp. 14-38, p. 25.
- ² Wydra, *Dynamics*, pp. 28-29.
- ³ For a comprehensive overview of the situation see John-Paul Himka, Joanna Beata Michelic (eds.) *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2013.
- ⁴ Dan Stone, *The Holocaust, Fascism and Memory: Essays in the History of Ideas*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 172-173.
- ⁵ Stone, *The Holocaust*, p. 173.
- ⁶ Danilo Kiš, *Skladiste*, Beograd: BIGZ Publishing, 2003, p. 146.
- ⁷ Daša Drndić, born in Zagreb in 1946, lived in Belgrade, Rijeka, Toronto, and Rijeka again, where she taught at the Department of English Literature until recently. She is known as one of the most important Croatian fiction writers at present, and one of the most outspoken critics of nationalism. She is the author of 11 prose books, among which *Sonnenschein* (translated in English by Ellen Elias Bursać as *Trieste*) is the best known abroad. The other significant titles include *Leica format* (2003), *Totenwände*, *Zidovi smrti* (Zagreb, 2000) and *Canzone di guerra – Nove davorije* (Zagreb, 1998).
- ⁸ Daša Drndić, *Leica format*, Beograd: Fabrika knjiga, 2003.
- ⁹ Daša Drndić, *Sonnenschein*, Zagreb: Fraktura, 2007. While I mostly speak of the novel using its English title *Trieste*, the direct references in the text are to this Croatian edition.
- ¹⁰ Luisa Passerini, *Memory and Utopia*, London and Oakville: Equinox, 2007, p. 18.
- ¹¹ Drndić *Sonnenschein/Trieste*, p. 445.
- ¹² Drndić, *Sonnenschein/Trieste*, p. 95.
- ¹³ Michael Bernard-Donalds, *Forgetful Memory: Representation and Remembrance in the Wake of the Holocaust*, New York: The State of the New York Press, 2009, p. 14.
- ¹⁴ Sidonie Smith, Julia Watson (eds.) *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting a Life Narratives*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001, pp. 281 and 246.
- ¹⁵ Drndić, *Sonnenschein/Trieste*, pp. 419-426.
- ¹⁶ Drndić, *Sonnenschein/Trieste*, p. 444.
- ¹⁷ Vandana Joshi, “Maternalism, Race, Class and Citizenship: Aspects of Illegitimate Motherhood in Nazi Germany”, *Journal of Contemporary History*, 46(4), 2011, pp. 832-853. <http://jch.sagepub.com/content/46/4/832>, accessed December 1, 2014 at 7:30 pm.
- ¹⁸ Joshi, “Maternalism”, p. 835.
- ¹⁹ Joshi, “Maternalism”, p. 836.
- ²⁰ Joshi, “Maternalism”, p. 838.
- ²¹ Joshi, “Maternalism”, p. 840.
- ²² Joshi, “Maternalism”, p. 839.
- ²³ Joshi, “Maternalism”, pp. 837-838.
- ²⁴ Elizabeth Grosz, *Space, Time and Perversion*, New York and London: Routledge, 1995, p. 23.

- ²⁵ More on this topic see Dubravka Zarkov, *The Body of War: Media, Ethnicity, and Gender in the Break-up of Yugoslavia* (Next Wave: New Directions in Women's Studies), Durham, NC: Duke University Press, 2007.
- ²⁶ Daša Drndić, *Sonnenschein/Trieste*, p.102.
- ²⁷ Daša Drndić, *Sonnenschein/Trieste*, pp. 103-104.
- ²⁸ Ronald J. Berger, *The Holocaust, Religion, and the Politics of Collective Memory: Beyond Sociology*, New Brunswick (USA) and London (UK): Transaction Publishers, 2012, p. 113.
- ²⁹ Daša Drndić, *Sonnenschein/Trieste*, p. 96.
- ³⁰ The same intersectional logic that Joshi uses to analyze *Lebensborn* could easily open more nuanced gender perspective in this case as well, in particular if the question of class and social power is introduced into the picture. But Daša Drndić is not trying to create a social study, but a novel, so this is not a valid remark for her writing.
- ³¹ "In one of the most striking examples, the Risiera di San Saba in Trieste – Italy's most notorious concentration camp during World War II – has become the focus of the vigorous struggle over wartime memory, which has seen the *foibe* (the murder by Yugoslav partisans of Italian soldiers and civilians in 1943 and 1945) set alongside the Holocaust, thus driving revisionist claims by instrumentalizing Holocaust victims' experiences." Dan Stone, *The Holocaust, Fascism and Memory: Essays in the History of Ideas*, p. 177.
- ³² Francine Friedman, "Contemporary Responses to the Holocaust in Bosnia and Herzegovina", John-Paul Himka, Joanna Beata Michelic (eds.) *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2013, pp. 83-107, pp. 104-5.
- ³³ Samo Bardutzky, "The Strasbourg Court on the Dayton Constitution Judgment in the case of *Sejdić and Finci v. Bosnia and Herzegovina*, 22 December 2009", *European Constitutional Law Review*, 6: 309–333, 2010, <http://search.proquest.com/docview/759093362?accountid=14194>, accessed December 8, 2014 at 20:15.
- ³⁴ See Mark Biondich, "Representations of the Holocaust and Historical Debates in Croatia since 1989", John-Paul Himka, Joanna Beata Michelic (eds.) *Bringing the Dark Past to Light*, pp. 131-165, p. 131.
- ³⁵ See Jovan Byford, "Between Marginalization and Instrumentalization: Holocaust Memory in Serbia since the Late 1980s", in John-Paul Himka and Joanna Beata Michelic *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*, pp. 530-531.
- ³⁶ Emily D. Hicks, *Border Writing: The Multidimensional Text*, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991, p. xxv.

Natka Badurina

Re-narrating trauma in a transnational context: testimonies about Nazi concentration camps by women deported from the region of the *Adriatisches Küstenland*

The article discusses two frequent assumptions concerning women's testimonies of Nazi concentration camps: a) that there is an emphasis on bodily experience: is it, as some authors would maintain, necessarily characteristic of all women's testimonies? and b) that women's testimonies are of a supposedly more private, less political nature: what exactly is the relation between women's individual memory and the collective? Since the politics and ideologies that influenced the testimonies were in most cases grand *national* narratives, these assumptions are examined using examples of women's testimonies from Italy, Croatia and Slovenia, and in particular their borderlands. The atmosphere of the cold war made women's testifying in Yugoslavia extremely difficult: it was strictly controlled, and survivors of the camps had to be presented as fearless partisans rather than suffering victims. By contrast the political context of Italian women's testimonies in the seventies was that of the feminist movement, which aimed at creating a new, anti-heroic model of active women. Finally, the article examines recent accounts by women survivors belonging to the Slovenian national minority in Italy, paying special attention to the case of Savina Rupel, who testified several times to different media, and in different languages. As her case shows, even when the testimony eschews the dominant national narratives, it is nevertheless inescapably affected by the complex social and political contexts of the acts of remembering and testifying.

Keywords: women's testimonies, Nazi concentration camps, *Adriatisches Küstenland*, transnational identities.

Gender perspective in collecting and analyzing testimonies about Nazi concentration camps has been widely accepted in the field of oral history ever since the Nineties.¹ Retaining its pioneering intent to transform the traditional history, based on written and material documents, by introducing orally transmitted counterstories that would otherwise never come to light, oral history has recently broadened this gender perspective to include wider intersectional insights.² As Selma Leydesdorff affirmed, new subjects in gender and oral history research include, among others, the "embodiment of gender" and the "autobiography as an expression or a site for the reconstruction of both individual and the collective (the cultural)."³ In the present article we will make use of the issue of bodily experience on the one hand, and the relation between individual and collective

memory on the other, in considering women's testimonies in a transnational context, in this case the Italian-Slovenian border area.

In emphasising the specificity of women's accounts of concentration camps, authors usually set out from the fact that the violence the prisoners were exposed to was in large part physical, and that the worst torture consisted in reducing human beings to their physical bodies.⁴ This is often substantiated by the fact that some physical experiences like amenorrhea, violated pregnancy and maternity, or fear of sexual abuse, are characteristics exclusive to women's experience of the camps.⁵ However, the connection such authors make between women's testimonies and bodily experiences is often supported, explicitly or implicitly, by the common belief that corporeality is something closer to women than to men, a belief that is part of an antifeminist, patriarchal tradition as well as of certain currents in modern feminist thought.⁶ Given the women's closeness to the physical, their accounts of internment should therefore be considered as more authentic, informative and true.⁷ The emphasis on women's accounts of physical suffering may also imply that their experience is individual, non-rational, and thus non-social and non-political.⁸ The implication is supported by the assumption that the most frequent theme in relation to women's corporeality – maternity – is linked to the domestic and private sphere as its natural and protective environment.⁹ In addition, the fact that before the Nineties women testified far more rarely than men, and thus their narratives were less exposed to current political and ideological influences, can easily lead to the supposition that women's testimonies preserved the experience in its "original" form, and are therefore "more direct and less conditioned" or even "more alive".¹⁰

While some of these premises in the discussion about women's testimonies are certainly true if taken singly, they may sometimes lead to conclusions that can hardly be generally accepted. Starting from the above-mentioned approach, we will try to question, in the concrete case of women deported from the German occupation zone of the *Adriatisches Küstenland*, the statement that women's testimonies are more universal because they are less political and less influenced by ideologies. Since the politics and ideologies that influenced the testimonies were in most cases grand *national* narratives (even when inspired by internationalism, as we shall see), the statement will be examined using the example of some transnational women's identities.

Deportation from the German Occupation zone of the *Adriatisches Küstenland*

After the capitulation of Italy in September 1943, north-eastern Italy and the territories previously occupied by Italy in Slovenia, Istria and the northern coastal area of Croatia, including the cities (and former provinces) of Udine, Gorizia, Trieste, Pola, Rijeka (Fiume) and Ljubljana, were put under direct German administration as a single occupation zone, an important crossing area between Central Europe, Italy and the Balkans and the outlet of the Third Reich

to the Mediterranean. Immediately there began persecutions and deportations on political and racial grounds, continuing the previous fascist violence. The presence of different nationalities in the area – particularly the Slovene and Croatian minorities within the Italian borders before the war – had led to early forms of fascist discriminatory policies during the Twenties, as well as to the early organisation of antifascist resistance movements.

In most cases, the people deported from this area passed through prisons in Trieste to be then transported by trains to German concentration camps. They were Italians, Slovenians, Croats and Jews. In the camps, however, they did not always declare that they came from Italian occupied territories, thus being, formally, Italians. As in many other cases of multinational or multilingual prisoners from other areas, the possibility of choosing among different national groups in the camps often meant a better chance of survival. Since the Italians were particularly disliked in the camps and considered as fascists by other inmates even when they were political prisoners – while, on the other hand, Yugoslavia was held in high respect thanks to the partisans and the communist leader Josip Broz Tito – the prisoners of the Slovenian and Croatian minorities deported from Italian occupied territories often declared themselves as Yugoslavs.¹¹ Consequently, it is very difficult for the historians to make numerical estimates regarding the nationality of the people deported from this zone.

The return from the camps. Collecting testimonies in Croatia and Slovenia

At the end of the war, those who had been deported from the *Adriatisches Küstenland* returned to their homes, now located either in the new Italian republic or in socialist Yugoslavia (i.e. the socialist republics of Slovenia and Croatia). In Yugoslavia the atmosphere was tense as a result of the political system but newly set up, the unsolved question of the border with Italy (the case of Trieste), and the concomitant feeling of being under permanent threat from both East and West. As often happened in the Soviet Union, the surviving prisoners were suspected of having collaborated with Gestapo and were often discriminated against, expelled from the Communist party, persecuted and arrested. In Slovenia ex-inmates were put on trial: some of them at the Nagode Trial in 1947, others during the so called Dachau trials (1947-1949). Among the accused “collaborationists” at the Nagode trial was Angela Vode, a prewar communist and ex Ravensbrück inmate, expelled from the Communist party in 1939 because of her opposition to the Hitler-Stalin pact.¹² According to her memories of the post-war period, the Yugoslav secret police were also preparing a special trial for Ravensbrück survivors.¹³

In such a climate, the memories of the war were under strict control and could follow only predetermined patterns. The Yugoslav policy for women’s emancipation, implemented through the organisation of the Women’s Antifascist Front (AFŽ), promoted the image of the woman partisan, fearless and politically aware, an image that corresponded only partly to the reality of women soldiers

during the war.¹⁴ The same heroic and politicised narrative genre was imposed on the memoirs of the concentration camps, so descriptions of inmates as victims or suffering individuals were censored.

The recollections by Zora Matijević,¹⁵ a young communist from the Croatian coastland deported via Trieste to Ravensbrück, were published for the first time in 1945, and resemble a political autobiography of her comrades as a whole, who are often recorded with their names and surnames, as if the author wanted to certify their behaviour during their internment in front of the new political authorities. Compassion, mutual encouragement and strong feelings of collectivity temper their terrible stories, but also cover every individual emotion, suffering, fear, moral dilemmas or even merit in helping others; strength could only be the strength of the group. Narrative difficulties coming from the imperative of collectivity are visible, for example, when the strange expression “We were given a small thin shirt...” is changed in the second edition into a more comprehensible “I was given a small thin shirt...”¹⁶ The benchmark status of this kind of published testimony is made evident by the apparently marginal fact that some sentences from Matijević’s book can be found amidst handwritten pages of recollections belonging to another young antifascist from Rijeka, Milojka Mezorana,¹⁷ who inserted them in her own story about Auschwitz. Without quotation marks or any other sign of another’s authorship, Mezorana’s borrowing of (or surrendering to) another’s words is a touching proof of the difficulty of saying – and so betraying – the trauma by putting it into any kind of collective code, which is exactly what language is.

When Slovenian political activists and ex-inmates Erna Muser and Vida Zavrl started to collect, in the Sixties, testimonies from Slovenian Ravensbrück survivors, they were looking for narratives about politically active inmates.¹⁸ Even though their collection has the merit of having preserved women’s memories (the book was published in 1971), their witnesses all seem to be “partisans dressed in inmates clothes”.¹⁹ The already-mentioned Angela Vode wrote her recollections immediately after her return from the camp, but they could not be published owing to her expulsion from the party and because they were considered as “too individualistic” and as promoting a “bourgeois idea of freedom”.²⁰ The editors instructed the witnesses how to write their recollections, avoiding topics that could call into question the absolute homogeneity of the national group in the camp. National consciousness was also very important in selecting the memories: it overbears their antifascist collectivism, as well as communist internationalism, by presenting Nazism and capitalism primarily as enemies of Slovene national preservation. A camp viewed through national and political lenses is the result of a very concrete political expectation during the war, that the antifascist fight would lead to the unification of Slovenian territories; it is also the result of the post-war regret that Trieste was not included in Yugoslavia.²¹

Even before compiling their collection, Erna Muser and Vida Zavrl convinced the author Erika Buchmann from East Germany to introduce, in the second edition of her book about Ravensbrück, more information about the political activity of Slovenian inmates, and in return they eliminated from their collection

testimonies that spoke badly about German prisoners. As the historian Silvija Kavčič supposes, in socialist countries there existed a kind of institutionalized control over the memories,²² which the individual publishers did indeed exercised, but frequently as a means of protecting the women and their fellow inmates.

In the Noughties Silvija Kavčič interviewed Slovenian Ravensbrück survivors, noting that the post-war pattern was still present in their stories, even though since the Nineties, many elements had contributed to creating new and better conditions for testifying about the political violence of past and present times: the end of cold war, the methodological progress of oral history, theoretical reflection on autobiography, academic recognition of Holocaust studies and, in short, the phenomenon we usually call “the era of the Witness”. Angela Vode’s remembrances were eventually published in the Noughties and were perceived as an important enrichment of national memory.²³ However, the new political context in ex-Yugoslav countries permitted the revaluation of anticommunist movements and even of collaborationists in the past, a revaluation that was felt by survivors as offensive and dangerous.²⁴ Furthermore, the communist treatment of the survivors has often been used in order to criminalise the fallen regime in its totality. A film based on the memories of Angela Vode, produced in 2009 by TV Slovenia, focused on the post-war period of her life, depicting her primarily as a *victim* of the communist regime.²⁵ If during socialism the ex-prisoners of Nazi camps could not be presented as victims without being suspected of having been collaborators, thus forcing women prisoners to present themselves as heroes even when they were not, the post-socialist narrative about the communist regime tends, by contrast, to use women’s memories to emphasize the figures of women as *victims* of the communist regime, in order to homogenise the nation and thereby gain political points.

In her retrospective view on the testimonies collected in the post-war period, Silvija Kavčič proposed an illustrative analysis of the political context of the early Slovenian women’s memories. At the same time, however, she inherited from her predecessors a strict national perspective. Even though she declares herself to be interested in the destiny of all the Slovenian women deported to Ravensbrück, her analysis takes into account only women who testified in the socialist Yugoslavia. The multinational perspective in her view is a perspective that takes into account only the contacts between groups of women coming from different national states, like friendship between Slovenian and German inmates.²⁶ Complex, multifaceted and “translated” identities of minority communities in neighbouring states, as well as different contexts of witnessing, for example, in the Italian or Austrian borderlands, would have made her material much more heterogeneous.

Witnessing in post-war Italy

The post-war period in Italy, as we know from evocative accounts by Primo Levi, was characterised by a will to forget, to start a new life in peace, and to remove, at least temporarily, the self-examination of the Italian role in the

war by building the new society only on the antifascist memory of the past.²⁷ Furthermore, women's witnessing about deportation was discouraged by several and sometimes contradictory pressures: the dominance of the heroic figure of the victorious partisan; a patriarchal and clerical suspicion of women's leaving home for political activity as the reason for their arrest, on the one hand, and on the other, simultaneously, the shame of not having been activists courageous or able enough to avoid arrest. On top of these intersections of patriarchal and militant dictates, of course, there was the widespread uneasiness about the sexual violence the women might have suffered in the camps. The official and mainly men's memory of the camps, slowly created during the first post-war decades in terms of national fight against Nazism, was primarily a memory of political, not racial, inmates. By contrast, the first *women's* testimonies were written by Italian *Jewish* women, who were "perhaps less misunderstood than their fellow inmates, the political prisoners".²⁸ The first Italian books of women's memoirs published around 1946 (among them, the already-mentioned book by Giuliana Tedeschi), so different from the partisan women's memories in neighbouring Yugoslavia, largely correspond to what we today tend to generalise as women's narratives about deportation trauma: intimate and introspective confessions often focused on bodily experiences and not avoiding irrational or incomprehensible aspects of memory; spiritual force derived from women's solidarity groups; strong metaphorisation of the discourse; and very rare references to the precise place and time, politics or historical events. Some of these authors would later re-write their memoirs. In the Seventies and Eighties their stories are written in a quite different genre that sometimes seems to be "an exegesis"²⁹ of the first traumatic discourse.

The Italian feminist movement in the Seventies promoted a new awareness of women's subjectivity and, together with other emancipatory movements of the time, gave much importance to autobiographies and life stories.³⁰ After her work on the feminist reinterpretation of the memory of the Italian Resistance movement.³¹ The feminist author Anna Maria Bruzzone, together with the ex-Ravensbrück inmate Lidia Beccaria Rolfi, in 1978 edited a collection of four life stories of women who survived Ravensbrück.³² A programmatic Introduction to the collection, written by Bruzzone, explains the intellectual background to this "autobiographical turn" and the political significance of their work: the feminist revision of the past that tries to answer the questions of today and draws strength from the foremothers in order to reinforce the current fight (some formal victories of the Italian feminist movement of those days were still far from being satisfactory). Differently from the memories published immediately after the war, Rolfi and Bruzzone present only *political* inmates, focusing their narratives on women that participated actively in the Resistance. Their story of the Resistance is, however, radically and self-consciously distanced from the official men's history, absolutely devoid of the rhetoric of heroism and the imperative of collectivity, and open to ethical dilemmas, confessions about personal and often non-orthodox ideological paths, stories about rivalry, divisions and failed solidarity

among women, divided into classes also in the camp, criticism of inmates who were fanatic promoters of political ideas etc.

Lidia Beccaria Rolfi remembers her admiration for the high morale and political consciousness of her fellow inmates in the camp, stating at the same time that she simply “didn’t have what it takes to be a hero” (non ho la stoffa dell’eroe).³³ The resistance, for the authors of this project, was the resistance of real women and men and not of idealised saints; the glorification of heroes in the post-war memory was encouraged by the new system in order to discourage any potential resistance on the part of real people.³⁴ Probably thanks to this attitude, the authors have an early methodological awareness about the need for the intersectional approach (“the feminist analysis must be accompanied by class analysis, in order to identify the intersection of inequalities”).³⁵

The political context that can be inferred from these methodological statements is that of radical criticism of current capitalism which, according to the authors, in many facets resembles the reality of the concentration camps: an oppressive system that annihilates people’s individuality and controls their lives, from market competition to repressive institutions like factories, prisons, armed forces, mental hospitals (their collection is contemporaneous with the epoch-making Italian anti-psychiatry reform promoted by Franco Basaglia, who drew inspiration from Foucault). Without directly mentioning Theodor Adorno and Max Horkheimer, but with a clear reference to their *Dialectic of Enlightenment*, the feminist authors consider the camps as the culmination of the rational – and still operating – logic of modern society. Their goal is a society whose individuals are liberated, as they say, from the gender binarism of male reason and female emotivity,³⁶ which also means that they were not interested in feminine autobiographical discourse that tends to exclude women from society and politics.

Testimonies from the borderland

The power of the narratives proposed by Bruzzone and Rolfi’s collection was so strong that several years later, in testimonies given by the women from the same Piemonte region, there were visible stylistic indications that they had read the seminal collection before their own testifying.³⁷ But while this pattern still appeared among witnesses coming from the same region, a certain general adaptability of testimonies can be noted in the approach of another collection of oral history about the deportation trauma, *La vita offesa*.³⁸ As the historian Marco Coslovich warns, looking for correspondences and similarities among various testimonies and sorting out only the parts they have in common (an approach that displays a nostalgia for the quantitative method in dealing with oral history), can lead to an excessive generalization of the camp experience, a generalization that removes many specificities that played an important role in the camp, regardless of the total dehumanization of all the inmates. Since Marco Coslovich focused his research on testimonies from the Italian north-east borderland, the specificity he has in mind is first of all the regional one. His own collecting of

testimonies by survivors deported from the *Adriatisches Küstenland* is focused on the intersections between national, political, class and gender specificities of the witnesses that influence their accounts. Particular attention is given to the conflict between national and political aspirations regarding the Italian-Yugoslavian border and the question of Trieste; the antifascist internationalism of the inmates, as Coslovich notes, has given way to the national claims of the different groups.

Marco Coslovich collected testimonies only from the Italian territories of the *Adriatisches Küstenland* and mainly from Italian witnesses.³⁹ However, thanks to the regional specificities, the testimonies of some interviewed members of the Slovenian minority are much closer to Italian testimonies from the same region than to the above-mentioned Slovenian testimonies from the Slovenian national territory. One case in particular stood out from Coslovich's collection and aroused an unexpectedly wide interest.

The reiterated testimony by Savina Rupel

Savina Rupel belonged to the Slovenian national minority from the surroundings of Trieste. As a young girl before the war, she walked every day to the city to sell flowers, having her own stall and licence. During fascism ethnic minorities in the border region suffered severe discrimination, and antifascist activism among them came early on. After the German occupation in 1943, Rupel⁴⁰ exposed herself by asking for the liberation of her brother and fiancé, both arrested by the German police. Soon after that, she herself was arrested and deported to Ravensbrück. At the moment of her arrest she was 5 months pregnant. In the camp she felt close to the group of Slovenian and Yugoslav inmates, but she was close to the Italian inmates as well. Surrounded by the sadistic camp "doctors", she gave birth to a son, but the child died after several days. With the help of a Serbian Roma woman that recognized her as a Slavic compatriot, she managed to pick herself up and survive. On her return, she found her fiancé engaged to another woman, which made Rupel's reintroduction to the life of the community much more difficult. Still, she married another man, had a son and continued to work as a flower seller in Trieste.

Savina Rupel told her story for the first time to Marco Coslovich. She spoke in an Italian regional dialect, which was not her mother tongue, and which was subsequently changed into standard Italian in the tape-script. Impressed by her "narrative vocation", Coslovich later re-elaborated her story in a book.⁴¹ Coslovich considered as very important the fact that she had never spoken before, thus preserving the "authenticity" (in spite of the linguistic alienation, which was inevitable in those circumstances) that had been lost in other testimonies, especially men's, exposed as they were to political and ideological pressures. At the same time, Coslovich considers that Rupel's testimony is strongly conditioned by the patriarchal society and its consequent disapproval for her having been an unmarried mother. It must be said, however, that Slovenian women belonging to

that society were autonomous and often earning the only salary in the family, and that if there is one thread running through Rupel's story, it is that of her pride in her own independence. As the historian Marta Verginella says, Rupel's story about her powerful wish to survive can be explained only by her being used to a hard life, like other women from the same community, to crossing social borders, and to being an autonomous agent.⁴²

After Coslovich's book, Rupel spoke in Slovenian for a documentary film made in 2004 by the Slovene section of the Italian national television,⁴³ and after that for a book written by the Slovenian writer Boris Kobal.⁴⁴ Kobal's setting of the interview is visibly biased in a national and ideological sense: a large part of the conversation is focused on the pre-war period in a kind of folkloristic description of the life of the Slovenian community; his questions about Rupel's participation in antifascist actions are tendentious and want to suggest a political awareness and spirit of collectivity that she clearly refuses to recognize as her own (it seems that Kobal would like to hear a version of her story similar to the testimonies in Muser and Zavrl's collection); finally, he reduces into just a few sentences the post-war difficulties of her reintegration. The climax of her testimonies in the first two versions is the moment when she says that she did not declare the death of her newborn baby the day it happened, in order to avoid being sent to the Appel, because the Appel in her condition would have certainly meant her death. This is clearly the part of the story that can never be worked through; a psychologically complex and irresolvable ethical dilemma, as if she had offended her dead baby even more by using him to save her own life. In Coslovich's version she has to interrupt the narration and to invoke the listener's comprehension and forgiveness; in the documentary film she cries. In Kobal's version, by contrast, it seems that she has never had any ethical dilemma, since the idea of delaying the exit to the Appel has been suggested to her by the nurse, thus annihilating her internal division by externalizing it into two different persons. Another misunderstanding of the complex reality of the camp is represented by the fact that in Kobal's version the Roma woman who saved her life becomes a Slovene. The point of this comparison between different versions of the same testimony is not, of course, to question their truthfulness but, on the contrary, to foster awareness of their discursive nature, of their dependence on the possibilities of language and on the narrative genres available and, finally, of the social and emotional circumstances of the act of witnessing.

The motivation for Kobal's book was to reintegrate Rupel's story into her national language and context in order to obtain a more genuine testimony. Unfortunately, this "naturalization" was done with Kobal's preoccupation with Rupel's primordial femininity being, as he states, close to the "animal instinct"⁴⁵ to survive. Feminine closeness to nature is often part of broad national perspectives, once more distancing women from political life. Even though in Rupel's story there is no strong awareness of the collective fight and neither has she "what it takes to be a hero", it still does not mean that her story is a-political, or is more "natural". Her individual remembering certainly eludes grand national narratives

and their influence on the memories, but it would not have been possible without her being actively and courageously part of the complex transnational borderland society she lived in.⁴⁶

-
- ¹ As a specific historical event, the Holocaust largely depends on individual testimonies of survivors, thus the oral history has always been a particularly suitable, when not the only possible, approach to it. For the history of discussion on the specificity of women's experience of deportation see Dalia Ofer and Lenore J. Weitzman (eds.), *Women in the Holocaust*, New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- ² Cfr. Selma Leydesdorff, "Introduction to the Transaction Edition – Gender and Memory, Ten Years On", Selma Leydesdorff, Luisa Passerini, Paul Thompson (eds.) *Gender and memory*, New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2005, pp. vii-xvi.
- ³ Leydesdorff, Passerini, Thompson (eds.) *Gender and memory*, p. vii.
- ⁴ See, for example, the opening words of the chapter dedicated to women in the book by Marco Coslovich, *I percorsi della sopravvivenza. Storia e memoria della deportazione dall'Adriatisches Küstenland*, Milano: Mursia, 1997, p. 276. The same argument can be found in Marta Baiardi, "Aspetti della memorialistica femminile della deportazione", Biblioteca Archivio Vittorio Bobbato, http://www.bobbato.it/fileadmin/grpmnt/1133/baiardi_-_aspetti_memorialisticapdf.pdf
- ⁵ An important contribution to this topic has been given by Joan Ringelheim, "The Split between Gender and the Holocaust", in Dalia Ofer and Lenore J. Weitzman, *op. cit.*, pp. 340-350. For a critical approach to the reduction of women's experience of the camps to the themes connected to their sexuality, see the article by Sara R. Horowitz in the same collection (pp. 364-377, in particular on p. 369), and the introductory warning of the editors of the volume: "it is essential that women's experiences not be discussed exclusively in terms of motherhood or sexuality", *op. cit.*, p. 16.
- ⁶ On the binarism men/women=rationality/corporeality the primary reference is the works by Sherry B. Ortner ("Is Female to Male as Nature is to Culture", *Feminist Studies*, vol. 1, 1972, n. 2, pp. 5-31 and "So, is Female to Male as Nature is to Culture" in *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*, Boston: Beacon Press, 1996). A useful comment on the recent feminist discussion about the topic can be found in Lada Čale Feldman, *Euridikini osvrti*, Zagreb: Centar za ženske studije and Naklada MD, 2001, pp. 61-64.
- ⁷ Often quoted as an argument in favor of this hypothesis, one of the first Italian women's testimonies about deportation is significantly entitled *Questo povero corpo (This poor body)*. Written in 1946 by Giuliana Tedeschi, the work displays all the characteristics that would lately become distinctive of a certain current in women's writing about camps: subjectivity, poetic style and abundance of metaphors (contrary to men's reports that often want only to "certify" the events), atemporality and feminine identity strongly marked by physical experience.
- ⁸ See, for example, Marco Coslovich, *I percorsi della sopravvivenza*, p. 315.
- ⁹ See, for example, Marta Baiardi, "Aspetti della memorialistica femminile della deportazione", p. 13.
- ¹⁰ Marco Coslovich, *I percorsi della sopravvivenza*, pp. 19 and 315.
- ¹¹ Marco Coslovich, *I percorsi della sopravvivenza*, pp. 29, 226, 247.

- ¹² Mirjam Hladnik-Milharčič, "Spol in upor", Mirjam Hladnik-Milharčič (ed.) *Zbrana dela Angele Vode, I. knjiga*, Ljubljana: Krtina, 1998, pp. 9-87, in particular on p. 34.
- ¹³ Silvija Kavčič, *Preživele smo in spominjamo se. Slovenske jetnice v ženskem koncentracijskem taborišču Ravensbrück*, Ljubljana: Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti, 2008, p. 31.
- ¹⁴ Cfr. Barbara Jancar-Webster, *Women and Revolution in Yugoslavia 1941-1945*, Denver: Arden Press, 1990.
- ¹⁵ Zora Matijević, *Ravensbrück – ženski logor smrti*, Rijeka: Istarska nakladna zadruga, 1945.
- ¹⁶ Zora Matijević, *Ravensbrück – ženski logor smrti*, p. 20; Zora Matijević, *Ravensbrück – ženski logor smrti*, second edition, AFŽH, 1946, p. 46.
- ¹⁷ The notebook is preserved in the City Museum of Rijeka. Cfr. Natka Badurina, "Testimony Between Historiography and Literature", R. Jambrešić Kirin & S. Prleđa (eds.), *Feminisms in a Transnational Perspective: Women Narrating Their Lives and Actions*, Zagreb: Centre for Women's Studies & Institute of Ethnology and Folklore Research, 2013, pp. 59-68.
- ¹⁸ Erna Muser and Vida Zavrl, *FKL Žensko koncentracijsko taborišče Ravensbrück*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1971.
- ¹⁹ Silvija Kavčič, *Preživele smo in spominjamo se*, p. 194.
- ²⁰ The refusal has been formulated by Erna Muser. See Silvija Kavčič, *Preživele smo in spominjamo se*, p. 30. Only a short passage by Angela Vode has been published in the collection edited by Muser and Zavrl.
- ²¹ Cfr. Erna Muser and Vida Zavrl, *FKL Žensko koncentracijsko taborišče Ravensbrück*, p. 32. The issue of Trieste divided not only Slovenian and Italian antifascists, but also Italian antifascists among themselves; the latter were arguing whether the city of Trieste, after the war, should become Italian, according to their national preferences, or Yugoslav and communist, a solution that corresponded to their ideological aspirations. Cfr. Marco Coslovich, *op. cit.*, 251. The question of Trieste was solved only in 1954, in the tense atmosphere of the cold war.
- ²² Silvija Kavčič, *Preživele smo in spominjamo se*, p. 190.
- ²³ Angela Vode, *Spomin in pozaba*, (ed. by Mirjam Hladnik Milharčič), Ljubljana: Krtina, 2000.
- ²⁴ Silvija Kavčič, *Preživele smo in spominjamo se*, p. 196.
- ²⁵ *Skriti spomin Angele Vode*, director Maja Weiss, produced by RTV Slovenija. An overview of the post-socialist rehabilitation of Angela Vode and a critical reflection on the film were presented by Mirjam Hladnik Milharčič, the editor of Angela Vode's complete works, during the conference *Do Women Have the Victory Day? Women's traumatic memory and narrations of resistance* organised by the Centre for Women's Studies in Zagreb, May 2009.
- ²⁶ Silvija Kavčič, "Meine Liebe Titoline' – Mara Čepič in Rosa Jochmann, prijateljstvo v pisnih," *Borec*, n. 644-647, LIX/2007, pp. 60-65.
- ²⁷ The Italian post-war memory about deportation is well described by public reactions to the first national exhibition on concentration camps set up in 1955. Cfr. Marzia Luppi and Elisabetta Ruffini (eds.) *Immagini dal silenzio. La prima mostra nazionale dei lager nazisti attraverso l'Italia 1955-1960*, Modena, 2005.
- ²⁸ Marta Baiardi, "Aspetti della memorialistica femminile della deportazione", p. 7
- ²⁹ Marta Baiardi, "Aspetti della memorialistica femminile della deportazione", p. 11.

- ³⁰ One of the most famous books in this field is Luisa Passerini's *Autoritratto di gruppo*, Firenze: Giunti, 1988; English version: *Autobiography of a generation. Italy 1968*, Hanover-London: Wesleyan University Press, 1996.
- ³¹ Anna Maria Bruzzone and Rachele Farina, *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Torino: Einaudi, 1976.
- ³² Lidia Beccaria Rolfi and Anna Maria Bruzzone, *Le donne di Ravensbruck. Testimonianze di deportate politiche italiane*, Torino: Einaudi, 1978.
- ³³ From the remembrances of Lidia Beccaria Rolfi in Lidia Beccaria Rolfi and Anna Maria Bruzzone, *Le donne di Ravensbruck.*, p. 97.
- ³⁴ Rolfi and Bruzzone, *Le donne di Ravensbruck*, p. XVI.
- ³⁵ Rolfi and Bruzzone, *Le donne di Ravensbruck*, p. X.
- ³⁶ Rolfi and Bruzzone, *Le donne di Ravensbruck*, p. IX.
- ³⁷ Alessandra Chiappano, "La specificità della deportazione femminile attraverso l'analisi delle testimonianze raccolte nell'archivio della deportazione piemontese", Alessandra Chiappano (ed.) *Essere donne nel lager*, Firenze: la Giuntina, 2009, pp. 71-134, in particular on p. 90.
- ³⁸ Anna Bravo and Daniele Jalla (eds.) *La vita offesa. Storia e memoria dei lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti*, Milano: Franco Angeli, 1988.
- ³⁹ Bravo and Jalla (eds.) *La vita offesa*, p. 226.
- ⁴⁰ I don't agree with the tradition of calling women's testimonies by their first names, a tradition that seems to suggest that they are closer to the private than to the public sphere.
- ⁴¹ Marco Coslovich, *Storia di Savina. Testimonianza di una madre deportata*, Milano: Mursia, 2000.
- ⁴² Marta Verginella, "Sava v ženskem peklu", in Boris Kobal, *V ženskem peklu. Savina zgodba*, Trieste: ZIT, 2006, pp. 75-84, for the information see p. 83.
- ⁴³ *Spomini*, directed by Mirjam Koren, screenplay by Marta Verginella, Trst: RAI, 2004.
- ⁴⁴ Boris Kobal, *op. cit.*
- ⁴⁵ Boris Kobal, *op. cit.*, p. 7.
- ⁴⁶ While I write this article, Rupel's story has been put on stage, continuing the process of remembering in artistic forms of post-memory. The performance has been promoted by a Slovenian actress and an Italian director who wanted to present Savina's story to Italian audiences in Trieste. For the performance, however, they used Coslovich's interview and not Kobal's, whose exclusiveness would have been completely untranslatable in a cultural sense. The performance is entitled *Savina. Einundneunzigtausend dreihundert neunundzwanzig*, text by Gioirgio Amodeo, with Tatiana Malalan as Savina Rupel, produced by SKD Tabor.

Violeta Davoliūtė

Representations of Historical Trauma in Cold War Europe: The Cinema of Testimony in France and Lithuania

Claude Lanzmann's *Shoah* (1985) is credited with pioneering a new aesthetic for the representation of traumatic memory. Through interviews with the survivors, perpetrators and witnesses to the Holocaust, Lanzmann evoked "somatic testimony" to an experience that is said to exceed the representational framework of ordinary speech and narrative. This article traces the parallel development of a similar mode of testimonial representation in the documentary cinema of Soviet Lithuania after WWII. In the absence of any clear influence between the national traditions of French and Soviet Lithuanian cinema, the observed similarities are suggestive rather of a pan-European pattern of aesthetic invention, faced with the challenge of coming to terms with the traumatic legacy of WWII.

Keywords: memory, trauma, testimony, Holocaust, Gulag, Lithuanian cinema, French cinema, Soviet cinema.

Introduction

Europe's memory of WWII was starkly fragmented along social, ethnic and political lines at the very onset of peace. Declared symptomatically on two different days (Victory Day was commemorated on 8 May 1945 by the Western Allies and on 9 May 1945 by the Soviet Union), the postwar period of reconstruction and reconciliation assumed a very different dynamic on each side of the Iron Curtain.¹

Towards the end of the Cold War, a certain consolidation of historical memory was achieved, but it was highly polarized. The West focused increasingly on commemorating the Holocaust – an act of atonement and critical self-examination in which former Allied, Axis and neutral states play a part – while the East continued to rehearse the celebration of victory over fascism.²

Since the collapse of the Soviet Union, a second wave of consolidation has taken place. Considerable efforts among scholars and politicians were made to weave the distinct history of those communities and nations in the borderlands of East-Central Europe, where liberation from Nazi rule was followed directly by the imposition of Stalinism and the trauma of mass repression, into a pan-European narrative of WWII and its aftermath.³

But there is another approach that seeks to underscore the parallels that emerged between cultural developments in Western and Eastern Europe even

during the Cold War. Alexander Etkind argued that late Soviet culture was haunted by the unburied past of Soviet terror, just as the culture of Western Europe after World War II was preoccupied with the legacy of the Holocaust.⁴ More specifically, Lilya Kaganovsky notes how memory, and specifically the traumatic, personal memory of war, emerged as a dominant theme of Soviet cinema during the 1960s, as filmmakers of the Thaw drew on innovations of Italian neorealism and the French new wave to rebel against the the monumental cinema of Stalinism and portray the inner lives and intimate experiences of individual protagonists.⁵

The focus of this paper is not on the facts or historical significance of the Holocaust or the atrocities committed under Stalin, but on the aesthetic strategies to represent them used on either side of the Iron Curtain in the final years of the Cold War. Seeking to substantiate the parallels drawn by Etkind between the evolution of historical memory in Europe's East and west, it focuses on the cinematic expressions of what Marianne Hirsch calls postmemory, or "the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated."⁶

Specifically, this paper analyzes the evolution and aesthetic features of documentary cinema in France and Soviet Lithuania. Claude Lanzmann's *Shoah*, released in 1985, profoundly influenced the discourse of Holocaust memory in the West. The film, together with the director's copious self-critique and commentary, provoked an intense debate over issues of historical representation and the appropriate "subject position" from which one should approach traumatic historical events.⁷ In the Soviet Union, there was little open discussion of the Holocaust, and very few films devoted to the theme.⁸ In Soviet Lithuania, however, the trauma of mass deportations, political repression and forced collectivization under Stalin was represented through a number of oblique aesthetic strategies that became increasingly explicit and politicized towards the end of the 1980s.

Considering the starkly different political and cultural environment of France and Soviet Lithuania during the Cold War, the emergence of similar testimonial mode in the documentary cinemas of each country suggests the influence of a broader, cultural trend that embraced both East and West. By drawing parallels with the aesthetics of Lanzmann's canonical work of testimonial film, I will suggest that the Lithuanian tradition of documentary as it developed in the late Soviet period can be interpreted as participating in a pan-European process of mourning the historical catastrophes of the twentieth century.

Cinema and Testimony

The emergence of a testimonial aesthetic of representation can be seen since the 1960s in the documentary cinema of the West, reaching a peak in the late eighties.⁹ This development can be traced along two interwoven paths. The first involves a series of technical and artistic innovations that made the "talking head"

a dominant element in documentary; the second concerns the manner in which filmed oral testimony emerged as the answer to debates over the representation of historical trauma in film, especially the Holocaust.

Paradoxically, the identification of a distinctly testimonial mode of discourse in documentary film is problematic precisely because of the medium's reputed ability to make the viewer into an "eyewitness" of the events portrayed. Because of the historically unprecedented fidelity of photographic images to replicate what they record, we see the images in the film much as though we were present at the scene of the event. Sometimes called a "mirror with a memory," the camera approximates the human *sensorium*, producing "memories" that do not fade and that can be recalled at will by anyone who wishes to "re-experience" the past it has captured.

Indeed, such is the power of images that caution with regard to the alleged transparency of representation is often forgotten. The very notion of documentary film (film which documents, which provides evidence) reinforces the mistaken equivalence of "testimony" with an idealized "report" and the myth of a direct or "indexical" representation of the past. Even if the photographic image is "indexical" in the sense that it constitutes proof that the photographer "must have been there" to make the photo (in any case before the era of digital imagery), the cinema is clearly something other than a mirror of reality.

An extraordinary amount of work and thought typically goes into the framing, editing, and sequencing of individual shots of varying length, the lighting, visual and sound effects and music, and the insertion of commentary through inter-titles or speech – all of which constitute the "language" of cinema and form a complex *narrative* with powerful explanatory and rhetorical effects. But while the sheer persuasive power of film is universally recognized, it is also viewed as the weakest of the arts in instilling a critical sense and balanced judgement. "Footnotes cannot be filmed," writes David Herlihy, and the clarity of the cinematic illusion "undermines awareness that all historical knowledge comes through filters."¹⁰

Today's cinema audiences are familiar with, and almost inured to what are by now stock photos and newsreel images of the Holocaust: the boy walking along a road lined with dead bodies, the emaciated bodies of concentration camp prisoners filmed during liberation, the bulldozers shovelling a hill of skeletal human corpses into a ditch. But in themselves, these images do not provide a historical or critical context for the events. Seeing is believing, but not necessarily understanding, which involves the processing of the visual data into a narrative, which in turn sets the instant of the image into the time stream of human history.

Walter Benjamin wrote of the importance of captions to provide such perspective, warning that the proliferation of photography as a means of communication would create a new generation of historical illiterates.¹¹ Similarly, for Jean Baudrillard the very fidelity of the photographic image to its historical object precludes the possibility of ethical or other judgement: "The secret of the image [lies] in its 'telescoping' into reality, its short-circuit with reality, and finally, in the implosion of image and reality.... There is a kind of primal pleasure,

of anthropological joy in images, a kind of brute fascination unencumbered by aesthetic, moral, social or political judgement.”¹²

And yet it is precisely this kind of judgement that is necessary for the understanding of images of atrocity. From this perspective, the history of the Holocaust film is a history of attempts to fill this gap between seeing and understanding, between the image and narrative. Narrative fictions of the Holocaust are thought to fill the gap too easily, and there is a widespread view that the closure of narrative and cathartic pleasure it creates lead only to misunderstanding and misrepresentation of the event. On the other hand, documentaries feed the desire for knowledge rather than identification, but are handicapped in their ability to communicate the affective dimension of the event as it was suffered by its participants.

The earliest films representing the Holocaust were newsreel-type documentaries produced at the end of the war by the Allies. Examples of what Nichols calls the expository mode, they are characterized by external commentary and evidentiary editing of the visual track, which establishes a rhetorical continuity from one scene to the next. As opposed to fictional film narrative, where the succession of scenes establishes temporal or spatial continuity, editing in the expository mode generates persuasive, forensic and logical discourse.

Before the ability to record the sound-track simultaneously with the visual track became economical and widespread in the 1960s, the post-production addition of “nonsynchronous” sound in the studio (usually commentary and/or music) prevailed in the making of documentary film. This constraint/technique contributes to the sense of objective judgement inherent in the expository mode, as “after-the-fact” commentary extrapolates from the events shown on the image track, drawing didactic conclusions and generalizations.¹³ In the expository mode, the undisciplined power of the image is channelled and controlled by editing and the *ex post facto* word.

The Camps of the Dead (Actualites Francais Films, 1946) consists of footage of camps liberated by the U.S. Army, and is structured as a visual tour of seven camps. Typically, an establishing long shot is followed by medium shots of groups of living or dead bodies, and moving to close-ups of individual bodies and wounds. At one point a hand reaches from behind the camera to pull back the clothing from the chest of a corpse, revealing a bullet hole. The present-tense commentary provides a sense of historical depth and explanation to the images: “Here is where the land of horror starts, here at this dead end shunting, here at this abandoned train.” The images establish the basic facts, which are shaped into narrative by the voice-over: “In 1933, when the first anti-Nazis were sent here, the Nazis already foresaw a long and useful future for this camp.” Sharing this expository development of historical argument, *Mein Kampf* (Erwin Leiser, 1965) also builds a visual narrative through the sequencing of footage taken at different times. The historical logic of the progression from nationalism to anti-Semitism to genocide is powerfully, if implicitly, conveyed by the succession of scenes of Nazi rallies and liberated concentration camps.

Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (*Night and Fog*, 1955) breaks away from the epistemological confidence of the expository tradition. While he employs documentary footage of the camps, he also introduces what we might call a modernist voice-over and music that question rather than confirm the knowledge imparted by the images. If *The Camps of the Dead* presented an instant of the past as though it were present, and *Mein Kampf* edited the past into a continuous narrative, *Nuit et brouillard* approaches the past from the present, establishing a creative tension between the two with a continual oscillation from one to the other. Resnais questions the extent to which images of atrocity can convey the experience of the camps and of the past in general, offering a poetic medium for relating the affect that is absent in the image alone.

The opening scene presents a pastoral field shot in colour. The camera tracks smoothly until a barbed-wire fence appears in the foreground and guard towers rise in the background. The voice-over says: "Even a peaceful landscape; even a field with crows flying over; even a road with cars, peasants and couples passing by; even a holiday village with a fair and a steeple can lead the way to a concentration camp."¹⁴ Having begun in the present, however, the film suddenly flashes back to the past with a shot taken from Leni Riefenstahl's *Triumph des Willens* (*Triumph of the Will*, 1934) showing German soldiers marching in formation at the Nazi Party Congress in 1933 at Nuremberg. The following words accompany the images of an empty barracks at Auschwitz: "The reality of the camps, despised by those who made them, inconceivable to those who suffered in them – in vain do we try to discover its remnants. These wooden barracks, these shelves where three slept, these burrows where one hid, where one concealed food, where sleep itself was a menace – no description, no image can restore their true dimension, that of uninterrupted fear."¹⁵ This passage points to our inability, as "eyewitnesses" to the events through documentary, to "see" the affective side of the experience of genocide. The audience is thus provoked to imagine what is missing from the images they see: "Today, on the same track, the sun shines. Go slowly along it, looking for what? Traces of the bodies that fell to the ground? Or the footmark of those first arrivals gun-bullied to the camp, while the dogs barked and the searchlights wheeled and the incinerator flamed..."¹⁶ Commentary fills in for the missing images on the screen; the words are vivid while the images are bare. Likewise, a colour shot tracking slowly through the gas chamber is accompanied by the words: "The only sign – but you have to know – is this ceiling ripped by fingernails. Even the concrete was torn. The film thus introduced an indirect mode of historical representation into the tradition of Holocaust films. The temporal dimension is transposed onto the spatial plane; the past is inscribed in the landscape of the present as footprints, traces, and remains. In surveying the surface of the present, the camera provokes the viewer to imagine possible narratives, sequences of actions that could provoke people to tear concrete with their fingernails. The viewer's imagination mimics the memory of one for whom these traces would be reminders of past experience.

The last major artistic innovation in the Holocaust film tradition before *Shoah* was predicated on the expanding use of synchronously recorded sound.

As noted above, before the use of synchronous sound became economical in the 1960s, visuals were typically filmed first and then music and voice-overs were added in the studio as a separate process. The French school of *cinéma vérité* took advantage of the new technical innovations to produce a new kind of realism and new standards of documentary authenticity. The editing of footage with simultaneously recorded sound creates the impression of lived or real time. Events just “happen” in front of the camera. Dialogue, sound, and images are anchored in a specific moment and an historical place.

Crucially, this mode of documentary allows for the full cinematic representation of oral testimony: it “affords the viewer an opportunity to look in on and overhear something of the lived experience of others, to gain some sense of the distinct rhythms of everyday life, to see the colours, shapes, and spatial relationships among people and their possessions, to hear the intonation, inflection, and accents that give a spoken language its ‘grain’ and that distinguish one native speaker from another.”¹⁷ In other words, it allows for the *pragmatics* of testimony, or those dimensions of meaning that are dependent on time, person, and place, to be fully captured by the film. Combining the spoken word and the speaking body allows for the visual and aural reception not only of direct speech, but also of the oral discontinuities and incoherencies that “represent the quintessence of the experience they record.”¹⁸ In this respect *cinéma vérité* evolved the technical means of representing the past through its traces in the present, not only topographically or archaeologically in the landscape, but physiologically and empirically, in the voices and bodies of speaking witnesses.

A pioneering work of *cinéma vérité*, *Chronique d'un été*, (Chronicle of a Summer, 1960) was also probably the first instance of filmed Holocaust testimony. The film presents a snapshot of French society in the 1960s, with episodes filmed in real time corresponding to a number of selected social, political, and personal themes. The film makers Jean Rouch and Edgar Morin are seen on camera interviewing people and also talking about their own lives and discussing the film. In one scene the camera suddenly focuses on a tattooed number on Marceline's forearm that she received when she was deported to a concentration camp during the war. Later, Marceline walks through the Place de la Concorde, recalling the words exchanged with her father at the time when they were arrested on that square and deported. The scene is composed of three separate shots: the first is from a medium distance and shows her entire body, the second is a close-up on her face, and the third retreats slowly away. However, our distance from Marceline is not reflected aurally: whether far away or close up, we hear Marceline's soft-spoken testimony as though we were standing right next to her. Compared to the objective voice-over commentary of earlier documentaries, the technological innovation of the small hidden microphone allows for a more personal discourse of subjective memory to be represented in film.¹⁹

Thus, by the time Lanzmann began the production of *Shoah*, several building blocks of a distinctly testimonial mode of representation were already in place. *Nuit et brouillard* had introduced the sense of doubt that images alone can convey

the affective dimension of past experience, accompanied by the notion that words could fill in the gap by inducing the viewer to imagine what was not shown. The related technique of surveying the landscape for traces and remains of the past, and the powerful trope of pointing to the absence of signs of the past also prove fundamental to Lanzmann's work. The *cinéma vérité* techniques pioneered by *Chronique d'un été* brought the voice and body of the witness into full view, permitting the full pragmatics of testimonial discourse to be represented, communicating direct and oblique, intentional and unintentional reference. These features combined to allow the possibility of representing memory cinematographically, and thus of capturing the affective, subjective dimension of the past which eludes objective history.

Testimonial Authenticity in *Shoah*

By gathering the testimonial aspects of earlier works into a single artistic whole, *Shoah* consolidated the testimonial documentary as a genre with readily identifiable cinematic conventions. The most often noted feature of *Shoah* is that it is made from oral testimony delivered by the people with experience of some dimension of the Holocaust: as victims, bystanders, or perpetrators. Its subject is historical: the mass killing of Jews by the Nazi regime. And yet it offers no "historical" or "documentary" footage of these acts. *Shoah* begins with a denial of the stock-in-trade of documentary film, namely the pretension to make the viewer into an eyewitness of the events discussed. The film consists entirely of footage shot in Lanzmann's "present" of the seventies and eighties.

The absence of archival images is a conscious and central aesthetic choice of the filmmaker. In general, Lanzmann rejects the expository mode of documentary altogether. Rejecting the historical mode of knowledge, Lanzmann seeks another way to bridge the gap between seeing and understanding, or to "transmit" the knowledge of the Holocaust which he has discovered. Thus, although the film is on the Holocaust, it approaches its subject from the perspective of the present with such consistency that testimony itself becomes a subject of the film: "Rather than a simple view about the past, the film offers a disorienting vision of the present, a compellingly profound and surprising insight into the complexity of the relationship between history and witnessing."²⁰ Rather than make the viewer into a direct eyewitness to the Holocaust through photographic realism, either fictional or documentary, *Shoah* captures the discourse of testimony in performance, with all of the pragmatic features of testimonial discourse as a speech act. Crucially, the filmmaker himself has a role in transmitting knowledge, in testifying to the Holocaust in his own right.

Shoah thus extends and radicalizes the testimonial moment incipient in earlier Holocaust films by restricting the gaze of his camera to the present, evoking the past through memory. Lanzmann makes a necessity of this method: because the Nazis tried to eliminate all record of their crimes, he calls the Holocaust an event without a trace. But whether or not Lanzmann overstates the absence

of historical evidence, this conceit nevertheless forms his guiding aesthetic principle and generates a specific criterion of authenticity for judging the “truth” of his documentary. He describes his film as having been “made against its own possibility,” because the Holocaust was “not only the destruction of a people, but a destruction of the destruction.” In the absence of images of the genocide, he says, the film records “the looks of those who have seen.”²¹

To generate this “look,” to evoke visually the memory of the past in his interlocutors, Lanzmann employs the mnemonic techniques of staging the interviews in evocative milieus and asking concrete questions that provoke the memory of the senses. Many questions center on physical sensations, of hot and cold, of light and dark, smells, size and distance and duration. While this empirical focus supports the investigative purpose of his detailed inquiry into how the killing took place, Lanzmann’s aesthetic purpose lies elsewhere: not in the referential truth of the testimony but in its oblique reference to the affective experience of the witnesses. As Gertrud Koch argues, Lanzmann’s purpose is to let pain testify somatically to the trauma which remains beyond expression. This indirect, somatic testimony to what remains inexpressible forms the highest truth for which Lanzmann as interlocutor continually strives to reach.²²

But in spite of such elaborate staging, the film is essentially documentary: Lanzmann’s interlocutors are speaking about their own memories, their own lives. The fiction of his film lies not in the script, but in the staging, framing and subsequent editing of scenes into a narrative whole. In his commentary, Lanzmann is at pains to emphasize the artistic and constructed nature of the film, though this aspect is not always taken into consideration by observers. The testimony given by witnesses is more often than not analysed as though its production were transparent, unmotivated, unconditioned by the cinema techniques that produce and frame the image before the viewer. For example, Nichols says that *Shoah* breaks with the so-called indexical bond between image and reality. Instead, I would argue that the film develops a different kind of indexical bond, namely the testimonial link between the *body* of the witness and the past. Through elaborate *mises en scène*, *Shoah* creates an alternative means of accessing the past that proves equally if not more powerful emotionally than the projection of images of atrocity.

Lanzmann places the mystery of trauma, of death, at the centre of his investigation. As we have seen, trauma is defined as an event that is not fully apprehended as it occurs; its victims can communicate their experience only through the *performance* of reliving the event as it belatedly and uncontrollably takes possession of the self in the form of hallucinations or dreams.²³ Based on this premise of the impossibility of testifying *directly* to genocide, the theory of testimony that emerges from the film builds on the possibility of a second, *indirect* testimony, on the transmission of the truth of traumatic experience to the *empathetic listener*. The truth of the Holocaust thus inheres in the performance, in the voice, silences, and gestures of the primary witness as he or she re-enacts the trauma. *Shoah* dramatizes this model of testimony: the montage of the film

constructs the repeated acts of discovery by the viewer as he or she listens to the primary witnesses testify obliquely to the past, an act which thus reveals the presence of the past: “What animates... Lanzmann... is not the opposition between absolute truth and absolute fiction, but the awareness of the final inaccessibility of a moment of crime, violence, trauma, irretrievably located in the past.”²⁴ Thus testimony is not only, and not even primarily, a source of empirical knowledge about events in *Shoah*, but a process through which secret or unconscious knowledge is accessed and transmitted. By placing the representation of the unrepresentable at the centre of his endeavour, Lanzmann’s film initiates the viewer into an awareness of the final inaccessibility of the moment of trauma. It revolves, therefore, around a mystery, and the attitude of awe and veneration which so often accompanies discussions of the film reveals the essentially religious mode of reception it has inspired in many viewers.

The Testimonial Turn in Soviet Lithuanian Documentary

Shoah was one of many films released in the eighties that combined these techniques into a new form of documentary variously described as postmodern (Williams), reflexive (Nichols, Rabinowitz) or post-traumatic (Felman, Walker).²⁵ Linda Williams argues that these films reject the notion of the camera as a “mirror with a memory” for an interventionist, intrusive manipulation of documentary truth. Interactive documentary approaches the past through the palimpsest memory of witnesses to an event:

*The recourse to talking-interviews, to people remembering the past—whether the collective history of a nation or city, the personal history of individuals, or the criminal event which crucially determines the present—is...an attempt to overturn this commitment to realistically record ‘life as it is’ in favour of a deeper investigation of how it became as it is.*²⁶

A brief survey of the evolution of documentary cinema in Soviet Lithuania shows the emergence of similar thematic concerns and aesthetic strategies for the representation of historical trauma from the sixties onwards, notably the representation of somatic testimony through (a) the physical gestures of the filmed witness and the inflections of her speech, and (b) the transposition of the temporal dimension onto the spatial plane, or the filming of the traces of the past on the landscape of the present.

A number of scholars have identified the distinctive features of what has traditionally been referred to as the poetic school of Soviet Lithuanian documentary, most closely associated with the pioneering works of the director Robertas Verba (1932-1994).²⁷ But while many of these studies have drawn parallels to pan-European trends like the emergence of *cinema vérité* and the practices of ethnographic documentary,²⁸ it nonetheless remains to be seen how this distinct school of documentary filmmaking was shaped by broad cultural

developments in postwar Lithuania,²⁹ and how it contributed to the emergence of a pan-European postmemory of trauma.

The following analysis draws on these studies and seeks to demonstrate how this distinct school of poetic documentary participated in the “rustic turn” of postwar Lithuanian culture.³⁰ Catalysed by the campaign of rural “meliorization,” which destroyed the last remaining single-family homesteads and forced the relocation of thousands of mostly elderly people into collective farms and rural towns, the rustic turn signalled a broad-based rejection of the forward looking modernism of the late 50s and early 60s and a spiritual return to the rural origins and essence of national identity. As a distinct version of the Soviet post-modern,³¹ it mourned the trauma of deracination caused by forced modernization, driven by mass deportations, the collectivization of agriculture, and forced urbanization under Stalin.

Participating in broader Soviet and pan-European trends in documentary filmmaking, Soviet Lithuanian cinema began in the late fifties to reject the expository tradition of the immediate postwar era by experimenting with more poetic explorations of subjectivity. Works directed by Viktoras Starošas (b. 1921) like *Jie – kauniečiai* (*They are from Kaunas*, 1958), *Mano draugai* (*My Friends*, 1959), *Svajos ir likimai* (*Dreams and Destiny*, 1961), and *Nenusimink, Virginijau* (*Cheer up, Virginijus!* 1962) are marked by the use of interior monologues, bringing a new intimacy to the representation of contemporary Soviet life. Typical of Socialist Realism of the Thaw period, these films portray the differences between generations with a strongly ideological or “publicistic,” as Soviet-era criticism described it,³² slant towards the progressive nature of youth, urban life and modernity in general. In *Cheer up, Virginijus*, (*Nenusimink, Virginijau*) for example, daily life in a new urban settlement that was established near a major cement plant is portrayed through the eyes of a child. The child’s vision is inherently future-oriented and the incipient urban and industrialized community is portrayed as a sign of the imminent arrival of modern, socialist society.

Just a few years later, however, Robertas Verba constructed an equally subjective portrayal of contemporary life and the differences of generations, but one which conveyed an entirely different, post- or even anti-modern message. With the production in 1965 of *Senis ir žemė* (*Old Man and the Land*), the forward-looking modernism of *Nenusimink, Virginijau* was dramatically reversed. The film focused on the portrait of an old Lithuanian farmer who talks about his life and children as well as his recently deceased wife. As with *Nenusimink, Virginijau*, the old man’s story is organized superficially as a narrative of enlightenment and inter-generational progress: the farmer’s sons – a teacher, a tractor driver and a professor – are presented as the embodiment of the progress and successful development of Soviet society. But under this surface of modernity and progress, the ethnographic setting of the story in the old village house, the sound of the old man speaking a regional dialect, his gestures and idiomatic expressions are immediately recognizable as traces of an archaic, pre-Soviet culture that was already dying away, generating a powerful sense of nostalgia.

The seemingly innocent phrase of the protagonist, “nowadays people can make everything but they still cannot make the sun”, alluded to the limitations of Soviet modernity, offering a subtle yet powerful critique. The slow movement of the camera, the broken montage, the strong visual symbolism and the juxtaposition of the modern and the archaic not only contrasted with the progress-driven and plot-centered documentaries of earlier years, but conveyed a palpable sense of trauma and loss. By filming simple peasants and elderly people in this and other films, like *Šimtamečių godos* (Centenarian Dreams, 1969) Verba let his subjects bear somatic witness to the lost and archaic past.³³ As with Lanzmann’s *Shoah*, the pragmatic features the speech act, including the grain of the voice, the inflections of archaic dialects and the gestures of the social actors convey a sense of the past as a trace or mark upon the body of the witness.

Using the techniques of *cinema vérité*, Verba represented the past through its traces in the present, not only topographically or archaeologically in the landscape, but physiologically and empirically, in the performance of the voices and bodies of speaking witnesses. His films introduced the archaic figure of the ethnic Lithuanian autochthon, a character who “grows from the earth” like a tree, an immediately recognizable figure in Lithuanian culture, seen as increasingly anomalous in the all-too rapidly changing environment.

Verba reinforced this somatic aesthetic with a 1968 documentary entitled *Čiutyta rūta* (1968) a non-translatable line of an old Lithuanian polyphonic song, which portrayed the performances and personages of a folk ensemble called *Kupiškėnų vestuvės*. In marked contrast to the standard Soviet folk ensembles originating in Stalinist times, where folk dances were adapted and “modernized” for performance by young, professional dancers using techniques from ballet and gymnastics, the performances of *Kupiškėnų vestuvės* were based on a completely different aesthetic and standard of authenticity. The group consisted of elderly villagers who were not professional actors or singers. The advanced age of the performers in the roles of a young bride and groom jarred the conventions of realism and embodied a deep sense of nostalgia for a culture and for “lost” rituals that no subsequent generation would be able to perform in the same authentic manner.

The key to this documentary, which portrays fragments of the folk performance, is the way it contrasts the old and the new in a manner that is sometimes ironic and sometimes lyrical. But perhaps even more important is the way the film captures the reaction of the audience watching the live performance: deeply emotional, completely carried away and often reduced to tears. The deep but vague sense of nostalgia that inhered in the performances of *Kupiškėnų vestuvės* came to infect virtually all forms of artistic and social expression in Lithuania. While there is no explicit reference to historical trauma in any of Verba’s films, they introduced a mood of mourning and cultural loss that established the aesthetic foundations for subsequent, more explicit articulations of traumatic postmemory.

The generation of postmemory in the Lithuanian documentary cinema can also be seen in the use by a number of late Soviet Lithuanian films of the second

key technique of Lanzmann's *Shoah*; namely, the representation of the past through the landscape of the present. In a 1988 documentary called *Pabuvam savam lauki* (*We were in our own field*, 1988), director Henrikas Šablevičius (1930-2004) filmed a gathering of families at their former home, a village that was destroyed through the process of meliorization. Aside from a small cemetery and a monument marking the place of the former village, there is no visible trace of the past. Instead, Šablevičius conveys a powerful, verbal picture by filming the former residents talking about what used to be there, walking over the territory and remembering the topography of the village by pointing to where this tree, where that house used to be located, and in this way bringing back to life the entire universe of the village and the old village way of life.

As in *Shoah*, the act of walking across an apparently barren landscape spatializes history. It turns walking and talking into a commemorative practice, a visceral engagement of the body with place, giving presence to loss and form to absence:

I saw with my very own eyes how they were pulling down all of the cherry trees. They were in full blossom. The apple trees were already ripe with fruit, and there were many beautiful maple trees too. I remember how my mother was crying, her arms wrapped around a young maple tree, begging them to leave this one alone. We used to plant trees like that when somebody died, to commemorate a misfortune. The head of the collective farm said they could not keep it, it was not in the plan.

The collective gathering of former villagers at the site of their destroyed home brings forth the ethical dimension of remembering as an active, participatory practice.³⁴

Near the end of the film the camera pans across the empty landscape and shifts to a winter view, the ground suddenly covered in snow, and the appearance of a barbed wire fence, a silent but clear reference to the fate of the deportees to the Gulag. The film thus served as a powerful critique of collectivization and various subsequent efforts to modernize the countryside under the Soviets. It brings out the collective trauma that the displacement had on the people who once called that place their home, reinforcing the autochthonous root of Lithuanian identity. The film takes on an explicitly political message by linking the fate of this village, erased through the process of Soviet-style modernization, with the experience of mass deportation.

Pabuvam savam lauki was released at the same time when the practice of travelling to the places of deportation in the distant reaches of the USSR to recover the remains of perished deportees had reached its peak. Such pilgrimages were almost always documented by amateur filmmakers. In general filming became a widespread obsession during the time of the popular movement. As it is pointed out by the famous Lithuanian cinema critic Skirmantas Valiulis: "it was something like the 'New Wave in France... You throw a camera on your shoulders and rush to the street to watch and to see what people are talking about [...]"

There were many video enthusiasts. Today our big headache is what to do with all this footage.³⁵ Documentary films like *Lietuvą tarp praeities ir ateities* (*Lithuania Between Past and Future*, 1990), directed by Antanas Maciulevičius, and *Sugrįžimas* (*The Return*, 1993) directed by Petras Abukevičius are representative of the motifs and techniques that were commonly used at the time. In particular, these films intensified the use of somatic testimony to generate an affective apprehension of the past as a past of trauma.

The focus of *Lithuania between Past and Future*, for example, is not to present an objective account of the past or engage in polemics with established Soviet interpretations, but rather to contextualize the present in relation to specific, highly symbolic and emotionally evocative relics that can be seen, touched and filmed in the present. The centrepiece of this strategy lies in how the film represents some of the central political rituals of the era, like the procession of crosses and the re-consecration of the remains of deportees brought back from Siberia. There is no explanation of what is happening on screen, no discussion of the illegality of the deportation or of the inhuman conditions under which the prisoners lived and died. Instead, scenes of people digging up graves in Siberia and the return of coffins draped in Lithuanian flags at the airport in Vilnius are framed by an extended discussion by a well-known ethnographer, Norbertas Vėlius (1938-1996), on the mythology and culture of the ancient Lithuanians.

Pointing to the murals in the Department of Philology at Vilnius University as a visual guide, the ethnographer notes that “our ancestors” have lived on the same territory for over four thousand years,” and how the symbol of the world as a tree symbolizes the rootedness of the Lithuanian nation to the earth. As the film shows crowds of people watching a procession of coffins to Cathedral Square for re-consecration in the church, the sacred heart of Lithuania where the ancient dukes and kings are buried, he comments: “Lithuanians are inseparable from their land. Even after death they return to their homeland... And they could never understand a person who voluntarily chooses to live outside of their home country.”

The film goes on to visit several sites of memory, places imbued with historical significance that testify to some event of the past that continues to hold meaning to the present. Indeed, in the opening scene of *Lithuania between Past and Future* the viewer is treated to a spectacular panorama of the Kuronian Spit (*Kuršių Nerija*) and its sprawling sand dunes by the lagoon. The location itself is highly symbolic – the spit is a natural reserve and the lagoon itself is dying out, shrinking, its flora and fauna becoming extinct. The landscape recalls the lot of the Kuronians, a Baltic tribe assimilated by the Germans in the Middle Ages, who left their toponyms behind as a historical trace of their culture. The figure of an elderly woman emerges from the dunes, walking and singing a folk song – her motion is slow, peaceful, the landscape is empty and serene. She then turns towards the camera and, pointing at the sand hills, bears witness to the disappearance of olden settlements: “I am standing here now... and here is the second Nida covered by sand... over there is first Nida... and I still live in

the third Nida. Everything is under the sand... I am the last survivor who still remembers a bit." The scene is transparently staged but the woman's advanced age is so palpably presented on the screen that her very presence on this site takes on the character of somatic testimony.

This image of the old woman testifying the extinction of Lithuanian villages evokes the prototype of the historical actor who is abandoned and crushed by history. Left alone to bear historical injustice, she or he mistrusts and negates historical discourse and relies only on his or her own memory. The visual narrative of the film charts a path from the Kuronian peninsula to Vilnius, interviewing witnesses and surveying various other sites of memory, and then returns to the Kuronian peninsula. This circularity makes the viewing of the film into a ritual act, taking the viewer on a symbolic pilgrimage across the landscape of Lithuania, charged with symbolic meaning, and in this process the film transforms the landscape into a sacramental realm.

Conclusion

As a mirror of the times and as expressions in their own right of the cultural climate of the popular movement, *Pabuvam savam lauki* and somewhat later *Lietuvą tarp praeities ir ateities* echo the films of Robertas Verba to reflect key features of the cinema of testimony incarnated in Claude Lanzmann's *Shoah*: the somatic testimony of the filmed witness, and the traces of the traumatic past in the landscape of the present. The French and Lithuanian films could be seen as a response to a postmodern nostalgia for the historically real; they imbue certain sites of memory with a deep, affective resonance through the enactment and representation of powerful rituals. The aesthetic similarities of these films, made at different times and in different cultural and political contexts on either side of the Iron Curtain, points to the influence of an overarching cultural process of coming to terms with the historical traumas of WWII in the later stages of the Cold War in Europe.

¹ Tony Judt, "The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe," *Daedalus* 21.4 (Fall 1992), pp. 83-114.

² Amir Weiner, *Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002; Alexander Etkind, *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2013.

³ Snyder, Timothy. *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin*. New York: Basic Books, 2010; Davoliūtė 2011.

⁴ Alexander Etkind, *Warped Mourning*, 2011.

⁵ Lilya Kaganovsky, "Postmemory, Countermemory," Ann E. Gorsuch, Diane Koenker (eds.), *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*. Bloomington: Indiana University Press, 2013, pp. 235-250.

- ⁶ Marianne Hirsch, *Family Frames*, 1997, p. 22.
- ⁷ Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca: Cornell UP, 1998, p. 95.
- ⁸ Olga Gernshenson analyses the script of a Holocaust film *Got Mit Uns* (God is With Us) drafted by the Lithuanian film director Vytautas Zalakovicius in 1961, which was blocked by the censors before it could be made into a film. Olga Gersenson, *The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2013.
- ⁹ Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana UP, 1994, p. 95.
- ¹⁰ David Herlihy, "Am I a Camera? Other Reflections on Films and History," *The American Historical Review* 9, 5, 1988, pp. 1186-92, pp. 1187-88.
- ¹¹ Walter Benjamin, "A Short History of Photography," David Mellor (ed.) *Germany: The New Photography, 1927-33*, London: Arts Council of Great Britain, 1978, p. 75.
- ¹² Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations." *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford, CA: Stanford UP, 1988, pp. 27-28
- ¹³ Nichols, *Blurred Boundaries*, pp. 34-38.
- ¹⁴ Richard Raskin, *Nuit et Brouillard by Alain Resnais. On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film. Including a New Interview with Alain Resnais and the Original Shooting Script*, Aarhus: Aarhus UP, 1987, p. 73.
- ¹⁵ Raskin, *Nuit et Brouillard*, pp. 87- 88.
- ¹⁶ Raskin, *Nuit et Brouillard*, p. 84.
- ¹⁷ Nichols, *Blurred Boundaries*, p. 42.
- ¹⁸ Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, CT: Yale UP, 1991, p. xi.
- ¹⁹ Ellen Freyer, "Chronique d'un été—Ten Years After," Lewis Jacobs (ed.) *The Documentary Tradition: From Nanook of the North to Woodstock*, New York: Hopkins and Blake, 1971, pp. 437-43, p. 441.
- ²⁰ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York: Routledge, 1992, p. 205.
- ²¹ qtd. in Paula Rabinowitz, "Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory," *History and Theory* 32, 2, 1993, pp. 119-37, p. 135.
- ²² Gertrud Koch, "How Much Naivete Can We Afford? The New Heimat Feeling," Terri Ginsberg, Kirsten Moana (eds.) *Perspectives on German Cinema*, New York: G.K. Hall & Co., 1996, pp. 114-17.
- ²³ Cathy Caruth, (ed.), *Trauma: Exploration in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995, pp. 4-5.
- ²⁴ Linda Williams, "Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary," *Film Quarterly* 46, 3, 1993, pp. 9-21, p. 17.
- ²⁵ Janet Walker, "The Traumatic Paradox: Documentary Films, Historical Fictions and Cataclysmic Past Events," *Signs* 22, 4, 1997, pp. 803-825.
- ²⁶ Williams, "Mirrors Without Memories", p. 15.
- ²⁷ Laimonas Tapinas, LTSR nusipelnęs meno veikėjas, kino režisierius ir operatorius Robertas Verba (Vilnius, 1977), 1. Marjana Malcienė, *Kino Sovietkoi Litvy*, Leningrad: Iskusstvo, Leningradskoe otd-nie, 1980.
- ²⁸ Renata Šukaitytė, *Baltic Cinemas After the 90s: Shifting (hi)stories and (id)entities (Baltijos Šalių Kinas Po 90-Ujų : Kintančios Istorijos Ir Tapatumai)*, Vilnius: Vilniaus dailės Akademijos leidykla, 2010; Anna Mikonis, *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny*

w kinie litewskim, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010; Rūta Šermukšnytė, “Lietuvos istorija dokumentiniame kine ir televizijoje. Diskurso konstravimo ypatybės,” *Lietuvos istorijos studijos*, 14, 2004, pp. 114-129; Rūta Šermukšnytė, “Tautos atminties vaizdai: vizualinis XX a. Lietuvos istorijos stereotipizavimas Lietuvos dokumentikoje,” *Lietuvos istorijos studijos*, 15, 2004, pp. 81-89.

- ²⁹ Lina Kaminskaitė-Jančorienė’s unpublished dissertation (2014) on the Soviet Lithuanian cinema is a landmark recent contribution in this regard, based on extensive empirical research that reconstructs the production, distribution and exhibition of Soviet Lithuanian films, Soviet film policy as implemented in Lithuania and the multi-stage system of censorship and control.
- ³⁰ Violeta Davoliūtė, *The Making and Breaking of Soviet Lithuania: Memory and Modernity in the Wake of War*, London: Routledge, 2013.
- ³¹ Etkind, *Warped Mourning*, 2011.
- ³² Malciene, *Kino Sovetskoj Litvy*, 1980, p. 216.
- ³³ The author of the collection of reminiscences on Robertas Verba Rūta Oginskaitė writes about the effect this film had on her: “It seemed that there, on screen, the very essence of what we call Lithuania is grasped. When I happen to be in a village even now it seems to me that I am in Verba’s film. And these films are not cinema but pieces of life (Rūta Oginskaitė, *Nuo pradžios pasaulio: Apie dokumentininką Verbą* (Vilnius: Aidai, 2010, p. 11.
- ³⁴ Elissa Rosenberg, “Walking in the city: memory and place,” *The Journal of Architecture* 17, 1, 2012, pp. 131-149.
- ³⁵ Skirmantas Valiulis, “Jubiliejai,” *Literatura ir menas* 38 (3302) (October 15, 2010): 18.

Aija Lulle

Life lines: vitality of Soviet-times mobilities in current biographies of migrancy in 'borderless' Europe

In this paper I provide few intimate portrayals of middle-aged and older Latvian migrants in Great Britain in order to give a voice to those who are often overlooked in recent migration scholarship. Besides, I pay attention to how people develop their migration stories as entwined with mobility experiences during their youth and adulthood when Latvia was still a part of the Soviet Union. This historically grounded story line is rarely seen as co-producing current migration experiences. I conclude that mobility experiences during Soviet times are crucial, intrinsic story lines of current middle aged and older migrants. Immediate experiences are negotiated, reflected upon and contested along and against past mobility experiences, while memories of Soviet times are neither idealised nor demonised.

Keywords: life-lines, mobility, biography, Latvia.

Part of current Latvian labour migrants in the UK have lived in the Soviet Union themselves and continue referring and comparing their mobility experiences in different times. Drawing on their life stories gathered in an ethnographic research in Great Britain in 2010-2013 I focus on how mobility is remembered in current migrancy contexts of labour migration in 'borderless' Europe. Drawing on Tim Ingold's idea of *lines*, I demonstrate how middle-aged migrant stories reveal profound, intimate and personally-political biographies, shaped by mobility and shaping their identities also in current geographical contexts.

These insights not only allow us to dispel some myths of isolation and immobility in Soviet times but also provide important cultural understanding of continuities how these experiences form vital life-lines in individual biographies and are compared and reworked in life stories of current labour migrants in Europe.

Life-lines – bended and entwined

Rather than try to include as many voices as possible, I focus on selected *portrayals*. Life-history interviews were carried out Channel Island of Guernsey 2010-2012 during my PhD fieldwork. Although, having said that, many of the research participants had work experience in multiple places in Britain, and

elsewhere. Follow-up interviews with some of the women were made in 2014. I asked participants to describe their lives, guiding them where necessary, what their experiences had been like prior migration to the UK and after arrival to Guernsey. My 98 informants were at different ages but a significant part had reached already mid-40s, which corresponds to the generational divide created by the post-Soviet transition. I choose here three portrayals¹ in order for their stories to be set out in more detail and allow individuals' personality and biography to be part of the analysis. The research participants' lives evolve over two intersecting time-lines: their own biographical life-paths and the chronology of Latvia's political and social history, from the Second World war and the Soviet times (1941-1990) through independence (1991), EU accession (2004) and economic crisis (2009-11). The Latvian population fell from 2.3 to 2.0 million due to the combination of mass emigration and sub-replacement fertility in 2000-2012.²

What I could immediately notice that life-story lines were form circles: *Soviet times, army times, messy times* and so on. As we know from narrative theories, a life story or an autobiography is rarely narrated as a straight line.³ Instead, most important memories, memories which have made an impact on a whole life may be stressed irrespective when in a life-cycle they happened. However, I did find surprising that memories of Soviet-time or socialism regime mobilities are almost completely overlooked in contemporary literature of Central and Eastern European migrants in the Western Europe. My middle-aged and older informants were constantly moving back to those memories and interlinked current mobilities of what they had experienced during the Soviet Union and reflected upon in deeper terms of well-being.⁴ I discuss on how restricted and controlled mobility was invigorated by excursions granted by trade unions and work in other Soviet Republics. This brings particular kind of mobility potential into fore: better career path, ability to earn extra income, access to foreign goods or travelling was possible not only through formal loyalty to communist regime but also through hard work, which was recognised and appreciated.

I want to invite those who study current East-West migration flows to pay attention that all migration stories are embedded into longer histories – individual, familial or in wider social groups. Life in Soviet Union was not homogeneously poor, immobile and thus something people have totally striped out of their memory. On the contrary, for many, especially in (as currently seen) low-skilled professions, the former social mobility and reward for work had given a deep life satisfaction which was shaken by transformation times in 1900s. Also, despite closed borders to Western capitalist countries for the most, life in the Soviet Union was perceived by many respondents as a time of active mobilities either for work or recreational purposes. Last, but not least, current post-Soviet migrants who are ageing in Western countries while working towards their pensions and hoping for a decent life in old age, refer to the Soviet times as their youthful years. Thus, by listening to these people without politicising we can move beyond an artificial breakage of a life-line, stretching from mobilities in the Soviet times to the migrancy flows UK and elsewhere.

Story-lines and life-lines and a continuum of the mind

Lynch has argued that *timeplace* is a continuum of the mind. The presence of the past occurs through recalling, and learning past is linked to imagined future.⁵ Therefore it is important to highlight that memories of the mobilities that occurred during the Soviet times are re-embedded through a corporeal frame of reference. Soviet times are often referred by my respondents in interplay of politically unrestricted movement in the area together with the memory of physically youthful movement and activities during the Soviet times. In order to understand better this continuum of mind I approach these questions through Tim Ingold's⁶ concepts of *lines*, *knot* and a *meshwork* as a theoretical departure point. Various kinds of lines form the basis for daily practices and individual lifelines to communities and the ways in which they become embedded in larger aggregations—family, ethnic, professional groups, the national state and the world. Unlike in a network, where all lines are connected, some lines in the meshwork are directly linked; others are not. They can be also sedimented lines, formed longer time ago, yet they still influence people's lives. Within these lines there are 'knots'—places, events, solidified practices—where some lines come together. Knots in my paper here are narrative episodes when informants turned to their Soviet time mobilities.

Reflecting both the resurgence of oral history in migration studies⁷ and the 'narrative turn' in the social sciences since the 1980s,⁸ the life-history approach offers researchers rich and detailed insights into individuals' life trajectories, including social and geographical mobility⁹. Reviewing the conceptual debate on the value of life-histories and personal narratives, authors such as Thomson,¹⁰ Riley and Harvey¹¹ and Christou¹² point to the potential of the life-story to reveal the 'hidden history' of migration, and to highlight the 'inherent spatiality' of migrant story-telling. The value of such storied texts lies in what truly matters is the subjective and negotiated value attributed by the participants to their life events and outcomes.¹³

Biruta, in 60s: stability comfort and award mobilities in the USSR

Biruta comes from a regional town in Latvia and used to work all her life in retail – a rather privileged sector during the Soviet Union in the context of the economy of shortage. She obtained a vocational education as a goods manager and stayed for most of her life in her hometown. When telling about her decision to go to Guernsey, she did not talk only about the immediate circumstances. Her story makes a long loop back to her 'vigorous times,' which gave her a deep sense of self-worth, dignity and being appreciated as a worker.

It is difficult to talk [about my decision to migrate] without tears. It is despair. I worked in retail for 33 years, I was given the best worker award. I had prizes and bonuses, but then I became a nobody, a malicious squatter. (..) My husband died, our younger son

was still a teenager, but I was already 48. I was so lucky that I a recruitment company choose me [for a job in Guernsey]. [wiping tears] (Biruta, 60s)

Since she was evaluated among the top workers in retail, she received also prizes in terms of travel awards throughout the Soviet Union. "Crimea, Baikal, Georgia – all those places and more I visited because I was really working hard." Thus, going abroad for her was a well-deserved award, an excursion and rest, while home-town associated with stabile career. She was in her late 30s, when the Soviet Union collapsed. Biruta continued working in retail in the same town but the status of her job as well as her income decreased dramatically. She did not go out to Latvia even once before she got a job in Guernsey in the early 2000s. Even going to the capital city Riga was a challenge for her due to underemployment and a casual low income job in an open-air food market.

The first structuring factor is the sequence of historic events starting with *perestroika*, leading then to independence from the Soviet Union and, later, membership in the European Union. Old systems of agriculture or industrial production and employment were dismantled after the collapse of the Soviet Union, and a generational boundary was drawn between the mostly younger people who were able to embrace a rapid change in the post-Soviet Latvia, and those conceptualised as 'homo Sovieticus' who were psychologically tied to the old regime and unable to make themselves individually 'successful' in the new market-driven economy and society. The latter group comprised mostly people aged in their 40s and older, who received all or most of their education during Soviet times, and who, in many cases, had their early working careers under the Soviet system too. The closure or dismemberment of many Soviet industries, the dismantling of the state bureaucracy and the privatisation of most sectors of the economy meant that many employees, especially middle-age women, were seen as having difficulty adjusting to the new capitalist reality.

In 2013 a company for which she was working in Guernsey went to bankruptcy, and she returned to Latvia though she was unable to find a job due to her age. But in few months she returned back to Guernsey and searched for a new job. At the time of the last interview she was working in care, and was caring for people both older and younger her age. Biruta is determined to return to Latvia, but only when she is financially dependent. In 2014, while working in Guernsey she started a pension also from Latvia:

166.48 EUR for almost 34 years! This is just inscribable! Here I should still wait until 65 and here I will have pension. (...) Children say: "Come home!" But I asked my granddaughter, how much I need to survive in Latvia in a month? She says, you need 300 EUR as a minimum. It means, I need more than 3000 EUR I need in a year. This also means that I need to work here still at least three years, save and increase my Guernsey pension. Grandma will still work here so they [extended family] can be happy.

Viesturs, in 50s: 'I have always liked a free life'

Viesturs arrived to Guernsey immediately after Latvia joined the EU in 2004. Unlike Biruta, he found his life satisfaction in deliberately choosing to live in various places during the USSR, he made an effort to obtain also a prestigious job that time – to work as a long-distance train attendant. When telling about his future ideas, that he may not return to Latvia but rather choose a lifestyle of travelling in his old-age, he immediately turned to a story about his 'free life'. Let us listen to him in a longer excerpt:

My mother told me to learn a cook's profession so I can always have food. I was working in Valga, a border town in Estonia, I always wanted to live somewhere else, not only in Latvia. Then I went to work on long-distance trains, as an attendant. I have seen most of the Soviet Union, places, what many people could only dream to go but it's too far and too expensive to access them. Also to East Germany I travelled but I didn't have a slightest chance to get out of the Soviet Union and then a miracle [increasingly easy travel to Western countries after the Soviet Union collapsed]!

But then the messy times started, passengers were stealing a lot, stealing everything – blankets, pillows, everything and we were asked to cover losses from our salaries. And visa regimes soon started too, money reforms, everything basically changed!

Those [Soviet] times were those good times! But I don't want any times to come back, I look forward. I did not feel oppressed or constrained at all. I like a free life, I have always liked it. [and now] I like to travel in Europe, but this has always been so also in Soviet times, that's why I chose to live in Estonia, not in Riga.

Latvia's joining the EU was yet another opportunity for Viesturs to travel to places he had not been before. So he went to various destinations in the UK, and then Guernsey. Similarly to the most of men and women of his age, apart from a profession, he has various self-taught skills. He was good at gardening and home decoration, and he was adding additional income by providing video and photo services and fixing personal computers, which he sees not only as a work but also as a hobby.

Viesturs travels back to Latvia time to time not because he feels it.

I am happy that I am simply in Latvia. I have things to do there, mostly, related to my back problems. I have a good doctor in Riga. (..) My cousin owns a hotel, and I rent a room for a month or so. I do not own any property in Latvia and I like to be free as a bird.

Most of those who are currently in their mid-40s and older cannot hope to obtain decent old-age pensions because their taxable incomes have been so low, and because pension reforms implemented in the wake of the financial crisis have reduced their value. Now Viesturs's main goal is to earn the British pension, which could provide him, if rather small, but stable income to support his free lifestyle. Pensionable age in Latvia was 62 in 2014, but it increases gradually to 65 in 2025. The average monthly old-age pension in Latvia in 2009-10 was 230 euros, rising

to 264 in 2014. The gross monthly minimum wage in Latvia in 2009-10 was barely a quarter that of the UK and Ireland. As Viesturs says:

I will earn my bread with my hands as long as I can. And I know that I will get a pension, I have been working here already for almost ten years. (...) Then, somewhere in Europe, Spain, or maybe I go to Thailand, wherever. Wherever I would feel I can live a good life, continue my hobbies and earn some small additional money.

Rita, in late 50s: 'I know that my day would come some day'

I interviewed Rita several times over four years, following her life turns in Guernsey. She was changing employment many times, literally, running from one half-time job to another, sleeping few hours and waking up for other casual job to clean private homes and offices to earn extra cash. During her first year in Guernsey, still in the late 1990s, she was allowing herself to spend only 5 pounds for food weekly. Without a day off and due to physically hard work, she became so thin that many acquaintances who had not seen her for a year, could not recognise Rita. But then she decided to take up a managerial position with a company in Latvia when economy was booming after the country joined the EU.

However, economic and social conditions, especially for older and unemployed persons, worsened markedly during the economic crisis of 2008-11, which was particularly severe in Latvia. As part of the policy of front-loaded fiscal austerity, pensions, unemployment benefit and other welfare entitlements were drastically cut. This made emigration a viable, even necessary strategy for many individuals. According to Eurostat figures for 2013¹⁴, the level of minimum wage was 287 euros in Latvia, 1264 euros in the UK and 1462 in Ireland. Other comparative data: Lithuania 390 euros, Poland 393 and Bulgaria 150. In 2015 the minimum wage is set to be 360 euros in Latvia.

After a two-year struggle to make ends meet in the declining economy in Latvia, she decided to return to Guernsey. Rita worked as a cleaner, in bars and restaurants, until she finally got, as she characterised it, a more prestigious and well-paid job in an elderly people's home as a carer which, according to her judgement, could well be the highest step of her career on the island.

It was in one of our long afternoons together, when Rita was reflecting on several further possibilities: she could try to prolong her stay in Guernsey as this also allows her school-age daughter to come there for summers and earn her own money; Rita could move back to Latvia or try her luck in Germany, which opened its labour market for Eastern European migrants in 2011. At the same time, the woman's current work in an elderly people's home made her reflect back on her mobility in youthful years about which she had not told me before:

I like old people, My mother died when I was just 17 and, I guess, I would like to compensate care and support I was not able to give her. They are so dear to me, care work can be very hard but these people are very close to my heart.

After Rita's mother died, she went to work in a factory in a regional town in Latvia, where she met also her future husband:

I was the youngest in our group, army soldiers came to help and this is how I met my husband, he was assigned to help me. So I went with him to Russia. Now I am thinking maybe I should not, but my aunt was encouraging – you go, go, you anyway don't have a mother, you have to live your own life. So I went to Russia. The first year was wonderful, I was even thinking that maybe happiness has finally come into my life. But then [my husband's] father started interfering in our life: why his son has taken a Latvian wife, who you have to support now with her newborn baby. Baby was three months old when I went back to work again, while his half-sister had holidays. After this, she said – just give your child to a nursery and continue working. I had to give away my child when he was just 3 months old and had to go back to work but I had a husband! Besides, I became pregnant again and then husband's father came out as really hating me. I went back to Latvia with my big belly and a baby in my arms.

Rita continued her long story about her difficult labour in Latvia. She remembered bitterly that a doctor told her scornfully that Rita is “a woman who is able to give a birth only to an ailing kitten, not a healthy child.” This reflection of human worth, dignity and ability to bear a strong offspring and provide for children has haunted her throughout the life-course, not only during the last migration experience, stretches back long in a woman's biography. Throughout many years in Guernsey with several short returns to Latvia she helped not only to her four children, but also her brother and cousins, often sacrificing her own health and well-being in order to enable better future for her family members:

I was thinking that my life would improve in England. But it is not easy (sighs). Nowhere it is easy. Latvia will always be my home, and England would never become my home, England is just for earning money but money has never played a major role in my life. I just need to earn some decent minimum to support my children and pay my daily expenses. I know that there is something more in life than just money. And I know that my day would come some day.

Conclusion

In these three portrayals, where narrative ‘knots’ of current mobilities entwine with those experienced in the Soviet times, we can see that the individual mobility experiences of the past are vividly recalled when informants reflect about their recent and imagined mobilities in future. In Biruta's story the Soviet times are neither idealised nor demonised: she remembers Soviet times as her youth time, full of vitality and opportunities as well as her middle-age intensive working time, which was awarded by annual vacation travel. Yet, her deeply satisfying life was in a local place, her hometown, where her career was stable and where she wants to return in her old age.

Viesturs' story was chosen due to his emphasis on 'free life' which was possible during the Soviet time. He enjoyed Soviet times also in terms of possible mobilities within the Soviet Union and the Socialist bloc – a theme, which featured in stories not only by him, but also by many other informants. His profession, suggested by his mother, his ability to learn new skills and his free ideas where future would take him are embedded in his whole life-history. By noticing and appreciating this, migration scholars who study future intentions of current Eastern European migrants could broaden and even reconsider their views on the formation of more cosmopolitan and lifestyle migration intentions not as a new phenomenon but as historically formed over long years.

Finally, Rita's story about moving to the Soviet Republic of Russia due to family reasons, coming back to Latvia and reflecting on her hurt woman's dignity, opens up large issues that should be taken into account in the studies of gender and migration in contemporary post-Soviet and European contexts. Current gendered struggles to earn and support extended families and to maintain a positive sense of self and hope for a better future cannot be simply reduced to a-historical current line of migration, as if migrants come from nowhere.

All together, these reflections shed light on the gap in knowledge about Eastern European mobility experiences and people's own conceptions of how to pursue better lives. A current line migration line is just a short line on a top of an iceberg of a larger meshwork of mobilities during the life-course.

¹ Names here are pseudonyms.

² Central Bureau of Statistics, Latvia (2013) Census 2012 results.

³ Ivor Goodson, Scherto Gill, *Narrative Pedagogy: Life History and Learning*, New York: Peter Lang, 2011.

⁴ Katie Wright, *International Migration, Development and Human Wellbeing*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

⁵ Kevin Lynch, *What Time is This Place?*, Cambridge, MA: MIT Press, 1972.

⁶ Tim Ingold, *Lines: A Brief History*. London: Routledge, 2007; Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London: Routledge, 2011.

⁷ Alistair Thomson, "Moving stories: oral history and migration studies", *Oral History*, 27(1), 1999, pp. 24-37.

⁸ Ivor Goodson, Scherto Gill, *Narrative Pedagogy: Life History and Learning*.

⁹ Victoria Lawson, "Arguments within geographies of movement: the theoretical potential of migrants' stories", *Progress in Human Geography*, 24 (2), 2000, pp. 173–189.

¹⁰ Alistair Thomson, "Moving Stories".

¹¹ Mark Riley, David Harvey, "Talking geography: oral history and the practice of geography", *Social and Cultural Geography* 8(3), 2007, pp. 345-351.

¹² Mark Riley, David Harvey, "Talking geography".

¹³ Anastasia Christou, "Telling diaspora stories: theoretical and methodological reflections on narratives of migrancy and belonging", *Migration Letters* 6(2), 2009, pp. 143-153; Emilie Cameron, "New geographies of story and storytelling", *Progress in Human Geography* 36(5), 2012, pp. 573-592; Aija Lulle, Russell King, *Ageing well: the time-spaces of possibility for older female Latvian migrants in the UK* (manuscript). 2014.

¹⁴ Eurostat, *Minimum wages in the EU*, 2013.

Svetlana Pogodina

Jews in the Cultural Memory: Stereotypes of Perception in Contemporary Latgale

In the present article the problem of perception of the Jews in the cultural memory of Latgalian citizens in the XX century is analyzed. The perception of the Jews and interpretation of the Jewish traditional culture (“Jewish behaviour”) by other ethnic groups (neighbours) is the main theme of the present research. Latgalian citizens of the XX century – the Latvians, Russians, Latgals, Belorusians, Poles – constructed an image of a Jew in order to explain and interpret their “different” behaviour, their “other” culture and traditions. This stereotyped image of the Jew, a quite stable one, is being constructed in it’s opposition to the Latvian-Slavic traditional culture. This opposition could be described through further aspects: language, food (cuisine), social status, occupation, crafts, “Jewish character”, religion, appearance, exterior. The present article is based on the materials and oral narratives, collected during the ethnographic expeditions that took place in Latgale in summer and winter 2013-2014.

Keywords: cultural memory, stereotype, Latgale, perception, Jews.

Ethnocultural stereotypes

Ethnocultural stereotypes are very representative in the cultural memory: contemporary Latgale (Eastern Latvia) provides various examples on how people perceive the image of an Other (Outlander) in the context of their own culture and tradition, as well as how various ethnocultural stereotypes are produced, explored and retained in the cultural memory. In the present article I apply the conceptual tools of Jan Assmann¹ and Jurii Lotman,² talking about a problem of construction of the cultural memory. Moreover, interviews, recorded from Latgalian citizens, were used as the material for the article. Steady opinions about the peculiarities of the Jews, thus, are articulated during the interviews. This approach gives opportunity to reflect mechanics of construction of a stereotype, using an occasional (spontaneous) statements in a (respondent’s) speech, thus making these narratives valuable and interesting from a researcher’s point of view. Usually, reserches and works, dedicated to the ethnocultural stereotypes about the Jews, focus on literature or folklore and traditional culture (i.e. rites and rituals).³ But in the case of the analysis of oral narratives, ethnocultural stereotypes are seen more in a context, in a very vital form. *Folklore* in the Russian scholarly tradition is defined as people (peasant’s) verbal art;⁴ in the present article I distinguish

between two nominations – *folklore* and *ethnography* – stressing that the texts of folklore are functioning as an oral tradition, as the sum of steadfast stereotypes and perceptions, while ethnographic materials are represented with rites and everyday's life objects.

Jews in Latgale

The present research focuses on the Jews as a specific religious and ethnic community in Latgale and its representation and perception by the neighbors – mainly Latvians, Russians, and Latgals. Jewish communities in Latgale were numerous, but after WW2 and tragic events of the Holocaust the situation changed drastically: according to the recent researches approximately 89,5% of the Latvian Jews were killed during 1941-1945.⁵ However, Jewish ethno and cultural stereotypes can still be found in the collective cultural memory of the region, e.g. in Latgalian narratives.⁶ All respondents were local Latgalian citizens – narratives and interviews, analyzed in the present article, were recorded in Latvian cities Ludza, Dagda, Preiļi, Daugavpils, and others. The interviews mentioned in the present article were recorded in the Russian language. All respondents were born in Latgale in the 1920s-1930s or moved to the Latgalian cities in the childhood. Their recollections are dated before WW2 and soon after, i.e. the Soviet period. It is important to state that the Jewish communities in Latgale before the events of Holocaust were mainly located in the cities. V. Nikonov explained this situation with two positions: first of all, cities were a good place for commerce, trade and handicraft. Moreover, in accordance with Russian government's legal acts (edicts of 1795, 1804, 1823 and 1833) the Jews had to settle in cities and so called *shtetls* (Russian *местечки/штетлы*).⁷ Thus, the Jewish communities in Latgale had a long history: according to a historian V. Nikonov, the Jews appeared in this region approximately in the second half of the XVII century.⁸ However, in Latvia the Jews used to live in the cities, and such phenomena as a *shtetl* was not widespread.

Jews as "Others"

Therefore, the construction of the ethno-cultural stereotype could be analyzed as an important part of social memory. In other words, the notion of the social memory applies for ethnic clichés in order to explain language and other differences of "another" nation, living side by side. The reflection and representation of "another" ethnic group in folklore discourse "is often characterized by distinct inertia, long duration and information gathering from various historical periods as well as by different measure of stereotyping of individual ethnic groups in perception of people. In this case folklore is a valuable source of information."⁹ Latvian South-Eastern region Latgale as a multicultural and ethnically mixed region produces and keeps cultural and ethnic stereotypes¹⁰ in various genre forms. These ethnic stereotypes, reflected in the images of the "others", could be found in various folk narratives and folklore genre types – for instance, in

anecdotes, humorous narratives, proverbs, sayings, folk songs, and others. In this process of permanent strengthening and preserving of the stereotyped images and cultural (ethnic) prejudices, oral narrations and folk genres accomplish their social functions. Therefore, researchers of the traditional culture stress that “oral narration mainly served in ethnically mixed or contact (border) regions as a sort of the channel for conveying information about the “other” (ethnic) group.”¹¹ On the other hand, Russian folklorist Olga Belova, describing mechanisms of origins of ethno-cultural stereotypes, singles out joint living (co-living) on one territory of various nations as a main factor of formation of the cultural, ethnic and language clichés.¹² Thus, in order to make these ethnic stereotypes possible and vital, as O. Belova has declared, there is a necessity in the mass presence of the “ethnic neighbor.”¹³ So, therefore, mass presence of the Jews in the region of Latgale makes it possible to construct all over this “nameless crowd” (or “them”) various superstitions and prejudices in order to explain their peculiarity. From the point of view of non-Jews the Jewish traditions, behaviour, language, etc. are not quite correct, are not normal: the norm being defined by their (i.e. Christian) traditions. So, the “Jewish behavior” is needed to be interpreted, explained and, thus, to be written into a general “picture of the world” (Weltanschauung).

Furthermore, as a complimentary incentive for producing folk narratives and stereotyped images, O. Belova mentions the tragedy that happened to the named nation: thus, a sudden disappearance of the neighbors may also generate the so called “new mythology.”¹⁴ In other words, reasons, why the Jews were killed, create various texts, explaining this tragedy (the Jews were annihilated because of their cleverness, because they were rich, etc.). As a result, the devastated cultural space needs to be filled with new (or old) texts. This argument seems to be significant for the situation in contemporary Latgale: after Holocaust’s tragedy and mass emigration of the Jews in the 1990s, Latgalian Jewish community could be described by their neighbors as a “vanished nation.”¹⁵

First of all, it should be agreed that “the analysis of the portrait of the Jew confirmed the facts known from other milieus: perception of “others” was internally strongly hierarchized, self-stereotypes and heterostereotypes (stereotypes of an out-group) being mutually conditioned. The perception and evaluation of the “others” and “strangers” were determined by the position of an evaluator in the structure of society and the self-stereotype closely associated with it. The existence of a certain scale of evaluations from the “other” to the “stranger” can also be regarded as the expression of this inner hierarchy of individual groups; the image of the “stranger” in this scale containing more negative signs and a higher extent of stereotyping.”¹⁶ The image of the Jew in Latgalian folklore (oral tradition) is closer to the “other” rather than “stranger”, though for a long period of time Jewish stereotypes in oral narratives were more negative (or even anti-Semitic) than positive.¹⁷ Living in a close connection with the Jews, the Latgals did not consider them as a “strange nation”, although Jewish specific language (Yiddish), traditions and religion were interpreted as ‘different’, or ‘other’. This perception of the Jews as ‘others’ in Latgalian context is constructed more in a

positive way: the respondents in their narratives and recollections often tend to divide the Jews into 'ours' (living side by side) and 'others' ('not ours'), who lived in other cities or countries. In the frame of this opposition (*ours* – *others*) the Jews are perceived as good and bad ones, and 'ours' are always good in comparison to others, living somewhere far away. "Different behaviour" of *our* Jews is usually treated in a comic way, rather explaining their peculiarity than offending.

Recent investigations of the oral narratives, collected during Latgalian expeditions 2012-2014, show that the ethnic stereotypes and folklore images of the Jews are quite positive and sometimes even idealistic (for example, a common narrative in this context is as follows: "The Jews were all good people, very friendly and responsive", etc.). Negative views on the Jews are very rare, according to the recent expeditions. This situation could be explained by the phenomenon of a "vanished nation": as a result, in the cultural memory of the local dwellers the Jews are seen in a very idealistic way¹⁸ as the part of good old times (so called "Golden Age").¹⁹ These positive and negative stereotypes of the Jews in fact show worse knowledge of real specific characteristics of this minority: "The barriers between the Jews and the rest were primarily of psychological character: they were based on the lack of knowledge of Jewish habits and culture, on a certain mysteriousness of Jewish communities and their secluding themselves from the world."²⁰ The lack of knowledge leads to different interpretations and narratives about Jewish life and culture. In order to archive these perceptions in the cultural memory the images of Jew's stereotypes come into focus.

The Jew's stereotyped image in oral tradition could be described in the following aspects in their opposition to Latvian-Slavic traditional cultures: 1) Jewish language (Yiddish) 2) Social status, occupation, crafts 3) "Jewish character" 4) Religion 5) Food, cuisine 6) Appearance, exterior. Undoubtedly, the present list is far from complete (for instance, it could be continued with festive occasions/fests, name giving etc.), but I will focus on these themes in order to illustrate the idea of mechanics of creation of a cultural stereotype of a Jew in oral tradition on Latgalian material. The mentioned aspects are very representative in the context of Jewish Studies: they show which elements are mostly remembered and kept in the cultural memory of non-Jewish citizens of Latgale.

The everyday language (Yiddish) "of the Jewish minority was perceived as unintelligible. It was considered funny and reflected in its acoustic form."²¹ 'Jewish pronunciation' became a common place in anecdotes and in oral tradition: the characteristic way of specific Jewish articulation – *burring* (the improper pronunciation of the letter "R") – was the part of the verbal representation of the Jews. Respondents underline Jewish specific pronunciation as a part of the ethnic stereotype: "Yes, the Jews spoke differently... they burred, didn't pronounce the letter R... and they shrugged their shoulders, talking" (Raisa Lapotuk, year of birth 1937, Ludza). Almost all respondents mentioned that the Jews spoke fluently many languages – Russian, Latvian, Latgalian. But among themselves they spoke Yiddish, sometimes using it as a "secret language."²² Thus, the Jews are perceived as "others" to Latvian citizens because of their specific language and articulation.

As far as the social status and occupation are concerned, the Jew's stereotyped image in Latgalian oral tradition has been outlined from two perspectives: 1) specific occupation of the Jews and 2) the Jews as the social class. The same situation, for instance, can be observed in Slovak folklore.²³ A very frequent motif in Latgalian narratives is that of the Jews not being peasants. According to the local respondents, the main occupation of the Latgalian Jews was commerce. In Latgalian big cities like Dagda, Rēzekne, Ludza, and others the streets or even parts of the city were occupied with "Jewish shops" (Russian *лавка*). The Jews were engaged in commerce: they sold sugar, salt, meat, cigarets, kerosine, flour, needles, strings and many other things. They also traded herring and tar: "Jews lended. They travelled on waggons from village to village, selling goods (Ipatij Boyarinov, year of birth 1927, Ludza); "My father had a friend-Jew. He was trading, as all the Jews do. He profiteered (Russian *барышничал*), Geschäfts different made (Russian *гешефты разные делал*). Jews loaned, without any percent interest, just wrote down in a book... Jews liked gold... They were business people... Penny saved is a penny earned" (Raisa Lapotuk, year of birth 1937, Ludza).

The motif of Jews-shopkeepers and Jews-traders is found not only in oral narratives, but also in traditional folk tales and songs. For example, a popular tale about a Jew and a Gypsy (Latvian "Teika par žīdu un čigānu")²⁴ represents this idea of ethnic stereotypes linked to occupations. On the other hand, the Jew's image may be represented as a Jew-innkeeper: in this case the Jew's image is closely connected to the topics of "alcohol, peasant-drunkard, who wasted his property on the drink in the Jew's inn. He is often an usurer."²⁵ However, this stereotype in Latgalian narratives is reflected mainly from the positive point of view, showing a good attitude of peasants, who mentioned the Jew's commercial talent and high intellect. This observation encodes a perception of a Jew through a character. The most popular and frequent stereotype in Latgalian narratives is a belief that the Jews differ from other nations in that they are *clever*.²⁶ As an example: "Jews are clever... My mother gave me a sacred – "Daughter, be friends with Jews, they are clever... Clever people do everything with sense" (Alevtina Narkevich, year of birth 1939, Ludza). The Jew's intellect as a positive stereotype in various oral traditions is widespread.²⁷ Other frequent and positive characteristics, given to the Jews, are *diligence* and *honesty*: "Jews never were envious, never peeped, in contrast to us (Russians – S.P.)" (Margarita Derbeneva, year of birth 1931, Ludza); "Jews traded in their small shops (Russian *лавки*) and lent everything till salary... because they were honest people. All debts they wrote down in a Grossbuch..." (Vitaly, year of birth 1951, Ludza); "It's good to live in the neighborhood with the Jews. He (the Jew – S.P.) will never sell you, if you want to build a house than build it near the Jew" (Raisa Lapotuk, year of birth 1937, Ludza). The Jew's positive stereotype also includes the perception of the Jewish family as a very *friendly*, *harmonious* and *solid*: "In their families never any scandals ever have happened, in contrast to the Russians or Latvians, when everyone knows everything..." (Alevtina Narkevich, year of birth 1939, Ludza); "Jews always helped each other" (Raisa Lapotuk, year

of birth 1937, Ludza), etc. It is remarkable that all Jews from the point of view of non-Jewish dwellers did not drink (which is, definitely, a positive characteristic) in contrast to the Russians or Latvians: “The Jews didn’t drink. My husband was a Jew. My mother told me: “Daughter, marry a Jew, that’s all right that they don’t eat pork, at least you will not see a drunk face (*пожжа*) (Nina Kapelevicha, year of birth 1928, born in a village Bokovo, 999 km from Abrene).

Beside these social and occupation dimensions of the Jew’s stereotyped image in Latgalian narratives, different (“other”) *religion* appears as one of the most important attributes. The opposition *Jew-Christian* often comes into existence. In this aspect we could clearly see the most strongly proclaimed barrier and how the religious opposition brings the negative connotations within. The reflection and perception of the Jewish religion occurs in Latgalian oral tradition and folklore in several layers. Jewish rituals and manifestations of religious peculiarities are interpreted as “different”, “amusing”, sometimes “strange”. Jewish religious behavior with its prohibition on any work activities on Friday’s evening and on Saturday (Shabbat or Shabbos) is often mentioned in oral narratives. Respondents explained that Saturday is “a sacred day for the Jews”: “On Friday evening they began to pray... In the evening it’s forbidden for them to light a candle, they always asked us to do that” (Tamara Bartecky, year of birth 1950, Ludza); “Jankel (a respondent’s Jewish neighbor) asked me to match a primus-stove, because it was prohibited for him to do it on Saturday. They (the Jews – S.P.) are not allowed to do anything on Saturday. Jewish Saturday is like Orthodox’s Sunday. This day should be given to God” (Raisa Avseeva, year of birth 1939, Ludza); “On Friday’s evening he (a neighbor-Jew – S.P.) always go to a synagogue, it’s a Jewish church. His wife didn’t. And every Saturday, it’s their Holy day...” (Janina Krishtopane, year of birth 1929, Ludza), etc. The lack of knowledge of Jewish religion and rituals influences the beliefs that are produced and are being translated into the oral tradition. The myths of the ritual murder of a Christian child by the Jews in order to cook a special ritual bread – *matzo* – were widespread and researchers still come across some narratives about a so called *Blood Libel* (or *Blood Accusation*).²⁸ Latgalian narratives give a reflection of this old belief, though almost all respondents stress that Blood Libel legends are nonsense and they do not believe in it: “Our parents, old-believers, prohibited us to take matzo from Jews, but nevertheless we took. It had no taste and had pictures on it” (Raisa Lapotuk, year of birth 1937, Ludza); “Jews made fun with matzo on their Easter... They used to say that they put Christian blood in it. I think it must be a human’s blood. But I don’t know how they could take it... Don’t know if it is true... Actually, matzo is made from water and flour” (Raisa Avseeva, year of birth 1939, Ludza). Thus, the narratives about Blood Libel are included in the negative image of the Jew. This stereotype, though still very vital, is interpreted by most of the respondents as nonsense.

Therefore, Jewish ritual manifestations and system of taboos are close connected to the gastronomic sphere: the prohibition on eating pork is reflected in many narratives, sometimes in an ironic way. “What is forbidden for the Jews

to eat? – They eat only chicken. Pork is not allowed. They screamed “Hazer! Hazer!”, if there was pork on the table” (Boris Bartecky, year of birth 1951, Ludza); “Chicken is a Jewish bird, a delicacy meat. And pork they didn’t eat. That is connected to religion. Fish they did eat” (Marfa Lapotenok, year of birth 1930, village Sovan), and many others. So, Jewish cuisine is the important part of the folk image – the ethno-cultural stereotype is constructed through food preferences. For instance, a chanterelle is represented as a “Jewish mushroom”: “Chanterelle is a “Jewish mushroom”. She (a Jewish girl – S.P.) knows that there are no worms in a chanterelle, so if she buy them than there are no worms” (Marfa Lapotenok, year of birth 1930, village Sovan); “Jewish mushrooms – it’s chanterelle... Don’t know why, perhaps because the Jews like them” (Alevtina Valueva, Ludza).

In addition, the ethnic and cultural image includes also an *appearance*: the anthropological stereotype based on the bodily characteristics. The Jew as a “stranger” is represented in the oral tradition through oppositions: clean – dirty, ugly – handsome, and others. Jewish girls are usually described as beautiful, with a good taste: “Jewish women are very beautiful... well-dressed. Unusually. They wore adornments. But not like us, they did it with a taste. Jewish women are corpulent...” (Marfa Lapotenok, year of birth 1930, village Sovan). Jewish appearance is highly stereotyped, and in Latgalian oral tradition the marked peculiarities of the Jews include an aquiline nose, freckles, dark or ginger hair: “The Jews with ginger hair are the most real, native born Jews. Earlier they all were born with ginger hair” (Nina Kapelevicha, year of birth 1928, born in a village Bokovo, 999 km from Abrene). The Jews are also often marked with a specific “Jewish smell”, the smell of garlic.

Therefore, stereotypes of the Jews in the cultural memory in contemporary Latgale are quite typical in the aspect of perception of the Jewish culture in another tradition(s) – Russian, Latvian. This stereotype is constructed from the steady oppositions of perception of the “other” in the context of one’s own culture, where one’s own culture is perceived as a right and normal one, but the culture of the “other” as a wrong and peculiar. This perception of ethnic elements is evident through language and religion. Trading and inn keeping, i.e. their prevalent occupation, can be added to the important attributes of the Jew’s stereotype. Preferences in food and cultural taboos are also becoming an important part of stereotype’s construction, as well as the elements of the appearance. In this context it is important that non-Jewish dwellers, trying to give an explanation to Jewish habits, often use the comic interpretations or asking not to record their recollections because it is “weird or funny” (Bartecky family, Ludza).

The present article only mentions several significant points of the stated problem without drawing broad conclusions. Specific forms of anti-Semitism have not been recorded in Latgalian narratives, but this also could be explained by unwillingness to say something unpleasant or bad about the Jews (“it’s not polite”). Most attributes of the Jew in Latvian folklore has deeper European (Central European) roots. In the cultural memory of Latgalian dwellers the image of the Jew confirms some ethnic and cultural barriers, but still preserves its stability.

- ¹ Cultural Memory in Assmann's definition "comprises that body of reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose "cultivation" serves to stabilize and convey that society's self-image". See more: Jan Assmann, "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique*, 1995, p. 65, p. 132.
- ² Yurii Lotman, one of the initiators of the 'cultural memory' concept, emphasized already in 1985 that "memory is not a passive depository for the culture, but the part of its mechanism of textual creation", see more – Yurii Lotman, "Pamyat' v kulturologicheskom osveshchenii", in Y. Lotman, *Semiosfera*, Sankt-Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2000, 676. The cultural memory is governed by a logic of relevance that gives priority to certain aspects of the past and sidelines others. Therefore, cultural memory studies have to focus on the multiple ways in which images of the past are communicated to and shared among the members of a community, highlighting the importance of remembering certain parts of the past and forgetting or ignoring others. See more: Marek Tamm, "History as Cultural Memory: Mnemohistory and The Construction of The Estonian Nation", *Journal of Baltic Studies*, 39, 4, 2008, pp. 499-516.
- ³ See more: for instance, Frank Felnstein, *Anti-Semitic Stereotypes: A Paradigm of Otherness in English Popular Culture, 1660-1830*, 1995, London; Wolfgang Bunte, *Juden und Judentum in der mittelniederlaendischen Literatur (1100-1600)*, 1989, Frankfurt am Mayn; Edgar Rosenberg, *From Shylock to Svengali: Jewish Stereotypes in English Fiction*, Stanford, 1960; etc.
- ⁴ See more: Александр Веселовский, *Историческая поэтика*, Москва: Высшая школа, 1989; Кирилл Чистов, *Фольклор. Текст. Традиция*, Москва: ОГИ, 2005; Petr Bogatyrev, Roman Jakobson, "Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens", Roman Jakobson, *Selected Writings, IV*, Paris and The Hague: Mouton, 1966, pp. 1-15; etc.
- ⁵ Михаил Залманович, «Катастрофа евреев Латвии (обзорная лекция)» // Менахем Баркаган, «Уничтожение евреев Латвии 1941-1945», Рига: Шамир, 2008; Leo Dribins, "The History of the Jewish Community in Latvia" (Accessed on: <http://www.mfa.gov.lv/en/ministry/publications/4299/>).
- ⁶ The present article is based on the materials and oral narratives, collected during the ethnographic expeditions that took place in Latgale in summer and winter 2013-2014. Expeditions were organized and sponsored by Riga museum "Jews in Latvia" (Accessed on: <http://www.jewishmuseum.lv/>).
- ⁷ See more: Владимир Никонов, *Резекне. Очерки истории с древнейших времен до апреля 1917 года*, Рига: Зинатне, 2000; Елена Королева, «Образ инородца в традиционной культуре староверов Латгалии», *Latvijas Universitātes raksti. Valodniecība*, 772, 2012, pp. 43-52.
- ⁸ Владимир Никонов, *Резекне. Очерки истории с древнейших времен до апреля 1917 года*, Рига: Зинатне, 2000, p. 112.
- ⁹ Eva Krekovičová, "Jewishness in the Eyes of Others: Reflection of the Jew in Slovak Folklore", *Human Affairs* 7, 1997, pp. 167-183.
- ¹⁰ See more: Angelika Juško-Štekele, "Etniskie stereotipi latgaliešu folklorā", *Letonica*, Rīga, LU, 2006, pp. 93-109.
- ¹¹ Gabriela Kiliánová, "Život na hranici. Susedské vzťahy na rieke Morave z pohľadu kontinuity a diskontinuity hodnotových systémov", Dušan Ratica (ed.) *Kontinuita a konflikt hodnôt ka ždodennej kultúry*, Bratislava: Národopisný ústav, 1991, pp. 90-108.

- ¹² See more: Клише, *Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии*, Минск: Навука і тэхніка, 1993, p. 114; Евгений Бартмицкий, *Стереотип как предмет лингвистики, Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике*, Москва: Индрик, 2005; Ольга Белова, *Этноконфессиональные стереотипы в славянских народных представлениях*, *Славяноведение*, 1997, 1, pp. 25-32; Ольга Белова, «Отражение этноконфессиональных отношений в славянском фольклоре», *Jews and Slavs*, Jerusalem; Ljubljana, 1999, 6, pp. 11-21; Ольга Белова, «Мы жили по соседству»: *Этнокультурные стереотипы и живая традиция, Антропологический форум*, СПб., 2004, 1, pp. 230-237; Леонид Крысин, *Лингвистический аспект изучения этностереотипов (постановка проблемы), Встречи этнических культур в зеркале языка: (в сопоставительном лингвокультурном аспекте)*, Москва: Индрик, 2002, pp. 171-175; Thomas Hylland Eriksen, *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*, London: Pluto Press, 1993; etc.
- ¹³ Ольга Белова, *Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции*, Москва: Индрик, 2005, p. 11.
- ¹⁴ Ольга Белова, *Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции*, Москва: Индрик, 2005, pp. 11-12.
- ¹⁵ Михаил Алексеевский, ««Еврейский характер» в этнокультурных стереотипах жителей Латгалии», Svetlana Amosova (ed.) *Утраченное соседство: евреи в культурной памяти жителей Латгалии*, Москва: Сэфэр, 2013, pp. 19-36, p. 20.
- ¹⁶ Eva Krekovičová, “Jewishness in the Eyes of Others: Reflection of the Jew in Slovak Folklore”, *Human Affairs* 7, 1997, p. 170.
- ¹⁷ See the following works on the theme: D. Van Arkel, *The Drawing of the Mark of Chain. A Social-historical Analysis of the Growth of Anti-Jewish Stereotypes*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009; Helmreich, W.B. *The Things They Say Behind Your Back: Stereotypes And the Myths Behind Them*, New Brunswick: Transaction Publishers, 1982; etc.
- ¹⁸ Михаил Алексеевский, ««Еврейский характер» в этнокультурных стереотипах жителей Латгалии», Svetlana Amosova (ed.), *Утраченное соседство: евреи в культурной памяти жителей Латгалии*, Москва: Сэфэр, 2013, pp. 20-21.
- ¹⁹ The similar situation can be found in other territories where big Jewish communities used to live – for instance, in contemporary Galicia (Russian Галиция/Галичина). See also: Svetlana Amosova, “There Are No Jews Here: From a Multiethnic to a Monoethnic Town of Bushtyn”, *Cultural Analysis* 10, 2011, pp. 117-124; etc.
- ²⁰ Eva Krekovičová, “Jewishness in the Eyes of Others: Reflection of the Jew in Slovak Folklore”, *Human Affairs* 7, 1997, pp. 170-171.
- ²¹ Eva Krekovičová, “Jewishness in the Eyes of Others: Reflection of the Jew in Slovak Folklore”, *Human Affairs* 7, 1997, p. 172.
- ²² See also: Marina Geht, “The Perception of Jewish Languages”, Svetlana Amosova (ed.), *Утраченное соседство: евреи в культурной памяти жителей Латгалии*, Москва: Сэфэр, 2013, pp. 272-285.
- ²³ Eva Krekovičová, “Jewishness in the Eyes of Others: Reflection of the Jew in Slovak Folklore”, *Human Affairs* 7, 1997, p. 175.
- ²⁴ Texts are kept in Latvian Folklore Archive (Latviešu Folkloras Krātuve) in Latvian Academy of Science: LFK 1385,91; LFK 834, 1270.
- ²⁵ Eva Krekovičová, “Jewishness in the Eyes of Others: Reflection of the Jew in Slovak Folklore”, *Human Affairs* 7, 1997, p. 175.

- ²⁶ Михаил Алексеевский, ««Еврейский характер» в этнокультурных стереотипах жителей Латгалии», Svetlana Amosova (ed.), *Утраченное соседство: евреи в культурной памяти жителей Латгалии*, Москва: Сэфэр, 2013, p. 21.
- ²⁷ Sander L. Gilman, *Smart Jews: The Construction of the Image of Jewish Superior Intelligence*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, p. 246.
- ²⁸ See also Blood Label: Alan Dundes (ed.), *Blood Libel Legend: A CaseBook in Anti-Semitic Folklore*, Madison: University of Wisconsin Press, 1991; David Biale, *Blood and Belief: the Circulation of a Symbol between Jews and Christians*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007; Джон Трахтенберг, *Дьявол и евреи: Средневековые представления о евреях и их связь с современным антисемитизмом*, Москва, Иерусалим: Гешарим, 1998; etc.

Sandija Iesalniece

Das Hörbuch in der Tradition der Autorenlesungen

Ein Hörbuch, das die Stimme des Autors, der sein Werk vorliest oder vorträgt, vermittelt, ist als ein Artefakt und ein Konservierungsmittel der Geschichte bzw. der Stimme eines Autors aufzufassen. Die Tradition der Autorenlesungen lässt sich bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen, das Hörbuch ist ein Medium des 20.-21. Jahrhunderts, das unter anderem auch auf diese Tradition Bezug nimmt. Dabei steht das Hörbuch in keinem Konkurrenzverhältnis zum Medium Buch, es ist als ein zusätzliches Vermarktungsinstrument zu betrachten, das aber durch die Verwendung der Stimme als Medium, das die Sinnen des Menschen anspricht, zur Sensibilisierung des gesamten Literaturbetriebs führen kann.

Schlagwortkette: Hörbuch, Autorenlesung, Stimme, Oralität, Medium, Konkurrenz der Stimme und Schrift, Sensibilisierung des Literaturbetriebs.

Betrachten wird das Hörbuch¹ in der Tradition der Autorenlesungen, so geht es um das Gedächtnis, um eine Art Konservierung der Vergangenheit, um eine Art Gedächtnisstütze für alle, die ein Hörbuch mit einer Autorenlesung in der Hand haben.

Wir sind es eigentlich gewohnt, von der Rivalität und Konkurrenz der Stimme und Schrift seit Erfindung des Buchdrucks zu reden, erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts. mit seiner technischen Entwicklung wurde die Stimme wiederentdeckt, wobei dies ja auch eher zögerlich geschehen ist. Man geht davon aus, dass die mündliche Volkskultur und die schriftliche Buchkultur in unterschiedlichen Öffentlichkeiten existieren, aber auch unter der Herrschaft der Buchkultur findet die Oralität ihren Platz. Man kann von einer Koppelung von Stimme und des Buchs bzw. eines schriftlichen Textes bereits seit der klassisch-romantischen Literaturrepoche, seit dem 18./19. Jahrhundert sprechen, als die Autoren selbst auf den mündlichen Vortrag ihrer Texte einen hohen Wert gelegt und diese nicht selten auch selbst vorgetragen haben.

Denken wir an Goethe und Schiller, die in ihrer Abhandlung „Über epische und dramatische Dichtung“ die Aufgabe eines Rhapsoden beim Vortragen eines epischen Werkes wie folgt charakterisieren:

Die Behandlung im ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das

Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören, er wird das Interesse egal verteilen, weil er nicht imstande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balancieren, er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln, man wird ihm überall folgen; denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu tun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt, und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft. Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so dass man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte.²

In diesem Verlangen nach einer körperlosen Stimme glaubt Lothar Müller, der Autor der Monografie „Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka“ unter anderen auch eine Vorahnung des Hörbuchs als Medium zu sehen. Dabei wichtig ist gerade der Verweis auf die Stimme, ggf. die Stimme der Musen, und auf die Einbildungskraft bzw. Bilder, die durch diese Stimme geweckt bzw. hervorgerufen werden. Zwar wird man im im Fall eines Hörbuchs heute eher selten an „die Musen“ denken, man soll aber auch im Fall des Hörbuchs diesen weiteren, von Goethe verlangten Schritt gehen. Die Stimme muss körperlos sein, und auch die Stimme selbst muss „hinter einem Vorhange“ sein, d.h., die Kraft des Vortrags selbst muss alle Assoziationen oder gar physiognomischen Elemente, die man mit der Stimme eines bekannten Autors oder Vorlesers verbindet, verbannen können. Der Vortrag muss von der Stimme abgekoppelt werden.

Dabei darf man nicht außer Acht lassen, dass Goethe selbst aus eigenen bereits publizierten und im Entstehen begriffenen Werken gelesen haben soll, die Zeitgenossen haben ihn als einen vortrefflichen Sprecher und Vorleser erlebt.³

Autorenlesungen wurden zum Element des modernen Literaturbetriebs des frühen 20. Jahrhunderts, wobei es um die Rezitation fremder und eigener Texte ging. Das Vortrags- und Rezitationswesen schwillt am Anfang des 20. Jahrhunderts an: Karl Kraus, Franz Werfel, Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind, Hermann Bahr, die Brüder Mann, Bernhard Kellermann u.a. trugen ihre eigenen Texte vor, aber auch im Rahmen der jeweiligen Literaturkritik kam es zu einer speziellen Rezitationskritik. „Epochenmachend“ waren Soiréen im Züricher „Cabaret Voltaire“, dessen Gründer Hugo Ball war. Er hat, z. B. eine neue Gattung von Versen, die „Verse ohne Worte“ oder Lautgedichte in einem eigens konstruierten Kostüm aus Pappe im Cabaret Voltaire am 23. Juni 1916 vorgetragen: „Da merkte ich, dass meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation ahnt, jenen Stil des Messgesangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt“.⁴

Es ist ein seltener und historisch relevanter Fall, die Aufzeichnung der Stimme von Hugo v. Hofmannstahl, und zwar die Aufzeichnung seines Gedichts „manche freilich“ vom 22. April 1907 (sic!) zu hören, als er dieses in den Trichter des Phonographen spricht.⁵ Es sei wichtig, so Reinhart Meyer-Kalkus in seiner Abhandlung „Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert“, den Vortrag des Autors

bei der Interpretation seiner Texte zu berücksichtigen: „Wir hören hier ein Beispiel für einen ästhetisch bewusst stilisierten Vortrag. Es lohnt, dabei zu verweilen, weil sich Hofmannsthal unverkennbar bemüht, durch Klang und Rhythmus eine originäre Bedeutungsdimension des Textes hörbar zu machen. [...] Durch Klanglichkeit, Rhythmus und Satzmelodie kommen Bedeutungsdimensionen ins Spiel, die integrale Bestandteile des Textes sind, seiner Intentionen wie seiner geschichtlichen Implikationen und Resonanzen: vokale Performanz als Interpretation. Hofmannsthals Abstand sowohl gegenüber der Prosa des Naturalismus als auch gegenüber dem expressionistischen Fanfaren-Stil wird hörbar – ebenso sein fast nostalgisches Nachempfinden antiker Versmasse.⁶ Diese Analyse des Vortrags mag durchaus berechtigt sein, greift man eine Schicht tiefer, auf der Oberfläche der Vortrags sind aber Geräusche, ein Zischen, technische Imperfektionen hörbar, die als Zeitdokument ebenso wertvoll sind wie der Vortrag selbst. Aus einer für das aktuelle Zeitgefühl geradezu uralten Zeit sind auf uns sowohl die Stimme als auch der Text als auch der Artefakt selbst bzw. die auf das Phonograph aufgenommene Stimme eines Dichters des 19./20. Jahrhunderts, gekommen, und diese Tatsache selbst dürfte ja den literaturwissenschaftlichen Wert eines solchen Artefakts in den Schatten stellen und die medientechnische Facette dürfte hervorgehoben werden.

Thomas Bernhard hat selbst kein Hörbuch „besprochen“, auch wenn seine Aufnahmen derzeit im Hörbuchformat herausgegeben werden. Unter anderem findet Bernhards Autorenlesung Eingang in das Projekt „Dichterstimmen“ des Münchener Hörverlags, im Rahmen dessen drei CDs Autorenlesungen der 60er Jahre als „historische Preziosen“⁷ unter anderem Andersch, Kaschnitz, Koeppen und auch Thomas Bernhard präsentieren. Auch ist beim Hörverlag eine Auswahl Bernhardscher Texte erschienen: Thomas Bernhard liest frühe Prosa, unter anderem die unveröffentlichte Erzählung „Der Hutmacher“, die nur als Rundfunkaufnahme erhalten sei. Der Autor liest Fragmente aus seinem Roman „Frost“, „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“, Kurzprosa „Ereignisse“ sowie seine Rede zur Verleihung des Büchner-Preises wird wie in einer Zeitmaschine aus den 60-ern, 70-ern und 80-ern in die Gegenwart transportiert.⁸ Der Autor des Begleittextes zu dieser CD lobt den Vorleser Bernhard: „Die Diktion ist ungeheuer präzise (Bernhard hatte eine ausgebildete Stimme, er hatte in seinen jungen Jahren kurze Zeit Gesang studiert), und der vorlesende Bernhard hat eine professionelle Distanz zu seinen Texten, die erstaunlich ist.“⁹ Seine Statements der Büchner-Preisrede trage Bernhard in einem „raunenden Ton“, sodass „vermutlich nur die wenigsten der im Saal Anwesenden das Gefühl hatten, sie zu verstehen.“¹⁰ Wichtig ist, dass jeder der Hörer des Hörbuchs vom Herausgeber aufgefordert wird, „noch einmal für sich selbst herauszufinden“, was Bernhard mit seiner Rede „eigentlich sagt“ und „ob er damit überhaupt etwas sagt.“¹¹ Dieses endlose Interpretieren, das bis zu einem gewissen Zeitpunkt nur einem geschriebenen Text galt, wird nun auch auf den gesprochenen Text übertragen, und es ist zweifellos gut so.

Im Alter von 24 Jahren habe Bernhard ein schüchternes Wesen gehabt, so eine seiner Jugendfreundinnen, die Pianistin Ingrid Bülau. Als beide am Mozarteum

studiert haben, war Bernhard oft während der Sommerferien bei ihrer Familie in Hamburg zu Gast. Täglich wurde Musik gemacht, und nicht nur das Musizieren, sondern auch das Rezitieren von Gedichten geübt. Bernhard habe seine Texte nach Hamburg gebracht, die er dann ins Mikrofon gesprochen habe. Geübt wurde bis zur Perfektion, die traurigen, kraftvollen Texte wurden aufgenommen, gelöscht, wieder aufgenommen, wieder gelöscht, Teile wurden aufgenommen und wieder gelöscht. Nie war es etwas gut genug. Mit Besessenheit wurde weiter geübt, bis zur Erschöpfung, bis die Mutter von Ingrid Bülow in die Tür getreten sei und „die Kinder“ zum Essen gerufen habe („Kommt nun mal endlich zum Essen“).¹²

Ingeborg Bachmann wurde nicht nur bei ihren Preisreden¹³ gefilmt, auch bei Ihren „Lesungen“,¹⁴ wobei der Rauch ihrer Zigarette als ein Bestandteil der Selbstinszenierung und das aufdringliche *close up* der Kamera zum Ende der Sequenz am meisten faszinieren. Auch Der Hörverlag weiß die Bachmansche Selbstinterpretationen zu schätzen, der Verlag hat als ersten Teil einer großen Bachmann-Edition „die frühen Gedichte und Prosatexteausgabe“, teilweise aufgenommen im Anschluss an die Tagung der Gruppe 47 in Niendorf, herausgegeben. „Mit karger Stimme, bebend fast, tieftraurig und zurückgenommen spricht Bachmann ihre Gedichte“.¹⁵ Diese Selbstinterpretationen bzw. Selbstinszenierungen der Dichterin bzw. die Interpretation der eigenen Gedichte wäre einem jeden Literaturwissenschaftler zu empfehlen, der ihren Gedichten eine aktive, lebensbejahende gesellschaftskritische Einstellung ablesen möchte, denn die Monotonie der zerbrechlichen Stimme, die gerade am Weinen zu sein scheint, erlaubt es einfach nicht. Zumal sie selbst in ihrem Aufsatz „Biografisches“¹⁶ von der „Grenze der Sprache“, dem „Bewusstsein der Grenze“ spricht. Zuweilen ist ein Echo, ein Wiederhall ihrer Stimme während der Aufnahme im Studio wahrzunehmen, wie wenn sich hier auch akustisch eine Grenze zwischen Leben und Tod auftun würde.

Peter Handke hat selbst aus seinem Sprechstück „Publikumsbeschimpfung“ vorgelesen,¹⁷ wobei dies dann auch eher als Zeitdokument Wert hat, besonders das Lachen der Zuhörer, als sie mit „Glotzaugen“ und „Rotzlecker“ beschimpft werden, das Auflachen, das mitgeschnitten worden ist und dem Zeitdokument Leben eingeflüßt hat. Die „4 Sprecher“ in der Video-Aufnahme der Aufführung der „Publikumsbeschimpfung“ aus dem Jahr übertreffen zweifellos den Autor.¹⁸

Ist aber der Autor ein Stimmen-Mensch, ein Performance-Mensch, so wirkt seine Stimme ohne die jeweilige Videoaufnahme, also ohne das Bild. Rainald Götz' Auftritt bei dem Wettbewerb um den Bachmann-Preis liegt zweifach vor: als Videoaufnahme des Vortrags¹⁹ und als bloße Stimmenaufnahme desselben Vortrags.²⁰ Zwar fehlt in der akustischen Version die Pointe, der blutige eigenhändige Schnitt in die Stirn des Autors und die paar Tropfen Blut auf seinem Manuskript, die Energie des Vortrags ist aber auch in der bildlosen Version da, sie ist wahrzunehmen und zu spüren. Ein Indiz dafür, dass es bei diesem Vortrag nicht nur um das Bildliche, sondern auch um das Akustische geht. Wären alle Lichter, auch das Notlicht, ausgelöscht, wären alle Kameras abgestellt, würde nur die Stimme bleiben, wäre der Eindruck jedoch gewahrt.

Abschließend ein paar Worte auch zu Ernsts Jandl, für dessen „Sprechgedichte“ der Autor selbst der beste Vorleser und Vortragskünstler ist. Wie ein Popstar präsentiert er 1965 in der Londoner Royal Albert Hall sein Gedicht „Ode auf N.“. Die akustische Lyrik wird zur Massenunterhaltung. Jandl selbst war sich dessen bewusst, dass das Hörbuch bzw. die Hörkassette das beste bzw. das einzige konzeptgerechte Medium für seine Werke sei. Auf zahlreichen Hörbüchern sind seine Vorträge festgehalten, denn er glaubte, dass seine Werke auf die „Hörkassette“ müssen, damit sein Kopf nicht der einzige Ort sei, wo seine Texte aufbewahrt werden.²¹

Das Hörbuch mit einer Autorenlesung ist eher ein Mittel der Konservierung der Stimme, der akustischen Maske, denn die Autorenlesung selbst ist noch keine Garantie des Erfolgs. Das Hörbuch ist als Dokument wertvoll, ohne jedoch immer einen besonderen ästhetischen Genuss zu bieten. Es ist durchaus als ein Mittel der Vermarktung zu betrachten, als ein solches wollen wir es auch gelten lassen.

Es lässt sich nicht eindeutig entscheiden, ob das Hörbuch als ein „hot or cold medium“²² nach Marshall McLuhan gesehen werden muss. Sicher ist die Datenmenge in einem Hörbuch viel niedriger als die in einem *live*-Vortrag und einer z. B. Fernsehaufnahme (deshalb ist das Hörbuch eher ein „low definition“-medium), jedoch ist die Stimme ein „Datenträger“ mit hoher Kapazität, gerade was das Sinnliche, das „gewisse Etwas“, vielleicht ja auch das Wesentliche eines an der Sprache orientierten Vortrags betrifft. Das Hörbuch wäre m.E. doch eher als „cool medium“ einzustufen, da vieles vom Zuhörer „ausgefüllt“ werden muss und seine Teilnahme gefordert wird, und zwar einem viel höheren Grade als etwa bei einer Autorenlesung, der man im Vortragsraum beiwohnt.

Sowohl die Autorenlesung als auch das Hörbuch sind Mittel, die *Mystery & Sensuality*²³ wiederzubeleben. „The spoken word involves all of the senses dramatically, though highly literate people tend to speak as connectedly and casually as possible“, so Marshall McLuhan.²⁴ Durch die Stimme, so meine Vermutung, kann nicht nur ein Kunde zum Kauf eines Produkts, sondern durch eine Stimme kann auch der ganze Literaturbetrieb sensibilisiert werden, wir können ja eigentlich von der Versinnlichung der Literatur sprechen, von der Rückkehr zur Sinnlichkeit – und dies dank der Stimme.

¹ Die Autorin dieser Schrift schlägt einen folgenden Definitionsversuch des Hörbuchs vor: das Hörbuch ist orale bzw. akustische Vermittlung von Texten; es ist ein Medium, ein Träger dieser Texte und dient als Oberbegriff für unterschiedliche Textsorten, die in akustischer Form aufbewahrt und vermittelt werden.

Zum ersten und primär würde ich aber von einem Hörbuch in den Fällen sprechen, wo es eine schriftliche Vorlage gegeben hat.

Zweitens und sekundär lässt sich der Begriff Hörbuch auf Texte beziehen, die zum oralen Vortragen bestimmt sind, wie Rede, Hörspiel. In diesem Fall ist die mp3-Datei oder die cda-Datei, im Internet zu finden oder auf eine CD gebrannt, einer der logischsten Träger dieser gesprochenen Texte.

Zum Dritten wird heute unter Hörbuch eine Vielfalt akustischer "Ereignisse" verstanden wie z. B. eine O-Ton-Aufnahme eines Fussballspiels oder die Dokumentation eines Spaziergangs durch Straßen Roms. Hier liegt ganz dicht nebenan der Begriff *Podcast*, eine Zusammensetzung aus *iPod* und *broadcasting*, der eigentlich eher die Mittschnitte von Life-Ereignissen betrifft, wird aber sowieso vom Oberbegriff Hörbuch dominiert.

Dabei muss auch klargestellt werden, dass man von einem Hörbuch überall dort sprechen kann, wo der akustische, gesprochene Text von einem (stationären oder mobilen) fremdgesteuerten Medium abgekoppelt werden kann. Läuft z. B. eine Autorenlesung oder ein Hörspiel im Rundfunk, so bleiben sie Autorenlesung oder Hörspiel. Wird aber dieselbe akustische Version eines Textes in eine mp3- usw. Datei verwandelt und auf eine CD gebrannt oder auf einer Internetplattform platziert, so kann man von einem Hörbuch sprechen. Es ist sicher paradox, dass eine CD oder eine mp3-Datei auf einem iPod oder einem Laptop mit einem Buch oder der Buchform überhaupt keine Ähnlichkeit haben. Also darf aus dieser Sicht als Buch etwas gelten, das eigengesteuert, vom Leser oder Hörer gesteuert wird, das man beliebig ein- und abschalten kann, worin man hin- und her „blättern“ kann.

Letztendlich gilt im Fall Hörbuch auch, was Marshall McLuhan über den Inhalt eines Mediums sagt: „... the „content“ of a medium is like the juicy piece of meat carried by the burglar to distract the watch-dog of the mind. The effect of the medium is made strong and intense just because it is given another medium as „content“. The content of a movie is a novel or a play or an opera. The effect of the movie form is not related to its program content. The „content“ of writing or print is speech, but the reader is almost entirely unaware either of print or of speech“ (Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man*. London: Routledge, 1992, S. 18). Der Inhalt eines Hörbuchs kann unterschiedlich und beliebig sein, jedoch beziehen wir generell den Begriff Hörbuch, also die Bezeichnung des Mediums, auch auf seinen Inhalt.

- ² Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, "Über epische und dramatische Dichtung", *Goethes Werke*. Band XII. hrsg. Erich Trunz, München: Verlag C.H. Beck, 1989, S. 251.
- ³ Goethe liest laut Erinnerungen von Caroline von Wolzogen z. B. seinen eben entstandenen Versepos "Hermann und Dorothea" im September 1976 vor und dabei weint er. Mit ebenso großer Intensität und Innigkeit liest er auch fremde Texte (Lothar Müller, *Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2007, S. 16).
- ⁴ Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprachkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2001, S. 284.
- ⁵ *Anna Blume trifft Zuckmeyer. Lesungen, Reden, Gespräche. 60 Legendäre Dichter in Originalaufnahmen 1901-2004*. München: Der Hörverlag, 2005. 2 CD. Gesamtlaufzeit ca. 145 Minuten. Dieses Doppel-CD Hörbuch mit einem ausführlichen Booklet ist anlässlich einer Ausstellung in Zürich beim Hörverlag erschienen und umfasst die frühesten, in den Phonographen gesprochenen Aufnahmen, ebenso wie vom Rundfunk aufgezeichnete Reden und private Tonbandmitschnitte.
- ⁶ Meyer-Kalkus, 264-265.
- ⁷ Barbara Schaefer, "Die gestundete Zeit", *Spiegel Spezial. Bücher* Nr. 4/2004, 144-145, S. 144.
- ⁸ Thomas Bernhard, *Ereignisse und andere Prosa. Originalaufnahmen. Gelesen vom Autor*, München: Der Hörverlag, 2003, 2 CD. Gesamtlaufzeit ca. 126 Minuten, Auswahl und Begleittext: Andreas Maier.

- ⁹ Andreas Maier, "Vor allem interessiert mich die Finsternis." Das Booklet zum Hörbuch (Anm. 8). S. 5.
- ¹⁰ Ebd, 12.
- ¹¹ Ebd, 12.
- ¹² *Thomas Bernhard – Eine Erinnerung. Ein Film von Krista Fleischmann.* Verlag Österreich. Österreichische Staatsdruckerei AG. ORF.
- ¹³ Volker Bohn, hrsg, *Deutsche Literatur seit 1945. Nachrichten von Büchern und Menschen.* ZDF/Stiftung Lesen, 1983, Kassetten-Edition. Folge 2 (10 Min. bis 20 Min.).
- ¹⁴ Ebd, 20 Min. bis 30 Min..
- ¹⁵ Schaefer, 145.
- ¹⁶ Ingeborg Bachmann spricht in der Aufnahme des Nordwestdeutschen Rundfunks vom 3. November 1952 über ihr Leben und Werk, darunter auch eigens dafür verfassten Text „Biografisches“, *Anna Blume trifft Zuckmeyer.* CD 1. Track 22.
- ¹⁷ Peter Handke, "Publikumsbeschimpfung," Aufnahmen vom 19. April 1967 an der Wiener Universität, *Anna Blume trifft Zuckmeyer.* CD 1 Track 29.
- ¹⁸ Volker Bohn, hrsg, *Deutsche Literatur seit 1945. Nachrichten von Büchern und Menschen.* ZDF/Stiftung Lesen, 1983. Kassetten-Edition, Folge 4 (30 Min. bis 40 Min.)
- ¹⁹ Rainald Goetz, "Subito. Gelesen vom Autor beim 'Ingeborg- Bachmann-Preis" in Klagenfurt am 25. Juni 1983.", *Deutsche Literatur seit 1945. Nachrichten von Büchern und Menschen,* Volker Bohn, ZDF/Stiftung Lesen. Kassetten-Edition, 1983 Folge 6 (10 Min. bis 20 Min.).
- ²⁰ Goetz, (1983) "Subito", *Anne Blume trifft Zuckmeyer.* CD 1, Track 28
- ²¹ Klaus Sieblewski, Paul Burian, *Telefongespräche mit Ernst Jandl,* Lübbe-Verlag, 2008 1 Audio-CD
- ²² McLuhan, 22 -23.
- ²³ Zum Beispiel lautet eines der aktuellen Marketingkonzepte, vertreten von der international tätigen Werbeagentur Saatchi&Saatchi, SiSoMO (eine Abkürzung von Sight, Sound and Motion), es zielt darauf, eine emotionale Bindung zwischen dem Kunden und der Ware bzw. der Dienstleistung mit Hilfe von Bild, der Bewegung und Lauten zu schaffen. Es geht vor allem um die Zukunft auf dem Bildschirm (The Future on Screen), am wichtigsten aber dabei die Einsicht der Marketingfachleute, dass ALLE Sinne des Menschen angesprochen werden müssen. Mehr dazu unter www.siosomo.com. Von der oralen und gleichzeitig intuitiven orientalen Kultur im Gegensatz zu der rationalen, auf das visuelle basierenden westlichen Kultur spricht unter anderem beziehungsweise auf E.M.Foresters auch Marshall McLuhan "Passage to India" (McLuhan, S. 15).
- ²⁴ McLuhan, 78

Mudite Smiltena

Zu einigen sprachstilistischen Aspekten von Arthur Schnitzlers Autobiographie *Jugend in Wien*

Den Sprachstil von Arthur Schnitzlers autobiographischem Werk „*Jugend in Wien*“, das über Ereignisse, Eindrücke, Gedanken, Empfindungen aus den Jahren 1862–1889 berichtet, kennzeichnen zwei entgegengesetzte Stilzüge: epische Breite einerseits und sprachökonomische Ausdrucksweise auf der Wortbildungsebene andererseits. Die umfangreichen Sätze werden durch Häufungen von Epitheta und Parenthesen ausgebaut und nicht selten durch die parallele Verwendung von gleichartigen syntaktischen Konstruktionen rhythmisiert. Auffallend ist Schnitzlers Vorliebe für Zusammensetzungen, die oft Okkasionalismen und ihrer Semantik nach Oxymora sind und zum Ausdruck von Ironie dienen, sowie für die Litotes in unterschiedlichster sprachlicher Ausformung.

Schlagwortkette: Arthur Schnitzlers Autobiographie, Ironie, Satzperioden, okkasionelle Zusammensetzungen, Oxymora, Wortspiele, Litotes.

Arthur Schnitzlers Buch *Jugend in Wien* fasziniert nicht nur durch seinen Inhalt, sondern auch durch die hohe sprachliche Meisterschaft, die im vorliegenden Beitrag anhand von potentiell zu berücksichtigenden stilistischen Sachverhalten exemplarisch ausgewählter auffälliger Phänomene seines Individualstils aufgezeigt werden soll.

Obwohl Schnitzler schon spätestens 1901 den Vorsatz gefasst hatte, sein Leben darzustellen, begann er mit der Verwirklichung dieses Vorhabens erst 1915 im Alter von 53 Jahren auf der Höhe seines Ruhms (mit mehr als 200 Aufführungen bis 1914 rangierte er am Burgtheater noch vor Gerhart Hauptmann als der meistgespielte Dramatiker); wegen der Unstimmigkeiten in seiner Ehe und der traumatischen Wirkung des Ersten Weltkrieges und des Antisemitismus auf ihn befand er sich aber innerlich im Zustand einer Lebens- und Schaffenskrise. Die Arbeit an seinen autobiographischen Aufzeichnungen setzte der Schriftsteller bis 1920 fort und schilderte in chronologischer Reihenfolge, unterteilt in sieben Bücher nach Ähnlichkeit mit der Schöpfungsgeschichte in sieben Tagen, die Zeit von seiner Geburt 1862 bis 1889, also bis vor dem eigentlichen Beginn seiner literarischen Laufbahn.

Das von Therese Nickl und seinem Sohn Heinrich erst 1968 herausgegebene Werk (die posthume Veröffentlichung hatte Schnitzler testamentarisch verfügt),

dem der Dichter selbst den Titel „Leben und Nachklang, Werk und Widerhall“ geben wollte, weil sein ursprünglicher Plan war, die Autobiographie mindestens bis 1900, d. h. bis zur endgültigen Festigung seines Ruhmes als Autor, weiterzuführen, leistet einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis Arthur Schnitzlers und seines Schaffens.

In der nicht vollendeten Autobiographie spielen sich Schnitzlers Kindheit und seine Jugendjahre vor dem Hintergrund der sozialen und politischen Zustände im k. und k. Wien vor der Jahrhundertwende ab. Die Darstellung seiner Schul- und Studienzeit, seiner Freundschaften und Liebschaften, der Dienstzeit als Militärarzt, seines bei weitem nicht musterhaften Lebenswandels und seiner Erfahrungen als junger Mann aus einem gutbürgerlichen Milieu, in seinem Beruf als Arzt und auf den Reisen nach Berlin und London zeichnet sich allerdings durch einen episodischen Charakter aus. Der Autor reiht meist mehr oder weniger unverbunden eine Fülle von für ihn wichtigen Ereignissen, Eindrücken, Empfindungen und Kommentaren dazu aneinander. Oft schildert er ein Geschehen nicht eingehend, sondern reflektiert nur darüber oder vielmehr über dessen Einfluss auf ihn, denn es geht Schnitzler vor allem um den Prozess und die Faktoren der „Ausprägung der entscheidenden Wesenszüge seiner Persönlichkeit und seiner Lebenserfahrungen, eben weil sie später zum Gegenstand seiner Dichtungen wurden: Einsamkeit und Bindungslosigkeit, Skepsis und Orientierungslosigkeit“.¹ Die Darstellungsweise in einzelnen Textpassagen ist vom jeweiligen Thema bestimmt, doch im Großen und Ganzen realisiert sich Schnitzlers Rückblick auf die ersten Jahrzehnte seines Lebens, um mit Walbinger zu sprechen, als „Selbstdarstellung“, „kritische Selbstbeobachtung“, „Selbsterforschung“, „Selbstbesinnung“, „Bemühen um Selbstverständnis“, „Selbsteinschätzung“, „Selbsterkenntnis“.²

In Schnitzlers Autobiographie fügt sich aus der Schilderung solch alltäglicher Begebenheiten wie einem Theaterbesuch, einem Pferderennen, einer Reise oder einem Ferientaufenthalt ein beeindruckendes Lebenspanorama der ganzen Gesellschaft in jener Zeit zusammen. Schnitzlers Erlebnisse und seine Entwicklung waren „symptomatisch für seine Zeit und für eine bestimmte Gesellschaft“,³ doch ist seine Autobiographie nicht zuletzt durch ihre sprachstilistischen Besonderheiten ein unverwechselbares persönliches Zeugnis dieser Zeit. Der Leser wird mit vom Autor erlebten und nachher Literatur gewordenen Geschichten sowie zahlreichen Personen aus dessen Familien-, Freundes- und Bekanntenkreis konfrontiert, denen man in seinen späteren Werken begegnet, „da Schnitzler alle seine Dichtungen stets mit und aus Erlebtem gespeist, immer nur real erfahrene Lebenssituationen gestaltet hatte“.⁴ Die gelegentliche Ausführlichkeit beim Berichten über scheinbare Belanglosigkeiten wird begrifflich, denn dies „geschieht in der Absicht, sich in aller Deutlichkeit seines mühsamen Weges zur menschlichen Reife zu erinnern und zugleich sich auch der Wahrheit seines Werkes zu versichern, hatte er doch aus all den scheinbar unerheblichen Details schließlich seine Dichtungen geformt.“⁵

Bei der Abfassung der Autobiographie stützte sich Schnitzler auf dokumentarisches Material – Tagebücher und Briefe aus der entsprechenden Zeitperiode,

gelegentlich zitiert er sogar seitenweise aus den Tagebüchern. Doch selbstverständlich unterscheidet sich die Sprache des Autobiographen Schnitzler von der Sprache des jugendlichen Tagebuchschreibers (der die Tagesereignisse bisweilen nur in Schlagworten festhält, mal bis in alle Einzelheiten schildert) ebenso, wie sich das erlebende Ich im Tagebuch vom erzählenden Ich in der Autobiographie unterscheidet. Im Tagebuch inszeniert Schnitzler Gefühle weniger nach der „wirklichen Wirklichkeit“, sondern „überinszeniert“ sie „nach den Mustern der älteren Stücke“.⁶ In der Autobiographie ist es schon die Sichtweise eines reifen Mannes, der um biographische Detailtreue und schonungslose Aufrichtigkeit bemüht ist, obwohl „er die Erlebnisse seiner Kindheit und Jugend doch in dem Bewußtsein ihrer Relevanz für sein späteres dichterisches Schaffen“⁷ erzählt.

Das Streben Schnitzlers nach höchstmöglicher Genauigkeit und Intensität bei der künstlerischen Darstellung und Beurteilung der Ereignisse und Personen hat eine Reihe von sprachstilistischen Eigenheiten zur Folge. In erster Linie sind in diesem Zusammenhang schon die Text- und Satzstruktur seiner Autobiographie zu erwähnen. Während die einzelnen Bücher mit ihren jeweils 30 bis 50 Seiten nicht als allzu umfangreich bezeichnet werden können, ist die überdurchschnittliche Länge sowohl der Absätze (nur in Ausnahmefällen weniger als ein Drittel einer Buchseite, meist eine halbe bis eine volle Seite und in Einzelfällen sogar bis vier Seiten füllend) als auch der Sätze augenfällig. Da in der Stilistik Sätze, die über die mittlere Länge mit bis etwa 20 Wörtern hinausgehen, schon als lange Sätze betrachtet werden⁸, kann man behaupten, dass in Schnitzlers Autobiographie solche Sätze (häufig aus 50 bis 70 Wortformen bestehend, in Einzelfällen mit bis zu 160 Wortformen sogar bis 20 Zeilen füllend) dominieren. Im Text kommen verhältnismäßig wenige kurze Sätze, hauptsächlich bei der Wiedergabe von Dialogen, vor. Durch die Häufungen, vor allem von Attributen, aber auch anderen gleichartigen Satzgliedern (Objekten, Subjekten, Prädikaten), bilden sich oft dem syntaktischen Bau nach relativ umfangreiche, dabei aber in einfacher Form erweiterte Sätze, die der Wörterzahl nach ebenso zu den langen Sätzen gerechnet werden können. Doch noch häufiger werden für eine vielseitige, durch die Hervorhebung wesentlicher Merkmale sinnfällige und zugleich einprägsame Charakterisierung jedes Darstellungsobjekts bei Schnitzler reich gegliederte komplexe Sätze eingesetzt wie vor allem Satzverbindungen, Satzgefüge und Satzperioden, darunter auch Schachtelsätze. Ähnlich wie die Attribuierung im Rahmen von Elementarsätzen ist die Dominanz der Relativsätze unter den mannigfaltigen von Schnitzler verwendeten Nebensätzen im Rahmen von zusammengesetzten Sätzen evident, so z. B. im vorletzten Absatz des Buches, in dem er viele seiner Geliebten Revue passieren lässt:

*Warum also entschloß ich mich nicht, um sie anzuhalten? Gewiß nicht um Jeanettens willen, obzwar diese mir erst kürzlich geschworen hatte, der Tag meiner Hochzeit werde ihr Todestag sein; und noch weniger waren es die andern, **die mich von diesem Schritt zurückhielten**, diese andern, **um die ich mich ohne rechte Energie bemühte und nach denen mich ohne Leidenschaft verlangte**, nicht Olga, das Abenteuer meines*

*Lebens, **das mir nun ziemlich verblaßt erschien**, nicht Adele, die dämonische Gans, nicht Mizi Rosner, das lüstern-spielerische, trotzig-süße Mädels, – und gewiß nicht jene Malvine, **die immer wieder in den Blättern meines Tagebuchs auftaucht, sich bald ein Gratisbillet für das Poliklinikkränzchen abholt und sich durch kleine Zärtlichkeiten während des Tanzes revanchiert, bald als Sängerin in einem Konzert mitwirkt, dem ich wahrscheinlich beigewohnt habe, und die mir so völlig aus dem Gedächtnis entschwunden ist**, als wäre ich ihr nie begegnet; – keine von allen diesen, – und am allerwenigsten war der Grund meines Zögerns derjenige, **den ich mir selber einbildete, daß Helene nicht reich genug für mich und daß ich auf eine reichere Frau angewiesen sei.***

Eine der besonderen individualstilistischen Eigentümlichkeiten von Schnitzlers Autobiographie ist die stellenweise Rhythmisierung der Prosa mithilfe von Aufzählungen und insbesondere des syntaktischen Parallelismus in Verbindung mit wörtlicher Wiederholung einiger inhaltlich wichtiger Lexeme, z. B.:

*Sie [Adele] war **herzlich ohne Herz, dämonisch ohne Seele, lüstern ohne Leidenschaft** und hingebungsvoll bis zu jener Grenze, wo ihrer Ansicht nach der eigentliche Ehebruch anfang, als wenn es sich nur darum handelte, ihrem Mann oder ihrem Liebhaber gegenüber nicht geradezu meineidig zu werden.*

***Ihre dummen Fragen, die mir einst als die beglückendsten Beweise ihrer Liebe gegolten, ihre Stimme, die mich einst fast körperlich erregt, ihre Berührung, die mich entzückt**, – nun hatte dies alles keine andere Wirkung und Macht mehr über mich als die, mich zu entnerven.*

Zur Expansion des Satzumfangs und zur Satzkomplexität führen nicht nur die verschiedenen Aufzählungen, sondern auch die unzähligen verstehens- und ausführungsstützenden, etwas verdeutlichenden oder kommentierenden Parenthesen, die durch Kommas, Gedankenstriche, seltener durch Klammern vom Trägersatz abgesondert werden:

*Mein Vater, **manchmal erbittert, öfter gekränkt**, schaute zu, wie ich mich im Leben, Beruf und Kunst nicht zurecht fand und zwischen meinem tüchtigen, unsäglich fleißigen Bruder, meinem ausgezeichneten Schwager – **beide Ärzte wie ich und von Mißbilligungen gegen mich durchdrungen** – eine wahrhaft klägliche Rolle spielte.*

Dank seiner hervorragenden Beobachtungsgabe findet Schnitzler für die genaue Charakterisierung des Äußeren und des Wesens fast jeder der im Text der Autobiographie erwähnten Personen eine Menge von scheinbar einfachen, doch treffenden Epitheta:

*Rudi Pick [...] war **amüsan, bezwingend, blond, schlank und heiser** [...] Herr Eduard Mütter war **ein kleiner, dicker, gutmütiger, etwas spaßhafter** Herr mit **verkniffenen** Augen [...] Fräulein Rosa war damals **ein nettes, nicht gerade***

dummes, mäßig hübsches, höchst affektiertes** Geschöpf [...] war er [Theodor Friedmann] Arztensohn [...], **ein hübscher, recht eleganter, liebenswürdiger, nicht sonderlich strebsamer und nur mäßig begabter junger Mann [...].

Sprachökonomisch und zugleich originell wirken die in Schnitzlers Autobiographie sehr häufig auftretenden adjektivischen Bindestrichkomposita (auf 330 Seiten ca. 110), bei denen es oft schwierig ist zu unterscheiden, ob zwischen den beiden Komponenten der Zusammensetzung ein determinatives (d. h., das erste Adjektiv bestimmt die Bedeutung des zweiten näher) oder kopulatives (d. h. beordnendes) Verhältnis herrscht. Solche okkasionellen adjektivischen Zusammensetzungen eignen sich vortrefflich zur Charakterisierung der Kontraste in der Stadt: *aus der **verschwiegen-dämmerigen** Nebengasse in den **nüchtern-grellen** Laternenschein der Hauptstraße treten.*

An anderen Textstellen widerspiegeln gerade die zweigliedrigen Adjektive besonders nuanciert, welchen Eindruck Schnitzler von bestimmten Personen oder ihrem Verhalten gewonnen hat und wie er das einschätzt:

*eine **stille, langweilig-würdige** Frau, das ganze Haus von einem **wohlanständig-behaglichen** und – den beiden Töchtern zuliebe, von denen Charlotte, die ältere, eben ins heiratsfähige Alter getreten war – **heiter-geselligen** Charakter [...] das **albern-unwirsche** „Gehn S' zum Teufel!“, mit dem Doktor Guido von Török mich entließ, klang mir noch lange in fast **symbolisch-übertreibender** Stärke nach; - als hätte in den paar grundlos ungezogenen Kasernhofworten nicht nur der armselige Geist eines gleichgültigen Individuums, sondern einer ganzen Menschengruppe, ja einer Epoche sich **eindringlich-widerwärtig** ausgesprochen.*

Die Facetten einer komplizierten Wirklichkeitserscheinung deckt die dreigliedrige adjektivische Zusammensetzung *eine **kindlich-düster-leidenschaftliche** Beziehung* in komprimierter Form auf.

Schon von Kindheit an war Schnitzler literarisches Geltungsbedürfnis eigen, doch verhielt er sich immer sehr kritisch zu seiner *Poeterei*. Die eigenen frühen literarischen Versuche, darunter auch die in Briefen und Tagebüchern fixierten, charakterisiert er in der Autobiographie nicht selten auch mit zwei- und sogar dreigliedrigen Adjektiven: *ein **romantisch-sozialistisch-anarchistisches** Drama kolportagehaften Inhalts, „Lazarus Knorr“; eine Komödie [...] in Prosa, **romantisch-modern** gehalten; in **rationalistisch-romantischer** Weise; die Verse [...] in einem **ironisch-skeptischen, überlegen-witzigen** Ton; **komisch-rührende** und etwas affektierte Verse; in **sentimental-affektierten** Briefen „An eine Unbekannte“; einen **sentimental-humoristischen** Brief in Versen; meine Erwiderungen waren in **sentimental-humoristischem** Ton gehalten. Manchmal führte ich mein Tagebuch in **sentimental-humoristischen, reimlosen Jamben.***

Wie man in den oben zitierten Beispielen sieht, bildet das wiederholt benutzte Kompositum *sentimental-humoristisch* eine Art Leitmotiv für die Einschätzung einiger seiner literarischen Produktionen jener Zeit. Die Abwertung seiner

Jugenddichtungen wird auch durch okkasionelle Verben zum Ausdruck gebracht: *in einem jener heinesierenden Verse; ein geistreichelndes Produkt; jeder aphoristelte auf eigene Faust weiter.*

Das Adjektiv *sentimental* begegnet uns in mehreren Zusammensetzungen auch als zweite Komponente und zwar in folgenden Wortverbindungen: *in einem pathetisch-sentimentalen Ton; eine platonisch-sentimentale Herzensaffäre; jene laienhaft-sentimentalen Regungen*, so dass man annehmen kann, dass dieses Lieblingsepitheton eine gewisse Schnitzler in seinen Jugendjahren anhaftende Sentimentalität verrät.

Abhängig von der Semantik der zweiten Komponente des Kompositums können die an sich positive Wertungen ausdrückenden und von Schnitzler mehrmals verwendeten Adjektive *gutmütig* und *höflich* in Kombination mit unterschiedlichen anderen Adjektiven im jeweiligen Kontext sowohl positive als auch negative Bedeutungsschattierungen erhalten: *ein gutmütig-harmloser [...] Junge; eines mittelmäßigen, aber gutmütig-angenehmen Menschen; dessen gutmütig-pfiffigem Witz; sein gutmütig-großschnauziges Wesen; ließ er einen höflich-mitleidigen Blick auf mich ruhen; wir grüßten uns höflich-verständnisvoll; ebenso höflich-kühl [...] sein; in seiner höflich-ablehnenden, liebenswürdig-schnöden Art.*

Alle vorher zitierten zusammengesetzten Adjektive sind von Schnitzler geschaffene einmalige Neologismen, die man in seinen anderen Werken kaum wiederfindet. Diese Ad-hoc-Bildungen sind im Textgefüge inhaltlich und stilistisch motiviert und tragen neben der Sprachökonomie zur Fassbarkeit und Anschaulichkeit der Darstellung bei.

Für die Widerspiegelung widerspruchsvoller Erscheinungen der Wirklichkeit benutzt Schnitzler zahlreiche Oxymora, die durch verschiedene Wortarten und unterschiedlichste syntaktische Strukturen ausgedrückt werden. Das Oxymoron (gemäß seinem griechischen Ursprung bedeutet das Wort „scharfsinnig-dumm“) ist eigentlich eine verkürzte Antithese, eine scheinbar unlogische Verbindung von im Grunde genommen einander ausschließenden Gegensätzen zu einer neuen sinnvollen Ganzheit. In den meisten Fällen sind die Oxymora wiederum die bei Schnitzler so üblichen okkasionellen kopalativen, seltener determinativen, Bindestrichkomposita: *glücklich-unglücklicherweise; für einen glückselig-unglückseligen Liebhaber; das Ende dieser glückselig-unglückseligen [...] Sommertage; sich fortschrittlich-konservativ [...] gebärdete; einem gemütlich-wilden Hünen; diese öffentlich-geheimen Winkel des Budapester Lebens.* Das Oxymoron kann aber auch durch den Gebrauch von zwei antonymischen, als gleichartige Attribute gebrauchten Adjektiven entstehen, z. B. *das brave, schlimme Töchterchen.* Die Gegensätzlichkeit kann auch zwischen dem Adjektiv und dem durch dieses näher zu bestimmenden Substantiv bestehen wie z. B. in den folgenden Mikrokontexten: *der erlaubtesten Überschreitungen; Anklagen, von denen die letzte eigentlich einer empörten Anerkennung gleichkam.*

Bei den Überlegungen über den eigentlichen Prototyp der von ihm vielfach verwendeten Figur *des süßen Mädels* bedient sich der Schriftsteller sogar zweier parallel angeordneter Oxymora und zweier anderer Gegensatzpaare im gleichen

Satz: so könnte es nur die kleine, blonde Anni sein, [...], die **verdorben war ohne Sündhaftigkeit, unschuldsvoll ohne Jungfräulichkeit**, ziemlich **aufrichtig** und ein bißchen **verlogen**, meistens **sehr gut gelaunt** und doch manchmal **mit flüchtigen Sor-genschatten über der hellen Stirn**.

Die kritische und ironische Einstellung zu seiner Lebensart sowie der seines Umfeldes bringt Schnitzler nicht selten durch sprachökonomische und zugleich aufschlussreiche, expressive substantivische Einmalbildungen in Form von Zusammensetzungen, aber auch Ableitungen mit den schon im Sprachsystem negativ konnotierten Suffixen -erei, -lei zum Ausdruck: *in einem bösen **Prüfungs-traum**; der spöttische **Weibchenblick**; **Jagdhundgesichter**; **Menschenexemplare**; unser **Bummelkreis**; **Fünfguldenlebemänner**; **Frauensammler und Berufseroberer**; **Dreiviertelaufrichtigkeit**; **Sündenvorschuß**; **Schuldenmacherei**; jene früher erwähnten häuslichen **Theaterspielereien**; **Eifersüchteleien**.*

Die zugespitzten schnitzlerschen Wortspiele, in unterschiedlicher sprachlicher Ausformung (darunter auch mit ähnlich lautenden Ad-hoc-Bildungen) an wichtigen Stellen in den Text gestreut, stehen im Dienste von Ironie, aber auch von Humor und Satire. Meist sind es okkasionelle paarige Formeln, deren Glieder durch irgendeine Form von Klangspiel, das auf Wiederholungseffekten beruht, verbunden sind. So kommen Alliterationen vor wie **lebte und lumpfte in jedem Sinne über seine Verhältnisse** oder Übereinstimmungen in mehreren Lauten: **schwebt und schwimmt** [...] *durch meine Erinnerung*; **dämmerten und dümmelten**; ebenso treten auch Reime auf: *da ich mich doch halb und halb gebunden wännen sollte und wollte*; *die echte und rechte Jugendliebe*; *wir fanden und verstanden uns*.

Wortspiele können auch auf einem oder mehreren gemeinsamen oder gleichen Morphemen der beiden Komponenten des gelegentlichen Wortpaares basieren, z. B. *daß das Christentum im Laufe der Jahrhunderte sich nicht „ent-“, sondern „verwickelt“ hatte*; **durchlebt und durchliebt**; *dem mehr aufreizenden als reizenden Geschöpf*; **strebte und streberte** weiter; **verstanden und verständigten** uns. Wortspiele mit paariger Struktur werden nicht nur aus Verben, sondern auch aus anderen Wortarten gestaltet, z. B. *die mehr kindische als kindliche Unterhaltung*; *eine reine und reinigende Atmosphäre*; **Selbstbesinnung und Selbstbestimmung**; *jenseits alles Theaters und aller Theatererei*; *Namen meiner wechselnden Flammen und Flämmchen*; *der Liebhaber oder der Liebende*; **Liebende und Geliebte** nur im Nebenfach. Manchmal entfaltet sich das Wortspiel in einem größeren Kontext, z. B. *selbst das früher beiläufig gebrauchte Wort „Frühreife“ glaube ich durch „Frühbildung“ ersetzen zu müssen*; *da der im Mittelpunkt der Handlung stehende „Klub von Weltverbesserern“ sich im Verlauf der Dinge zu einem „Klub der Weltvergessern“ entwickeln sollte*.

Zur Hervorhebung der gegeneinander ausgespielten Begriffe werden in einigen Wortspielen drei Lexeme verwendet, z. B. *und immer wieder blieb es der einzigen Fanni Mütter vorbehalten, mich ermutigend und mahnend auf meine eigentliche **Berufung** hinzuweisen, an deren **Betätigung** und **Bestätigung** mir selbst vorläufig so wenig zu liegen schien; ohne bestimmte **Heiratsaussicht** [...] unter Beachtung der praktisch gebotenen **Vorsichten** und **Rücksichten**.*

Auf Homophonie stützt sich der folgende Wortwitz: *Pepi Mütter* [...] erklärte mir wortwitzelnd: „Leo hatte sich **freier** benommen als du, so hatte er auch als **Freier** mehr Glück.“

In seinem autobiographischen Werk kennzeichnet sich Schnitzlers Stil auch durch den ungewöhnlich häufigen Gebrauch des Stilmittels der Litotes, das nach der traditionellen Rhetorik zu den Grenzverschiebungstropen gehört, bei denen ein Wort oder ein Gedanke durch ein Wort aus einem semantisch benachbarten Bereich des zu ersetzenden Wortes ausgetauscht wird⁹. Statt wie gewöhnlich etwas mit einer bejahenden Form auszudrücken, wird in der Litotes ein Sachverhalt mit einer verneinten Form bezeichnet und auf solche Weise wird das Gesagte in sein Gegenteil verkehrt. Durch eine solche verneinende Umschreibung, die eine absichtsvolle abschwächende Untertreibung beinhaltet, wird in vielen Fällen gerade eine Verstärkung, Übersteigerung oder Hervorhebung erreicht. Litotes (griechisch für „Geringfügigkeit“) ist eigentlich eine Umkehrung der Hyperbel. Die Litotes „bewirkt Nachdruck durch Anwendung eines scheinbar schwächeren Ausdrucks, sagt weniger, als gesagt werden müßte. [...] Schreitet die Litotes in der Abschwächung bis zum geraden Gegenteil dessen fort, was eigentlich zu sagen war, so entsteht Ironie.“¹⁰

Um einen Überblick über die in Schnitzlers Autobiographie vorkommenden vielfältigen Gestaltungsformen der Litotes zu gewinnen, wurden mehr als 100 Belege exzerpiert und nach ihrer syntaktisch-morphologischen Struktur gruppiert. Es ergeben sich dabei folgende elf Modelle, in denen die fakultativen Elemente von Variationen der Modelle in Klammern gesetzt sind:

(gar) nicht + (ganz) Adverb

nicht viel; nicht wenig; nicht selten; nicht schwer; (gar) nicht übel; nicht ganz einwandfrei

nicht (Adverb) + Adjektiv + Substantiv

nicht häufige Begegnungen; nicht unter den günstigsten Umständen; nicht gerade dumme Bursche; einen nicht sehr beträchtlichen Betrag

kein (Adverb) + (Adjektiv) + Substantiv

keine Seltenheit; keine seltene Beobachtung; keine üble Zigarre; keine üble Partie; kein allzu arger Irrtum

nicht (ganz/gänzlich) + ohne + (Adjektiv) + Substantiv

nicht ohne Erfolg; nicht ohne Verdienst; nicht ohne Einfluß; nicht ohne Genugtuung; nicht ohne Befangenheit; nicht ohne Ängstlichkeit; nicht ohne Wehmut; nicht ohne Würde; nicht ohne Ernst; nicht ohne Romane; nicht ohne vorübergehendes Interesse; nicht ganz ohne Grund; nicht gänzlich ohne Pose; nicht ganz ohne Unrecht; nicht (ganz) mit Unrecht

nicht (ganz) + un- + Adverb

nicht unbekannt; nicht uninteressant; nicht unbegabt; nicht unehrenhaft; nicht ungenützt; nicht unähnlich; nicht ungern; nicht unwesentlich; nicht unwiderruflich; nicht ganz untätig

nicht (sehr/gerade/allzu) + un- + Adjektiv + Substantiv

eine nicht unwichtige Rolle; ein nicht unbegabtes Bürschchen; ein nicht gerade dummer Bursche; eines nicht unbegründeten Rufs; eine nicht unbegründete hypochondrische Stimmung; einem nicht unfreundlichen Lächeln; nicht ungefährliche Grenzen; deren zierliche, nicht unhübsche Schwester Dora; in nicht sehr edler Weise; nicht gerade unzärtlicher Natur; meine nicht allzu ungestümen Werbungen

keineswegs + un- + Adverb

keineswegs unerwünscht

keineswegs + (un-) + Adverb/Adjektiv + Substantiv *die keineswegs feststehende Tatsache seiner Feigheit; keineswegs unsympathischer Begleiter*

nicht/keineswegs + Verb/Adjektiv mit "Minus"-Semantik (d. h., dass in der Bedeutung des Verbs oder Adjektivs schon ein Sem des Fehlens, des Mangels an etwas oder ein Sem der Ablehnung enthalten ist) *es an Aphorismen nicht mangelte; der Echtheit und Wärme nicht ermangelte; er (...) ließ es an schlimmen Zoten nicht fehlen; Ambitionen, die eines snobistischen Charakters nicht ganz entbehrten; was ich ihm begreiflicherweise nicht abschlug; war modernen Produkten keineswegs abgeneigt; nicht ganz müßig; vielleicht nicht ganz absichtslos; nicht ganz einwandfrei; ihre (...) keineswegs jargonfreie Sprechweise*

nicht + ohne + zu + Infinitiv

nicht ohne es mit der düsteren Bemerkung zu begleiten; meine alten Tagebücher vernichtete, dies allerdings nicht, ohne mir vorher die wesentlichsten Stellen daraus sorgfältig auszuschreiben

Es lässt sich feststellen, dass sich die meisten litotischen Fügungen aus zwei Verneinungen konstituieren, wobei entweder die zwei Negationswörter *nicht* und *ohne* nebeneinander stehen oder auch die Negationspartikel *nicht* oder das noch intensiver verneinende Adverb *keineswegs* („durchaus nicht“) vor einem mit der verneinenden Vorsilbe *un-* beginnenden oder auf *-los* oder *-frei* endenden Adjektiv/Adverb stehen. In der Wortverbindung *nicht ganz ohne Unrecht* gibt es sogar drei Verneinungen, denn das Präfix *un-* verkehrt die Bedeutung des Wortstammes in sein Gegenteil. Unter anderem werden die verschiedenen Varianten der Litotes *nicht mit Unrecht* von Schnitzler an mehreren Textstellen, aber kein einziges Mal die direkte Formulierung der mit dieser rhetorischen Figur gemeinten Bedeutung „mit Recht“ (wenigstens hat die Verfasserin dieses Beitrags es nicht bemerkt) verwendet. Es sei darauf verwiesen, dass die nach der Negationspartikel *nicht* manchmal eingefügten, in ihrer Hauptfunktion verstärkenden Lexeme *ganz*, *gänzlich*, *gar*, *sehr*, *gerade* in verneinten Konstruktionen eine einschränkende Funktion haben: Auf solche Weise werden die negierten Antonyme abgemildert, doch durch die längere Formulierung ziehen sie die Aufmerksamkeit um so mehr auf sich. Sinngemäß doppelte Verneinung realisiert sich auch durch die Verneinung von Verben mit entsprechender „Minus“-Semantik: *mangeln* (ziemlich häufig verwendet), *ermangeln*, *fehlen*, *entbehren*, *abschlagen*, *ablehnen* u. a. Die Wirkung der Lito-tes im Großkontext der Autobiographie Schnitzlers ist vielschichtig. Meist sind

sie verhüllend, verschleiern, können aber auch durch die Vermeidung direkter Stellungnahmen als ironisierende und herunterspielende Verstärkung einer Wertung verstanden werden.

Da Schnitzler stets Zweifel hegte an seinem literarischen Talent, war er „der bescheidenste im erlauchten Kreis der Meister, einer der bedeutendsten Untertreiber der Weltliteratur“¹¹ und er war dies bis ins Detail, wie aus der bisher durchgeführten Analyse der von ihm benutzten Litotes ersichtlich wird. Bekanntlich stellte er selbst hohe Ansprüche an die Sprache, deshalb bietet *Jugend in Wien* dem aufmerksamen Leser viele sprachliche Köstlichkeiten, die von feinsten Untertönen leben und die Lektüre zu einem wahren Genuss machen.

¹ Rudolf Walbiner, „Nachwort“, Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1985, S. 365.

² Ebd., 355–372.

³ Ebd., 364.

⁴ Ebd., 364.

⁵ Ebd., 369.

⁶ Werner Welzig, „Der junge Mann und die alten Wörter.“, Arthur Schnitzler, *Tagebücher*, Bd. I (1879–1892), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987, S. 486.

⁷ Walbiner, „Nachwort“, 365.

⁸ Vgl. Bernhard Sowinski, *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*. Stuttgart: Metzler, 1991, S. 93.

⁹ Vgl. ebd., 133 ff.

¹⁰ Josef Körner, *Einführung in die Poetik*, 3. Auflage, Frankfurt am Main: Verlag G. Schulze-Bulmke, 1968, S. 13

¹¹ Friedrich Torberg, „Nachwort“, Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006, S. 326.

Kopsavilkumi

Renate Kroll (Vācija)

Iedomātā realitāte un jūtu pasaule Rolāna Barta, Jasminas Rezas un Amēlijas Notomas autobiogrāfiskajos tekstos

Šajā darbā kategorijas “iedomātā” vai “autobiogrāfiskā realitāte” netiek apskatītas kā zinātnes un literatūras krustpunkti, kā atšķirības starp faktoloģisku zināšanu un izdomātu stāstījumu. Tā vietā tiek piedāvāts “iedomātās zināšanas” jēdziens, proti, uz subjekta intensīvo juteklisko uztveri balstītas zināšanas, kas sakņojas rakstītāja personiskajā pieredzē, kaut arī tā nav skaidri formulēta. Šī jēdziena skaidrojumam izmantoti pazīstamo autoru Rolāna Barta, Jasminas Rezas un Amēlijas Notomas universāla rakstura teksti.

Atslēgvārdi: autobiogrāfiskie spriedumi, emocionalitāte un izzīņa, skumju, sēru, bēdu pieredze, laikmeta/laika pieredze, Rolands Barts, Jasmina Reza, Amēlija Notomba.

Klaus Schenk (Vācija)

Atmiņu ceļi. Tomass Bernhards: *Der Keller*

Kā kopīga tēma attiecībā uz 70. gados publicētajām autobiogrāfijām ir jāmin diskusija par rakstīšanas problēmu loku. Šajā saistībā īpaši jāatzīmē Tomass Bernhards, kurš rakstīšanas procesu kā atmiņu starpnieku aplūko no valodas kritikas pozīcijām. Lai atspoguļotu šo rakstīšanas problēmu loku 70. gadu autobiogrāfiskajā literatūrā, turpmāk ir atsauces uz Tomasa Bernharda darbu *Der Keller. Die Entziehung*. Tomasa Bernharda tekstam ļoti raksturīgas ir “ceļa struktūras”, kas tekstā veido veselu metaforisko tīklu un “atmiņu skatuvi”.

Atslēgvārdi: autobiogrāfija, memoria, “ceļa struktūras”, atmiņu metaforas.

Margit Filinger (Ungārija)

Autobiogrāfiskie dokumenti Pētera Handkes darbos un to pirmsākumi agrīnajā romantismā

Lielākajai daļai tekstu paveidu saknes rodamas jau agrīnajos literatūras vēstures periodos. Lai gan autobiogrāfija kā žanrs uzplaukst tikai 20. gadsimtā, tās pirmsākumi rodami agrīnajā vācu romantismā. Tur literārajos darbos tā sastopama kā pārdomas par sevi un savu dzīvi. Galvenais jautājums ir tāds: ko mēs varam uzskatīt par autobiogrāfiju? Ja spējam atbildēt uz šo jautājumu, tad varam saskatīt saikni starp romantismu un Pētera Handkes poētikas idejām, konkrētos literāros darbos atklājot arī kopīgas iezīmes vēstījuma izteiksmes veidā.

Atslēgvārdi: autobiogrāfija, daiļliteratūra, romantiskā ironija, žanrs, valodas skepse, uztveres spēja.

Irina Novikova (Latvija)

**Apšaubot Sv. Augustīnu: svētselojums “melnajā ādā” un atmiņas par to
Džona H. Grifina atmiņu grāmatā *Black Like Me* (1961)**

Raksta pamatā ir materiāla analīze par grēksūdzes žanra un rases mijiedarbību Džona H. Grifina atmiņu grāmatā *Black Like Me* (1961). Dž. H. Grifina grēksūdzes dienasgrāmata atspoguļo viņa ķermeņa un tā pieredzes “melnajā ādā” tiešo nozīmi visā “raupjumā un pieredzes trūkumā”. Viņa dienasgrāmatu var uztvert kā ilglaicīgas konfesionālo pārvērtību tradīcijas radikālu kritiku. Šīs tradīcijas pamatlicējs ir Romas impērijas Ziemeļu provinces pārstāvis, afrikāņu bīskaps Svētais Augustīns ar savu darbu *Grēksūdze* (397–400), kurā bija radīts doktrīnas vēstījums par garīgo attīstību no grēka līdz garīgajai apgaismībai, no miesas uz transcendenci.

Atslēgvārdi: rase, “melnīgums”, atmiņa, grēksūdzes dienasgrāmata, Svētā Augustīna *Grēksūdze*.

Biljana Kašić (Horvātija)

**Postkoloniālā “acs” un postsociālistiskā telpa: nonākot pie savas
“nepiederības”**

Raksts pēta teorētiskos argumentus par postkoloniālo teoriju lietojamību kā veidu, lai skaidri noteiktu postsociālisma koncepciju. Galvenā izpētes uzmanība pievērsta ambivalentī situatīvai nostājai pret apzīmējumu *post*, sociālisma (ne)redzamībai pēc vēsturiskā pavērsiena 1989. un 1990. gadā, kā arī postsociālistisko institūciju iespējām neokoloniālās varas matricas asimetrijas apstākļos. Izmantojot feministisko perspektīvu un autobiogrāfisko trajektoriju dienvidslāvu/horvātu nacionālajā telpā kā analīzes pamatu, autore aplūko problemātisku sakarību rašanos kā telpiskās reprezentācijas, zināšanu ģeopolitikas un post-koloniālās kritiskās iejaukšanās mijiedarbības rezultātu.

Atslēgvārdi: postsociālisms, postkoloniālā kritika, Horvātija/Dienvidslāvija, feministiskā autobiogrāfija, vēsture un politiskā amnēzija, zināšanu ģeopolitika.

Michael Jaumann (Vācija/Kazahstāna)

**Dzejnieka dzīve viņa tekstos. Autobiogrāfiskie elementi
H. K. Artmana darbos**

Rakstā apskatīti Artmana darbos sastopamie autobiogrāfiskie elementi un pētīti tekstos izmantotie vēstījuma paņēmieni. Tie visi ir sakāpināti poētiski, un tas dzejnieka agrīnajā daiļrades posmā tika atzīts par programmatisku, daiļradei būtiski svarīgu prasību. Šādā poētiskā veidojas trīs autobiogrāfisko tekstu stratēģijas: ikdienišķā uztveres poetizācija, halucinācijām līdzīga savas eksistences nosliece, kas vērsta uz fikciju, un, pats galvenais, – savas autobiogrāfijas pārveide lasītājam domātā biogrāfijā. Ikdienu saplūst ar izlasītā teksta pārdzīvojumam, un tas savukārt kļūst par grāmatās atspoguļotu realitāti. Turklāt rakstā aplūkota specifiska izteiksmes forma, kas saistīta ar minētajiem elementiem.

Atslēgvārdi: H. K. Artmans, Austrijas literatūra, autobiogrāfija, intertekstualitāte.

Tatjana Kuharenoka (Latvija)

“Es”, kas nemaz neesmu “es”: Marijas Baškircevas sarakste ar Giju de Mopasānu

Marijas Baškircevas sarakste ar Giju de Mopasānu, kas pirmoreiz tika publicēta 1891. gadā drīz pēc viņas pazīstamo dienasgrāmatu publikācijas, aptver ārkārtīgi īsu laika posmu – no 1884. gada marta līdz 1884. gada jūnijam. Var pieņemt, ka sarakstei par iemeslu bija vēlme izteikties, tikt uzklusītai, kā arī atrast kādu jaunu vidi saasinātu vientulības sajūtu un agrīnas nāves priekšnojautu posmā. Baškircevas un Mopasāna dialogs vēstulēs ir sava veida īsā laika posmā izvērstā pastāvīgi mainīgu literāru portretu un pašportretu sērija, kuru veido jautājumu un atbilžu pretstatījums, savas un citas personas stilistiskās apziņas sadursme. Rakstā iztirzāta Marijas Baškircevas un Gija de Mopasāna sarakste, galvenokārt pievēršot uzmanību īpaši šajās vēstulēs Baškircevas radītajam alternatīvajam “es”. Tādējādi pilnveidojas izpratne par Baškircevas autobiogrāfiskajiem darbiem, kā arī tiek sniegts ieskats viņas centienos veidot patstāvīgu rakstnieces karjeru.

Atslēgvārdi: Marija Baškirceva, Gijs de Mopasāns, sarakste, autoportrets, epistolārais “Es”, alternatīvajais “es”.

Miriam-Esther Owesle (Vācija)

“Sabiezinātā” īstenība: mākslas vēsturnieka un kolekcionāra Johanna Gūtmana (1876–1956) memoriāls

1955. gadā Johanness Gūtmanis publicēja savu autobiogrāfiju *Goldene Frucht. Begegnungen mit Menschen, Gärten und Häusern*. Tajā mākslas vēsturnieks, kolekcionārs un rakstnieks Johanness Gūtmanis (1876–1956) vērtējams kā memoriālu autors un dzejnieks. Līdz ar poētisko izteiksmes veidu viņa dzīve iegūst pasakai līdzīgu nokrāsu. Īstenības poetizācija atbilst augstākās vidusšķiras dzīves uztverei, kuru iedragājis Pirmais pasaules karš, taču Gūtmanis to saglabājis visas savas dzīves laikā un iedzīvinājis savos memoriālos.

Atslēgvārdi: Johanness Gūtmanis, autobiogrāfija, Pirmais pasaules karš.

Lolita Fūrmane (Latvija)

References problēma Mocarta vēstulēs

Izcilā austriešu komponista Volfganga Amadeja Mocarta (1756–1791) vēstules ir pirmie jēlcāda mūziķa autordokumenti, kuri ir darīti zināmi pasaulei. Kopš to pirmās publikācijas (Mocarta atraitnes Konstānces otrā vīra Georga Nikolausa fon Nisena monogrāfija, 1828) ir tapuši vairāki vēstuļu iespiedsējumi, kuros līdzī laikam mainījusies izdevēju estētika attiecībā pret komponistu. Mocarta epistolārais mantojums rosinājis arī šī raksta autori pievērsties ģeniālas, antikonformistiskas radošās personības references problēmai mūziķa atstātajos tekstos. Tēma aplūkota no divējiem skatu punktiem: 1) Mocarta vēstuļu valodas, to dramaturģijas, ritma un jēdzienisko nokrāsu īpatnības, meklējot paralēles komponista mūzikas valodas vai kompozīcijas tehnikas kategorijās (piem., vēžveida raksts, pēkšņi tematiskie pretstatījumi un modulācijas); 2) vēstuļu saikne ar komponista biogrāfijas faktiem un to pretrunīgās attiecības.

Atslēgvārdi: Volfgangs Amadejs Mocarts, Mocarta vēstuļu, mūziķa autordokumenti.

Monica Marsigli (Itālija)

“Patiesību sakot, es neievēroju etiķeti...” – sieviešu pašportreti un *topoi* 19. gadsimta Austrijas sieviešu literatūrā

Sieviete ir riskanti stāties publikas priekšā kā rakstniecei, kas savu intelektu padarījusi par iztikas avotu. Par to liecina 18. gadsimta nogalē un 19. gadsimta sākumā ārkārtīgi populāro austriešu dramaturgu Johannas fon Veisenturnas un Karolīnes Pihleres autobiogrāfiskie darbi un to priekšvārdi. Šajos personiskās iedabas materiālos pārdomas par rakstnieka darbu mijas ar centieniem attaisnot un aizstāvēt nepieciešamību rakstīt, neizbēgami pievēršoties tradicionālajiem literārajiem *topoi*, kuri tiek iznīcinoši parodēti.

Atslēgvārdi: Austrija, Karolīne Pihlere, Johanna fon Veisenturna, autobiogrāfija, priekšvārds, literārie *topoi*.

Marija Semjonova (Latvija)

Traumatiskais ķermeniskums Sisko Istanmeki romānā *Pārāk resna, lai būtu taurenītis* (1995) un Sofijas Oksanenas romānā *Stalīna govīs* (2003)

Rakstā ir analizēta 20. gadsimta 90. gadu somu sieviešu “pusautobiogrāfiskā” proza. Sisko Istanmeki un Sofijas Oksanenas darbos tiek analizēta sieviešu atmiņu izpausmes un saglabāšanas pieredze, kā arī tās ietekme uz sieviešu identitātes veidošanu. Īpaša uzmanība rakstā ir pievērsta mātes un meitas tēlu autobiogrāfisko attiecību vispārējai analīzei un to klātbūtnei sieviešu izpratnē par laiku un telpu. Vēl vienu analītisku šķautni veido Somijas vēsturiskā konteksta (sākot ar 20. gs. 50. gadiem līdz 90. gadu otrajai pusei) un sieviešu etniskuma attiecību apzināšana. Etniskās izcelsmes atšķirīgais raksturs un šīs izcelsmes saglabāšana dažādu paaudžu sieviešu atmiņās kļūst par pamatu pagātnes izjūtu apvienošanai ar ķermenisko būtību. Ķermenis aplūkotajos romānos kļūst par sieviešu esības kritikas izraisītāju.

Atslēgvārdi: atmiņa, ķermenis, ķermeniskums, identitāte, autobiogrāfiskums, Sisko Istanmeki, Sofija Oksanena.

Szilvia Ritz (Ungārija)

Pagātnes konstrukcija kā tagadnes pārvarēšana Stefana Cveiga autobiogrāfijā *Die Welt von Gestern*

Rakstā pausta doma, ka trimda dziļi ietekmē pagātnes redzējumu, kas, savukārt, var novest pie izmaiņām pagātnes notikumu vērtējumā. Stefana Cveiga gadījumā trimda lika viņam pārskatīt iepriekšējās dzīves svarīgākos notikumus, karjeras pavērsienus un vispirmām kārtām – paša identitātes aspektus. Vēlēdamies pārvarēt šo traumu, Cveigs konstruēja “utopisku” pagātnei, rādot Austroungārijas impēriju kā idillisku vietu visiem tās pilsoņiem. Daudzi asi kritizēja šo nostalgisko ainu kā pārāk labvēlīgu agrāko apstākļu atainojumu. Raksta autore uzskata šādu konstrukciju par nozīmīgu līdzekli vēsturiskās un personiskās krīzes pārvarēšanā.

Atslēgvārdi: Stefans Cveigs, trimda, autobiogrāfija, identitāte.

Ivars Orehavs (Latvija)

Bocene/Bolcāno (Dienvidtirole), Drēzdene un Rīga – pilsētu skatījums dažos literāros tekstos vācu valodā – apraksts vai tēlojums?

“Pilsēta” kā mūsdienu cilvēku pasaules uztveres neatņemama sastāvdaļa daudzkārt kalpojusi par atainojuma priekšmetu literāros tekstos. Iespaidi, priekšstati un asociācijas veido bagātīgu un daudzveidīgu materiālu ne tikai mutvārdu, bet arī rakstveida izteiksmes veidam. Tekstu būtības izpratnē neatkarīgi no to rašanās laika un bieži arī – no žanriskās nosacītības var runāt par aprakstošu vai tēlainu ievirzi. Pamatojoties uz salīdzinošu iztīrījumu divos īsprozas tekstos – subjektīvas ievirzes Norberta C. Kāzera (Norbert C. Kaser, 1947–1978) pilsētas tēlojumā *Trīs Bocenes ainas* (1971), vērojot salīdzinošā Johana Kaspara Rīsbeka (Johann Kaspar Riesbeck, 1754–1786) aprakstā *Kāds vīrs no Vīnes raksta par Drēzdeni un tās iemītniekiem* (1784) un vienā tēlaini izklāstošā Johana Gotfrīda Zoimes (Johann Gottfried Seume, 1763–1810) ceļojuma aprakstā *Mana 1805. gada vasara* (1806) –, šos literāros piemērus atšķirīgā veidolā, taču noteikti var uzskatīt par savdabīgi patiesīgas “literārās ģeogrāfijas” sastāvdaļām.

Atslēgvārdi: pilsēta, apraksts, tēlojums, literārā ģeogrāfija.

Ene Kōresaar (Igaunija)

Atmiņas izvēle dzīvesstāstos: par Otrā pasaules kara atmiņu kultūras telpu igauņu postpadomju dzīvesstāstos

Raksts salīdzinošā skatījumā aplūko autobiogrāfiskus aprakstus par Otrā pasaules kara dažādiem okupācijas režīmiem postpadomju Igaunijas atmiņu kultūrtelpā. Pamatā ir pieņēmums, ka padomju okupācijas laika atmiņas ir filtrs, caur kuru notikumiem piešķirtā nozīme tiek paplašināta, ietverot arī citus 20. gs. Igaunijas vēstures periodus, tai skaitā – nacistu okupācijas laiku. Izvirzot jautājumus par sociāliem un kultūras kodiem, ir iespēja interpretēt pagātnei ar naratīva stratēģijām. Kultūras un sociālie kodi rod izpausmi dzīvesstāstos. Šī pieeja tiecas izprast igauņu dzīvesstāstos iekļautās pagātnes interpretācijas sistēmu un loģiku laikā pēc postkomunistiskā pavērsiena.

Atslēgvārdi: dzīvesstāsts, postkomunistiskā atmiņu kultūra, Otrais pasaules karš, pieredze, laiks.

Jasmina Lukić (Ungārija/ASV)

Atmiņas politika Dašas Drindičas daiļdarbos

Rakstā ir analizēts horvātu izcelsmes post-dienvidslāvu rakstnieces Dašas Drindičas romāns *Trieste*. Romāns vēsta par holokaustu Itālijā un Triestes koncentrācijas nometni *Riziera Di San Saba*. Tur stāstīts arī par vēl nesen maz zināmo bērnu nolaupīšanas faktu nacisma laikā *Lebensborn* projekta atbalstam. Raksta uzmanības centrā ir apgalvojums, ka Drindiča saprot fašismu kā sociālas slimības formu, kuras simptomi atgriežas, ja tam visam netiek pievērsta pienācīga uzmanība. Šajā ziņā romānā fašisms skaidrots līdzās vērojumam par mūsdienu notikumiem Eiropā.

Atslēgvārdi: Daša Drindiča, romāns, *Lebensborn*, fašisms, atmiņa, vēstījums.

Natka Badurina (Itālija)

Pārstāstot traumatiski piedzīvoto transnacionālajā kontekstā: Adrijas jūras piekrastes deportēto sieviešu atmiņu liecinājumi par nacistu koncentrācijas nometnēm

Rakstā aplūkoti divi biežāk sastopamie pieņēmumi par sieviešu atmiņu liecinājumiem sakarā ar pārdzīvoto nacistu koncentrācijas nometnēs: 1) par to, ka nometnēs pārdzīvotajā ir pārlieku liels uzsvars uz ķermenisko pieredzi: vai arī tā, pēc dažu autoru uzskatiem, ir vienādi raksturīga visām sieviešu atmiņām?; 2) par to, ka sieviešu liecinājumiem ir šķietami vairāk individuāls, nevis politisks raksturs. Kādas tad tieši ir attiecības starp sieviešu individuālo un kolektīvo atmiņu? Tā kā politiski un ideoloģiski ietekmēti atmiņu liecinājumi pārsvarā bija svarīgi *nacionāla* rakstura naratīvi, abi pieņēmumi tiek analizēti, pievēršoties Itālijas, Horvātijas un Slovēnijas, it īpaši šo valstu attiecīgo pierobežu joslu, sieviešu atmiņu piemēriem. Aukstā kara gadu atmosfēra padarīja Dienvidslāvijas sieviešu atmiņas par ļoti sarežģītu tēmu: tika stingri kontrolēts, lai nometnēs izdzīvojušie ļaudis tiktu sabiedrībai stādīti priekšā kā drošsirdīgi partizāni, nevis kā cietuši upuri. Tajā pašā laikā Itālijas sieviešu atmiņu liecinājumu politiskais konteksts 70. gados bija daļa no feministiskās kustības, kuras mērķis bija veidot jaunas, aktīvas sievietes-antivarones modeli. Visbeidzot, rakstā izpētei pakļauti nesenie skaitliskie dati par slovēņu izcelsmes sievietēm kā Itālijas etniskās minoritātes pārstāvēm, kuras dzīvas izkļuvušas no nometnēm. Īpaša uzmanība pievērsta Savinas Rupeles personībai, kas vairākās reizes sniegusi liecības dažādiem medijiem dažādās valodās. Kā liecina šie apstākļi saistībā ar viņu, pat ja atmiņas apšaubā dominējošus nacionālos naratīvus, tās tomēr neizbēgami ietekmē sarežģīti atcerēšanās un liecinājumu sociālie un politiskie konteksti.

Atslēgvārdi: sieviešu atmiņu liecinājumi, nacistu koncentrācijas nometnes, Adrijas jūras piekraste, transnacionālas identitātes.

Violeta Davoliūtė (Lietuva)

Vēsturiskās traumas atspoguļojums Eiropā aukstā kara laikā: liecinājuma kino Francijā un Lietuvā

Kloda Lancmana filma *Holokausts* (1985) tiek raksturota kā mēģinājums lietot jaunu estētiku traumatiskās atmiņas reprezentācijā. Intervijās ar holokausta cietušajiem, noziedzniekiem un notikumu lieciniekiem K. Lancmans iztirzā jautājumu par “somatisko (ķermenisko) liecināšanu” un pieredzes spēju pārsniegt runas un naratīva reprezentācijas pamatu. Rakstā aplūkota liecinājuma veidu pārstāvēniecības līdzības pēc Otrā pasaules kara Francijā un padomju laika Lietuvā. Sakarā ar Francijas un tālaika Lietuvas nacionālo tradīciju tiešās mijiedarbības trūkumu aplūkotās līdzības ir vairāk pārdomas rosinošas nekā tieša paneiropēiskā estētiskā pienesuma apjēgums. Liecinājuma stratēģijas pamatā ir traumatiskās pieredzes atpazīšana.

Atslēgvārdi: atmiņa, trauma, liecība, holokausts, Gulags, Lietuvas kino, franču kino, padomju kino.

Aija Lulle (Latvija)

Dzīves līnijas: padomju laika mobilitātes dzīvotspēja mūsdienu migrantu biogrāfijās Eiropā “bez robežām”

Rakstā aplūkoti “pašportretējumi”, kuri vēsta par dažiem vidējās un vecākās paaudzes Latvijas migrantiem Lielbritānijā. Šo biogrāfisko tekstu mērķis ir padarīt dzirdamus tos, kuri mūsdienu pētījumos par migrāciju visbiežāk tiek atstāti bez uzmanības. Turklāt rakstā ir uzsvērts tas, kā cilvēki veido migrācijas stāstus, kas ir kā neatņemama sastāvdaļa viņu jaunības un brieduma gadu mobilitātes pieredzē, kad Latvija vēl bija Padomju Savienības sastāvā. Vēsturiski pamatots vēstījums tiek reti skaidrots kā mūsdienu migrācijas pieredzes līdzveidojums. Nobeigumā ir secināts, ka padomju laiku mobilitātes pieredze veido liktenīgu un patiesu vaibstu vidējā un vecākā gadagājuma migrantu vēstījumos. Acumirkīga pieredze tiek pierakstīta, apjēgta un pretstatīta pagātnes mobilitātes izpausmēm. Savukārt atmiņas par padomju laikiem netiek nedz idealizētas, nedz arī demonizētas.

Atslēgvārdi: dzīves līnija, mobilitāte, biogrāfija, Latvija.

Svetlana Pogodina (Latvija)

Ebreji kultūras atmiņā: uztveres stereotipi mūsdienu Latgalē

Rakstā tiek aplūkots tas, kā ebreju tradīcijas (*ebreja koptēlu*) mūsdienu Latgales teritorijā uztver citai etniskajai kopai piederīgie kaimiņi – latvieši, krievi, poļi, latgalieši utt. Paradigma “savējais-svešais” rada uztveres stereotipu, kas noteic, ka sava kultūra (krievu, latviešu) tiks uztverta kā norma, kamēr svešā kultūra (ebreju) – kā atkāpe no šīs normas. Stereotips par ebreju tēlu Latgales teritorijā tiek veidots, balstoties uz noturīgiem raksturojumiem, kas iedalāmi šādi: (1) ebreju reliģija, (2) ebreju valoda (jidišs), (3) ebreju virtuve, (4) ebreju nodarbošanās, (5) vizuālais tēls utt. Šāds stereotips tiek glabāts kultūras atmiņā un atveidots dažādos folkloras tekstos un naratīvos.

Rakstā uzrādītais materiāls tika iegūts un apkopots folkloras zinātnisko ekspedīciju laikā, tās tika īstenotas Latgales teritorijā 2013. un 2014. gadā.

Atslēgvārdi: kultūras atmiņa, stereotips, Latgale, uztvere, ebreji.

Sandija Iesalniece (Latvija)

Audiogrāmata un autoru lasījumi

Audiogrāmata ir viens no veidiem, kā saglabāt autora balsi un viņa darbu – paša autora interpretācijā. Autori lasa un tādējādi interpretē savus darbus, un autoru lasījumu tradīcija ir izsekojama līdz pat 18. gadsimtam. Audiogrāmata kā 20.–21. gadsimta medijs izmanto šo tradīciju. Audiogrāmata, kas saglabā autora balsi un darba interpretāciju, nekādā gadījumā nav uzskatāma par konkurentu “parastajai” grāmatai, tas ir tās papildinājums un arī papildu līdzeklis pārdošanas veicināšanai. Turklāt balss kā medijs padara literatūras industriju emocionālāku un atmodina literatūras patērētāja jutekļus, proti, dzirdi līdzās redzei, tādējādi mazinot vizuālā pārākumu pār akustisko.

Atslēgvārdi: audiogrāmata, autoru lasījumi, balss, medijs, balss un rakstīto mediju konkurence.

Mudīte Smiltēna (Latvija)**Par dažiem Artura Šniclera autobiogrāfijas *Jugend in Wien* valodas stilistiskajiem aspektiem**

Artura Šniclera autobiogrāfiskajā darbā *Jugend in Wien* atainoti notikumi, iespaidi, domas, izjūtas rakstnieka dzīvē laikā no 1862. līdz 1889. gadam. Tā valodas stilam raksturīgas divas pretējas iezīmes: paplašinātas sintaktiskas konstrukcijas, no vienas puses, un koncentrēts izteiksmes veids vārddarināšanas līmenī, no otras puses. Epitetu blīvējumi un iespraudumi palielina teikumu apjomu, bet vairāku vienveidīgu sintaktisko struktūru lietojums vienā teikumā bieži vien piešķir prozai īpašu ritmu. Nevar nepamanīt, ka Šniclers labprāt lieto salikteņus, nereti okazionālus, tajā skaitā oksimoronus, kas palīdz izpausties autora ironijai, kā arī pēc dažādiem sintaktiskiem modeļiem un ar dažādiem nolieguma vārdiem veidotas litotas.

Atslēgvārdi: Artura Šniclera autobiogrāfija, ironija, jaukti salikti teikumi, okazionāli salikteņi, spēles ar vārdiem, litotas.

Autori / Autoren / Authors

Renate Kroll (Deutschland)

Professorin für romanische Literaturwissenschaft, Humboldt-Universität zu Berlin, Forschungsschwerpunkte: Mediävistik, Frühe Neuzeit, französisches und lateinamerikanisches 20. Jahrhundert, Gender Studies.

Klaus Schenk (Deutschland)

Professor für Neuere deutsche Literatur und ihre Didaktik an der Technischen Universität Dortmund. Forschungsschwerpunkte: Moderne Literatur; mediale Aspekte von Literatur; erzähl- und literaturtheoretische Fragestellungen; Interkulturalität von Literatur; Literaturdidaktik.

Margit Filinger (Ungarn)

Assistentin an der Kaposvárer Universität in Ungarn, wo sie seit 1996 arbeitet. Sie unterrichtet deutsche Literatur, Kinderliteratur, Deutsch als Fremdsprache. Ihr Forschungsgebiet war von 2000 bis 2010 die deutsche Frühromantik, Ludwig Tiecks Märchen novellen, die Ästhetik der Goethezeit und die Märchenforschung.

Irina Novikova (Latvia)

Professor of American Studies, Chair of Culture and Literature at the Faculty of Humanities at the University of Latvia, Director of the Center for Gender Studies. Her research interests are on comparative studies of race and gender in texts and visual cultures.

Biljana Kašić (Croatia)

A feminist theorist, peace and civil activist and researcher, a coordinator/lecturer of the Centre for Women's Studies – Zagreb. She teaches at the University of Zadar, the University of Rijeka / Philosophy Faculty and at the University of Zagreb / Faculty of Political Sciences. Her fields of interest include feminist epistemology, postcolonial theories, women's culture of resistance, theories of identities, and ethics.

Michael Jaumann (Deutschland/Kasachstan)

Studium der Germanistik, Geschichtswissenschaft und Philosophie an der Universität Augsburg und der University of Pittsburgh, USA. Lehrbeauftragter an der Universität Augsburg und langjährige Dozententätigkeit im DaF-Bereich, 2005-2010 Lektor des DAAD an der Germanistikabteilung der Universität Lettlands in Riga. Seit 2011 Lektor und Leiter des DAAD-Informationszentrums in Almaty, Kasachstan.

Tatjana Kuharenoka (Latvia)

Associate Professor of German and Austrian Literature at the Faculty of Humanities, the University of Latvia and the academic advisor of the Austria-library (Riga). Her research interests include autobiographical writing, literature and media, intercultural aspects of literature as well as autobiographical texts of the Russian emigration of the nineteenth century and the first half of the twentieth century.

Miriam-Esther Owesle (Deutschland)

Dr. phil., Studium der Kunstgeschichte, Neueren deutschen Literatur und Theaterwissenschaften an der Freien Universität Berlin, Geschäftsführerin und Wissenschaftliche Leiterin der Guthmann Akademie – Forum für Berliner Kunst- und Kulturgeschichte. Forschungsschwerpunkte: Kunst- und Kulturgeschichte Berlins von 1800 bis zur Gegenwart, Deutscher Impressionismus, Wechselbeziehungen zwischen Text & Bild, Quellenanalytische und rezeptionsgeschichtliche Forschung.

Lolita Fūrmane (Lettland)

Studierte Musikwissenschaft am Staatskonservatorium Lettlands und an der Universität Uppsala. Ordenliche Professorin an der Jāzeps-Vitols-Musikakademie Lettlands. Forschungsschwerpunkte sind Stilistik der europäischen Musik des 18. Jahrhunderts (Boccherini, Wiener Klassik) und auch deutsch-baltische und lettische Musik.

Monica Marsigli (Italien)

Wissenschaftliche Mitarbeiterin für deutschsprachige Literatur an der Universität Bologna und Deutschlehrerin in der staatlichen Schule. Schwerpunkte ihrer Forschung sind die Frauenliteratur in Österreich vom 18. bis zum 20. Jahrhundert und die Geschichte des Deutschen als Fremdsprache in Italien vom 19. bis zum 21. Jahrhundert.

Marija Semjonova (Latvija)

Lecturer at the Faculty of Humanities, University of Latvia. Her current research interests include: genre theory, postcoloniality and feminist literary criticism, transnationalism, women's identity. Currently she teaches Finnish Literature, Finnish spoken language and textual analysis, Finnish cultural history.

Szilvia Ritz (Ungarn)

PhD, Universitätsdozent an der Károli Gáspár Universität in Budapest. Promotion über Arthur Schnitzlers erzählerisches Werk. Forschungsbereiche: Identitätsforschung, Wiener Moderne und österreichische Literatur des 20-21. Jahrhunderts, Autobiographieforschung.

Ivars Orehovs (Lettland)

Assoziierter Professor (deutschsprachige und skandinavische Literaturwissenschaft) an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Lettlands. Forschungsschwerpunkte: Vergleichende Literaturwissenschaft, Literatur- und Kulturhistorische Kontakte – Baltikum, Skandinavien und deutschsprachiger Raum.

Ene Kõresaar (Estonia)

Associate Professor of Ethnology at the University of Tartu. Her main research fields are memory of World War II and socialism, oral history and biographical research, socialist everyday life. She has been working on culture (s) and politics of remembering and life story telling since 1998 focusing on Estonian post-Soviet narrative memory of the 20th century.

Jasmina Lukić (Hungary/USA)

CEU Faculty Fellow, Professor, Head of Department, Department of Gender Studies, CEU; Cornell Visiting Professor. Research interests are gender and literature; transnational literature; women's autobiographical narratives.

Natka Badurina (Italy)

Research Fellow at the Department of Foreign Languages and Literatures, University of Udine. She has published articles on the 19th-20th cc. Croatian and Italian literatures; on feminist and postcolonial literary criticism; on gender issues and on testimonial discourse.

Violeta Davoliūtė (Lithuania)

Senior Researcher at the Lithuanian Cultural Research Institute and at Vilnius University, Department of Contemporary History. Her main fields of interest include the cultural history of the intelligentsia, modernization, mass population displacement and the politics of memory in the Baltic States.

Aija Lulle (Latvia)

Director of the Centre for Diaspora and Migration Research, University of Latvia. Her current interests are related to the political representation of diaspora, lives of transnational families, especially through broader notions of citizenship as it relates to the histories of Latvia and its relationship with the EU.

Svetlana Pogodina (Latvia)

Lecturer at the Faculty of Humanities, the University of Latvia. She has participated in folklore expeditions in Latgale and Vidzeme (Latvia). Her scientific interests are Folklore, Trivial Literature, Jewish Studies.

Sandija Iesalniece (Lettland)

Studium der Germanistik an der Universität Lettlands, Riga; Mag. Philol. 1999-2008 Assistentin am Lehrstuhl für Literatur und Kultur der Fakultät für moderne Sprachen, Universität Lettlands, Riga. Doktorstudium an der Universität Lettlands, Riga. Das Thema der Forschung: Das Hörbuch Ende des 20. Jh. / Anfang des 21. Jh.

Mudīte Smiltēna (Lettland)

Assoziierte Professorin an der Germanistischen Abteilung der Universität Lettlands. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Lexikologie, Phraseologie, Stilistik, Textinterpretation, Übersetzung.