

Wojciech Kunicki

ORCID: 0000-0003-4005-0769

Universität Wrocław, Wrocław

<https://doi.org/10.19195/0435-5865.145.7>

Die Jugoslawien-Kriege 1990–1999 in der zeitgenössischen Literatur in Deutschland und Österreich

Abstracts

Im vorliegenden Aufsatz wird die Literatur über die Kriege im ehemaligen Jugoslawien kritisch beleuchtet. Die Deutungsmuster dieser Kriege zielen auf eine Auseinandersetzung der Autoren mit dem „wildgewordenen Westen“ (Handke) und seiner kolonialen Mentalität, die sich in den politisch bedingten Freund-Feind-Zuschreibungen manifest macht. Das Schreiben über die Kriege drückt auch eine Vermutung aus, ob wir uns nicht vor „dem Krieg“ (Monika Maron) befinden und uns durch die Sprache des Hasses auf eine neue europäische Tragödie vorbereiten. Im Großen und im Ganzen attestiert der Aufsatz eine verantwortungsvolle Haltung aller Autoren, ohne Ansehen ihrer Stellungnahmen zu den Seiten der Konflikte, die sich in der hochqualitativen Literatur manifest macht.

Schlüsselwörter: Jugoslawien-Kriege, Medienkritik, Sprache, Krieg, Bürgerkrieg, Hate

The Yugoslav Wars 1990–1999 in contemporary literature in Germany and Austria

In this article, the literature on the wars in the former Yugoslavia is critically examined. The interpretive patterns of these wars aim at the authors' confrontation with the "West that has gone wild" (Handke) and its colonial mentality, which manifests itself in the politically determined friend-enemy ascriptions. The writing about the wars also expresses a presumption whether or not we are in a state before "the war" (Monika Maron) and preparing for a new European tragedy through the language of hatred. On the whole, the article attests a responsible attitude by all authors, regardless of their position on the sides of the conflicts that are manifested in this high-quality literature.

Keywords: Yugoslav wars, media criticism, language, war, civil war, hate

Wojciech Kunicki, Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Germańskiej, pl. Nankiera 15b, 50-001 Wrocław, Polen, E-Mail: wojciech.kunicki@uwr.edu.pl

Received: 2.10.2019, accepted: 8.04.2020

Die Jugoslawischen Kriege sind nicht nur als literarisches Thema¹ fast abgeklungen: Die Herren der Geschichte sind jetzt mit anderen Kriegen beschäftigt. Das Thema Jugoslawien flackert noch in den Reaktionen auf den wohlverdienten Nobelpreis Peter Handkes nach.² Es ist noch lebendig bei manchen Autoren, die den Balkan bereisen und sich für die beiden Sphären der dortigen Welt verantwortlich fühlen wie etwa Jörg Bernig, der unermüdlich an seinem Mitteleuropa-Projekt arbeitet.³ Die Zuckungen des Nahen Ostens, der mittlerweile vergessene Krieg in der Ostukraine, die von manchen Staaten ausgehende Kriegsgefahr sind ausreichend genug, um in Europa eine genuin europäische Tragödie, wie sie die Jugoslawien-Kriege im Jahrzehnt von 1991 bis 1999 darstellten in Vergessenheit geraten zu lassen. Nicht nur Vergesslichkeit ist daran schuld, sondern auch diejenige Erscheinung, die Peter Handke (da haben wir es mit dem ersten Agenten auf der Bühne der kriegerischen Auseinandersetzungen zu tun) im letzten Satz

¹ Obwohl die Literatur zu diesem Problem sehr umfangreich ist. Siehe zum Beispiel: Erinnerung an Jugoslawien in der deutschsprachigen Literatur. Zur Exophonie herausgegeben von Kristian Donko und Johann Georg Lughofer. Goethe-Institut. Ljubljana. Österreichisches Kulturforum Ljubljana. Botschaft der Schweizer Eidgenossenschaft. 2014 (im Netz zugänglich). <http://www.goethe.de/ins/si/pro/10j/publikationen/Jugoslawien-web.pdf> (Zugriff am 17.03.2020); siehe auch bedeutende Romane zu diesem Thema aus den letzten Jahren: Robert Prosser: *Phantome*. Berlin: Ullstein 2017; Sonja Vogel: *Turbofolk. Soundtrack zum Zerfall Jugoslawiens*. Mainz: Ventil-Verlag 2017; Melinda Nadj Abonji: *Schildkrötensoldat. Roman*. Berlin: Suhrkamp 2017; oder aber auch Beispiele für die Unterhaltungsliteratur: Barbara Demick: *Die Rosen von Sarajevo. Eine Geschichte vom Krieg*. München: Droemer-Knaur 2012; Oliver Bottini: *Der kalte Traum. Roman*. Köln: Dumont 2012; Zur neueren Literatur siehe auch: Boris Previšić: *Eine Frage der Perspektive: Der Balkankrieg in der deutschen Literatur*. In: Evi Zemanek, Susanne Krones (Hrsg.), *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. transcript verlag 2012, S. 95–106; Katja Kobolt: *Wie schreiben, wenn sich die Geschichte wiederholt? Das europäische literarische Erbe als Erinnerungsmodell für die postjugoslawischen Kriege*. In: ebd., S. 107–123. Zu den Jugoslawien-Kriegen siehe auch: Daniela Finzi: *Unterwegs zum Anderen? Literarische Erfahrungen der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive*. Tübingen: Francke 2013; siehe auch aus der feministischen Perspektive: Gordana Dana Grozdanic: *Der Balkankrieg als literarisches Phänomen: Auseinandersetzungen deutschsprachiger Autoren*. University Pennsylvania Press 2008.

² 400 Menschen protestieren gegen Nobelpreis für Peter Handke. Der österreichische Schriftsteller Peter Handke hat in Stockholm den Literaturnobelpreis erhalten. Dagegen protestierten Hunderte Menschen. 10. Dezember 2019, 19:43 Uhr. Quelle: ZEIT ONLINE, dpa, hgö. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-12/nobelpreis-stockholm-peter-handke-proteste> (Zugriff am 15.03.2020).

³ Jörg Bernig: *In der weißen Stadt, ein Essay, der über die Reise des Verfassers nach Belgrad im Jahre 2017 berichtet sowie An der Allerweltsecke, Reisererlebnisse aus Bosnien im Jahre 2019*. In: Jörg Bernig: *An der Allerweltsecke. Essays*. Dresden: edition buchhaus loschwitz 2020, S. 9–91.

seines Kriegstagebuches *Unter Tränen fragend* (1999) formulierte: „Das Zeitalter der Informationen ist vorbei.“⁴ Die postfaktische Epoche der Ideologien sei ausgebrochen, in der nicht die Fakten zählen (also Bombern und Raketen) sondern ihre Kontexte, Ideen die dahinter stecken, lies: Interessen, die in eine einfache, das Wort „einfach“ möchte ich betonen, und längst bekannte Kriegspropaganda münden, die heute in der Qualitätsmedien ihre wie selbstverständliche Anwendung findet: Merkel gegen die AfD, Macron gegen die Gelbwesten, Tusk gegen May usw. Mit einem Wort: die Sprache des Bürgerkrieges, bekannt als Hate hat sich in unseren, ich meine mitteleuropäischen Breitengraden längst und nicht nur seit den Jugoslawien-Kriegen eingebürgert. Diese beiden Punkte sollen als Legitimation dienen: warum sich ein polnischer Germanist in die beiden, ihm anscheinend fremde Angelegenheiten einmischt: in die deutsche Literatur und auch in die unseligen Jugoslawien-Kriege. Der Hauptpunkt der Legitimation sei aber der Satz von Monika Maron, den sie in ihrem *Munin*-Buch aussprach und der in unseren friedensgewohnten Ohren entsetzlich anklingen mag: „Wir leben in einer Vorkriegszeit.“⁵ Und das geht uns alle an, auch diejenigen, die in einer postkriegsrischen Welt zu leben glauben.

Um im Vorfeld das Material zu ordnen⁶ und die Fragestellungen zu ermöglichen sei es darauf hingewiesen, dass es offensichtlich einige Phasen der Kriegsdarstellungen in der deutschen Literatur gibt. Die ersten Berichte erschienen direkt nach den einzelnen Phasen der Kriege: Handkes *Winterliche Reise* etwa 1996⁷ oder der Bericht vom Kosovo-Krieg und die Bombardements Belgrads im Jahr 1999 (*Unter Tränen fragend*, 1999), ebenfalls von Peter Handke.⁸

In der zweiten Phase wird der Krieg vor allem aus der traumatischen Perspektive der Nachkriegszeit zur Darstellung gebracht. Dazu gehört Norbert Gstrein mit seinem *Handwerk des Tötens*, 2003⁹ sowie mit der Erklärungsschrift *Wem gehört*

⁴ Peter Handke: *Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 158.

⁵ Monika Maron: *Munin oder das Chaos im Kopf*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2018.

⁶ Siehe auch den Vorschlag von Elena Messner: „Literarische Interventionen“ deutschsprachiger Autoren und Autorinnen im Kontext der Jugoslawienkriege der 1990er. In: Carsten Gansel, Heinrich Kaulen (Hrsg.): *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen: V&R unipress, S. 107–119.

⁷ Peter Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

⁸ Zu Peter Handke siehe: Matthias Schöning: *Verbohrte Denkanstöße. Peter Handkes Jugoslawienengagement und die Ethik der Intervention. Ein Ordnungsversuch*. In: Davor Beganovi, Peter Braun (Hrsg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Wilhelm Fink 2007, S. 307–331. Zu dem hier angeführten Essay siehe: Susanne Düwell: *Peter Handkes Kriegs Reise-Berichte aus dem ehemaligen Jugoslawien*. In: Lars Koch, Marianne Vogel (Hrsg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2007, S. 235–250.

⁹ Norbert Gstrein: *Das Handwerk des Tötens*. München 2010.

die Geschichte?, 2004.¹⁰ Der fulminante Debüt-Roman von Juli Zeh *Adler und Engel* erschien 2001,¹¹ die Reisebeschreibung *Die Stille ist ein Geräusch* 2002. 2008 hat Norbert Gstrein noch einmal das Thema aufgegriffen und in seinem Roman *Die Winter im Süden* ausgestaltet. Ebenfalls auf das Jahr 2008 fällt das Buch von Anna Kim *Die gefrorene Zeit*. Als Werke der dritten Phase sehe ich Handkes *Morawische Nacht*, 2009. 2014 erschien von Martin Mosebach *Das Blutbuchenfest* und 2018 Handkes *Die Kuckucke von Velika Hoća*. Eine Nachschrift. Es geht nicht darum, dass diese Werke erst in den 2010er Jahren erschienen sind, sondern um die Perspektive einer „Nachschrift“, eines Epilogs zu den grausamen und langsam verdrängten Geschehnissen unserer neuesten Geschichte. Mit dieser Aufzählung in einer versuchten Anordnung werden Werke genannt, die im Mittelpunkt des vorliegenden Aufsatzes stehen, in dem nach den Beschreibungsmodellen- und Techniken der literarischen Darstellung der Jugoslawien-Kriege gefragt wird.

Europa

In dem Debütroman von Juli Zeh, Adler und Engel, wird der Jugoslawien-Krieg als eine europäische Angelegenheit zur Darstellung gebracht. Er wird nämlich durch den Drogenverkauf in „Europa“, Guns-for-Drugs-Handel finanziert.¹² Einen Blick in die Küche des Grauens wird dabei geworfen: da tauchen die „Kriegshunde“ (Handke) auf, wie der berühmte Chef der Sicherheit von Milošević Franko Simatović¹³ oder der dezidierte Kriegerverbrecher Ražnatović (Arkan), der auf einer Farm die Frauen mit Drogen präpariert, die sie zuerst schlucken und dann über die Grenzen schmuggeln müssen. Das Drastische dieser Beschreibung ist selbstverständlich keine Information, sondern das durch die Hauptfigur Max nachträglich gezeichnete Bild des Schreckens, das gerade den Gerbrauch des weiblichen Körpers als Transportmittel für die Drogen zeigt. Alles allerdings Bilder aus zweiter Hand: „Bilder von Dingen, die ich aus den Berichten der Menschenrechtsorganisationen kannte“¹⁴ und die als Sensation gerade für die ideologische Arbeit der Menschenrechtsorganisationen vorbestimmt sind: „Dieses Ereignis (das Nacherzählen dieser Bilder – W.K.) würde die gesamte Arbeit des Tribunals revolutioni-

¹⁰ Ders.: *Wem gehört die Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. Literatur zu Norbert Gstrein der 2000er Jahre siehe: Marie Gunreben: „...der Literatur mit ihren eigenen Mitteln entkommen“. *Norbert Gstreins Poetik der Skepsis*. Bamberg: University of Bamberg Press 2011, S. 127ff.

¹¹ Juli Zeh: *Adler und Engel*. Essen: Klartext Verlag 2008.

¹² Ebd., S. 308.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 306.

eren. Es bedeutete einen Skandal, eine Sensation, es würde einen Interessenkrieg auslösen auf höchster Ebene.“¹⁵

Die hegemoniale Macht, also Europa, ist mit dem serbischen Kriegsverbrecher (und seiner Frau Ceca) bildhaft verknüpft, um die Verbundenheit des jugoslawischen Konflikts mit dem alteuropäischen Raum zu demonstrieren. Die Tatsache, dass Juli Zeh die Perspektive der Opfer durch die Perspektive der Hauptfigur ersetzt, die auch mittelbar zum Opfer der Tätigkeit einer prominenten Wiener Anwaltskanzlei wird, verstärkt das Grausige des Geschehens, aber zugleich seinen Rauswurf jenseits die Grenzen der bekannten, angeblich heilen europäischen Welt. Das Grausame ist aber auf Grund der kreierten Mittelbarkeit im angeblich friedlichen Europa nicht präsent, es wird hinausgeschmissen, rausgeworfen, exportiert und entlädt sich in den Räumen des Balkankrieges. So erreicht Juli Zeh, ästhetisch gesehen, einen doppelten Effekt mit ihren Bildern des Schreckens und mit ihrer Demonstration der europäischen Verstrickung in das blutige Geschehen. Einerseits wird die Grausamkeit in den Nichtort Balkan verschoben, also aus Europa exportiert. Andererseits wird sie durch die Einbindung in die Sensation oder die Tätigkeit der „Menschenrechtsorganisationen“ geradezu nivelliert in der Überzeugung, die Medien und die Gerichtsbarkeit wären imstande, das Schreckliche zu bändigen.

Für Peter Handke sind die Jugoslawien-Kriege keinesfalls Sache des postkolonialen, sondern der kolonialen Mentalität Westeuropas. „Der wildgewordene Westen“ erledigt seine politischen Ziele mit den neuesten Technologien, bei denen die Bekriegten keine Chance hatten: es geht hier sowohl um Waffen (Bombardements aus der Stratosphäre) im Kosovo-Krieg 1999 als auch um die massive Propaganda, die mit Informationen spielt, um das eigene Bild der Dinge zu untermauern. Erst in seinem Roman *Die morawische Nacht* gelingt es ihm, die beiden Horizonte zu verschmelzen: den eines Schriftstellers (der seinen Beruf und seine Berufung aufgeben will) mit dem der Opfer, die aus dem eigenen Dorf vertrieben werden. Die Sicht des Erzählers (man weiß nicht, welcher Ethnie er zugehört) verschmilzt mit derjenigen der vertriebenen Opfer und zeichnet sich durch Gegenständlichkeit aus, die den Schock der Vertreibung in der Mikroskala demonstriert:

„Vergegenständlichung, Blick durch die Sachen und Gegenstände:

Solche nahen Horizonte mit der Eigenheit, daß sie weder als nah oder als weit erlebt wurden, sondern schlicht als Horizonte, als zu Sehendes, sich zu sehen Gebendes, als (etwas gar nicht so selbstverständliches, zumindest für ihn) Gegenüber, sie waren seinerzeit gebildet gewesen fast nur von Sachen, von den Dingen“.¹⁶

Gerade die Sicht auf den Krieg durch das Prisma seiner Folgen befreit Handke von der Eindeutigkeit der Stellungnahme, wie sie in den nichtfiktionalen Texten praktiziert wurde: Obwohl man vermutet, dass die Vertriebenen Serben und die Vertreiber Kosovo-Albaner sind, lässt sich die Methodik des Blickes auf das

¹⁵ Ebd., S. 308.

¹⁶ Peter Handke: *Die morawische Nacht*, ebd., S. 49.

Gegenständliche des Verlustes auf alle Ethnien verallgemeinern. Und noch eins zur Positionierung des fiktiven Autors in der Morawischen Nacht: er ist offensichtlich nicht imstande, den langen Frieden zu ertragen, die lange Periode der Sekurität und der Langeweile: er braucht offensichtlich Gefahr um erzählen zu können:

„Das Bewußtsein der Gefahr brauchte er zum Erzählen?

Und wie ihn dazu bringen? Indem wir eine Bedrohung, eine äußere, erfänden?“¹⁷

Charakteristisch für diese drei Texte ist die Kreation eines zwar ausgeschlossenen Raumes der kriegerischen Auseinandersetzung, das sich jenseits von „Europa“ also von dem wildgewordenen Westen befindet, der allerdings vollständig kommunikativ angeschlossen ist. Bei Juli Zeh reisen die Drogen-Kuriere über Bari nach Serbien, bei Handke fährt der Bus mit den Vertriebenen zuerst nach Belgrad, dann reisen sie von dort in alle Länder Europas. Ebenso ist eine kommunikative Einbindung in allen hier noch zu besprechenden Texten präsent: Bei Mosebachs *Blutbuchenfest* gibt es einen Kriegstourismus von Deutschland nach Bosnien und Kroatien, auch die Helden von Gstreins *Die Winter im Süden* sind im Stande, im Krieg nach Zagreb ohne größere Hindernisse zu fahren. Der kriegerische Raum scheint also offen zu sein, und trotzdem in seiner Unmenschlichkeit jenseits das europäische Selbstverständnis verschoben und durch die fiktionale, obwohl nicht unbedingt fiktive Grauenhaftigkeit der Bilder isoliert und eingebunden zugleich. Die Wirklichkeit des Krieges, von der wir im angeblich sicheren Europa Abstand zu gewinnen suchen, ist mit uns und in uns.

Berichte aus dem Krieg nach dem Grauen

Die beiden Reiseberichte: der von Juli Zeh und der von Peter Handke unterscheiden sich wesentlich. Handke reist, um die Bilder zu prüfen und ihnen auf den Grund zu gehen, Zeh reist angeblich als interessierte Touristin; beide haben einen voreingenommenen Blick auf die Kriegs-Gebiete. Der erzählende Handke ist durch den Frust wegen der westlichen Kriegsberichterstattung geprägt, die kreierte Juli Zeh ist schon in ihrer konstruierten Naivität ein stilisiertes Produkt dieser Berichterstattung: Sie habe sich vor Nichts zu fürchten: „Außer vor Landminen, Serben, Nächten im Freien, unbekanntem Krankheiten, Diebstahl der Dokumente, Tod und Teufel.“¹⁸ Auf die postkriegerische Wirklichkeit mit ihren Bewohnern schaut sie wie auf eine Wildnis mit den „Eingeborenen“: „Die Kontaktaufnahme mit den Eingeborenen gelungen, auch wenn es erst mal Kroaten sind.“¹⁹ Die erste Konfrontation mit den Bildern des Krieges erfolgte in Zagreb, wo die Reisende Erzählerin „die herrschaftlichen Fassaden wahrnimmt“ und keinesfalls „einen Bombenkra-

¹⁷ Ebd., S. 109.

¹⁸ Juli Zeh: *Die Stille ist ein Geräusch*, ebd., S. 4.

¹⁹ Ebd., S. 5.

ter“, an dessen Rand „in Lumpen gehüllte Flüchtlinge sitzen.“²⁰ Es handelt sich somit um eine Konfrontation mit denjenigen Bildern, die in ihrem Kopf existieren. In einem Gespräch mit dem kroatischen Verleger lässt sie sich über Bosnien informieren und bekommt eine Bestätigung der offiziellen Bilder, an die sie nicht glauben will: „Im Übrigen solle ich niemandem trauen. Unter scheinbarer Ordnung verberge sich Anarchie.“²¹ Sie solle die Republika Srpska meiden, weil „kein Schwein dort leben will“ und vor allem, den Rat habe auch sie beherzigt, „Nennen Sie Bücher, die Sie gelesen haben. Sonst weiß niemand, wie er mit Ihnen umgehen soll.“²² Auch der Bericht von Juli Zeh ist symbolisch aufgeladen, diesmal nicht in Richtung auf kollektive Mythen wie im Falle von Mosebach oder von Handke, sondern in Bezug auf die kulturellen Voreingenommenheiten und die letztendliche Unsicherheit bei der Beurteilung des Wirklichen, das wie eine Flut von Bildern die junge, ihren Regress in die Kindheit vollziehende Erzählerin angreift.

Handkes Bericht ist schon „erwachsener“. Er wird durch das Treffen mit vielen unterschiedlichen Menschen geprägt: da ist nicht nur der Dichter Miodrag Bulatović in der Erinnerung an den ersten Belgrader Aufenthalt, sondern auch die großen Epiker Milorad Pavić²³ und Dragan Velikić; der erste wird in der ironischen Brechung, der andere, Dragan Velikić²⁴ wirke auf ihn melancholisch ungebrochen, wie das zerschellende Jugoslawien.

Handke reist quasi als eine schon bekannte, fast offizielle Instanz, Mitglied einer „delegacija“. Die Erzählerin im Buch von Juli Zeh *Die Stille ist ein Geräusch* ist eine junge Frau, die mit ihrem Hund sowie mit einem in Zagreb gemieteten und in Sarajevo abgeholteten Wagen durch Bosnien fährt und sich im Grunde genommen, mit wenigen Ausnahmen von einem Nato-Stützpunkt zum anderen bewegt. In Mostar angelangt fühlt sie sich in ihrem Zimmer wie eine Kriegsberichterstatlerin, ist nicht imstande echte Kontakte mit den Menschen anzuknüpfen, abgesehen von den Gesprächen mit den deutschen und französischen SFOR-Offizieren, der Rest ihrer Bekanntschaft sind entweder junge Menschen, die ihr unterwegs mit Wohnung helfen oder aber ein Taxifahrer, der offensichtlich von der jungen Erzählerin oder zumindest von ihren blauen Augen fasziniert ist. Paradoxe Weise ist der Blick des „offiziellen“ Erzählers bei Handke auf die Menschen viel öfter gerichtet als bei Juli Zeh, obwohl er gänzlich auf seine Dolmetscher angewiesen ist auf die in Österreich bzw. in Deutschland lebenden Deutschserben, die ihn auf der Reise begleiten. Die Erzählerin bei Juli Zeh ist gezwungen, mit den offiziellen Vertretern zu reden, die vielen Menschen, die sie trifft, sprechen zwar deutsch, allerdings ist sie nicht imstande, durch sie hindurch in den Kern der bosnischen Tragödie zu gelangen. Sie sucht mit dem von ihr so genannten Engerpol durchzukommen: es

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Peter Handke: *Eine winterliche Reise*, ebd., S. 76.

²⁴ Ebd., S. 81–82.

sind 10 englische, einige Prozent deutsche sowie eine Unmenge von polnischen Wörtern. Handke beschreibt freilich das Land Serbien im Krieg, kurz vor den Verträgen in Dayton bzw. während des Kosovo-Krieges 1999, Juli Zeh das Land Bosnien sieben Jahre nach Dayton. Bei den beiden schwingt die durch die Symbole der westlichen Kultur oder Unkultur mitverursachte Müdigkeit mit, bei Handke mit einem deutlichen Rousseauismus: „Und ich erwische mich sogar bei dem Wunsch, die Abgeschnittenheit des Landes – nein, nicht der Krieg – möge andauern.“²⁵ Bei Zeh wird diese Abgrenzung von der westlichen Konsumwelt durch die stets wiederkehrende Frage: warum es hier keinen Mc Donald’s gibt, untermauert. In beiden Texten wird die Abgrenzung von den „falschen“ Chronisten deutlich.

Bei Handke schwingt in seinen Fragen und Fragestellungen, während seiner Aufschreibearbeit immer das Denken mit, das nicht von ihm, sondern von einem „es“ getragen wird: „Und wieder dachte ich (oder dachte es) dort, und ich denke es hier ausdrücklich, förmlich, wörtlich, dass mir allzu viele der Berichterstatter zu dem Bosnien und dem Krieg dort als vergleichbare Leute erscheinen, und nicht bloß hochmütige Chronisten sind, sondern falsche.“²⁶ Diese Überzeugung gewinnt das es an der Drina in Bajina Bašta, 30 Kilometer von der Enklave Srebrenica entfernt 50 Kilometer von dem legendären Višegrad, dessen messerscharfer Stadtchronist Ivo Andrić nicht imstande war, von den „örtlichen Ereignissen“ kaum etwas festzuhalten, und dies aus Hochmut – „die Geschehnisse, gleich welche, sind ihm schlechterdings nicht festhaltenswert.“²⁷ Die Drina ist kein Styx, die Drina ermuntert den Erzähler zum Erwachsenwerden der „Deutschen und Europas, zum gemeinsamen Erinnern, als der einzigen Versöhnungsmöglichkeit, für die zweite, die gemeinsame Kindheit.“²⁸ Auch die Erzählerin Juli Zeh steht am Ufer der Drina und vergleicht ihre Sicht mit der ihres älteren Kollegen:

„Nach dem letzten Körper wurde die Rote Drina wieder zu Jade und Türkis. Nichts wäscht sich schneller die Schmutzflecken ab als ein Fluss. Da drüben auf der anderen Seite stand Peter Handke vor fünfdreiviertel Jahren, entdeckte eine schwimmende Kindersandale und wollte nicht herüberkommen. Was haben sie ihn dafür gescholten.“²⁹ Diese Kindheit, allerdings in einer deutlichen Ich-Bezogenheit wird von der Erzählerin in *Die Stille ist ein Geräusch* praktiziert. „Verloren fühle ich mich, losgelöst von allen Erinnerungen. Ich bin wieder Kind und wachse heran innerhalb weniger Stunden, staunend darüber, wie die Welt ist. Es war doch sonst immer alles ganz und unversehrt. In meinem Kopf gibt es nur noch Imperfekt und

²⁵ Ebd., S. 72.

²⁶ Ebd., S. 122.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 133.

²⁹ Juli Zeh: *Die Stille ist ein Geräusch: Eine Fahrt durch Bosnien*. Schöffling & Co., S. 223. Zu diesem Bericht siehe Jürgen Brokoff: „Zusehen, wie alles grundlos zwischen Gut und Böse pendelt“. *Ethik und Ästhetik der Darstellung in Juli Zehs Bosnientext „Die Stille ist ein Geräusch“*. In: *Spielräume. Ein Buch für Jürgen Fohrmann*, hrsg. von Jürgen Brokoff, Elke Dubbels und Andrea Schütte. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 263–277.

für mich selbst kein »Ich«, sondern die dritte Person. Meine Gedanken klingen, als erzählte in ferner Zukunft jemand über mich und diesen ersten Tag in Mostar.“³⁰

Die Abgründe des Geschichtlichen und die Abrechnungen mit der Infantilität der 68er-Generation

Die beiden Stränge des Romans *Die Winter im Süden* von Norbert Gstrein³¹ verknüpft eine familiäre Bindung von zwei Haupt-Protagonisten: der Tochter eines alten Ustaša-Mannes, Marija, die in Wien aufgewachsen ist und zu Anfang des Kroatien-Krieges 1990 nach Zagreb zurückkehrte, u.a. um sich von ihrem charakterlosen Mann, einem fortschrittlichen Journalisten zu befreien, sowie dem besagten Ustaša-Mann, der eigentlich namenlos bleibt und in Argentinien lebt, Geld für den kommenden Krieg sammelt und 1990 ebenfalls nach Zagreb zurückkehrt, um sich für Bleiburg zu rächen. In seiner Biographie kann man Spuren der Vita von Ante Pavelić erkennen, zumal sein bester Freund, ein widerlicher Franziskanerpater ist, der ebenfalls in Argentinien Geld für die Kriegshunde sammelt. Das Geschehen wird in diesem Buch historisch vertieft, und zwar auf Seite der kroatischen Geschichte, es wird auch auktorial erzählt, obwohl auf zwei Personen, Ludwig und Marija fokussiert. Es ist charakteristisch, dass Gstrein nicht so sehr mit den Mythen der kroatischen Identität abrechnet (Marija kann den Tod ihres Vaters nicht überwinden), sondern mit der Infantilität der 68er-Generation: „Dann war sie froh, daß er das ganze Gebilde mit wenigen Sätzen auflösen konnte, indem er nur ein paar Tage später in seiner anderen Rolle eine richtige Stammtischsuada über die größten Schmeichler ausgoß und ihre Liebedienerei in markigen Sprüchen ertränkte, vermeintlich geschützt durch seinen *Nom de guerre*, den er mit seinem jüdischen Anklang für die dubiose Sache nicht widerwärtiger hätte wählen können.“³²

Für Marija bedeutet ihre Zeugenschaft am Kriegsgeschehen vor allem einen Emanzipationsprozess. Denn inzwischen hat der Mann auch „seinen Schrecken für sie verloren“ und wirkt ihr nun „wie ein nie wirklich erwachsen gewordenes Kind“³³ (S. 277) Marija kann vielleicht nichts als einige Sticheleien entgegense-

³⁰ Ebd., S. 32.

³¹ Zu Norbert Gstrein siehe auch: Joanna Drynda: *Der Krieg aus der geschichtlichen Ferne betrachtet. Norbert Gstreins Suche nach der richtigen Sprache*. In: Carsten Gansel, Pawel Zimniak (Hrsg.): *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Wrocław, Dresden: Neisse-Verlag 2006, S. 234–245.

³² Norbert Gstrein: *Die Winter im Süden: Roman*. München: Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG. Kindle-Version. Pos. 207.

³³ Marijan Bobinac: „*Hin- und Herkippen der Zeit*“. *Zur Inszenierung der neueren kroatischen Geschichte in Norbert Gstreins Roman Die Winter im Süden*. In: Zagreber Germanistische Beiträge 18/2009, S. 175–195, Zit. S. 193.

zen, der Gstreinsche Erzähler kann schon die Infantilität des Zeitungsschreibers anprangern und bloßstellen. Parallelen zum medienkritischen Handke sind unübersehbar.

Symbolische Schau?

„Im *Blutbuchenfest* setzt Mosebach die Frankfurter Welt der Stauseitelkeiten gegen den atavistischen Ernst der bosnischen Bergwelt. Ivanas Familie sind Kroaten, die seit Generationen im bosnischen Bergland leben. Die serbischen und muslimischen Nachbargehöfte beobachten sie misstrauisch, lauernd wie ein Krokodil, das regungslos im Wasser auf den Moment harrt, in dem es zuzuschlagen gilt. Der Kalte Krieg hatte die archaischen Feindschaften in dem künstlichen Staatsgebilde Jugoslawiens in der Latenz gehalten, jetzt brechen sie aus.“³⁴

Die Rhetorik dieser dem Autor durchaus günstigen Diagnose verrät allerdings eine spezifische, und zwar wohlstandsgesellschaftlich geprägte Sicht des Krieges. Da geht es hier um die „archaischen Feindschaften“, als ob das Grauen keine festen, historisch verankerten Ursachen hätte; der Ernst der bosnischen Bergwelt ist selbstverständlich atavistisch, das Bild eines Reptils (Krokodil) verstärkt die Vision des Aggressiv-Archaisch-Atavistischen, selbstverständlich aus der wohlstandsgesättigten Perspektive, die auch den Kalten Krieg als eine diese Konflikte in Latenz haltende Zeit verurteilt. Zwei Floskeln helfen also die spröde Textwirklichkeit des *Blutbuchenfestes* zu bändigen: das Archaische und der Kommunismus im Kalten Krieg verkörpert.

Richtig ist, dass Mosebach zwei ironische, darunter einen Icherzähler konstruiert, der alles aus der eigenen Perspektive eines Taugenichts beobachtet und dabei die Chimären derjenigen Weltbeglucker entlarvt, die, wie ein gewisser Wereschnikow, einen Kongress zum Thema „die Würde in den verschiedenen Balkan-Kulturen“³⁵ organisieren will, oder wie ein gewisser Boutros Ghali, der UNO-Generalsekretär war, und der in seinem Narzismus nur von der Macht, Sex und Geld besessen ist. Und wie bei jedem orthodox katholischen Schriftsteller ist bei Mosebach jede Person und jede Handlung hintergründig bedeutungsvoll, wenn nicht gar symbolisch. Eine der Figuren im Roman ist eine gewisse Ivana Mestrovic, eine aus dem kroatischen Teil Bosniens stammende Putzfrau, die als Gastarbeiterin in den Häusern des Frankfurter Justemilieus arbeitet und die Geheimnisse ihrer „Herrschaften“ kennt. Ivana hat eine doppelte Sippschaft: einerseits die Familie in Bosnien, andererseits die ausgedehnte Verwandtschaft in Frankfurt. Der bosnische Teil der Familie ist für den Erzähler deshalb so charakteristisch, weil

³⁴ Ijoma Mangold: *Die Putzfrau der Gewalt*. In: Die Zeit 6/2014. Link: https://www.zeit.de/2014/06/martin-mosebach-das-blutbuchenfest-roman?utm_referrer=https%3A%2F%2F (Zugriff am 30.05.2019).

³⁵ Martin Mosebach: *Das Blutbuchenfest. Roman*. München: dtv 2015, S. 22.

ihre Mitglieder, Ivana nicht ausgeschlossen, ähnliche Gesichter haben, wie die Menschendarstellungen eines anderen durchaus katholischen und durchaus kroatischen Künstlers Ivan Městrovic. Wenn der Leser im ersten Kapitel Ivana kennenlernt, wird sie „schaumgeboren“, sie badet und gebiert ihren Körper aus dem sich ballenden Wasser: „Der Körper wuchs aus den bewegten Wogen hervor, schien selbst aus herabströmendem Wasser zu bestehen, glänzte wie Porzellan...“.³⁶ Ivana ist ein Bauernmädchen, ganz der konservativ-katholischen Weltsicht ergeben: keusch, ein Homo hierarchicus, „von ihrer grundsätzlich anarchischen Disposition“ einmal abgesehen,³⁷ mag nur Bargeld, packt den Schmutz mit den Händen und fühlt sich ganz der in Bosnien verbliebenen Familie verbunden und verpflichtet. Mosebach spielt dabei mit den vor allem in der deutschen trivialen Sachliteratur verbreiteten Mustern der literarisierten Putzfrau, die Geheimnisse der sogenannten höheren Schichten beobachtet und sie dann mit schmutzigem Schmunzeln der AutorInnen solcher Produkte dem gelangweilten Publikum preisgibt.³⁸ Sie lebt in einer kleinen Wohnung in Frankfurt mit ihrem Ehemann Stipo und ist am Ausgangspunkt der Handlung von ihm schwanger. Sie vertritt also in dem Frankfurter Justemilieu eine kulturell differenzierte Erscheinung, die ihrer Familie dort „unten“ vor allem den gehörigen materiellen Standard sichern will (deshalb half sie der Familie ein Bad zu errichten und kaufte auch einen überaus teuren und luxuriösen Kühlschrank.) Alles in allem: die kulturelle Differenz zwischen dem Justemilieu und Ivana besteht nicht darin, dass sie einem anderen, angeblich archaischen Kulturkreis angehört, sondern gerade darin, dass sie urchristliche, urantike, mit einem Wort, ureuropäische Bildvorstellungen im buchstäblichen Sinn des Wortes verkörpert, diejenigen Vorstellungen, die beim Frankfurter Justemilieu schon längst verlorengegangen sind, die sich aber im hegemonialen Machtdiskurs zu behaupten suchen. In dieser Umkehrung wird gerade das, was wir, ich sage wir, bereits verdorbene Mitteleuropäer, als hegemoniale Kulturform betrachten, zum zweifelhaften Versuch, mit Hilfe einer Schein-Wirklichkeit den eigenen Machtdiskurs als hegemonial aufzustellen. Der Kontrast wird im zweiten Kapitel des Romans sichtbar, das den Titel *Rettet Jugoslawien* trägt, und das von dem zweiten, also von dem Ich Erzähler, dessen Blick bekanntlich eingeschränkt ist, dargeboten wird. Als Kontrastfigur zu Ivana fungiert hier Maruscha, eine Geliebte des einflussreichen Freibeuter im kulturellen Industriebetrieb des Westens – Wereschnikow. Auch sie wird bildhaft fixiert und zwar sehr versteckt und sehr perfide: „Sie durfte nicht schmuckbehängt wie die Madonna von Pompei auftreten...“.³⁹ Das Bild Jugoslawiens, das die Vertreter des Justemilieu entwickeln wird durch die

³⁶ Ebd., S. 18.

³⁷ Ebd., S. 14.

³⁸ Ein Beispiel, aber im Bereich der durchaus gelungenen Satire ist das Stück von Richard Schuberth: *Wie Branka sich nach oben putzte. Eine Tragikomödie in drei Akten*. Klagenfurt: Drava 2012.

³⁹ Martin Mosebach: *Das Blutbuchenfest*, ebd., S. 21.

ideologisch geprägten Illusionen genährt. Der Icherzähler habe keine Ahnung von Jugoslawien, „erinnerte mich aber, daß uns auf dem Gymnasium von den Geschichtslehrern zwei Staaten im Mittelmeer als Modell für die europäische Zukunft vorgestellt worden waren, in denen ganz verschiedene Völker in Frieden und Prosperität zusammenlebten: der Libanon und eben Jugoslawien.“⁴⁰ Auch der von Wereschnikow mit Hilfe von den mächtigen Organisationen geplante Kongress sollte „Jugoslawien als eindrucksvolle Kulturnation präsentieren.“⁴¹ Mit dem berühmten katholischen Bildhauer wird stellvertretend die Geschichte der dubiosen Verstrickung des kroatischen Katholizismus in die Ustaša-Ideologie gerade NICHT erzählt, dafür aber die Lebendigkeit der Kunst auf Grund einer Verkörperung: das Gesicht Ivanas und ihrer Sippe in Bosnien gemahnt an die Gesichter, die Meštrović in seinen Meisterwerken schuf, in dem Falle ist nomen wirklich auch ein omen. In Ivana lebt also Maria, die schaumgeborene Venus und die unglückliche Mutter, die ihren gerade geborenen Sohn während der Hochzeit ihres Bruders in Bosnien durch einen Unfall verliert. Wenn man sich die Technik Mosebachs und auch anderer Autoren, die sich zu den Jugoslawien-Kriegen erzählerisch äußern vergegenwärtigt, dann wird man bemerken, dass sie sich um eine symbolische Sicht der Dinge bemühen und somit zwei Seiten der menschlichen Expression ansprechen: das Unbewusste sowie das Verdrängte. Bei Mosebach bildet die symbolische Struktur ein kunstvoll angelegtes Netz von Bedeutungen, die ein Weltbild entstehen lassen. So wird das Kind Ivanas in Bosnien durch den herabrollenden und falsch befestigten Leiterwagen zermalmt. Auf den ersten Blick handelt es sich um ein menschliches Versagen, auf den zweiten aber gewinnt das schreckliche Bild eine zweite Bedeutungsschicht, wenn man sich die Bilder der während der Jugoslawien-Kriege flüchtenden Menschen vergegenwärtigt: da bekommen gerade die grossen Leiterwagen, die durch Traktoren gezogen worden sind, eine fast emblematische Bedeutung. Der Tod des Kindes ist auch als Opfer zu begreifen, das von der schaumgeborenen Frau abverlangt wird, ein Opfer, das aber kein Gründungsoffer ist, sondern sich im leeren sinnlosen Raum der kriegesischen Zukunft verliert. Mit diesem ersten Verlust korrespondiert auch der zweite, nämlich der des Kühlschranks, den Ivana ihren Verwandten in Bosnien geschenkt hatte, eines besonders gediegenen Symbols des westlichen Wohlstandes, das auch auf die Zeit der Prosperity und Entwicklung hinweisen sollte. Als der Konflikt in Bosnien ausbrach, ging der Bruder von Ivana zu seinem muslimischen Nachbar und tötete ihn, woraufhin die ganze Familie ihren angestammten Sitz verlassen musste und sich auf die Flucht begab. Das Problem ist nun, wie sie fliehen sollen: ob mit einem LKW oder genau mit einem Leiterwagen der durch einen Traktor gezogen werden soll. Man kann sich vorstellen, dass es sich im Falle des Mordes um eine kainitische Geste handelt, woraufhin die Familie aus dem bos-

⁴⁰ Ebd., S. 22.

⁴¹ Ebd., S. 23.

nischen Paradies vertrieben wurde. Die Regie der Flucht versucht Ivana zu führen und zwar mit Hilfe eines funktionierenden Handys (ein bewusster Anachronismus), mit dem sie der Familie den nicht von ihr befolgten Rat erteilt, mit dem Leichterwagen, nicht mit einem LKW zu fliehen. Also lieber das symbolische Mordinstrument nehmen, um zumindest den delegierten Wohlstand, also den Eisschrank zu retten. Ivana steht dabei in der Küche und bedient, bzw. räumt den Dreck auf, den die Frankfurter sog. gute Gesellschaft hinter sich gelassen hat. Der Vergleich der beiden Welten, in der auf der einen Seite die biblischen Opfer-Täter-Konstellationen prägend sind, auf der anderen Seite die Seinsvergessenheit der Welt der Frankfurter Society, fällt trotz der Kuriosität oder Weltfremdheit der bosnischen Umkreisung durchaus zugunsten derjenigen Frau aus, die als Mittlerin zwischen der beiden Welten agiert. Es ist auch klar, dass sie die Rolle eines Herakles übernimmt, der den westlichen Augiasstall nach dem orgiastischen und sinnentleerten Blutbuchenfest ausmistet.

Ursachen des Gelingens

Es bleibt abschließend die Frage zu stellen, warum die Jugoslawischen Kriege einen so bedeutenden Platz in der deutschen Literatur der letzten Jahre eingenommen haben. Eine hypothetische Antwort könnte lauten: dies geschah bestimmt im Gefühl einer Verantwortlichkeit, die Handke auf den Begriff brachte: „Und wie stand es dagegen mit dem Bewußtsein des deutschen und österreichischen Volkes von dem, was es im Zweiten Weltkrieg auf dem Balkan noch und noch angerichtet hat und anrichten hat lassen? War es bloß ‚bekannt‘ oder auch wirklich gegenwärtig, im allgemeinen Gedächtnis, ähnlich wie das, was mit den Juden geschah [...]?“⁴²

Der zweite Grund ist medienkritisch. Kaum ein Buch über den Zerfall Jugoslawiens, vielleicht mit Ausnahme der Werke von Juli Zeh, in dem nicht eine Kritik der Medien, in erster Linie die der Qualitätspresse zum Vorschein kommt.

Medial werden die Bilder des Schreckens vor allem bei Gstrein und zwar in *Das Handwerk des Tötens* sowie in *Die Winter im Süden* vermittelt. Zu den kroatischen Toten in der Krajina heißt es in Bezug auf den Alten, der sich dem Kriege entgegensehnt: „aber es waren längst nicht mehr die Tatsachen allein, über die er sich erregte, sondern die genauen Hintergründe. Tagelang versuchte er, neue Details in Erfahrung zu bringen, [...] und am Ende hatte er die Geschichte beisammen, vor der er sich genauso fürchtete wie er sie herbeisehnte, in einer Schießerei Verwundete, die, neben einander ausgelegt, mit Lastwagen überrollt wurden, zerstückelte Leichen, deren Bilder das Fernsehen nicht zu zeigen gewagt hatte, und Gerüchte, daß sie in Schachteln verpackt an das Verteidigungsministerium in Zagreb geschickt worden waren.“ (52 Proz.). Schrecklich ist in erster Linie nicht

⁴² Peter Handke: *Eine winterliche Reise*, ebd., S. 128.

die deformierte und zerstückelte Körperlichkeit, sondern die zynische Bildhaftigkeit der Kriegsberichterstattung, die Gleichstellung der zerstückelten Körper mit den Fußball- und Medienstars, diätetischen Vorschlägen und Lifestyle-Kolumnen im medialen Bereich. Dass das kroatische Fernsehen die Bilder nicht gewagt hatte zu zeigen, zeugt nicht so sehr von der Scham oder Achtung vor dem Tod, sondern eher von einer Strategie, mit den zurückgestellten Bildern des Todes, den Krieg zu schüren. Dass die von mir hier besprochenen Autoren so zurückhaltend und so kritisch die Bilder der deformierten Körper zeigen, zeugt von ihrer Strategie, das Schreckliche in die mediale Sphäre der bestehenden Gesellschaft zu verlagern: so ist das von Mosebach geschilderte Fest schrecklicher als der kainitische Mord in Bosnien, die elegante Anwaltskanzlei in Wien bei Juli Zeh schrecklicher als die Morde des berühmten Arkans samt seiner Sängerin Ceca, der skrupellose sich als links gebärdete Journalist schrecklicher als die spürbare unbestimmte Wirklichkeit der Front in *Die Winter im Süden*.

Der medienkritische Impuls setzt sich nicht so sehr mit den Unwahrheiten oder Halbwahrheiten auseinander, er zielt auf die Hetzformulierungen, die den Hass der angeblich so zivilisierten Welt dem „Hinterhof Europas“ zum Ausdruck brachten und heute noch bringen. Der medienkritische Impuls ist dabei jeder deutsch-nationalen Attitüde bar, wie etwa die zeitgenössischen und geradezu rituellen Beschimpfungen der Lügen- oder Lückenpresse. Der medienkritische Impuls setzt auch eine wenn nicht Sympathie (auch der Serben-Versteher Handke leugnet nicht das Grausige in Srebrenica, auch Gstrein lehnt die Ustaša und Četnik-Ideologie entschieden ab), dann eine Empathie dieser balkanischen, oder präziser gesagt südmitteleuropäischen Welt voraus. Diejenige Empathie findet man nicht in der heutigen Publizistik, die sich mit dem kolonialen Stolz brüstet, der Balkan, insbesondere Bosnien und Kosovo sei das Protektorat der Europäer (lies: des Pares Mercron), und die Herren Putin sowie Trump haben hier nichts zu suchen. Dass sich dahinter eine scharfe Kritik an der 68er-Generation verbirgt, ist eine weitere Konsequenz der reflexiven, weil auf die eigene Gesellschaft bezogenen Kriegserzählungen der Deutschen anzusehen.

Der dritte Grund ist künstlerischer Natur. Norbert Gstrein bekennt sich zu einer Unsicherheit bei der Realitätswidrigkeit der (post)kriegerischen Zustände in Serbien, in Bosnien und in Kroatien: „Er war nicht das erste Mal auf meinen Reisen durch Kroatien und Bosnien und jetzt auch durch Serbien, daß ich mich gegen den Eindruck wehren mußte, aus der Wirklichkeit direkt in eine Fiktion geraten zu sein, in der sich im schlimmsten Fall der Schrecken nicht von einer Folklore des Schreckens unterscheiden kann.“ Der Dichter verwandelt im Angesichte des Schreckens die Absicht in „eine künstliche Absichtslosigkeit“ und wundert sich, dass trotz der erzählnotwendigen Reduktionen er die Knotenpunkte markiert „von dem regelrechten Anbränden an Erzählbarem, das sich gegenseitig auszulöschen drohte.“⁴³ Das Fak-

⁴³ Norbert Gstrein: *Wem gehört die Geschichte?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 101.

tische wird mit Fiktionen umkreist und von ihm gefressen. Deshalb die maximale Distanzhaltung, die maximale Unbestimmtheit, die maximale Ferne zur Beschreibung.

Und noch eins: es gibt in der Literatur der letzten Jahre so etwas, was manche als neuen Kriegsroman bezeichnen möchten. Es handelt sich um solche Werke u.a. wie Norbert Scheuer *Die Sprache der Vögel* (2015), Dirk Kurbjuweit *Kriegsbraut* (2011), Linus Reichlin *Das Leuchten in der Ferne* (2013) Jochen Rausch *Krieg* (2013) oder Dorothea Dieckmann *Guantánamo* (2004). Abgesehen von den Intentionen, literarischen Strategien, von der Qualität dieser Romane kann man eins feststellen: die meisten von ihnen gehen nicht aus freier Inspiration hervor, sondern sind Produkte einer Reihe von politisch bedingten Thesen, wie sie im Motto eines Interviews von Monika Wolting mit Jochen Rausch kaum deutlicher formuliert werden konnte: „Literarischer Einsatz für Freiheit und Demokratie.“⁴⁴ Wenn man bedenkt, dass diese Werke meistens von den Redakteuren der Qualitätsmedien verfasst worden sind (Rausch ist stellvertretender Direktor des WDR, Kurbjuweit Chef des Berliner Spiegel-Büros), dann wird es klar vor allem vor dem Hintergrund der Tatsache eines Deals zwischen der politischen Macht und den Qualitätsmedien in der Bundesrepublik Deutschland, dass es sich hier im besten Fall um politisch motivierte Gebrauchsliteratur handelt. Das Diktum eines Kulturfunktionärs Jochen Rausch über die Literatur und die Schriftsteller spricht dabei Bände: „Dies alles (Literatur – „Beschreibungen der literarischen Blase in Romanform“ – W.K.) langweilt mich sehr. Ich sehe die Aufgabe der Literatur eher darin, gesellschaftliche Entwicklungen frühzeitig wahrzunehmen und ihnen eine Stimme zu verschaffen.“⁴⁵ Wo bleibt der Herzensschrei Handkes, mag er auch den aggressiven Serben gelten, wo bleibt die narrative Unsicherheit Gstreins, der auch mit den Schweinereien der kroatischen Geschichte abrechnet, wo bleibt der Schrecken bei Juli Zeh, noch bevor sie eine Politfunktionärin wurde, ihr Entsetzen im Angesichte eines durch Krieg geschundenen Landes, wo bleibt die tragische Suche nach Sinn und Unsinn der Vertreibung, des Verschollenseins und der Post-Mortem-Existenz bei Anna Kim? Als Fazit möchte ich nur feststellen: Das zerfallende Jugoslawien hat in Deutschland zumindest eine Literatur hinterlassen, in der die Erinnerung an das ungeheure menschliche Leiden nachhaltig wachgehalten wird. Mag nach dem Töten eine Stille in der politischen und medialen Welt herrschen, die Schriftsteller machen sie wieder klangvoll.

⁴⁴ Monika Wolting: *Gespräch mit Jochen Rausch*. In: Monika Wolting: *Der neue Kriegsroman. Repräsentationen des Afghanistankriegs in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter 2019, S. 339.

⁴⁵ Ebd.

Literatur

Primärliteratur

- Bernig, Jörg (2020): *In der weißen Stadt, ein Essay, der über die Reise des Verfassers nach Belgrad im Jahre 2017 berichtet sowie An der Allerweltsecke, Reisererlebnisse aus Bosnien im Jahre 2019*. In: Bernig, Jörg: *An der Allerweltsecke. Essays*. Dresden. S. 9–91.
- Gstrein, Norbert (2010): *Das Handwerk des Tötens*. München.
- Gstrein, Norbert (2004): *Wem gehört die Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*. Frankfurt am Main.
- Gstrein, Norbert (2008): *Die Winter im Süden: Roman*. München.
- Handke, Peter (2000): *Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999*. Frankfurt am Main.
- Handke, Peter (1996): *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt am Main.
- Peter Handke (2009): *Die morawische Nacht*. Frankfurt am Main.
- Maron, Monika (2018): *Munin oder das Chaos im Kopf*. Frankfurt am Main.
- Mosebach, Martin (2015): *Das Blutbuchenfest. Roman*. München.
- Schuberth, Richard (2012): *Wie Branka sich nach oben putzte. Eine Tragikomödie in drei Akten*. Klagenfurt.
- Zeh, Juli (2008): *Adler und Engel*. Essen.
- Zeh, Juli (2002): *Die Stille ist ein Geräusch: Eine Fahrt durch Bosnien*. Frankfurt am Main.

Sekundärliteratur

- Bobinac, Marijan (2009): „Hin- und Herkippen der Zeit“. *Zur Inszenierung der neueren kroatischen Geschichte in Norbert Gstreins Roman Die Winter im Süden*. In: Zagreber Germanistische Beiträge 18, S. 175–195.
- Brokoff, Jürgen (2013): „Zusehen, wie alles grundlos zwischen Gut und Böse pendelt“. *Ethik und Ästhetik der Darstellung in Juli Zehs Bosnientext „Die Stille ist ein Geräusch“*. In: *Spielräume. Ein Buch für Jürgen Fohrmann, hrsg. von Jürgen Brokoff, Elke Dubbels und Andrea Schütte*. Bielefeld. S. 263–277.
- Drynda, Joanna (2006): *Der Krieg aus der geschichtlichen Ferne betrachtet. Norbert Gstreins Suche nach der richtigen Sprache*. In: Carsten Gansel / Paweł Zimniak (Hrsg.): *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Wrocław/Dresden. S. 234–245.
- Düwell, Susanne (2007): *Peter Handkes Kriegs Reise-Berichte aus dem ehemaligen Jugoslawien*. In: Lars Koch / Marianne Vogel (Hrsg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Würzburg. S. 235–250.
- Gansel, Carsten / Kaulen, Heinrich (Hrsg.) (2011): *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen. S. 107–119.
- Gunreben, Marie (2011): „...der Literatur mit ihren eigenen Mitteln entkommen“. *Norbert Gstreins Poetik der Skepsis*. Bamberg.
- Schöning, Matthias (2007): *Verbohrte Denkanstöße. Peter Handkes Jugoslawienengagement und die Ethik der Intervention. Ein Ordnungsversuch*. In: Beganović, Davor / Braun, Peter (Hrsg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München. S. 307–331.

Wolting, Monika (2019): *Gespräch mit Jochen Rausch*. In: Monika Wolting: *Der neue Kriegsroman. Repräsentationen des Afghanistankriegs in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Heidelberg. S. 338–345.

Internetquellen

<http://www.goethe.de/ins/si/pro/10j/publikationen/Jugoslawien-web.pdf> (Zugriff am 17.03.2020).

<https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-12/nobelpreis-stockholm-peter-handke-proteste> (Zugriff am 15.03.2020).

Mangold, Ijoma (2014): *Die Putzfrau der Gewalt*. In: Die Zeit Nr. 6/2014. Link: https://www.zeit.de/2014/06/martin-mosebach-das-blutbuchenfest-roman?utm_referrer=https%3A%2F%2F (Zugriff am 30.05.2019).