

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Václav Smyčka

**Abschiebung/Vertreibung in den deutschen und
tschechischen Erinnerungskulturen**

Odsun/vyhnání v českých a německých kulturách vzpomínání

Transfer/Expulsion in the czech and german memory Cultures

Vedoucí práce

Prof. Manfred Weinberg

2018

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. V Děčíně dne

Danksagung

Für die sehr inspirierende Betreuung der Arbeit danke ich herzlich Manfred Weinberg, der mir gezeigt hat, wie Literaturwissenschaft spannend und Texte komplex sein können. Kamil Činátl, Václav Petrbok, Matthias Schöning und Štěpán Zbytovský gebührt besonderer Dank für Ihre Ratschläge und Hilfe während der Arbeit am Manuskript. Herzlich danken möchte ich auch Sarah Seidel, Tobias Pollok, Lena Dorn, Markus Grill, Julia Mierbach, Anna Förster, Alexander Kratochvíl, Evgenia Maleninská, Julia Redlich, Lucie Antošíková, Viktorie Hanišová, Karel Stein und Stefan Segi für ihre Lektüre des Manuskripts und konstruktiven Gespräche.

Großer Dank gebührt der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität, die mich mit einem Stipendium unterstützte, und dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, dank dem ich mich im Rahmen der Vladimir Admoni-Doktorandenschule regelmäßig mit Kollegen treffen und in Konstanz studieren konnte. Ich danke auch der Universität Konstanz, die mir weitere Studienaufenthalte in ihrer Bibliothek ermöglichte, und dem Institut für tschechische Literatur der Akademie der Wissenschaften, das mich während der Arbeit am Manuskript unterstützte und mir Kontakt mit inspirierenden Kollegen vermittelte. Dem DAAD und dem Adalbert Stifter Verein danke ich auch für die Finanzierung der Publikation dieser Arbeit.

Ich danke auch meiner großen Familie für ihre Unterstützung.

Abstract:

Die Arbeit untersucht, wie die Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei in der Gegenwartsliteratur und Kunst aufgearbeitet, gedeutet und inszeniert wird. Sie konzentriert sich auf zwei Schlüsselfragen: Wie werden die Erinnerungen an die Nachkriegsgeschichte über mehrere Generationen weitergegeben und ob und wie die unterschiedlichen Erfahrungen aus der einen Erinnerungskultur in die andere interkulturell übersetzbar sind. Im ersten Teil der Arbeit werden die erinnerungspolitischen und diskursiven Kontexte der tschechischen und deutschen Erinnerungskulturen skizziert und ihre Dynamik auf Grund des Modells ‚floating gap‘ von Jan Assmann vorgestellt. Im zweiten Teil der Arbeit werden sieben Erinnerungsstrategien vorgestellt (dokumentieren, deuten, ermitteln, zerstückelte Erinnerungen ausstellen, Trauma beschwören/inszenieren, Genealogien zeichnen, in Landschaften lesen), mit Hilfe deren die Autoren die Vertreibung in Literatur und Kunst darstellen. Der dritte Teil konzentriert sich schließlich auf das Problem der interkulturellen Übersetzbarkeit der Erinnerungen und ihrer inneren Dialogizität. Als roter Faden zieht sich durch alle Untersuchungen das Thema der unvermeidlichen Koppelung der Erinnerung und des Vergessens, die sich sowohl auf der textuellen wie auf erinnerungspolitischen Ebene gegenseitig voraussetzen.

Schlüsselworte: Vertreibung, Erinnerungskultur, Interkulturalität, floating gap, kulturelle Übersetzung, Vergessen.

Abstract:

The thesis analyzes how the expulsion of Germans from Czechoslovakia is treated, interpreted and staged. It concentrates on two questions: what strategies do the authors use to recover the memory of the events and how do the different communities translate and share their memories? In the first part I sketch the development of the political contexts and discourses of expulsion in German and Czech memory culture on the basis of the model of ‚floating gap‘ by Jan Assman. In the second part, I present seven ‚strategies of commemoration‘ (Documenting, Interpreting, Investigating, Exhibiting of fragmentarized Memories, Swearing/staging of Trauma, Drawing of Genealogies, Reading in Landscapes), which the authors use in Literature (and Art) to represent the expulsion. The third part focuses finally on the problem of intercultural translation of memories, its shareability and the inner dialogism. The constant

line of the analysis is the irreducibility of connection of memory and forgetting, which underline each other from the level of text to the level of memory politic.

Key words: Expulsion, Memory culture, Interculturality, Floating gap, cultural translation, Forgetting.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	8
Forschungsstand	11
Paradigma der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung.....	17
Literaturwissenschaftliche Ansätze der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung	21
I. Floating gap	28
I. 1 Wende des Erinnerns	28
I. 1. 1 Floating gap.....	28
I. 1. 2 ‚Tabu‘ oder ‚vorherrschendes Geschichtsbild‘?	30
I. 2 Die Transformation der Masternarrative	37
I. 2. 1 Masternarrative	38
I. 2. 2 Was verrät das Online-Lexikon Wikipedia über die Vertreibung?	43
I. 3 Wende der Erinnerungskulturen	48
I. 3. 1 Historisierung, Musealisierung, Reflexion.....	48
I. 3. 2 Die autobiographischen Erinnerungen	56
II. Erinnerungsstrategien	62
II. 1 Dokumentieren	62
II. 1. 1 Die Probleme des Tatsachenromans	62
II. 1. 2 Tatsachenroman zwischen ästhetischer und Darstellungsfunktion.....	64
II. 1. 3 Die ‚Verdichtung‘ der Vergangenheitsdiskurse – Wilhelm Böhm, Josef Urban, Herma Kennel und Sidonie Dëdina.....	67
II. 1. 4 Die Rezeption der Tatsachenromane	74
II. 2 Deuten	77
II. 2. 1 Symbol als ‚Stabilisator der Erinnerungen‘	77
II. 2. 2 Christliche Deutungsfolie	79
II. 2. 3 Mythopoetische Gemengelagen bei Radek Fridrich und Martin Fibiger	84
II. 2. 4 „Europas dunkle Zeit“	89
II. 3 Ermitteln	94
II. 3. 1 Ermitteln und Erinnern	94
II. 3. 2 Krimi als Vergangenheitsbewältigung.....	97
II. 3. 3 Doppalnarrativ	101
III. 4 Zerlegte Erinnerungen ausstellen	105
III. 4. 1 Nachleben statt Historismus	105
II. 4. 2 Das (fragmentarische) kulturelle Archiv bei Gerold Tietz	106
II. 4. 3 Jirgls Die Unvollendeten	110

II. 4. 4 Gedächtnis der Schrift – die Buchcover der Vertreibungsliteratur.....	118
II. 5 Trauma beschwören/inszenieren	126
II. 5. 1 Die Zwiespältigkeit des Trauma-Konzepts in Theorie und Literatur	126
II. 5. 2 Allegorien, Parabeln und Metaphorik des Traumas	131
II. 5. 3 Die Wiederholungen und Leerstellen: Jirgl, Tichý.....	143
II. 5. 4 Die Leerstellen und Wiederholungen in den Fotografien von Lukáš Houdek.....	149
II. 6 Genealogien zeichnen.....	153
II. 6. 1 Körper und Generationen als Stabilisator des Erinnerns	153
II. 6. 2 Kateřina Tučková's Vyhnaní Gerty Schnirch und das geschlechtsspezifische Gedächtnis	157
II. 6. 3 Das Gedächtnis der Körper, Gerüche und Dinge in Angelika Overaths Nahe Tage	162
II. 6. 4 Das ‚stumme‘ Gedächtnis in Katalpas Němci	166
II. 7 In Landschaften lesen	171
II. 7. 1 Landschaften des Verlusts	171
II. 7. 2 Landschaften und Orte als Indizes, Ikonen und Symbole.....	174
II. 7. 3 Utopische und dystopische Räume	178
II. 7. 4 Sakraler Raum und Trauma-Raum	183
III. Interkulturelles Erinnern.....	189
III. 1 Die (literarischen) Erinnerungen übersetzen.....	189
III. 1. 1 Vorstellung des Problems.....	189
III. 1. 2 Einbürgerung und Verfremdung – Erika Härtl Coccolini und andere Fälle.....	192
III. 1. 3 Übersetzung als Umorientierung des Ausgangstextes.....	200
III. 1. 4 Re-framing und Re-medialisierung	207
III. 2 Entangled memories	215
III. 2. 1 Innere Differenzen und ‚dritte‘ Figuren	215
III. 2. 2 Der Holocaust in den Repräsentationen der Vertreibung	221
III. 2. 3 Der Kommunismus und der Sozialismus in den Repräsentationen der Vertreibung	228
III. 2. 4 Konkurrierendes, ‚multidirectional‘, ‚entangled‘ oder dialogisches Erinnern?	233
Schlussbemerkungen.....	242
Literaturverzeichnis	250

EINLEITUNG

Seit dem Kriegsende und der Vertreibung¹ der knapp drei Millionen Menschen zählenden deutschsprachigen Bevölkerung der Tschechoslowakei sind mehr als 70 Jahre vergangen, ein Zeitraum, der die Erfahrung dreier Generationen umfasst. Im Gegensatz zu den Verbrechen des zweiten Weltkrieges, die zu einem festen Bestandteil der europäischen Erinnerungskultur und der modernen Identität in Europa wurden, bleibt das Thema Vertreibung weiter sehr umstritten. Die in unregelmäßigen Abständen immer wieder ausbrechenden Auseinandersetzungen über das Thema – wie bei der Ermittlung der Massenexekution im böhmischen Dorf Dobronín im Jahre 2010 oder bei der tschechischen Präsidentenwahl im Jahre 2013 – legen ein beredtes Zeugnis davon ab, dass die Erinnerungen bis heute Konfliktpotenziale haben. Ein kurzer Blick in die anonymen Internetdiskussionen, die zum freien Meinungs-austausch genutzt werden, macht sichtbar, dass die antagonistischen Diskurse der Nachkriegszeit noch immer präsent sind.

Trotz der kaum unterschätzbaren Nachhaltigkeit der konflikthafter Erinnerungen ist auch unübersehbar, dass es seit der Jahrtausendwende unter den Vertriebenen und vielleicht noch mehr in der tschechischen Gesellschaft zum deutlichen Meinungswandel gekommen ist. Bücher, die das Verhalten der an den Vertreibungen Beteiligten kritisch beleuchten, werden seit einiger Zeit in der Tschechischen Republik in nie dagewesenen Auflagezahlen verkauft; einige Gemeinden installieren mit Hilfe der Vertriebenen und ihrer Nachkommen Gedankentafeln, die an die vergangenen Verbrechen erinnern; die Ruinen der nie mehr besiedelten deutschen Dörfer werden zu touristischen Zielen und mit Wanderwegen verbunden. Schließlich werden auch einige der letzten Vertriebenen, die sich noch an ihre Kindheit in Böhmen, Mähren und Schlesien erinnern, sogar in ihren Geburtsorten zu öffentlichen Treffen und Diskussionen mit den tschechischen Bewohnern eingeladen. Als Zeichen einer Veränderung der Atmosphäre in den beiden Ländern ragen vor allem die Rede des tschechischen Kulturministers Daniel Herrmann beim Sudetendeutschen Tag 2016, die

¹ Ich wähle hier für die Bezeichnung der Ereignisse, im Rahmen deren die deutschsprachige Bevölkerung zwischen dem Kriegsende und dem Herbst 1947 die Tschechoslowakei mehrheitlich verlassen hat und die von zahlreichen Gewalttaten begleitet wurden, die im deutschen Sprachraum übliche Bezeichnung „Vertreibung“. Im Tschechischen werden die Ereignisse demgegenüber überwiegend als „Odsun“, d.h. „Abschiebung“, oder „Vysídlení“, d.h. „Aussiedlung“, im Englischen auch als „Transfer“ bezeichnet. Es ist jedoch wichtig, darauf aufmerksam zu machen, dass die historisch präzise Bezeichnung die Dynamik der Ereignisse und unterschiedliche Phasen unterscheiden sollte. Während die Phase zwischen Kriegsende und Januar 1946 als „wilde Vertreibungen“ („Divoký odsun“) bezeichnet wird, da sie nicht von dem Postdamer Abkommen sanktioniert und danach nicht geregelt wurde, werden die Transporte seit Januar 1946 als „Aussiedlung“ bzw. „Vysídlení“ bezeichnet.

der bayrische Ministerpräsident Horst Seehofer vermittelt hat, und der offizielle Verzicht der Sudetendeutschen Landsmannschaft auf die ‚Wiedergewinnung der Heimat‘ hervor.

Im Hintergrund all dieser Wandlungen steht offensichtlich ein Generationswechsel, der um die Jahrtausendwende eingesetzt hat. Mit dem Tod der betroffenen Generation der Vertriebenen sowie der Tschechen, die an den Vertreibungen direkt als Mitglieder der Revolutionsgarden, der Armee, Behörden etc. oder indirekt als neue Bewohner der Grenzregionen teilgenommen haben, kommt es zur Veränderung der rechtlichen und politischen Rahmenbedingungen des Erinnerns an die Nachkriegsereignisse. Dieser unauffällige generationelle Wandel der Bevölkerung betrifft aber nicht nur die rechtliche und politische Ebene der Aufarbeitung der Vergangenheit, sondern auch die elementare Art und Weise, wie die Erinnerungen an die Nachkriegsereignisse behandelt werden. Die authentische, auch wenn oft deutlich instrumentalisierte Erfahrung verschwindet mit der Generation der Augenzeugen, und an ihre Stelle tritt endgültig die Erinnerung, die durch verschiedenste Medien vermittelt wird. Wir befinden uns heutzutage inmitten dieses Übergangs von dem überwiegend kommunikativen Gedächtnis, das potenziell in der Familie, unter Bekannten oder in den öffentlichen Medien kommuniziert werden kann, zum kulturellen Gedächtnis, das in den weit stabileren Schichten der Semiosphäre (Lotman 2010) einer Kultur operiert.

Wie können aber die fortbestehenden Erinnerungen den Generationenwechsel überdauern? Wie wird das ‚Postmemory‘ an die Nachkriegsereignisse in der Semiosphäre der Gesellschaft, der Kultur, ausgelagert, sodass sie auch nach dem Wechsel der Generation aufgerufen werden können? Welche Strategien wählen die Autoren, um die Kriegs- und Nachkriegsereignisse dem Leser zu vermitteln und zu vergegenwärtigen. Welche ‚Zeichenökonomien‘ des Vergessens und Erinnerns herrschen in den einzelnen Repräsentationen? Weiterhin lässt sich fragen, wie die Erinnerungen an die Gewaltgeschichte aus der einen Nationalliteratur in die andere transferiert werden? Wie werden die literarischen Texte über die Vertreibung aus dem Deutschen ins Tschechische übersetzt und in dem jeweiligen anderen Land publiziert? Wie stehen die Erinnerungen an die Vertreibung zu den Erinnerungen an andere Leidensgeschichten des 20. Jahrhunderts, wie z.B. den Holocaust oder Stalinismus? Oder einfach gesagt: wie dialogisch oder monologisch sind heutzutage die Erinnerungen an die Vertreibung? Akzeptieren sie auch die Erinnerung anderer Leidensgeschichten?

Diese Fragen bestimmen das Thema der vorliegenden Arbeit. Sie untersucht, wie die Vertreibung in den tschechischen und deutschen Erinnerungskulturen literarisch und künstlerisch aufarbeitet, gedeutet und gespeichert wird und wie die unterschiedlichen literarisch vermittelten Perspektiven in Dialog treten. Das Ziel der Arbeit ist also weder, die historischen Ereignisse selbst darzustellen, noch die Geschichte ihrer rechtlichen, politischen und moralischen Aufarbeitung in den vorigen Jahrzehnten zu erzählen, sondern die kulturelle Kodierung der Ereignisse, ihre Auslagerung in die Semiosphäre und die re-konstruierenden Strategien der Texte sowie ihre Verflechtungen zu beschreiben. Es wird versucht, zu zeigen, wie die konkreten poetischen und rhetorischen Mittel die Erinnerungen an die gewalttätigen Ereignisse der Nachkriegszeit in den Vergangenheitsdiskursen präsent halten, welche Folgen die jeweilige Strategie für die identitätsstiftende Rolle oder auch ideologische Position der Erinnerungen hat und wie diese Rollen und Positionen untereinander interagieren. Die Antwort auf diese Fragen wird mit Hilfe der Analyse literarischer Texte gesucht, die dem Thema gewidmet wurden und die seit der Jahrtausendwende in Tschechien, Deutschland und Österreich erschienen sind.² Die hier zentralen Analysen der Literatur werden aber auch um mehrere Untersuchungen anderer Medien wie Fotografie, Ausstellung, Film oder Wikipedia und YouTube-Videos bereichert, damit die ganze Dynamik des Erinnerns in der breiteren Erinnerungskultur erfasst werden kann. Die Sonden in die anderen Medien dienen rückblickend auch der Präzisierung der spezifisch literarischen Erinnerungsstrategien, die heutzutage erst kontrastiv im Rahmen einer medialen Pluralität begriffen werden können.

Da die Texte und ihre Erinnerungsstrategien aus der Perspektive der Gedächtniswissenschaft Bestandteil breiterer kulturelle Prozesse und Vergangenheitsdiskurse sind, wird im ersten Teil der Arbeit die Entwicklung der Erinnerungskulturen, die sich auf die Kriegs- und Nachkriegsereignisse beziehen, skizziert und die spezifische Lage der Repräsentationen der Vertreibung nach der Jahrtausendwende in Hinsicht auf den Generationenwechsel und die Veränderung der politischen Rahmenbedingungen des Erinnerns erörtert. Danach werden einzelne Texte im Hinblick auf ihre gemeinsamen Erinnerungsstrategien untersucht. Es wird

² In den Korpus der hier näher analysierten Texte werden auf Grund dieser zeitlichen Abgrenzung diejenigen Texte einbezogen, die nach dem Jahre 2000 erschienen sind, oder diejenigen Texte, deren rezeptionsästhetisch relevante Übersetzung nach der Jahrtausendwende veröffentlicht wurde. Die Texte, die vorher veröffentlicht wurden, werden nur am Rande behandelt, bzw. werden nur dann näher besprochen, wenn sie einen engen Zusammenhang mit den zentralen (d.h. nach der Jahrtausendwende publizierten) Texten aufweisen. Die zeitliche Umgrenzung wird durch den seit der Jahrtausendwende langsam verlaufenden Generationenwechsel bedingt, der als eine soziale Determinante mit der Transformation des kommunikativen Gedächtnisses ins kulturelle Gedächtnis verbunden ist. Die zeitliche Abgrenzung kann mit dem Abtreten des letzten in der Tschechoslowakei geborenen Vorsitzenden der Sudetendeutschen Landsmannschaft im Jahre 2000 oder mit dem Erscheinen der Novelle *Im Krebsgang* von Günter Grass im Jahre 2002 symbolisch verbunden werden.

mir darum gehen, die text- sowie autorzentrierten Erinnerungsstrategien, auf denen die Texte als Erinnerungstexte basieren und die ihre semantischen Gesten prägen, vorzustellen. Die sieben Kapitel dieses mittleren Teils der Arbeit konzentrieren sich auf die konkreten Erinnerungsstrategien, die teilweise als binnentextuelle Struktur, teilweise aber auch als kulturemiotische Modi ihrer Rezeption aufgefasst werden. Da jeden Text grundsätzlich mehrere Erinnerungsstrategien prägen, werden manche Texte in mehreren Kapiteln (und so auch in Verbindung mit mehreren Erinnerungsstrategien) analysiert. Im dritten Teil der Arbeit werden dann die beschriebenen und explizierten Erinnerungsstrategien in Hinsicht auf die erinnerungspolitischen Fragen der Koexistenz und Pluralität der Erinnerungskulturen untersucht. Die überwiegend textzentrierten Analysen des mittleren Teiles werden damit um einen breiteren interkulturellen Kontext erweitert. Die Untersuchung der Übersetzungen und der inneren Dialogizität von Texten, die in den vorigen zwei Teilen vorgestellt wurden, zielen auf die Ermittlung von interkulturellen Dynamiken in den pluralistischen Erinnerungskulturen. Es wird also nicht zuletzt darum gehen, ein passendes Modell der interkulturellen Kommunikation über die gemeinsame Vergangenheit vorzustellen.

FORSCHUNGSSTAND

Mit dem Thema der Untersuchung gliedert sich diese Arbeit in eine lange Reihe anderer Abhandlungen ein, die zur kritischen und historischen Reflexion der Literatur über die Vertreibung beitragen. Die Forschung über die Darstellungsweisen der Vertreibung in der Literatur etabliert sich in der Germanistik seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, als die Standardmonographie zu diesem Thema *Der ungeheure Verlust: Flucht und Vertreibung aus dem Osten in der deutschsprachigen Belletristik* von Louis Ferdinand Helbig erschienen ist (Helbig 1996). Paralell dazu kam es in den Kulturwissenschaften zur Kristallisation des gedächtniswissenschaftlichen Paradigmas und zur Rückkehr des Themas ‚Heimat,‘ in die theoretische Diskussion, zu der Norbert Mecklenburgs Arbeit *Die grünen Inseln* (Mecklenburg 1986) den Anstoß gegeben hat. Symptomatisch für das Auftauchen beider Themen ist die Koinzidenz von Helbigs *Der ungeheure Verlust* und Jan Assmanns berühmtem Aufsatz *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität* (Assmann 1988), der die Grundbegriffe und Probleme der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung vorstellt. Im Hintergrund all dieser Tendenzen steht offensichtlich der wachsende Abstand der kurz vor oder während des Krieges geborenen Generation zum Krieg als dem zentralen Ereignis des

20. Jahrhunderts,³ der die Autoren anregte, sich auch mit dem Thema Vertreibung, ‚verlorene Heimat‘ oder auch mit der allgemeinen Kulturtheorie des kollektiven Gedächtnisses zu beschäftigen. Für die Themen Flucht, Vertreibung und ‚verlorene Heimat‘ gilt, dass es erst nun möglich wurde, sich mit diesen ideologisch belasteten Themen zu beschäftigen, ohne sich unmittelbar an den politischen Diskussionen zu beteiligen.

Trotz des wachsenden Abstands standen zu dieser Zeit jedoch die Texte, die die Darstellung der Vertreibung in der Literatur reflektierten, immer noch sehr nah an den politischen Diskussionen über die Forderungen der Vertriebenen. Helbig selbst gehört zu den Vertriebenen und sein apologetischer Ton, der die ‚Vertreibungsliteratur‘ vom Verdacht des Revanchismus entlasten möchte, schwingt in seinen Kommentaren mit (Helbig 1996: 30). Die Arbeit von Helbig, deren Korpus von kommentierten Texten bisher wahrscheinlich in keiner anderen Arbeit überboten wurde, setzt immer noch eine unmittelbare Verbindung zwischen der Erfahrung der Vertreibung und ihrer literarischen Darstellung voraus. Er reduziert zwar die literarischen Darstellungen nicht auf die bloße historische Referenz, beharrt jedoch immer noch auf der zentralen Stellung der Erfahrung als einer Grundbedingung der poetischen Darstellung der Vertreibung. Die Literatur über die Vertreibung wird im Sinne Diltheys⁴ als eine direkte Nachwirkung des erfahrenen Verlustes begriffen, sodass Friderike Eigler in ihrem Kommentar zu Helbig sogar bemerkt, dass „the primar focuse of his study is not literature, but the tremendous loss this body of texts works through“ (Eigler 2014: 61). Das Thema des Heimatverlustes sei nach Helbig „zu einem deutschen Thema geworden“ (Helbig 1996: 258), so wie die polnische Literatur das Thema der Freiheit oder die französische die Existenz behandle. Trotz des gemeinsamen Interesses und der soziokulturellen Zusammenhänge geht also Helbigs methodologischer Ansatz an der zu dieser Zeit entstehenden theoretischen Grundierung der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung vorbei, da er immer noch auf der geisteswissenschaftlichen und hermeneutischen Basis beruht.

Auch in den folgenden Jahren hatte die Forschung über die literarische Darstellung der Vertreibung trotz gewisser Anknüpfungspunkte an das Gedächtnisparadigma andere Schwerpunkte. Wie Helbig setzt der Sammelband *Flucht und Vertreibung in der Literatur nach 1945* das „Erlebnis“ und die „emotionswerte Heimat und Fremde, Flucht, Wanderschaft und Bleibe“, die in den Texten deutscher Autoren, die aus den ehemaligen deutschen

³ Zur Bedeutung des halben Lebensalters (etwa 40 Jahre) in den Prozessen des kollektiven Erinnerns siehe Assmann 2007: 51.

⁴ Siehe die Vorstellung vom hermeneutischen Gedächtnismodell von Manfred Weinberg (Weinberg 2010: 189–195).

Ostgebieten vertrieben wurden, geäußert werden sollen (Kroll 1997: 7) ins Zentrum des Interesses. Frank-Lothar Kroll, Herausgeber des Sammelbandes, betont weiterhin in der geisteswissenschaftlichen Tradition, dass diese „Erlebnisse“ nicht nur auf die „erlittene Austreibung aus der angestammten Heimatregion“ zurückgeführt werden müssen, sondern auch als eine „Chiffre zur Kennzeichnung der menschlichen Existenz im 20. Jahrhundert, als Gleichnis und Symbol des Schicksals der modernen Menschheit überhaupt“ verstanden werden sollen (Kroll 1997: 7). Eine Erweiterung der Erfahrung von Flucht und Vertreibung auf ein transhistorisches und interkulturelles Phänomen streben auch die Autoren des Sammelbandes *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur* (Feuchert 2001) an. Während aber Kroll eine symbolische Verallgemeinerung der Erfahrungen von vertriebenen Deutschen meint, bildet in diesem Sammelband die Vertreibung der Deutschen aus den ehemaligen Ostgebieten nur einen kleinen Teil der Aufsätze, während die meisten Beiträge unterschiedlichsten Erfahrungen der Vertreibung wie etwa Goethes Fluchtphantasien gewidmet sind.

Erst seit der Jahrtausendwende tritt der geisteswissenschaftliche Ansatz, der das ‚Erlebnis‘ und die literarische Darstellung unmittelbar verbindet, langsam in den Hintergrund und wird durch imagologische oder kulturwissenschaftliche Ansätze der Gedächtnisforschung ersetzt. So stellt der auch im Jahre 2001 herausgegebene Sammelband *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht* (Mehnert 2001) die imagologische Fragestellung nach den Auto- und Heterostereotypen in der ‚Vertreibungsliteratur‘ ins Zentrum. Die Innovation dieses Sammelbandes bestand u.a. darin, dass es nicht nur Beiträge, die sich mit der Darstellung von Vertreibung in den Texten deutschsprachiger Autoren beschäftigen, sondern auch Beiträge tschechischer und polnischer Autoren einschloss, in denen die Darstellung der Vertreibung in ihren literarischen Traditionen vorgestellt werden. Hier präsentierten Václav Maidl, Lenka Vomáčková und Pawel Riha die tschechischen Vertreter der Vertreibungsliteratur und schließen so an Maidls imagologisch orientierte Aufsätze aus den 1990er Jahren an (Maidl 1993). Die Struktur des Sammelbandes hat jedoch auch hier dazu geführt, dass sich die meisten Autoren immer nur auf eine der nationalen Literaturen konzentrieren. Eine vergleichende Perspektive ergibt sich hier also nur aus der Gegenüberstellung mehrerer Aufsätze.

Der imagologische Ansatz, meistens mit einer auf Paul Ricœur bezogenen hermeneutischen Geste, dominiert auch in den Studien tschechischer Autoren nach der Jahrtausendwende. Die erste kohärentere Analyse der Darstellungen der Vertreibung, die deutsche wie tschechische

Texte in Betracht nimmt, bietet 2008 Michaela Peroutková in der Monographie *Literarische und mündliche Erzählungen über die Vertreibung: Ein deutsch-tschechischer Vergleich* (Peroutková 2006), die im gleichen Jahr auch auf Tschechisch erscheint. Sie versucht, die deutsche, sudetendeutsche und tschechische „Auslegung“ der Vertreibung in den einzelnen Kapiteln zu beschreiben und analysiert die Darstellung literarischer Figuren in den Texten. Trotz der Produktivität ihres Ansatzes, der eine tschechische und deutsche Perspektive kombiniert, zeigen sich hier jedoch auch die Grenzen, die der imagologische Ansatz und die auf Paul Ricœur bezogene mimetische Theorie prägen. Der imagologische Ansatz, im Rahmen dessen „das Bild“ der Vertreibung bzw. der Deutschen in den tschechischen Texten und umgekehrt der Deutschen in den tschechischen Texten geschildert wird, reduziert die Texte auf statische Beschreibungen. Es tendiert zur Pauschalisierung, da die nationalen Rahmen als Ausgangspunkt der Analyse vorausgesetzt werden. Indem die Monographie „die deutsche Auslegung“ und „die tschechische Auslegung“ zur Grundlage der Beobachtung macht, schließt sie an ein traditionelles Containermodell an, in dem die Kulturen als geschlossene Einheiten verstanden werden. Peroutková reduziert dabei die Erinnerungsstrategie der Autoren auf die Darstellung der tschechischen und deutschen Figuren in den narrativen Texten, die meistens nur auf der Skala positiv/differenziert/negativ eingestuft wird. Die Texte werden so auf die Ebene der expliziten Bewertung der national markierten Figuren reduziert, wobei ihre Komplexität – implizite Darstellungsmittel, narrative Dynamik und komponierte Ambivalenzen – nur am Rande berücksichtigt werden.

Damit hängt auch zusammen, dass die tschechischen Publikationen zum Thema schon seit den 1990er Jahren die literarischen Texte allzu nah auf die biographische Ebene ihrer Autoren zurückführen, wobei das explizite politische Programm des jeweiligen Textes mit der Meinung des Autors und seiner politischen Einstellung identifiziert wird. Auch wenn ein solcher Ansatz einer übersichtlichen Einordnung der Texte zugute kommt, was sicher am Anfang der Forschung vorteilhaft sein kann, führt es doch zu einer Reduktion des literarischen Textes auf seine bloße Darstellungsfunktion. ‚Die Erfahrung‘ dient hier immer noch als das Bindeglied zwischen der Biographie und dem Text. Das deklarierte Modell Ricœurs von der dreifachen Mimesis wird dadurch praktisch auf die realistische Mimesis-Konzeption einer Realität-Erfahrung-Text-Wiederspiegelung beschränkt. Am deutlichsten zeigt das die Analyse der nichtliterarischen Texte der Oral-History, der sich Peroutková im zweiten Teil ihrer Arbeit widmet, indem sich ihre Analyse kaum von der Analyse der literarischen Texte in dem ersten Teil unterscheidet.

Im Gegensatz zu Peroutková vermeidet Václav Petrbok in seinem Aufsatz *Obraz a vzpomínka. Několik poznámek k odsunu / transferu / vyhnání sudetských Němců v české a německojazyčné beletrii* (Petrbok 2014) die methodologische Trennung der nationalen Rahmen und konzentriert sich stattdessen direkt auf die Interpretation der einzelnen deutsch- und tschechischsprachigen Texte. Auch in Petrboks Aufsatz dominiert jedoch der imagologische und mimetische Akzent. Im Zentrum der Analyse steht die Darstellung der Figuren. Gleiches gilt für die 2015 in Deutschland publizierte Dissertation von Kateřina Kovačková mit dem Titel *Figuren der ‚Anderen‘ in der deutschböhmischen Exilliteratur. Am Beispiel von Gerold Tietz, Josef Holub und Johannes Urzidil* (Kovačková 2015). Kovačková konzentriert sich programmatisch auf die „Figur des Anderen“, d.h. fast ausschließlich die Figur der Tschechen in den Texten deutschsprachiger Autoren. Die proklamierte gemeinsame ‚Erfahrung‘ der Autoren, die sie aber nicht nur in deutlich anderen Epochen gemacht haben, sondern auch ‚das Exil‘ unter radikal unterschiedlichen Formen erfahren haben, führt die hermeneutische Geste ad absurdum.⁵

Eine Alternative zu den imagologischen und zugleich an der mimetischen Darstellungsfunktion der Texte orientierten Ansätzen bieten die von der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung inspirierten Studien an. Auch wenn die Monographie der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Friederike Eigler an einer ähnlichen materialen Zersplitterung wie Kovačkovás Studie leidet, wirken die Konzentration auf das Thema der poetischen Landschaftsentwürfe ‚verschwundener Heimat‘ und die Fokussierung auf die literarische Struktur der Texte samt ihrer „meta-critical and self-referential dimension“ (Eigler 2014: 7) dennoch innovativ. Dies gilt noch mehr für den Sammelband *Das ‚Prinzip Erinnerung‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, an dem deutsche und polnische Literaturwissenschaftler mitgearbeitet haben. Die inzwischen wohl etablierte kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung dominiert zahlreiche Einzelstudien, die hier versammelt werden, wobei in mehreren von ihnen die Texte, die die Vertreibung thematisieren, behandelt werden. Katarzina Śliwińska präsentiert hier ihre (für meine Arbeit höchst inspirierende) Studie über Jirgls *Die Unvollendeten* (Śliwińska 2010) und Pawel Zimniaks den Aufsatz über Emma Braslavskys Roman *Aus dem Sinn* (Zimniak 2010). Ein solcher Ansatz, der die Poetik der Erinnerungsromane mit dem gedächtniswissenschaftlichen Paradigma verbindet, findet man nach dem Jahre 2010 auch in

⁵ Siehe dazu die Buchbesprechung von Zuzana Jürgens *Es schreibt Zuzana Jürgens* 1. 6. 2016 <http://www.ipsl.cz/index.php?id=982&menu=echos&sub=echos&str=aktualita.php> (gesichtet 3. 7. 2017)

zahlreichen anderen Aufsätzen, die sich mit der Vertreibung beschäftigen, wie z.B. in Christopher Schliephake Aufsatz *Zeitgenössische Vertreibungsliteratur als Echolot der Erinnerung* (Schliephake 2014) oder in den Arbeiten von Bill Niven (2014).

Der gedächtniswissenschaftliche Ansatz setzt sich inzwischen auch in der Bohemistik langsam durch. Während der Sammelband *Transfer / vyhnání / odsun v kontextu české literatury* aus dem Jahre 2004 immer noch überwiegend thematologisch, imagologisch und biographisch geprägte Texte präsentiert (Maidl, Holý, Zand, Mehnert, Wiendl 2004), weisen die Beiträge aus dem V. Weltkongress der literaturwissenschaftlichen Bohemistik, die in dem Sammelband *Paměť válek a konfliktů* aus dem Jahre 2016 zusammengestellt sind, eine deutliche Wende hin zum gedächtniswissenschaftlichen Paradigma auf. Vor allem die Aufsätze von den polnischen Literaturwissenschaftlerinnen Joanna Czaplińska und Karolina Ćwiek-Rogalska, aber auch der Beitrag von Petr Hrtánek applizieren auf die tschechische Literatur, die sich mit der Vertreibung beschäftigt, das Instrumentarium der kulturwissenschaftlichen Gedächtniswissenschaften, wobei die Konzepte ‚Postmemory‘ (Czaplińska 2016) oder der kulturwissenschaftlichen Traumaforschung (Ćwiek-Rogalska 2016) hier fruchtbar angewendet werden. Dies bezieht sich auch auf die Monographie von Kamil Činátl *Naše české minulosti*, die sich unter anderem auch der Analyse neuer tschechischer Erinnerungsromane über die Vertreibung widmet, und den Aufsatz von Marek Nekula über Jiří Kratochvils älteren Roman *Inmitten der Nacht Gesang* (Nekula 2018). Činátl aktualisiert in seinem Buch neben den Ansätzen von Aleida Assmann und Astrid Erll auch die angelsächsische Forschung von Samuel Raphael (Činátl 2014). Nekula verbindet die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung mit der Tradition des New Historicism, indem er den Text von Kratochvil als Medium des Gedächtnisses und Generator kultureller Energien im breiteren diskursiven Feld der tschechischen Samisdat- und Exil-Literatur analysiert.

Auch wenn es unter diesen Beiträgen, sowie unter den Beiträgen ihrer germanistischen Kollegen bedeutende Unterschiede gibt (so z.B. zwischen den an Jan und Aleida Assmann oder Dori Laub orientierten Ansätzen), gilt für sie insgesamt, dass sie die literarischen Texte weder als einen direkten Ausdruck von ‚Erfahrungen‘ ihrer Autoren noch als bloß ideologische Programme betrachten. Sie begreifen stattdessen die literarischen Texte als Medien einer genuin literarischen Erinnerungs- bzw. Posterinnerungsarbeit mit all ihren Ambivalenzen und Unzuverlässigkeiten, also als Texte, deren zeichenhafter Charakter und dynamische Struktur nicht auf die ‚Erfahrung‘ und historische Referenz reduziert werden können, die aber zugleich nicht ohne ihre pragmatische Funktion in dem übergeordneten

Kontext der Erinnerungskulturen verstanden werden. In die Reihe dieser Ansätze möchte sich letztendlich auch diese Arbeit einordnen.

PARADIGMA DER KULTURWISSENSCHAFTLICHEN GEDÄCHTNISFORSCHUNG

Aus dem bisherigen wurde ersichtlich, dass sich diese Arbeit im Paradigma der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung situiert, dessen Grundzüge mit dem Werk von Maurice Halbwachs verbunden sind und das sich mit den Texten von Jan und Aleida Assmann, Astrid Erll, Ansgar Nünning, Birgit Neumann, Andreas Huyssen, Renate Lachmann, Moritz Csáky und Manfred Weinberg seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Kultur- und Literaturwissenschaft etablierte. Inzwischen zählt man schon die ‚dritte Generation‘ der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung (Feindt, Krawatzek, Mehler, Friedemann, Rieke 2014), die durch eine interkulturelle Wende, die auch in dieser Arbeit verfolgt wird, geprägt wurde.

Der Ausgangspunkt dieses kulturwissenschaftlichen Ansatzes bleibt die von Halbwachs eingeführte These von der kollektiven Dimension jeglichen Erinnerns. Erst wenn die Erfahrung kommunizierbar wird und dabei durch die kognitiven Raster selektiert wird, kann sie für längere Zeit tradiert werden, wobei jede neue Aktualisierung der Erinnerungen eine neue Selektion und Umformung in Hinsicht auf den neuen Kontext bedeutet. Auch wenn man sich also selbstverständlich als Individuum erinnert, die Erinnerungen werden immer schon durch die Rahmung der Kollektive, in denen man aktuell sozialisiert ist, und die Kommunikationsmöglichkeiten einzelner Medien mitgeprägt (Assmann 2007: 47, Esposito 2002). Dies ist der Grund, warum man über Gedächtnis und Erinnerung auch in solchen Fällen sprechen kann, in denen es sich nicht mehr um unmittelbare Erfahrung mit historischen Ereignissen handelt, sondern um die Vermittlung von Wissen und habituelle Verhaltensmuster mehrerer Generationen.

Da sich Jan Assmann im Unterschied zu Halbwachs nicht nur mit der Frage der Kollektivität sozialer Konstellationen beschäftigt, sondern auch nach den kulturellen Transformationen und der Evolution fragt, unterscheidet er zwei Modi des Erinnerns: das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis. Während Assmann unter dem Begriff des kommunikativen Gedächtnisses „jene Spielarten des kollektiven Gedächtnisses [zusammenfasst], die ausschließlich auf Alltagskommunikation beruhen“ (Assmann 1988: 10), charakterisiert er das kulturelle Gedächtnis „durch seine Alltagsferne“ (Assmann 1988: 12). Im ersten Falle

handelt es sich um die Erinnerungen, die der kurze Zeithorizont des Menschenalters beschränkt und die einen allgegenwärtigen unmittelbaren Kontext voraussetzen. Durch die dialogische Kommunikation in der Familie, unter Bekannten oder auch in den öffentlichen Medien und in der Tagespolitik werden solche Erinnerungen stets in einen automatisch vorausgesetzten Kontext eingebettet, sodass sie in ihrer selbstverständlichen und fluiden Form keine feste Geformtheit oder Reflexion brauchen. Das kulturelle Gedächtnis wird demgegenüber durch eine viel deutlichere symbolische Geformtheit und institutionelle Organisiertheit geprägt (Assmann 1988: 13). Die Erinnerungen, die nicht mehr in einem selbstverständlichen Kontext des gelebten Alltags eingebettet sind, müssen symbolisch verdichtet werden, d.h. sich durch die zeichenhafte Geformtheit vor dem Verlust des Kontexts schützen oder auch durch dazu bestimmte Gedächtnisinstitutionen gestützt werden (Assmann 1988: 14). Da das kulturelle Gedächtnis näher mit den kollektiven Identitäten verbunden wird, zeichnet es sich oft auch durch die Verbindlichkeit und die damit verbundene Wertorientierung aus. Schließlich gilt für das kulturelle Gedächtnis, dass es stets rekonstruktiv gebildet wird, sodass es auch durch eine viel stärkere Reflexivität gekennzeichnet ist (Assmann 1988: 13, 15).

Auch wenn sich die beiden Modi des Erinnerns stets durchdringen und sich praktisch nie ganz eindeutig voneinander trennen lassen, kann man doch einen sichtbaren Übergang zwischen ihnen nach dem Ablauf von etwa 180 Jahren, die die Erfahrung von etwa drei bis vier Generationen umfasst, beobachten. Werden die Erinnerungen an die historischen Ereignisse nicht mehr an die unmittelbare Kommunikation unter den Augenzeugen und ihren Zeitgenossen gebunden, bricht das kommunikative Gedächtnis in das kulturelle ein. Den Übergang zwischen den beiden Modi, den die Generationenfolge und der Verlust des ursprünglichen Kontexts in Bewegung setzt, bezeichnet Assmann im Anschluss an den belgischen Historiker und Ethnologen Jan Vansina als ‚floating gap‘. Obwohl Vansina den Begriff ursprünglich für die oralen Kulturen Afrikas entwickelte, weisen auch literale Gesellschaften des modernen Europas diese Transformierung auf, jedoch mit dem Unterschied, dass hier „anstelle der Ursprungsmythen die Daten der Schulbücher und Monumente, d.h. offizielle Überlieferung“, tritt (Assmann 2007: 51, Niethammer 1995: 27).

Das, was Assmann ‚floating gap‘ nannte, nähert sich in mancher Hinsicht dem, was die amerikanische Literatur- und Kunstwissenschaftlerin Marianne Hirsch als ‚Postmemory‘ bezeichnet:

In my reading postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. (Hirsch 1997: 22)

Auch Hirsch definiert Postmemory als Gedächtnis, das sich von den Erinnerungen der Augenzeugen historischer Ereignisse durch die generationelle Distanz und grundsätzliche Rekonstruktivität unterscheiden. Sie betont die aktive Rolle der Imagination in der Postmemory, sowie Assmann die symbolische Geformtheit des kulturellen Gedächtnisses hervorhebt. Sogar ihre Betonung des Drucks, den die Erfahrung der ersten Generation auf die zweite ausübt, hat teilweise ihr Pendant in der normativen Verbindlichkeit des kulturellen Gedächtnisses bei Assmann. Schließlich leitet auch sie ihr Modell von einem spezifischen Fall ab – von der Postmemory der Holocaustüberlebenden –, macht aber ebenso deutlich, dass sie es als allgemeines Beschreibungsmodell für die ‚zweite Generation‘, die mit unterschiedlichen traumatischen Ereignissen belastet ist, konzipiert (Hirsch 1997: 22). Man findet zwischen den beiden Konzepten jedoch deutliche Unterschiede. Während Assmann das kulturelle Gedächtnis erst mit der dritten oder vierten Generation verbindet, die keinen direkten Kontakt mit den Akteuren der historischen Ereignisse hat, spielt im Postmemory-Konzept schon die transgenerationelle Weitergabe der Erinnerungen zwischen der ersten und zweiten Generation eine zentrale Rolle:

Postmemory characterizes 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. (Hirsch 1997: 22)

Das Modell von Hirsch bildet also eher eine Zwischenstufe zwischen den Erinnerungen der historischen Akteure und ihren Nachkommen, die keinen Kontakt mehr mit ihnen haben können. Daraus, sowie aus dem spezifischen Fall der Holocaustüberlebenden, folgt der Akzent, den Hirsch auf den doppelten Druck setzt, unter dem die zweite Generation steht: nämlich dem Zwang, die Erfahrung der ersten Generation zu verstehen, und zugleich der Unmöglichkeit, sie aus den brüchigen Erinnerungsfragmenten und Verhaltensmustern zu begreifen. Noch deutlicher als im Falle des Assmann'schen Modells ergibt sich daraus die Bedeutung von „imaginative investment and creation“, also einer aktiven Aneignung und

Umformung der Erinnerungsfragmente, mit denen die zweite Generation den doppelten Druck ausbalanciert. Während Assmann unter anderem auch die Institutionalisierung des kulturellen Gedächtnisses hervorhebt, konzentriert sich Hirsch eher auf die ‚Fragmentarität‘ dieses Gedächtnisses („indirect and fragmentary nature of second-generation memory“ [Hirsch 1997: 23]).

Auch wenn die beiden Konzepte nicht ganz übereinstimmen, erscheinen sie in ihren Grundzügen doch kompatibel, da sie offensichtlich die Perspektive der zweiten und der dritten Generation auf denselben Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis beschreiben. Die Unterschiede zwischen den beiden Modellen können also bei der Analyse der literarischen Darstellungen der Vertreibung nach der Jahrtausendwende, an der die zweite sowie die dritte Generation partizipiert, ihrer produktiven Erweiterung dienen.

Eine noch deutlichere Erweiterung traf das klassische Modell von Assmann im Zusammenhang mit der interkulturellen Wende der Geisteswissenschaften nach der Jahrtausendwende. Während Assmann und noch deutlicher Pierre Nora in ihren Modellen der nationalen Erinnerungsorte grundsätzlich von einer Einheit der Identität, des Kollektives und des kommunikativen/kulturellen Gedächtnisses ausgingen, konzentrieren sich heutzutage (d.h. etwa in der ‚dritten Generation‘ der Gedächtnisforschung) die Forscher eher auf die Modelle, die eine Pluralität der Gedächtnisrahmen und Identitäten voraussetzen und so auch ihre Überlappungen, Interferenzen und Konflikte in Betracht ziehen (Feindt, Krawatzek, Mehler, Pestel, Trimçev 2014). An die Stelle der ‚shared memories‘ (Avishai Margalit) tritt die Frage nach den ‚shareable memories‘ (Luisa Passerini). Aleida Assmann machte im Rahmen dieser Diskussion die Kategorie der Dialogizität produktiv, indem sie ein Modell des „dialogischen Erinnerns“ formuliert (Assmann 2009); Michael Rothberg (2009) stellt das Modell einer ‚Multidirectional Memory‘ vor, die eine gegenseitige Beeinflussung der Erinnerungskulturen beschreiben soll. Da diese Modelle der interkulturellen Interaktion der Erinnerungskulturen im dritten Teil dieser Arbeit in die Argumentation einbezogen werden, werden sie dort näher analysiert werden. Hier soll im Folgenden der Fokus noch auf die spezifisch literaturwissenschaftlichen Ansätze im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung gerichtet und somit auch das Verhältnis zwischen Literatur und Erinnerungskultur thematisiert werden.

*LITERATURWISSENSCHAFTLICHE ANSÄTZE DER KULTURWISSENSCHAFTLICHEN
GEDÄCHTNISFORSCHUNG*

Literatur bildet, wie Astrid Erll mit Bezug auf Ernst Cassirer bemerkt, nur eine von mehreren symbolischen Formen, die an der Kodierung der kollektiven Erinnerungsprozesse beteiligt sind und daher als Bestandteil einer breiteren Erinnerungskultur verstanden werden soll (Erll 2011: 173). So wie das autobiographische Gedächtnis oder auch die Historiographie zeichnet sich die Literatur in erster Linie durch das ‚Verfahren der Verdichtung‘ aus, bei dem die symbolischen Formen in Topoi, narrative Schemen und Ikonen kristallisiert werden (Erll 2011: 174). „Die Zusammenführung und Überblendung verschiedener semantischer Bereiche auf engstem Raum“, wie Erll die symbolische „Verdichtung“ definiert, sei „der Effekt von literarischen Verfahren wie Metaphorik, Intertextualität oder Allegorien“ (Erll 2011: 174). Mit den psychischen Erinnerungsprozessen und der Historiographie teilt die Literatur auch die narrative Struktur, die erst die Sinn- und Zeiterfahrung laut Paul Ricœur oder auch Jörn Rüsen ermöglicht. Schließlich hält Erll auch manche Gattungsmuster für eine allgemeine symbolische Form, die nicht nur die Literatur, sondern auch das autobiographische Gedächtnis und die Historiographie prägen. Textgattungen, wie Bildungsroman oder Epos, werden nicht nur zu literarischen Schemata, sondern auch zu Schemata des autobiographischen Gedächtnisses, und die dramatischen Gattungen, wie Komödie oder Tragödie, bestimmen laut Hayden White wiederum die historiographischen Texte seit dem Ende des 18. Jahrhunderts (Erll 2011: 176).

Demgegenüber unterscheidet sich die Literatur von den meisten anderen symbolischen Formen der Erinnerungskulturen, indem sie die ästhetische Funktion in den Vordergrund stellt und daher ein lockeres Verhältnis zu der Darstellungs- oder appellativen Funktion gewinnt. Dies ermöglicht, die Grenze zwischen dem „Realen und Imaginären“ zu überqueren und die literarischen Texte als Experimente neuer Wahrnehmungsweisen (Erll 2011: 177) zu nutzen. Der eingeschränkte Anspruch an die Referenz steigert auch die intra- und interliterarischen Beziehungen, was zur Entwicklung der für die Literatur charakteristischen dichten intertextuellen Bezüge führt. Die Schwächung der Referenzialität literarischer Texte intensiviert schließlich auch die Polyvalenz und Ambivalenz der literarischen Texte, die durch eine mehrfache Kodierung höchst komplexe Darstellungen erzeugen können, die die historiographischen oder journalistischen Texte grundsätzlich vermeiden. Die Berührungspunkte, aber auch Unterschiede der Literatur, der visuellen und der neuen Medien zu psychischen Prozessen setzen so auch eigene literaturwissenschaftliche Ansätze voraus, die

dieser symbolischen Form gerecht werden und zugleich mit der allgemeinen kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung kompatibel sind. Gerade die allzu häufige Reduktion der Literatur über das Vertreibungsthema auf bloße historische Referenz oder eine dem Autor zugeschriebene ideologische Position zeugen davon, dass die Bestimmung eines genuin literaturwissenschaftlichen Umgangs mit den literarischen Texten im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung von großer Bedeutung ist.

Astrid Erll und Ansgar Nünning unterschieden in ihrer repräsentativen kollektiven Monographie zu diesem Thema drei Grundrichtungen literaturwissenschaftlicher Beschäftigung mit Gedächtnis: *Gedächtnis der Literatur*, *Gedächtnis in der Literatur* und *Literatur als Medium des Gedächtnisses* (Erll, Nünning 2005: 2). Die erste Grundrichtung verbinden sie mit „dem Symbol- und Sozialsystem Literatur“ bzw. mit ihrer Intertextualität (Erll, Nünning 2005: 2). Unter der zweiten Richtung verstehen sie die Ansätze, die sich der literarischen Darstellung von Erinnern in den Texten widmen (Erll, Nünning 2005: 4-5). Die beiden Richtungen halten Nünning und Erll für dezidiert unterschiedliche Ansätze, da sie sie als die zwei Grundrichtungen literaturwissenschaftlicher Theorie überhaupt – Hermeneutik und Poststrukturalismus – zu erkennen glauben, zwischen denen „theoretisch und methodologisch Welten zu liegen“ scheinen (Erll, Nünning 2005: 1). Die dritte Richtung schließt an die beiden ersten gewissermaßen an, da sie die Literatur als ein Medium sieht, das nicht nur auf Gedächtnisprozessen beruht oder Gedächtnis darstellt, „sondern das überdies auch ‚Gedächtnis‘ – von kulturspezifischen Schemata über Vergangenheitsversionen bis hin zu Vorstellungen von den Funktionsweisen des Gedächtnisses – in der Erinnerungskultur vermittelt“ (Erll, Nünning 2005: 5). Die dritte Richtung konzentriert sich also auf die Rezeption und Zirkulation der Texte. Erll erinnert in Verbindung damit an das Konzept des kulturellen Textes von Aleida Assmann und fügt ihr eigenes Modell der ‚kollektiven Texte‘ hinzu, die zwar nicht durch kulturelle Verbindlichkeit gekennzeichnet sind, die aber durch ihre enorme Zirkulation an Bedeutung gewinnen.

So übersichtlich und ordnungsstiftend ein solches Modell der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung ist, so problematisch erscheint er aus der praktischen Perspektive, da dabei mehrere Richtungen übersehen werden und manche Übergänge zwischen den allzu scharf geschnittenen Richtungen verloren gehen. Auch wenn sich die theoretischen Ausgangspunkte aller drei Richtungen sicher unterscheiden lassen, bei der praktischen Untersuchung der literarischen Texten kann man sie kaum so eindeutig trennen, was Erll selbst auch eingesteht. Die Darstellung von Erinnerungsprozessen erhält in den literarischen

Texten oft als eine ‚poetologische Fiktion‘ die reflexive Funktion, die ‚das Gedächtnis der Literatur‘ widerspiegelt bzw. von dem Gedächtnis der Literatur unterlaufen wird. Die Thematisierung von Erinnerungsprozessen und ihre Realisierung in den Texten sind also zwei Ebenen, die nicht voneinander getrennt werden können. Sie verbinden sich und setzen sich gegenseitig voraus, wie die Sprache und Metasprache jedes Textes (Lotman 2010: 170). Das ist vielleicht auch der Grund, warum die verbreitete literaturwissenschaftliche Forschungsrichtung, die das ursprünglich psychoanalytische Modell des Traumas für literarische Analysen fruchtbar macht und mit Namen wie Cathy Caruth, Sigrid Weigel oder Manfred Weinberg verbunden wird, im Schema von Nünning und Erll nicht erwähnt wird. Die ursprünglich aus dem dekonstruktivistischen Bereich stammenden Ansätze (die laut Nünning und Erll eher dem Gedächtnis der Literatur zugeschrieben sein sollten) verbinden oft die beiden voneinander getrennten Ebenen, bzw. sie stellen meistens das (unabschließbare) Wechselspiel beider Ebenen ins Zentrum ihres Interesses.

Das bezieht sich auch auf die Problematik, die Erll und Nünning „Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses“ bezeichnet haben. Während die erste Opposition das Verhältnis der Zeichensysteme und ihrer Metasprache beschreibt, betrifft die zweite Unterscheidung wiederum das funktionale Verhältnis vom Text und Kontext. Wenn Erll betont, dass literarische Texte zum Medium des kollektiven Gedächtnisses werden, sollte das nicht dazu führen, dass diese Funktionalisierung auf die Rezeption der Texte reduziert werden könnte und dabei die lesezentrierte Perspektive die text- und autorzentrierte Perspektive ersetzen sollte. Erst im gegenseitigen Wechsel zwischen den nicht-literarischen und literarischen Erinnerungsstrategien und symbolischen Formen, mit denen sich die literarischen Texte schon bestehender Schemata bedienen, sie umgestalten und ebenso durch Rezeption in sie eingehen, kann sowohl die binnentextuelle Beschaffenheit der Texte als auch ihre Funktion in den Erinnerungskulturen verstanden werden. Gerade diese Verbindung, die nicht auf den Akt der Rezeption der literarischen Texte reduziert werden kann, hat Aleida Assmann in *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* dargestellt, wenn sie die „Funktionen“ und „Medien“ des kulturellen Gedächtnisses sowohl in der Literatur als auch in anderen symbolischen Formen des kulturellen Gedächtnisses untersucht (Assmann 2010). Vor allem ihre Konzepte der „Stabilisatoren der Erinnerung“ (Assmann 2010: 250), zu denen sie die Sprache, Affekt, Symbol und Trauma zählt und ihre Funktion in den literarischen Texten vorführt, zeigen, wie eng die binnentextuelle Zeichenökonomie mit ihren nicht-literarischen Kontexten verbunden ist, ohne dass sie sich auf die empirische Rezeption

der Texte begrenzen müsste. Inspirierend wirkt in dieser Hinsicht schließlich immer noch der kulturesemiotische Ansatz von Jurij Lotman, der als einer der ersten die mnemonischen Prozesse der Kultur beschrieben hat. Lotman konzentriert sich dabei auf die Rolle der (kulturellen und kollektiven) Texte im breiten Kontext der Semiosphäre, wobei er Impulse von Bachtins pragmatischer Polyphonie verarbeitet (Lotman 2010).

Das bedeutet, nicht die analytische Trennung, sondern gerade die funktionale Verbindung aller drei Ebenen bringt einen Mehrwert an Erkenntnis. Statt das Gedächtnis der Literatur, das Gedächtnis in der Literatur und die Literatur als das Medium des Gedächtnisses zu unterscheiden, möchte ich mich in dieser Arbeit auf die konkreten *Erinnerungsstrategien* der Texte konzentrieren. Die Erinnerungsstrategien verbinden immer eine bestimmte sinnkonstituierende (und zugleich sinndestruierende) Struktur der Texte, die in Verbindung damit stehende Reflexion des Erinnerns (die Metasprache) und die im Text intendierte Rezeption. Den Begriff „Strategie der Sinnkonstitution“ verwendet in einem ähnlichen Sinne Renate Lachmann (Lachmann 1990: 8ff.) in ihren Analysen russischer Literatur. Er taucht desgleichen bei Hayden White auf, wenn er die Funktion der rhetorischen Mittel in historischen Repräsentationen beschreibt (White 1999: 43ff.), und bei Michel Foucault, wenn er im Rahmen der *Archäologie des Wissens* die komplexe und individualisierte Stellung der Aussage im diskursiven Feld bestimmt (Foucault 1981: 88). Gegenwärtig wird der Begriff Erinnerungsstrategie in zahlreichen gedächtniswissenschaftlichen Studien verwendet, jedoch oft ohne entsprechende Reflexion seiner Tragweite (z. B. Prinz 2004: 187ff, Paaß 2009: 18). Ich verstehe darunter, wie bereits angedeutet, die (nicht unbedingt intentionale) funktionale Anwendung literarischer Mittel, die sinnbildend und zugleich sinndestruierend die Repräsentation und Inszenierung vergangener Ereignisse im kollektiven Gedächtnis gewährleisten. Es handelt sich absichtlich um einen Begriff, der das Zusammenwirken der impliziten und expliziten sowie reflexiven literarischen Mittel erfasst, sowie ihre Funktion im breiteren Kontext der Erinnerungskulturen thematisiert. Die im Begriff ‚Erinnerungsstrategien‘ leicht mitschwingende militärische Komponente weist auf die antagonistische Dimension jeder Erinnerungsstrategie hin, die sich in Konkurrenz zu anderen Strategien positioniert und die Sinnkonstituierung und Erinnerung zugleich mit dem Vergessen und der Sinndestruktion verbindet. Auf Grund einer solchen Auffassung identifiziere ich im Korpus der hier untersuchten Repräsentationen verschiedene Erinnerungsstrategien: die dokumentierende, die deutende, die ermittelnde und die

fragmentarisierende; außerdem solche, die sich an Trauma-Konzepten, an Körper- und Familiengedächtnis und an der Semantisierung der Landschaften orientieren.⁶

Die Konzentration auf die sieben hier behandelten Erinnerungsstrategien stellt diesen Ansatz in die Nähe anderer Arbeiten, die eine Klassifikation der Erinnerungstexte entwickelt haben. Erll stellt den Terminus „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“ in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen, dem sie auf den ersten Blick einen ähnlichen Inhalt zumisst. Sie definiert eine solche Rhetorik als „die Gesamtheit der Formen und Verfahren eines literarischen Textes, die im Sinne eines Wirkungspotentials dazu führen können, dass dieser Text von der Leserschaft als kollektiver Text aktualisiert wird.“ (Erll 2005: 268) Sie unterscheidet dabei vier Modi der ‚Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses‘: den erfahrungshaften Modus, bei dem „das Erzählte als Gegenstand des alltagsweltlichen kommunikativen Gedächtnisses erscheint“ und durch „personal voice“ sowie die Innenweltdarstellung vermittelt wird; den monumentalen Modus, in dem „inszenierte Wirklichkeiten auf den Fernhorizont der Kultur“ (Erll 2005: 268) verweisen und der sich durch formhafte und archaisierende Wendungen auszeichnet; den antagonischen Modus, in dem die Erinnerungskonkurrenzen ausgehandelt werden und schließlich den reflexiven Modus, der „die erinnerungskulturelle Selbstbeobachtung ermöglicht“ (Erll 2005: 269).

In dieser Arbeit wird gegenüber dem von Erll eingeführten Terminus ‚Rhetoriken des kollektiven Gedächtnisses‘ der Begriff ‚Erinnerungsstrategie‘ bevorzugt, weil er nicht unmittelbar die in der kontinentalen Literaturwissenschaft spezifische rhetorische Tradition der Textproduktion evoziert und statt einer Struktur eher die Praxis und Dynamik der semantischen Geste konnotiert. Wichtiger als die Variation der Begrifflichkeit ist jedoch die unterschiedliche Klassifizierung der einzelnen ‚Strategien‘ bzw. ‚Rhetoriken‘. Während Erlls Klassifikation an die Ordnung der vier Haupttropen der rhetorischen Tradition (Synekdoche, Metapher, Metonymie und Ironie) und die vier Modi (Komödie, Romanz, Tragödie und Satire) der *Anatomy of Critic* von Northrop Frye offensichtlich angelehnt wird,⁷ und daher als eine ‚archetypische‘ Tiefenstruktur erscheint, erheben die hier behandelten sieben Erinnerungsstrategien keinen Anspruch auf eine ‚tiefenstrukturelle‘ Anlage. Sie beanspruchen ebenso keinerlei Gesamtheit aller möglichen symbolischen Formen. Demgegenüber orientiert sich die hier skizzierte und offene Klassifizierung an der induktiven Analyse der praktischen Darstellungsmittel der in dieser Arbeit untersuchten Literatur. Sie unterscheidet sich

⁶ Der präzisen Darstellung der einzelnen Erinnerungsstrategien widme ich mich im zweiten Teil der Arbeit.

⁷ Im Falle der ersten zwei Modi weist Erll direkt auf Fryes Klassifizierung hin.

schließlich von der Klassifizierung Erlls auch darin, dass sie in mehreren Fällen (die Erinnerungsstrategien ‚Trauma inszenieren/beschwören‘ und vor allem ‚Genealogien zeichnen‘ und ‚In Landschaften lesen‘) die Erinnerungsstrategien nicht strikt als literarische Verfahren begreift, sondern die Interaktion literarischer Verfahren mit anderen Symbolsystemen (Generationensemantik, semantisierte Landschaften) auffasst. Im Gegensatz zu Erll und Frye handelt es sich also nicht um eine geschlossene tiefenstrukturelle ‚Anatomie‘ des kollektiven Gedächtnisses, sondern nur um pragmatisch gewählte Kategorien, die die häufigsten praktischen literarischen Strategien und Funktionen der Texte in den Erinnerungskulturen, die sich mit der Vertreibung beschäftigen, beschreiben. Eine solche Klassifizierung, die eher auf die induktive Methode als die holistische Deduktion abzielt, bietet zwar keine geschlossene Ordnung, sie erscheint jedoch praktischer für die Beschreibung des hier gewählten Korpus und die Beantwortung der oben vorgestellten Fragen.

Dies unterscheidet die hier verwendete Klassifizierung schließlich auch von der in Birgit Neumanns Monographie *Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory* vorgenommenen Typologisierung (Neumann 2005). Neumann stellt eine höchst übersichtliche Tabelle der Romangattungen in Hinsicht auf die Erzählvermittlung, die Perspektivenstruktur und den Zeitbezug in vier Romantypen vor – dem autobiographischen Gedächtnisroman, dem autobiographischen Erinnerungsroman, dem kommunalen Roman und dem sozialbiographischen Erinnerungsroman. Neumann beschränkt sich auf eine strikte Kombinatorik der formalen narrativen Merkmale der Texte und nimmt daher ihre Verknüpfung mit anderen symbolischen Formen der Erinnerungskulturen nicht wahr. Ihre übersichtliche Typologie suggeriert eine tiefenstrukturelle Kompaktheit, in der der gegenwärtige Erinnerungsroman als eine logische Folge der älteren Gedächtnisromane erscheint. Für die Analyse der tatsächlichen Funktion des literarischen Erinnerns in den Erinnerungskulturen erscheint eine solche klare gezeichnete Klassifizierung nicht ganz geeignet.

Trotz des grundsätzlichen Unterschieds der Klassifizierung der Erinnerungsstrategien kann man auch viele Parallelen unter allen drei Klassifizierungen finden. Wenn man nicht die geschlossene Ordnung der vier Modi, sondern die Klassifizierung, die Erll ungefähr in derselben Zeit in der Monographie *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* vorstellt, berücksichtigt, stellt man fest, dass der hier angeführte fünfte „historische Modus“ (Erll 2011: 167ff.) sich teilweise mit dem deckt, was ich in dieser Arbeit unter der Erinnerungsstrategie

‚Dokumentieren‘ fasse. Auch die Opposition des ‚erfahrungshaftigen‘ und ‚monumentalen Modus‘ findet in verschiedener Hinsicht eine Entsprechung in den ‚deutenden‘ und ‚fragmentarisierenden‘ Erinnerungsstrategien, die hier vorgestellt werden. Eine entsprechende Überlappung findet man dann auch unter den ‚autobiographischen‘ und ‚sozialbiographischen Erinnerungsromanen‘, die Neumann beschreibt (Neumann 2005: 229ff), und den Romanen, die hier im Rahmen der Erinnerungsstrategie ‚Die Genealogie zeichnen‘ analysiert werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die drei Teile dieser Arbeit auf drei theoretischen Stützen beruhen. Während es in dem ersten Teil um die klassischen Gedächtniskonzepte der ‚zweiten Generation‘ kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung und vor allem um das mit Jan Assmann verbundene Konzept ‚floating gap‘ geht, beziehe ich mich im zweiten Teil auf die Klassifizierung der einzelnen Erinnerungsstrategien, wie ich sie oben dargestellt habe. Im dritten Teil der Arbeit schließlich kommen die trans- und interkulturellen Konzepte der ‚shareable‘ (Assmann 2013: 200) Erinnerungskulturen zur Sprache, wie sie die ‚dritte Generation‘ der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung nach der Jahrtausendwende erarbeitet hat.

I. FLOATING GAP

I. 1 WENDE DES ERINNERNS

I. 1. 1 FLOATING GAP

Der heranrückende Abschied von der Generation der Augenzeugen und Akteure des Zweiten Weltkrieges und der Vertreibung bringt eine tiefgreifende Veränderung der Art und Weise, wie diese Ereignisse dargestellt werden, mit sich. Jan Assmann bezeichnet, wie schon vorausgeschickt wurde, diese Transformation der Erinnerungen, zu der es im Abstand von etwa 80 Jahren kommt, als ‚floating gap‘ (Assmann 1992: 48–50). Mit dem Abschied von Augenzeugen und historischen Akteuren tritt an die Stelle von konkreten und in Familien tradierten Erinnerungen das medial vermittelte, oft mythisch gefärbte oder nur von den Experten bewahrte Wissen. Das ‚Postgedächtnis‘ der Generation, die in die historischen Ereignisse nicht mehr verwickelt war, prägt sowohl die bindende Kraft der Familiengeschichten und der transgenerationalen Traumata als auch die eigene Imagination und rückwärts gewandte Projektionen.

Diese Arbeit geht davon aus, dass nach dem Holocaust und den Kriegsverbrechen der Nationalsozialisten nun auch die Erinnerungen an die Vertreibung langsam in die ‚fließende Lücke‘ geraten sind, wobei ‚Gedächtnis‘ in ‚Postmemory‘ transformiert wird. Der Literatur kommt dabei, wie im zweiten Teil dieser Arbeit gezeigt wird, eine wichtige Rolle zu, da manche literarischen Repräsentationen zum Laboratorium neuer Erinnerungsstrategien werden. In der Literatur werden die bisherigen Vergangenheitsdiskurse umgedeutet und aus dem kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis transformiert. Dieser allgemeine Wandel der Erinnerungskultur findet wohl auffallender in Tschechien als in Deutschland oder Österreich statt, da gerade hier die schnelle Auflösung des traditionellen erinnerungspolitischen Rahmens nach der Revolution 1989 den Weg zu diesem Paradigmenwechsel vorbereitete. Die Veränderung der Vergangenheitsdiskurse über die Vertreibung seit der Jahrtausendwende wird jedoch auch in den deutschsprachigen Ländern offensichtlich.

Den Wandel bezeugen seit einigen Jahren die beweiskräftigen statistischen Untersuchungen der öffentlichen Meinung über die Vertreibung in Tschechien. Während nach der Wende Anfang der 1990er Jahre die Zustimmung der tschechischen Bevölkerung zur Vertreibung und ihrer Durchführung stabil hoch war und sogar erst kurz nach der Jahrtausendwende kulminierte bzw. den Konsens von vor 1989 bald wieder erreichte, nimmt diese Überzeugung

etwa seit dem Jahr 2003 stetig ab. Während im Jahr 2003 43% der Respondenten die Vertreibung für entschieden richtig hielt, 29% für richtig mit Vorbehalten, 15% für falsch, aber nicht als Problem der Tschechoslowakei, sondern der Großmächte, und nur 2,5% für einfach falsch hielten, gaben im Jahre 2016 nur noch 37% der Tschechen an, dass sie die Vertreibung gerecht finden. Demgegenüber fanden schon 38% von ihnen die Vertreibung ungerecht, 9% von dieser knappen Mehrheit waren sogar der Meinung, dass sich die Tschechen für die Vertreibung entschuldigen sollten und 4% hielten auch eine finanzielle Entschädigung oder die Rückgabe des ehemaligen Vermögens der Deutschen für richtig (Červenka 2017: 1). Im Jahre 2016 äußerte sich also zum ersten Mal seit dem Zweiten Weltkrieg die Mehrheit der Tschechen kritisch zu den Vertreibungen. Damit überwog jene Meinung, die viele Jahrzehnte in der Tschechoslowakei und später in der Tschechischen Republik keine oder nur eine geringe Rolle in den öffentlichen Diskussionen spielte. Die statistischen Zahlen deuten an, dass nicht die Wende 1989 und der Zusammenbruch der bipolaren Ordnung Europas Ende der 80er Jahre, sondern erst der langsame Generationenwechsel nach der Jahrtausendwende den entscheidenden Wandel der Erinnerungskultur mit sich brachte.

Bemerkenswert ist aber auch die steigende Anzahl von Respondenten, die keine Meinung über die Nachkriegsereignisse haben und die sich für diese Ereignisse nicht interessieren. Während sich die Anzahl der Unentschiedenen oder gar Unwissenden in den 90er Jahren zwischen 7% und 14% der Respondenten bewegte, waren es im Jahre 2016 schon 25% (Červenka 2017: 1). Die Entwicklung des kollektiven Gedächtnisses nach der Jahrtausendwende wird also nicht nur durch zunehmende Kritik an der Vertreibung und ihrer Durchführung, sondern auch durch die zunehmende Gleichgültigkeit gegenüber diesem Thema geprägt. Die beiden nur scheinbar widersprüchlichen Tendenzen deuten an, dass sich das kollektive Gedächtnis zwar immer mehr der selbstkritischen Position öffnet, das Thema zugleich jedoch an unmittelbarer politischer Relevanz verliert. Gerade eine solche Entwicklung entspricht den Auswirkungen des von Assmann formulierten Modells floating gap. In den modernen skripturalen Gesellschaften werden die in den ‚Gap‘ geratenen Ereignisse zwar nicht mehr in die Sphäre der durch Rituale tradierten Mythen eingeordnet, die Abnahme der unmittelbaren kommunikativen Relevanz, die kulturelle Funktionalisierung der Ereignisse und ihre wertende Deutung, an der sich die Gesellschaft orientieren soll, nehmen jedoch zu.

Es ist sicher kein Zufall, dass gerade zu der Zeit, in der es zum Wandel der öffentlichen Meinung kam, das Thema Vertreibung von immer mehr Autoren zum Sujet ihrer literarischen Texte gemacht wurde und diesen Texten eine breite Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zukam. Als 2006 der Roman *Peníze od Hitlera* (auf deutsch als *Ein herrlicher Flecken Erde* 2009 erschienen) von Radka Denemarková, 2009 der Roman *Vyhnání Gerty Schnirch* (Vertreibung von Gerta Schnirch) von Kateřina Tučková und 2012 der Roman *Němci* (Die Deutschen) von Jakuba Katalpa erschienen, wurde die Darstellung der Nachkriegsereignisse zu einem der am meisten frequentierten Themen der tschechischen Gegenwartsliteratur. Neben diesen Romanen, die alle mit den höchsten Literaturpreisen ausgezeichnet wurden, erschienen seit der Jahrtausendwende mehrere Dutzend anderer literarischer Texte, die sich die Auseinandersetzung mit den Nachkriegsereignissen zum Ziel gesetzt haben. Für alle diese Texte ist charakteristisch – wie ich in den Analysen des zweiten Teils der Arbeit näher ausführen werde –, dass sie differenzierte oder oft auch durchaus kritische Positionen zur Vertreibung und den sie begleitenden Gewalttaten einnehmen. Die statistisch belegte Entwicklung der öffentlichen Meinung scheint sich so in der Entwicklung der tschechischen Gegenwartsliteratur widerzuspiegeln. Die Erscheinungsdaten dieser Texte bestätigen – wie allerdings schon die polnische Bohemistin Joanna Czaplińska bemerkte –, dass es nicht die Wende vom Sozialismus zur Demokratie und die Öffnung der erinnerungspolitischen Rahmen, sondern erst der Generationenwechsel um die Jahrtausendwende war, der zum Paradigmenwechsel in der Erinnerungskultur führte (Czaplińska 2016: 337–338).

I. 1. 2 ,TABU' ODER ,VORHERRSCHENDES GESCHICHTSBILD'?

Auch in Deutschland konzentrierte sich kurz nach der Jahrtausendwende die Aufmerksamkeit plötzlich wieder auf die Vertreibung. Mit dem Erscheinen der Novelle *Im Krebsgang* von Günter Grass im Jahre 2002 setzte in Deutschland die Popularität der Erinnerungsromane ein, in denen oft die Vertreibung der Deutschen aus den ehemaligen Ostgebieten thematisiert wird. Die bald nacheinander folgenden Romane *Himmelskörper* von Tanja Dückers (2003), *Die Unvollendeten* von Reinhard Jirgl (2003), *Nahe Tage* von Angelika Overath (2005), Walter Kempowskis *Alles umsonst* (2006) und Ulrike Draesners *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014) machten, zusammen mit vielen anderen Texten, in kurzer Zeit aus diesem Thema einen stark frequentierten Topos innerhalb des höchst populären Romangenres.

Die Aufmerksamkeit, die die Welle von Erinnerungsromanen und Fachpublikationen auf dieses Thema gezogen hat, steigerte die Inszenierung der Texte als einen Tabubruch der offiziellen Nachkriegsgeschichte. Vor allem die Novelle *Im Krebsgang* über den Untergang des Schiffes Wilhelm Gustloff wurde von Grass als der Bruch eines jahrzehntelang dauernden Tabus dargestellt. Laut Grass bzw. seines Ich-Erzählers „mochte doch keiner was davon hören, hier im Westen nicht und im Osten schon gar nicht. Die Gustloff und ihre verfluchte Geschichte waren jahrzehntelang Tabu, gesamtdeutsch sozusagen“ (Grass 2002, 31). Eine ähnliche (jedoch eher abgeschwächte) Geste teilen in verschiedenen Variationen auch zahlreiche andere Erinnerungsromane über das Thema – von Jörg Bernigs *Niemandszeit* (2002)⁸ bis zu dem Roman *Hinter die Zeit* (2016) von Corina Antelsmanns. Dieselbe Geste findet man schließlich auch in zahlreichen Fachpublikationen, die um die Jahrtausendwende zu dem Thema erschienen sind (siehe etwa Maskus 2000: 9, 10, 253).

Die Inszenierung von Grass – und auch die anderer Autoren, die sich derselben Figur bedient haben – wurde jedoch bald in zahlreichen Besprechungen kritisiert, wobei man auf Beispiele einer kontinuierlichen Präsenz des Themas in der deutschen Literatur hingewiesen hat.⁹ Eva und Hans-Henning Hahn haben in ihrer Gesamtdarstellung des deutschen Erinnerns an die Vertreibung statt über ein Tabu und einen Tabubruch über ein kontinuierlich „vorherrschendes Geschichtsbild“ (Hahn, Hahn 2010: 9) deutscher Öffentlichkeit geschrieben. Den Wandel der Erinnerungskultur um die Jahrtausendwende haben sie dabei nicht berücksichtigt. Auch Louis Ferdinand Helbig wusste 1988 auf dem Gebiet der Belletristik von keinem Tabu. Stattdessen beobachtete er einen „umfangreichen Korpus von teilweise erstrangigen belletristischen Texte aller Genres zum Thema Flucht und Vertreibung“. „Vierundsiebzig Romane bis etwa 1988 – welche anderen Themen können eine vergleichbar häufige und intensive Darstellung für sich in Anspruch nehmen?“ (Helbig 1996: 262) – kommentierte Helbig die Vertreibungsliteratur, noch bevor die Welle des Interesses für das Thema eingesetzt hat. Wenn man dann die umfangreiche Bibliographie der deutschen belletristischen und autobiographischen Texten ansieht, die Axel Dornmann im Jahr 2003 publiziert hat, oder die Edition der publizistischen tschechischen Aufsätze, die zu diesem Thema seit den 1940er-Jahren in der Tschechoslowakei und später in der Tschechischen

⁸ Siehe die Buchbesprechung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 8. 2. 2002 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-nische-der-geschichte-162958.html> (gesehen 3. 7. 2017).

⁹ Siehe die Buchbesprechung von Uwe Wittstock veröffentlicht am 15. 2. 2002 <https://www.welt.de/print-welt/article374251/Die-weit-offen-stehende-Tabu-Tuer.html> (3. 7. 2017 gesehen) oder das rückblickende Kommentar von Henryk M. Broder <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-50828278.html> (gesehen 3. 7. 2017).

Republik erschienen sind, stellt man tatsächlich fest, dass das Thema Vertreibung kaum als pauschales Tabu bezeichnet werden kann und daher das Interesse für das Thema kurz nach der Jahrhundertwende auch kaum als eines solchen Bruch im wortwörtlichen Sinne verstanden werden kann.

Heißt das aber, dass die Vertreibung seit je und in allen Kontexten ein ‚vorherrschendes Geschichtsbild‘ deutscher Geschichte wäre, wie Eva und Hanns-Henning Hahn andeuten, und dass Grass und die auf ihn bald folgenden Erinnerungsromane keinen Bruch in der bisherigen Erinnerungskultur durchgesetzt hätten, wie Uwe Wittstock und andere Kritiker behaupteten? Bedeutet die Tatsache, dass man über die Vertreibung im Westen sowie im Osten doch schrieb, dass der Bruch der Erinnerungskultur um die Jahrtausendwende nur eine Inszenierung der Autoren wäre? Um diese Frage zu beantworten, sei im Folgenden zuerst die Entwicklung der Diskurse über die Vertreibung kurz skizziert. Danach kann die Eigenheit des Erinnerns innerhalb des floating gaps besser erörtert werden.

Die besten Äußerungsmöglichkeiten boten sich den Vertriebenen selbstverständlich in der BRD, wo ein Teil von ihnen seit dem Jahr 1948 (auf der Ebene der Kreise) respektive 1950 (auf der Bundesebene) in der Sudetendeutschen Landsmannschaft organisiert war.¹⁰ Im Laufe der 1950er- und 1960er-Jahre übten vor allem die Spitzen der Sudetendeutschen Landsmannschaft, die eng mit der regierenden CDU/CSU (Hans-Christoph Seebohm, Walter Becher) und teilweise der SPD (Wenzel Jaksch) verbunden waren, einen Einfluss auf die westdeutsche Politik aus. Die Organisation und Institutionalisierung der Vertriebenen in den zahlreichen Verbänden hat zu der Befestigung und Konservierung der kollektiven Identität der Vertriebenen beigetragen, die wiederum als ein starker sozialer Rahmen des Erinnerns und der diskursiven Praxis wirkte. Die regelmäßigen Pfingsttreffen mit folkloristischen Trachten- und Fahnenzügen, wurden zum festen Ritual, das die kollektiven Bindungen und Rahmen des Erinnerns stärken sollte. Die Leiden der Vertriebenen und ihre Erfahrungen in der neuen Heimat wurden in bis zu einhundert Periodika, den Heimatzeitungen, Heimatblättern und Heimatbriefen der einzelnen Heimatverbände diskutiert. Auch die Heimatbücher, die die Erinnerungen an die Ortschaften in den Grenzregionen in Form heimatkundlicher Aufsätze, biographischer Notizen und zahlreicher Bilder und Fotografien bewahrten, waren weit verbreitet (Faehnrich 2011). Großer Popularität erfreuten sich auch die

¹⁰ 1946 entstand aus dem Zusammenschluss von Mitgliedern der ehemaligen katholischen Bünde und Gemeinschaften die Ackermann-Gemeinde, 1947 wurde der Adalbert Stifter Verein der vertriebenen Künstler, Schriftsteller und Intellektuellen gegründet, und 1951 sammelten sich die vertriebenen Sozialdemokraten in der Seliger-Gemeinde. 1953 ist dann auch eine Sudetendeutsche Landsmannschaft in Österreich entstanden.

repräsentativen Kollektionen von Fotografien der Grenzregionen, die zu einem visuellen Kanon der ‚verschwundenen Heimat‘ erhoben wurden.¹¹ Die zahlreichen Zeugenschaften über die Verbrechen, die die Vertreibungen begleiteten, wurden bald auch systematisch in der *Dokumentierung der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa* archiviert. Die Dokumentierung wurde von Anfang an nicht nur als eine Quellenbasis geplant, sondern war auch als Argument für die Unterstützung politischer Forderungen der Landsmannschaft bestimmt (Kossert 2008: 168). Nicht zuletzt wurden belletristische Darstellungen der Schicksale der Vertriebenen publiziert. Die Novellen und Romane Joseph Mühlbergers und Olga Barényis aus den 1950er und 1960er Jahren schilderten drastische Szenen des Kriegsendes und der unmittelbaren Nachkriegszeit; Peter Härtling, Erika Pedretti und Ilse Tielsch haben in den 1970er und 1980er Jahren ihre Kindheit in Mähren dargestellt und zahlreiche weitere Autoren publizierten ihre Erinnerungen an die Vertreibung (siehe die Bibliographie Dornmann 2003).

Auch in der BRD (und ähnlich auch in Österreich) blieben die Diskussionen über die Vertreibung trotz der politischen Unterstützung der CDU/CSU und der Kontakte in der SPD überwiegend auf das Milieu der Vertriebenen beschränkt. Die Vertriebenen und Autoren der Publikationen über das Thema liefen selbst in der BRD Gefahr, von linksorientierten Kollegen als Revanchisten bezeichnet zu werden.¹² Trotz der engen Verbindung zwischen den Politikern der regierenden CDU/CSU und der Landsmannschaft blieb letztere isoliert. Die Isolierung und die Unverständlichkeit der von der Landsmannschaft gepflegten Erinnerungskultur für die Mehrheit der westdeutschen Gesellschaft nahm Ende der 1960er Jahre zu, als die Landsmannschaft die Unterstützung der regierenden Partei verlor und immer mehr in Konflikt mit der neuen Ostpolitik Willy Brandts stand.¹³ Die Konflikte, wie der Historikerstreit Mitte der 1980er Jahre, haben die deutsche Erinnerungskultur beeinflusst und sie weiter von der Politik der Landsmannschaft entfernt. Die konservative Stellung der Landsmannschaft, die über das Ausmaß der deutschen Verbrechen während des Krieges meistens hinweg sah, reagierte lange Zeit nicht auf diesen Wandel. Die Kluft zwischen der offiziellen Erinnerungspolitik und der Erinnerungspolitik der Landsmannschaft spitzte sich so weiter zu.

¹¹ Manche Verleger wie Helmut Preussler in Nürnberg oder Johannes Stauda, die selbst zu den Vertriebenen gehörten, konnten sich fast ausschließlich auf die Publikationen beschränken, die die Erinnerungskultur der Vertriebenen mitgeprägt haben (Jacques 2007: 193–206).

¹² Es muss jedoch gesagt werden, dass die Beschuldigungen im Falle des rechtsextremen Witiko-Bundes, der 1947 von den ehemaligen SdP und NSDAP Mitgliedern gegründet wurde und eng mit den Spitzen der Sudetendeutschen Landsmannschaft verbunden war, sicher nicht ungerecht waren.

¹³ Auch in dieser Zeit vertrat Peter Glotz die Interessen der Landsmannschaft in der Bundesregierung.

Während aber die Vertriebenen trotz ihrer Isolierung in den westlichen Besatzungszonen eine relativ große Meinungsfreiheit und Publikationsplattform oder sogar politische Unterstützung nutzen konnten, wurde der Diskurs über die ‚Umsiedlung‘ in der sowjetischen Besatzungszone streng geregelt und das Übertreten der impliziten Regeln (eigentlich schon die Bezeichnung der Vertriebenen als ‚Umgesiedelte‘ oder die Kritik an den sowjetischen Besatzungskräften) sanktioniert. Wurde die Organisation der Vertriebenen in den westlichen Zonen relativ bald zugelassen, mussten die ‚Umgesiedelten‘ in der DDR auf eine politische und sogar kulturelle Vereinigung verzichten. Das führte offensichtlich zur Entwicklung mehrerer paralleler Erinnerungskulturen, die sich entweder auf das offizielle Publikum für regimekonforme Themen oder auf das enge Milieu der Familien und Freunde beschränkten.

Trotzdem kann man aber auch in der offiziellen Literatur über keine pauschale Tabuisierung des Themas sprechen. Vor allem die Erzählungen und Romane von Christa Wolf, Ursula Höntsch-Harendt oder Franz Fühmann, einer der prominentesten Autoren der DDR, der aus Nordböhmen stammte, widmeten sich mit einer relativen Offenheit den Schicksalen der Vertriebenen. So wird in Fühmanns Novelle *Böhmen am Meer* nicht nur das schwierige Leben der ‚Umsiedler‘ in der DDR beschrieben, sondern auch das traditionelle Pfingsttreffen der Sudetendeutschen Landsmannschaft in Westberlin geschildert. Bill Niven analysierte in seiner Monographie *Representations of Flight and Exulsion in east german Prose* (Niven 2014) sogar rund hundert Prosatexte, in denen die Figuren der Vertriebenen bzw. ‚Umgesiedelten‘ auftauchen.

Selbstverständlich war es jedoch für Fühmann sowie für die anderen DDR-Autoren verbindlich, dass sie die Vertreibung als solche nicht direkt kritisieren durften und dass sie den Rechtsradikalismus der westdeutschen Vertriebenenorganisationen kritisieren sollten. Der Erfolg mehrerer Autoren (z.B. Reinhard Jirgl, Jörg Bernig, Emma Braslavsky), die sich dem Thema Vertreibung heutzutage widmen und die in der DDR aufgewachsen sind, deutet an, dass die Marginalisierung der Vergangenheitsdiskurse über die ‚Umsiedlung‘ und ihre Ausschließung aus der Öffentlichkeit letztendlich nicht zum Vergessen, sondern gerade zu einer Konservierung des kommunikativen Gedächtnisses im Rahmen der Familien und Freundeskreise beigetragen hat.

Schließlich wurde auch in der Tschechoslowakei zwar keine freie Diskussion über die Vertreibung, jedoch eine vorsichtige Kritik unter der Bedingung der Einhaltung unausgesprochener Grenzen und diskursiver Regeln zugelassen. Die Kritik wandte sich vor

allem gegen die sog. ‚Goldgräber‘, die in den noch nicht besiedelten Grenzregionen die Häuser unkontrolliert plünderten oder gegen die Situation in den Internierungslagern. Schon seit Herbst 1945 kritisierte der Journalist Pavel Tigríd die Situation der in der Tschechoslowakei internierten Bevölkerung und die Vertreibungen in der christdemokratischen Zeitung *Obzory* (Tigríd 1945: 177). In der Zeitschrift *Dnešek* sind zu dem Verlauf der Vertreibungen kritische Reportagen des kommunistischen Journalisten Michal Mareš erschienen (Mareš 1946: 214). Die Kritik richtete sich aber grundsätzlich nicht gegen die wilden Vertreibungen oder gegen den organisierten Transfer an sich, sondern eher gegen den ‚unordentlichen‘ oder ‚eigensinnigen‘ Vollzug der Aktionen, der die Glaubwürdigkeit der Tschechoslowakei beschädigte. Die Kontrolle der Diskussion über die ‚Abschiebung‘ in den öffentlichen Medien, führte dazu, dass sich parallele Diskussionen in den oppositionellen Kreisen und im Exil entwickelten. Dank den mit der kommunistischen Ideologie konformen Romanen von Bohumil Říha, Jan Drda, Anna Sedlmayerová und Karel Ptáčník oder den mit der Ideologie spielerisch umgehenden Romanen Josef Škvoreckýs und später Otta Filipš blieb das Thema jedoch auch innerhalb der offiziellen Öffentlichkeit präsent. Während die Öffnung der Pressefreiheit Ende der 1960er Jahre die erste kategoriale Kritik an der Vertreibung als solcher (vor allem in den Texten von Jan Procházka) ermöglichte, hat die Normalisierung der 1970er Jahre wieder dazu geführt, dass sich die Kritik in den Untergrund verschob. 1979 publizierte der tschechoslowakische Historiker Ján Mlynárik unter dem Pseudonym Danubius die programmatische Schrift *Deset tezí k odsunu československých Němců* (Zehn Thesen zur Abschiebung der tschechoslowakischen Deutschen), in der er eine kritische Position zu den Vertreibungen vorgestellt hat. Die Veröffentlichung des Textes hatte für Mlynárik, dessen Identität aufgedeckt wurde, dreizehn Monate Strafhaft zur Folge und die Ausbürgerung in die BRD. Nicht zufällig hat gerade Václav Havel, der sich an den Diskussionen mit Petr Pithart und Jan Mlynárik im Untergrund beteiligte, im Dezember 1989 (in diesem Moment jedoch nur als Präsidentschaftskandidat) die Vertreibungen als erster führender Politiker offiziell bedauert. Die negative Reaktion der überraschten tschechischen Öffentlichkeit, für die die Diskussionen innerhalb der Charta 77 mehrheitlich während der Zeit des Kommunismus unbekannt blieben, und die zurückhaltende Einstellung der Landsmannschaft haben jedoch die weiteren Annäherungen unterbunden.

Die 1990er Jahre bedeuteten einerseits eine Öffnung und erste Kontakte zwischen den Vertriebenenverbänden und den offiziellen Vertretern der tschechoslowakischen und tschechischen Politik (vor allem Petr Pithart engagierte sich in den Annäherungen),

andererseits brachte die neue Situation eine neue Zuspitzung der gegenseitigen Antagonismen. Im Unterschied zur Zeit vor der Wende wurde die tschechische und (ost)deutsche Öffentlichkeit mit einer bunten Vielfalt mehrerer nebeneinanderstehender Deutungen der Nachkriegsereignisse konfrontiert, die bisher nur in den isolierten und geregelten Milieus hatten artikuliert werden dürfen. Die Öffnung der Grenzen hat weiterhin die alten Ängste in der tschechischen Gesellschaft wieder verstärkt, dass die Vertriebenen die Wiedergewinnung oder die Kompensation ihrer Vermögen verlangen würden. Da die Vertriebenenverbände diese Möglichkeit nicht ausgeschlossen haben und selbst Helmut Kohl sich nicht entschieden gegen eine solche Möglichkeit ausgesprochen hat, wurden die Ängste weiter zugespitzt. Die pragmatische Deutsch-Tschechische Erklärung, die Václav Klaus und Helmut Kohl 1997 unterschrieben haben, beschränkte sich in der zugespitzten Atmosphäre eher auf die Bestätigung des Status Quo.

Auch im vereinigten Deutschland stabilisierten sich die Meinungen über die Vertreibungen und die Rolle der Vertriebenenverbände nicht. Nachdem die Landsmannschaft die Deutsch-Tschechische Erklärung abgelehnt hat, versuchte sie, den Beitritt der Tschechischen Republik zur Europäischen Union an die Bedingung der Aufhebung der sogenannten Beneš-Dekrete zu knüpfen, was sogar zur Ablehnung des Beitritts von Seiten einiger EU-Abgeordneter der CSU führte (Hopp 2010: 322). Der Soziologe Harald Welzer hat die Thematisierung der Vertreibung in den Erinnerungsromanen kritisiert (Welzer 2004). Auch die schwierige Diskussion über die Errichtung der ständigen Ausstellung über Flucht und Vertreibung und die immer wieder aufgeschobenen Termine ihrer Eröffnung deuten letztendlich an, dass man selbst in Deutschland bei der Deutung der Nachkriegsereignisse nicht immer einen Konsens gefunden hat. Die Öffnung der Grenzen nach der Wende sowie die Aufhebung der Kontrolle der Medien in den Ländern des ehemaligen sozialistischen Blocks führte also nicht nur zu neuen Auseinandersetzungen zwischen den nationalen Erinnerungsnarrativen, sondern auch zu Konflikten zwischen verschiedenen Interessensgruppen in den nationalen Gesellschaften selbst.

Anstatt von einem Tabu sollte somit von verschiedenartig geregelten und marginalisierten Diskursen gesprochen werden, die durch bestimmte Grenzen des Sagbaren und Unsagbaren geprägt wurden und deren Wirkung auf ein bestimmtes Publikum beschränkt war. Ein Ereignis solchen Ausmaßes konnte einfach nicht ohne jegliche diskursive Aufarbeitung stattfinden, bzw. die Regierungen der Tschechoslowakei, der DDR und der BRD mussten einen Modus der Diskussion über die Ereignisse zulassen, wenn sie ihre Politik legitimieren

und die Entwicklung paralleler Erinnerungskulturen zu den offiziellen Vergangenheitsdiskursen verhindern wollten. In den spezifischen Erinnerungskulturen, die den verschiedenen erinnerungspolitischen Regulativen unterlagen, kristallisierten sich schon längst vor der Wende die durchaus unterschiedlichen Diskurse über das Thema Vertreibung heraus, die bis heute die öffentliche Diskussion prägen.

Es ist vielleicht diese Spaltung der Vertreibungsdiskurse in verschiedene politische und ideologische Lager, die die Dispositive der vorigen Jahrzehnte (samt der Zeit unmittelbar nach der Wende) von dem Dispositiv nach der Jahrtausendwende unterscheidet. Indem sich Grass, ein bis dahin als linksorientiert geltender Autor, des traditionell rechtskonservativen Themas annahm, brach er die traditionellen Grenzen der befestigten Diskurse auf. So wie die oben erwähnten tschechischen Texte zu einer Umdeutung und Öffnung des Themas in der tschechischen Gesellschaft beigetragen haben, hat auch die Welle der Erinnerungsromane in Deutschland die Themen und Topoi, die bisher nur in spezifischen Milieus und Vergangenheitsdiskursen traktiert wurden, in die breite Öffentlichkeit gebracht. Auch hier ist aber die Rückkehr des Themas in die Öffentlichkeit zugleich mit seiner Neutralisierung verbunden. Die Darstellung der Leiden von der Vertriebung in diesen Texten zielt nicht mehr auf die unmittelbaren politischen Forderungen, sondern gewinnt eine breite Akzeptanz und zwar nicht nur in Deutschland und bei den Nachkommen der Vertriebenen, sondern auch bei den Lesern in den mittelosteuropäischen Nachbarländern.

In gewissem Sinne kann man also die Diagnose eines Tabubruchs in *Im Krebsgang* und anderen, ähnlichen Texten nach der Jahrtausendwende doch als ein Merkmal eines neuen erinnerungspolitischen Dispositivs verstehen. In dem erhobenen Anspruch eines Tabubruchs drückte Grass die Abneigung gegenüber der bisherigen Tradition der Vertreibungsliteratur aus, die er damit verkannte. Er machte damit klar, dass sein Text keinem der bisherigen festgefügtten Vergangenheitsdiskurse zugehören sollte. Die ‚krebbsartig‘ gefasste Konstruktion des Narratives, in dem die Gegenwart und Thematisierung des Erinnerns statt der historischen Ereignisse im Mittelpunkt stehen, realisiert dann die Emanzipierung von den bisherigen Diskursen auch auf der ästhetischen Ebene. Auf diese Art und Weise bedeutet sein Ausruf doch den Anfang eines neuen Diskurses über die Vertreibung, der gerade für die Erinnerungsromane des floating gap nach der Jahrtausendwende charakteristisch ist.

I. 2 DIE TRANSFORMATION DER MASTERNARRATIVE

I. 2. 1 MASTERNARRATIVE

Trotz der Öffnung der politischen Rahmen bleiben die traditionellen Deutungsmuster der Nachkriegszeit auch nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und der Jahrtausendwende noch teilweise erhalten. Als sozial akzeptierte und in die Praxis hineinwirkende Narrative (Koschorke 2012: 19–25) bestimmen sie weiterhin die Diskussionen über die Vertreibung. Die Konkurrenz der nationalen Masternarrative und ihrer Varianten mündet zwar heutzutage meistens nicht mehr in offene Konflikte, da die Ereignisse verjährt sind und die Akteure der markantesten Verbrechen inzwischen gestorben sind,¹⁴ die Masternarrative sind jedoch Teil der anhaltenden kulturellen Aufarbeitung der Vertreibung. Die offenen politischen Konflikte werden durch eher semantische Konflikte ersetzt, die für die kulturelle und wertebasierte Funktionalisierung der historischen Ereignisse im kulturellen Gedächtnis prägend sind.

Dabei gilt immer noch, dass „[sich] Konflikte [semiotisch] als ein Kampf um erzählerische Rahmung, als ein framing und re-framing durch die beteiligten Parteien [darstellen]“ (Koschorke 2012: 63). Alle Narrative basieren auf einer bestimmten Auswahl der Eckdaten – Anfang und Ende der gedeuteten Sequenz –, der Erzählperspektive und des Emplotments. Wer darüber entscheidet, wo und wie die Erzählung anfängt und endet, der entscheidet über die Bedeutung der Ereignisse selbst (Koschorke 2012: 63). Die Auswahl der Ereignisse, die einbezogen werden, bestimmt also den Charakter des Plots des (jeweiligen) Narrativs sowie seine ideologischen Implikationen. Die unterschiedlichen Masternarrative manifestieren sich auch in ihren begrifflichen Versprachlichungen. Wie Marek Nekula bemerkte, ermöglichen die gegenseitig profilierten „disjunktiven Kategorien“, etwa ‚Abschiebung‘ vs. ‚Vertreibung‘, ‚Präsidentendekrete‘ vs. ‚Beneš-Dekrete‘ die narrativen Rahmen auch in der lexikalischen Ebene der unterschiedlichen Diskurse zu verankern (Nekula 2018). Die Narrative und die impliziten diskursiven Regulative, die den bestimmten Machtkonstellationen entsprechen, bilden einen vielschichtigen Rahmen, in dem die Erinnerungskulturen operieren.

Man kann grundsätzlich etwa vier große Masternarrative der Vertreibung benennen, die sich während der Jahrzehnte in unterschiedlichen Gesellschaftsgruppen und unterschiedlichen Erinnerungskulturen entwickelt haben und die die öffentliche Diskussion nach der Wende entscheidend mitgeprägt haben: das tschechische agonale Narrativ, das alte revisionistische

¹⁴ Zu diesem Ergebnis kam z.B. die Ermittlung des Massenmordes der Deutschen im Juni 1945 in Postoloprty (Postelberg). Die Ermittlung, die in den Jahren 2006 – 2009 unter der Leitung von Pavel Karas verlief, hat zwar die Schuld der zwei Haupttäter des Massenmordes Vojtěch Černý und Bohuslav Marek nachgewiesen, die beiden Täter waren jedoch schon einige Jahre zuvor gestorben. <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/nejvetsi-povalecny-masakr-nemcu-vyresen-zname-vrahy/r~i:article:638627/> (gesichtet 1. 9. 2018)

Narrativ der Vertriebenenverbände, das antikomunistische Narrativ und das ‚transnationale‘ und ‚transhistorische‘ Narrativ. Ein (laut der oben beschriebenen Statistik immer weiter sinkender) Teil der tschechischen Öffentlichkeit beharrt auf dem traditionellen agonalen Narrativ, nach dem die Vertreibungen eine gerechte Strafe für die Verbrechen der den Nationalsozialismus größtenteils unterstützenden Deutschen gewesen sei. In den ersten Jahrzehnten nach Kriegsende wurde die Vertreibung sogar als Vergeltung für die Erniedrigung angesehen, die die Tschechen bei der Schlacht am Weißen Berg hinnehmen mussten, und die ‚Germanisierung‘ im 17. und 18. Jahrhundert (eine 1945 oft wiederholte These). Das Narrativ tendiert dazu, die beteiligten Seiten des Konfliktes als primordiale Einheiten zu verstehen und den Anfang der narrativen Sequenz entweder an den Anfang des Zweiten Weltkrieges oder gar bis in die frühe Neuzeit zu verschieben. In dem ersten Fall erscheint die nationalsozialistische Aggression, in dem zweiten Fall die habsburgische Auflösung der böhmischen Unabhängigkeit als Impuls der weiteren Ereignisse. Das Narrativ knüpft so an die traditionellen nationalistischen Deutungsmuster an, die in den nationalen Streitigkeiten des 19. Jahrhunderts wurzeln. Dies ist vielleicht auch der Grund, warum das tschechische agonale Narrativ trotz des Verlustes der unmittelbaren politischen Relevanz der Diskussionen über die Vertreibung teilweise immer noch tradiert wird.

Heutzutage vertreten diese Position in den öffentlichen Diskursen vor allem die Organisationen *Svaz bojovníků za svobodu* (Verbund der Kämpfer für die Freiheit), der die ehemaligen politischen Häftlinge, Widerstandskämpfer, aber auch viele nationalistisch orientierte Politiker versammelt, *Masarykova a Benešova společnost* (Masaryks und Beneš Gesellschaft) und *Klub přátel českého pohraničí* (Der Klub der Freunde des tschechischen Grenzlandes), der die 1938 aus den Grenzregionen ins tschechische Inland Vertriebenen, aber auch die ehemaligen Grenzsoldaten des kommunistischen Regimes repräsentiert. Die These über die Vertreibung als gerechte Vergeltung einer ‚historischen Schuld‘ der Deutschen an den Tschechen erklingt manchmal in Vorträgen der populistischen tschechischen Politiker wie Václav Klaus, Miloš Zeman oder Jan Zahradil. Die statistisch sinkende Zustimmung der Gesellschaft zu der Vertreibung (siehe oben) lässt diesen medial inszenierten Äußerungen jedoch einen immer engeren Raum. Dies zeigte sich auch im Mai 2015, als die Bürgermeister der Stadt Brno (Brünn) den mit Gewalttaten und zahlreichen Opfern begleiteten Marsch der Deutschen aus Brünn zur österreichischen Grenze offiziell bedauert haben. Die erwartete kritische Reaktion der Vertreter der KSČM (Kommunistische Partei Böhmens und Mährens) und der lokalen Politiker der Sozialdemokratie beschränkte sich bei dieser Gelegenheit nur

auf den Protest gegen „das Bewerten der Geschichte“ (Michal Hašek), ihre ahistorischen Interpretationen (Martin Říha) und die Einseitigkeit der versöhnenden Geste (Michal Hašek).¹⁵ Die früher gängigen Argumente einer Jahrhunderte dauernden ‚historischen Schuld‘ der Deutschen oder die gänzliche Verleugnung der den Marsch begleitenden Gewalttaten wurde selbst von den gegenüber der Deklaration kritisch eingestellten Politikern nicht mehr geäußert.

Ein ebenso traditionelles Narrativ, das auf den Diskursen der nationalen Konflikte des 19. und 20. Jahrhunderts basiert, wird immer noch von einem Teil der Vertriebenenverbände traktiert. Das Narrativ der konservativen Kreise der Landsmannschaft stellt die ‚zivilisatorische‘ Rolle der deutschen Bevölkerung in Böhmen, Mähren und Schlesien in den Vordergrund und hebt den Fanatismus und Nationalismus der Tschechen, die das vermeintlich friedliche Zusammenleben zu Grunde gerichtet haben sollen, hervor. Die Vertreibungen werden hier als Höhepunkt eines Zerfalls der idealisierten Gesellschaft dargestellt. Während das konservative tschechische Narrativ dazu tendiert, den Anfang der narrativen Sequenz entweder in die frühe Neuzeit (die Schlacht am Weißen Berg) oder auf den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zu setzen (Kopeček, Kunštát 2006: 144ff.), setzt dieses Narrativ entweder schon früher ein, mit der deutschen Kolonisierung im 13. Jahrhundert resp. mit der idealisierten späten Habsburgermonarchie oder umgekehrt erst später mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Prager Aufstand. Während in dem traditionellen tschechischen agonalen Narrativ die Vertreibung nur als ein logischer Ausläufer des deutschen Terrors während des Krieges (oder sogar während aller vorherigen Epochen) wahrgenommen wird, setzt das agonale sudetendeutsche Narrativ die vermeintliche Aggression der Tschechen als tragische Kollision an den Anfang der narrativen Sequenz. Bei der Entwicklung dieses Narratives spielte auch der für die Adenauer-Zeit charakteristische Antikommunismus eine wichtige Rolle. Während den Deutschen dabei Rationalität und Besonnenheit zugeschrieben wird, werden die Tschechen als irrationaler und insgesamt dem Kommunismus verfallener Mob dargestellt (Barényi 1958).

Auch in der Tschechoslowakei formierte sich seit den 70er Jahren ein im Antikommunismus verankertes Masternarrativ der Vertreibung, das das ältere agonale Narrativ seit der Wende immer mehr ersetzt. Die in den verfolgten oppositionellen Kreisen versammelten Intellektuellen haben die Vertreibung im breiteren Kontext der Nachkriegsgeschichte und

¹⁵ <https://zpravy.aktualne.cz/regiony/jihomoravsky/brno-se-omluvilo-za-pochod-smrti-nemecky-mluvicich-obyvatek/r~0969197afe4c11e499590025900fea04/> (gesichtet 5. 7. 2017)

unter dem Eindruck der Invasion des Warschauer Paktes und der heranrückenden Normalisierung gedeutet. Petr Pithart bezeichnete dabei die Vertreibung zum ersten Mal als einen Anlass, der zur Auflösung des Rechtssystem der Tschechoslowakei sowie der Moral der tschechischen Gesellschaft führte und folglich die Entstehung der kommunistischen Diktatur und ihre Rechtswidrigkeit vorbereitete. Die Thesen von Pithart hat später der slowakische Historiker Ján Mlynárik erweitert. Mlynárik hat die Rolle der Vertreibung als eine Art ‚Ursünde‘ der Tschechen geschildert, die sie aus Angst vor der Vergeltung in den Bann der Sowjetunion trieb, da nur die Teilung Europas die Tschechen vor der Rache der Vertriebenen und einer zukünftigen Revision des Potsdamer Abkommens sichern könnte (Mlynárik 1985). Die Diskussionen in der antikommunistischen Opposition, die sich von der kommunistischen Politik distanzierte, hatten ein starkes moralisches Ethos in die Deutung der Vertreibung gebracht und die bisherige partielle Kritik an der Vertreibung zum ersten Mal als eine allgemeine Kritik der Vertreibung formuliert.¹⁶

Die antikommunistische Haltung konnte aber nach der Wende auch eine deutlich entlastende Funktion erhalten. Indem der Anteil der kommunistischen Partei an der Vertreibung kritisiert wurde, konnte der Anteil der demokratischen Parteien, vor allem der Tschechischen Volkssozialistischen Partei und der Politiker wie Prokop Drtina ignoriert werden. Die entlastende Funktion des antikommunistischen Masternarratives der Vertreibung zeigte sich jedoch erst nach der Jahrtausendwende, als der aktive Anteil der von der kommunistischen Partei kontrollierten Sicherheitsdienste und der Svoboda-Armee an den Verbrechen der wilden Vertreibungen festgestellt und medialisiert wurde. Vor allem die Arbeiten der Historiker Vladimír Kaiser, Jan Havel und Otfried Pustejovsky, die die Explosion und das anschließende Massaker der deutschen Bevölkerung in Ústí nad Labem am 31. Juni 1945 als strategische Operation der Geheimdienste bezeichneten, trugen zur Verbreitung dieser Hypothese bei. Im Lichte dieser Tatsachen setzte sich die Ansicht durch, dass die Vertreibung von den Alliierten komplett durchgeplant und durch die von Kommunisten und Sowjets kontrollierten Geheimdienste organisiert und geleitet wurde. Die neue Umdeutung des antikommunistischen Masternarratives ist insofern problematisch, als sie den Anteil demokratischer Parteien und breiter Bevölkerungsgruppen an der Vertreibung zum Teil ausblendet. Die Vertreibung erscheint nach diesem Narrativ als ein zwar höchst tragisches

¹⁶ Zum ethischen Diskurs und den Diskussionen über die Vertreibung in der antikommunistischen Opposition siehe Eyal 2000.

Ereignis, die Verantwortlichkeit dafür wird jedoch externalisiert und auf das Spiel der anonymen Weltmächte und Geheimdienste beschränkt.

So wie in Tschechien entwickelten sich um die Jahrtausendwende schließlich auch im sudetendeutschen Milieu neue Deutungsmuster der Vertreibung, die das traditionelle konfrontative Narrativ größtenteils ersetzt haben. Seit einigen Jahren versucht die Landsmannschaft die Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei immer mehr aus dem traditionellen Schema der binären nationalen Zuschreibungen zu lösen und die Vertreibungen als ein transnationales Phänomen zu verstehen. Die Vertreibungen werden nicht mehr primär als ein Konflikt zwischen Tschechen und Deutschen dargestellt, sondern eher als eine allgemeine Folge des überspannten modernen Nationalismus' und der ethnischen Säuberungen, die in verschiedenen Teilen Europas stattfanden. Die ‚Europäisierung‘ der Vertreibungen, die unter anderem auch die Exposition des *Zentrums gegen Vertreibung* und eingeschränkt auch die Ausstellung des *Bonner Hauses der Geschichte* (siehe das nächste Kapitel) prägte, setzt sich zum Ziel, die traditionellen nationalen Gegenüberstellungen zu hinterfragen und eine Ethnie sowohl als Täter, als auch als Opfer zu zeigen. Es ist jedoch fragwürdig, ob die ‚Europäisierung‘ der Vertreibungen schließlich nicht zu einer groben Pauschalisierung allzu unterschiedlicher Ereignisse führt. Dabei ist nicht zu übersehen, dass den Fürsprechern der Universalisierung von ‚Vertreibung‘ als einer allgemeinen anthropologischen Erfahrung die erfolgreiche Universalisierung des Begriffs Genozid seit den 90er Jahren vor Augen steht. So wie nach den Verbrechen im ehemaligen Jugoslawien und in Ruanda der bisher nur für den Holocaust (und das Massaker der Armenier) vorbehalten Begriff Genozid in mehrere staatliche Rechtssysteme eingegliedert wurde (Uhl 2016, Pohl 2016, Naimark 2016), implizieren auch diese Deutungsmuster die Universalisierung der ‚Vertreibung‘ für die Rechtssysteme. Die heftigen Diskussionen über die Einführung und Einstufung dieses Rechtsbegriffes zeigt aber (Naimark 2016), wie schwierig die Universalisierung einer so unbestimmten und historisch sowie kulturell variablen Kategorie ‚Vertreibung‘ ist.

Die vier vorgestellten dominanten Narrative könnte man freilich um weitere Modelle erweitern, vor allem in den Expertendiskursen könnte man viel differenziertere Deutungsmuster finden, die jedoch meistens einen geringeren Einfluss auf die öffentlichen Diskussionen ausüben. Ebenso lässt sich einwenden, dass die Masternarrative, die im vorigen Kapitel vorgestellt wurden, seit dem Fall des Eisernen Vorhangs und zunehmend seit der Jahrtausendwende nicht mehr auf geschlossene Interessensgruppen und getrennte

publizistische Plattformen eingeschränkt werden, sondern in den pluralistischen Diskursen öffentlicher Medien nebeneinander stehen, gegeneinander hervortreten und oft in den gleichen Medien oder sogar Texten auftauchen. Die Konflikte und Koexistenz mehrerer Masternarrative, die für die Situation nach der Jahrtausendwende charakteristisch sind und als Zeichen des floating gaps verstanden werden können, sollen im Folgenden kurz anhand des Online-Lexikons Wikipedia vorgestellt werden.

I. 2. 2 WAS VERRÄT DAS ONLINE-LEXIKON WIKIPEDIA ÜBER DIE VERTREIBUNG?

Die Artikel im Online-Lexikon Wikipedia entstehen im Aushandeln Hunderter Autoren und Autorinnen. Die gegenwärtige Fassung des Artikels *Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei* besteht aus mehr als 600 Beiträgen von insgesamt 220 Nutzern.¹⁷ An der Gestaltung der tschechischen Fassung des entsprechenden Artikels *Vysídlení Němců z Československa* beteiligten sich 250 Nutzer, die sogar mehr als 1300 Editionen durchgeführt haben.¹⁸ Das partizipative Prinzip von Wikipedia, nach dem sich jeder Nutzer an den Editionen der Artikel beteiligen darf, ermöglicht eine enorme Liberalisierung der Äußerungsmöglichkeiten, die kaum in den traditionellen Medien Entsprechung findet. Laut Aleida Assmann existiert das Internet generell ‚jenseits gesellschaftlicher Institutionen und damit derzeit auch noch weitgehend jenseits der Instanzen der Autorisierung und Zensur‘ (2006: 245). Wenn eine große Anzahl der Nutzer in die Gestaltung des Artikels eingreift, heißt es aber noch nicht, dass alle ihre Stimmen wirklich den aktuellen Text des Artikels beeinflussen. Untersucht man sämtliche Editionen eines Artikels, die gespeichert und mit einer dazu bestimmten Funktion ‚Versionsgeschichte‘ abgerufen werden können, stellt man fest, dass sich in den ständigen Konflikten, die die Gestaltung eines Artikels begleiten, nur einige Ansichten in den Artikeln erfolgreich durchgesetzt haben, während die anderen bald nach ihrer Publizierung gelöscht wurden. Dabei geraten auch die Masternarrative in Konflikt miteinander.

In dem offenen Raum ohne institutionelle Kontrolle und Sanktionierung, den Wikipedia den Nutzern anbietet, stoßen am auffallendsten die traditionellen agonischen Masternarrative

¹⁷ https://tools.wmflabs.org/xtools-articleinfo/?wikilang=de&wikifam=.wikipedia.org&grouped=on&page=M%C3%BCchner_Abkommen (gesichtet 1. 9. 2018)

¹⁸ <https://tools.wmflabs.org/xtools-articleinfo/?article=Mnichovsk%C3%A1+dohoda&nofollowredir=on&project=cs.wikipedia.org> (gesichtet 1. 9. 2018)

aufeinander. Als Beispiel eines üblichen Streites der traditionellen agonischen Masternarrative sei hier ein Konflikt vom März 2017 zwischen einem anonymen Nutzer, dessen IP-Adresse in Kreuztal in Nordrhein-Westfalen angemeldet wurde, und dem Nutzer Horst Gräbner in der deutschen Version des Artikels genannt. Der erstgenannte Nutzer hat dem bestehenden Satz „Die Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei [...] betraf bis zu drei Millionen Deutsche aus der Tschechoslowakei in den Jahren 1945 und 1946“ die Formulierung „Sie war völlig legitim, da die deutschen ja auch Juden misshandelt hatten“ hinzugefügt und dabei das Wort „Deutsche“ in „Sudetendeutsche“ umgeschrieben.¹⁹ Sein Versuch, die Form des Artikels mitzubestimmen, dauerte jedoch nicht lange, da schon eine Minute später seine Formulierung von dem Nutzer Horst Gräber gelöscht wurde. Die Meinung, dass die „Sudetendeutschen“ selbst wegen ihres Anteils an den nationalsozialistischen Verbrechen an ihrer Vertreibung Schuld tragen, was dem traditionellen ‚tschechischen agonischen‘ Narrativ auf Grund des historischen Arguments der Vergeltung nahe steht, wurde also von den anderen Wikipedisten nicht anerkannt und blieb ungehört.²⁰ Die Streitigkeiten der traditionellen Masternarrative können manchmal sogar mehrere Wochen andauern. Im deutschen Artikel zu der böhmischen Stadt Děčín (Teschen) dauerten die Auseinandersetzungen um einen Satz sogar einen ganzen Monat vom 24. März bis 20. April 2006. Es handelte sich dabei um die Frage, ob nach dem zweiten Weltkrieg aus der Stadt „fast alle Deutsche“, oder „die Deutsche[n], die sich nicht gegen die Besetzung der Tschechoslowakei ausgesprochen haben“, vertrieben wurden. Auch in diesem Falle kann man die zweite Formulierung mit der historischen Argumentation der Befürworter der Vertreibung verbinden, während die erste entweder eine neutrale oder zu der Vertreibung eher kritische Haltung impliziert.²¹ Erst nach zahlreichen Änderungen hat die ursprüngliche (erstgenannte) Version ‚gewonnen‘, d.h. ist im Eintrag an der Stelle der zweiten Option geblieben. Ein

¹⁹

https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Vertreibung_der_Deutschen_aus_der_Tschechoslowakei&type=revision&diff=162367483&oldid=162287034 (gesichtet 1. 9. 2018)

²⁰ Es ist charakteristisch für die Pluralisierung der Masternarrative, dass keiner der genannten Konflikte, wie die Profile und IP-Adressen der Wikipedisten verraten, zwischen Tschechen und Deutschen geführt wurden, sondern in allen Fällen entweder unter Deutschen oder unter Tschechen entstanden sind. Fälle in denen ein tschechischer Benutzer in der deutschen Version oder ein Deutscher in der tschechischen Version eine nationale Perspektive durchsetzen möchten, kommen – mit Ausnahme der englischen Version des Artikels – selten vor. Dies zeigt, dass sogar die traditionellen agonischen Masternarrative nicht auf nationale Identitäten ‚der Tschechen‘ und ‚der Deutschen‘ reduziert werden können, da ihre Befürworter in den beiden Gesellschaften zu finden sind. Auch wenn die englische Version des Artikels mehr durch die Konflikte der national eindeutiger markierten Geschichtsversionen geprägt wird, lässt sich auch hier die Diskussion kaum auf die bloße nationale Polarität beschränken.

²¹

<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=D%C4%9B%C4%8D%C3%ADn&dir=prev&offset=20050811173818&action=history> (gesichtet 1. 9. 2018)

dauerhafter Streit wird im Artikel auch über die Zulässigkeit bzw. Unzulässigkeit der Quellen geführt, auf die die Editoren hinweisen und mit denen sie ihre Editierungen belegen sollen. Vor allem die Publikationen von rechtsextremen sudetendeutschen Historikern wie Herrmann Raschhofer, der den Anschluss der Sudetenländern ans Deutsche Reich rechtfertigt, oder von Felix Ermacora und Alfred de Zayas, die die Vertreibung der Deutschen aus völkerrechtlicher Perspektive als einen Genozid bezeichnen, tauchen in der Literaturliste oft auf und werden wieder entfernt oder zumindest kritisch kommentiert.²²

Die letztgenannten Titeln, die das ‚traditionelle sudetendeutsche Masternarrativ‘ geprägt haben, werden zum Objekt der Streitigkeiten auch in der tschechischen Version des Artikels *Vysídlení Němců z Československa* (Aussiedlung der Deutschen aus der Tschechoslowakei), wo der Druck auf ihre Entfernung aus dem Text noch deutlicher ist. So wie in der deutschen Version rufen die Versuche, die rechtspopulistischen Titel auf der Literaturliste hinzuzufügen, eine ablehnende Reaktion hervor, wie im Falle des langen Streites zwischen dem Nutzer PB 0305 und anderen Wikipedisten im September und Oktober 2009, bei dem es um die Frage der Rechtswidrigkeit und des genozidalen Charakters der Vertreibung ging.²³ Die Auseinandersetzungen, in die mehrere Nutzer verwickelt sind, können dann manchmal sogar zur Sperrung der Artikel führen, was im tschechischen Artikel *Aussiedlung der Deutschen aus der Tschechoslowakei* im September und Oktober 2012 passierte. Im Artikel wurden wegen zu heftiger Streitigkeiten alle Veränderungen für zwei Monate verhindert.²⁴

Trotz der Verschiedenheit der einzelnen Meinungen, die in jedem der Artikel über die Vertreibung geäußert werden, lassen sich jedoch relativ einheitliche Deutungsrahmen in der deutschen und in der tschechischen Variante des Artikels bestimmen. Der deutsche Artikel unterscheidet sich schon seit einer frühen Phase der Entwicklung vom tschechischen Artikel darin, wie viel Raum der langen Vorgeschichte der Vertreibung gewidmet wird, und außerdem in der sperrigeren Verknüpfung der Vertreibung mit dem Kontext des Zweiten Weltkrieges. Während der deutsche Artikel in einem selbständigen Kapitel die Vorgeschichte

²²

<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Sudettenkrise&type=revision&diff=128015656&oldid=127988554> (gesichtet 1. 9. 2018)

https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=M%C3%BCchner_Abkommen&type=revision&diff=127967417&oldid=127967115 (gesichtet 1. 9. 2018)

²³

https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Vys%C3%ADlen%C3%AD_N%C4%9Bmc%C5%AF_z_%C4%8Ceskoslovenska&type=revision&diff=4451121&oldid=4358887 (gesichtet 1. 9. 2018)

²⁴

https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Vys%C3%ADlen%C3%AD_N%C4%9Bmc%C5%AF_z_%C4%8Ceskoslovenska&type=revision&diff=8938218&oldid=8938204 (gesichtet 1. 9. 2018)

der nationalistischen Antagonismen der Tschechen und der Deutschen im 19. Jahrhundert behandelt und hier auch den Anfang der Geschichte setzt, fängt der tschechische Artikel und die hier präsentierte Version der Geschichte erst mit dem Zweiten Weltkrieg an.

Demgegenüber beinhaltet der tschechische Artikel viel mehr hypertextuelle Hinweise auf die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges (also auch die deutschen Verbrechen) als der deutsche Artikel. Schließlich markiert die unterschiedliche Bezeichnung des Ereignisses selbst – „Vertreibung“ im deutschen, „vysídlení“ (Aussiedlung) im tschechischen Artikel – einen deutlichen Unterschied. Dies fällt umso mehr auf, da der tschechische Artikel ursprünglich auch als „Vyhnání“ (Vertreibung) bezeichnet wurde, der Titel jedoch in den Streitigkeiten der folgenden Jahre geändert wurde. Die beiden Artikel zeichnen sich also durch unterschiedliche Akzente aus. Sie lassen sich aber nicht auf eindeutige ideologische Positionen und glatte Masternarrative reduzieren, da im Rahmen jedes Artikels die Aushandlung verschiedener Masternarrativen verläuft.

Während die agonischen Masternarrative am auffallendsten in den ‚Wiki-wars‘ die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, setzen sich die anderen Masternarrative oft unauffällig und ohne bedeutendere Konflikte durch. Schon im Jahre 2003 wurde in der deutschen Version des Lexikons neben dem Artikel *Vertreibung Deutscher aus Mittel- und Osteuropa 1945–1950* noch ein anderer Artikel *Die Vertreibung* gegründet, der sich von Anfang an eindeutig am ‚europäisierenden‘ oder besser ‚globalisierenden‘ Deutungsmodell der Vertreibung orientierte. Der Artikel definiert den Begriff Vertreibung als:

ein[en] Oberbegriff um das Phänomen einzelner Personen oder Interessengruppen zu beschreiben, die durch ihre Macht das Verhalten, Denken, Emotionen und Einstellungen einzelner Personen, sozialer Gruppen oder Bevölkerungsteile dergestalt bestimmen, dass diese zum Verlassen ihres Siedlungsgebietes gezwungen werden (Gewalt). Vielfach sind es in späteren geschichtlichen Epochen staatliche Maßnahmen, die gegenüber einer ethnischen, religiösen, sozialen oder politischen Gruppe ihren Ausdruck finden.²⁵

Eine so breite und abstrakte Definition ‚der Vertreibung‘, die eine transhistorische und transkulturelle Gültigkeit beansprucht, wird gleich am Anfang des Artikels mit drei Fotografien anschaulich illustriert, die neben der Vertreibung „der Deutschen aus Ostgebieten“ noch die „Vertreibung der Serben durch das Ustacha-Regime“ und „die Flüchtlingslager in Zaire in Folge des Völkermords in Ruanda im Jahre 1994“ zeigen.²⁶ In

²⁵ <https://de.wikipedia.org/wiki/Vertreibung> (gesichtet 1. 9. 2018)

²⁶ <https://de.wikipedia.org/wiki/Vertreibung> (gesichtet 1. 9. 2018)

einem so breit und abstrakt definierten Thema sollte die Vertreibung der Deutschen aus Mittelost- und Osteuropa nur zu einem exemplarischen Beispiel einer Reihe anderer ‚Vertreibungen‘ werden. Wenngleich sich der Artikel so unterschiedlichen Phänomenen deklarativ widmen möchte und die Beispiele ‚der Vertreibung‘ seit der Antike und in mehreren Kontinenten listenartig aufführt, so dreht sich der größte Teil des Artikels doch um die Vertreibung der Deutschen aus Mittelost- und Osteuropa. Auch in den Passagen des Artikels, wo nicht explizit über die Vertreibung der Deutschen geschrieben wird, steht dieses Ereignis im Hintergrund, da es als Rahmen, der alle anderen Beispiele verbindet, genutzt wird, indem die juristische und psychologische Beschreibung des allgemeinen Phänomens von diesem Beispiel abgeleitet wird. Am besten belegt dies die Tatsache, dass in der dreißig Titel zählenden Literaturliste des Artikels keine einzige Publikation angeführt wird, die sich hauptsächlich mit den ‚Vertreibungen‘ anderer Volksgruppen oder gar anderer Regionen beschäftigt. Nur zwei Publikationen auf der Liste behandeln neben der Vertreibung der Deutschen aus Mittelosteuropa teilweise auch andere ‚Vertreibungen‘ (Brandes, Sundhaussen, Troebst 2010, Baimark 2004), auch dort spielt jedoch die Vertreibung der Deutschen aus dem Mittelosteuropa eine zentrale Rolle. Da sich der Artikel schließlich inhaltlich nicht weit von den oben erwähnten Artikeln über die Vertreibung der Deutschen entfernt, ist es klar, dass seine Funktion nicht in der Präsentation neuer Informationen besteht, sondern in der Durchsetzung eines neuen Deutungsschemas, nach dem die Vertreibung der Deutschen als ein für die Weltgeschichte paradigmatisches Ereignis erscheinen soll.

Während sich in der deutschen Version des Lexikons also die unterschiedlichen Deutungsschemata als nebeneinander stehende verschiedene Artikel über dasselbe Thema durchgesetzt haben, kam es im tschechischen Artikel eher zur Transformierung der älteren Deutungsmuster in die neueren in dem einzigen zentralen Artikel. Die ersten Jahre der Existenz des Artikels über die ‚Aussiedlung‘ standen im Zeichen heftiger Streitigkeiten zwischen den radikalen Kritikern der Vertreibung, und denen, die die Vertreibung verteidigt haben. Diese Streitigkeiten, bei denen die Kritiker die Bezeichnung der Vertreibung als eines ‚Genozid‘ durchsetzen wollten, während einige Verteidiger sogar mehrere Massenverbrechen verschwiegen oder als Verbrechen der Deutschen selbst erklärt haben, gipfelten in den Jahren 2010 und 2011, als in der Nähe des tschechischen Dorfes Dobronín ein Massengrab entdeckt wurde. Auch wenn die Streitigkeiten weiter stattfanden und wiederum zwei Jahre später bei der Präsidentenwahl 2013 kulminierten, die extremen Stellungen kamen in den Streitigkeiten seltener vor. Diskussionen wurden meist nicht mehr über die Existenz der einzelnen

Verbrechen geführt, sondern konzentrierten sich eher auf die Ermittlung verschiedener Interpretationen und das Ausmaß von Verantwortlichkeit einzelner Akteure.

Kurz nach der Präsidentenwahl kam es aber zu einem radikalen Wandel des Artikels, als ihn die Wikipedianerin mit dem Nickname Lenka Lyalikoff seit Juni 2014 im Laufe des folgenden Jahres in mehreren Hundert Editionen fast komplett umgeschrieben hat. Die neue Fassung des Artikels stützte sich nun viel mehr auf die neusten tschechischen, aber auch deutschen historiographischen Arbeiten zu diesem Thema und differenzierte die einzelnen Entscheidungsinstanzen, die an der Organisierung der Vertreibung teilgenommen haben viel feiner. Gerade die Frage nach der Verantwortlichkeit der Staatsbehörden für die Gewalttaten und die Frage nach der Leitung und Koordinierung der bisher als spontan betrachteten Aktionen rückten nun ins Zentrum der Artikels. Dabei verschob sich der Akzent von den traditionellen agonischen Narrativen immer mehr zu den antikommunistischen Narrativen mit moralisierender, aber auch mit externalisierender Tendenz. Seit der radikalen Umformung des Artikels im Jahre 2014 nahm die Anzahl der Wiki-wars in dem Artikel und allgemein die Anzahl der Editionen deutlich ab, was man als eine Stabilisierung des neuen Deutungsmusters verstehen kann.

Die Artikel in der deutschen und tschechischen Wikipedia-Version spiegeln so die Transformierung der Masternarrative nach der Jahrtausendwende wider, die im vorigen Kapitel angedeutet wurde. Während die traditionellen agonischen Masternarrative in den Wiki-wars immer noch belebt werden, setzen sich neben den extremen Positionen die anderen Masternarrative durch. Während sich das neue antikommunistische Masternarrativ im tschechischen Artikel relativ schnell nach dem Jahre 2014 durchsetzte und langsam die agonischen Konflikte ersetzte, entstanden in der deutschen Version des Lexikons zwei Artikel zu demselben Thema, die die Vertreibung parallel aus unterschiedlichen Blickwinkeln darstellen. Das partizipative Prinzip und die hypertextuelle Struktur des Lexikons steigern in beiden Versionen die Pluralität der Deutungsansätze (vgl. Smyčka 2018). Das Online-Lexikon Wikipedia kann so gewissermaßen als paradigmatischer Fall für die in der ganzen öffentlichen Diskussion beobachtete Pluralisierung der Ansichten angesehen werden.

I. 3 WENDE DER ERINNERUNGSKULTUREN

I. 3. 1 HISTORISIERUNG, MUSEALISIERUNG, REFLEXION

Die steigende Professionalisierung der Artikel, die die rapide Professionalisierung des tschechischen Artikels über ‚die Aussiedlung‘ seit dem Jahre 2014 belegt, deutet an, wie sich die Vergangenheitsdiskurse nicht nur im Hinblick auf die interpretatorischen Modelle und die Pluralisierung der Ansichten, sondern auch in Hinsicht auf die Art und Weise der Argumentation verändern. Dies trifft nicht nur auf das Lexikon Wikipedia, sondern allgemein auf die öffentlichen Vergangenheitsdiskurse über das Thema zu. Während die Diskussionen in den 90er Jahren und um die Jahrtausendwende oft emotional und nur mit moralischen oder axiologischen Argumenten geführt wurden, werden sie seit der Jahrtausendwende dank einer Reihe neuer und auf Quellen basierender historischer Arbeiten immer mehr kultiviert.

Aus mehreren Gründen spielen dabei der wachsende Abstand zu den historischen Ereignissen und die Effekte des floating gaps eine entscheidende Rolle. Bis zum Fall des Eisernen Vorhangs mussten sich die deutschen und die exilierten tschechischen Historiker nur auf die problematischen oralen Quellen und die von Theodor Schieder im Auftrag der Landsmannschaft zusammengestellten Dokumente beschränken, sodass der moralisierende und interpretative Ansatz oft der einzige mögliche Zugang zu den historischen Ereignissen war. Auch die tschechischen Historiker, wie z.B. Milan Hübl, der Ende der 60er Jahre die ersten historiographischen Arbeiten zu diesem Thema vorgelegt hat, durften aber nur mit denjenigen Quellen arbeiten, die ihnen von den staatlichen Behörden zugänglich gemacht wurden. Erst die quellenreichen Arbeiten von Tomáš Staněk (Staněk 1991; 1996a; 1996b; 2002; 2005), schufen eine Grundbasis für die weitere Forschung und analysierten zum ersten Mal historisch kompetent die markantesten Gewalttaten der Vertreibung. Die kurz nach der Jahrtausendwende folgenden Monographien von Detlef Brandes (Brandes 2001), der sich dem internationalen Gesamtkontext der Vertreibung widmete, die neuen Monographien Staněks, die umfangreiche Quellensammlung, die er zusammen mit Adrian von Arburg (heute Adrian Portmann) herausgegeben hat und eine Reihe regionaler Studien haben dann die systematische Dokumentierung der Vertreibung konstituiert. Erst dank dieser Arbeiten wird seit einigen Jahren die fachliche historiographische Perspektive immer mehr in die Diskussion hineingezogen, wodurch die extremen Ansichten der 90er Jahre und der vorigen Jahrzehnte entschärft werden.

Auch der generationelle Wechsel hat dazu beigetragen, da die Autoren dieser neuen historiographischen Welle erst nach dem Zweiten Weltkrieg (Staněk, von Arburg / Portmann, Hahn, Padevět, Spurný) geboren sind oder nicht im Vertriebenenmilieu sozialisiert wurden (Detlef Brandes). Im Gegensatz zu den älteren historiographischen Generationen, die wie

Heinz Nawratil oder Peter Glotz in den Vertriebenenverbänden engagiert waren, oder den Historikern, die im Auftrag der tschechischen Staatsbehörden um die Jahrtausendwende mehrere Publikationen mit einem offensichtlichen politischen Programm publiziert haben, bleiben diese Autoren fern von den verfeindeten Interessegruppen.

Nicht nur die fachlichen Studien, sondern auch die popularisierenden Publikationen, die die Vertreibung in einer der breiten Öffentlichkeit zugänglichen Weise repräsentieren, haben zum langsamen Wandel der Argumentationsweise und der Verbreitung der Ergebnisse quellenbezogener Untersuchungen beigetragen (Padevĕt 2016; Douglas 2012). Für diese Arbeiten sowie für die Publikationen von der Initiative *Antikomplex*, die nach dem Jahre 2000 erschienen sind, oder für das *Spiegel-Spezial* aus dem Jahre 2001 ist charakteristisch, dass sie auf ein breiteres Publikum jenseits der traditionellen Institutionen und Vertriebenenverbände zielen. Charakteristisch für diese Publikationen ist das Fehlen der für die agonischen Masternarrative üblichen Redewendungen und Argumentationsweisen: Padevĕt gliedert ‚die Vertreibung‘ in eine Reihe einzelner Gewalttaten, ohne sie in eine kohärente Erzählung einzugliedern; Douglas zielt auf die internationale Leserschaft, für die die Narrative nicht mit der eigenen Identität verbunden sind; die Publikation von Antikomplex *Verschwundenes Sudetenland* positioniert sich mit der Vorrede von Petr Pithart in der Linie des antikommunistischen Narratives. Der deutliche Markterfolg dieser Arbeiten deutet schließlich an, dass sich auch die Leserschaft der genannten Publikationen nicht mehr auf die (immer engeren) traditionellen Interessegruppen beschränkt.

Der Versuch, die Abkapselung der Vertreibungsdiskurse zu überwinden und neue gesamtstaatliche, wenn nicht international verständliche Ausdrucksmittel zu finden, prägte auch den Musealisierungboom, der das Thema Vertreibung nach dem Jahre 2000 prägte. Im Dezember 2005 wurde die Wanderausstellung *Flucht Vertreibung und Integration* des Bonner Hauses der Geschichte eröffnet, an die zukünftig eine Dauerausstellung der *Stiftung Flucht und Vertreibung* anschließen soll. Nur ein halbes Jahr später fand die Eröffnung der Wanderausstellung *Erzwungene Wege. Flucht und Vertreibung im Europa des 20. Jahrhunderts* von dem im Jahre 2000 gegründeten *Zentrum gegen Vertreibung* in Berlin statt. Neben den gesamtdeutsch und sogar international beachteten Ausstellungen entstanden in derselben Zeit aber noch andere Expositionen zum selben Thema, sei es die Ausstellung *Und dann mussten wir raus* des Kultursoziologen Wanja W. Ronge, die regionale Ausstellung *Alte Heimat – Neue Heimat – Flucht, Vertreibung und Zuwanderung nach Bretten* oder die im Jahre 2012 neu eröffnete Exposition im Museum Bayrisches Vogtland in Hof. Die

Bemühungen um museale Präsentation der Vertreibung sollen mit der zukünftigen Dauerausstellung der *Stiftung Flucht, Vertreibung und Integration* in Berlin und in dem Münchner *Sudetendeutschen Museum* gekrönt werden. Das Interesse an der Musealisierung der Vertreibung und allgemein der Geschichte der Deutschen in der ehemaligen Tschechoslowakei erreichte schließlich auch die tschechische Erinnerungskultur. Im Rahmen der 2003 in Ústí nad Labem gegründeten Institution *Collegium Bohemicum* soll bald eine Dauerausstellung zur Geschichte der deutschsprachigen Bevölkerung auf dem Gebiet Böhmens, Mährens und Österreichschlesiens eröffnet werden, deren Bestandteil selbstverständlich auch die Vertreibung ist.²⁷

In all den Projekten verknüpfen sich die beiden Tendenzen zur Historisierung und der Popularisierung, die die Transformation der Erinnerungskulturen der Vertreibung in der Gegenwart prägen. Auch hier gilt, dass es zwar immer schon Ausstellungen über die ‚verlorene Heimat‘ und Vertreibung, etwa die klassischen Heimatstuben oder „ostdeutschen Museen“ gab,²⁸ die Projekte setzten sich jedoch nie das Ziel, eine gesamtstaatliche Ausstrahlungskraft zu erreichen und primär das unkundige Publikum anzusprechen.²⁹ Während die älteren Heimatstuben, Landesmuseen und Sonderausstellungen ein ausreichendes Basiswissen der Besucher aus dem Vertriebenenmilieu vorausgesetzt haben, können die Organisatoren der Ausstellungen nach der Jahrtausendwende dieses Basiswissen bei ihren Besuchern nicht mehr erwarten (Krauss 2017: 119). Den Paradigmenwechsel signalisierte schon die im Jahre 2000 von der rot-grünen Bundesregierung abgestimmte „Konzeption zur Erforschung und Präsentation deutscher Kultur und Geschichte im östlichen Europa“, laut der die Musealisierung „die Aufgabe des ganzen Landes und nicht die Domäne einzelner Interessensgruppen wie der Vertriebenenverbände“ sei.³⁰ Dies zeigte sich deutlich beim Umbau der traditionellen Heimatstube im Hofer Museum in die moderne Exposition. Die Vertreter der Vertriebenenverbände beabsichtigten, die Ausstellung nach dem Muster der

²⁷ Die Tendenz zur Innovation der Ausstellungsmethode der traditionellen ‚Heimatstuben‘ spiegelt sich aber auch in der Transformation der schon bestehenden Ausstellungen in moderne Ausstellungsformen wider, wie es der radikale Umbau der Dauerausstellung zur Vertreibung und Integration in der fränkischen Stadt Hof belegt.

²⁸ Tim Völkerling zählt sogar 87 Sonder-, Wander- und Wechselausstellungen zum Thema der ehemaligen deutschen Ostgebiete, der Vertreibung und Integration zwischen den Jahren 1950 und 2009 (Völkerling 2010: 96).

²⁹ Die Gründung eines zentralen Museums der Vertriebenen wurde zwar 1982 geplant, die Vertriebenenverbände haben sich jedoch für die Option mehrerer dezentralisierter Landesmuseen ausgesprochen (Völkerling 2010: 86, 87).

³⁰ Zit. nach (Völkerling 2010: 91). Auch Jörg Lau betonte in diesem Kontext die Rolle des generationellen Wechsels, als er pointierte: „Das Berliner Zentrum würde einer Interessevertretung, die in absehbarer Zeit niemandes Interesse mehr vertreten wird, eine neue Aufgabe verschaffen. Eine Struktur, deren Basis zerbröckelt, schafft sich mit dem Zentrum ein neues Fundament.“ Zit. nach Völkerling 2010: 92.

Heimastuben mit den Artefakten aus der Geschichte der ‚alten Heimat‘, mit den Insignien der Vertriebenenverbände und mit den Fotografien, die die Opfer der Vertreibungen darstellen und so die ‚Leidensgeschichte der Sudetendeutschen‘ manifestieren, zu füllen. Demgegenüber setzte die Kuratorin der Ausstellung Stefanie Menke auf moderne Musealisierungsmethoden wie multiperspektivische Darstellung, Evozierung von Authentizität durch historische Objekte und die Hervorhebung der aktuellen Integration der Vertriebenen (Menke 2012: 179–181). Statt der „großen Geschichte“, „etwa der von der Integration der Flüchtlinge und Vertriebenen als durchgängige Erfolgsgeschichte, oder der Einbettung der Ereignisse in einen reinen Opferdiskurs“ entschied sich Menke für die bewusste Fragmentarisierung (Menke 2012: 181). Die Ausstellung sei so bemüht, „sich den Geschehnissen aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu nähern, um auf diese Art und Weise stets nur ein bruchstückhaftes Bild entstehen zu lassen“ (Menke 2012: 181).

Die Konfrontation der älteren agonischen Masternarrative und der modernen Musealisierungsmethoden oder auch der neueren Masternarrative, in denen die binären Feinbilder aufgelöst werden, ist symptomatisch für alle genannten Museums-Projekte. Am deutlichsten zeigte es sich selbstverständlich bei der Gründung des *Zentrums gegen Vertreibung* und der Eröffnung der Ausstellung *Erzwungene Wege*. Das Vorhaben, das *Zentrum* unter der Leitung von Erika Steinbach zu gründen und die Ausstellung über die Vertreibung mit einer gesamtdeutschen oder gar internationalen Ausstrahlungskraft zu realisieren, rief eine heftige Kritik der Linken und der Regierungen Polens und teilweise Tschechiens hervor. Die Kritiker haben in den Aktivitäten von Erika Steinbach das Fortbestehen des traditionellen sudetendeutschen Masternarratives und die damit verbundene Revitalisierung der revisionistischen Erfordernisse der Vertriebenenverbände befürchtet. Dies führte dazu, dass sie selbst ihre Kritik im Ton der traditionellen agonischen Masternarrative geäußert haben. Nach der Eröffnung der Ausstellung *Erzwungene Wege* und ihren wiederholten Installationen in verschiedenen deutschen Städten hat die Kritik jedoch eher abgenommen. Der Grund war, dass sich die Kuratoren der Ausstellung nicht mehr, wie befürchtet, für das traditionelle revisionistische sudetendeutsche Masternarrativ entschieden haben, sondern sich eindeutig dem Deutungsmodell angeschlossen haben, das hier als „Europäisierungs-Modell“ bezeichnet wurde. Die Vertreibung der Deutschen aus Ostmittel- und Osteuropa sollte nur als eines von mehreren Beispielen der Vertreibungen des 20. Jahrhunderts vorgestellt werden. Neben der Vertreibung der Deutschen wurden auch andere Vertreibungen des 20. Jahrhunderts vorgestellt: der Genozid der Armenier, der Transfer der

Griechen und Türken in den Jahren 1922/1923, die Verfolgung der Juden nach 1933, die Aussiedlung der Polen, Ukrainer und Karelier während des Krieges, der Italiener aus Dalmatien nach dem Zweiten Weltkrieg und die Bevölkerungstransfers auf Zypern in den 60er und 70er und im Jugoslawien der 90er Jahre. So, wie in dem oben erwähnten Wikipedia-Artikel *Die Vertreibung*, sollte auch die Ausstellung das Phänomen als eine transkulturelle Erfahrung vorstellen, wobei es als eine allgemeine Signatur der Moderne begriffen wurde.³¹ Dieser Zugang vermeidet zwar die singuläre Opfergeschichte des traditionellen sudetendeutschen Masternarratives, er läuft jedoch Gefahr, dass er die entscheidenden Unterschiede unter den präsentierten ‚Vertreibungen‘ verwischt und so auch die spezifische Verschränkung der nationalsozialistischen Politik während des Zweiten Weltkrieges und der danach folgenden Vertreibung.³² Weiterhin scheint diese Konzeption der *Erzwungenen Wege* zum Gesamtkontext der Ausstellung im Widerspruch zu stehen. Die *Erzwungenen Wege* wurden nämlich zugleich als mittlerer Teil der ausschließlich der deutschen Geschichte gewidmeten Trilogie konzipiert und so auch im Verband der Vertriebenen wahrgenommen.

Im Vergleich zur Ausstellung des *Zentrums gegen Vertreibung* wirkte die Exposition *Flucht, Vertreibung und Integration* paradoxerweise traditioneller. Auch hier wurde die transkulturelle Erfahrung der Vertreibung hervorgehoben und die Deportationen der Armenier, Griechen und Türken als eine Vorgeschichte dargestellt und immer wieder mit den Erfahrungen der vertriebenen Deutschen verglichen. Die Geschichten der anderen Regionen spielen jedoch nur die (mehr oder weniger zugestandene) Rolle des Kontexts der Vertreibungsgeschichte der Deutschen. Nur der Geschichte der vertriebenen Deutschen wurde die chronologisch geordnete Mittelachse der Exposition gewidmet. Nach den Verbrechen Nazideutschlands folgen beim Durchgang durch die Ausstellungsräume die Darstellungen der Flucht (ein großer Raum wurde ausschließlich der Tragödie des gesunkenen Schiffs *Gustloff* gewidmet), der wilden Vertreibung und der systematischen Aussiedlung, die Rekonstruktion des Lebens in einem Flüchtlingslager und mehrere Räume, die die Integration vorstellen. Während die Ausstellung des *Zentrums gegen Vertreibung* die ‚Europäisierung‘ der Vertreibung mit allen Paradoxien konsequent durchzuführen versuchte, blieb die Ausstellung des *Hauses der Geschichte* auf halbem Weg stehen. Dies konnte zwar mehr an die traditionelle Erinnerungskultur der Vertriebenenverbände erinnern, es milderte jedoch die markantesten Paradoxien, die das ‚europäisierte‘ Masternarrativ der Vertreibung hervorruft.

³¹ <http://www.z-g-v.de/zgv/ausstellung-erzwungene-wege/> (gesehen 1. 8. 2018)

³² Zur Kritik an dem Konzept einer pauschalisierenden ‚Europäisierung‘ siehe Schulze Wessel, Franzen, Kraft, Schüler-Spinger, Völkerling, Zimmermann, Zückert 2010: 153.

Einen deutlich unterschiedlichen Ansatz als die beiden deutschen Ausstellungen wählte die Ausstellung des *Collegium Bohemicum* in Ústí nad Labem. Haben die beiden deutschen Ausstellungen versucht, die Vertreibung der Deutschen mit ähnlichen Ereignissen in anderen Regionen Europas zu kontextualisieren, konzentriert sich die (bisher nur im Modell realisierte) Exposition in Ústí nad Labem (Außig) auf die historische Kontextualisierung. Sie stellt die ganze Geschichte der Deutschen auf dem Gebiet des heutigen Tschechiens von der Kolonisierung im 12. und 13. Jahrhundert bis zur Vertreibung dar. Die Konzeption der Ausstellung unterläuft aber eine lineare chronologische Ordnung, indem sie nach den einleitenden Annäherungsthemen nicht mit der ältesten Periode, sondern mit dem Jahr 1848 anfängt. Dieses Jahr verkörpert die romantische Konstruktion der Nationalidentitäten und die Spaltung der tschechischen und deutschböhmischen bzw. deutschmährischen politischen Interessen und markiert die Kreuzung zweier Ausstellungskorridore der Exposition. Begibt man sich von der räumlich symbolisierten Kreuzung in eine Richtung, wandert man rückwärts in der Zeit bis zu der Kolonisierung des Landes. Geht man in die andere Richtung, kommt man bis zu dem Zweiten Weltkrieg, der Vertreibung und dem letzten Stand, der der Erinnerungskultur der Vertriebenen gewidmet wird. Indem der gemeinsame Bezugspunkt, das Jahr 1848 als Jahr des ersten tschechischen und deutschböhmischen modernen politischen Manifestes, exponiert wird und nicht der Zweite Weltkrieg oder die Vertreibung, wird die Aufrechnung der Schuld, die normalerweise bei der historischen Argumentation droht, vermieden. Die Vertreibung, die in ein solches Konzept eingebettet wird, behält ihre historische und regionale Singularität, ohne dass sie aus dem historischen Kontext herausfallen würde.

Ein gemeinsames Merkmal, das die geplante Aussiger Ausstellung, die Ausstellung des *Hauses der Geschichte* und die Ausstellung in Hof verbindet (und sie zugleich von der Ausstellung *Erzwungene Wege* unterscheidet) ist, dass sie nicht nur die Vertreibung und die Integration der Vertriebenen darstellen, sondern auch ihre bunte Erinnerungskultur thematisieren. So kommen die traditionellen Heimatstuben doch noch ins Spiel, diesmal jedoch nur noch als Exponate, die die Erinnerungskultur der Vertriebenenverbände vorstellen. In der Ausstellung des *Hauses der Geschichte* wird neben der Rekonstruktion einer Heimatstube noch ein Raum der Ostpolitik, dem Heimattourismus, den Erinnerungskonflikten und der Kooperation zwischen den Städten und Institutionen in den ehemaligen Ostgebieten und den Vertriebenen gewidmet (Schäfer 2006: 7). In der zukünftigen Ausstellung in Ústí nad Labem soll die rekonstruierte Heimatstube noch einen imitierten Aussichtsturm ergänzen, aus

dem ‚die alte Heimat‘, d.h. die Abteilungen, die die historischen Epochen darstellen, beobachtet werden kann (Newsletter 5/2010). Im Museum in Hof wird für die Darstellung der „verschiedenen Facetten der Erinnerungskultur und der Rezeption von Flucht und Vertreibung“ sogar eine ganze Etage der insgesamt drei Etagen der Exposition genutzt (Menke 2012: 181).

Diese Tendenz, bei der die Erinnerung an die Vertreibung selbst zum Thema der Musealisierung wird, sollte schließlich als das weitere und vielleicht deutlichste Symptom des floating gap in den öffentlichen Vergangenheitsdiskursen (neben der Historisierung, Popularisierung und Musealisierung) verstanden werden. Das gesteigerte Interesse an der reichen Erinnerungskultur und so auch die Reflexion der Erinnerungsarbeit beschränkt sich nämlich nicht nur auf die Ausstellungen, sondern bildet immer mehr einen bedeutenden Anteil der Literatur über die Vertreibung, wie es eigentlich schon in der Einleitung dieser Arbeit (die auch dazu gezählt werden kann) angedeutet wurde. Seit einigen Jahren beobachtet man die Tendenz, dass sich die ehemaligen intellektuellen Zentren der Vertriebenen, wie das *Institut für die Geschichte der Deutschen des östlichen Europa* oder die historischen Lehrstühle der Universität Augsburg (vor allem der *Lehrstuhl für Europäische Regionalgeschichte sowie Bayerische und Schwäbische Landesgeschichte*) und der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, selbst von der Erforschung der Vertreibung hin zu der Erforschung der Erinnerungskulturen der Vertriebenen wenden.³³

Indem die Erinnerungskultur selbst zum Thema der Forschung wird, wird auch immer mehr Abstand von den bisher gängigen Formen der Erinnerung genommen. Die bisherigen Ausdrucksmittel der Erinnerungskultur können dann nur noch ironisch verwendet werden. Es wird daher immer wichtiger, eine solche ‚Sprache‘ zu finden, die mit sich selbst reflexiv umgeht oder die dank der Innovationen die verlorene Unmittelbarkeit wiedergewinnen kann. Diese Feststellung führt dann direkt in die Domäne der Literatur, da gerade Texte mit ästhetischer Funktion auf einer grundsätzlichen Innovativität (Šklovskij) und Reflexion (de Man) beruhen. Bevor ich jedoch zur Analyse der literarischen Erinnerungsstrategien komme, soll noch einer der Grenzdiskurse zwischen Sachtexten und Literatur in Hinsicht auf den Wandel der Erinnerungskulturen untersucht werden: die autobiographischen Erinnerungen, Memoiren und Lebensberichte.

³³ Hier seien vor allen die Arbeiten der Historiker Elisabeth Fendl, Marita Krauss, Maren Röger, Stephan Scholz, Bill Niven, Eva und Hans-Henning Hahn genannt, siehe Scholz/Röger/Niven 2015, Scholz 2015, Fendl 2010, Niven 2011.

I. 3. 2 DIE AUTOBIOGRAPHISCHEN ERINNERUNGEN

Während die Vergangenheitsdiskurse der öffentlichen Medien und der Historiographie die Geschichte aus der Perspektive der Kollektive betrachten und daher seit der Postmoderne der Kritik ‚großer Erzählungen‘ unterzogen werden, erscheinen die autobiographischen Erinnerungen als eine Quelle authentischer und individualisierter Geschichtserfahrung (Peroutková 2008: 9, 10, 76). Die große Anzahl autobiographischer Erinnerungen, Memoiren und Erlebnisberichte, die jährlich zum Thema Vertreibung herausgegeben werden, zeigt, welche Anziehungskraft diese individualisierte Perspektive für die Öffentlichkeit hat. Die Tendenz von den ‚großen Erzählungen‘ hin zu den autobiographischen Erinnerungen belegen auch die schon beschriebenen zeitgenössischen Ausstellungen (Krauss 2008: 121). Die persönlichen Erinnerungen, die auf den Panels gezeigt werden oder aus den Kopfhörern der Audioguides in den Ausstellungsräumen des *Zentrums gegen Vertreibung*, des *Bonner Hauses der Geschichte* und des Hofer Museums ertönen, werden von den Museumsleitern als eine willkommene Alternative zu den verstaubten antagonistischen Masternarrativen wahrgenommen. Anstatt einer einheitlichen Einstellung und Deutung der Ereignisse wünscht man, in solchen autobiographischen Aufnahmen eine authentische Vielfalt subjektiver und fragmentarischer Erinnerungen zu finden.

Es wäre aber sicher nicht richtig, diese individualisierten Erinnerungen als ein reines Gegenteil der Mastererzählungen zu verstehen und sie für eine Quelle der unverfälschten und vor den aktualisierenden Tendenzen geschützten Erinnerungen zu halten. Auch die Memoiren der Vertriebenen oder der in den Grenzregionen lebenden Tschechen beziehen sich oft auf einen (oder häufig auch mehrere) der oben genannten Masternarrative. Genauso können die in der umfangreichen autobiographischen Literatur präsentierten Modelle der Aufarbeitung der Vertreibung nicht als wirklich individuelle, sondern eher eben auch als kollektive Verhaltensmuster begriffen werden. Die Erinnerungen von Gudrun Pausewang, die in mehreren Bänden, relativ hohe Auflagezahlen erzielten und in vielen Sprachen erschienen sind, bieten für ihre zahlreichen Leser ein eben so kollektives Identifikationsmuster wie die Arbeiten der einflussreichsten Historiker, die zu diesem Thema publizieren.

Der Soziologe Harald Welzer hält daher das autobiographische Gedächtnis, das die Vorlage aller autobiographischen Gattungen bildet, für ein ebenso sozial geprägtes Gebilde, wie die anderen historischen Konstruktionen:

Das autobiographische Gedächtnis, das mehr als alles andere unser Ich bestimmt, bezeichnet und gewährleistet, bildet sich in sozialen Austauschprozessen heran, und zwar nicht nur, was seine Inhalte angeht, sondern als ein Gedächtnissystem, das in seiner Struktur, die diese Inhalte organisiert, selbst schon sozialer Formung unterliegt. (Welzer 2007: 54)

Statt eine isolierte Einzelperspektive aufzubewahren, übernimmt das autobiographische Gedächtnis, laut Welzer, die Aufgabe, den Zusammenhang zwischen dem Individuum und dem Kollektiv, den Erfahrungen des Einzelnen und den kollektiven Rahmen des Erinnerens zu synthetisieren und eine Kontinuität zwischen beiden herzustellen (Welzer 2007: 55). Die autobiographischen Texte können folglich als spezifische Projektionsflächen verstanden werden, auf denen sich verschiedene Masternarrative, aber auch allgemeine Topoi der ‚Lebensweisheit‘ auf die individuellen Erfahrungen und Schicksale projizieren. Die Memoiren der Vertriebenen oder auch der in den Grenzregionen lebenden Tschechen können als eine Art Relais (Welzer 2007: 55) verstanden werden, das die in den öffentlichen Debatten entstandenen kollektiven Positionen in die individualisierten autobiographischen Erinnerungen hinüberträgt. Zugleich findet man in solchen Texten die kollektiv geteilten Masternarrative immer um eigene Erfahrungen bereichert und daher oft auch differenzierter dargestellt. Die autobiographischen Erzählungen sind also kein Gegenteil der politischen Diskussionen, sondern eher ebenso konstruierte Narrative, in denen sich das Kollektive mit dem Individuellen verbindet.

Die Art und Weise, wie die individuellen und kollektiven Rahmen bzw. welche kollektiven Rahmen in den autobiographischen Erinnerungen aktualisiert werden, ändert sich nicht nur in Hinsicht auf die Gedächtnisgemeinschaft, sondern auch im Laufe der Zeit mit wachsendem Abstand von den Ereignissen.

Während sich die alten Erlebnisberichte, die in die Sammlungen Theodor Schieders aufgenommen wurden (Schieder 1956), bloß auf die Ereignisse der Vertreibung konzentrieren und als Äußerungen des kollektiven, fast anonymen Leidens vorgestellt wurden, gewannen die Erinnerungen später immer mehr an individueller Prägung. Mit wachsendem Abstand von der Vertreibung lockerte sich der kollektive Charakter dieser Erinnerungen, die individuellen Rahmen emanzipierten sich von den kollektiven und die Anzahl der Erinnerungstexte nahm deutlich zu. Die Erinnerungstexte seit den 80er Jahren widmen sich oft nicht nur der eigentlichen Vertreibung, sondern den Schicksalen der Autoren schon vor Kriegsende sowie der Integration oder der Rückkehr in die ‚alte Heimat‘. In der Tetralogie über die

‚Rosinkawiese‘ bildet die Vertreibung nur eines von mehreren Themen, die Gudrun Pausewang auf Grund der Schicksale ihrer Familie schildert. Das knapp dreihundert Seiten umfassende Erinnerungsbuch von Ingeborg Linke aus dem Jahre 2008 *Ein langer Blick zurück* mit dem Untertitel *Die Geschichte einer Vertreibung und das Leben danach* widmet sogar nur noch acht Seiten der im Untertitel erwähnten Vertreibung, während der ein Großteil des Textes von den Lebensumständen der Autorin in der DDR der 50er und 60er Jahren erzählt.

Eine wichtige Rolle spielt dabei sicher die Tatsache, dass die Autoren der Erinnerungstexte, die nach der Jahrtausendwende publiziert wurden, das Ende des Krieges und die Vertreibung meistens nur als Kinder erlebt haben und ihre Darstellung der Vertreibung somit von einer kindlichen Perspektive bestimmt wird. Die in den Texten präsentierte kindliche Erzählperspektive schwächt die politischen Akzente der Schilderung ab und idealisiert die Zeit vor dem Ende des Krieges. Sie verleiht dem Erzählen einen in die Zukunft weisenden Rahmen. Die kindliche Perspektive ermöglicht manchmal aber auch, die der Vertreibung vorausgehende Verwicklung vieler Deutschböhmern und Deutschmährern in die nationalsozialistische Ideologie und verbrecherische Verwaltung vergessen zu machen. So behauptet z.B. Linke in ihren Erinnerungen, in der Familie habe man vor der Ankunft in der DDR nie über Nazideutschland, die Zwangsarbeit etc. gesprochen (Linke 2008: 85). Die deutsche Verwaltung des Landes erscheint daher in den Erinnerungen oft als ein natürlicher Urzustand, den erst das Ende des Krieges unterbrach. So stellt sich Linke überrascht die Frage, warum nun ihr Heimatdorf, das „doch deutsch ist“ (Linke 2008: 71), nach Ende des Krieges Teil der Tschechoslowakei sein sollte.

Die kindliche Perspektive der Erinnerungstexten bringt manchmal aber auch eine produktive Problematisierung der Erinnerungen in die Texte. Während die älteren Erinnerungstexte kaum die Flüchtigkeit und Unzuverlässigkeit der Erinnerungen zugeben, nimmt die Reflexion des eigenen Erinnerns in den Erinnerungstexten der 90er Jahre und noch deutlicher nach der Jahrtausendwende immer mehr zu. Viel Stoff dazu geben bspw. die in den Erinnerungstexten immer mehr thematisierten Rückfahrten der Vertriebenen, bei denen sie (seit den späten 60er Jahren) ihre ‚verlorene Heimat‘ besucht und die Erinnerungen mit der Realität konfrontiert haben. Diese wiederkehrenden Besuche rücken so in den Erinnerungen von Erika Härtl Cocolini, Ingeborg Linke, Erica Pedretti und Gudrun Pausewang immer mehr an die Stelle der Vertreibung und multiplizieren die geschichteten Erinnerungen an die ‚alte Heimat‘. Jede dieser Rückkehren wird zum Anlass, die Erinnerungen aus der Kindheit zu überprüfen und sie

mit der Perspektive der neuen Bewohner zu konfrontieren. Erika Härtl Coccolini beschreibt in ihrem Erinnerungstext den langen Prozess der affektiven Auseinandersetzung mit den Erinnerungen an das Leiden während des Prager Aufstandes, wobei sie mit Erleichterung die Ernüchterung der Erinnerungen beim Besuch des ehemaligen Lagers Hagibor kommentiert. Ilse Tielsch lässt in ihren Reisereportagen aus Südmähren die epiphanischen Erinnerungen auf sich wirken und stellt sich zugleich die Frage nach der rückblickenden Konstruktivität jeglichen Erinnerns. Vor allem die letzten Texte von Erica Pedretti, wie *Fremd genug* (Pedretti 2010), analysieren die Rolle der Sprache bei der Stabilisierung der Erinnerungen (Pedretti 2010: 19), experimentieren mit Erzählperspektiven und fragmentarisieren absichtlich ihre Darstellungsweisen. Die Erinnerungstexte werden so nicht nur zu Garanten einer getreuen Erinnerung und potenziellen Stütze bestimmter Masternarrative, sondern zu Experimenten, in denen der Prozess des Erinnerns selbst thematisiert wird.

Der wachsende Abstand von den Kriegs- und Nachkriegsereignissen und der nach der Wende heranrückende Erinnerungsboom hatten schließlich zur Folge, dass inzwischen auch in Tschechien Erinnerungstexte erscheinen, in denen die Erinnerungen entweder der in den Grenzregionen lebenden Tschechen oder der in der Tschechoslowakei gebliebenen Deutschen (der Widerstandskämpfer gegen den Nationalsozialismus, der Nachkommen aus den Mischehen etc.) aufgezeichnet werden. Auch wenn man kaum Memoiren derjenigen findet, die unmittelbar an den Vertreibungen in der Rolle der Täter teilgenommen haben, eine Art Gegenstimme zu den Erinnerungsbüchern der vertriebenen Deutschen bilden doch die Erinnerungen, die im Rahmen des *Zirkels der Bürger der Tschechischen Republik, die im Jahre 1938 aus den Grenzregionen vertrieben wurden* (Kruh občanů ČR vyhnáných v r. 1938 z pohraničí) seit den 90er Jahren in mehreren Bänden erschienen sind. Diese Reihe der Erinnerungsbücher schildert die Erinnerungen an die Vertreibung aus dem ehemaligen Sudetenland nach dem Münchner Abkommen und setzt sich zum Ziel, den exklusiven Anspruch der vertriebenen Deutschen auf die Opferrolle zu korrigieren (Klen 1996: 3-4). Die Sammlungen der Erinnerungen knüpfen so an die traditionelle Konkurrenz der Masternarrative, in denen sich Opfer- und Täterrollen gegenseitig ausschließen und in denen es um eine selbstzentrierte Anerkennung des eigenen Leidens geht. Eine solche Stellung findet man auch in mehreren anderen Sammlungen der Erinnerungen meistens regionalen Charakters, wie z.B. in den Erinnerungen an das Leben in der überwiegend tschechisch besiedelten Region Šumvaldsko, die nach dem Münchner Abkommen dem Sudetendeutschem Gau zugesprochen wurde (Kouřil 1999).

Neben den Publikationen, die sich auf eine Aufrechnung der Schuld und Akzentuierung der eigenen Opferrolle konzentrieren, erscheinen jedoch auch in der Tschechischen Republik seit der Jahrtausendwende Erinnerungsbücher, die sich mehreren Perspektiven öffnen. 1990 und 2000 gab Alena Wagnerová Sammlungen von Erinnerungen tschechischer und deutsch-tschechischer Bewohner der Grenzregionen heraus (Wagner 1990, Wagnerová 2000), deren Darstellung des Zusammenlebens die traditionellen Schemata oft negierten. Bald folgten weitere gemeinsame Erinnerungstexte sudetendeutscher und tschechischer Autoren, die Wagnerová den tschechischen Lesern vermittelt und in denen die tschechische und deutsche Perspektive wechselten.³⁴ Um die traditionelle Aufrechnung der Schuld zu verhindern, präsentierte auch die im Jahre 1998 gegründete Organisation *Antikomplex* mehrere Erinnerungsbücher, in denen die Perspektiven der deutschen und tschechischen Autoren verschränkt wurden (Lindner/Malecha 2013; Vodička: 2015). Diesen wechselseitigen Charakter der Sammlungen illustriert am besten die Publikation *Sudetské příběhy: vyhnanci, starousedlíci, osídlenci/Sudetendeutschengeschichten: Vertriebene, Alteingesessene, Neusiedler*, in der die Erinnerungen verschiedener Gruppen miteinander verflochten werden, wobei sie nicht immer in Einklang gebracht werden, sondern teilweise auch als widersprüchlich erscheinen (Scholl-Schneider/Schneider, Miroslav/Spurný 2010). Dies hindert jedoch nicht – so die Herausgeber – die Analogien zwischen den Schicksalen aller Gruppen zu sehen. Auch die Erinnerungstexte in Tschechien weisen also seit der Jahrtausendwende die allgemeine Tendenz zur Verschiebung des Akzents von der konfrontativen Aufrechnung der eigenen Leiden hin zu der wechselseitigen Perspektivierung auf, wobei der Abstand vom Erinnerten auf den Prozess des Einnehmens hin verschoben wird.

Mit wachsendem Abstand und der Reflexivität der Erinnerungen ändert sich schließlich auch die Form der Erinnerungen. Während die Erlebnisberichte, die im Rahmen der *Dokumentierung der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa* in mehreren Bänden erschienen, keine literarischen Ambitionen aufweisen, sondern sich auf eine Protokollierung der erlittenen Verbrechen konzentrieren, näherten sich die Memoiren der späteren Jahrzehnte häufiger einer belletristischen Form an. So werden die schon erwähnten Erinnerungsbücher von Gudrun Pausewang oft auch als „autobiographische Romane“ bezeichnet (Glasenap 2008: 356). Die Texte Pausewangs konzentrieren sich auf die Familienmitglieder als typisierte Figuren und Vertreter bestimmter Charaktere im Mikrokosmos der ‚Rosinkawiese‘ und während des ‚Trecks‘ und verleihen ihren Schicksalen eine dramatische Kadenz. Sie

³⁴ Stellvertretend für mehrere andere Švorčíková 2004.

gewinnen so tatsächlich als literarische Texte mit ästhetischer Funktion an Geschlossenheit und symbolischer Dichte. Auch die Texte von Barbara von Wulffen, Ilse Tielsch und Erica Pedretti aus der selben Zeit weisen eine deutliche ästhetische Qualität auf, die sie mit einer Subjektivität der Erinnerung und Selbstreflexivität verbinden.

Andere Texte, wie Markus Mantels zweisprachig herausgegebene *Místa v srdci / Herzensorte* (Mantel 2014), verbinden sogar mehrere Gattungen: von gesammelten fragmentarischen Erinnerungen, die collageartig verbunden werden, bis hin zur Lyrik. Mantel, der 1972 geboren ist, arbeitet mit den Erinnerungen der Vertriebenen nicht mehr als mit historischen Quellen, sondern nur noch als Material zur ästhetischen Darstellung. Indem Mantel die Erinnerungen aus ihrem unmittelbaren Kontext löst und in eine ästhetische Komposition einbettet, transformiert er sie aus dem Bereich des kommunikativen Gedächtnisses in das kulturelle Gedächtnis, in dem der unmittelbare Kontext von der Kultur ersetzt wird. Er reagiert dabei auf den langsamen Zerfall der ursprünglichen politischen Rahmen des Erinnerns, die früher jede Erinnerung auf die Referenzfläche konkreter ideologischer Positionen projizierten (siehe die vorigen Kapitel). Nachdem die unmittelbare Relevanz der politischen Kontexte seit einigen Jahren gelockert wurde, wird gerade die kulturelle Relevanz der Erinnerungen aufgewertet. Dies ist die spezifische Leistung der literarischen Texte in den Erinnerungskulturen, denen der zweite Teil der Arbeit gewidmet wird.

II. ERINNERUNGSSTRATEGIEN

II. 1 DOKUMENTIEREN

II. 1. 1 DIE PROBLEME DES TATSACHENROMANS

Die literarischen und künstlerischen Repräsentationen der Vertreibung gehen aus den diffusen Vergangenheitsdiskursen, ihren Masternarrativen, unzähligen autobiographischen Erinnerungen und kollektiv geteilten Erinnerungsorten hervor. Eine Menge autobiographischer Berichte und Tagebücher, publizistischer Texte und Reportagen, die das Leiden der Vertriebenen seit Kriegsende artikuliert haben und nur zum Teil in den zahlreichen Periodika der Vertriebenen und den Heimatbüchern publiziert wurden sowie die Diskussionen, die in der Tschechoslowakei über das Thema geführt wurden, bilden bis heute, wie Louis Ferdinand Helbig bemerkte, ein „Saatbeet, auf dem die bedeutenden Werke zum Thema Flucht und Vertreibung entstanden sind und entstehen“ (Helbig 1996: 66). Die ‚Sprachen‘ der verschiedenen Interessensgruppen, die die Erinnerungen an die Nachkriegsereignisse kollektiv geteilt haben, liefern das Baumaterial, aus dem die literarischen und künstlerischen Darstellungen ihr Gewebe schaffen.

Genauso unabdingbar verankert in den Vergangenheitsdiskursen der verschiedenen Interessensgruppen ist auch die Rezeption der Werke. Auf dem heiklen Feld der Konkurrenz mehrerer Erinnerungspolitiken wird jede Aussage unvermeidlich aus einem oder mehreren Blickwinkeln der konkurrierenden Diskurse wahrgenommen. Man kann mit Michail Bachtin konstatieren: „Jedes Wort schmeckt nach einem und mehreren Kontexten, in denen es sein intensives soziales Leben gelebt hat. Alle Wörter und Formen sind mit Intentionen besetzt [...].“ (Bachtin 1986: 116). Jede Repräsentation wird in die immer schon bestehenden erinnerungspolitischen Rahmen gesetzt und aus ihren Perspektiven gedeutet.

Das hatte zur Folge, dass die Grenze zwischen den literarischen, historischen, publizistischen oder rein agitatorischen Texten nie eindeutig bestimmt werden konnte und die literarischen und künstlerischen Repräsentationen nie ganz von ihren politischen und historischen Kontexten getrennt wurden. Neben den literarischen Werken, die sich die modernen Poetiken angeeignet haben (z.B. Peter Härtling, Erica Pedretti, Ilse Tielsch, Reinhard Jirgl, Martin Fibiger etc.), ist immer eine große Menge an Texten entstanden, deren Interesse eher der Dokumentierung der Ereignisse mit Hilfe traditioneller Darstellungsmittel (auktorialer, ‚zuverlässiger‘ Erzähler, paratextuelle Signale der Glaubwürdigkeit etc.) galt und die deshalb

dem publizistischen Stil der öffentlichen Diskussionen näherstanden. Doch gerade die Texte, die auf eine modernistische Poetik verzichten, üben oft kurz nach ihrer Publizierung einen enormen Einfluss auf die Erinnerungskulturen aus. Sie dürfen deshalb in einer erinnerungswissenschaftlichen Analyse der literarischen Bearbeitung des Themas nicht beiseite gelassen werden.

Vor allem in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg spielten die dokumentarisch orientierten Ansätze eine große Rolle. Louis Ferdinand Helbig hat die zweite Phase der von ihm vorgestellten Entwicklung der ‚Vertreibungsliteratur‘ als eine ‚Dokumentationsphase‘ (1950-1975) bezeichnet (Helbig 1996: 65). Auch wenn nach Helbig in den späten 70er und in den 80er Jahren statt den dokumentarischen Verfahrensweisen poetische und dichterische Ansätze überwogen, die sachbezogene und an historischer Referenz orientierte Literatur wurde immer noch publiziert (siehe Dornmann 2005). Der Abstand einer Halbgeneration seit der Vertreibung hat in den 80er Jahren nicht nur die Entstehung einer Reihe literarisch viel beachteter Romane und Lyrik-Sammelbände ermöglicht (Tielsch, Bienek, Härtling), sondern auch eine neue Welle der subjektiv gestimmten autobiographischen Literatur der ‚Laien‘ mit sich gebracht. Das autobiographische Schreiben wurde zwar nicht mehr durch das Interesse an einer zukünftigen Ermittlung der Nachkriegsereignisse und der institutionellen Unterstützung der Vertriebenenverbände geleitet, es hat aber nicht seine dokumentarische Intention verloren. Die mittlerweile fast verschwundene Generation der Augenzeugen hat seit den 80er Jahren immer intensiver den Wunsch geäußert, ihre Erinnerungen zu fixieren und weiterzugeben.

Als nach der Wende die Barrieren zwischen den bisher abgekapselten und konservierten Erinnerungskulturen aufgehoben wurden und sie plötzlich in der Öffentlichkeit des vereinigten Europas und der vernetzten Medien geraten sind, nahm das Interesse an der faktographisch argumentierenden, dokumentarischen Schreibweise wieder zu. Die Konkurrenz mehrerer nebeneinanderstehenden Narrative, die nun um ihre Anerkennung in den öffentlichen Medien und auf dem Buchmarkt ringen mussten, hat ein neues Interesse am dokumentarischen und publizistischen Schreiben über das Thema hervorgerufen. Es handelt sich jedoch nicht mehr um solche Texte, die auf einer unmittelbaren persönlichen Erfahrung basieren, sondern eher um Texte, die aus der Historiographie, den älteren Erinnerungsberichten und anderen Dokumentationsprojekten schöpfen, auch wenn das autobiographische Interesse der Autoren im Hintergrund oft immer noch besteht.

Auf das dokumentarische Schreiben, das mit dem publizistischen Diskurs eng verbunden ist und aus ihm schöpft, konzentriert sich dieses Kapitel. Anhand der Beispiele, der dokumentarischen Romane und Tatsachenromane von Herma Kennel, Sidonie Dědinová, Josef Urban und Wilhelm Böhm untersuche ich die Spezifika der Texte, die ihr dokumentarisches Interesse signalisieren und fokussiere dabei auf ihre Wirkungsgeschichte in den öffentlichen Diskursen.

II. 1. 2 TATSACHENROMAN ZWISCHEN ÄSTHETISCHER UND DARSTELLUNGSFUNKTION

Für die Gattung des ‚dokumentarischen Romans‘ oder des ‚Tatsachenromans‘ ist charakteristisch, dass sie sich programmatisch an der Grenze der Vergangenheitsdiskurse der Publizistik, der Erlebnisberichte, der Historiographie und der an der ästhetischen Funktion orientierten Literatur situieren lässt. Die Tatsachenromane schöpfen unmittelbar aus den Vergangenheitsdiskursen der öffentlichen Medien, der Augenzeugen und der Historiographie, verwenden jedoch zur Darstellung der vergangenen Ereignisse literarische Verfahrensweisen. Gerade in der Transformation der Vergangenheitsdiskurse an der Schwelle zwischen Ausdrucks-, Appell-, und Darstellungsfunktion der Texte (Bühlers kommunikative Funktionen) auf der einen Seite und der ästhetischen Funktion (Mukařovský 1967) auf der anderen besteht die spezifische Poetik dieser Romane.

Der dokumentarische Charakter der Texte wird schon meist im Titel, Untertitel oder zumindest im Klappentext signalisiert. Der Roman *BergersDorf* von Herma Kennel aus dem Jahre 2003 trägt den Untertitel *Ein Tatsachenroman*. Die Romane *Edvard Beneš der Liquidator* (2000 deutsche Fassung, 2003 tschechische Übersetzung) und *Der Pyrhussieg des Edvard Beneš* (2005 deutsche Fassung, 2008 tschechische Übersetzung) von der in Bayern wohnenden Schriftstellerin und Journalistin tschechischer Herkunft Sidonie Dědinová wurden in der deutschen Originalfassung als „zeitgeschichtliche“, in der tschechischen Übersetzung als „dokumentarische Romane“ (dokumentární román) bezeichnet. Der Roman *Habermannův mlýn* des tschechischen Schriftstellers Josef Urban, der 2000 erschienen ist, informiert den Leser schon auf der Titelseite, dass „diese Geschichte auf Grund wirklicher Ereignisse geschrieben wurde, jedoch in einer literarischen Fassung“.³⁵ Eine entsprechende Information, die auf die unmittelbare historische Referenz des Textes hinweist, findet man schließlich auch

³⁵ „Tento příběh byl sepsán na základě skutečných událostí; má však svoji literární verzi [...]“. (Urban 2001: Vorwort)

im Vorwort des Romans *Keine Liebe kein Erbarmen* von Wilhelm Böhm, der zu seiner Tetralogie *Auf des Messers Schneide* gehört.

Nicht nur die expliziten Informationen auf der Titelseite und in den Klappentexten, sondern auch die ganze Gestaltung des Textes weist einen deutlich ‚dokumentarischen‘ Charakter auf. Die erwähnten Romanbände von Wilhelm Böhm werden mit zahlreichen Fußnoten ausgestattet, in denen die Fakten und Figuren aus der tschechoslowakischen Geschichte sowie zahlreiche (selten korrekte) tschechische Zitate kommentiert werden und Hinweise auf weitere Literatur angeführt wird. Fußnoten findet man auch im Roman *BergersDorf* von Herma Kennel. Daneben gibt es hier auch eine Menge in extenso zitierte Briefe oder amtliche Bekanntmachungen, denen manchmal bibliographische Angaben hinzugefügt werden. „Alle wesentlichen Ereignisse, die ich in meinem Buch schildere, und die Zitate sind authentisch“, schickt das Vorwort des Buches voraus (Kennel 2003: 8). Sogar Fotografien der historischen Vorlagen der Romanfiguren sowie ein Personenregister der historischen Figuren, die zu den literarischen Figuren des Romans umgearbeitet wurden, werden im Roman publiziert. Die Fotografien der realen Handlungsorte findet man auch in den schon erwähnten Romanen von Josef Urban und Sidonie Dědinová. Hier werden historische Fotografien und Beilagen mit chronologischen Übersichten der historischen Ereignisse, abgedruckten historischen Materialien und Zeitungsartikeln sowie mit einer Liste der recherchierten historischen Quellen präsentiert. Auch Dědinová hat ihren Text an mehreren Stellen mit den historisch belegten Zitaten verwoben, die manchmal wie bei Kennel und Böhm mit einer Quellenangabe versehen werden. Die Texte demonstrieren also schon auf den ersten Blick ihren dokumentarischen Charakter. Sie stellen ihre historische Referenz ostentativ aus und erheben den Anspruch auf Authentizität der dargestellten Ereignisse.

Nichtsdestoweniger kann man den Texten aber auch ihre literarischen und fiktionalen Qualitäten und Verfahrensweisen nicht abstreiten. Der Tatsachenroman von Dědinová, in dem die homodiegetische Erzählerin in der Rolle einer investigativen Journalistin Schritt für Schritt den Verbrechen der unmittelbaren Nachkriegszeit nachforscht und den Hintergrund der tschechoslowakischen Politik ‚enthüllt‘, nimmt die Form eines Bildungsromans an. Die Hauptfigur wird im Laufe der Forschung aus ihrer ursprünglichen ‚Naivität‘ geweckt und gelangt zur ‚reifen‘ Erkenntnis der verbrecherischen Last der eigenen Nation, die ihre Identität nachhaltig beeinflusst.

Eine bizarre Strategie hat Wilhelm Böhm gewählt, der die Kriegs- und Nachkriegsereignisse in Liberec (Reichenberg) und in der Nähe von Děčín (Tetschen) im Format eines Abenteuerromans erzählt. Nicht zufällig findet man im Vorwort des Romans einen Hinweis auf Karl May. Böhm übernimmt aus der Gattung des Abenteuerromans die additive Struktur der aneinander gereihten ‚Abenteuer‘, die meist in der Schilderung der einzelnen ‚Angriffe‘ der Tschechen auf die Deutschen bestehen, die radikale Trennung der fiktionalen Welt in Gute und Böse sowie die für den Abenteuerroman typische Haltung des autodiegetischen Erzählers. Er inszeniert sich selbst als Protagonisten aller ‚Abenteuer‘, der alle ‚Angriffe‘ des ‚wütenden Mobs‘ dank seiner Erfahrungen aus dem Jugendsturm meistern kann. Trotz der Betonung der vermeintlichen historischen ‚Treue‘ der Darstellung ist also klar, dass die dargestellten Ereignisse zuerst den Regeln des jeweiligen literarischen Genres untergeordnet werden, bevor sie in die Gesamtdarstellung aufgenommen werden.

Die ästhetische Funktion und die darstellerische Funktion kann man so als zwei Pole der Texte wahrnehmen, die den janusköpfigen Charakter des Tatsachenromans kennzeichnen. Dědinová gibt im Vorwort des Romans *Edvard Beneš – der Liquidator* an, dass sie sich „beim Schreiben streng an die Belege hielt und zugleich das Panorama beschrieb, das [sie] im Geiste sah und von dem [sie] hielt, dass es den damaligen Ereignissen entspricht“ (Dědinová 2003: 12). Herma Kennel reflektierte im Vorwort des *BegersDorf*-Romans, sie „wollte Geschichte in Form einer spannenden Geschichte erzählen“ (Kennel 2003: 8). Auch Josef Urban nennt seinen Text eine „literarische Fassung“ der höchst authentischen historischen Ereignisse (siehe oben). Die Texte scheinen so – zumindest in den Kommentaren der Autoren –, eine hybride Zusammenstellung der historischen und literarischen Bestandteile zu sein. Das Faktische und Fiktionale, das Historische und Literarische werden als zwei trennbare Ebenen der Texte dargestellt, die als ‚Inhalt‘ und ‚Schmuck‘ miteinander verknüpft werden können.

Ist es aber wirklich so, dass der vermeintlich historisch authentische ‚Inhalt‘ und der literarische ‚Schmuck‘ als zwei Bestandteile getrennt werden können? Geht es nicht eher um den Wunsch der AutorInnen, die Transparenz des Historischen ‚trotz‘ der Literarisierung behaupten zu wollen? Ist die Grenze zwischen dem Literarischen und dem Historischen nicht komplizierter? Es ist nämlich nicht so, dass die ästhetischen Erzähl- und Stilmittel erst nachträglich auf das schon intelligible historische Feld appliziert würden, sondern das historische Feld, auf dem die Texte operieren, konstituiert sich erst durch die rhetorische Präfigurierung. Die Darstellungen führen ihre Erzähl- und Stilmittel nicht als ein Ornament in den schon bestehenden ‚Inhalt‘ neu ein, sondern sie ‚rekodieren‘ die schon immer

rhetorisch vorgeprägten Erinnerungskomplexe. Sie heben die in den Vergangenheitsdiskursen präsenten Tropen, Narrative, Loci communes hervor und konfigurieren sie (Paul Ricœur) in eine neue narrative Einheit. Dank der bestärkten ästhetischen Funktion, die „in den Mittelpunkt des Interesses die Komposition des Sprachzeichens stellt“ (Mukařovský 1967: 48), ‚verdichtet‘ der Tatsachenroman die immer schon rhetorisch präfigurierten öffentlichen Vergangenheitsdiskurse zu literarischen Kompositionen.

II. 1. 3 DIE ‚VERDICHTUNG‘ DER VERGANGENHEITSDISKURSE – WILHELM BÖHM, JOSEF URBAN, HERMA KENNEL UND SIDONIE DĚDINA

Die literarische ‚Verdichtung‘ der Vergangenheitsdiskurse kann man anhand des Abenteuerromans von Wilhelm Böhm illustrieren. Böhm erzählt in seinem Roman, der Bestandteil einer umfangreicheren Tetralogie ist, die Geschichte der Vertreibung seiner Familie aus Liberec (Reichenberg). Er schildert die Bedrängungen des Lebens in der von den tschechischen Partisanen und russischen Soldaten besetzten Stadt, die gefährlichen Situationen, in denen der junge autobiographische Protagonist bei seinen Spaziergängen durch die Stadt geraten ist, die Flucht der Familie in eine nahegelegene Waldhütte und schließlich die eigentliche Vertreibung der Familie nach Bayern. Auch wenn die engen Beziehungen der Familie zu den nationalsozialistischen Eliten der Stadt und der NSDAP angedeutet werden, reflektiert der Erzähler in keiner Passage des Romans eigene Schuld bzw. den Anteil des Vaters an den Kriegereignissen und der nationalsozialistischen Verwaltung der Stadt.

Böhm geht bei der Darstellung der Familiengeschichte offensichtlich von den traditionellen Diskursen aus, die in den Vertriebenenverbänden, vor allem im rechtsextremen Vitikobund in den Jahrzehnten nach dem Krieg artikuliert wurden. In dem Roman, der den „unbestritten dominierenden Einfluß deutscher Lebensart und Kultur in Ostmitteleuropa“ (Böhm 2005: 5) behauptet und die Vertreibung als Regress „auf seine Ausgangslage zu Beginn der sog. Ostsiedlung vor mehr als 1000 Jahren“ (Böhm 2005: 5) schildert, kommt die völkische Ideologie zu Wort, die sich im geschlossenen Milieu der radikalen Gruppierungen der Vertriebenenverbände erhalten hat. Die zugespitzte Polarisierung, die für die ideologische Sprache kennzeichnend ist, wird im Roman bei der ästhetischen Markierung des fiktionalen Raumes und der Figuren in die Form eines Abenteuerromans verdichtet.

Für das Schema des Abenteuerromans und die völkische Ideologie der Vergangenheitsdiskurse schafft der ‚romantische Modus‘ (Northrop Frye) die gemeinsame

Basis des Erzählens, für den die Kampfmetaphern, binäre semantische Oppositionen und heilsgeschichtliche Zukunftsvisionen charakteristisch sind. Die fiktionale Welt des Romans wird durch die semantischen Gegensätze des Unheimlichen der Straße und der Sicherheit der Wohnung, der Perfidie der Masse (bzw. des ‚tschechischen Mobs‘) und der Stärke des Individuums oder des in den tschechischen Revolutionsgardisten verkörperten Bösen und der Güte der patriarchalischen Figuren der Mutter und des Vaters geprägt.

Mit der ‚Verdichtung‘ und ‚Literarisierung‘ des (immer schon) präfigurierten ideologischen Diskurses in die Form eines Abenteuerromans hat Böhm jedoch zugleich erreicht, dass die völkische Ideologie in seiner Erzählung zur Geltung gebracht wird, ohne dass er die politische Intention ganz explizit äußern muss. Die Vermeidung der erzählerischen Reflexion, die der Form eines Abenteuerromans entspricht, vernebelt die eigentliche Situation der Hauptfiguren zu den sie terrorisierenden Feinden und macht die Verwicklung der Familie in die nationalsozialistische Verwaltung der Stadt vergessen. Hätte Böhm die in seinem Werk implizierte völkische Ideologie aus dem fiktionalen Rahmen gelöst und in der Form einer historiographischen Darstellung präsentiert, wäre er wohl an die Grenze der rechtlichen Strafbarkeit geraten. In Form eines Abenteuerromans, wo keine Reflexion der Handlungen zugelassen werden, bleiben jedoch die rechtsextremen Vergangenheitsdiskurse nur auf einer impliziten Ebene und ziehen daher keine strafrechtlichen Eingriffe gegen den Roman nach sich.

Eine ähnliche ‚Verdichtung‘ der rhetorischen Mittel der Vergangenheitsdiskurse in den literarischen Repräsentationen kann man aber auch anhand anderer (weniger problematischer) Beispiele aufzeigen; den Romanen *Habermannův mlýn* von Josef Urban und *BergersDorf* von Herma Kennel, die sich beide eine tragische Plotstruktur (White 1973: 9) der Darstellung zu eigen machen. Die Kodierung der Erfahrung der Kriegs- und Nachkriegsereignisse im tragischen Modus gehört, wie schon in der Einleitung gesagt wurde, zu den verbreitetsten rhetorischen Mitteln der heutigen Vergangenheitsdiskurse über die Vertreibung. Für die tragische Plotstruktur ist die mechanistische, ‚unbarmherzige‘ Verkettung der Ereignisse kennzeichnend, in der der moralisch tadellose Held auf Grund einer Reihe kleiner Fehler zu Grunde geht. Hayden White spricht in Verbindung damit von einer „Epiphanie des Gesetzes“ (White 1973: 9), die im Leser Furcht und Anerkennung der Transzendenz bzw. der Gegebenheit der Welt hervorruft. Die tragische Plotstruktur ermöglicht eine feinere Differenzierung als die des „romantischen Modus“ (White 1973: 8), der auf dem metaphorisch überladenen Konflikt des Bösen und Guten basiert. Statt einer Polarisierung der

fiktionalen Welt, konzentriert sich die tragische Plotstruktur auf verschiedenartige ‚Verstrickungen‘ der Schicksale, die zum Fall der Hauptfigur – eines Protagonisten der Vertriebenen oder der Vertriebenen allgemein – führt.

Josef Urban stellt in dem 2000 auf tschechisch herausgegebenen Roman, der 2010 in einer tschechisch-deutsch-österreichischen Koproduktion verfilmt wurde, das Schicksal des Müllers aus dem nordmährischen Dorf Bludov, August Habermann, bzw. dessen historische Vorlage Hubert Habermann vor. Urban schildert die Geschichte, die mit der Geburt der Tochter des erfolgreichen Unternehmers Habermann Ende der 30er Jahre anfängt, beschreibt die ungewollte Verwicklung des erfolgreichen Unternehmers mit den deutschen Besatzungskräften und der Gestapo und schließlich seinen Tod durch Lynchen nach dem Ende des Krieges sowie die Vertreibung des Rests der Familie. Die anfängliche Idylle wird während des Erzählens immer wieder mit Prolepsen unterbrochen, die das tragische Ende ankündigen und die teleologische Verkettung der Ereignisse zur Schau stellen. Die Prolepsen, die entweder als Montage der zukünftigen Handlung oder als Prophezeiungen des Freundes von Habermann Březina realisiert werden, dienen dazu, die patriarchale Idylle des ländlichen Lebens mit der grundlegenden tragischen Plotstruktur zu konterkarieren. Eine lange Reihe der Symbole des fließenden Wassers oder der mechanischen Bewegungen der Säge und der Turbinen der Mühle lassen am Einzelschicksal des Müllers die unerbittliche „Epiphanie des Gesetzes“ (White 1973: 9) erscheinen. Die in dem Ort seit dem Krieg tradierte Geschichte des ermordeten Müllers wird so im Roman von Urban zu einem Symbol der tragischen Verkettung der Ereignisse des Krieges und der folgenden Vertreibung verdichtet. Das tragische Schicksal des Müllers steht hier – wie die eröffnenden und abschließenden Kapitel des Romans, die die Vertreibungen der Bevölkerung der Region als einer Masse andeuten – als Synekdoche und Einzelbeispiel für das Schicksal aller unbekannt Vertriebenen. So wie der ‚romantische Modus‘ im Falle Böhms bildet hier die tragische Plotstruktur eine Basis, dank der das Schicksal des Einzelnen auf das ganze Kollektiv bezogen werden kann und die Darstellung der historischen Ereignisse an bestimmte öffentliche Vergangenheitsdiskurse über die Vertreibung angeknüpft werden.

Die Kodierung der Geschichte im tragischen Modus ermöglicht Urban, die historischen Ereignisse der unmittelbaren Nachkriegszeit anders als die romantische Plotstruktur zu fassen. Die Wahl der tragischen Plotstruktur bietet ihm die Gelegenheit an, die traditionelle Polarisierung der nationalen Antagonismen aufzuheben und neben der (laut der aristotelischen Definition) an sich ‚erhabenen‘ Hauptfigur des Müllers eine Reihe negativer Figuren auf

beide Seiten der nationalen Gemeinschaften zu stellen. Die Hauptfigur muss nicht als eindeutig gut oder fehlerlos dargestellt werden, sie muss aber auf Grund der Plotstruktur ‚erhaben‘ wirken, d.h. letztendlich trotz aller Fehler (die als Verkettung des Schicksals erklärt werden) an sich unschuldig bleiben. Die tragische Plotstruktur formiert aber auch eine bestimmte Darstellung der Täter. Die Täter-Rolle kann dank des tragischen Modus zwar den Tschechen zugerechnet werden, die Betonung der Schicksalhaftigkeit der Verkettung der Ereignisse führt jedoch zugleich zu ihrer moralischen Entlastung. In der finalen Katharsis wird die Schuld am tragischen Ende des Helden weder der einen, noch der anderen national kodierten Gruppe zugeschrieben, sondern in der ‚Epiphanie des Gesetzes‘ als ein Inbegriff der Geschichtlichkeit transzendiert.

Auf der gleichen tragischen Plotstruktur baut auch der Roman von Herma Kennel *BergersDorf* auf. Die Rolle des ‚erhabenen‘ Helden wird diesmal mit der Figur des Bürgermeisters Wenzel Hondl aus dem überwiegend deutschen Dorf Bergersdorf (heute Kamená) in der Nähe von Jihlava (Iglau) besetzt. Die Handlung beginnt ähnlich wie in *Habermannův mlýn* kurz vor Beginn des Krieges in einer feierlichen Atmosphäre. Die überwiegend deutsche Bevölkerung des Dorfes feiert die Besetzung der Tschechoslowakei durch das nationalsozialistische Deutschland, die die meisten Dorfbewohner als „Befreiung von der Tschechenherrschaft“ (Kennel 2003: 45) wahrnehmen. Noch bevor es zur Besetzung kam, hatten sich die Dorfbewohner gegen die Loyalität der Tschechoslowakei gegenüber geäußert, indem sie die Fahnen des nazistischen Deutschlands aufgehängt und die tschechische Schule geschlossen hatten. Der Bürgermeister, der seit zwanzig Jahren sein Amt ausübt und als opferwilliger Vertreter der Dorfgemeinschaft mit einer natürlichen Autorität dargestellt wird, steht in diesem Moment auf dem Höhepunkt seiner Kräfte. Die Idylle des ländlichen Lebens wird aber ähnlich wie im vorherigen Fall immer wieder mit Prolepsen der sich nähernden Katastrophe unterbrochen, die entweder vom auktorialen Erzähler, von der Figur des tschechischen Müllers Jaroslav Vomela oder von der inneren Rede der Hauptfigur, Bürgermeister Hondl, artikuliert werden. Es wird eine wachsende Spannung gezeigt zwischen dem NSDAP- und SS-Funktionär Heinz Frey, der als engagierter Nazi dargestellt wird, und dem Bürgermeister Hondl, der zwar ebenfalls der NSDAP beigetreten ist, der aber immer wieder in seinen inneren Monologen den Nazismus ablehnt. Dank der Aktivität Freys treten unüblich viele Männer aus dem Dorf der SS bei. Die Verwicklung des Bürgermeisters mit den nazistischen Eliten nimmt deutlich zu, seitdem ihn eine Freundschaft mit dem SS-Obergruppenführer und General der Waffen-SS Gottlob Berger verbindet, der das Dorf gerne

besucht und es sogar im Jahre 1943 offiziell mit dem Titel ‚SS-Dorf‘ ausgezeichnet. Mit dem Ende des Krieges beginnen die Partisanen, in der Region zu operieren. Sie nehmen NSDAP- und SS-Mitglieder gefangen, foltern und erschießen sie; anschließend verscharren sie die Opfer in Massengräbern.

Auch hier operiert die Erzählerin auf dem Gebiet der wohl vertrauten Vergangenheitsdiskurse. Da die Tochter der historischen Vorlage der Figur des Bürgermeisters später zur Stiefmutter der Autorin wurde, konnte sie beim Schreiben aus dem reichen Archiv des Familiengedächtnisses schöpfen, das sie jedoch um ausführliche Recherchen in regionalen Archiven und Zeitungen ergänzt hat (Kennel 2003: 7). Auch hier finden wir die gleiche Verdichtung öffentlicher Vergangenheitsdiskurse und Familienerinnerungen in dem neu konfigurierten Narrativ, das das synekdochische Schicksal der Einzelfigur und des ganzen Kollektivs in sich verknüpft.

Die literarische Verdichtung des präfigurierten Stoffes zeigt exemplarisch den Aufbau des Romans. Die unbarmherzige Verkettung der Ereignisse führt nach allen Regeln der tragischen Plotstruktur zum entscheidenden Wendepunkt, der Anagnórisis, bei der sich die ‚erhabene‘ und an sich ‚unschuldige‘ Figur des Bürgermeisters seiner Verwicklung in die Ereignisse bewusst wird:

Nachdenklich zog er Bilanz: „Was haben wir in diesen Jahren falschgemacht?“ fragte er sich. „Sind wir auf der richtigen Seite gestanden? Sind wir falschgeführt worden? Wir wollten uns von den Tschechen befreien und sind Hitler in die Hände gefallen. (Kennel 2003: 296)

Nicht zufällig werden gerade die zitierten Worte des Bürgermeisters, die nach dem klassischen tragischen Muster im Moment der Anagnórisis die Katharsis auslösen, auch im Klappentext des Romans sowie in den meisten Werbetexten wiedergegeben. Es ist der Knotenpunkt, an dem die bisher nur in den Prolepsen artikulierte tragische Verkettung der Ereignisse im vollen Ausmaß erkannt wird.

Es ist auch die Stelle, an der die idyllische (eigentlich eher dem ‚romantischen Modus‘ entsprechende) Linie der Handlung, die mit der Bejahung der nazistischen Ideologie einhergeht, endgültig abgelehnt und als Schein entpuppt wird. Wie bei Urban gründet sich die narrative Struktur des Werkes auch hier auf die kontrastive Gegenüberstellung der idyllischen (romantischen) und der tragischen Plotstruktur. Während einige Figuren in den Prolepsen die finale Katastrophe vorhersagen und die tragische Verkettung der Ereignisse markieren,

beharren andere Figuren auf der völkisch-romantischen Deutung der Ereignisse. Erst aus ihrer Spannung geht die dramatisch-narrative Struktur und ihre für die Figur des Bürgermeisters devastierende Folge hervor.

Man kann von daher über einen inneren Dialog mehrerer Erzählweisen, mehrerer Vergangenheitsdiskurse und Narrative sprechen, die in ihrem Konflikt dargestellt werden. Die Dialogizität besteht darin, dass die Erzählerstimme kontrastive Vergangenheitsdiskurse durch die Figurenrede, zahlreiche historisch belegte Zitate, aber auch innere Rede zu Wort kommen lässt und sie in ihrem Konflikt bis zur abschließenden Auflösung inszeniert. War die die tragische Struktur konterkarierende Linie in *Habermanův mlýn* vor allem patriarchalischer, idyllischer Natur, ist sie im Falle der Bergersdorfer (Vereinigung des Sudetenlandes mit dem nationalsozialistischen Deutschland) eher politischer Natur. Die kämpferisch zugespitzte Romanze und die tragische Plotstruktur stehen hier einander gegenüber und sie erschöpfen sich in der abschließenden Katharsis.

Bei der dialogischen Gegenüberstellung mehrerer konterkarierender Deutungsmuster, Sprachen und Narrative werden die zahlreichen dokumentarischen Stilmittel, in extenso zitierte Dokumente, Briefe, amtliche Ankündigungen etc. nicht nur zur Authentifizierung der historischen Referenz verwendet, sondern auch zur Inszenierung der Dialogizität genutzt. Während die Sprache der offiziellen Ankündigungen, der Radiosendungen usw. die Sprache der völkischen ‚Romanze‘ bildet, die später mit der Sprache der Partisanen umgesetzt wird, werden die inneren Monologe des Bürgermeisters, aber auch mehrerer Figuren (seines Neffen, seiner Frau...) zur Sprache der zur Katastrophe führenden tragischen Plotstruktur.

Eine wichtige Rolle spielt dabei die unterschiedliche Fokalisierung, mit der die Sprachen der einzelnen Figuren dargestellt werden. Während die negativen Figuren, die mit der nationalsozialistischen Ideologie verbunden werden oder auch mit den tschechischen Partisanen paktieren, nie die Handlung fokalisieren, wird der Bürgermeister selbst und die ihm nahen Figuren (der Neffe Rudolf, die bekannte Jüdin in der Stadt) meistens personal fokalisiert, d.h. sie werden selbst zu den Fokalisatoren. Je nach dem, wie die Figuren fokalisiert werden, kann man sie in die ‚durchschaubaren‘, also solche, deren Wahrnehmung dem Leser zugänglich ist, und ‚undurchschaubare‘, also diejenigen, deren Wahrnehmung dem Leser unzugänglich ist, teilen. Die ‚Durchschaubarkeit‘ / ‚Undurchschaubarkeit‘ hängt dabei offensichtlich mit der politischen Einstellung zusammen und entspricht dem Vergangenheitsdiskurs, den sie vertritt.

Es ist also klar, dass in diesem Dialog nie alle Sprachen gleichberechtigt werden, sondern diese immer schon hierarchisiert sind. Dieses hierarchischen Charakters der literarischen Dialogizität ist Bachtin sich durchaus bewusst. Der Prosaschriftsteller stellt die unterschiedlichen „ideologisch gesättigten“ Sprachen nicht bloß aus: „Er kann die Sprache benutzen, ohne gänzlich in ihr aufzugehen. Er läßt sie als etwas partiell oder völlig Fremdes bestehen, zwingt sie aber gleichzeitig, in letzter Instanz dennoch seinen eigenen Intentionen zu dienen.“ (Bachtin 1986: 123) Anstelle von Gleichberechtigung und Offenheit, wie oft behauptet wird, geht es also eher um eine der Dialogizität inhärente Strategie, die anderen ‚Sprachen‘ unter Kontrolle zu bekommen: Der Schriftsteller „dringt in den fremden Gesichtskreis ein und konstituiert auf fremdem Territorium, vor dem apperzeptiven Hintergrund des Zuhörers, seine eigene Äußerung.“ (Bachtin 1986: 103) Der Erzähler stiftet eine Hierarchie unter den Diskursen, die er in sein Werk einfließen lässt und steuert sie zu dem erwünschten katharsischen Moment. Die durch die Fokalisierung erreichte unterschiedliche Transparenz der Figuren und ihrer Diskurse sowie die teleologische Plotstruktur sind ein Mittel, mit dem die Diskurse der nazistischen Ideologie, der Partisanen, und der tschechischen Einwohner der ‚inneren‘ Sprache des zweifelnden Bürgermeisters untergeordnet werden. Der Erzähler ‚dringt in den Gesichtskreis‘, der der Sprachen der nationalsozialistischen Elite oder der Partisanen inhärent ist, und teilt ihnen in der tragischen Plotstruktur eine untergeordnete Rolle zu.

Nur auf diese Art und Weise kann der Bürgermeister trotz der Mitgliedschaft in der NSDAP und seiner Freundschaft mit dem General der Waffen-SS als eine ‚unschuldige‘ Figur dargestellt werden und zum ‚edlen‘ tragischen Helden werden. Weil neben der ‚äußeren‘ Ebene der Schilderung, auf der der Bürgermeister alle Zeichen des moralischen Versagens aufweist, noch die ‚innere‘, stark fokalisierte Ebene der inneren Monologe existiert, auf der das Versagen als unschuldige ‚Verwicklung‘ erklärt wird, kann dem Bürgermeister in der Plotstruktur die Rolle des tragischen Helden zugewiesen werden. Die anderen NSDAP-Mitglieder, deren ‚innere Ebene‘ nicht dargestellt wird, bleiben als moralisch defekte Figuren jenseits des katharsischen Moments. Sie werden so aus dem Kreis der Unschuldigen ausgeschlossen.

Die literarische Rekodierung der in das Werk eingeschriebenen Diskurse bringt also grundsätzliche moralische und politische Implikationen mit sich. Während die Figur des Kontrahenten des Bürgermeisters, der NSDAP-Funktionär Frey, der in den letzten Kriegsjahren Partisanen versteckt und auf seinem Hof unterstützt, als untransparenter und

‚heimtückischer‘ politischer Abenteurer dargestellt wird, wird der Bürgermeister als unschuldig dargestellt. Die Plotstruktur weist hier wieder eine entlastende Funktion auf, die dem Bürgermeister trotz seiner Teilnahme an der nationalsozialistischen Verwaltung der Region moralischen Kredit versichert und die Gewalt an ihm von Seiten der tschechischen Partisanen als eindeutig verbrecherisch und nicht gerecht darstellt. Die literarische Verdichtung, die durch ihre komponierte Plotstruktur (und – wie im folgenden Kapitel noch zu zeigen sein wird – christlich orientierte symbolische Verdichtung) erzielt wird, ist also kein ‚Schmuck‘, der dem archivarisch belegten ‚Stoff‘ zur ‚Lockerung‘ hinzugefügt worden ist, sondern eine grundlegende Operation, die erst die Aussage des Romans konstituiert und tiefgreifende politische Implikationen mit sich bringt. Trotz des deklarierten ‚dokumentarischen‘ Charakters der in diesem Kapitel behandelten Bücher liegt also all diesen Texten eine komplizierte narrative Struktur zu Grunde, die von Anfang an die Deutung der historischen Ereignisse mitbestimmt und sie den hier ‚verdichteten‘ öffentlichen Vergangenheitsdiskursen anpasst.

II. 1. 4 DIE REZEPTION DER TATSACHENROMANE

Die Operationen, die die dokumentarischen Romane mit den historischen, publizistischen und ideologischen Diskursen durchführen, bleiben nicht ohne Einfluss auf die breitere Erinnerungskultur. Denn je näher die Tatsachenromane den Vergangenheitsdiskursen stehen, desto unmittelbarer wirken sie wieder auf sie ein. Während der Roman *Keine Liebe kein Erbarmen* von Wilhelm Böhm, der tief im traditionellen Diskurs der Vertriebenenverbände verankert ist, sein Publikum ausschließlich auf zahlreichen Lesungen im Rahmen der sudetendeutschen Treffen gefunden hat, haben die Romane von Sidonie Dědinová eine viel breitere Aufmerksamkeit generiert, jedoch nicht in der originalen deutschen, sondern in der tschechischen Übersetzung.

Dědinová, die ihren beiden Romanen Vorworte hinzugefügt hat, in denen sie die erwartete Reaktion im Voraus kommentierte, hat die Reaktion ihrer Leser gut einkalkuliert. Die Reaktionen spannten sich von radikaler Ablehnung bis zu eindeutiger Zustimmung. Die Rezensionen erschienen vor allem in den Periodika und Blogs, die sich eindeutig mit einem der im Roman geäußerten Diskurse identifizieren. Während die Rezensionen von Bohumil Doležal (Doležal 2003) und Tomáš Krastlík (Krastlík 2009) eher positive Reaktionen ausgedrückt haben, hielten Zdeněk Hrabica (Hrabica 2009) oder Jiří Krejčí das Buch für eine

„erschütternde Enttäuschung“ (otřesné zklamání) (Krejčí 2009), mit der sich die Autorin aus dem ‚nationalen Kollektiv‘ ausgeschlossen hat. Jede der zwei Seiten hat dabei die Meinung der wiederum anderen angeführt, was die Heftigkeit der Diskussion auf beiden Seiten weiter zugespitzt hat. Die von der Autorin in ihren Romanen inszenierte Konfrontation der traditionellen Diskurse führte in der Rezeption zur Konservierung beider Positionen.

Eine ganz andere Rezeptionsgeschichte hat der Roman von Josef Urban erfahren. Wenngleich der Roman auch in diesem Fall deutlich polarisierte Meinungen hervorgebracht hat, ist es ihm dank der Verfilmung von Juraj Herz aus dem Jahre 2010 gelungen, ein viel breiteres Publikum jenseits der ausgeprägten Meinungsgruppen zu erreichen. Es war aber nicht nur der Medienwechsel, der Habermann zur ikonischen Figur der gewalttätigen Ereignisse nach dem Krieg für das tschechische Publikum machte, sondern auch die Verfasstheit des Textes selbst, dessen tragische Plotstruktur nicht zur Polarisierung zweier national kodierter Diskurse beigetragen hat, sondern eine nationale Grenzen überbrückende Katharsis anstrebte. Die Spannung der idyllischen und tragischen Linie der Handlung, die in die Katastrophe des Müllers und in die Katharsis münden, boten relativ wenige Möglichkeiten zu konfrontativen Deutungen.

Die Kritik an Roman sowie Film wurde zwar nicht mehr aus den ausgeprägten ideologischen Positionen geführt, sie bezog sich aber auch in diesem Fall überwiegend auf die Frage der historischen Authentizität der dargestellten Geschichte. Schon vor der Veröffentlichung des Films haben einige Journalisten (Rybičková 2010) darauf hingewiesen, dass nicht alle Realien der Handlung den historischen Tatsachen entsprechen. Dem Autor wurde eine tendenziöse Deutung der Ereignisse vorgeworfen. Anstatt vom ‚tschechischen Mob‘ soll der Müller Habermann von einem Scherer erschossen werden. Man hat auch die negative Darstellung des Kurunternehmers Pospíchal als Kollaborateur kritisiert, die Verminderung der Anzahl der Opfer der Gestapo im Dorf und weitere Abweichungen des Romans und Films von den historischen Quellen. Die Begründung des Autors, es handelte sich um einen Roman, was eine Abweichung von historischen Ereignissen erlaube, wurden von den meisten Publizisten nicht akzeptiert, und die Kritik konzentrierte sich weiterhin auf die historische Referenz des Romans. Der Film hat so aber auch zur Medialisierung weiterer Verbrechen an den Deutschen beigetragen, z. B. in dem zehn Kilometer entfernten Dorf Leština, wo durch die Initiative der Publizisten und des Autors Josef Urban eine Plakette zum Gedenken an die hier kurz nach dem Krieg ermordeten Bewohner errichtet wurde (Procházková 2010). Die Konzentration auf die historische Authentizität des Romans kann aber auch gewissermaßen als Anerkennung der

tragischen Plotstruktur und des tragischen Modus verstanden werden, denn die Art und Weise der literarischen Verdichtung der Geschichte wurde in keiner der Rezensionen kritisiert.

Das bezeugt auch die Rezeptionsgeschichte des Romans *BergersDorf* von Herma Kennel. Ähnlich wie im Falle der Romane von Sidonie Dědinová hat die Veröffentlichung der deutschen Originalfassung des Romans *BergersDorf* im Jahre 2003 zuerst kein großes Interesse der Öffentlichkeit hervorgerufen. Erst als im Jahre 2009 ein regionaler Journalist auf Grund ihres Romans eine polizeiliche Untersuchung und Ermittlung des Massakers im Dorf Dobronín (Dobrenz), in dem auch die Opfer aus Bergersdorf (Kamenná) begraben sein sollten, initiierte, hat der Roman plötzlich neue Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit erregt. 2010 wurde die polizeiliche Untersuchung des Massengrabes in Budínka bei Dobronín (Dobrenz) und eine Ermittlung mit dem letzten lebenden Augenzeugen der Ereignisse eröffnet. Es kam zur Auseinandersetzungen zwischen zwei Dorfbewohnergruppen, die im Anschluss daran Aufmerksamkeit erregt haben: Befürworter und Gegensprecher trafen aufeinander. Letztere Gruppe hatte jegliche symbolische Markierung des Grabes abgelehnt und das Kreuz in der Nacht wiederholt beschädigt. Als 2013 die tschechische Übersetzung des Romans von Herma Kennel im prestigeträchtigen Verlag Paseka erscheint, erreicht die Causa schon eine breite publizistische Öffentlichkeit in der Tschechischen Republik. Das Massaker und seine Untersuchung wurden inzwischen zu einem viel besprochenen Thema der öffentlichen Medien. Die Geschichte der Opfer samt der polizeilichen Ermittlung wurde im Jahre 2013 sogar zum Stoff einer Theateraufführung *Dechovka: obec Dobronín* (Blasmusik: das Dorf Dobronín) des Theaters Vosto5.

Die Rezeption der fünf besprochenen Romane hat sich also in allen Fällen auf die darstellerische Funktion und auf die Frage der Wahrhaftigkeit der Romane fokussiert. Die literarische Darstellung wurde dabei oft als ein überflüssiges Beiwerk behandelt, das die Wahrhaftigkeit der Darstellung verschleierte. Die Romane wurden vor allem in den Diskursen besprochen, die ihnen schon dank ihrer dialogischen Struktur eingeschrieben wurden. Während die Rezeption des Romans von Wilhelm Böhm auf das geschlossene Milieu der Vertriebenenverbände begrenzt geblieben ist, haben die Romane von Sidonie Dědinová beide extremen Seiten der Vergangenheitsdiskurse (jedoch nur in Tschechien) angesprochen. Der Durchbruch jenseits der traditionellen Meinungsgruppen ist aber erst den auf der tragischen Plotstruktur aufgebauten Romanen Herma Kennels und Josef Urbans gelungen, die später dank den mit ihnen verbundenen medialen Causae ein breites öffentliches Echo hervorgerufen haben.

In der Rezeptionsgeschichte der Werke kann man so eine Nachwirkung der im Text durchgeführten Verdichtung der öffentlichen Diskurse sehen. Die Romane partizipieren an den Vergangenheitsdiskursen, setzen sie zwar produktiv um, bleiben jedoch mit wenigen Ausnahmen in ihrem Umkreis gefangen. Das ermöglicht den dokumentarisch orientierten Texten zwar eine schnelle Popularität, es reduziert sie aber zugleich auf die aktuelle Aufmerksamkeit der öffentlichen Diskurse. Die Verbundenheit der Romane mit den Vergangenheitsdiskursen ist also gleichermaßen Stärke und Schwäche dieser Texte. Die Verwobenheit der Romane mit den publizistischen, historischen, aber auch politischen Diskursen schafft ihnen zwar eine für die Literatur unübliche Resonanz, sie begrenzt aber meistens ihre Wirkung auf die bestimmten Interessegruppen und kurzzeitige Wirkung. Indem die Romane an den sich stets verändernden öffentlichen Diskursen partizipieren, werden sie von der Stabilität dieser Diskurse abhängig und werden selbst Teil der geschichtlichen Veränderlichkeit des medialen ‚Schaums der Tage‘.

II. 2 DEUTEN

II. 2. 1 SYMBOL ALS ‚STABILISATOR DER ERINNERUNGEN‘

Damit die Erinnerungen vor dem ständigen Wandel der öffentlichen Vergangenheitsdiskurse geschützt und so stabilisiert werden können, werden sie in die tieferen Schichten der Semiosphäre, in der Kultur, ausgelagert, d.h. gedeutet, symbolisiert oder auch mythologisiert. Werden die Erinnerungen auf beständige kulturelle Themenkomplexe bezogen, an anerkannte Deutungsmuster angepasst oder in sekundäre Signifikantenketten verwandelt (Barthes 2003: 85ff.), haben sie die Chance, trotz des Zerfalls der ständig wandelnden Vergangenheitsdiskurse, die im Alltagsleben verankert sind, erhalten zu bleiben. Indem die Erinnerungen im beständigen Kontext gedeutet werden, werden sie vor dem Zeitwandel gewissermaßen ‚imprägniert‘. Die Auslagerung der Erinnerungen in den beständigeren Kontexten der Kultur kann man als eine wirksame Erinnerungsstrategie ansehen, die das kommunikative Gedächtnis in das kulturelle Gedächtnis transformiert.

Die dargestellten historischen Ereignisse werden bei der Deutung und Auslagerung in den entsprechenden Kontexten zu Symbolen kulturell codierter Werte und Normen verwandelt. Je stärker die symbolische Kraft, die den Ereignissen verliehen wird, desto fester werden sie in der Erinnerungskultur verankert. Aleida Assmann schreibt in Verbindung damit über das Symbol als „Stabilisator der Erinnerungen“:

Die Erinnerung, die die Kraft eines Symbols gewinnt, ist von der retrospektiven Deutungsarbeit an der eigenen Lebensgeschichte erfaßt und in den Rahmen einer bestimmten Sinnkonfiguration gestellt. Solche Umdeutung, die [...] nicht notwendig mit Umfälschung gleichzusetzen ist, leistet einen wichtigen Beitrag zur Stabilisierung von Erinnerungen im Aufbau einer persönlichen Identität. (Assmann 2010: 257)³⁶

Assmann macht dabei auf einen wichtigen Begleitumstand der stabilisierenden Deutungsarbeit aufmerksam: die tiefgreifende Deutung der historischen Ereignisse ist immer erst „retrospektiv“ möglich. Die historischen Ereignisse werden nachträglich gedeutet, weil ein gewisser Abstand vonnöten ist, der nicht nur zeitlicher, sondern auch rechtlicher oder politischer Art ist, damit die Ereignisse auf den breiteren Kontext bezogen werden können. Die kulturelle Auslagerung, mit der die Erinnerungen stabilisiert werden, setzt immer zugleich auch eine Reduktion der Erfahrungen voraus. Es ermöglicht eine Vereindeutigung der sonst kaum überschaubaren Komplexität der gelebten Welt. Man kann so schlussfolgern, dass erst ein gewisser Grad des Vergessens die Konservierung der Erinnerungen als sinnstiftende Symbole ermöglicht.

Das kann man als einen grundsätzlichen Unterschied zwischen den bisher behandelten Tatsachenromanen und den Erinnerungsstrategien, die die Symbole als Stabilisatoren des Erinnerns nutzen, ansehen. Während die Tatsachenromane (sowie die zahlreichen Lebensberichte der Vertriebenen) dazu neigen, die historischen Ereignisse möglichst ‚dokumentarisch‘ mit Hilfe der aktuellen Vergangenheitsdiskurse der Publizistik oder der Historiographie darzustellen, versuchen die Autoren, die mit dem Symbol als Stabilisator arbeiten, sich eher diesen Diskursen zu entziehen. Hat der Tatsachenroman die ästhetische Funktion der literarischen Texte geschwächt und die Autonomie des Literarischen zugunsten der historischen Referenz benachteiligt, bestehen diese Autoren auf der ästhetischen Funktion, die die intra- und intertextuelle Organisation der Werke ins Zentrum setzt (Mukařovský 1967: 48). Die ‚symbolische Verdichtung‘, die schon am Beispiel der Tatsachenromane im voran gestellten Kapitel teilweise dargelegt werden konnte, nimmt bei diesen Autoren deutlich zu. Es ist jedoch klar, dass die Grenze zwischen den ‚deutenden‘ und den ‚dokumentierenden‘ Erinnerungsstrategien nie ganz fest ist, und dass es eher um unterschiedliche Facetten eines Kontinuums geht. Die in den Tatsachenromanen proklamierte Dualität der ‚treuen‘ historischen Wirklichkeitsdarstellung und der ästhetisierenden ‚Literarisierung‘ wird hier

³⁶ Auch wenn Assmann persönliche Identität und Lebensgeschichte nennt, unterscheidet sich in diesem Sinne die symbolische Deutung der persönlichen Lebensgeschichte nicht von den kollektiv geteilten Ereignissen (Assmann 2010: 257).

zugunsten des ‚Symbolischen‘ aufgehoben. Es heißt jedoch nicht, dass das Symbolische jenseits der Dualität nicht schon – wie angedeutet wurde – in den Dokumentarromanen eine wichtige Rolle gespielt hätte.

Es geht deshalb nicht um eine nachträgliche ‚Fälschung‘, sondern um eine Operation, die sich der einfachen Polarität wahr/falsch gewissermaßen widersetzt. Der in der Kritik der Tatsachenromane oft artikulierte Verdacht gegenüber der ‚Literarisierung‘ der historischen Ereignisse, die als ‚Deformation‘ oder sogar ‚Verunstaltung‘ der historischen Wahrheit angeprangert wird, steht hier nicht mehr zur Diskussion, denn gerade die ‚Verdichtung‘ wird offensichtlich als die sinnstiftende Funktion der Texte anerkannt. Wurde nämlich die Wahrhaftigkeit der Tatsachenromane in ihrer historischen Referenz, zahlreichen Zitaten, Fußnoten, authentifizierenden Fotografien etc. gesehen, nimmt man als Zeugnis der Wahrhaftigkeit in diesem Falle die Adäquatheit der Deutung wahr. Nicht die direkten historischen Hinweise, sondern die Übereinstimmung der historischen Ereignisse samt ihnen innewohnenden Kontexte wird zum Maßstab der Authentizität der Darstellung.

Zu den produktivsten Kontexten, die an der Deutung der unmittelbaren Nachkriegsereignisse teilhaben und an der ‚Imprägnierung‘ der Erinnerungen mitwirken, gehört sicher die christliche Symbolik. Eine ähnliche Funktion können aber auch andere mythopoetische Ordnungsmodelle synkretistischer Art oder die literarische Tradition ausüben.

II. 2. 2 CHRISTLICHE DEUTUNGSFOLIE

Die Tradition der christlich orientierten Aufarbeitung der Vertreibung geht zurück bis in die unmittelbare Nachkriegszeit. Die römisch-katholische Religion, die als ein gemeinsames Verbindungselement für viele Vertriebene vor allem in den westdeutschen Besatzungszonen eine bedeutende Rolle spielte, hatte von Anfang an einen großen Einfluss auf die Aufarbeitung der Erfahrungen vieler Vertriebener. Manche Autoren aus der BRD und Österreich wie Josef Mühlberger in der Novelle *Galgen im Weinberg* (Mühlberger 1951)³⁷ haben ihre Texte schon in den 50er und 60er Jahren tief in der christlichen Symbolik verankert. Auch die zahlreichen autobiographischen Berichte der 80er und 90er Jahre haben in der christlichen Lehre einen Rahmen ihrer Erzählungen gefunden.

³⁷ Zu den christlichen Motiven in Mühlbergers *Galgen im Weinberg* siehe die Diplomarbeit von Pavla Kůrková (Kůrková 2009: 78 – 82).

Dass die christliche Symbolik und Mythomotorik für die Deutung der Nachkriegsereignisse immer noch aktuell ist, illustriert der schon im vorigen Kapitel behandelte Roman *BergersDorf* von Herma Kennel. Kennel hat zwar, wie gezeigt wurde, ihren Tatsachenroman auf einer ‚realistischen‘ oder ‚dokumentaristischen‘ Erzählweise aufgebaut, in der zentralen Szene des Romans, die die Folterung und Hinrichtung der tragischen Hauptfigur des Bürgermeisters Hondl darstellte, wendet sie sich jedoch unerwartet einer auffallend christlichen Symbolik zu.

Kurz nach der im vorherigen Kapitel beschriebenen Anagnórisis-Szene, bei der der Bürgermeister in der Vorahnung des Endes seines Lebens rekapituliert und sich seines Schicksals bewusst wird, wird er von den Partisanen entführt, gefoltert und als Märtyrer ermordet. Die Partisanen schlagen dem Bürgermeister Nägel in die Schuhe ein und zwingen ihn, ein schweres hölzernes Kreuz auf den Rücken zu nehmen und es aus dem Dorf zu tragen. Der ‚Kreuzweg‘ des Bürgermeisters, bei dem er gepeitscht und dabei mehrmals ohnmächtig wird, beginnt bei der Statue des heiligen Johannes von Nepomuk und führt aus dem sakralen Zentrum des Dorfes auf einen nahen Hügel. In der Szene der Folterung des Bürgermeisters, die die Passionsgeschichte von Jesu Christi paraphrasiert, gipfelt die tragische Verkettung der historischen Ereignisse. Aus der Perspektive einer christlichen Deutung der Passionsgeschichte erscheint dann auch die vorangehende Anagnórisis-Szene als die Meditation Jesus im Gethsemane-Garten am Fuße des Ölberges. Ähnlich kann man auch die dargestellte Trauer der zurückgelassenen Frauen mit den drei Marien der Passionsgeschichte vergleichen. Auch wenn die Zuwendung der ‚dokumentarisch‘ geprägten Erzählung zu der überspannten christlichen Symbolik unerwartet und im Rahmen des Romans abrupt erscheinen kann, entspricht sie der tragischen Plotstruktur des ganzen Romans, die sie mit der Tradition der Passionsgeschichte verbindet. Die symbolische Szene steht so mit der ganzen Struktur des Romans im Einklang. Darin unterscheidet sich der Text von den meisten traditionellen Narrativen der Vertreibung, die mit dem überwiegend katholischen Milieu der Sudetendeutschen Landsmannschaft verbunden sind, wie der ebenso im vorigen Kapitel behandelte Roman von Wilhelm Böhm *Keine Liebe kein Erbarmen*.³⁸ Der Roman von Böhm, dessen Verankerung in der christlichen Lehre zwar schon im Vorwort auffällig signalisiert wird, beschränkt sich letztendlich nur auf das Schema eines Abenteuerromans, ohne dabei die christliche Symbolik in die strukturelle Ebene des Werkes und ihre Poetik mitzunehmen.

³⁸ Ein ähnliches Beispiel ist der Roman *Die Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit* von Emil Karl Stöhr, dem das nächste Kapitel gewidmet wird.

Überraschender als das christliche Programm in den Texten der Autoren, die mit dem katholischen Milieu der sudetendeutschen Verbänden verbunden sind, ist wohl die auffallende Präsenz der christlichen Symbolik in der Aufarbeitung des Themas in der tschechischen Literatur. Schon seit der Novelle *Gottes Regenbogen* von Jaroslav Durych aus dem Jahre 1955 (erst 1969 publiziert) wurde die christliche Symbolik zum festen Bestandteil der Texte, die sich mit dem Thema beschäftigt haben. Die ideologische Entspannung in den 60er Jahren hat ermöglicht, dass die in der christlichen Symbolik verankerten Romane und Novellen von Vladimír Kórner samt der Verfilmung seiner Novelle *Adelheid* aus dem Jahre 1969 große Resonanz hervorgerufen haben. Die christliche Symbolik blieb aber auch in den 70er und 80er Jahren in den Diskussionen über die Vertreibung, die in den oppositionellen Kreisen oder im Exil geführt wurden, präsent. Da die Religiosität in der sozialistischen Tschechoslowakei sowie das Thema Vertreibung aus den offiziellen Diskursen der Opposition und des Exils verdrängt wurde, kam es dazu, dass gerade die christliche Symbolik zu einer dominanten Deutungsfolie der unmittelbaren Nachkriegsereignisse wurde, wozu auch die rege Mitarbeit der tschechoslowakischen Exilierten und Dissidenten mit den christlichen Organisationen der Vertriebenen, der Ackermannsgemeinde bzw. der Gruppierung *Opus bonum*, beigetragen hat.³⁹ In den 90er Jahren hat vor allem Václav Vokolek mit seiner Novelle *Pátým pádem* (Mit dem Vokativ) an die Poetik der Texte von Durych und Kórner angeschlossen.

Als eine Fortsetzung dieser poetischen Tradition, die die christliche Symbolik mit dem Thema Vertreibung verbindet, kann man auch die Texte František Hobizals und Věra Fojtovás, die nach der Jahrtausendwende publiziert wurden, verstehen. Die Novelle *Schreinerské kořeny* (Schreinersdorfer Wurzeln) von František Hobizal, die in erster Fassung 1998 und in der zweiten Fassung als erster Teil des Triptychons *Šumavská Trilogie* (Böhmerwälder Trilogie) 2004 erschienen ist (Hobizal 2004), schildert den Untergang der Dörfer Zuschlag und Schreinersschlag im Böhmerwald während der unmittelbaren Nachkriegszeit. Der Mikrokosmos des überwiegend deutschsprachigen Dorfes wird aus der Perspektive der tschechischen Familie eines Oberförsters dargestellt, die wenige Monate nach Ende des

³⁹ Eine spezifisch christliche Prägung der Diskussionen über die Vertreibung kann aber auch mit dem traditionellen Konflikt der tschechischen Historiografie, der als ‚Spor o smysl českých dějin‘ bezeichnet wird, in Zusammenhang gebracht werden. Die Diskussionen über die ‚Bedeutung der tschechischen Geschichte‘ wurde seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zwischen einer christ-konservativen Linie der Historiografie (z. B. von Josef Pekař vertreten) und einer reformatorisch liberalen geführt. Während die letztgenannte Linie überwiegend von der kommunistischen Propaganda instrumentalisiert wurde, kann man die christlich konservative Linie, die einen Einfluss auf die antikommunistische Opposition und noch mehr auf das Exil ausgeübt hatte, als einen der Faktoren der spezifisch christlichen Interpretation der unmittelbaren Nachkriegsereignisse bezeichnen.

Krieges in das Dorf zieht. Die Barriere zwischen der neuen tschechischen Familie und den deutschsprachigen Bewohnern wird vor allem mit Hilfe des redseligen Dieners Hannes und des absonderlichen Pfarrers Kautsch bald überwunden. Kurz danach fängt jedoch die Abtransportierung der Bevölkerung an, bei der schließlich auch der einsame Pfarrer Kautsch, der als ein symbolisches Zentrum des geschlossenen Mikrokosmos dargestellt wird (Hobizal 2004: 25), das Dorf verlassen muss. Nach dem Abtransport des Pfarrers wird die Kirche zu einem Schweinestall umfunktioniert und langsam demoliert, worauf die ganze moralische und soziale Auflösung des dörflichen Mikrokosmos folgt.

Das lokale Kolorit, die Bewunderung der wilden Natur und der Eigentümlichkeit der Dorfbewohner lassen auf eine Tradition des ‚Böhmerwaldromans‘ schließen, also eines lokal geprägten Heimatromans, wie ihn die Texte Josef Ranks, Josef Klostermanns oder Josef Watzliks repräsentieren. Die Ästhetik des Zerfalls der moralischen Automatismen bei der Aufhebung der gesellschaftlichen Strukturen in Folge der Vertreibung sowie die Figur des verlassenen Pfarrers, der wegen seiner Einsamkeit und Sonderbarkeit jenseits der Gesellschaft, aber auch im Konflikt mit der kirchlichen Hierarchie lebt, verbinden die Novelle jedoch mit der Tradition von Durychs *Gottes Regenbogen* und Vokoleks *Pátým pádem*. Die Auflösung der gesellschaftlichen Strukturen führt zur Enthüllung der christlich-symbolischen Basis der zwischenmenschlichen Beziehungen, die – wie es der unerwartete Fund eines zugemauerten Heiligenbildes in der Novelle symbolisiert – als Einziges den Zerfall überdauert.

Auch der Roman *Odpust' nám jejich viny* (Vergib uns ihre Schuld) von Věra Fojtová (Fojtová 2004) knüpft mit der Figur des Pfarrers Lambert aus einem südmährischen Dorf nah an der österreichischen Grenze an die Reihe der vermittelnden Figuren, die einen Zugang zur christlichen Transzendenz inmitten des Zerfalls der traditionellen sozialen Beziehungen öffnen, an. Nicht aber der Pfarrer, der von den neuen tschechischen Zugesiedelten gelyncht wird, sondern die Familie aus den Beskiden, die ihr traditionelles Leben verlassen hat, damit sie in den bisher deutschen Dörfern nach dem Krieg ein neues Leben anfangen kann, steht im Zentrum des Interesses. Die Fokussierung auf eine Familie, die einen Hof, auf dem eine zurückgebliebene deutsche Familie immer noch wirtschaftet, skrupellos besetzt, ermöglicht es, die Vertreibungen direkt aus der Perspektive der ‚Täter‘ mit anzusehen. Der balladenhafte Plot des Romans – der moralische Zerfall des neu besiedelten Dorfes gipfelt im Mord eines tschechischen Jungen – verhindert jedoch jegliche Heroisierung der Neubesiedlung der Grenzgebiete und der Vertreibung der deutschen Bevölkerung.

Der Mut, die Täterperspektive bzw. die Perspektive der Mitstreiter der Täter ins Zentrum zu setzen, wird offensichtlich auf einer christlichen Basis begründet, die nicht auf die Bestrafung, sondern auf die Katharsis-Effekte und Transzendierung der Misshandlungen abzielt. Für die Tradition der christlich-symbolischen Bearbeitung der Vertreibung ist charakteristisch, dass die Verbrechen nicht in der Erzählung selbst aufgelöst, sondern nur aufgezeigt und der Transzendenz überlassen werden. So kann man auch den Titel des Romans – *Vergib uns ihre Schuld* –, der das Vater unser paraphrasiert, deuten. Die Verschiebung der grammatischen Person, der die zu vergebene Schuld zugeschrieben ist, weist dabei entweder auf die Schuld der Mitläufer oder auch auf die ganze Generation, von der der implizite Erzähler Abstand nimmt. In den beiden Lesarten wird der Roman nach dem Titel zu einem symbolischen Bericht eines Beichtenden. Die christliche Symbolik durchdringt die Geschichte und führt sie zu einer gemeinsamen Basis, auf der alle Ereignisse und Misshandlungen als eine sinngebende Konstellation dargestellt werden.

So wie im Falle des Romans *BergersDorf* von Herma Kennel handelt es sich bei Fojtová jedoch weder um ein explizit christliches Programm, noch um eine kohärente christliche Deutung der Nachkriegsereignisse. Stattdessen hat man es hier mit Bruchstücken, vereinsamten Symbolen einer gebrochenen mythischen Grammatik zu tun, die nur teilweise ihre eindeutige symbolische Valenz beibehalten haben. Die vereinzelt Symbole der christlichen Mythopoetik werden in die Darstellung der Vertreibung eingefügt, ohne dabei eine ausgeprägte christliche Deutung der Ereignisse zu implizieren.

So wird auch im Roman *Peníze od Hitlera (Ein herrlicher Flecken Erde)* von Radka Denemarková die vertriebene Hauptfigur jüdischer Herkunft, die als Opfer mehrerer Regime dargestellt wird, mit Blutmalen gezeichnet (Denemarková 2006: 220). Auch hier wird das ursprünglich christlich aufgeladene Symbol in das Narrativ Denemarkovás eingefügt, ohne dass dabei ein Abstand gegenüber dem Rest der diegetischen Ebene signalisiert wird. Die ursprüngliche symbolische Valenz des Motivs wird hier so weit gelockert, dass es nur vage Hinweise zur christlichen Lehre generiert. Die unerwartet erscheinenden Blutmale auf den Händen der Hauptfigur zeichnen die Figur als ein universelles Opfer aus. Die symbolische Referenz bezieht sich zwar nicht mehr auf eine geschlossene symbolische Ordnung, sie kann aber vielleicht gerade deshalb besser die historische Erfahrung durchdringen und die Ereignisse werthalt anordnen. Das einzelne Symbol funktioniert also nicht mehr in einer kohärenten symbolischen Grammatik, es vermag jedoch immer noch, die konkreten

historischen Ereignisse und Erfahrungen werthalt anzuweisen und sie an die beständigeren Bereiche der Semiosphäre zu knüpfen.

Die Verwendung der mythologisierenden Symbole, wie die Erscheinung der Blutmale bei einer der Figuren Denemarkovás, hat jedoch noch eine andere Folge für die Darstellung der Nachkriegsereignisse: Die Verbindung der ‚unrealistischen‘, mythologischen Ereignisse mit der ‚realistischen‘ historischen Darstellung hebt die automatische mimetische Funktion auf. Sie verleiht der fiktionalen Welt einen mythischen Charakter ohne Herkunftsangabe der Symbole. Die Mythisierung verstärkt die Ausgrenzung der literarischen Darstellung aus den historischen Alltagsdiskursen und aktiviert ihre mnemonische Potentiale, bzw. treibt sie deren Auslagerung im kulturellen Gedächtnis weiter.

II. 2. 3 MYTHOPOETISCHE GEMENGELAGEN BEI RADEK FRIDRICH UND MARTIN FIBIGER

Die unorthodoxe Anwendung unterschiedlicher Mythopoetiken, ihre Anpassung und Verbindung zum Zwecke der deutenden Darstellung der Nachkriegsereignisse erscheint als eine sehr produktive Erinnerungsstrategie der zeitgenössischen Autoren. Die Mythisierung der Nachkriegsereignisse nimmt jedoch viele Facetten an und beschränkt sich bei weitem nicht nur auf die christliche Deutung. Eine eigene Mythopoetik haben vor allem die Autoren der nordböhmischen Dichtergruppe um Radek Fridrich und Martin Fibiger entwickelt.

Die Poetik von dem aus Děčín (Tetschen) stammenden und dort lebenden Fridrich zeichnet sich durch einen eigenwüchsigen ‚einsiedlerischen‘ Sound aus, der neben erotischen und Naturmotiven eine stark ausgeprägte mythopoetische Prägung trägt. Fridrich bearbeitet in seiner Lyrik die Legenden, Fabeln, Monster- und Spukgeschichten, die die ehemalige Bevölkerung der Ortschaft erzählte und die mit ihrer Vertreibung vergessen wurde. Die Fabeln dienen Friedrich jedoch nur als Material seiner Lyrik, das von ihm weiter bearbeitet wird, sodass er eigene Monster- und Spukgeschichten erfindet und die alten um neue Figuren und Monster bereichert.

Die zweite Quelle seiner Poetik sind die Lebensgeschichten der auf den hiesigen Friedhöfen begrabenen ehemaligen Bewohner der Ortschaft, die Fridrich teilweise recherchierte, teilweise aber auch selbst frei mitgestaltete. Die Lebensgeschichten der ehemaligen Ortsbewohner werden in Fridrichs Sammlungen jedoch nicht aus der Perspektive des

lyrischen Subjekts, sondern aus ihrer eigenen Perspektive in der ersten Person Singular geschildert. Diesen Eindruck vertieft die Verwendung zahlreicher deutscher Worte oder ganzer Verse in der sonst tschechisch geschriebenen Poesie. Auf diese Art und Weise entsteht eine spezifische lyrisch-epische Form, die Fridrich als „Totenrede“ bezeichnet. Die beiden Techniken (die Bearbeitung der Monster- und Spukgeschichten und die Totenreden) kombiniert Fridrich in seinen Gedichtsammlungen (*Erzherz, Šrakakel der Schreckliche, Totenrede, Nebožky / Selige*) und gestaltet sie in Form einer phantastischen Galerie oder eines Monsterkabinetts.

Die Vertreibung der deutschen Bevölkerung wird dabei meistens nur indirekt thematisiert, sie bleibt jedoch im ganzen Werk präsent. In erster Linie spiegelt sie sich in Fridrichs Lyrik als eine radikale sprachliche, kulturelle und demographische Diskontinuität. Friedrich lässt in seinen Gedichten meistens das Tschechische sowie das Deutsche erscheinen, wobei das Deutsche als eine Chiffre, eine vergessen gemachte Basis in seinen überwiegend tschechischen Gedichten – vor allem in Eigennamen oder Titeln – auftaucht. Auf eine ähnliche Art und Weise spielt Fridrich auch mit den unterschiedlichen heutigen und vor dem Jahre 1945 üblichen Ortsnamen, womit ich mich ausführlicher im Kapitel *In Landschaften lesen* beschäftigen werde.

Die Vertreibung kommt aber an manchen Stellen auch explizit vor. So wird z.B. in der zweisprachig herausgegebenen Gedichtsammlung *Nebožky / Selige* bzw. in der Totenrede eines Mädchens Knechtová / die Knechtin der Wunsch ausgedrückt, nach der Vertreibung wieder in die Ortschaft zurückkehren zu dürfen. Das Mädchen beschreibt hier das berühmte Café *Zum grünen Paum* [sic] in Děčín (Tetschen), wo sich bisher unter dem Dielenboden versteckte Musikinstrumente der hiesigen Musikgruppe befinden. Die Instrumente wurden dort von den Musikanten versteckt, bevor sie die Stadt mit den anderen Vertriebenen verlassen mussten. Den Instrumenten liegt ein Brief vom Vater des Mädchens bei, in dem angeblich steht: „Einmal werden wir zurückkommen und wieder spielen“ (Fridrich 2011: 83). Friedrich platziert die kurze Legende, die auf die in den Häusern versteckten Wertsachen hinweist, gleich neben den phantastischen Spuk- und Monstergeschichten.

Eine Schlüsselrolle nimmt dieses Thema auch in dem Gedicht *Šrakakel singt / Šrakakel, der Schreckliche singt* ein, das aus der umfangreichsten Gedichtsammlung Fridrichs *Erzherz* stammt:

„Gepfügt sind die Felder,

verzaubert zur nackt liegenden Scham,
schwer sind die Geschichten
der Brüder meiner Verschütteten.
Im Jetzt und in der Unterwelt
fliegen die Erzherz-Bewohner fort,
weit weg sind die Grabhügel,
werden wir dort je zusammen sein?“ (Fridrich 2005: 31)

So wie in der ganzen Gedichtsammlung *Erzherz* werden in dem die Sammlung abschließenden Gedicht die mythologischen Dämonen mit der vertriebenen Bevölkerung („die Brüder meiner Verschütteten“) identifiziert. Das Vergessen der Fabeln und der Dämonen wird mit der Vertreibung der deutschen Bevölkerung der Region („weit weg sind die Grabhügel“) gleichgesetzt. Der letzte Vers, der die Frage nach einem möglichen Zusammensein aufwirft, gilt also der verlorenen mythologischen Welt sowie den vertriebenen ehemaligen Bewohnern der Region.

Fridrich verbindet in seinen Gedichten das Historische mit seiner dämonischen Mythopoetik und ‚remythisiert‘ auf diese Art und Weise die Geschichte. Die Geschichte kommt hier erst durch die Umkehrung des Mythischen vor. Fridrich ‚rettet‘ dadurch die Repräsentation aus den wandelnden Vergangenheitsdiskursen und schafft für sie einen autonomen Raum des Mythos.

Die mythopoetische Erinnerungsstrategie Fridrichs weist viele Ähnlichkeiten mit der Mythopoetik seines Freundes Martin Fibiger auf. Auch Fibigers Erinnerungsstrategie besteht in der remythisierenden Deutung der historischen Ereignisse, die dadurch eine neue mythopoetische Qualität erhalten und dem Vergessen teilweise entrissen werden. Während sich aber Fridrich als Lyriker profiliert und seinen Schwerpunkt in die Kontaminierung der Vergangenheit der Region mit dem Phantastischen oder Dämonischen legt, konzentriert sich Fibiger auf Prosa und einen nüchternen Erzählstil. Das Thema der Vertreibung spielt vor allem in Fibigers Novellen *Aussiger (Příběh ze Sudet)* (Aussiger, eine Geschichte aus dem Sudetenland 2004) und *Anděl odešel* (Der Engel ist von uns gegangen, Fibiger 2008) eine wichtige Rolle.

In der Novelle *Anděl odešel* wird die Geschichte des alten Emigranten Josef, der deutsch-tschechischer Herkunft ist, erzählt. Josef besucht nach mehr als einem halben Jahrhundert seinen Geburtsort im Elbtal unweit von Děčín (Tetschen). Sein Besuch und die Treffen mit den hiesigen Bewohnern, dem schon vor dem Krieg hier ansässigen Bekannten Emil Katze und dem Jungen Martin, geben Josef und seinen Gesprächspartnern Anlass zu Erinnerungen an die Zeit vor, während und nach dem Weltkrieg, als der Großteil der Bewohner seines Geburtsortes sowie des nahegelegenen Dorfes, in dem Josef aufgewachsen ist, vertrieben wurden. Beim Ausflug zu den Ruinen des nahen Heimatdorfes, dessen Häuser seit der Nachkriegszeit nie mehr bewohnt wurden, rekapituliert Josef im Gespräch mit dem Jungen Martin sowohl die Geschichte der Ortschaft als auch die seiner eigenen Familie.

Auf dieser ‚realistischen‘ Basis konstruiert Fibiger jedoch noch einen anderen Plan, der sich der Alltagserfahrung widersetzt. Während das ‚realistische Sujet‘ der Novelle mit der Figur des Emigranten verbunden wird, bindet sich das andere Sujet an die einheimischen Begleiter von Josef, den alten Bekannten Emil Katze und den seit seiner Kindheit verletzten und psychisch behinderten Jungen Martin. Der homodiegetische Erzähler, dem die Informationen über die fiktionale Welt durch die Wahrnehmung der Figuren vermittelt werden, berichtet in Anspielungen von der Erscheinung eines Engels, der nach Meinung einer der Figuren nach dem Zweiten Weltkrieg und den Vertreibungen das Tal verlassen hat. Eine Reihe von ‚Zeichen‘, deren Zeugen Katze und der Junge Martin werden, deutet weiterhin an, dass der Engel nach einem halben Jahrhundert in die Region zurückkehrt. Auf dem Stamm eines gefällten Apfelbaumes wird die Silhouette des Engels entdeckt und über dem Dorf wird ein seit Jahrzehnten nicht gesehener Adler beobachtet, der von den Dorfbewohnern für den zurückgekehrten Engel gehalten wird. Da die Kenntnisse des homodiegetischen Erzählers auf die Vermutungen der Figuren begrenzt sind, werden die Zeichen und beschriebenen Erscheinungen von ihm weder definitiv bestätigt noch abgelehnt. Während der Adler oder das Zeichen auf dem Stamm als unnatürliche Erscheinungen beschrieben werden, wird eine tatsächliche Erscheinung des Engels an anderen Stellen dementiert. Gerade die Kluft zwischen den beiden Positionen ermöglicht es dem Erzähler, über die ‚realistische‘ Ebene noch eine ‚mythisierende‘ Bedeutungsschicht aufzubauen. In diesem Plan stehen die historischen Ereignisse wie Vertreibung oder die Rückkehr des Emigranten Josefs im Einklang mit den übernatürlichen Ereignissen (Verschwinden des Engels, seine eventuelle Wiederkehr).

Die Novelle zeichnet sich so durch eine doppelte Struktur aus, die man mit Lubomír Doležel als hybride fiktionale Welt des modernen Mythos bezeichnen kann (Doležel 2003: 171-196). Das Mythische besteht nicht nur in dem eventuellen übernatürlichen Charakter der Erscheinungen, sondern in der mythischen Polarisierung der fiktionalen Welt im Bereich der ‚realistischen‘ ‚menschlichen‘ Ereignisse und der aus der Alltagserfahrung unerklärbaren Ereignisse, die eine parallele sinnhafte Ordnungsstruktur zu den ‚realistischen‘ Ereignissen stiften. Die fiktionale Welt zerfällt so in zwei Bereiche: einen aus der fiktionalen Welt bzw. ihren Regeln determinierbaren und einen anderen, undeterminierbaren. In Folge dieser hybriden mythischen Struktur bekommen schließlich auch die zahlreichen scheinbar unbedeutenden Andeutungen der Figuren oder die üblichen Alltagsereignisse eine mythische Dimension (bei der Ankunft des Emigranten Josef bemerkt die Wirtin, „sein Zimmer ist frei seitdem die komischen Sachen passieren [...]“⁴⁰ [Fibiger 2008: 6]), die als ein potentialer Bedeutungsüberschuss dieser Ereignisse verstanden werden kann. Der Bedeutungsüberschuss besteht nämlich im Potential jedes Ereignisses, als eine Schnittstelle der zwei gegenüberstehenden Bereiche der fiktionalen Welt zu wirken. Indem die mythische Doppelstruktur die mögliche Bedeutung jeglicher historischer oder sogar banaler Ereignisse potenziert, erhalten die Ereignisse einen präsenten Charakter: sie werden zu einem zeitresistenten Mythos. Das ist die Leistung der mythisierenden Erinnerungsstrategie.

Eine ähnliche Anwendung der Poetik des modernen Mythos findet man auch in der älteren Novelle von Fibiger *Aussiger* (Fibiger 2004). Auch wenn die beiden Texte an verschiedenen Handlungsorten spielen und unterschiedliche Figuren ins Zentrum stellen, weisen sie viele Ähnlichkeiten auf. Neben den poetischen Stilmitteln teilen sie auch Motive und Sujets. Schon in *Aussiger* erscheint die Figur eines Emigranten, der in Amerika ein paralleles Leben zur restlichen Handlung der Novelle im nordböhmischen Dorf (hier mit dem Namen Tschista / Čistá) führt. Während aber in *Anděl odešel* der Fokus auf der Figur des Emigranten Josefs liegt, steht diesmal eindeutig die Figur seines Bruders Walter im Zentrum, der in dem nordböhmischen Dorf geblieben ist. Für die beiden Novellen ist die radikale Diskontinuität zwischen der Kindheit der Hauptfiguren vor dem Zweiten Weltkrieg und nach dem Krieg charakteristisch. Sie spiegelt sich in der Verdoppelung der Figur Walters in der jugendlichen autodiegetischen Erzählstimme des ersten und vierten Kapitels und „de[m] alten Aussiger“, der autodiegetischen Erzählstimme des zweiten und fünften Kapitels. Während der „junge Walter“ die Schicksale seiner Familie vor, während und nach dem Weltkrieg schildert,

⁴⁰ „Jeho pokoj je od té doby volný, co se děly ty divné věci [...].“ Übersetzt von V. S.

beschreibt der alte Walter sein einsames Leben in der Gegenwart. Er bleibt tagsüber zu Hause, isoliert von der Umgebung und verbringt seine Zeit mit Kontemplationen über den nahen Tod.

Das dritte Kapitel und das vorletzte, sechste Kapitel gehören jedoch einer anderen Figur (Fibiger 2004: 37–48, 93–114), dem Jugendfreund und später entschiedenen Gegner Walters, Wehinger-Bruss. Auch wenn Wehinger-Bruss der Nachbar Walters ist, kommunizieren die beiden alten Männer seit Jahrzehnten nicht mehr. Der Grund ihrer Feindschaft bleibt unklar. Aus einigen Andeutungen lässt sich schließen, dass im Kern ihres Konfliktes die von beiden empfundene Liebe zu der Sängerin Adeline steht. Im letzten Kapitel mit dem Titel *Gewitter*, in dem der Konflikt der alten Männer seinen Höhepunkt findet, kommt es zu einem Zusammentreffen, das von kaum verständlichen Symbolen begleitet wird.

Den Gegensatz der phantasiereichen, ‚unrealistischen‘ Mythopoetik Fridrichs und der nüchternen ‚realistischen‘ Poetik Fibigers kann man, mit Northrop Frye, als den Gegensatz des ‚undisplaced Myth‘ der ‚hohen Mimesis‘ und des ‚ironical Myth‘ der ‚niedrigen‘ Poetik beschreiben (Frye 1957: 139). Im ‚ironischen Modus‘ wird zwar auf den ersten Blick die Darstellung der ‚realistischen‘ Alltagslogik untergeordnet, das Groteske deutet jedoch an, dass die geschilderte Realität einem undurchdringbaren mythischen Hintergrund unterordnet wird. In dem Grotesken, geht laut Frye die niedrige Mimesis der Ironie fließend wieder in die hohe Mimesis des Mythos über und bildet somit einen Kreislauf. Dies ist der Modus, den Fibigers Erinnerungsstrategie verwendet, der auf der Basis einer ‚realistischen‘ Darstellung die historischen Ereignisse mythisiert und dadurch den Erinnerungen an die Nachkriegszeit einen zeitlos epiphanischen Charakter verleiht.

II. 2. 4 „EUROPAS DUNKLE ZEIT“⁴¹

Indem bisher das Gewicht auf die religiöse und phantastische Darstellung der Vertreibung gelegt wurde, wurde noch nicht beachtet, dass selbst die natürliche Sedimentierung der Deutungen, die zur Emblematisierung der Vertreibung im kulturellen Gedächtnis führt, als eine Art ‚Mythisierung‘ begriffen werden kann (Barthes 2003: 85–122). Die immer wieder thematisierten Ereignisse werden dabei zu einem affektiv aufgeladenen monolithischen Bild des kollektiven Leidens. Während die Vertreibung in der sudetendeutschen Erinnerungskultur

⁴¹ Mit dieser Bezeichnung öffnete der Artikel von Bernhard Schulz in *Der Tagesspiegel* vom 21. 6. 2017 das Thema Vertreibung (Schulz 2017).

schon seit der unmittelbaren Nachkriegszeit das Geschichtsbild als eine emblematische ‚dunkle Zeit‘ dominierte, verbreitete sich eine solche sinnbildliche Darstellung in der tschechischen (und teilweise auch deutschen) Erinnerungskultur erst seit der Jahrtausendwende. Im tschechischen Kontext wird die Vertreibung im Rahmen des ‚antikommunistischen Masternarratives‘ weiterhin nicht nur als Sinnbild des Zusammenfalls gesellschaftlicher Organisation und des kollektiven Leidens, sondern auch des moralischen Verfalls und Anfang der heranrückenden kommunistischen Diktatur begriffen. Der Vertreibung als einer emblematisch ‚dunklen Epoche‘ tschechischer und deutscher Geschichte konkurrieren in den beiden Erinnerungskulturen andere Sinnbilder der ‚dunklen Zeit‘ wie der ‚Dreißigjährige Krieg‘ (Wehler: 2004) oder ‚die Hussitenkriege‘.⁴² Die anderen traditionellen sinnbildlichen Epochen werden manchmal auch als Deutungsfolie der Vertreibung verwendet und die Vertreibung mit ihnen verglichen.

Dies ist der Fall im Roman *Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit* von Emil Karl Stöhr, der im Jahre 2004 im Verlag R. G. und wieder 2014 im Selbstverlag erschienen ist. Stöhr stellt in diesem Roman die Vertreibung als die letzte Phase eines „Zweiten dreißigjährigen Krieges“ vor, wobei er die Hauptfigur des Romans mit der Figur des Simplizissimus, dem Helden des berühmten Romans von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* identifiziert. Die Hauptfigur des Romans – ein zehn- bis elfjähriger Junge Karl Häusler aus Dubí (Dauba), dessen Vorlage der 1934 geborene Autor ist – wird im Text „Simplicissimus Karl“ oder nur „Simplicissimus“ genannt. Er wird nach dem Muster des Pikaroromans als klassischer Schelm dargestellt. Er wird in die Kriegsereignisse verwickelt, als Mitglied des Volkssturms zum „Werwolf“ militärisch ausgebildet und nach den überstandenen Abenteuern Ende Juli 1945 aus Dauba in die sowjetische Zone vertrieben. So wie Simplicissimus zum Zeugen der Greuelthaten am Ende des Dreißigjährigen Krieges wurde, wird „Simplicissimus Karl“ zum Zeugen der Greuelthaten am Ende des „Zweiten Dreißigjährigen Krieges“. Im Klappentext des Romas steht:

Wie Grimmelshausens Simplizissimus im Ersten Dreißigjährigen Krieg (1618 bis 1648) werden der kleine Romanheld Karl Häusler und seine Eltern in die Wirren des Zweiten Dreißigjährigen Krieges (1914 bis 1945) hineingezogen. Dargestellt wird das Schicksal eines unschuldigen Jungen von Geburt in der Stadt Eichberg bis zum Ende des Krieges. (Stöhr 2014)

⁴² Siehe z.B. den undatierten Artikel von Bruno Herr *Von Hus zu Benesch* auf der Webseite des Komotauer Heimatkreises, http://www.heimatkreis-komotau.de/von_hus_zu_benesch.htm

Die Analogien gehen so weit, dass sogar der Erzähler sich selbst in einer anderen den Klappentext paraphrasierenden Passage als Grimmelshausen II. bezeichnet:

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen hat am Anfang des ersten Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) ab 1624 als 10 bis 14 jähriger Musketier gekämpft. Dr. Emil Karl Stöhr wurde am Ende des Zweiten Dreißigjährigen Krieges (1914-1945) im Alter 10 bis 11 Jahren als Grimmelshausen II an den Waffen ausgebildet. (Stöhr 2014)

Die Bezeichnung Grimmelshausen II. steht allerdings schon auf der Titelseite des Romans neben dem Namen von Stöhr. Die Analogien zwischen den beiden Epochen liefern Muster, mit deren Hilfe die Erinnerungen an das Kriegsende aus dem kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis transformiert werden.

Die Parallelen zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und den Ereignissen 1914 – 1945 bzw. zwischen dem Roman Grimmelshausens und dem Roman Stöhrs verankern aber nicht nur die Vertreibung im kulturellen Gedächtnis, sondern ermöglichen dem Autor auch, eine ideologisch extreme Position zu äußern. Der Zweite Weltkrieg wird nur als die letzte Periode des ‚Zweiten Dreißigjährigen Krieges‘ dargestellt und daher als eine Folge des angeblichen vorausgehenden Terrors der Tschechen, d.h. als eine kurze Episode einer Reihe von Verbrechen ohne Anfang und Ende interpretiert. Der pragmatische, ideologiefreie und unfreiwillige Charakter des Militärdienstes der Rekruten in den Heeren des Dreißigjährigen Krieges impliziert letztendlich einen genauso ideologiefreien und unfreiwilligen Charakter der Teilnahme der deutschen Figuren des Romans an den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges. Der Beitritt der Hauptfigur in die Hitlerjugend und Teilnahme an der Schulung des Volkssturms werden als Folgen der ungünstigen Umstände erklärt. Auch die Gründung der lokalen Truppen der Freikorps, die Mitgliedschaft in der lokalen NSDAP-Organisation sowie die Leitung des Volkssturms werden im Falle des Vaters der Hauptfigur den gesellschaftlichen Umständen zur Last gelegt. So wie in Wilhelm Böhms Tetralogie (siehe das Kap. Dokumentieren) gibt auch Stöhr der nationalistischen und rassistischen Ideologie Platz. Er schildert das ‚bequeme Leben‘ der tschechischen Bevölkerung und der jüdischen Mischfamilien auf dem Gebiet des Sudetendeutschen Gaus während des Krieges, traktiert die ‚Kontinuitätstheorie‘, nach der die deutschsprachige Bevölkerung Böhmens Nachkommen der antiken Markomanen sein sollen; die sowjetischen und tschechischen Soldaten bezeichnet er als Hunnen oder Mongolen (Stöhr 2014: 173) mit einer „Faun – Fratze“ (Stöhr 2014: 239). Noch schlimmer werden aber Roma und Figuren mit gemischter deutsch-jüdischer Herkunft dargestellt. Auch wenn die Roma während des Krieges in Böhmen, Mähren und Schlesien fast

ausgerottet wurden,⁴³ schildert Stöhr ihr angebliches Plündern in der Grenzregion im Sommer 1945 und nennt sie „Raubvögel“ (Stöhr 2014: 362). Die auffallendste negative Rolle im Roman spielt aber der „Halbjude“ Otto Rohde, der nach der Ermordung seiner Familie im Jahre 1938 aus der Stadt flüchten musste, während des Krieges aber bei der Wehrmacht eine gut bezahlte Stelle bekommen hat und 1945 in die Stadt zurückkehrte, um sich an allen Bewohnern der Stadt schrecklich zu rächen. Nicht nur, dass Stöhr die nationalsozialistischen Verbrechen verharmlost, er traktiert auch zahlreiche Topoi der nationalsozialistischen Propaganda.

Um eine so extreme Position äußern zu können und nicht die völlige Verantwortlichkeit dafür übernehmen zu müssen, nutzt Stöhr geschickt die Möglichkeiten, die ihm die Gattung des Schelmenromans und die Analogien mit Grimmelshausens *Simplicissimus* anbieten. Trotz der aktiven Teilnahme der Hauptfigur an der Reproduktion der nationalsozialistischen Ideologie und seinem Einsatz als Werwolf bei den blutigen Sabotagen gegen die tschechischen Gardisten und die russischen Besetzungstruppen in der Stadt wird er ‚im Grunde‘ für unschuldig erklärt, wie es auch zur Schelmenfigur passt. Man kann so mit dem Klappentext des Romans zusammenfassen:

Wie Grimmelshausens *Simplicissimus* im Ersten Dreißigjährigen Krieg (1618 bis 1648), werden der kleine Romanheld Karl Häusler und seine Eltern in die Wirren des Zweiten Dreißigjährigen Krieges (1914 bis 1945) hineingezogen. Dargestellt wird das Schicksal eines unschuldigen Jungen [...].

Die Unschuld der Hauptfigur bei allen Umständen folgt aus den Regeln der gewählten Gattung selbst. Aufgrund dieser Gattungsregeln kann man die Hauptfigur für ihr Handeln kaum verantwortlich machen und den moralischen Charakter hinterfragen, da die ganze Gattung des Schelmenromans jegliche wirkliche moralische Hinterfragung der Hauptfigur vom Anfang an ausschließt. Dies bezieht sich aber nicht auf die weiteren, tschechischen oder jüdischen Figuren, die mit einem satirisch moralischen Impetus kritisiert werden und alleine für das Chaos des nach dem offiziellen Ende fortgehenden Kriegs verantwortlich gemacht werden. Erhebt der Roman, der, wie viele Tatsachenromane im Untertitel als „Eine autobiographische Dokumentation“ bezeichnet wird, einen deutlichen Anspruch auf historische Authentizität und ‚Treue‘ der historischen Ereignisse, verwischt die Wahl der Gattungsform eines Pikaroromans jegliche Glaubwürdigkeit der geschilderten Ereignisse.

⁴³ Nach den Schätzungen haben nur rund 1000 von etwa 16000 in Böhmen und Mähren lebenden Romas den Zweiten Weltkrieg überlebt.

Indem der Erzähler als autobiographischer Erzähler eines Pikaroromans dargestellt wird, wird zugleich der Anspruch auf historische Authentizität aufgehoben. Das ist gerade die Strategie, die es Stöhr ermöglicht, seine extremen Ansichten zu formulieren, ohne dabei volle Verantwortlichkeit für sie übernehmen zu müssen. Indem die Form des Pikaroromans den Erzähler von der Verantwortlichkeit für die geschilderten Ereignisse entlastet, ermöglicht sie es ihm, die sonst unerträgliche ideologische Position einzunehmen.

Auch wenn eine solche extreme Darstellung der Kriegs- und Nachkriegsereignisse kaum mit anderen Texten der deutschen und tschechischen Gegenwartsliteratur verglichen werden kann (vielleicht nur mit der erwähnten Tetralogie von Böhm), die Tendenz zur Emblematisierung der Vertreibung als einer sinnbildlichen ‚dunklen Zeit‘ findet man auch in der tschechischen Belletristik. Die mediale Thematisierung der Vertreibung in den Jahren nach der Jahrtausendwende führte nicht nur zu einer Öffnung der Diskussionen über das Thema, sondern auch zur schematischen Emblematisierung der Ereignisse und ihrer Reduktion auf die sinnbildlichen Gewalttaten. Dabei wird die Vertreibung immer mehr zu einer Kulisse, in der allerhand abenteuerliche Geschichten situiert werden können, ohne dass die Frage nach der Verantwortlichkeit und den Beweggründen der historischen Akteure gestellt werden müsste. Die Tendenz zur Emblematisierung und Mythologisierung wird deutlich, wenn man den ersten Roman und seine Verfilmung von Josef Urban *Habermannův mlýn* (Habermanns Mühle) mit seinem zweiten Roman und der entsprechenden Verfilmung zu diesem Thema *Sedm dní hříchu* (Sieben Tage der Sünde) aus dem Jahre 2012 vergleicht. Während der erste Roman und seine Verfilmung ostentativ die historische Referenz in den Vordergrund gestellt haben und als historischer Roman bzw. historischer Film rezipiert wurden (siehe das Kap. Dokumentieren), entsprechen der Roman und Film *Sedm dní hříchu* (trotz der ebenso historischen Grundlage des Sujets) viel mehr der Gattung ‚Abenteuerroman‘ bzw. Abenteuerfilm. Die politischen Diskussionen und die rigorose Rückführung des Habermann-Romans und des Habermann-Films auf die historische Grundlage nahm bei der Rezeption des zweiten Romans deutlich ab. Die Vorwürfe der Kritik konzentrierten sich in diesem Fall eher auf die technische Mangelhaftigkeit der zahlreichen Aktionsszenen schematischer Figuren. Als „trivial“ und „sensationshungrig“ bezeichnete die Verfilmung der Rezensent Jan Gregor (Gregor 2012). Mirka Spáčilová ordnete den Film der Gattung Thriller und Western zu (Spáčilová 2012).

Die westernartige Darstellung, die die Vertreibung genauso pauschalisiert und der analytischen Untersuchung entzieht wie die Analogien mit dem Dreißigjährigen Krieg,

scheint jedoch trotz der Kritik populär zu sein, wie mehrere Reprisen des Filmes andeuten. Aus diesem Grunde entschieden sich auch die Autoren der Sonderausstellung über das Kriegsende und die Vertreibung in Ústí nad Labem für die Stilisierung der Ausstellung in das graphische und inhaltliche Format eines Westerns. Der Titel der Ausstellung lautete *Tenkrát na severozápadě* (Damals im Nordosten) und er sowie die graphische Darstellung wiesen auf den berühmten Western *Once Upon a Time in the West*. Auch wenn in diesem Falle die fachliche historische Vorbereitung der Ausstellung die schematische Vereinfachung verhinderte, die implizite Botschaft dieser semantischen Geste erlaubt den Besuchern, eine solche emblematische Verkürzung zu machen und die Jahre 1945–1946 pauschalisierend als eine Art Western wahrzunehmen. Das Thema läuft so Gefahr, auf diese Art und Weise nur zu einer Kulisse, in der allerhand abenteuerliche Geschichten inszeniert werden, zu verflachen.

II. 3 ERMITTELN

II. 3. 1 ERMITTELN UND ERINNERN

„Thriller aus dem Sudetenland sind gerade hoch im Kurs“⁴⁴, berichtet Mirka Spáčilová in einer Besprechung der neuen tschechischen Krimiserie *Vzteklina* (Tollwut) im Januar 2018 (Spáčilová 2018). Zu der Zeit konnte man tatsächlich im tschechischen Fernsehen und in der tschechischen HBO gleich drei Fernsehserien sehen, in denen die ehemaligen ‚Sudeten‘ und ihre heikle Geschichte thematisiert wurden. Spáčilová’s Behauptung ließe sich aber auch einigermaßen auf die tschechischen Krimiromane der letzten Jahre beziehen, unter denen mehrere die Nachkriegsgeschichte in den Grenzregionen behandeln. Die steigende Enttabuisierung der Vertreibung und die Verschiebung des Themas aus den Nischen der Aktivisten und der antikommunistischen Opposition in die breite Öffentlichkeit führte offensichtlich dazu, dass es den Weg auch in die populäre Gattung Krimi und Krimiserie gefunden hat. Auch unter den deutschen Krimis findet man viele, die sich mit der Zeitgeschichte und der Vertreibung aus den ehemaligen Ostgebieten beschäftigen. Im Vergleich zu den populären Krimis, die die Vertreibung aus dem ehemaligen Ostpreußen und den heutigen polnischen Gebieten thematisieren, wie etwa *Versunkene Gräber* von Elisabeth Herrmann oder *Tiefe Wunden* von Nele Neuhaus, sind die deutschen Krimis über die Vertreibung aus den ehemaligen Sudetengebieten allerdings deutlich seltener. Auch in diesem

⁴⁴ „Thrillery ze Sudet jsou [sic] právě v módě [...]“

Fall sieht man aber ein steigendes Interesse für die Darstellung des Themas in der populärkulturellen Gattung nach 2010.

Die Beliebtheit des Themas in den gegenwärtigen Krimis hängt selbstverständlich mit der allgemeinen Konjunktur der Regionalkrimis und der historischen Krimis in der gegenwärtigen Populärkultur zusammen. Die Popularität der unmittelbaren Nachkriegsgeschichte in den Krimis spiegelt auch die zunehmende Emblematisierung des Themenkomplexes wider, die im vorigen Kapitel beschrieben wurde. Laut Barbara Korte und Sylvia Paletschek „tragen die Kriminalromane an die Historie in stärkerem Maß als der ‚normale‘ historische Roman ihre eigenen gattungsspezifischen Gesetzmäßigkeiten heran.“ (Korte/Paletschek 2009: 17) Indem die Erinnerungen an die Vertreibung den Konventionen einer Gattung untergeordnet werden, werden sie immer mehr aus den konkreten historischen Kontexten und Situationen herausgelöst und als ein geformtes und den traditionellen narrativen Mustern angepasstes Wissen weitergegeben. Auch die Anpassung des Themas an die relativ festen Gattungsregeln eines Krimis tragen also zu der schon im vorigen Kapitel beschriebenen Transformation des kommunikativen Gedächtnisses ins beständigere kulturelle Gedächtnis bei.

Das in Krimis inszenierte ‚Ermitteln‘ kann also als eine spezifische literarische Erinnerungsstrategie angesehen werden, die bestimmte Folgen für die in den Krimis dargestellte Geschichte hat. Die Gattungskonventionen implizieren in erster Linie einen individualisierten Blick auf die Verbrechen, der die Frage nach der individuellen Schuld der konkreten Täter hervorhebt. Zweitens ist für die Gattung und ihre spezifische Erinnerungsstrategie die Verbindung, ja gegenseitige Bedingtheit zwischen der kriminalistischen und der geschichtlichen Aufklärungsarbeit charakteristisch. „The reader“ behauptet Anna Richardson, „is invited to apply his or her knowledge of [the past historical events] in combination with the problem-solving skills required by crime narratives in order to hopefully find some cultural resolution within the narrative solution.“ (zit. nach Hall 2016: 118) Die Gattungskonventionen garantieren dem Leser schließlich also auch, dass die durch das Verbrechen gestörte Ordnung doch zumindest teilweise wiederhergestellt wird. (Korte/Paletschek 2009: 18; Wellershoff 1998: 499ff) Die Geschichte wird durch eine starke Zielrichtung hin auf die Aufklärung der Verbrechen und Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung bestimmt. Die Darstellung der Vertreibung in den Krimis tendiert also zur abschließenden Aufklärung der konkreten Einzelverbrechen und der Wiederherstellung der Ordnung.

Auch wenn alle Krimis mehr oder weniger diesen Gattungskonventionen folgen (und die Leser sie auch erwarten), gibt es doch verschiedene Subgattungen, wie etwa die Regionalkrimis oder die historischen Krimis, in denen die genannten Strukturmuster deutlich variieren. Das Verbrechen bedeutet in Regionalkrimis nicht nur die Störung der ethischen und rechtlichen Norm, sondern immer auch einen sozialen Kollaps der lokalen Gemeinschaft. Die Regionalkrimis, die das lokale Kolorit und die sozialen Verhältnisse einer bestimmten Region in den Vordergrund stellen, thematisieren die Vertreibung meist als einen allgemeinen Faktor, der das spezifische Milieu des Regionalkrimis bestimmt. Im Krimi *Endlager* von Claus Kappl mit dem charakteristischen Untertitel „Altlasten im Granit“ (Kappl 2012) berühren die zu ermittelten vergangenen Verbrechen (die wiederholte Erdrosselung kleiner Mädchen und das Erschlagen ihres Täters) zwar nur oberflächlich das Thema Vertreibung, die Vertriebenen und ihre Schicksale bestimmen aber das Bild von Waldkirchen und die sozialen Verhältnisse in der Region maßgeblich. Die Vertriebenen, ihre aus Böhmen mitgebrachten Speisen und ihre Gebräuche werden als ein positives Kolorit der Region dargestellt, das ihr ihren Charakter verleiht. Der spezifische Blick der Vertriebenen auf die Nachkriegsgeschichte der Region ist aber auch der Schlüssel zur Entdeckung des Mörders bzw. mehrerer Mörder. Die Aufzeichnungen der aus dem böhmischen Liberec (Reichenberg) vertriebenen Tante des Kommissars, die die Gefahren der Vertreibung und die schwierige Anpassung an die bayerische Gesellschaft beschreiben, ermöglichen dem ermittelnden Kommissar die komplizierten Beziehungen unter den Verdächtigen aufzudecken und bringen ihn auf die Spur des Mörders. Vor allem die im Roman in extenso zitierten Tagebuchaufzeichnungen der Tante vermitteln dem Kommissar den Einblick in die sozialen Beziehungen der Region und helfen ihm den Mörder und seine Motive aufzuklären. Die Tagebuchaufzeichnungen verschaffen aber auch dem Leser eine Vorstellung von der Geschichte der Vertreibung und der Assimilation der Vertriebenen in der Region. Der Krimi ruft zur Beschäftigung mit den oft vergessenen Schicksalen der Vertriebenen hervor und betont ihre positive Bedeutung für die regionale Geschichte.

Eine ähnliche Rolle spielt die Vertreibung auch in der tschechischen Krimiserie *Rapl*, die die Konventionen eines Regionalkrimis mit der Tradition des ‚hard-boiled‘-Krimis verbindet. Der im Erzgebirge ermittelnde Polizist Kuneš wird hier zwar nicht direkt mit den Verbrechen des Kriegsendes und der unmittelbaren Nachkriegszeit konfrontiert, der historische Hintergrund der problematischen sozialen Verhältnisse der Region wird hier jedoch allgegenwärtig. Schauplatz der Serie sind die nach 1945 verlassenen Fabriken und verfallenen Häuser, wobei

eine pseudogermanische Mythologie, die wohl die Kultur der vertriebenen Bevölkerung andeuten sollte, ins Spiel gebracht wird. In der letzten Folge der ersten Staffel der Serie wird von einer der Hauptfiguren die Vertreibung der Tschechen nach dem Münchner Abkommen und die Vertreibung der Deutschen 1945 auch explizit als Grund für die sozialpathologischen Verhältnisse in der Region und seine Kriminalität beschrieben. Der lokale Hauptkommissar, dessen nationaler Hintergrund nicht eindeutig bestimmt wird, belehrt in einer Szene die junge Tochter des Ermittlers Kuneš aus Prag über die immer noch prägende Vergangenheit der Region. Auch hier spielt die historische Aufklärung für die Figuren eine initiatorische Rolle, da sich die junge Pragerin danach entscheidet, trotz der Probleme in der Region zu bleiben. Die Vertreibung reduziert sich in solchen Narrativen auf allgemeine und eher nebelhafte Assoziationen und Embleme, die aber immer noch den Charakter der Region bestimmen.

II. 3. 2 KRIMI ALS VERGANGENHEITSBEWÄLTIGUNG

Während die beschriebenen Regionalkrimis die Vertreibung nur als einen allgemeinen Faktor der historischen Entwicklung der Region und ein Lokalkolorit darstellen, wird in den historischen Krimis, die die Problematik der Vergangenheitsbewältigung in den Vordergrund stellen, die Vertreibung auch explizit und durch die Handlung dargestellt. Auch die historischen Krimis verfolgen aber unterschiedliche narrative Strategien. Die historischen Krimis können die vergangenen Ereignisse entweder als narrative Gegenwart, also auf derselben zeitlichen Ebene wie die Ermittlung darstellen, oder sie als ganz unzugängliche Vergangenheit, die nur in Rückblenden und durch Ermittlung erhellt wird, thematisieren (Korte/Paletschek 2009: 10). Der erste Fall, in dem die Kriegs- und Nachkriegsereignisse die Handlung bestimmen, nähert sich dem Thriller, da hier auch abenteuerliche Szenen dargestellt werden und die Aufklärung des Verbrechens weniger von der abduktiven Ermittlung als von der Aktion des Helden abhängt. Im Roman *Příběh zbloudilé kulky* (Die Geschichte einer verirrtten Kugel) von Lubomír Kubík (Kubík 2017) wird beispielsweise die Geschichte eines jungen Tschechen Jindřich in einer böhmischen Kreisstadt geschildert, der sich in der Zeit seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges bis zur Abtransportierung der hiesigen deutschen Bevölkerung in mehrere abenteuerliche Begebenheiten verstrickt und die geheimnisvollen Verbrechen an der deutschen Bevölkerung ermittelt. Im Roman überwiegen Szenen, in denen Jindřich mit der korrumpierten Polizei und mit den vermeintlichen tschechischen Partisanen, die die deutschen Bewohner der Stadt bedrohen, kämpft und dabei mehrere Liebesaffären erlebt. Die Deutschen spielen in diesem Roman die Rolle von mehr oder weniger passiven

Statisten, die Jindřichs Obhut mit reichen Gütern (einem Auto und einer Villa) oder sexuellen Avancen belohnen. Auch wenn die Vertreibung und das Misshandeln der Deutschen vom allwissenden, heterodiegetischen Erzähler kritisiert wird, sind es nicht die politischen und moralischen Dilemmata und die Atmosphäre der Nachkriegszeit, sondern die abenteuerlichen Begebenheiten, die im Vordergrund stehen. Der Roman beruht also vor allem auf schematischen Emblemen der ‚dunklen Zeit‘, ähnlich wie im Roman *Sedm dní hříchu* von Jan Urban.

Auch der Roman *Poslední oběť války* (Das letzte Opfer des Krieges) von Miroslav Skačáni (Skačáni 2012) stellt die historische Verbrechensgeschichte in einer chronologischen Ordnung dar. 1945 nutzt ein tschechischer Wachmann, Martin, im Sammellager für die Deutschen die Chance und ermordet seinen deutschen Rivalen, Manfred, dessen Frau er anschließend heiratet und dessen Kind er adoptiert. Martin veruntreut zugleich die Wertsachen der ermordeten Juden, die ihm später eine politische Karriere in der kommunistischen Partei ermöglichen. Der mit dem Fall vertraute deutsche Arzt Heller, der 1945 nach Deutschland transportiert wurde, versucht 1968 in der Zeit des Prager Frühlings den Tschechen zu erpressen, weil er unbedingt das Geld für die Rettung seines kranken Sohnes braucht. Der Einmarsch der Roten Armee verhindert jedoch die Erpressung, aber auch seine Anklage. Erst 1989 rächt sich Heller an Martin, indem er seinen angeblichen Sohn über dessen wirkliche Herkunft und die Ermordung seines tatsächlichen Vaters aufklärt und so die Familie von Martin zerstört. Die abenteuerlichen Szenen treten in Skačánis Text mehr in den Hintergrund und ins Zentrum rückt die Frage nach der Gerechtigkeit und der Legitimität von Rache.

Noch deutlicher auf die Vergangenheitsaufarbeitung konzentrieren sich die Krimis, in denen ein historischer Abstand zwischen der Ermittlung und den historischen Motiven des Verbrechens klafft, und die Ereignisse der Nachkriegsgeschichte erst im Laufe der Ermittlung als Motive gegenwärtiger Verbrechen und Ermittlung aufgeklärt werden. Gerade dieses Modell zeigt sich am produktivsten in den Krimis der letzten Jahre.

Im Allgäu-Krimi *Voralpenphönix* von Robert Domes (Domes 2014) werden beispielweise mehrere Brandmorde älterer Männer in Neu Gablonz ermittelt, die zuerst als Zufälle erscheinen und bei denen nichts darauf hindeutet, dass sie ein historischer Hintergrund verbindet. Als die Polizei die Brandfälle als Zufälle klassifizieren und ablegen will, entscheidet sich eine Journalistin, die an die offizielle Version nicht glaubt, auf eigene Faust zu ermitteln. Die Journalistin, die einen ‚sudetendeutschen‘ Hintergrund hat, entdeckt, dass

alle Opfer der Brandfälle aus dem Dorf Milowitz in Nordböhmen stammten und manche von ihnen im lokalen Heimatkreis tätig waren. Auch ihr Vater stammt aus diesem Dorf, sodass die Ermittlung für die Journalistin plötzlich einen privaten Hintergrund bekommt. Bei der Forschung im Milieu der Vertriebenen wird sie sowohl mit den schwierigen Schicksalen der Vertriebenen und den Problemen ihrer Assimilation in der Nachkriegszeit als auch mit dem in der Gemeinschaft herrschenden Rechtsradikalismus und mit Xenophobie konfrontiert. Mit Hilfe von archivarischen Recherchen, Zeitzeugengesprächen und der Analyse von Familienalben entdeckt die Journalistin (und Hobby-Mechanikerin) Schritt für Schritt die historischen Ereignisse, die alle Opfer verbinden und Motiv der Morde sind. Die Opfer haben sich als Jugendliche 1945 beim Einmarsch der Roten Armee an einer unsinnigen Diversion beteiligt, die mit einer Racheaktion erwidert wurde, bei der fast eine ganze deutsche Familie bei lebendigem Leib im Haus verbrannte. Nach der Wende bereitet einer der Überlebten aus der Familie, der den fanatischen Angriff der Jugendlichen am Ende des Krieges vergeblich verhindern wollte und dabei von den Russen gefangen genommen wurde, den Racheplan vor. Auch wenn er den Plan auf Grund seines hohen Alters nicht selbst durchführen kann, überzeugt er seinen jüngeren Bruder und die ehemalige Hausmagd der massakrierten Familie, seinen Plan zu realisieren.

Indem die Journalistin die verdrängte Geschichte der Vertriebenen aufklärt, klärt sie auch die gegenwärtigen Morde und zugleich auch ihre eigene Familiengeschichte auf. Es ist charakteristisch, dass die Erinnerungen der Zeitzeugen, mit denen sie bei ihren Nachforschungen redet, als unzuverlässige Zeugen gezeigt werden. Das Gedächtnis vermag nicht mehr die Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu überbrücken. Selbst der Vater der Journalistin wird von ihr als Lügner überführt und seine Erinnerungen als eine verklärende Entstellung der tatsächlich viel ambivalenteren Ereignisse entlarvt. Erst die Recherchen im Archiv des Heimatverbandes und in den tschechischen Archiven bringen Licht in den Fall. Die in den floating gap geratenen Ereignisse scheinen deshalb nicht mehr mit Hilfe des kommunikativen Gedächtnisses der lebenden Erinnerungsgemeinschaft, sondern nur noch mit Hilfe des Expertenwissens und der imaginativen Abduktion rekonstruierbar zu sein.

Dies zeigt deutlich auch die oben erwähnte Kriminalserie *Vzteklina* (Tollwut). In den einleitenden Szenen der Serie wird ein idyllisches Trinkgelage alter Freunde in einer Waldhütte gezeigt, bei der alte Schlager gespielt werden. Der brutale Mord an den meisten Anwesenden, zu dem es in der Nacht kommt, bringt die scheinbar idyllische Gemeinschaft in Unordnung. Zugleich bricht im Dorf die Tollwut aus. Wenn später auch andere ältere Männer

unter verdächtigen Umständen ums Leben kommen, fragt man danach, was alle diese Opfer verbindet. Die private Ermittlung eines Tierarztes und die noch erfolgreichereren Nachforschungen einer Studentin führen schließlich zur Entdeckung des Mörders. Es handelt sich um einen Arzt, der in dem Dorf am Ende des Krieges als Deutscher geboren ist und nach der Folterung und Ermordung seiner Eltern bei der wilden Vertreibung in einer tschechischen Familie aufwuchs. Er rächt sich an den ehemaligen Rotgardisten, die an der Folterung und Vertreibung der Bevölkerung des Dorfes und seiner Familie teilgenommen haben. Wie im vorigen Fall des Allgäu-Krimis *Voralpenphönix* führt auch hier die Ermittlung der gegenwärtigen Morde zur Entdeckung eines historischen Verbrechens, das kurz nach Kriegsende passiert ist und alle Opfer mit dem Täter verbindet. Auch die ungewöhnliche Tathandlung – die tödliche Ansteckung mit der Tollwut – hängt wie im vorigen Beispiel mit dem historischen Verbrechen zusammen, da die Eltern des Arztes nach der Folterung von wütenden Hunden zerfleischt wurden.

Ähnlich wie im vorigen Fall zeigt sich schließlich auch in dieser Krimiserie, dass die Erinnerung der lebendigen Zeitzeugen nicht mehr zuverlässig ist. Die Ermittlung der Polizei, die auf den üblichen Ermittlungsmethoden und Zeugengesprächen basiert, scheitert. Erst die Forschung der jungen Studentin, die in den Archiven ihre Diplomarbeit über die Vertreibung schreibt, hilft sowohl die Morde als auch die von allen Beteiligten verdrängte Geschichte aufzudecken. Das Studium erscheint so als eine parallele und einzig adäquate Ermittlungsmethode zu den traditionellen Formen der Ermittlung. Die langen Szenen, bei denen die Historiker und Archivare die Studentin über die Geschichte belehren und so auch den Zuschauer über die Vertreibung der Deutschen indirekt aufklären, erinnert sogar mehr an die Form eines Dokudramas oder gar Dokuments als an einen Krimi. Die sachkundigen Fachleute posieren in den Bibliotheken oder unter den Regalen der Archive und beschreiben in didaktischem Ton die Vertreibung. Ähnlich ‚dokumentarisch‘ wirken auch die schwarzweiß und mit einem starken Filter aufgenommenen Szenen, in denen die Vergewaltigung, Folterung und der Mord an den Eltern des Arztes dargestellt werden. Sie illustrieren die Aussage einer Zeugin, deren Zeugenschaft jedoch nur noch auf einer archivarischen Aufnahme erhalten geblieben ist. Die schwarzweiße Form dieser Aufnahmen deutet an, dass die Szenen nur noch in den archivarisch aufbehaltenen biographischen Aufzeichnungen erhalten geblieben sind.

Die beiden letztgenannten Krimis und die in ihnen dargestellten Ermittlungsmethoden geben zu erkennen, dass das kommunikative Gedächtnis schon so weit gestört ist, dass nur noch das

Expertenwissen der Fachhistoriker und Archivare die Vergangenheit ins Gedächtnis rufen kann. Die kriminalistische und die fachlich historische Aufklärung kommen hier deshalb am deutlichsten überein. Der Zugang zu den Kriegs- und Nachkriegsereignissen scheint von nun an dem Alltagswissen verwehrt zu sein. Die beiden Krimis illustrieren so anschaulich, wie weit der Übergang vom kommunikativen Gedächtnis zum kulturellen Gedächtnis fortgeschritten ist und wie tief die Kriegs- und Nachkriegsereignisse in den floating gap geraten sind.

II. 3. 3 DOPPALNARRATIV

Die zwei letztgenannten Krimis zeichnet schließlich noch ein anderes wichtiges Strukturmerkmal aus: Jeder der Fälle besteht aus zwei verschiedenen Fällen und zwei Zeitschichten, in denen Mörder und Opfer ihre Rolle getauscht haben. Die Mörder werden hier als Opfer der Ereignisse von 1945 gezeigt; umgekehrt werden fast alle ihre Opfer als gewaltsame Täter aus der damaligen Zeit vorgestellt. So künstlich und kompliziert diese Struktur der „dual“ oder „twofold Narratives“, wie sie Katharina Hall nennt, (Hall 2016: 118, 119) erscheinen mag, so verbreitet ist sie in den Krimis über Vertreibung. Man findet sie neben den genannten Repräsentationen auch im tschechischen Krimi *Promlčení* (Verjährung) von Jiří Březina aus dem Jahre 2015 (Březina 2015) oder im Comic und Film *Alois Nebel* aus dem Jahre 2011 (Rudiš/Jaromír 99 2012). Die doppelte Struktur dieser Romane und Filme und ihre Verbreitung rufen deshalb wichtige ethische, rechtstheoretische und schließlich auch erinnerungstheoretische Fragen auf: Sind die Morde an den Massenmördern von 1945, die nie bestraft wurden und bestraft werden können, moralisch gerechtfertigt? Wie soll man mit solchen Fällen umgehen? Warum sind diese Romane und Filme heutzutage so beliebt und was sagen sie über die gegenwärtigen Erinnerungskulturen aus?⁴⁵

Das stärkste Interesse für die rechtliche und moralische Frage zeigt wohl Jiří Březinas Roman *Promlčení* (Verjährung). Der Protagonist des Kriminalromans, der junge degradierte Polizist

⁴⁵ Die Aktualität dieser Fragen und die allgemeine Popularität dieses narrativen Schemas zeigt deutlich der 2010 publizierte Krimi *Der Fall Collini* von Ferdinand von Schirach, der als paradigmatisches „doppeltes Narrativ“ gilt (Hall 2016: 218). Im Roman ermordet ein italienischer Gastarbeiter scheinbar grundlos einen deutschen Unternehmer. Erst die private Ermittlung seines Pflichtverteidigers führt zur Feststellung, dass der Unternehmer während des Krieges in Italien an Kriegsverbrechen beteiligt war und ihn der Italiener in der Nachkriegszeit mehrmals vergeblich angeklagt hat. Als der Italiener feststellt, dass der Gerechtigkeit auf legale Art und Weise nicht genüge getan werden kann, entscheidet er sich für den Mord, nach dem er später selbst Selbstmord begeht. Der Roman kritisierte mit Hilfe der doppelten Struktur die Unstrafbarkeit der nazistischen Verbrecher, deren Partizipation an den Massenmorden, die als Beihilfetat eingeordnet wurden, schon nach 15 Jahren laut dem sog. Dreher-Gesetz verjährte.

Tomáš Volf, ermittelt um das Jahr 2015 auf eigene Faust an zwei Morden aus den frühen 1990er Jahren des 20. Jahrhunderts, bei denen zwei alte Männer umgebracht wurden. Er trifft sich mit dem Polizisten Ondřej Novotný, der damals als junger Polizist an der Ermittlung teilgenommen hatte und später als Politiker Karriere machte, von dem er erfahren möchte, warum der Fall in den 1990er Jahren nicht aufgeklärt und ungelöst abgelegt wurde. Novotný weicht diesem Thema zuerst aus, da er Angst hat, dass es seine Karriere zerstören könnte, schließlich beschreibt er dem jüngeren Kollegen aber den ganzen Verlauf der Ermittlung: So wie in *Voralpenphönix* war am Anfang nicht klar, ob überhaupt Morde vorlagen und ob die zwei Fälle überhaupt etwas verbindet. Die Ermittler der Polizei legen die beiden Fälle ungelöst ab. Novotný, ohne offizielle Bewilligung zur weiteren Ermittlung, hatte schließlich doch festgestellt, dass die Opfer ihre Teilnahme an den Massenverbrechen im Sommer 1945 verbindet und diese Tatsache wohl das Motiv des Mörders war. Seine private Ermittlung führt ihn auf die Spur eines älteren Österreicher, den er eigentlich schon kannte und mit dem er befreundet war (er hielt ihn für einen Polizisten). Der Österreicher gesteht Novotný seine Tat, erzählt ihm aber von seinem Schicksal und seinen Beweggründen. Er wurde Anfang des Krieges in der Tschechoslowakei geboren und als seine Mutter im Sommer 1945 von den zwei später ermordeten Tschechen sadistisch umgebracht wurde, wurde er nach Österreich vertrieben. So wie die verwiesenen Opfer der Vertreibung in *Vzteklina* und in *Voralpenphönix* rächte sich also auch der Mörder in *Promlčení* an den Mördern seiner Mutter, die sonst legal nicht mehr bestraft werden konnten. Nachdem der Österreicher Novotný sein Schicksal erzählt und seine Beweggründe erklärt, fordert er ihn auf, selbst über seine Schuld zu entscheiden und ihn entweder anzuzeigen oder, wenn er seine Tat gerechtfertigt hält, den Fall abzulegen. Novotný entscheidet sich zu schweigen. Nun steht schließlich auch Volf, dem Novotný die Geschichte erzählt hat, vor der Frage, ob er den Österreicher und zugleich auch Novotný, der gegen seine Dienstpflicht verstoßen hat, anzeigt oder die Wahrheit verschweigt. Diese Frage bleibt am Ende des Romans offen.

Die doppelte Struktur des Krimis beruht auf einer paradoxen dialektischen Bewegung. Indem der Fall aus den 1990er Jahren Schritt für Schritt aufgeklärt wird, zeigt sich sein ethischer und historischer Hintergrund immer weniger klar. Dieses Verfahren unterminiert die traditionellen Konventionen der Gattung, die üblicherweise – wie gesagt wurde – von der durch das Verbrechen verursachten Unordnung hin zur Aufklärung und Wiederherstellung der Ordnung führt. Die fiktionale Gesellschaft kann durch die Vorführung des Täters kein moralisches Gleichgewicht erlangen, da dabei die älteren Verbrechen unbestraft bleiben. Der offene

Charakter der doppelten Struktur ist in diesem Fall noch markanter als in *Voralpenphönix* oder in der Serie *Vzteklina*, da die Entscheidung über die Frage nach Gerechtigkeit nicht den institutionellen Verfahren der Gerichte, sondern der privaten Entscheidung des degradierten jungen Polizisten überlassen wird. Sie wird also direkt als eine Frage des Gewissens gestellt.

Noch radikaler wirkt die doppelte Struktur im Comic und Film *Alois Nebel*, die unter Mitarbeit des Grafikers Jaromír Švejdík (als Jaromír 99 bekannt), des Schriftstellers Jaroslav Rudiš und des Regisseurs Tomáš Luňák entstanden sind. Der dreibändige Comic sowie der auf dieser Basis rotoskopisch gedrehte Film wurden bald nach ihrer Erscheinung mit dem ebenso verfilmten Comic *Sin city* von Frank Miller verglichen (V. 2011).⁴⁶ An die Geschichte des Bahnwärters Nebel, dessen Name die Stimmung des Films Noire, die Verhüllung der traumatischen Vergangenheit, aber auch anagrammatisch Leben impliziert, wird die Geschichte eines „Stummen“ gebunden, der als kleines Kind aus dem nordmährischen Dorf Bílý Potok vertrieben wurde.⁴⁷ Beim Transport wurde seine Mutter von einem tschechischen Wächter, der wahrscheinlich sein Vater war, umgebracht. Der Stumme kehrt Ende der 1980er Jahren zurück, um sich an seinem Vater zu rächen. Nach verschiedenen Peripetien steht er dem, mit einer Pistole bewaffneten, Vater mit einem Beil in der Hand gegenüber. Der Vater legt die Pistole plötzlich ab und lässt sich erschlagen. Seinem Sohn Auge in Auge gegenüberstehend scheint er sich seiner Schuld zu besinnen und er lässt der Rache des Sohns freien Lauf. So wie in den vorigen Fällen ist also auch hier das Opfer des gegenwärtigen Mordes, der eine der Handlungsachsen des Films und des Comics bildet, zugleich Täter eines sich ‚im Nebel‘ verlierenden historischen Mordes aus dem Jahr 1945. Im Gegensatz zu den vorigen Repräsentationen geht hier die Verschränkung beider Verbrechen und Zeitschichten so weit, dass der historische Täter und das gegenwärtige Opfer selbst die Gerechtigkeit der Rache anerkennt und sie selbst zulässt. Die doppelte Struktur wird hier so zugespitzt, dass Täter und Opfer selbst freiwillig die Rolle des anderen einnehmen. Die Geschichte findet so schließlich eine Lösung und ein Gleichgewicht.

Diese Lösung der doppelten Struktur kann man einigermaßen als Gegensatz zur Lösung der Krimiserie *Vzteklina* verstehen, die schon oben beschrieben wurde. Auch in *Vzteklina*, wie

⁴⁶ Die groteske Form der ‚Noire-Ästhetik‘ impliziert hier aber nicht eine abenteuerliche Stimmung, sondern eher einen ironischen und spielerischen Abstand von der Darstellung der Ereignisse. Die emblematische Mythisierung der Vertreibung als einer sinnbildlichen ‚dunklen Epoche‘ wird in *Alois Nebel* also nicht nur weiter getrieben, sondern zugleich auch hinterfragt. Während also in den Novellen von Fibiger die realistische Darstellung durch die komponierte Unbestimmtheit und symbolische Mehrschichtigkeit mythisiert wird, findet in *Alois Nebel* durch die ironisierte Form der ‚dunklen Ästhetik‘ der Mythos wiederum den Weg zurück zur Ironie.

⁴⁷ Den Namen des Stummen kann man als einen möglichen Hinweis auf einen Deutschen verstehen, da das Wort ‚Deutscher‘ im Tschechischen, ‚Němec‘, etymologisch von dem Stummen, ‚Němý‘, abgeleitet wird.

beschrieben wurde, wird als Mörder ein Nachkomme der gefolterten und getöteten Deutschen dargestellt. So wie in anderen Fällen kehrt der Mörder in sein ehemaliges Heimatdorf zurück, um sich an den Tätern zu rächen. Im Unterschied zu den Krimis *Promlčení*, *Voralpenphönix* und *Nebel*, kann man den sich rächenden Arzt kaum als eine positive oder ambivalente, sondern nur als eindeutig negative Figur ansehen. Sein tief vergrabener Hass und sein pathologisches Rachgefühl werden symbolisch im Motiv der „Tollwut“ verkörpert. Er unterscheidet sich von den vorigen Rächern auch darin, dass er nicht nur die ehemaligen Verbrecher, sondern schließlich auch die unschuldigen Zeugen seiner Rache bedroht. Erst als der Arzt am Ende erschossen wird, schließt die Geschichte definitiv ab. Auch wenn also die Serie über die Vertreibung kritisch berichtet und sie in einer Rückblende sogar die Vergewaltigung, Folterung und Ermordung der Eltern des Arztes durch die tschechischen Täter relativ naturalistisch darstellt, werden die Rachepläne des Arztes als illegitim und pathologisch gezeichnet. Während die historische Forschung in den Expertenkreisen, die keine konkreten Fälle und Verbrechen thematisiert, erforderlich erscheint, wird jeglicher Versuch um Restituierung des Rechtes als gefährliche Besessenheit, die nicht akzeptiert werden darf, dargestellt. Die Erschießung des rachsüchtigen Arztes öffnet in der Serie keine moralischen Fragen mehr.

Dies bestätigen schließlich auch die Reaktion mancher Zuschauer in den Internetdiskussionen: „Zufriedenheit“ äußert etwa der Zuschauer mit dem Nicknamen PanMartin. Die Handlung des Thrillers sei zwar „nicht bombastisch“, doch mache es „Freude, dieses Unrecht der Vergangenheit, und die Rache [anzusehen].“⁴⁸ Auch wenn in dem Thriller, wie gesagt, die Folterung, Vergewaltigung und Ermordung eines deutschen Paares während der wilden Vertreibungen naturalistisch dargestellt wird, wird die Serie als eine unverbindliche Imagination wahrgenommen, die „Zufriedenheit“ hervorruft und „Freude macht“. Der paradoxe Ausdruck des Zuschauers deutet an, wie tief der Abstand der heutigen Zuschauer zu den Ereignissen ist und wie unvorstellbar jegliche Verbindung der Vergangenheit mit der gegenwärtigen Gesellschaft tatsächlich ist. Die Vertreibung wird als mythischer Stoff für die Experten oder Schauerlustigen wahrgenommen, der keine Verbindung mehr zum Alltag hat.

Die Doppelnarrative sind also ambivalent, oder noch besser mit Albrecht Koschorke gesagt: doppelkonditioniert (Koschorke 2012: 370–373). Sie können die vergangenen Opfer und die

⁴⁸ „Spokojenost, a zápletká sice nijak bombastická, ale vlastně potěší, tyhle křivdy z minulosti, a pomsty.“ Siehe den Kommentar von PanMartin <https://www.csfd.cz/film/431483-vzteklina/komentare/strana-2/>

gegenwärtigen Mörder rehabilitieren, sie können sie aber auch als gefährliche Rächer und Ewiggestrige abstempeln. Die für die Krimis zentrale individuelle Schuld und der historische Hintergrund können miteinander harmonisiert oder aber gegenübergestellt werden. Während die Spannung der historischen und gegenwärtigen Verbrechen in *Alois Nebel* in der Privilegierung der historischen Opfer, deren Rechte selbst der Täter anerkennt, aufgelöst wird, werden sie in *Vzteklina* zugunsten des bestehenden Status quo gelöst. Die Krimis *Voralpenphönix* und noch deutlicher *Promlčeni* lassen diese Spannung wiederum absichtlich offen und unterlaufen so die zur Ordnung tendierenden Konventionen der Gattung.

Die Gattung Krimi ist also zwar eine relativ stabile Struktur, die einen Spielraum für die Erinnerungsprozesse anbietet, sie lässt jedoch durchaus unterschiedliche Variationen zu, deren Pragmatik gegensätzlich sein kann. Die Stabilität und Beliebtheit dieser Gattung in den heutigen Erinnerungskulturen gründet vielleicht gerade auf dieser geschlossenen Offenheit der Doppelstruktur. Diese Struktur prozessualisiert so das Nebeneinander- und Gegeneinandersein unterschiedlicher Erinnerungsnarrative in der ideologisch nicht mehr eindeutig differenzierten Öffentlichkeit.

III. 4 ZERLEGTE ERINNERUNGEN AUSSTELLEN

III. 4. 1 NACHLEBEN STATT HISTORISMUS

In den vorigen Kapiteln wurden diejenigen Erinnerungsstrategien vorgestellt, die sich entweder unter dem Stichwort des Dokumentierens eine ‚bloße‘ Darstellung der historischen Ereignisse zum Ziel setzen oder sich eher auf die Deutung, Mythisierung und sogar sinnbildende Emblematisierung der Nachkriegsereignisse (etwa in den populären Krimis) konzentrieren. Die Erinnerungsstrategien erwiesen sich jedoch als problematisch und ihre Operativität im Rahmen der Erinnerungskulturen als begrenzt: Wollen die dokumentierenden Tatsachenromane einen ‚Effet de réel‘ (Roland Barthes 1989: 141–149) hervorufen, bedienen sie sich rhetorischer Figuren, deren Literarizität vergessen gemacht werden muss; den herausragenden Deutungsansätzen droht wiederum die Schematisierung und rückblickende Gleichmacherei, wenn sie die historischen Ereignisse einem deutenden Kontext anzupassen versuchen oder sie zu sinnbildlichen Emblemen einer ‚dunklen Zeit‘ verflachen. Dasselbe gilt für die Krimi-Romane und Krimi-Serien, in denen die dargestellten historischen Ereignisse den schematischen Regeln einer populären Gattung untergeordnet werden.

Als eine Alternative zu diesen Optionen bietet sich eine Erinnerungsstrategie an, die statt der illusionistischen Darstellungsweise der Tatsachenromane, der direkten Deutungsansätze und emblematischer Versinnbildlichung auf eine immer schon fragmentarische, in sich brüchige und ambivalente Darstellung der Nachkriegsereignisse abzielt. Eine solche Erinnerungsstrategie bezieht sich auf die modernistische Umdeutung des klassischen Historismus und findet ihre Inspiration in den Konzepten der ‚Mémoire involontaire‘ bei Marcel Proust, in der quasi hypertextuellen Schreibweise von James Joyce oder in den Texten Walter Benjamins. Für solche Repräsentationen der Vertreibung ist ein gewisser Abstand von historischen Ereignissen und Reflexion prägend. Nicht die dargestellten Ereignisse selbst, sondern ihr ‚Nachleben‘ stehen im Zentrum dieser Ansätze. Sie entwickeln eine neue Sensibilität für die verschiedenen Facetten des „Nachlebens“ der unmittelbaren Nachkriegsereignisse in der Gegenwart und ihre Schichtung, deren Bestandteil die Latenz und stilles Überdauern in der Materialität ist. Die Sprache wird dabei nicht als ein transparentes Medium verwendet, das den direkten Zugang zur Vergangenheit verspricht, sondern eher als eine semantische Sedimentierung, die erst durch Umwege und eine reflexive Verwendungsweise über die vergangenen Ereignisse Zeugnis ablegen kann. Einen solchen anspruchsvollen Ansatz, bei dem der Text statt zu einer transparenten Darstellung der Vergangenheit zu einem Labyrinth der Bruchstücke des kulturellen Gedächtnisses wird, zeigen die Romane von Gerold Tietz.

II. 4. 2 DAS (FRAGMENTARISCHE) KULTURELLE ARCHIV BEI GEROLD TIETZ

Die spezifische Erinnerungsstrategie von Tietz drückt sich am deutlichsten in seinem Roman *Böhmisches Richtfest* aus dem Jahr 2007 aus (Tietz 2007). Der Roman erzählt in vielen grotesken Geschichten die Schicksale der Familie des Autors während und nach dem Zweiten Weltkrieg, als sie aus der Umgebung von der nordböhmischen Stadt Česká Lípa nach Bayern vertrieben und später nach Baden-Württemberg umgesiedelt wurde. Die Erzählung setzt während des Zweiten Weltkrieges mit der Geburt der autobiographischen Hauptfigur Gernot ein, sie schildert aber bereits detailliert das Aufkommen des Nationalismus während der 1930er Jahre sowie das gleisnerische Verhalten und die nationalsozialistische Verblendung vieler Deutschböhmern in der Zeit des Zweiten Weltkrieges. Die Beschreibung der eigentlichen Vertreibung der Familie geht in die Erzählung der schwierigen Suche nach Identität in den Jahrzehnten nach dem Krieg über, die Gernot bis nach Paris führt. Die größte Aufmerksamkeit des homodiegetischen Erzählers gehört seiner Mutter Anna, deren Mann an

der Front verschollen ist, weshalb sie die Vertreibung allein mit zwei Kindern erdulden muss. Den traditionellen sudetendeutschen Vergangenheitsdiskursen setzt Tietz eine Art Gegengedächtnis entgegen, indem er die Verwicklung der Deutschböhmen in die nationalsozialistische Ideologie erbittert registriert und das Fortbestehen völkischer Rhetorik und der ehemaligen nationalsozialistischen Eliten in den Vertriebenenverbänden kritisiert. Tietz schildert sogar am Beispiel mehrerer Bekannter die Kontinuität der völkischen Ideologie in den sudetendeutschen Heimatverbänden der Nachkriegszeit. Auch bei der Darstellung der Mutter Anna erzählt er nicht nur von den Leiden der Vertreibung und von der andauernden Entwurzelung, an der sie später litt, sondern auch von ihrem Schweigen und dem Nicht-Wissen-Wollen über die Verbrechen während des Krieges. Tietz bietet so eine höchst komplexe Darstellung der tragischen Kriegs- und Nachkriegsereignisse an, ohne in das für die Vertreibungsliteratur oft charakteristische Pathos, in Sentimentalität und in einen engstirnigen Egozentrismus zu verfallen. Doch nicht der Inhalt, sondern die spezifische Erinnerungsstrategie, die Tietz verwendet, macht seine eigentümliche Schreibkunst aus.

Tietz webt seinen Text als ein ‚Patchwork‘, bestehend aus unzähligen kurzen Geschichten, Figuren und Topoi der tschechischen und deutschböhmischen Kulturgeschichte, die auf eine assoziative Art und Weise miteinander verbunden werden. Der Text erscheint daher als ein buntes Mosaik zahlreicher Figuren und Geschichten, die miteinander in einem Strom des Erzählens verschränkt werden. Bereits auf den ersten dreißig Seiten des Romans trifft der Leser auf Švejk aus dem berühmten Roman von Jaroslav Hašek *Osudy dobrého vojáka Švejka (Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkriegs)*, auf den tschechischen romantischen Dichter Karel Hynek Mácha, auf den jüdischen Kaufmann Ibn Ibrahim Jakub, den Heiligen Nepomuk, Egon Erwin Kisch, Boleslaus den I., seinen Bruder, den Heiligen Václav, seine heidnische Mutter Drahomíra und viele andere. Aus den assoziativ entstandenen Verflechtungen, die die Geschichte und den mitteleuropäischen Raum durchqueren, aus bunten Bildflächen, die mit vielen Pro- und Analepsen in mehrere zeitliche Ebenen gegliedert werden (Kriegsereignisse, Vertreibung, 1960er Jahre, 1990er Jahre) webt Tietz seinen Text. Die vier parallel geschilderten Zeitebenen werden jedoch an mehreren Stellen von traumartigen Passagen unterbrochen (der Traum wird nur manchmal explizit markiert), in denen jegliche zeitlichen Koordinaten aufgehoben werden. Nach der Tradition Lukians oder von Fenellons Totengesprächen kommen in diesen Passagen die assoziativ verbundenen Figuren der Geschichte miteinander ins Gespräch, das von historischer Chronologie und Kontinuität befreit ist. So kann die abschließende Passage des Romans in

eine Szene münden, in der der Abenteurer und im nordböhmischen Duchcov (Dux) ansässige Bibliothekar Casanova vergeblich versucht, seine erotischen Memoiren mit „König Beneš“ gegen die Beneš-Dekrete zu tauschen. Die Durchdringung der Erinnerungen an die Vertreibung mit dem bunten Gewebe der symbolischen Zentren mitteleuropäischer Geschichte, bei der ein Überschuss von Deutungen und Sinnkonstellationen entsteht, ermöglicht, die traditionellen Grenzen und Zuschreibungen aufzuheben und die Geschichte in ein multidirektionales kulturelles Archiv zu verwandeln.

Eine ähnliche Konstellation findet man auch in einem anderen Roman von Tietz, *Böhmische Fuge* aus dem Jahre 1997, der 2005 erneut auf Deutsch und im selben Jahr auch auf Tschechisch erschienen ist (Tietz 2005). Der Roman, in dem die Geschichte einer autobiographisch inspirierten Familie aus dem nordböhmischen Dorf Horka (heute Horky) zum ersten Mal vorgestellt wird, schildert ähnliche Szenen wie *Das böhmische Richtfest*. Es wird das Leben der Familie seit dem ersten Weltkrieg und die Verwicklung der deutschen Bevölkerung der Region in die nationalsozialistische Ideologie während des Krieges sowie die anschließende Vertreibung und Intergration in Bayern und Baden-Württemberg geschildert. Die Darstellung dieser Ereignisse wird diesmal aber als ein imaginärer Dialog des homodiegetischen Erzählers Gernot mit der literarischen Figur Švejk aufgebaut. Švejk erscheint hier als ein passiver Gesprächspartner des autobiographisch inspirierten Erzählers, an den die Erzählung adressiert wird. Der homodiegetische Erzähler Gernot wendet sich in zahlreichen Ansprachen an Švejk, fordert ihn zum Beifall auf, bittet ihn um seine Meinung oder entschuldigt sich bei ihm für sein eigenes Handeln. Auch wenn Švejk – mit Ausnahme dreier kurzer Repliken im letzten Kapitel – selbst nicht spricht und handelt, ist er in der Erzählung stets präsent, und zwar als Adressat von Gernots Monologen. Die Verbindung zwischen der autobiographischen Geschichte und Švejk knüpft an eine kurze episodische Geschichte von Gernots Großvater Gustav an, der während seiner Gefangenschaft im Ersten Weltkrieg Hašek persönlich kennengelernt hat.

Švejk spielt in dem asymmetrischen Dialog die Rolle eines quasi ‚Beichvaters‘ oder ‚Richters‘, dem der bereuende Erzähler die Geschichte der Deutschböhmen in Verbindung mit der seiner eigenen Familie seit Anfang des Ersten Weltkrieges bis in die Gegenwart erzählt. Dementsprechend kommt Švejk selbst erst im letzten Kapitel kurz zu Wort. Dort gibt er seine Zustimmung zu der pessimistischen Beurteilung der Gesellschaft, die der Erzähler präsentiert. Švejk und die späte Habsburgermonarchie funktionieren auf den ersten Blick ähnlich wie Simplicissimus und der Dreißigjährige Krieg im Roman *Vertreibung aus dem*

Paradies der Kindheit von Emil Karl Stöhr. Während aber in *Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit* Simplizissimus per analogiam mit der handelnden Figur des homodiegetischen Erzählers identifiziert wird und so jegliche Schuldzuschreibung aufgehoben wird, bleibt die Distanz zwischen der diegetischen Ebene der handelnden Figuren und Švejk als einer metadiegetischen Instanz stets erhalten. Weder die pauschalisierende Aufhebung der Verantwortlichkeit für die Verbrechen noch ein idealisiertes Bild von der späten Habsburgermonarchie werden dadurch impliziert.

Švejk funktioniert hier als ein Fluchtpunkt, auf den der Bericht über die gegenseitigen politischen Konflikte gerichtet wird, und als die einzige Instanz, von deren ironischer Deutungshöhe die ganze Komplexität der ineinander verschränkten Feindschaften überschaut werden kann. Es geht um die archaische Figur eines heiligen Idioten, der als ein unparteiischer Weltrichter die Missetaten schweigend beurteilt. Die latente Ironie des schweigenden Gesprächspartners Švejk, die die Pathetisierung und Sentimentalität verhindert, funktioniert als ein mahnender Korrektor, der zur Ernüchterung und zum Loslassen der nationalen Mythen auffordert. So wird die Szene, bei der sich Gernot die Fotografien des von der Familie verlassenen Bauernhofes anschaut, mit den Worten kommentiert:

Švejk, ich höre, wie du anfängst zu seufzen. Du hältst mich jetzt wohl für einen unverbesserlichen und notorischen Patrioten. Ob ich nicht rieche, wie diese Dorfidylle nach Fäulnis stinkt? Aus dem Dorfteich krieche der Lindwurm der deutschen Volksgemeinschaft und schon beginne in allen Ohren das deutsche Zimmermannsblut zu rauschen und man könnte die deutschen Eichenwälder in den Holzbalken des Scheunengiebels brausen hören. Nun Volk steh auf und Sturm brich los! (Tietz 2005: 71)

Das wiedergegebene Seufzen von Švejk, das die Rede des Erzählers begleitet, ist eine Mahnung und zugleich Lossprechung, die aber nur aus der ironischen Erhabenheit des Idioten erteilt werden kann.

Als eine Variation dieser quasi-dialogischen Technik kann man schließlich auch den letzten Roman von Tietz, *Die böhmischen Grätschen*, verstehen, der 2009 kurz vor seinem Tod erschienen ist (Tietz 2009). Es kommt hier teilweise zu einer Umkehrung der Rollen, indem die Kriegs- und Nachkriegsereignisse nicht mehr aus der Perspektive der deutschen Familie, sondern aus der Perspektive des tschechischen bzw. des in Tschechien nach dem Zweiten Weltkrieg gebliebenen Teils der Familie geschildert werden. Gernot, der die tschechischen Familienmitglieder Mitte der 1960er Jahre und nach der Wende besucht, kommt diesmal die

Rolle des überwiegend schweigenden Zuhörers zu. Er erfährt von der Isolierung der tschechischen Familienmitglieder während des Zweiten Weltkrieges, den Schwierigkeiten in der Nachkriegszeit, als es zur Kollektivierung und Verfolgung der Bauern kam, aber auch vom Schicksal des Großvaters Gustav, der nach seiner Freilassung aus dem Arbeitslager kurz beim tschechischen Teil der Familie als bestrafter Funktionär der NSDAP gelebt hat. Die Umkehrung der Rollen ermöglicht, die schon einmal erzählte Geschichte aus der Perspektive eines tschechischen Sokol-Turners zu betrachten.

Die Verfahrensweise Tietz' legt Wert auf die ludische Dimension der intertextuellen Verflechtung. Die intertextuellen Verbindungen stellen den Leser vor eine Herausforderung, die in der Entzifferung und Synthetisierung der in diesem Text außerordentlich dicht verstreuten Hinweise besteht und so die ‚Lust am Text‘ stiftet. Eine solche Erinnerungsstrategie entgeht der Gefahr deutender Ansätze, die dazu tendieren, die historischen Ereignisse auf eine pauschalisierende deutende Matrize zu reduzieren. Zielt z.B. die christliche Symbolisierung auf eine konzentrierte Auslegung der Nachkriegsereignisse in einem geschlossenen Kontext ab, regt die ‚spielerische Hermeneutik‘ der Assoziationen bei Tietz zu einer offenen ‚anagrammatischen‘ Semiosis an.

Eine solche Strategie kann man mit Renate Lachmann als ‚Anagramm‘ bezeichnen, da sich dem Leser der Text als Zugang zu unzähligen anderen Texten anbietet. Die Kehrseite des Ludismus eines solchen anagrammatischen Textes ist seine semantische Offenheit, die den synthetisierenden Leser stets überfordert. Der Text zielt nicht darauf, vollständig ‚entziffert‘ zu werden, und die daraus folgende Unsicherheit wird absichtlich programmiert. Der Effekt einer bodenlosen Unentziffbarkeit der Verflechtung impliziert eine Vorstellung der ebenso offenen Geschichte, in der nicht nur die Täter- und Opferrollen, sondern auch die nationalen Identitäten und ihre Perspektiven relativiert werden. Die ständig gekreuzten Hinweise auf verschiedenste kulturelle Texte (Assmann 1995) lösen zwangsläufig die Vorstellung geschlossener Kulturen auf.

II. 4. 3 JIRGLS DIE UNVOLLNDETEN

Auch Reinhard Jirgl erhebt in seinem 2003 erschienenen Roman *Die Unvollendeten* nicht den Anspruch auf eine illusionistische Darstellung der Vertreibung. Obwohl der Leser schon mit der ersten Zeile des Romans *Die Unvollendeten* direkt in den zentralen Topos der Vertreibungsliteratur hineingerät – und zwar durch Schilderung von der Vertreibung der

Deutschen aus Chomutov (Komotau) im Spätsommer 1945 –, werden hier keine illusionären ‚Bilder‘, die sich vehement unserer Imagination anbieten würden, gezeigt. Keine lebendigen geschichtlichen Szenen, die selbstbewusst eine unmittelbare Referenz beanspruchen würden, werden vor Augen geführt und keine Fußnoten, historischen Materialien oder Fotografien beglaubigen die heuristische Fundierung des Dargestellten. Es geht aber zugleich um keine souveräne Deutung der vergangenen Ereignisse, bei der alle Tatsachen auf eine bestimmte sinnhafte Folie zurückgeführt würden. Wenn man hier von Deutung sprechen darf, geht es nicht um die Deutung, die die Ereignisse einer einheitlichen Sinnkonstruktion anpasst und sie aus einer einheitlichen Position erklärt. Die Schilderung der eigentlichen Vertreibungen, der schwierigen Ankunft in der sowjetischen Zone und die generationenübergreifenden psychischen Folgen des Heimat- und Sicherheitsverlustes wird an kein bestimmtes politisches, religiöses oder gar mythologisches Programm gebunden, außer an eine durchaus pessimistische und gegen alle üblichen ideologischen Programme misstrauische Position des Erzählers, die im Sujet des Romans widergespiegelt wird.

Es wird hier das Schicksal der Schwestern Maria und Hanna, ihrer Mutter Johanna, Hannas Tochter Anna und ihres Sohnes Reinhard, der autobiographische Züge aufweist, erzählt. Während Hanna, Maria und die erkrankte Johanna im Rahmen der Vertreibung aus der Tschechoslowakei in einem Frachtzug zuerst nach Bayern und dann in die sowjetische Zone abtransportiert werden, wird die in Komotau gebliebene Anna in einem Arbeitslager interniert. Sie wird hier monatelang zur schweren Arbeit gezwungen, leidet an Hunger und muss Missbrauch ertragen. Es gelingt ihr jedoch die Flucht aus dem Lager und sie trifft nach mehreren Peripetien, bei denen sie kurz eine Liebesbeziehung zu einem ehemaligen SS-Soldaten eingeht, ihre Mutter in der sowjetischen Zone. An die dramatische Erzählung der Vertreibung knüpft die Schilderung der schwierigen Anpassung der Figuren an das Leben im sächsischen Birkheim an, die aus der Perspektive Reinhardts erzählt wird. Das Leben der vertriebenen Familie, zuerst in Birkheim und später in Berlin, wird durch den Verlust der Sicherheiten und der transgenerationellen familiären Bindungen geprägt. Die Distanz zwischen Anna und Hanna, die zwar schon vor dem Krieg angefangen hat, die jedoch durch die Vertreibung und Entwurzelung bekräftigt wurde, wiederholt sich in der Distanz Reinhardts zu ihr. Der Zerfall der Familienbeziehungen und der Mangel an Erfahrungen wird schließlich im Motiv der Krebserkrankung des Erzählers symbolisch aktualisiert. Die Erkrankung bildet einen Fluchtpunkt der ganzen Handlung, die zu einem unaufhaltsamen Verfall führt. Durch

den biologisierenden Vergleich des Schicksals der Familie mit der Krebserkrankung wird letztendlich jegliche sinnhafte Deutung der Ereignisse verhindert.

Auch für Jirgls Erinnerungsstrategie gilt (so wie für die von Tietz), dass sie nicht primär auf der Ebene des Sujets beruht, sondern vielmehr auf seiner Erzählweise und der orthographischen und typographischen Gestaltung des Textes. So wie die Texte von Tietz ist auch Jirgls Text durch eine Fragmentarisierung geprägt. Die Geschichte der Familie zerfällt in viele Episoden und detailliert geschilderte Szenen, die den ursprünglich oralen Charakter von Jirgels Erzählung verraten. Jirgl selbst bezeichnet in Interviews die Erzählungen, die in seiner Familie tradiert wurden, als eine orale Basis seines Romans (Śliwińska 2010: 473, Grimm 2007:199). Jirgl bearbeitet so in seinem Roman das kommunikative Gedächtnis seiner Familie, das er als „Familienalbum“ bezeichnet (Śliwińska 2010:473), zu einem höchst komplexen Gewebe seines im kulturellen Gedächtnis verankerten Romans. Jirgl kommt dabei die Rolle eines Sammlers zu, der die gesammelten Erzählungen nicht in eine einheitliche nahtlose Geschichte umwandelt, sondern sie in ihrer Fragmentarität belässt. Seiner Sammeltätigkeit entsprechend stellt er dann seine gesammelten Erinnerungen nicht in einer inszenierten Unmittelbarkeit, sondern bloß als Bruchstücke aus.

Die Fragmentarisierung ist jedoch nicht nur der Entstehung des Textes und seiner oralen Basis geschuldet. Sie ist auch das Ergebnis eines bewussten Eingriffs des Autors in die Textur des Romans. Einer der auffallendsten Eingriffe Jirgls ist die Verbindung des alphabetischen mit dem numerischen Code im Text des Romans. Jirgl ersetzt an einigen Stellen Worte und einzelne Silben durch gleich klingende Numeralien, z.B.: „Wir mussten in 1 Reihe Aufstellung nehmen die Arme hoch uns hinknien in den Graben neben den Schienen“ (Jirgl 2010: 8). So wie die Zahlwörter und Artikel ersetzt Jirgl in seiner Schreibweise oft auch die Konjunktionen, und zwar mit den Zeichen anderer Codes wie dem Et-Zeichen im Falle der Konjunktion „und“: „Bleim Sie mal lieber hierdrin bei Ihrer Familje Jungfrau Naja draußen warn die-Russn – Ja die-Russn & die-Fraun“ (Jirgl 2010: 7). Ersetzt werden aber auch oft ganze Beschreibungen von Dingen und zwar mit bildhaften Buchstaben. So steht z.B. an der Stelle der Erwähnung von Hunger oder von Tod der große Buchstabe „O“. In den Text von Jirgl finden weiter zahlreiche Bindestriche Eingang oder sogar die mathematischen Doppelstriche, die die syntaktischen Beziehungen des Satzbaus ersetzen und die einzelnen Worte in kleinere Sinneinheiten zerstückeln. Jirgl greift auch in die Interpunktion ein, wenn er die Ausrufe- und Fragezeichen phonetisch, d.h. nicht konventionell am Ende des Satzes, sondern oft am Anfang oder inmitten des Satzes verwendet. Seine spezifische Schreibweise

schont schließlich auch die Typographie nicht. Jirgl verwendet mehrere Typographien, die je eine bestimmte Rolle spielen. Schon auf den ersten Seiten des Textes findet sich Kursivschrift für die Simulation der Oralität oder Versalien, die die obsessiven Ausdrücke der Figuren markieren (CHARAKTER) und Kapitälchen, die die Sprache der Verbote, Gebote und allgemein die Sprache der Macht signalisieren. Auch von Fraktur wird Gebrauch gemacht (Jirgl 2010: 12, 13). Sie fungiert als eine Ikone der charakteristischen, ins Gedächtnis eingravierten Aufschriften. Sie fügt der Aussage einen spezifischen zeitlichen Index hinzu.

Alle beschriebenen Innovationen beruhen darauf, dass sie in das übliche alphabetische Aufschreibesystem andere Codes und Signifikationsmechanismen einführen. Schon die Anwendung von Ziffern und mathematischen Zeichen statt des alphabetischen Codes führt eine parallele Kodierung der Ideologeme in den Text ein. Es bestehen so, wie Jirgl in seinem *Essey Die wilde und die gezähmte Schrift* kommentiert, „zwei miteinander unvereinbare Wirklichkeiten des Alphabets und die Wirklichkeit der Ziffern“. (Jirgl 2008: 104) Die alphabetische Semiose, die auf einer üblichen Opposition des Signifikants und des Signifikats basiert, steht unmittelbar neben dem numerischen Code, der diese Opposition entbehrt, denn die algebraischen Operationen sind formaler Natur, d.h. sie weisen auf nichts jenseits des Zeichens hin, sondern bleiben immer unmittelbar mit ihm verbunden. Auch die Bildhaftigkeit der Ziffern und Buchstaben funktioniert auf einer anderen Basis als der alphabetische Code, nämlich dem ikonographischen. Die Ziffer „1“ in dem oben erwähnten Zitat kann im numerischen Code als mathematische Bezeichnung der Menge verstanden werden, sie kann aber auch zugleich bildhaft als eine elementare graphische Zeichnung der geraden Reihe von Menschen wahrgenommen werden. Die Ziffer erscheint also im Sinne der Klassifikation von Charles Peirce als metonymisches Symbol und zugleich als metaphorisches Ikon.

Als eine Schnittstelle zwischen mehreren metonymischen und metaphorischen Ebenen der Signifikation kann man auch die typographischen Innovationen des Textes von Jirgl bezeichnen. Die in Kursivbuchstaben, Kapitalbuchstaben oder Versalbuchstaben geschriebenen Worte tragen nicht nur eine konventionelle Bedeutung, sondern spiegeln auch bildhaft den oralen oder autoritativen Charakter der Aussage wider. Vor allem aber die Ausdrücke, die in Fraktur abgedruckt werden, erscheinen als Ikone oder sogar als Indizes der vergangenen Sinnstrukturen. So werden die ins Gedächtnis eingepprägten Aufschriften wie Bahnhofzettel oder Banknoten in graphischer Sprache abgebildet, sie hören aber zugleich nicht auf, alphabetische Sinnstrukturen zu sein.

Das Ergebnis dieser Operationen ist, dass der Leser bei der Lektüre ständig zwischen mehreren Codes umschalten muss und das glatte Fließen der Erwartung und Konvention, die dem alphabetischen Code den Anschein einer unmittelbaren Referenz verleiht, unterbrechen muss. Laut Jirgls Kommentar zwingt „bereits die einzelne Ziffer inmitten eines alphabetischen Textes [...] den Leser in seiner Lesetätigkeit zum Umschalten von der linearen Wirklichkeit der Buchstabenwörter zur insulären Wirklichkeit der Zahlen.“ (Jirgl 2008: 104) Der Text wird zu einem semantischen Raum, einem Schauplatz, auf dem sich verschiedenste Codes treffen, überlappen, gegenseitig übersetzen und ihre Anwendung finden. Eine solche Anhäufung unterschiedlicher Codes in einem semantischen Raum steigert die Fragmentarisierung und Zerstückelung der ‚insulären‘ Oberfläche des Textes. Der Leser stolpert bei der Lektüre und der Text wird an mehreren Stellen fast unlesbar. Widerstand, den der Text dem Leser leistet, zwingt den Leser immer wieder das imaginative Lesen sowie die gewöhnliche Art und Weise der Referenz zu unterbrechen. Jirgl wehrt sich so gegen das imaginative Lesen und nötigt den Leser, Abstand von den geschilderten Ereignissen zu nehmen.

Zerstückelung führt zur Denaturalisierung der Erinnerungen und zur Auflösung der naturalisierenden Signifikantenketten. Durch die Fragmentarisierung werden die Erinnerungen aus dem ursprünglichen Kontext herausgenommen und ihre ursprünglichen Sinnzusammenhänge gestört. Die Fragmentierung der Erinnerung an die dramatischen Ereignisse kann sogar als eine Art blasphemische Ironisierung der gesammelten Erinnerungen und ihre komplette Auflösungserscheinungen. Die Inszenierung mehrerer sich gegenseitig ausschließender Codes auf einem mnemonischen Schauplatz führt nämlich zu einer programmatischen Entblößung der Materialität der Schrift, die ‚den Inhalt‘ bzw. ihre historische Referenz zu überwuchern droht: „Die Schrift“, so Jirgl, „ist vor viertausend Jahren aus den Körpern ausgebrochen; im gelungenen Text findet sie dorthin zurück. Somit sucht im Schreiben das Inszenatorische – der Körper-Text, der auf der Bühne seiner Buchseiten steht – einen Ausdruck.“ (Jirgl/Clarke 2007: 29) Indem der Text zu einem Text-Körper wird, hört er auf, ein transparentes Medium – ein ‚Fenster in die Vergangenheit‘ zu sein.

Die Innovationen, die Jirgl in seine Schreibweise einführt, haben aber nicht nur eine Zerstückelung, eine Dekontextualisierung und eine Materialisierung der Erinnerungen zur Folge, sondern sie bauen auf Basis der erhaltenen Erinnerungen auch neue Sinnzusammenhänge auf:

Denn das einmal so erstellte Feld gestattet Entscheidungen und Kombinationen zwischen Text-Inhalt und -Signalement durch solchermaßen Zeichengebung, die dem Leser zusätzliche Informationen zuspielden, die er dann mit denen der syntaktischen Ebene in einem höheren Informationsgrad zusammenbringen kann. (Jirgl 2008: 114)

Die Durchdringung von verhärteten Bedeutungsschichten in der Sprache zielt letztendlich darauf ab, dem bestehenden Text neue Bedeutungen zu geben. Jirgl führt mit Hilfe seiner Interventionen in die tradierten Erzählungen neue semantische Verbindungen, sekundäre Signifikantenketten und Logiken ein, die oft einen unmittelbaren mimetischen Charakter haben.

Exemplarisch lässt sich das am Beispiel von Jirgls Arbeit mit dem Buchstaben „O“ beobachten, der im Roman eine symbolische Rolle spielt und einerseits für den Tod, andererseits für Erotik steht. Als „O im schwarzen Wort Tod“ wird der Mund der toten Großmutter Johanna von dem jungen Erzähler beschrieben (Jirgl 2010: 173) und mit denselben Worten wird auch ein Blick auf den gekreuzigten Christus in der Kirche begleitet, bei dem sich der Erzähler an eine frühere traumatische Erfahrung erinnert (Jirgl 2010: 202). „Dunkel, groß wie der Buchstabe O“ werden nur einige Seiten zuvor auch die Augen einer Geliebten des Erzählers charakterisiert (Jirgl 2010: 197). Die ikonische und symbolische Verwendung des Buchstabens „O“ baut auf der Oberfläche des Textes eine neue symbolistische Ebene auf, da seine auffallende Wiederholung die Verbindungen zwischen unterschiedlichen Situationen und Motiven des Romans (Tod, Sex) betont und so für sie neue Kontexte herstellt. Indem die beiden Bereiche – Eros und Thanatos – durch einen Buchstaben symbolisiert werden, weist Jirgl auf ihren gemeinsamen triebhaften Charakter hin. Der Buchstabe schöpft diese Assoziationen in Jirgls Poetik einerseits aus der Ikonizität seiner Form, andererseits aus seiner historischen Genealogie, bzw. der ‚mythisch-religiösen‘ Deutung im alten griechischen Alphabet, wo O der letzte Buchstabe des Alphabets war (und daher zumindest symbolisch mit dem Tod verbunden wurde, siehe Jirgl 2008: 102–103). Der Buchstabe erscheint daher im Text als bildhafter, aber auch konventioneller Gegenpol der „kalten spitzen, scharfen harten und kompakten“ Ziffer „1“, die laut Jirgl für die „Einfachheit und Fragilität“ steht (Jirgl 2008: 113).

Ein anderes Beispiel kann die phonetische Verwendung der Ausrufe und Fragezeichen und die Verwendung der Abkürzungen „ud“ und „od“ für „und“ und „oder“ sowie der Bindestriche und Doppelpunkte in dramatischen Situationen sein. In allen drei Fällen zielen diese Innovationen nicht nur auf eine Fragmentarisierung des Textkörpers, sondern auch auf

eine spezifische stilistische Wirkung. Diese Stilmittel zielen nämlich darauf ab, im Rahmen der Schriftlichkeit die Effekte der Oralität zu erneuern und so der Erzählung einen oralen Charakter zu geben, von dem wahrscheinlich auch Jirgl bei seiner Arbeit an dem Thema ausgegangen ist. Die Zerstückelung führt also nicht nur zur Distanzierung und Dekontextualisierung der Erinnerungen, sondern auch zu einer Herstellung neuer Sinnkonstellationen und so auch zu einer unerwarteten ‚Wiederbelebung‘ des mnemonischen Materials.

Diese doppelte Operation (die Zerstückelung des mnemonischen Materials und seine neue Zusammenstellung) kann man mit Walter Benjamin, auf den Jirgl in seinen Essays häufig verweist, als Grundstruktur des ‚allegorischen Nachlebens‘ beschreiben. Das ‚Fortleben‘ der Erinnerung, so Benjamin, soll nur als eine Art ‚Überleben‘⁴⁹ verstanden werden, denn das Leben der vergangenen Bedeutung wird immer schon mit seiner Auflösung und mit ‚Tod‘ verbunden: „soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt.“ (Benjamin 1997: 343) Die den Text fragmentierenden Interventionen Jirgls beteiligen sich daher an der ‚Zerstückelung des Organischen‘, die die Deplatzierung und Zerstückelung der ursprünglichen Sinnzusammenhänge vertieft. Diese Destruktion der Einheit der Bedeutung und der Physis kann man mit Benjamin sogar als eine Art „Mortifizierung“ der ursprünglichen Erinnerungen verstehen. Analog dazu kann dann die Ersetzung der inzwischen unlesbaren natürlichen Verbindungen des Signifikants und des Signifikats durch die konventionellen Verbindungen („jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten“ (Benjamin 1997: 350)) als eine Art „Belebung“ des „mortifizierten“ Materials wahrgenommen werden. In dem die matten Erinnerungen ‚mortifiziert‘ werden, erhalten sie eine ‚zweite Präsenz‘ des Nachlebens.

Die gesammelten Erinnerungen werden dabei durch einen ‚zitathaften‘ Charakter geprägt, wie Benjamin schon in seinen Texten zum allegorischen ‚Nachleben‘ bemerkt hat: Die Erinnerungen, die aus dem ‚Familienalbum‘ gesammelt wurden, und auf dem Schauplatz der verschiedenen parallelen Codierungen inszeniert wurden, erscheinen nicht mehr als unmittelbare Zeugenschaften, sondern als Zitate der vergangenen Sinnzusammenhänge, die einen mit dem ‚Zitieren‘ zusammenhängenden Abstand erfordern. Wenn das aus dem ‚Familienalbum‘ ‚zitierte‘ Bruchstück in den neuen Kontext eingebunden wird, wird es zu

⁴⁹ Zu den Kategorien des Lebens, Fortlebens, Nachlebens und Überlebens bei Benjamin siehe (Weidner 2001: 161-179).

einem neuen einheitlichen Zeichen, das nicht mehr buchstabentreu, sondern eher als ein allegorisches ‚Schriftbild‘ gelesen wird. Indem Jirgl das gesammelte Familienalbum zerstückelnd mortifiziert und in Form der unmarkierten ‚Zitate‘ als Objekte auf dem Schauplatz seiner Texte vorführt, illustriert er am deutlichsten das berühmte Diktum Benjamins, nach dem „Geschichte schreiben heißt [...] Geschichte [zu] zitieren.“ (N2,3) Dank des ‚Zitierens‘ erhält der ursprüngliche Text oder die Fülle der vergangenen Ereignisse eine neue Aktualität, ein Fortleben, das durch die Auflösung der vorherigen Sinnzusammenhänge bedingt werden muss.

Es ist jedoch wichtig, zu betonen, dass bei dieser Operation nichts in das tradierte ‚Familienalbum‘ und dessen Sprache eingeführt werden soll, was hier, laut Jirgl, nicht schon vorher präsent war. Jirgl unterstreicht in seinen kommentierenden Essays, dass seine Eingriffe nur das sichtbar machen, was hier in der historischen Entwicklung schon verborgen lag:

Ich habe bei meinen Überlegungen zum Umgang mit verschriftlichter Sprache nichts erfunden, sondern lediglich in der Schrift einiges gefunden, das der Dialogfunktion zwischen Sprache und seine Sprache suchenden Menschen behilflich und fördernd sein kann. (Jirgl 2008: 99)

Diese Behauptung beruht auf Jirgls Konzept der Geschichte schriftlicher Kommunikation und seiner Sprachphilosophie. Die Geschichte der Schrift kopiert, laut Jirgl, gewissermaßen die menschliche Geschichte als solche: „Demzufolge trägt sich in das geschriebene Wort in seiner physionomischen bzw. charakterologischen Gestalt genau wie in einen menschlichen Leib immer auch in unmittelbarer Weise in die Historie des Menschen ein.“ (Jirgl 2008: 98) So wie die menschliche Geschichte die Geschichte ständiger Konkurrenz und Auseinandersetzung ist, ist auch die Geschichte der Kommunikationsmittel und der Schrift eine Geschichte von konkurrierenden und miteinander kämpfenden Codes. Jirgl meint, dass schon am Anfang, oder besser „im Anfang“ der Geschichte „das Wort“ „in“ einem pluralistischen Feld stand, in dem eine Pluralität der Codes herrschte. In der Geschichte kam es später zum Rücktritt der ikonographischen Schriften zugunsten der alphabetischen Schriften, die jedoch nach der Überzeugung von Jirgl das Prinzip der Ikonographie und Ikonologie in sich teilweise erhalten und zugleich teilweise vergessen gemacht haben:

Wie das bei der Umwertung häufig geschieht, verbleiben im Umgewerteten Rückstände des Exorzierten, und so verbergen sich, Scherben auf archäologischen Fundstätten gleich, Reste des Umzuwertenden im Ungewerteten als eine Art inhärenter Opposition; hier also

das Bildhafte in der als bilderlos beabsichtigten alphanumerischen Schrift. (Jirgl 2008: 101)

Jirgl ist also überzeugt, dass „im Innern der bilderlos beabsichtigten Schrift die Sinnlichkeit des Bildes über Jahrtausende hinweg erhalten blieb“ (Jirgl 2008: 99) und gerade diese ‚oppositionellen Bildreste‘ und Ikonologeme bilden den in der Sprache schon seit je bestehenden Kern, der in seiner Schreibweise reaktiviert wird. Jirgls Operationen sollen deshalb nicht als künstliche Eingriffe in das bestehende Material verstanden werden, sondern eher als Wiederbelebung der schon immer in der Sprache der Erinnerungen präsenten semantischen Potentiale:

Im Textgebilde sollen in der Gesamtheit die Spannungen und Konflikte der äußeren Wirklichkeit durch literarische Mittel in der Wirklichkeit des Textes – in bearbeiteter, zugespitzter, inszenierter Wirklichkeits-Form – sich wiederfinden. (Jirgl 2008: 109, 110)

Die Parallele zwischen der Geschichte menschlicher Konflikte und den Aufschreibesystemen führt Jirgl dazu, die ortho- und typographische Intervention in die Textur der Erinnerungen als eine Art emanzipatorisches Projekt zu sehen, das den zum Schweigen gebrachten Opfern der Geschichte einen Platz gewährt. Jirgl versteht also seine eigenartige Schreibweise als Widerstand gegen die „Diktatur der Schriftregeln“ sowie auch der „Ungelittenheit“ des Themas ‚Vertreibung‘ in der deutschen Gesellschaft.

So wird auch der eigentliche Zweck Jirgls Schreibweise deutlicher, die er als eine emanzipatorische Geste entwickelt, die die Lesbarkeit der Erinnerungen, die unter der Schwere vergangener Aktualisierungen ihre Lesbarkeit verloren haben, erneuern soll. Es war nämlich gerade diese höchst komplexe (und gegenüber den übrigen: subversive) Erinnerungsstrategie, die Jirgl ermöglichte, die Erinnerungen an die Vertreibung aus dem traditionellen Vertriebenenmilieu zu lösen und ihnen eine allgemeine Wirksamkeit zu verleihen. Es war auch diese ‚mortifizierende‘ und zugleich ‚belebende‘ Erinnerungsstrategie, die Jirgl die Chance gegeben hat, das Thema aus dem geschlossenen Kontext der Erinnerungskultur von Vertriebenen herauszulösen und einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Diese Strategie machte Jirgl zu einem preisgekrönten Kanon-Autor der Gegenwartsliteratur.

II. 4. 4 GEDÄCHTNIS DER SCHRIFT – DIE BUCHCOVER DER VERTREIBUNGSLITERATUR

Jirgls Überlegungen über Schrift und Gedächtnis und seine Experimente mit Schriftbildern werfen ein neues Licht auf die Phänomene, die sich eher am Rande des literaturwissenschaftlichen Interesses und der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung befinden, wie das Gedächtnis der Typographie. Die komplexe Erinnerungsstrategie, die Jirgl in seinen Texten entwickelt, hat gezeigt, inwieweit jede Aussage in einen bestimmten Kontext eingebettet wird und dadurch einen unreduzierbaren zeitlichen Index erhält. Der Kontext, der einer Aussage eingraviert wird, ist nicht nur ein gedankliches Milieu, eine ideengeschichtliche Konstellation, sondern die materielle Basis der Aussage, die Art und Weise, wie sie in Raum und Zeit praktisch inszeniert, verschriftlicht oder ausgesprochen wird. Die Schrift kann daher nicht als eine sekundäre Aufnahme ursprünglich oraler Phoneme oder selbständiger Ideologeme behandelt werden, sondern muss als eine eigenständige Ausdrucksweise mit eigener Logik wahrgenommen werden. Der Botschaft (wenn man McLuhan paraphrasiert) geht die graphische Gestaltung nie voraus, sondern sie findet in ihr erst statt.

Die Problematik der Schriftbildlichkeit des materiellen Gedächtnisses der Schrift beschränkt sich aber nicht nur auf literarische Experimente, wie die, die Jirgl in seinen Texten vorführt, sondern bildet ein mehr oder weniger auffallendes ästhetisches Stilmittel der Buchcover. Gerade die Buchcover der Vertreibungsliteratur bieten ein ideales Feld, auf dem die schon bei der Analyse von Jirgls Roman aufgeworfenen Fragen bezüglich der Semantisierung bestimmter Schrifttypen erweitert und vertieft werden können. Die Untersuchung eines so weiten Feldes wird sich hier auf die spezifische Rolle der Frakturschrift beim Buchdesign der Vertreibungsliteratur konzentrieren, die sich schon in dem Text von Jirgl als ein höchst symbolisch aufgeladenes Emblem erwiesen hat. Bevor man sich jedoch der eigentlichen Analyse der Buchcover zuwendet, ist es nötig, kurz zusammenzufassen, welche spezifische Semantik die Frakturschrift geprägt hat und wie sich eine solche Semantisierung von den verschiedenen hier behandelten Erinnerungskulturen unterscheidet.

Die Fraktur wird heutzutage in Deutschland sowie in Tschechien meistens mit einer konservativen und nationalistischen Haltung – wenn nicht gleich mit dem Nationalsozialismus – konnotiert. Warum das in Tschechien der Fall ist, und Fraktur hier die Konnotation ‚deutsch‘ mit sich führt, ist einfach zu erklären. Die tschechischsprachigen Texte der Böhmisches Länder wurden seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert fast ausschließlich in Antiqua gedruckt. Die Fraktur wurde später auch zur charakteristischen Schrift der Befehle und Verbote der Besatzungsmacht während des Zweiten Weltkrieges, die aber nach 1941 nur noch in neutraler Antiqua gedruckt wurden. Ähnliche Assoziationen rufen die gebrochenen

Schriften auch in Deutschland und Österreich hervor. Die Semantisierung der Frakturschrift ist hier jedoch viel komplizierter, da die Schrift mit der ganzen historischen Tradition und den nationalen Streitigkeiten in den böhmischen Ländern seit dem 19. Jahrhundert verbunden ist.

Die deutschen Typographie-Historiker sprechen daher nicht von einer pauschalen Abneigung gegen die Fraktur, sondern nur gegen bestimmte Fonts der 1930er und 1940er Jahre, die für diese Zeit charakteristisch sind. Herbert Lechner schreibt der Typographie nach 1933 „einen nationalsozialistischen Stil“ (Lechner 1981: 105) zu. Für die extrem konservativ-nationalistische Haltung standen seiner Meinung nach vor allem die Schriften, die in den 1930er Jahren entwickelt wurden: *National*, *Standard*, *Großdeutschland* und *Gotenburg*. Sein Kollege Albert Kapr erwähnte neben diesen Schrifttypen noch die Fonts *Tannenberg* und *Element*. Nach Hans Peter Willberg haben diese Fonts, die in dieser Zeit entwickelt wurden, eine „formal reduzierte, vereinfachte, man möchte sagen brutalisierte Form. [...] Ihr Geist ist der gleiche: das verkitschte Pathos der Nazi-Ästhetik. Ihre Formen spiegeln den Gleichschritt und die Disziplin, die die Herrschenden propagierten wider“ (zit. nach Wehde 2000: 293). Die Buchstaben dieser Fonts kann man als eine Art ‚Pathosformeln‘ (Warburg) ansehen, die in ihrer Gestik die Semantik des nationalsozialistischen Heroismus transportieren.

Man darf dabei aber nicht vergessen, wie Susanne Wehde betont, dass die nationalsozialistisch konnotierten Fonts der 1930er Jahre in ihrer Zeit nicht an sich als konservative wahrgenommen wurden, sondern im Gegensatz dazu als Versuche, die Tradition der gebrochenen Schriften an die Form der Antiqua anzupassen:

„Analog der konnotativen Polarisierung von Antiqua und Grotesk durch die Programmierer einer (internationalistischen) Modernisierung der Typographie wird die konnotative Polarisierung von ‚alt-Fraktur‘ und ‚neu-Fraktur‘ durch die Programmierer einer nationalistischen Modernisierung der Typographie vorangetrieben“. (Wehde 2000: 301)

Das heißt, dass sich die heute extrem konservativ und nationalistisch konnotierten Schriftschnitte in den 1930er Jahren aus ähnlichen Gründen gegen die ältere traditionelle Fraktur durchgesetzt haben wie die heute neutral konnotierte Antiqua. Die negativen Konnotationen seien also laut Wehde erst historisch und kontextuell mit diesen Formmerkmalen verbunden und in den Pathosformeln der Buchstaben abgedruckt. Ob der Pathos also den Buchstaben schon in ihrer Geste inhärent ist oder erst historisch durch den

Kontext implementiert wird – die Semantik bleibt in beiden Fällen an die bestimmten Fonts als beständige ‚Energiekonserven‘ gebunden.

Was passiert nun, wenn die Fonts aus den 1930er Jahren im heutigen Buchdesign revitalisiert werden? Revitalisiert man damit zugleich auch die der Schrift eingravierten Bedeutungen? Seit dem Krieg und den Nachkriegsereignissen hatte die Fraktur immer ihre Stelle in der graphischen Gestaltung der Titelblätter zahlreicher Heimatblätter der Vertriebenenverbände, wo sie wahrscheinlich die ‚verlorene Heimat‘ konnotieren sollte. Die Verwendung der Fraktur beschränkte sich in diesem Kontext auf die relativ geschlossene Mediennetzwerke der sudetendeutschen Verbände. Auf diese Art und Weise, also als Symbol der ‚verlorenen ostdeutschen Heimat‘, werden die gebrochenen Schriften heutzutage immer noch auf den Buchcovern von Autoren verwendet, die an die Erinnerungspolitik der Sudetendeutschen Landsmannschaft oder die rechtsextremen Gruppierungen gebunden sind, wie z.B. Wilhelm Böhm, dessen Roman *Keine Liebe kein Erbarmen* im ersten Kapitel vorgestellt wurde. Die Fraktur findet ihre Anwendung allerdings auch auf Böhms offizieller Webseite, wo sie zusammen mit den idyllisierten Bildern böhmischer Landschaft und den Hinweisen auf das deutsche Kulturerbe im Land eine emblematische Einheit konservativer Vergangenheitsdiskurse der Vertriebenen verkörpert.

In anderen Fällen, wie dem Buchcover des Romans *BergersDorf* von Herma Kennel, erscheint die Fraktur nur in Form dokumentarischen Materials, das den Hintergrund des Titels bildet. Das Schriftbild erscheint hier nur als eine Kulisse der Handlung, die im Gegensatz zum Buchcover des Romans von Böhm eine Distanz der Autorin zu ihrer Semantik markiert. Die Frakturschrift wird so in der deutschen Gegenwartsliteratur, die sich mit den unmittelbaren Nachkriegsereignissen beschäftigt, entweder nur in den geschlossenen, zum Rechtsextremismus tendierenden Kontexten oder aber mit einem deutlichen Abstand verwendet.

In der tschechischen Typographie wurde die Fraktur nach dem Krieg deutlich anders konnotiert. Die gebrochenen Schriften wurden entweder ganz vermieden oder ausschließlich als Emblem des Nazismus verwendet. Vor allem die historiographischen Publikationen über das Münchner Abkommen (z.B. Míla Lvová *Mnichov a Beneš* 1968) oder die Romane aus der Zeit des Protektorats (Věra Sládková *Poslední vlak z Frývaldova* 1974) tragen traditionell in Fraktur gesetzte Aufschriften auf ihren Buchcovern. Mit der Wiederbelebung der nationalistisch geprägten antagonistischen Vergangenheitsdiskurse der 1990er Jahre

diente die Fraktur im tschechischen Kontext nicht nur als Emblem der vergangenen nazistischen Verbrechen, sondern auch der vermuteten aktuellen Bedrohung von der Seite der Sudetendeutschen Landsmannschaft (Richter 1994; Čelovský 1997).

Mit dem langsamen Wandel der Vergangenheitsdiskurse um die Jahrtausendwende und dem Aufstieg der Popularität neuer Erinnerungsromane auf dem tschechischen Buchmarkt scheint jedoch die Wirksamkeit des monolithischen Emblems und dessen für die Nachkriegszeit charakteristische Semantik zu bröckeln. Die Buchcover, vor allem diejenigen der neuen Erinnerungsromane, bieten den Lesern heutzutage viel ambivalenter Konnotationen der gebrochenen Schriften an als es noch in den 1990er Jahren oder vor der Wende der Fall war. Eine bedeutende Rolle spielt bei dieser Umcodierung der semantischen Aufladung der Schrift der Verlag Host, in dem kurz nach der Jahrtausendwende zahlreiche Romane zum Thema Vertreibung erschienen sind. Vor allem die Rolle des Graphikers des Verlags, Martin Pecina, der alle Bücher mit dieser Thematik für den Verlag in den letzten Jahren bearbeitete, verdient Aufmerksamkeit.

Schon beim ersten Buch zum Thema Vertreibung (*Die Vertreibung von Gerta Schnirch* Kateřina Tučková), das Martin Pecina für den Verlag Host graphisch bearbeitete, hat er die gebrochenen – oder eher pseudo-gebrochenen Fonts – verwendet. Auf dem Cover dominiert der Titel des Buches, den Pecina in dem an die 1930er Jahre erinnernden Font *Fakir* des niederländischen Studios Underware setzen ließ. Der Name der Autorin wurde im Font *Lapture* von Tim Ahrens aus dem Studio *Just another Foundry (JAF)* gesetzt. Den Titel des Buches begleitet ein graphisches Symbol des Blattes aus dem Set des Fonts *Fakir* und die Marke des Verlages im Font *Lapture*. Der vergrößerte Umriss der *Fakir*-Buchstaben ergänzt den Hintergrund des Covers. Das Buchcover verwendet zwar nicht die wirklichen Frakturschriften, sie ruft jedoch absichtlich die Erinnerungen an sie wach.

Der auffallendste Unterschied zwischen den bisherigen Inszenierungen der Frakturschrift auf den Buchcovern der tschechischen Bücher und dem Buchcover von Pecina ist, dass Pecina in dem an die gebrochenen Schriften erinnernden Font nicht nur den Titel des Romans mit dem deutschen Namen der Hauptfigur Gerta Schnirch, sondern auch den Namen der tschechischen Autorin des Romans Kateřina Tučková setzen ließ. Wurde das Emblem ‚des Bösen‘ bisher nur für die im Titel signalisierte Handlung verwendet, erweitert Pecina die Semantik auch auf die Autorin selbst. In der Semantik der Schrift muss es also zu einem unauffälligen Wandel gekommen sein, da die Namen der Autoren bisher immer aus der negativen Emblematisierung

ausgenommen wurden bzw. sogar als Gegensatz zur Fraktur auf den Buchcovern in Antiqua inszeniert wurden. Heißt das, dass die gebrochenen Schriftbilder ihre negative Konnotationen verloren haben? Wenn ja, was soll dann ihre eigentliche Botschaft sein?

Die „expressive Titelschrift“, kommentiert Pecina sein Werk im typographischen Blog und später in seiner Monographie, verwende er absichtlich als

„eine moderne Reminiszenz der gebrochenen gotischen Schrift, die in den germanisierten böhmischen Ländern bis Anfang des 20. Jahrhunderts überlebt hat. In Deutschland erhielt sie sich sogar bis zum Jahr 1941, als sie von dem hochrangigen Nationalsozialisten Martin Bormann als Schwabacher Judenletter abgelehnt wurde.“⁵⁰

Doch was heißt „expressiv“ an dieser Stelle? Pecina verweist einerseits auf die „Germanisierung“, also auf die negativen Konnotationen der gebrochenen Schrift in den Begriffen der traditionellen tschechischen Geschichtsschreibung, andererseits legitimiert er die Schrift mit dem Hinweis auf das Verbot des „hochrangigen Nazis Bormann“ im Jahre 1941. Steht hier die Schrift also eher für die dunkle „Germanisierung“, oder vielmehr für das friedliche „Miteinander“ mehrerer Kulturen und Sprachen bis zum Einmarsch „der Nazis“? Pecina selbst lässt die Frage offen.

Die Rezeption der Leser, die den Roman am häufigsten als Tabubruch und als einen wichtigen Bericht über das Ende des Brünner multikulturellen Milieus wahrgenommen haben, spricht eher für die neutrale oder sogar nostalgisch positive Konnotation der Fonts. Diese Interpretation unterstützt auch die Betonung des Verbots als eines „SchwabacherJudenletters“ in Pecinas Kommentar. Geht es hier also um die nostalgische Anspielung auf das, in Folge des floating gap neu entdeckte, „alte Brünn“? Ist die Umwertung der traditionellen Konnotation der gebrochenen Schriften nun im tschechischen Milieu mit dem Abstand dreier Generationen schon so weit vom Krieg entfernt, dass die Fraktur ihre negative Bedeutung verloren hat?

Auch das zweite Buch, bei dem Pecina mit der Reminiszenz der gebrochenen Schrift gearbeitet hat, *Die kalte Heimat: Geschichte der abgeschobenen Deutschen nach 1945* unterstützt diese Vermutung. Es ist das erste Buch überhaupt, das aus dem Kontext der Vertriebenen selbst stammt, sich komplex mit ihrer Geschichte und Integration in Deutschland beschäftigt und ins Tschechische übersetzt wurde. Die Monographie, die die

⁵⁰ <http://www.book-design.eu/knizni-grafika-2010.html>, (gesehen 1. 5. 2017), übersetzt von V. S.

schwierige Geschichte des „kalten“ Empfangs der Vertriebenen in Deutschland sowie ihre sich nur langsam verbessernden Bedingungen darstellt, bricht ähnlich wie der Roman ein Tabu in der tschechischen Erinnerungskultur.

Auf dem Umschlag des Buches dominiert das Bild *Die böhmische Landschaft* von Caspar David Friedrich. Auf diesem Hintergrund ließ Pecina den Titel „mit der typisch deutschen Schrift *Lapture* von *Just Another Foundry* Tim Ahrens“ setzen.⁵¹ Dank dem Bild der idyllischen Landschaft mit der Patina eines alten Ölgemäldes wirkt das ganze nostalgisch. Was meint nun an dieser Stelle Pecina, wenn er in seinem Kommentar schreibt, dass es um eine „typisch deutsche Schrift“ geht? Pecinas Entscheidung, die an die gebrochenen Schriften erinnernde Schrift auf dem Hintergrund der idyllischen Landschaft zu inszenieren, erscheint umso bedeutender, da die graphische Gestaltung des Buchcovers in der deutschen Originalfassung der Monographie keine gebrochene Schrift zeigt. Seine Absicht war offensichtlich nicht, auf die negativen Konnotationen der gebrochenen Schrift zu zielen. Die Gestaltung des Buches spricht daher eher für die erste Interpretation, dass die gebrochenen Schriften im Laufe der drei Generationen die negativen Assoziationen verloren haben und dass die Reminiszenz dieser Schriftschnitte nur die Nostalgie der verschwundenen alten Welt evoziert.

Doch das dritte Buch, das Pecina zum Thema Vertreibung entworfen hat, bringt wieder alle Zweifel zurück. Petr Čichoň's *Schlesischer Roman* zeichnet sich durch eine düstere Atmosphäre aus, in der sich mehrere Zeitebenen der Geschichte des Hultschiner Ländchens (Hlučínsko) samt der nationalsozialistischen Vergangenheit treffen. Der düsteren Atmosphäre der Handlung entspricht die Atmosphäre des Buchdesigns. Auf dem Cover dominiert eine Fotografie eines Modells eines Kriegsgrabes, das aus Karton hergestellt wurde. Die einzelnen Grabsteine bilden die deutschen Kriegskreuze. Der Titel wird wieder im Font *Herb* aus Tim Ahrens *JAF*, das die gebrochenen Schriften konnotiert, gesetzt. Die aus dem gebrochenen Kursiv abgeleitete Schrift *Herb* wirkt hier auf keinen Fall idyllisch oder nostalgisch. Sie nutzt die ganze Breite der negativen Konnotationen und spricht eindeutig für die gewaltigen Taten des Zweiten Weltkrieges.

Eine solche Ambivalenz und Polysemantik der Buchcover kann aber vielleicht schon in der eigentlichen Form der verwendeten Schriften liegen. Tim Ahrens, der deutsche Designer, der die Schrift *Lapture* im Jahre 2004 entwickelte, lehnte in seinen Werbematerialien alle

⁵¹ <http://www.book-design.eu/knizni-grafika-2010.html>, (gesehen 1. 5. 2017), übersetzt von V. S.

„negativ connotations“ von seinem Font ab und plädiert für einen „humane character of fraktur without appearing conservative, aggressive or intolerant“.⁵² Auch die Designer der anderen von Pecina verwendeten digitalen Schrift *Fakir* betonen in ihren Unterlagen zur Schrift die alte „humanistische Tradition“ der gebrochenen Schriften: „Blackletter was a script used throughout Western Europe from approximately 1150 to 1500. It continued to be used for the German language until the 20th century. *Fakir*, a blackletter with a holy kiss is a contemporary interpretation of gone letterforms with origin in blackletters.“⁵³ Statt an die frühe Neuzeit erinnern ihre Fonts jedoch, wie es auch ihre Verwendung auf den Buchcovern der Vertreibungsliteratur zeigt, an die Grotesk der 1930er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Die Erklärung dieser doppelten historischen Verankerung der Schrift liegt vielleicht darin, dass die Bewegung der ‚neu-Fraktur‘ in den 1930er Jahren sowie die neuen digitalen gebrochenen Schriften das Programm einer Rückkehr zu den frühneuzeitlichen Schriftgestalten vertreten und zwar mit demselben Ziel, sich mit dem Rückzug auf die vereinfachten Gestalten der neuzeitlichen Fraktur an die Antiqua anzupassen und sie dadurch zu modernisieren.⁵⁴ Der Wunsch zeitgenössischer Designer – „we would like to give our generation a blackletter from here and now“ – erinnert nämlich sehr an das Programm der Typographen aus den 1930er Jahren – „wir wollen die gotische Schrift des Mittelalters [...] neu darstellen und unserer Gegenwart ein in deutscher Überlieferung beruhendes, wesensverwandtes Ausdrucksmittel zur Verfügung stellen“.⁵⁵ Ist es so, treffen sich in der Pathosformel der modernen gebrochenen Schriften zwei oder sogar drei ähnliche Programme, die jedoch von ganz unterschiedlichen Kontexten geprägt sind. Während sich die neuen digitalisierten Fonts deklarativ auf die Bastarda des 15. und 16. Jahrhunderts beziehen, spielen sie zugleich auf Formmerkmale der Fonts der 1930er Jahre und der ‚konservativen Revolution‘ an.

Es ist also schon die Vielschichtigkeit und Komplexität der Semantik der bestimmten Fonts bzw. des ‚Gedächtnisses‘ dieser ‚Energiekonserven‘, die die schillernde Ambivalenz der

⁵² Siehe <https://www.myfonts.com/fonts/underware/fakir/> (gesehen 1. 5. 2017)

⁵³ Siehe <https://www.myfonts.com/fonts/underware/fakir/> (gesehen 1. 5. 2017)

⁵⁴ Zum Programm der Erneuerung der gebrochenen Schriften durch die einfachen Schrifttypen der frühen Neuzeit siehe das Zitat von Hans Peter Willberg: „Die Tannenberg setzt die Linie des gotischen Schriftstiles, in dem Gutenberg und Dürer Hochformen geschaffen haben, in unsere Zeit fort. Wir wollen die gotische Schrift des Mittelalters, die mit ihrer Strenge und Straffheit dem Empfinden unserer Zeit entgegenkommt, aus dem Wollen, dem Geiste, den Anschauungen unserer Tage weiterentwickeln und neu darstellen und unserer Gegenwart ein in deutscher Überlieferung beruhendes, wesensverwandtes Ausdrucksmittel zur Verfügung stellen. Das ist die Grundabsicht, die zur Schaffung der Tannenberg geführt hat.“ zit. nach (Wehde 2000: 301).

⁵⁵ <http://www.typografie.info/3/topic/18836-schaftstiefelgrotesk/?page=14> (gesehen 1. 5. 2017)

Buchcover von Pecina hervorrufen. Pecina nutzt diese den bestimmten Fonts bereits inhärente Ambivalenz und vertieft sie in seinen mehrdeutigen Arrangements. Die Spannbreite der Konnotationen reicht dabei von der nostalgischen Idylle der verschwundenen deutschsprachigen Kultur bis zur eindeutigen Evokation der Gewalttaten des Zweiten Weltkrieges. Die einzelnen semantischen Schichten werden bei der jeweiligen Rezeption in Abhängigkeit vom Vorwissen der bestimmten Erinnerungsgemeinschaft etc. je unterschiedlich aktualisiert. Das heißt nicht, dass sich jeder Leser für eine bestimmte Leseart entscheidet, sondern dass sich die oft gegensätzlichen Schichten teilweise überlappen, aber auch hin und her schwanken können. Die ambivalente Anwendung der Schriftgestalten mit all ihren semantischen Schichten macht das Ganze zu einem neuen, immer komplexer werdenden Signifikanten. Was dieser Signifikat ist, bleibt allerdings offen.

Dem ambivalenten Spiel mit der schriftbildlichen Semantisierung kann letztendlich auch ein pragmatisches Ziel zugrunde liegen: In der Situation, in der die Perspektive der potenziellen Leser der Romane auf die Problematik der Vertreibung extrem gespalten wird und sich in mehrere unterschiedliche Erinnerungskulturen teilt, erscheint eine solche ambivalente visuelle Kodierung des Buches als eine gute Marketingstrategie, durch die sich mehrere Zielgruppen zugleich identifizieren können. Die ‚expressive‘ Typographie ist hierbei ein Signal, das die Leser zu verstehen glauben. Man setzt ihr Verstehen voraus. Doch was das genau heißen soll, weiß man nicht. Es kann sogar unerwünscht sein, eine bestimmte Vorstellung hervorzurufen, denn erst das Über- und Ineinandergleiten mehrerer semantischer Schichten ermöglicht eine adäquate Rezeption. Es ist vielleicht auch diese Strategie der übereinander gleitenden semantischen Schichten, welche die breite und grundsätzlich positive Rezeption der Texte, die im Host Verlag nach dem Jahre 2010 erschienen sind, ermöglichte. Diese Strategie beruht auf einer ähnlichen Ambivalenz, die man in den typographischen Experimenten Jirgls beobachten kann, und die die Erinnerungen an die Kriegs- und Nachkriegsereignisse aus den ursprünglichen Kontexten der antagonistischen Vergangenheitsdiskurse löst und ihnen eine neue Präsenz verleiht.

II. 5 TRAUMA BESCHWÖREN/INSZENIEREN

II. 5. 1 DIE ZWIESPÄLTIGKEIT DES TRAUMA-KONZEPTS IN THEORIE UND LITERATUR

Jede literarische Repräsentation der Kriegs- und Nachkriegsereignisse steht, wie Reinhard Jirgl betonte, im Spannungsfeld der erinnerungspolitischen Regulierungen, die die öffentlichen Vergangenheitsdiskurse prägen. Unterliegen die Vergangenheitsdiskurse einer außerordentlich starken gesellschaftlichen Normierung, d.h., werden sie durch verschiedenste Grenzen des Sagbaren gekennzeichnet und ‚erstarren‘ sie in klischeehaften Wendungen, droht der Verlust ihrer Aussagekraft für die historischen Akteure. Die offiziellen Vergangenheitsdiskurse samt der üblichen literarischen Erzählformen versagen beim Versuch, die Erfahrungen zu vermitteln. Sie sind in solchen Situationen nicht mehr fähig, die gesellschaftlichen affektiven Bindungen, die für die erfolgreiche Erinnerungsarbeit unvermeidlich sind, zu stiften. Die nicht geteilten und daher gesellschaftlich kaum aufgearbeiteten Erfahrungen treten in eine Latenz der offiziellen Vergangenheitsdiskurse, die nicht thematisiert werden kann.

Die Autoren wehren sich dagegen, indem sie gegen die in den diskursiven Automatismen bestehenden gesellschaftlichen Konventionen arbeiten und ihre Sprache zu dekonventionalisieren versuchen, wie es die mythopoetischen Experimente von Martin Fibiger und Radek Fridrich, die assoziative Erzählweise von Gerold Tietz oder das dekonstruktive Einschreibesystem von Reinhard Jirgl vorführen. Sie versuchen, die in der Sprache oder in der kulturellen Symbolik latent erhaltenen Bedeutungen herauszulösen, ohne sie direkt thematisieren zu müssen. Ihre literarische Erinnerungsarbeit entspricht der Arbeit eines Psychoanalytikers an den kollektiven Traumata.

Dem Trauma als einem Modell der Latenz in den Repräsentationen der Vertreibung widmet sich dieses Kapitel. Ich versuche, die verschiedenen Facetten der literarischen Konfigurationen des Traumas als eine spezifische Erinnerungsstrategie der Literatur über die Vertreibung vorzustellen. Es bieten sich mir dabei mehrere theoretische Konzepte an, die für eine solche Analyse wegweisend sein können. Vor allem die Monographie von Cathy Caruth *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, die in den 90er Jahren zur Etablierung der psychoanalytischen Traumaforschung in der Literaturwissenschaft entschieden beigetragen hat, kann als Ausgangspunkt dieser Untersuchung dienen. Caruth definiert das Trauma in einem längeren Zitat als:

A response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event. This

simple definition belies a very peculiar fact: the pathology cannot be defined either by the event itself - which may or may not be catastrophic, and may not traumatize everyone equally - nor can it be defined in terms of a distortion of the event, achieving its haunting power as a result of distorting personal significances attached to it. The pathology consists, rather, solely in the structure of its experience of reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. (Caruth 1995: 4-5)

Die traumatische Persistenz der Erfahrungen unterscheidet sich, wie Caruth andeutet, von den normalen Erinnerungen in verschiedener Hinsicht. Im Gegensatz zu den Erinnerungen bleiben die traumatischen Erfahrungen dem Bewusstsein unzugänglich. Es gibt keinen kontrollierbaren Zugang zu den traumatischen Erfahrungen. Umso direkter wirken jedoch die Symptome auf den Traumatisierten. „Wörtlich“ und „unsymbolisch“ kehrt in den Symptomen die Geschichte zurück: „The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess.“ (Caruth 1995: 5) Während also die Erinnerungen immer schon symbolisch geprägt sind, d.h. selektiv, aktualisierend sind, versagt die sinnstiftende Semantisierung vor den traumatischen Symptomen. Das Trauma erscheint in den Halluzinationen, Flashbacks und Träumen als eine allzu treue Repräsentation, fast als eine Wiederholung der Erfahrung selbst. Das Trauma kann so paradoxerweise als eine wahrhaftige Erinnerung bezeichnet werden (Weinberg 1999: 175). Caruth glaubt daher, in der Direktheit des Bezugs auf das Vergangene einen Gegenentwurf zur „political und ethical paralysis“ der „poststructuralist critic“ sowie zur „straightforwardly historical reference“ des traditionellen Historismus zu finden (Caruth 1996: 10).

Es ist allerdings zu beachten, dass das Trauma nicht als eine ‚andere Erinnerung‘ zu verstehen ist, sondern eher eine ‚Kehrseite des Erinnerns‘ darstellt. Hierauf hat Manfred Weinberg aufmerksam gemacht:

Das Trauma ist dem Gedächtnis immer schon eingeschrieben, ist wirksam als dessen ‚andauernde Implikation‘; doch muss es gerade deshalb unverfügbar bleiben. Es kann nicht darum gehen, das im Trauma Vergessene und darum adäquat Bewahrte nun erinnern zu wollen [...] Es geht vielmehr darum, mit Hilfe des Traumas die Gedächtniskonstellation entwerfen zu können, die den mit dem Trauma eröffneten und immer schon vergessenen Raum zumindest zu be-schreiben vermag (Weinberg 1999: 206f).

Ein Trauma ist also kein ‚verschlüsselter Inhalt‘, der wieder entdeckt und an die Stelle der vorherigen Erinnerung gestellt werden kann. Es besteht vielmehr in einer Konstellation, die die zugängliche Erinnerung mit ihrem stets unzugänglichen Horizont verbindet. Der Literatur kommt dabei die prädestinierte Rolle zu, solche Konstellationen vorzulegen und zu reflektieren.

Die Verselbstständigung des Traumas und seine Ontologisierung kritisiert auch – jedoch aus einer ganz anderen Perspektive – der Soziologie Jeffrey Alexander. Alexander hat darauf aufmerksam gemacht, dass das Trauma heutzutage nicht nur als ein analytisches, sondern auch als ein erinnerungspolitisches Instrument verwendet wird. Da das Trauma nicht unmittelbar von den traumatischen Ereignissen abhängt, sondern von der Art und Weise ihrer Aufarbeitung (Alexander 2004: 9–10), schlägt er vor, die kollektiv geteilten Traumata als kulturelles Trauma zu begreifen und dieses als sozialen Prozess und Konstruktion wahrzunehmen. ‚Die Konstruktion‘ darf zwar auf keinen Fall mit der ‚Fiktion‘ gleichgesetzt werden, es betont aber die soziale Bedingtheit der kollektiven Teilung der Traumata. Erst die Bildung bestimmter Rollen und einer Kommunikation über Traumata sowie die Solidarität der Traumatisierten untereinander führt laut Alexander zur kollektiven „Transmission“ des Traumas (Alexander 2004: 11–15). Die gesellschaftliche und diskursive Konstruiertheit des Traumas ermöglicht jedoch auch, die Diskurse über das Trauma für erinnerungspolitische Interessen zu instrumentalisieren. Die behauptete Traumatisierung wird zum wichtigen Argument mancher Interessengruppen, die sich um die Anerkennung ihrer Ansprüche bemühen und ihre Politik legitimieren wollen.

Das Modell des Traumas erscheint daher heutzutage zwiespältig: einerseits wird es als eine unzugängliche Sphäre jenseits der Repräsentierbarkeit von traumatischer Vergangenheit angesehen, andererseits als ein Komplex performativer Akte oder gar eine Rhetorik, anhand derer gesellschaftliche Gruppen nach Anerkennung ihrer Erfahrungen als kollektive Traumata streben und dabei ihre politischen Ziele verfolgen. Eine solche Zwiespältigkeit kennzeichnet auch die Literatur. Während die Literatur schon seit Sigmund Freud als ein Feld angesehen wird, in dem die normalerweise unzugänglichen Traumata in der Konstellation der Erinnerungen zur Sicht gebracht werden können, ruft die Inflation des ‚Trauma‘-Modells im heutigen Erinnerungsroman und seine schematische Darstellung wieder den Verdacht hervor, das Trauma werde nur noch als rhetorisches oder gar als erinnerungspolitisches Mittel wahrgenommen.

Eine solche Zwiespältigkeit demonstriert vielleicht am deutlichsten die Lyrik von Joachim Süß, die im Jahre 2011 in der Gedichtsammlung *PostelbergKindeskinder* mit dem Untertitel *Träume und Trauma* zusammen mit der Lyrik von Jenny Schon erschienen ist. Joachim Süß hat in seinen ungebundenen vielstrophigen Gedichten versucht, die transgenerationelle Wirkung der Traumata, die mit der Vertreibung verbunden ist, darzustellen und zu analysieren: „Mein Thema ist der große Verlust / Die große Amputation / Der furchtbare Schmerz, / der ungefühlt in den Seelen wütet / und niemals Ausdruck gefunden hat.“ (Schon/Süß 2011: 111) Als Zugehöriger der zweiten Generation der Vertriebenen betont er ausgehend von seinem eigenen Fall die allgemeinen Ängste, die von Vertriebenen an ihre Nachkommen weitergegeben wurden: „Die Angst meines Vaters / Die Angst all der Anderen / Vielleicht als Nächster dran zu sein // Ist das ist meine Angst [sic]“ (Schon/Süß 2011: 100) Süß expliziert dabei die eigenen psychischen Störungen als Folgen der traumatischen Erfahrungen beim Massaker in Postoloprty (Postelberg), dem sein Vater zusehen musste: „Die Toten von Postelberg / Binden auch meine Kraft. // Indem ich mich vor ihnen verneige / Nehme ich ihr Erbe an. // Indem ich ihr Erbe annehme, klärt sich mein Weg.“ (Schon/Süß 2011: 101) Die kollektiv geteilten Traumata, die er als eine psychopathologische Diagnose vorstellt, verbindet er dann unmittelbar mit dem psychoanalytisch inspirierten Heilungsprogramm, wobei er die Heilung als Erinnerungsarbeit, Artikulierung und Anerkennung der eigenen Leiden darstellt: „Wir sind nicht so schnell wie andere. / Wir werden von den Anforderungen überrollt / Da wir Heilung suchen, / fallen wir für die sozialen Sicherungssysteme aus. / Wir – die Kinder des Odsun.“ (Schon/Süß 2011: 102). Das Trauma-Konzept prägt die ganze Struktur seiner Gedichte und mündet in die Forderung konkreter sozialpädagogischer Reformen, die zur Heilung der kollektiven Traumata beitragen soll.

Den Ansatz von Süß kann man als eine psychoanalytische Reformulierung der traditionellen Topoi der Lyrik der Vertriebenen verstehen, die in der Gedichtsammlung mit den Gedichten von Jenny Schon vertreten sind.⁵⁶ Während Süß (1961 geboren) die einzelnen Gewalttaten unmittelbar mit einem transgenerationellen Trauma der Vertriebenen verbindet und sich selbst als Sprecher aller Nachkommen stilisiert, beschränkt sich Schon, die selbst als Kind die Vertreibung aus der nordböhmischen Stadt Trutnov (Trautenau) erlebte, überwiegend auf eigene Erfahrungen, auf die Schilderung emblematischer Gewalttaten wie Vergewaltigung und traditionelle Topoi der ‚verlorenen Heimat‘ (ehemalige Schönheit und Sicherheit).

⁵⁶ Die Gedichte von Jenny Schon sind schon 2005 in ihrer Gedichtsammlung *Böhmische Polka* erschienen, auf deren Inspiration sich Süß später bezogen hat.

Während Süss zutheoretischen Schemata und generalisierenden Behauptungen über die psychopathologische Belastung mehrerer Generationen neigt, bedient sich Schon einer relativ einfachen und knappen Sprache, die ihren Ausdruck in zerhackten Rhythmen und zebrochenen Satz- und Wortfetzen gefunden hat.

Man sollte aber zugleich das Fortbestehen der alten Topoi im neuen psychoanalytischen Diskurs von Süss nicht übersehen. Wird die ‚Heilung‘ der Traumata in seinen Gedichten zuerst in der psychoanalytischen Tradition als ihr Bewusstmachen und als eine Erinnerungsarbeit begriffen, beschreibt er die ‚Heilung‘ an anderen Stellen als einen „Kampf“ für das „Recht“ der Vertriebenen und ihrer Nachfahren, wobei auch einige rechtsextreme und durchaus politische Ansprüche laut werden, wie die Revision der östlichen Grenzen des heutigen Deutschlands (Schon/Süss 2011: 127 – 130) oder die Verherrlichung der ‚Größe‘ deutscher Kultur (Schon/Süss 2011: 110). Möglicherweise sind diese Motive auch deshalb präsent, weil Süss eine Legitimierung für seine sozialpädagogischen Projekte sucht, die einer praktischen Aufarbeitung der über Generationen tradierten Traumata dienen soll.

Die Tatsache, dass die politischen Forderungen und konkreten revisionistischen Anklagen mit psychoanalytischen Konzepten der unzugänglichen Traumata verbunden werden, zeigt, dass der psychoanalytische Diskurs in der Lyrik von Süss zur Durchsetzung alter politischer Forderungen dienen soll. Das Trauma erscheint hier also nicht nur als ein analytisches Konzept, sondern auch als ein erinnerungspolitisches Potenzial. Trauma, wie es Süss in seinen Gedichten oder auf seiner Webseite präsentiert, sei kein Phänomen der verdrängten und prinzipiell unzugänglichen Erfahrungen, sondern ein zugängliches und evidentes Leiden, das eine Anerkennung der politischen Forderungen legitimieren soll. Die Gedichte von Joachim Süss zeigen so die prinzipielle Zwiespältigkeit des Trauma-Konzepts, das zwischen den Polen einer unzugänglichen Adäquatheit der Repräsentation und der kulturellen Konstruiertheit oder gar der politischen Instrumentalisierung gespannt wird.

Es bleibt letztendlich, wie Jeffrey Alexander betonte, unentscheidbar, inwieweit die Reaktion des posttraumatischen Syndroms in Bezug auf die historischen Ereignisse adäquat oder inadäquat ist.

II. 5. 2 ALLEGORIEN, PARABELN UND METAPHORIK DES TRAUMAS

Einen enormen Einfluss des psychoanalytischen Instrumentariums auf die Gegenwartsliteratur über die Vertreibung weisen heutzutage vor allem zahlreiche Erinnerungsromane auf. Das Schema der transgenerationell tradierten Traumata wurde im Genre der Erinnerungsromane zu einem weit verbreiteten Muster, das eine bestimmte psychoanalytisch inspirierte Rhetorik mit sich bringt. Ein exemplarisches Beispiel dafür ist der Roman *Hinter die Zeit* von Corinna Antelmann, der im Jahr 2015 in Österreich erschienen ist. Antelman beschreibt die Geschichte einer psychisch labilen Restauratorin, die den Auftrag bekommt, bei der Restaurierung einer Kirche in einer Grenzregion Tschechiens mitzuwirken. Nachdem sie mit der Arbeit an der Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes der Kirchengemälden anfängt, erlebt sie unvermutet eine Reihe von Halluzinationen, bei denen sie Szenen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs und der Vertreibung höchst realistisch wahrnimmt. Die Halluzinationen werden intensiver, je weiter die Arbeit an der Renovierung der Kirche fortschreitet und sie erreichen ihren Höhepunkt, nachdem die Hauptfigur eine verborgene Krypta unter dem Boden der Kirche und eine tiefere gotische Schicht von Wandgemälden unter den bisher renovierten barocken Schichten entdeckt. Um vor den Halluzinationen, den Flashbacks und der Schlaflosigkeit zu flüchten, fängt sie eine Liebesaffäre mit einem tschechischen Kollegen an. Diese scheidet jedoch, da die Symptome der Posttraumatischen Belastungsstörung (PTSD) ihre Beziehungen zu den Freunden und zu dem Liebhaber ständig stören, und sie bricht zusammen. Zu einer Wende und Heilung der psychopathologischen Symptome kommt es erst in dem Moment, als eine ansässige alte Frau deutscher Herkunft der Hauptfigur in langen Gesprächen erzählt, dass ihre Großmutter zufällig gerade aus dem Dorf stammt, wo sie die Kirche renoviert. Die Großmutter habe das Dorf bei der Vertreibung verlassen müssen, wobei ihre erste Tochter, die unbekannte Tante der Hauptfigur, ums Leben gekommen sei. Die Halluzinationen und die anderen psychischen Störungen werden schließlich als Folgen der transgenerationell tradierten Traumata erklärt, deren Heilung erst die volle Auseinandersetzung mit der Geschichte der Familie verspricht.

Der Roman basiert auf einem klassischen psychoanalytischen Schema der Verdrängung, der Latenz und der Aufarbeitung der Traumata. Die Hauptfigur weist alle Symptome auf, die Sigmund Freud in seiner berühmten Schrift *Jenseits des Lustprinzips* (1920) beschrieben hat. Die Hauptfigur wird von Albträumen geplagt und unerwartete Assoziationen, wie z.B. der Blick auf einen alleine liegenden Toast, rufen bei ihr unerklärbare Ängste hervor:

Jetzt sind alle Stühle leer, auf dem Tisch liegt ein Toast mit Butter und Marmelade von Henrik geschmiert erkaltet er an Ort und Stelle, dort, wo er abgelegt wurde, verlassen

nach einem unerwarteten Aufbruch, Irina kann nicht erklären, warum der Anblick sie schmerzt, dieses Überbleibsel, das Zeugnis davon gibt, dass jemand gegangen ist, der noch hatte bleiben wollen, der anzeigt, wie anders der Morgen von dem einen oder anderen Beteiligten geplant war. Der unwürdige Tod zurücklassender Dinge. (Antelmann 2015: 25)

Vor allem der Prozess der Restaurierung der Kirche wird als eine Allegorie des Traumas und des Prozesses seiner Heilung vorgestellt: „Wie kam sie darauf, die Fehlstellen im Stein so zu nennen: Wunden? Und verwendete Tomáš nicht den Begriff der Heilung? Als wäre er in seiner Funktion als Restaurator eine Art Heiler?“ (Antelmann 2015: 71) Die verfallene Kirche mit ihren „Wunden“ wird zur Quelle einer langen Reihe von Metaphern, die immer wieder die psychische Störung der dritten Generation der Vertriebenen benennt. Die Kirche „spricht“ während der Renovierung zur Hauptfigur und wirkt auf sie, als sei sie von einem „geradezu unheimlichen Unsinn durchtränkt“. „Jeder Versuch, daran vorbeihorchen zu wollen“, bleibt jedoch lange „zum Scheitern verurteilt.“ (Antelmann 2015: 71):

Diese Kirche [...] macht Irina das Leben schwer. Sie atmet zu laut und lässt sie nicht an sich heran, stößt sie von sich weg, als gäbe es in ihr einen unerkannten Widerstand, etwas, das sie in den Wänden verwahrt und dabei verschweigt, und dieses Verschwiegene senkt die Bereitschaft, in die Gegenwart vorzurücken und ins Licht. Sie geriert sich wie ein störisches Kind, ein renitentes Kind, das nicht zu durchschauen ist. (Antelmann 2015: 70)

Die zentrale Rolle kommt hier der Krypta zu, die von der Hauptfigur entdeckt wird. Sie steht für die plötzlich entblößten Erfahrungen, die dem Bewusstsein bisher unzugänglich waren. Sie bleibt jedoch für die Hauptfigur rätselhaft, bis sie von der alten Frau deutscher Herkunft belehrt wird über die vergangene Geschichte des Ortes sowie über ihre eigene psychische Störung. Die Frau macht sie darauf aufmerksam, dass „alles die Spuren hinterlässt“ (Antelmann 2015: 83), wozu sie als Beispiel wieder die verfallene Kirche angibt. Die Frau, die in der Ortschaft als eine ungebildete Heilerin tätig ist, wird zum Katalysator oder einer selbstgenannten ‚Psychoanalytikerin‘, die aufgrund der Symptome der Patienten die unbewussten Traumata ins Bewusstsein bringt:

„Vermutlich“ denkt die Hauptfigur Irina nach einem Gespräch mit der Heilerin, „sitzt die Erfahrung nackter Angst so tief, dass du sie nicht erst zu erleben brauchst, um sie zu kennen. Sie wird in den Genen gespeichert, da reichen die Erfahrungen unserer Ahnen, der Großeltern, Eltern. Körperlich überliefern sie dir, was sie erleben und erlebten, ob du

es willst oder nicht, wie ein Haus oder eine Kirche, die von Gespenstern besiedelt werden, ohne gefragt zu werden. (Antelmann 2015: 168)

Diese psychoanalytischen Schemata prägen den ganzen Aufbau des Romans. Der Roman wirkt als eine einfache Umsetzung psychoanalytischer Konzepte in die literarische Form und kann wiederum auf die theoretischen Konzepte reduziert werden, denn jedem der psychoanalytischen Phänomene wird hier eine Figur oder eine wörtlich dargestellte Szene zugewiesen. Das literarische Werk beschränkt sich so auf eine Allegorie der theoretischen Modelle. Man begegnet hier dem Paradox, dass das Trauma ein prinzipiell unzugängliches Phänomen ist, das jedoch in dem Roman vollständig beschrieben wird und daher zugleich den traumatischen Charakter verliert. Das Trauma-Konzept in den Romanen wird so durch eine ähnliche Zwiespältigkeit geprägt, wie es der Fall in den Gedichten von Süß war, jedoch mit dem Unterschied, dass es hier nicht mehr zu konkreten erinnerungspolitischen Zwecken angewendet wird.

Das Paradox der prinzipiellen Unzugänglichkeit und der Repräsentation der traumatischen Erfahrungen löst auf eine originelle Art und Weise der groteske Roman von Emma Braslavsky *Aus dem Sinn*, der 2007 erschienen ist (Braslavsky 2007). Die noetischen Probleme der Zugänglichkeit bzw. der Unzugänglichkeit der verdrängten traumatischen Adäquatheit wird in einem parabelartigen Sujet vorgestellt: Der Roman setzt mit dem Verlust des Gedächtnisses der Hauptfigur ein. Der Mathematiker Eduard Meißerl verliert sein Gedächtnis in Folge der Folterung im Gefängnis der Stasi. Das Ereignis wird im Motiv der unerklärten Explosion der Kirchenguhr des Erfurter Domes verdoppelt, bei der der Mathematiker zufällig anwesend ist. In zwei parallelen Erzähllinien wird dann in Rückblenden das bisherige Leben des Mathematikers bis zu diesem Zeitpunkt erzählt. In der einen grotesk gefärbten Linie wird das Milieu der ‚Umgesiedelten‘ im Erfurt der 60er Jahre geschildert, die Liebe des Mathematikers zu der aus Schlesien vertriebenen Supermarktleiterin Anna, der Besuch des ehemaligen Heimatdorfes in Westböhmen sowie der gescheiterte Versuch, in Prag für die Rückkehr der vertriebenen Deutschen in die böhmische ‚Heimat‘ zu demonstrieren. Die zweite, eher traumhafte Linie, die von der psychiatrischen Behandlung nach der Verhaftung des Mathematikers hervorgerufen wird und mit dem Verlust seines restlichen Gedächtnisses verbunden ist, stellt das Leben der Familie während und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg vor. In Rückblenden erinnert sich Eduard nicht nur an die Vergewaltigung seiner Mutter und die Vertreibung aus der Tschechoslowakei, sondern auch an die Freundschaft mit der Jüdin Miri. Sie wurde von Eduards Freund angezeigt und ins

Konzentrationslager verschleppt, nachdem Eduard seinem Freund ihr Versteck verraten hat. Er erinnert sich auch an das nationalsozialistische Engagement der Verwandten, die in der DDR später zur kommunistischen Elite wurden.

Während in der einen Linie die offiziell behaupteten Traumata der Vertriebenen vorgestellt werden, wird in der anderen Linie der Rückblenden eine andere Geschichte erzählt, in der die Ansprüche der Vertriebenen teilweise relativiert werden. Stellt die erste, grotesk dargestellte Linie die Forderungen der Vertriebenen dar, zeigt die zweite Linie die Ursachen der Katastrophe und die eigene Verstrickung in die nationalsozialistischen Verbrechen während des Krieges, also die traumatischen Ereignisse, die die Handlung der Figuren nachhaltig beeinflusst haben. Die nationalsozialistische Vergangenheit, die Anzeige des jüdischen Mädchens, aber auch die Vergewaltigung der Mutter, die nicht in der sonst lebendigen Erinnerung thematisiert werden konnten, werden als eine Tiefenschicht des kollektiven Gedächtnisses der Familie entdeckt. Die Amnesie, die zum Vergessen der Ereignisse in der DDR nach der ‚Übersiedlung‘ führt, bewirkt so paradoxerweise die Entdeckung der Erinnerungen an die Kriegs- und Nachkriegsereignisse, die im Milieu der Vertriebenen ausgeblendet wurden. Es wird die eigene Verantwortlichkeit für die Katastrophe der Juden, aber auch das Leiden der Vertriebenen entdeckt, die im Milieu der ‚Umgesiedelten‘ verdrängt worden sind. Braslavsky spielt so mit den beiden Polen eines Trauma-Konzeptes, für die die beiden Erzähllinien des Romans bestimmend werden. Das Paradox, wie das ‚wirkliche‘ Trauma zugänglich gemacht werden kann, da es prinzipiell unzugänglich bleibt, wird mit dem grotesken Bildnis der Explosion und der Folterung der Hauptfigur also in einer Hyperbel dargestellt. Nur als eine ‚Explosion‘ der Erinnerungen und der üblichen Zeitwahrnehmung wird das Trauma zugänglich. Darin besteht letztendlich der Unterschied zwischen der Darstellung der traumatischen Erfahrungen im Roman von Antemann und Braslavsky, denn Braslavsky versucht nicht die theoretischen psychoanalytischen Konzepte literarisch unmittelbar umzusetzen und so zu naturalisieren. Sie zielt statt dessen darauf, sie in ihrer grotesken Bildlichkeit und in der Allegorie, die ihre Inszeniertheit zugibt, darzustellen.

Die Metaphorik, die Bildlichkeit und die Allegorie erweisen sich somit als ein geeignetes Erzählmittel, mit dem die traumatischen Erfahrungen benannt werden können, ohne dabei das Phänomen auf die schematischen Modelle zu reduzieren und die prinzipielle Unzugänglichkeit der Traumata zu verwischen. Die Metapher als eine Übertragung der Bedeutungszusammenhänge ermöglicht dem Erzähler, die traumatischen Erfahrungen zu benennen und zugleich den nötigen Abstand von ihnen zu halten.

Die Produktivität der Metaphorik bei der Darstellung der traumatischen Erfahrung der Nachkriegszeit zeigt sich exemplarisch im Roman *Peníze od Hitlera* (ins Deutsche übersetzt als *Ein herrlicher Flecken Erde*) von Radka Denemarková (Denemarková 2014).

Denemarková schildert in diesem Roman mit einer äußerst bildhaften und drastischen Sprache die Geschichte der Jüdin Gita Lauschmann aus einer assimilierten deutschen Familie, die nach dem Krieg aus dem Konzentrationslager zurückkehrt. Da jedoch Gitas Vater vor dem Krieg als Deutscher galt, hören die Qualen der Hauptfigur mit dem Kriegsende nicht auf. Die Villa ihrer Eltern wurde inzwischen von ehemaligen Arbeitern ihres Vaters in Beschlag genommen, Gita wird wieder von den Tschechen – diesmal als Deutsche – misshandelt und in einem Schuppen gefoltert. Nur dank der Hilfe einer schwangeren Arbeiterin gelingt es ihr, vom Hof zu flüchten und in einem Sammellager für Deutsche Rettung zu finden. Sechzig Jahre später kehrt Gita als eine anerkannte Pathologin aus Prag zum zweiten Mal ins Dorf ihrer Kindheit zurück. Mit Hilfe eines Anwalts versucht sie in dem Dorf, als Mahnmal der Gerechtigkeit ein Denkmal für ihren im Konzentrationslager ermordeten Vater und ein Museum, das er sich gewünscht hat, zu errichten. Die Dorfbewohner bleiben jedoch auch nach sechs Jahrzehnten ihren Vorschlägen gegenüber feindlich gesinnt und sind nicht bereit, ihr Leiden sowie die ungerechtfertigte Enteignung des Besitzes anzuerkennen. Nur mit dem Sohn der Frau, die ihr Leben nach dem Krieg in einer Scheune gerettet hat, freundet sie sich an. Marcel regt sie an, ihre Erinnerungen aufzuschreiben und wird zu ihrem Gesprächspartner bis zu ihrem Tod.

Auch in diesem Fall liegt dem Sujet ein klassisches Trauma-Modell zugrunde. Während die ersten Kapitel die verschiedenen Facetten der Verdrängung von traumatischen Ereignissen am Beispiel mehrerer Figuren beschreiben, stellt der zweite Teil des Romans, in dem die Gespräche zwischen Denis und Gita sowie ihre Arbeit an den Memoiren beschrieben werden, den schmerzhaften Prozess der Heilung dar. Marcel spielt – so wie Hilgertová bei Antelmann – die Rolle eines Katalysators der Heilung schmerzhafter Traumata der Hauptfigur. Er wird zum Adressaten der Memoiren, an denen Gita am Ende ihres Lebens arbeitet und bei deren Schreiben sie auch stirbt, ohne sie zu vollenden. Als aufmerksamer Zuhörer begleitet er sie, regt sie zur schmerzhaften Erinnerungsarbeit an und verhilft ihr zur Auseinandersetzung mit ihren unbearbeiteten Erfahrungen. Der Prozess der Erinnerungsarbeit wird als ein schmerzhafter Prozess des Zu-sich-selbst-Kommens dargestellt, das in ihrer Heilung und zugleich in den Tod mündet:

Frau Gita Lauschmannová ist über ihren Papieren gestorben. Über einem angefangenen Kapitel, das ihre Geburt und Kindheit behandelte, über einer Anmerkung, in der sie sich eine Verlängerung ihrer Zeit erbat. Noch nicht. Ihr ganzes Leben lang hat sie mit dem erleichternden Gedanken an den Tod gelebt, zum Schluss hat sie noch nicht geschrieben. Am Ende war das Wort. Ihr Kopf lag zwischen die feinen blauen Striche gebettet, sie wollte sie sich aus der Nähe besehen, die Buchstaben in sich hineinsaugen. Sie wollte sich über ihren Erinnerungen ausbreiten, in ihnen aufgehen; denn diese Worte sind mein Leib. (Denemarková 2014: 285)

Denemarková bleibt jedoch nicht bei dem üblichen psychoanalytischen Modell, sondern baut auf diesem Grundriss eine reiche Metaphorik auf, die ein viel komplexeres Bild der Erinnerungsarbeit zu vermitteln vermag. Die topologischen Innovationen helfen Denemarková in erster Linie die traumatischen Erfahrungen aus dem Konzentrationslager anzudeuten, deren Ausblendung jedoch für den Charakter der Hauptfigur konstitutiv ist. Die Erinnerungen an das KZ werden im Roman mit den metonymischen Deixen „dort“ oder „damals“, die graphisch kursiv markiert werden, vergegenwärtigt. Die Hinweise stehen hier für die Schrecken des Holocausts, ohne dass sie in einer direkten Beschreibung vermittelt und aufgelöst werden müssten. Auch die weiteren Leiden werden mit einer reichen Metaphorik dargestellt. Vor allem der Körper der Hauptfigur wird zu einer Quelle der bildhaften Bezeichnungen und Parabeln, die die psychische Belastung der Überlebten ausdrücken. Der Körper Gitas wird einmal als ein brüchiger Körper vorgestellt, dessen Kopf als „Luftballon“ und dessen Haut als „altes Papier“ beschrieben wird. Ein anderes Mal jedoch wird im Gegensatz seine Steifheit und Festigkeit betont. Gita habe sich schon in dem Konzentrationslager einen „Betonkörper“ gebaut, der sie vor allen weiteren Angriffen, auch denen der tschechischen Gardisten, schützt. Wegen ihres Körpers versteht Gita sich selbst in manchen Augenblicken als Golem, der aus Lehm besteht. Diese imaginäre Festigung des Körpers führt bei Gita dazu, dass sie sich nicht nur als junges Mädchen identifiziert, sondern auch als eine alte Frau, die in ihr verborgen ist und die sie vor den neuen Angriffen schützt. Diese Spaltung der Figur in zwei Subjekte steht hier für die grundsätzliche psychische Störung, die als Folge der schützenden Verdrängung dargestellt wird. Letzendlich auch die Bezeichnung des Heimatdorfes – Puklice –, die auf das tschechische Wort „pukat“, d.h. „platzen, spalten oder bersten“, hinweist und als eine Metapher der latent erhaltenen Traumata dient, die nur oberflächlich verdrängt werden können. (siehe auch Činátl 2014: 283)

All die Metaphern und Parabeln kann man schließlich als Versuch verstehen, sich dem Prozess der Erinnerungsarbeit anzunähern. Die Metaphern führen so ein wirksames Drama des Erinnerns vor. Die zahlreichen Metaphern, die die Fragmentarisierung des Körpers oder auch des Subjekts thematisieren, betonen den Zerfall der einheitlichen Weltanschauung des Traumatisierten. Gita beschreibt selbst ihre Erinnerungen als „Mosaik“, das „nicht vollständig ist“ (Denemarková 2014: 291). Die Fragmentarisierung des Erinnerns deutet allerdings schon der Untertitel des Romans „Letní mozaika“ (das Sommermosaik) an, der in der deutschen Übersetzung verloren gegangen ist, eine Erklärung dazu liefert weiterhin das Motto des Romans, mit dem Hinweis, das er aus mehreren „Geschichten“ bestehe. Allen diesen Metaphern gemeinsam ist die Polarität zwischen Oberfläche und unzugänglicher Tiefe. Die Fragmentarisierung der Oberfläche, die in ein Mosaik zerfällt, wird von den tief verborgenen Leiden (die die Deixen markieren) im Innern der Erzählerin motiviert.

Eine prominente Stelle nimmt in der metaphorischen Darstellung der Erinnerungsprozesse endlich der Prolog des Romans ein, in dem gezeigt wird, wie Marcel, damals noch als Kind, beim Spielen im Garten der Villa den Schädel des Bruders von Gita gefunden hat:

Der Finger verschwindet bis zum zweiten Glied in der Erde, sie umgibt ihn mit einer angenehmen Frostigkeit, kriecht aber auch hinter den Fingernagel, ignoriert die Trennlinie zwischen Fleisch und Nagel, drängt dazwischen [...]. Seine verdeckte Hand fasst wieder nach der Schaufel [...], die Schaufel schält Schichten von Erde und Lehm ab, der Boden ist von Graswurzeln durchwachsen, die feinen Haare der Wurzeln halten die Erde zusammen, und die Schaufel schneidet sie in dünne Streifen. Nach einer Weile stockt sie, sie verbiegt sich fast und erstarrt über einem widerspenstig harten Hindernis. Denis verändert die Taktik. Er hört auf, das Lehmgyros mit kraftvollen Schnitten der Länge nach zu bearbeiten, und meißelt es mit schnellen Bewegungen fieberhaft ab. Als er außer Atem seine Arbeit beendet, liegt eine schmale Schüssel mit merkwürdigen Ausbuchtungen vor ihm, durchzogen von ausgefranzten Rissen und Löchern. Eine weiße Schale. (Denemarková 2014: 9, 10)

Die detaillierte und umfangreiche Beschreibung der Ausgrabung des Schädels von Gitas Bruder, der von einem der ehemaligen Arbeiter ihres Vaters nach seiner Rückkehr ermordet wurde, stellt die Hindernisse einer schmerzhaften Erinnerungsarbeit an den traumatischen Erfahrungen dar. Da der Mord des Bruders von den Figuren des Romans verschwiegen wird, erfährt der Leser nur aus dieser einleitenden Szene das wirkliche Ausmaß der Verbrechen, die in der Nachkriegszeit von den Tschechen verübt wurden. Das Schweigen über den

verschollenen Bruder und die präzise Bildlichkeit dieser Urszene des Romans kontrastieren einander und implizieren die Unerreichbarkeit und das ungeheuerere Ausmaß der latenten Traumata, die bisher nicht kommuniziert und reflektiert wurden. Die schon von Sigmund Freud geliebte Metapher des Ausgrabens, die im Kapitel zum Gedächtnis der Landschaft noch behandelt wird, benennt den Prozess der schmerzlichen Erinnerungsarbeit nicht direkt, sondern absichtlich als eine Metapher oder ein Gleichnis. Der grabende Junge steht hier zuerst als eine symbolische Figur für den Prozess der schmerzlichen Erinnerungsarbeit, bevor er im letzten Teil des Romans als Vertrauter von Gita zu einem wirklichen Adressaten der verdrängten Erinnerungen der Hauptfigur und daher zum Katalysator der Heilung von den traumatischen Ereignissen wird.

Die Metaphorik des Grabens, Ausgrabens und des Schreibens kann man daher – neben den metonymischen Hinweisen auf die Erfahrungen des KZ und die Körper-Metaphern – als eine dritte dominierende Bildlichkeit des Romans bezeichnen. Jede der drei Bildlichkeiten drückt indirekt die nicht auserzählte traumatische Erfahrung aus – die des KZ, die des wiederholten Heimatverlustes und endlich die des verschwiegenen Mordes. Der Roman beruht so auf drei Fluchtpunkten, die als traumatische Leerstellen in die bildhafte Poetik des Textes eingeschrieben werden und die in der jeweiligen Bildlichkeit als ihre Quelle indirekt thematisiert werden. Es ist gerade diese an Metaphern und Metonymien reiche, indirekte Sprache, die die besondere Qualität des Textes als einer Allegorie des schmerzhaften Erinnerungsprozesses darstellt.

Hier bietet sich der Vergleich mit der parabelartigen Schilderung der Restaurierung der Kirchengemälde im Roman von Corinna Antelmann an. Die Restaurierung der Kirche in dem böhmischen Dorf sowie die Szenen des Ausgrabens, der körperlich erfahrenen Latenz und der unaussprechlichen Erfahrung im KZ in Denemarkovás Roman sind Allegorien der Prozesse von Verdrängung, Dissoziation und Erinnerungsarbeit. Im Unterschied zum Roman von Antelmann, deren Geschichte als eine wörtliche Umsetzung der theoretischen Konzepte zu lesen ist, bietet die vielschichtige Metaphorik des Textes von Denemarková jedoch ein deutlich komplexeres Bild der Erinnerungsarbeit. Die Erinnerungsarbeit wird hier nicht nur als ein eindimensionaler Prozess der Verdrängung und ihrer Heilung vorgestellt, sondern wird eher als ein ständiger Wechsel der Substituenten (metaphorischen und metonymischen Bezeichnungen) aufgefasst, die nie – oder nur im Moment des Todes – den Zugang zu den vergrabenen Traumata verschaffen. Denemarková ist es daher viel besser gelungen, eine

genuin literarische Sprache für die Darstellung der Traumata zu finden, die nicht einfach auf die psychanalytischen Theoreme reduziert werden kann.

Eine stark ausgeprägte Metaphorik und Allegorie als Darstellungsmittel der mit Vertreibung verbundenen Traumata hat schließlich auch Pavel Kohout in seinem Roman *Ta dlouhá vlna za kylem* entwickelt, der zugleich auf tschechisch (Kohout 2000a) und auf deutsch (Kohout 2000b als *Die lange Welle hinterm Kiel*) im Jahr 2000 erschienen ist. Kohout beschreibt eine Kreuzfahrt im Pazifik, bei der sich ein alter in der Schweiz niedergelassener tschechischer Arzt, Martin, und eine alte deutsche Millionärin, Margareta, zufällig nach vielen Jahrzehnten wieder treffen. Beide sind im fiktiven südmährischen Michelsberg (Michalov) aufgewachsen, waren als Jugendliche befreundet und wurden von den tragischen Ereignissen während des Zweiten Weltkrieges und kurz danach traumatisch getroffen. Margaretas Ehemann habe laut Martin die Gegend in der Zeit des Nationalsozialismus schikaniert und seinen Bruder umgebracht. Bei der Racheaktion der Tschechen nach Ende des Krieges, die Martin leitet, wurden mehrere Männer aus dem Dorf samt dem Ehemann von Margarete und samt Martins Nebenbuhler erschossen und die Frauen vergewaltigt. Bei der Kreuzfahrt werden die beiden Akteure dieser traumatischen Ereignisse von zwei jungen Partnern begleitet: einem Neffen der Millionärin Margareta, Siegfried, der sich bei der Fahrt vom Tod seines besten Freundes und den gemeinsamen Drogenabenteuern erholen möchte, und der ebenso in der Schweiz niedergelassenen tschechischen Schwiegertochter des Arztes, Silvia, deren Leben nach der Enthüllung der Untreue ihres Mannes in Trümmern liegt. Alle vier Figuren setzen sich also mit traumatischen Erfahrungen auseinander und werden ebenso aus verschiedenen Gründen vom Ozean angezogen. Silvia plant, bei der Kreuzfahrt Selbstmord zu begehen, indem sie sich in die Welle hinterm Kiel des Schiffes werfen möchte. Margareta beauftragt wiederum Siegfried mit der Aufgabe, ihre Asche nach ihrem Tod ebenso in der Welle hinter dem Kiel zu zerstreuen. Siegfried assoziiert mit dem Ozean seine Drogentrips, von deren Rauschzuständen er sich immer noch angezogen fühlt und den Traum, im Ozean Selbstmord zu begehen, äußert schließlich auch der Arzt, Martin. Alle vier Figuren betrachten den weiten Horizont des Ozeans einerseits als Sinnbild der Vergangenheit, die sie einzuholen droht, andererseits aber auch als Heilmittel und Trost. Margareta etwa behauptet, dass erst der Ozean ihre Ängste nach der Ermordung ihres ersten Mannes in Mähren vergessen gemacht hat (Kohout 2000b: 22). Während aber Silvia und Siegfried schließlich den Ausweg in der gemeinsamen Liebe und in erotischer Vereinigung finden (Kohout 2000b: 164–171), verheißt das unerwartete Treffen für die Älteren, welches sie mit den verdrängten Erinnerungen an die Erschießung der

Männer in Michelsberg und an die Vergewaltigung dortiger Frauen plötzlich konfrontiert, die Katastrophe. In der Nacht, die Siegfried mit Silvia verbringt, treffen sich auch zum ersten Mal nach all den Jahren die ältere Augenzeugin und der angebliche Täter der Nachkriegsereignisse, die sich schon vor mehreren Tagen erkannt haben, und beide verschwinden unter ungeklärten Umständen von Bord des Schiffes: „in der Welle hinterm Kiel“.

Der Roman beruht auf einer Kette metaphorischer Analogien: Ozean – Trauma – Vergangenheit oder Ozean – Trauma – Liebe. Die Welle, die am Anfang des Romans für das Zerstreuen und Vergessen steht, wird später für das junge Paar zum Symbol erotischer Vereinigung (Kohout 2000b: 164, 166, 171). Für die, die den Ozean aber mit der traumatischen Vergangenheit der Nachkriegszeit assoziieren, bedeutet die Welle das plötzliche Hervortreten der bisher im Vergessen ruhenden Erinnerungen. Die Konfrontation mit der Vergangenheit wirkt auf den vermeintlichen Täter Martin um so bedrängender, je mehr Zeit ihn von ihr trennt. Er habe nämlich schon längst die Ereignisse verdrängt und damit aber auch seine Bereitschaft, sie vor sich selbst zu legitimieren, verloren (Kohout 2000b: 168). Die Verdrängung der Erinnerungen wird also von einem doppelten und gewissermaßen gegensätzlichen Prozess des Vergessens und des Erinnerns begleitet. Martin verbindet zwar die in Deutschland lebenden Vertriebenen, die ihre Folklore pflegen, nicht mehr mit den Menschen, an deren Vertreibung er teilgenommen hat, er träume aber trotzdem „in den letzten Jahren“ (Kohout 2000b: 163, 164) immer mehr von den gewaltsamen Ereignissen der Nachkriegszeit. Er muss also schließlich doch zugeben: „je länger [er] lebe, desto weniger ist es [ihm] selbst begreiflich“ (Kohout 2000b: 163). „Lange Zeit“, sagt er, „war ich felsenfest überzeugt, dass ich getan hatte, was ich sollte und musste. Und später...“ Seine Rede bricht bedeutungsvoll ab (Kohout 2000b: 168). Die plötzliche Wiederkehr der Vergangenheit wirkt auf ihn so erschütternd nicht nur deshalb, weil er mit seiner eigenen Schuld konfrontiert wird, sondern auch deshalb, weil er nicht mehr bereit ist, seine eigene Version der Ereignisse zu legitimieren. Das Verdrängte kehrt so zurück, nachdem er schon zusammen mit eigenen Erinnerungen auch die ehemalige Deutungshoheit vergessen hat. Auf den Vorschlag hin, sich mit der Augenzeugin damaliger Ereignisse zu treffen, erwidert Martin seiner Schwiegertochter: „Ist dir denn entgangen, dass wir beide, diese Frau und ich, zwei ganz und gar unterschiedliche Geschichten erlebt haben, die wie man heutzutage so schön sagt, völlig inkompatibel sind?“ (Kohout 2000b: 169). Die beiden Geschichten, in denen Martin einmal als gerechter Richter der nationalsozialistischen Aggressoren und ein andermal als

rachgieriger und vielleicht auch eifersüchtiger Massenmörder erscheint, stehen nach dem Abstand der Jahrzehnte als gleichwertige Geschichten nebeneinander, ohne dass eine Deutungshoheit ihre Widersprüchlichkeit aufheben könnte: „Für mich ist sie die Frau des niederträchtigen Mörders meines Bruders. Und ich bin für sie der niederträchtige Mörder ihres Mannes. Was gibt es da zu vermitteln?“ (Kohout 2000b: 169), reagiert Martin auf den Vorschlag von Silvia und Siegfried, zwischen den beiden älteren und eigentlich auch zwischen der älteren und jüngeren Generation, die sie nicht begreifen kann, zu vermitteln.

Der Ozean, der das Schiff umgibt, steht also letztendlich nicht nur für die Abgründigkeit der traumatischen Erfahrungen, die Martin und Margareta als angebliche Täter und Opfer zu verdrängen versuchten, sondern auch für die Offenheit und Unentscheidbarkeit der Vergangenheit. Die zwei älteren Figuren, die ihre Erfahrungen weder gegenseitig noch dem ihnen gegenüberstehenden jüngeren Paar vermitteln können (Kohout 2000b: 169), stoßen an die Unmöglichkeit, eine der zwei Varianten der historischen Ereignisse glaubhaft zu machen. Es ist die Offenheit der Geschichte, die als der abgründige Ozean erscheint, die die beiden Figuren einholt und die plötzliche Vergegenwärtigung der vor Jahrzehnten wohl verdrängten Vergangenheitsversionen in Bewegung setzt. Die beiden älteren Figuren werden so zu Zeugen des floating gap, der mit dem Verschwinden der Kontexte, die ihre verfestigten Vergangenheitsversionen umgaben, auch die grundsätzliche Unmöglichkeit einer adäquaten Vermittlung der Vergangenheit verhindert. Der Wunsch des jungen Paares, die älteren in der inkriminierten Nacht „ihrer fernen Vergangenheit zu überlassen“ (Kohout 2000b: 290), versiegelt die Unzugänglichkeit ihrer historischen Erfahrungen. Das gemeinsame Verschwinden beider Akteure der Nachkriegsgeschichte in der Tiefe des Ozeans wirkt also als eine konsequente Vollendung dieser Dialektik von Vergessen, Verdrängen und Rückkehr der nicht mehr vermittelbaren Geschichte. Der offene Horizont des Ozeans hinter dem Schiff eröffnet so einen ebenso offenen Horizont der möglichen Auslegungen des Textes.

Auch wenn Kohout – wie die Autoren der vorigen Romane – mehrmals ausdrücklich auf psychoanalytische Konzepte hinweist und Silvia, die Psychologin ist, die Handlung mit Hinweisen auf Sigmund Freud kommentieren lässt, so tritt die theoretische Konzeptualisierung hier in den Hintergrund, während in den Vordergrund die metaphorische Kette der bildhaften Analogien Ozean – Trauma – Vergangenheit tritt. Kohout versucht eine wirksame Parabel darzustellen, die weniger auf der psychologischen Adäquatheit mit den Trauma-Konzepten als auf deren zugespitzter symbolischer Kraft beruht. Im Gegensatz zu Antelmann und den meisten anderen Autoren, die sich der Konzepte der Trauma-Forschung

bedienen, sieht Kohout die Möglichkeit einer psychotherapeutischen Auflösung der Traumata durch eine ‚Talk-Therapy‘ skeptisch. Diese Skepsis wird hier durch die symbolische Entfernung der historischen Akteure am Ende des Buches noch radikaler vorgestellt als es Denemarková am Beispiel von Gita Lauschmannová tat, die inmitten des therapeutischen Schreibens stirbt. Trotz der Skepsis ließ auch Denemarková ihre Figur die Traumata beim Schreibprozess überwinden und dabei auch das Einverständnis zwischen der Generation der historischen Akteure und der nachgeborenen Generation erreichen. Damit hängt zusammen, dass Kohout noch radikaler als Denemarková und alle anderen Autorinnen, die mit der Trauma-Konzeptualisierung in ihren Texten arbeiteten, die prinzipielle Unabschließbarkeit und die abgründige Offenheit der Geschichte betont. Das Trauma der unreduzierbaren Pluralität der Geschichtsversionen, die zwangsläufig in Konflikte geraten, wird in seinem Roman nicht überwunden, sondern aufs Höchste zugespitzt. Die radikale Skepsis von Kohout lässt sich zwar selbstverständlich mit seinem eigenen Leben und den zu dem Roman in einigen Hinsichten analogen Affären begründen.⁵⁷ Sie könnte jedoch auch im relativ frühen Erscheinungsdatum des Romans, am Anfang der Welle von Trauma-Konzeptualisierung in den mittel- und ostmitteleuropäischen Literaturen (1998–2000) und zugleich am Anfang der Transformation des kollektiven Erinnerns an die Vertreibung, begründet liegen (Kohout 2000a: 231). Kohout schöpft zwar aus der Poetik des heranrückenden Memorybooms und wird vom floating gap und der Problematik der transgenerationell tradierten Traumata erfasst, er teilt jedoch weder – so wie seine Figuren Martin und Margarete – den Glauben an das transgenerationelle Einverständnis noch an die Auflösung der Traumata. Kohout paraphrasierend läßt sich sagen: Die traumatischen Erfahrungen verschwinden zwar mit jeder Generation oder sogar noch früher mit dem bestimmten Kontext im abgründigen Ozean unzähliger Auslegungen, sie werden hier jedoch für immer als Horizont der auf der Oberfläche schwebenden Gegenwart erhalten.

II. 5. 3 DIE WIEDERHOLUNGEN UND LEERSTELLEN: JIRGL, TICHÝ

Trotz der Unterschiede in der Auffassung der traumatischen Erfahrungen verbindet die Romane von Antelmann, Braslavsky, Denemarková und Kohout das gemeinsame Ziel, die Verdrängung, die Latenz und (mit Ausnahme von Kohout) die Heilung der traumatischen Erfahrungen der Figuren als einen kohärenten Prozess darzustellen. Alle vier Romane kann

⁵⁷ Siehe den Vergleich von Kohouts Text mit seinen älteren Texten, die die Vertreibung ebenfalls thematisieren (Maidl 2004).

man daher als Romane über das Trauma des Krieges und der Vertreibung bezeichnen, wobei die gängigen theoretischen Modelle der PTSD als Stützen ihrer narrativen Konstruktionen funktionieren. Es gibt jedoch noch andere Ansätze zum Thema, die zwar das Phänomen der PTSD nicht direkt als einen kohärenten Prozess thematisieren, die aber die konkreten Effekte der Traumatisierung in ihren narrativen Strategien realisieren. Zu solchen Werken gehört die schon erwähnte Novelle von Jan Tichý *Tricet dva hodin mezi psem a vlkem* (Zweiunddreißig Stunden zwischen dem Hund und dem Wolf).

Tichý, wie ich schon vorausgeschickt habe, hat in der Novelle die Massenexekution in der nordböhmischen Stadt Nový Bor beschrieben. Nachdem die Soldaten der Svoboda-Armee in die Stadt Anfang Juni 1945 einrückten, wurden Hausdurchsuchungen durchgeführt und viele Bewohner der Stadt wurden auf dem Marktplatz versammelt, wo sie gefoltert wurden und wo schließlich acht von ihnen erschossen wurden. Dieses Ereignis wird in der Novelle, die formal einem Lesedrama ähnelt, aus der Perspektive von vier Figuren dargestellt: zwei deutsche Jungen, eine Postbeamtin und ein tschechischer Gardist, deren Schicksale sich nur wenig überschneiden und auf die sich die Hinrichtungen und Folterung nicht unmittelbar bezogen haben. Jede der Figuren tritt in mehreren Kapiteln als deren streng homodiegetischer Erzähler auf. Die Handlung wird deshalb immer aus der Perspektive einer der Figuren personal fokalisiert und strikt im Präsens erzählt. Jedem der kurzen homodiegetisch erzählten Kapitel geht nur eine kurze, kursiv gedruckte Einleitung in die Szene voraus, die über die handelnden Figuren, die Zeit und den Ort der Handlung mit heterodiegetischer Stimme berichtet. So wie Theateranweisungen betten die kurzen Einleitungen die Handlung der Figuren in konkrete Umstände ein und geben eine minimale Kohärenz der sonst höchst subjektivierten Erzählungen. Trotzdem zerfallen die Darstellungen der Ereignisse in der Stadt in fünf disparate und wechselnde Perspektiven. Diese Erzählweise bietet dem Leser keinen gesamten Überblick und zwingt ihn, das Ereignis aus den einzelnen Fragmenten selbst zusammenzusetzen.

Auf der anderen Seite ermöglicht diese Erzählweise aber dem Erzähler auch, die Informationen über die fiktionale Welt zu filtern und die strategischen Leerstellen gezielt zu inszenieren. Die wichtigste Szene des Blutgerichts, die Folterung und die Exekution wird nie direkt beschrieben, sondern immer nur aus den fragmentarischen Blickpunkten der einzelnen Figuren zusammengestellt, von denen keine in dem Moment unmittelbar auf dem Marktplatz anwesend war. Die Handlung auf dem Marktplatz der Stadt, der zentrale Moment der ganzen Novelle, wird deshalb zu einer großen Leerstelle. Die traumatische Erfahrung der Zusehenden

und der Exekutierte selbst wird nie vollständig auserzählt, auch wenn in den Berichten der einzelnen Figuren zahlreiche Details über die Exekution, wie die Haltung des Körpers einiger Erschossener, der Fluchtversuch eines der Gefangenen oder das Einschlagen von Nadeln unter die Fingernägel, erwähnt werden. Die Leerstelle, die auf der Ebene der Zeichenstruktur des Werkes entsteht, wiederholt auf diese Art und Weise die Auswirkungen der traumatischen Störung. Die nie vollständig erzählte Szene wird zur latenten Last der ganzen Erinnerung an die Ereignisse.

Eine um so wichtigere Funktion erhalten in den Berichten der einzelnen Figuren aber die indirekten Hinweise auf die nicht vollständig erzählte Szene. Die Leerstelle entsteht nämlich erst aus dem Kontrast zwischen der Absenz jeglicher klarer Beschreibung der Szene und der Aufmerksamkeit, die den Ereignissen auf dem Markplatz von allen Figuren gewidmet wird. So versucht einer der Erzähler, der Junge Willy, die Ereignisse auf dem Markplatz zu beschreiben. Er behauptet jedoch, er habe aus der Ferne die Handlung nicht deutlich genug gesehen und daher keine der exekutierten Figuren (Tichý 2007: 46) erkannt. Später, als er nach Hause kommt, entscheidet er sich, nicht davon zu erzählen und das auch in dem Moment, als er ausdrücklich danach gefragt wird. (Tichý 2007: 60) Die andere Erzählerin Maria versucht wiederum einer der anderen Figuren die Aussicht aus dem Fenster der Post auf die Szene auf dem Markplatz zu verstellen, um sie, aber auch sich selbst, vor der Erschütterung zu schützen (Tichý 2007: 51). Auf diese Art und Weise werden die Ereignisse immer wieder von den Figuren angesprochen, nie jedoch wirklich beschrieben.

Das ist schließlich auch der Fall bei den Halluzinationen, die einer der Erzähler, der tschechische Gardist Petr, erlebt. Nachdem Petr erst kurz vor dem Ende der Novelle bei einem Trinkgelage aus dem Gespräch mit einem anderen Gardisten erfährt, dass sich seine Geliebte unter den Gefolterten und Hingerichteten auf dem Markplatz befindet, wird er von mehreren Halluzinationen überfallen, bei denen er die gefolterte Geliebte sieht. Im Gegensatz zu den undeutlichen und durch die beschriebenen Leerstellen geprägten Beschreibungen der Situation sind die halluzinatorischen „Szenen“, die immer wieder „als eine überspringende Schallplatte“ Petrs Phantasie quälen (Tichý 2007: 105)⁵⁸, „übernatürlich klar und deutlich bis zum letzten Detail“. (Tichý 2007: 96, 97)⁵⁹ Sie werden mit einer „schwarzweißen Fotografie“ verglichen. (Tichý 2007: 97)

⁵⁸ „Jako když na gramofonu přeskakuje deska“. Übersetzt von V. S.

⁵⁹ „Scéna je nepřirozeně jasná a zřetelná do nejmenšího detailu, připomíná černobílou fotografii.“

Die Halluzinationen haben also eine paradoxe Stellung innerhalb des ganzen Textes, da sie als die einzig ‚klare und deutliche‘ Beschreibung zumindest eines der Opfer auf dem Markplatz erscheinen. Sie beziehen sich jedoch – im Gegensatz zu den unvollständigen und brüchigen Beschreibungen der anderen Figuren – auf keine wirkliche Erfahrung. Ihre Schärfe und Klarheit gewinnen sie also gerade aus ihrer Eigenschaft als Halluzinationen, weil sie ‚nur‘ ein Phantasma des in dem Moment der Folterung und der Exekution abwesenden Gardisten sind. Die „übernatürliche“ Klarheit und Deutlichkeit der Halluzinationen füllen also die im Text ausgeblendeten Leerstellen genauso wenig, wie die nie ganz ausgeführten Andeutungen in den Reden der anderen Erzähler. Auch die Wiederholung der vermeintlichen Szene in Petrs Phantasie ist also – wie die brüchigen Beschreibungen – nur eine Substitution und ein Symptom der fortdauernden Ausblendung. Das bestätigt auch Petr selbst, wenn er am nächsten Tag an den Gewalttaten gegen die übrig gebliebenen Gefangenen und an der Ermordung eines Arztes teilnimmt und seine Traumatisierung nicht in den Zusammenhang mit seiner eigenen Handlung zu bringen vermag.

Die Novelle vermag also auf der Ebene ihrer Zeichenstruktur, die Prozesse der Verdrängung und der Latenz wiederzugeben, ohne dabei die theoretischen Konzepte explizit beschreiben zu müssen. Die traumatischen Erfahrungen werden im Text vorgeführt, ohne dass sich der Erzähler dabei auf die holistischen Trauma-Modelle stützen müsste. Im Vergleich zum Roman von Antemann vermeidet eine solche Erinnerungsstrategie die irreführende Ontologisierung der vorausgesetzten traumatischen Erfahrungen. Tichý erzielt damit, dass das Trauma in seiner Verdrängung konsequent dargestellt wird, ohne dass es in einer finalen Szene ins Gedächtnis gerufen werden müsste und so auch neutralisiert und aufgelöst würde.

Als ein nicht weniger komplexer Zugang zur latenten Dimension der Erinnerungen an die Vertreibung hat sich auch der Roman von Reinhard Jirgl *Die Unvollendeten* erwiesen, dem das vorige Kapitel gewidmet wurde. Jirgl, wie oben festgestellt wurde, versteht seine Schreibweise als ein Herauslösen der Erinnerungen der Vertriebenen aus den sprachlichen und ideologischen Automatismen, wozu er sich die verborgenen Potenziale des alphanumerischen Codes zunutze macht. Schon diese Erzählweise, mit der er das Gedächtnis-Album der Vertriebenen zerlegt und neue Sinnzusammenhänge wieder aufbaut, kann man als eine grundlegende Arbeit an den (in den gängigen Vergangenheitsdiskursen und der Sprache verdrängten) Traumata verstehen. Jirgl bleibt aber nicht nur bei dieser Technik. Er moduliert sein Erzählen weiter mit strategischen Leerstellen und Wiederholungen zu einem Narrativ,

das der Traumatisierung der Figuren eine narrative Form gibt bzw. sie auf der narrativen Ebene des Textes auch vorführt.⁶⁰

Schon der erste Satz des Romans ruft nämlich beim Lesen Fragen auf, die der Erzähler aus strategischen Gründen nicht beantwortet (oder auch nicht beantworten kann): „Später rückten Lautsprecherwagen in die Ortschaft ein, danach Miliz.“ (Jirgl 2010: 5) Die relative Zeitangabe „später“ gibt deutlich an, dass dem ganzen Roman Ereignisse vorausgegangen sind, die von einer so großen Bedeutung sein müssen, dass die ganze Handlung des Romans davon abgeleitet werden kann. Dieselbe Leerstelle markiert auch der Titel des ersten Kapitels „Vor Hunden und Menschen“ (Jirgl 2010: 5), der wiederum eine zeitliche Abfolge andeutet, ohne dass er sie näher charakterisieren würde. Das symbolische Zentrum des Romans steht also von Anfang an jenseits der eigentlichen Diegese, und der Leser wird nicht wirklich darüber informiert, was dem „später“ vorausgegangen ist. Nur aus den verstreuten Angaben des Erzählers lässt sich schließen, dass die Familie, deren Schicksal im Roman erzählt wird, schon während des Krieges oder vor dem Krieg dramatische Konflikte erfahren hat, die einen Anteil an der Traumatisierung der Familienmitglieder schon vor der eigentlichen Vertreibung hatten. Ob es der Tod des Vaters tschechischer Herkunft ist, der Missbrauch und die Misshandlung der jüngsten Tochter Anna durch den Vater zu Lebzeiten, die nur angedeutet werden, ob es der eigentliche Krieg und die nazistischen Verbrechen oder die Besetzung und Befreiung von der sowjetischen Armee sind, die das „vor“ des „später“ geprägt haben, wird nicht erwähnt. Es ist klar, dass Jirgl sehr behutsam den Effekt der „ersten Urszene“ der gewaltigen Ereignisse, die meistens zur generalisierenden Deutung der Masternarrative genutzt wird (siehe das Kapitel Masternarrative im ersten Teil), absichtlich vermeidet. Stattdessen deutet er die Abgründigkeit der Gewaltgeschichte an und schreibt damit die Traumatisierung schon in den Anfang der Geschichte ein.

Nicht weniger offen ist aber auch das Ende des Romans, denn die letzten Worte der Erzählstimme, nachdem die Beschreibung der Krebserkrankung aus einem Lexikon zitiert wird, sind: „Es geht weiter“ (Jirgl 2010: 251). So wie der Anfang wird also auch das Ende absichtlich offen gelassen, was eigentlich schon der Titel des Romans – *Die Unvollendeten* – signalisiert. Das Narrativ ist in eine zyklische Struktur der Leerstellen eingebettet, die die Deutung des eigentlichen Narrativs problematisiert. Wenn nicht klar ist, was dem Narrativ vorausging und was an seinem Ende steht, bleibt es letztendlich undeutbar.

⁶⁰ Mit dem Trauma im Roman *Die Unvollendeten* beschäftigte sich auch Katarzyna Śliwińska (Śliwińska 2010: 471–490), auf deren Thesen im Folgenden mehrmals hingewiesen wird.

Die Wiederholungen charakterisieren aber auch das eigentliche Erzählen. Während im ersten Abschnitt des Romans von „30 Minuten und 8 Kilo Gepäck pro Person“ die Rede ist (Jirgl 2010: 1, 5), wiederholt der letzte Abschnitt des Romans die gleichen Worte, diesmal jedoch in einem ganz anderen Kontext, nämlich des Sterbens des Erzählers (Jirgl 2010: 251). Auch die obsessiven Redewendungen, die das familiäre Leben prägen und immer wieder von den verschiedenen Generationen der Familie verwendet werden, wie die Redewendung „Wer seiner Familie den Rücken kehrt [...], der taugt nichts“ (Jirgl 2010: 8 ff), betonen den zyklischen Charakter der Geschichte.

Eine prominente Rolle spielt dabei der schon erwähnte Buchstabe „O“. So wie die immer wiederholten Redewendungen und Situationen das Sujet des Romans in einen Zyklus schließen, schließt auch die runde Gestalt des Buchstaben den Anfang mit dem Ende in sich (Śliwińska 2010: 487). Die wiederholte Erscheinung „des schwarzen O“ bildet unerwartete Verbindungen quer zum Verlauf der Geschichte, verschränkt die verschiedenen Zeitebenen und stört die chronologische Ordnung der erzählten Zeit. Helmut Böttiger schreibt in Verbindung mit dem „schwarzen O“ in *Die Unvollendeten* sogar über einen „Zeittunnel“, der die Chronologie der Handlung durchbohrt (Böttiger 2008: 19). Der Buchstabe, in dem Eros und Thanatos, Anfang und Ende, die Traumata der Nachkriegsgeschichte und der Krebserkrankung konzentriert werden, wird zur „Chiffre der Zeitlosigkeit und der fortwährenden Lähmung“ (Böttiger 2008: 19).

Wie aber Aleida Assmann bemerkt hat, erscheint der Buchstabe im Text nicht nur als Ikon (Mund des Toten, weibliches Geschlechtsorgan) und konventionalisiertes Symbol (Ende des griechischen Alphabets, der Buchstabe O) (siehe voriges Kapitel), sondern auch als Index: nämlich im Sinne einer wirklich graphisch markierten Leerstelle des bedruckten Papiers (Assmann 2015: 229). Die leere Stelle, die in diesem Text mit dem Buchstaben „O“ markiert wird, verweist auf den zeichenhaften und konventionalisierten Charakter der Schrift. Das Zeichen betont zugleich aber auch die elementare Absenz eines direkten Zugangs zu den Erfahrungen. Neben den ikonischen und den symbolischen Bedeutungen wird dem Buchstaben also auch eine traumatische Leerstelle eingeschrieben. Indem der Buchstabe die zyklische Struktur des ganzen Narratives wiederholt, wiederholt er auch auf der elementaren Sprachebene die Leerstellen, in denen das Narrativ eingebettet wird.

Auch bei Jirgl gilt also, dass die traumatischen Erfahrungen im Text vorgeführt werden, ohne dass sich der Erzähler dabei auf die holistischen Trauma-Modelle stützen müsste und die

Latenz der Verdrängung in einer finalen Szene auflösen müsste. Das Narrativ inszeniert keine optimistische Heilung der Traumata, wie es z.B. der Roman von Antelmann macht, sondern beharrt – wie Kohout – auf ihrer prinzipiellen Unabschließbarkeit. Damit hängt auch zusammen, dass das Trauma bei Jirgl im Gegensatz zu AutorInnen wie Antelmann, aber auch zu den DichterInnen Schon und Süß, auf kein bestimmtes Ereignis zurückgeführt werden kann. Von der Ebene der polysemantischen Anwendung der Buchstaben und Zahlen bis zur ganzen zyklischen Struktur des Narrativs wird man viel mehr mit einer disseminierten Trauma-Erfahrung konfrontiert, die auf kein initiatives Ereignis hinweist, sondern – so wie die Krebserkrankung – in ihren Symptomen immer weiter wuchert. Der Anfang des Romans betont deutlich, dass die Traumatisierung, die Jirgl in seinem Narrativ zur Schau stellt, ohne Anfang und bodenlos ist. Damit lehnt er auch deutlich jegliche Idealisierung des ‚vor‘, die in den Diskursen der Sudetendeutschen Landsmannschaft, aber auch in den Traumakonzepten mancher oben erwähnter Autoren gängig sind, ab. Jirgl vertritt so eine viel radikalere Auffassung des Traumas, die auch Kohout (obwohl nicht so präzise und eher auf eine bildliche Art und Weise) dargestellt hat.

Er beharrt damit auf der prinzipiellen Unzugänglichkeit des Traumas, zu dem ihm nur die Sprache und die in ihr gespeicherten gesellschaftlichen Konflikte den Weg weisen. Jirgls Strategie schöpft aus den genuin literarischen Ausdrucksmöglichkeiten, die ihm die Sprache anbietet und zwar von der Ebene eines markierten Buchstabens und Motivs bis auf die Ebene des ganzen Narrativs. Die Struktur der Leerstellen auf der Ebene des Narrativs entspricht derselben Struktur auf der elementaren Sprachebene. Es ist also der alphanumerische Code mit seiner Genealogie, in den die ganze „evolutionäre Geschichte des Menschen“ oder auch „die Geschichte der Opfer“ (Dannemann 2011: 40) geschichtet wird, was ihm den Zugang zu den traumatischen Erfahrungen öffnet und sie trotzdem in ihrer vollen Unzugänglichkeit belässt. Die genealogische Entfaltung der Sprache bzw. ihrer inhärenten Machtkonstellationen ermöglicht Jirgl, wie kaum einem anderen Autor, eine vielschichtige Darstellung der transgenerationalen traumatischen Effekte.

II. 5. 4 DIE LEERSTELLEN UND WIEDERHOLUNGEN IN DEN FOTOGRAFIEN VON LUKÁŠ HOUDEK

Die oben analysierten Ansätzen zum Trauma der Vertreibung werden eng mit der Literarizität der Repräsentationen verbunden. Eine spannende Frage ist, ob sich zu den

Erinnerungsstrategien, die Tichý oder Jirgl auf dem Gebiet der Literatur vorführen, auch in den fotografischen Projekten von Lukáš Houdek Parallelen finden lassen.⁶¹ Auch Houdeks Serien von Fotografien oder Videoaufnahmen behandeln die Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei und thematisieren die traumatischen Effekte, die sie in der tschechischen Gesellschaft hervorgerufen hat. Auch hier spielen strategische Leerstellen und Wiederholungen eine Schlüsselrolle.

Eine Serie der Fotografien von Houdek mit dem Titel *The Art of Killing*⁶² zeigt 25 Gewalttaten aus dem Sommer 1945 als Szenen, bei denen anstelle von Tätern und Opfern Barbie- und Ken-Puppen stehen. Houdek hat versucht, die konkreten Ereignisse mit Hilfe von Augenzeugenberichten und historischer Fachliteratur möglichst präzise zu rekonstruieren und die Puppen möglichst treu in die Rolle der historischen Akteure zu versetzen. Die Puppen wurden in historische Kostüme von Jana Edrová eingekleidet und in den der Größe der Puppen angepassten Kulissen inszeniert. Die so entstandenen Situationen stellen die großen Massaker wie die Liquidierung der 266 Karpatendeutschen in der Nacht vom 18. auf den 19. Juni in Švédské šance bei Přerov, die Erschießung von 41 Bewohnern im Prager Stadtviertel Bořislavka am 9. Mai oder die Hinrichtungen von Hunderten Menschen in Postoloprty (Postelberg) im Mai und Juni 1945 dar. Man findet hier aber auch einige viel weniger bekannte Ereignisse, die die unzähligen anderen Verbrechen der unmittelbaren Nachkriegszeit vertreten, wie die Erhängung einer Lehrerin aus Orlické hory am 26. Mai, die Erschießung der Bewohner von Buková Hora (Buchberg) am 1. Juni oder die Folterung Erhard Wagners am 22. Mai 1945. Die Fotografien werden mit ihren Tatorten betitelt und mit kurzen Beschreibungen versehen, die die konkreten Ereignisse kurz kommentieren, damit alle dargestellten Szenen eindeutig lokalisierbar und identifizierbar werden.

Dank der kunstvollen Kostümierung und der lebendigen Inszenierung der Aufnahmen, rufen einige Fotografien bei dem Betrachter auf den ersten Blick den Anschein wirklicher Aufnahmen hervor. Die Fähigkeit Houdeks, die historischen Szenen realistisch darzustellen, wird umso wichtiger, je seltener es überhaupt authentische Aufnahmen dieser Gewalttaten gibt. Mit Ausnahmen des Blutgerichtes in Landeskrona und der Aufnahme der Hinrichtung in Bořislavka, die unlängst gefunden wurde, stehen der Öffentlichkeit keine anderen Aufnahmen der dargestellten Verbrechen zur Verfügung. Houdeks Fotografien machen so den Zuschauer auf die Ausblendung der Verbrechen aufmerksam, von denen die Täter alle Spuren vernichtet

⁶¹ Siehe Houdeks Webseite <https://www.houdeklukas.com/> (gesichtet 7. 9. 2018)

⁶² <https://www.houdeklukas.com/killing> (gesichtet 7. 9. 2018)

haben und die die Opfer nicht bezeugen konnten. Die inszenierten Fotografien erhalten eine symbolische Funktion, nämlich den bilderlosen Ereignissen durch die präzise Rekonstruktion mit Puppen, eine visuelle Gestalt zu geben und so auch das Leiden der Opfer zu vergegenwärtigen. Die Aufnahmen heben auf diese Art und Weise die prinzipielle Unsichtbarkeit der großen Massenverbrechen hervor, bei denen die Asymmetrie der Macht den Opfern nicht ermöglicht, Zeugnis von den Taten abzulegen.

So realistisch die Szenen auch sind, so befremdlich erscheinen aber die Barbie- und Ken-Puppen in den Rollen der Täter und der Opfer. Die Szenen, bei denen die Opfer nackt gefoltert oder vergewaltigt werden, zeigen deutlich die Zusammensetzung der einzelnen Glieder der Puppen, die steifen Körper aus Plastik widersetzen sich offensichtlich den gegebenen Positionen und die unänderliche Mimik der Figuren kontrastiert ihre Rolle. Täter und Opfer zeigen bei den Gewalttaten die unpassend lächelnden oder ausdruckslosen Mienen. Diese offensichtlichen ‚Unstimmigkeiten‘ ermöglichen dem Zuschauer nicht, die kunstvoll inszenierten Szenen als eine Illusion der historischen Ereignisse selbst wahrzunehmen. Sie befremden absichtlich den illusionären Effekt der Fotografien und verhindern die realistische Simulation der Vergangenheit.

Die Szene erscheint daher nicht als ein Blick in die Vergangenheit, sondern als eine präsente Wiederholung der historischen Situation in der Konstellation der inszenierten Puppen. Die Aufnahmen ersetzen die vergangenen Ereignisse nicht, sondern sie wiederholen die gleichen Situationen in der Gegenwart und im Maßstab der Puppen. Die Aufnahmen wirken also wie rituelle Wiederholungen der vergangenen Ereignisse, von denen man insgesamt keine visuellen Belege hat und die daher aus der Perspektive der visuellen Kultur so gut wie gar nicht aufgearbeitet wurden. Die Aufnahmen machen auf die gesellschaftliche Verdrängung der fehlenden Bilder aufmerksam und verleihen den verdrängten Szenen im Akt des Wiederholens eine demonstrierende Präsenz.

Das Prinzip der Wiederholung der gleichen Szenen betont Houdek auch dadurch, dass er zu einer der Fotografien eine andere hinzugenommen hat, die das harmonische Leben auf demselben Ort in der Nachkriegszeit zeigt. Während auf der einen Aufnahme also die Puppen als erhängte deutsche Familie aus Bakov in ihrer Wohnung inszeniert werden, treten auf der anderen Fotografie dieselben Puppen diesmal in der Rolle der neuen tschechischen Besiedler auf, die dieselbe Wohnung zufrieden bewohnen. Die unwandelbare Mimik der Puppen und die gleiche Ausstattung der Wohnungen, in denen die unterschiedlichen Szenen vorgestellt

werden, spitzen die unpassende Parallelisierung der Situationen zu. Die inszenierte Wiederholung der Szenen betont die Verdrängung der Gewalttaten aus dem kollektiven Gedächtnis und deutet ihr latentes Fortbestehen im Speichergedächtnis der Kultur an.

Auf einem ähnlichen Prinzip der unstimmigen Wiederholung basiert auch das andere Projekt von Houdek *You have to forget about Johann*, das aus zwanzig Fotografien und zwei kurzen Videosequenzen besteht.⁶³ Während Houdeks erstes Projekt die historisch belegten authentischen Szenen in den kunstvoll arrangierten Kulissen mit den Puppen-Figuren zeigte, nutzte er umgekehrt in diesem Projekt die authentischen Orte, d.h. die verfallenen Häuser der Grenzregionen, auf deren Hintergrund er imaginierte Szenen des Alltags inszeniert. Statt den Puppen standen in diesem Fall für die ehemaligen deutschen Bewohner der Ortschaften Figuren, die einen unheimlichen Eindruck hervorrufen. Dies wurde dadurch erreicht, dass die Menschen, die hier als Figuranten dienten, in historische Bekleidung umgekehrt angezogen wurden, sodass die Mantelknöpfe auf ihren Rücken geschlossen wurden etc. So wie die Puppen ließen auch die Figuren deutlich erkennen, dass sie keine realistischen Menschenfiguren sind, da sie anstelle der Gesichter nur eine schwarze Fläche (den Hinterkopf) besaßen und ihre Körper unnatürlich positioniert waren.

Die Künstlichkeit der inszenierten Szenen verbindet sich hier wieder mit der Authentizität der Orte und dem kunstvollen Arrangement. Die Figuren, die an Schreckgespenster erinnern können, posieren auf den absichtlich unscharfen Fotografien vor den verfallenen Häusern als ihre stolzen Besitzer, sie holen einen Kübel, pumpen Wasser in den Kübel an einem Brunnen, tragen schwere Koffer oder Getreidesäcke durch den Wald oder warten mit einem Blumenstrauß vor dem Eingang einer ehemaligen Villa. Die zwei Videoschleifen zeigen weiterhin eine Figur, wie sie auf einem Friedhof knochenartige Stöcke aus dem Rock schüttet; die andere zeigt eine Gruppe der Figuren beim wilden Tanz auf einer Wiese. Auch die in Bewegung gesetzten Figuren wirken jedoch höchst unnatürlich, da sie ihre Bewegungen umgekehrt vorführen und so die Künstlichkeit und unpassende Konstruiertheit der Situation

Die schwarzen Köpfe der Figuren und ihre unnatürliche Haltung, die im Kontrast zum perfekten Arrangement, der Bekleidung der Alltagsgegenstände und der Situationen keine menschlichen Züge aufweisen, wirken dabei als beunruhigende Leerstellen, die die Unheimlichkeit des Bildes stiften. Sie signalisieren die Austauschbarkeit der konkreten Personen in ihrer Rolle, sie zeigen aber auch das Vergessen der Personen, die an den Orten

⁶³ <https://www.houdeklukas.com/johann> (gesehen 7. 9. 2018)

gelebt haben. Die Figuren, die hier mit den schwarzen Flächen statt Gesichtern vor den Ruinen posieren, sind keine Nachahmungen der ehemaligen Bewohner, sondern nur Modelle, die die Abwesenheit der ehemaligen Bewohner in den heutigen Ruinen zur Schau stellen. Das betont auch der verfallene Zustand der Gebäude, die zwar ihren ursprünglichen Zweck (Villa, Bauernhof, Kirche, Friedhof) verraten, die aber zugleich auch die vernichtende Wirkung der Zeit zeigen. Die Umkehrung der Figuranten wirkt jedoch nicht nur visuell unheimlich, sondern kann auch als eine rituelle Umkehrung der Geschichte und der historischen Rollen der Anwesenden und der Abwesenden verstanden werden: Die umgekehrten (und so auch gewissermaßen abwesenden) Lebendigen repräsentieren die auf diese Art und Weise anwesenden und sonst unrepräsentierbaren Geister.

Es geht also – sowie im Fall der Puppen – nicht um eine imaginative Darstellung der Vorkriegszeit, sondern um eine Wiederholung der traumatischen Bilder, die im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft fehlen, oder besser gesagt, die nur latent (oder als Gespenster) erhalten bleiben. So kann man schließlich auch den Titel des Projekts *You have to forget about Johann* verstehen. Der Befehl, Johann (d.h. die ehemaligen deutschsprachigen Bewohner der Grenzregionen) zu vergessen, der sich in der Verfallenheit der Gebäude verwirklicht, ist zugleich das Mahnzeichen, das die Abwesenden gerade in ihrer Abwesenheit präsent hält. Die Wiederholungen und markierten Leerstellen in den fotografischen Projekten von Houdek kann man zwar kaum als eine wirkliche ‚Aufarbeitung‘ oder ‚Heilung‘ verstehen, wie es die Romane von Antelmann und teilweise auch Braslavsky oder Denemarková versuchen, sie vermögen aber – sowie die Texte von Jirgl oder auch Tichý – die traumatischen Erfahrungen in ihrer Latenz und Verdrängung viel sensibler zu erfassen.

II. 6 GENEALOGIEN ZEICHNEN

II. 6. 1 KÖRPER UND GENERATIONEN ALS STABILISATOR DES ERINNERNIS

„Es scheint“, schreibt Marcel Proust, „dass ein unwillkürliches Gedächtnis der Glieder besteht [...] Beine und Arme sind voll von schlummernden Erinnerungen.“ (Proust 1984: 20) Das affektive Gedächtnis und das Körpergedächtnis, die er thematisiert, sind liminale Beständigkeiten der Dinge, Körper und physiologische Prozesse, die uns höchst lakonisch über die Vergangenheit informieren, die sich aber gerade deshalb besser als andere Speichertechniken dem kulturellen Wandel und dem Wandel der Vergangenheitsdiskurse

entziehen. Dieses „Gedächtnis der Glieder“ muss sich nicht unbedingt dem Bewusstsein entziehen und muss auch nicht an die traumatischen Erfahrungen gebunden werden. Dieses Körpergedächtnis und das Gedächtnis des Habituellen und Affektiven sowie das Gedächtnis der reinen genetischen Kontinuität, die sich in den Familienbeziehungen widerspiegeln, haben selbstverständlich auf den ersten Blick wenig mit den symbolischen Formen der Literatur und dem kulturellen Gedächtnis zu tun. Um so besser werden sie aber in zahlreichen literarischen Texten so inszeniert, dass ihrer Darstellung die Funktion eines Stabilisators der anderen Erinnerungen und des Auslösers der literarisch performierten Erinnerungsarbeit zukommt.

Die auffallende mnemonische Funktionalisierung der Körperlichkeit und der Verwandtschaft setzt sich hauptsächlich mit dem Erfolg der modernen Generationenromane (auch Familienromane genannt) seit den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts durch. Die Generationenromane knüpfen an die Tradition der Familienromane und unmittelbar der Väterromane der späten 70er und 80er Jahre an. Im Gegensatz zu den älteren Formen dieses Subgenres, die verschiedene Familienkonstellationen in den Mittelpunkt der Erzählung gestellt haben, orientieren sich die modernen Generationenromane um die Jahrtausendwende jedoch überwiegend an „den generationsübergreifenden Verwandtschaftsbeziehungen über drei aufeinanderfolgende Familiengenerationen“ (Neuschäfer 2013: 37), (dem sogenannten dreigenerationellen Schema) und an der Auseinandersetzung mit den totalitaristischen Regimen des 20. Jahrhunderts (Neuschäfer 2013: 42). In einem dreigenerationellen Rhythmus skizzieren die Generationenromane die Einwirkung der historischen Brüche des 20. Jahrhunderts auf die Familienkonstellationen und das emotionale Leben der Familien.

Das Thema Vertreibung nimmt in diesem Genre oder Subgenre von Anfang an eine prominente Stellung ein. Schon Günter Grass' *Im Krebsgang* oder Tanja Dückers *Himmelskörper* haben als typische Generationsromane das dreigenerationelle Schema mit der Vertreibungsgeschichte verbunden. Auch unter den bisher schon analysierten Romanen, die sich mit der Vertreibung aus der Tschechoslowakei auseinandersetzen, findet man mehrere Texte, die als musterhafte Generationenromane gelten können und die familiäre Genealogien und Körperlichkeit in den Vordergrund stellen: *Die Unvollendeten* von Reinhard Jirgl, der Roman *Peníze od Hitlera* (Ein herrlicher Flecken Erde) von Radka Denemarková oder der Roman *Hinter die Zeit* von Corinna Antelmann. Andere Generationenromane, in denen die Körperlichkeit als ein dominanter Stabilisator der Erinnerungen funktioniert, wie Kateřina Tučková's *Vyhnání Gerty Schnirch* (Vertreibung von Gerta Schnirch), Angelika Overaths

Nahe Tage oder Jakuba Katalpas *Němci* (Die Deutschen), werden in diesem Kapitel analysiert.

Für all diese Romane gilt, dass sie die Aufarbeitung der Vertreibung eng mit den Schicksalen der drei Generationen der Vertriebenen aus der Tschechoslowakei verbinden. In dem dreigenerationellen Schema kommen den einzelnen Generationen bestimmte Rollen zu, die das Einschreiben der Geschichte in die Körper, Emotionen und Familienkonstellationen widerspiegeln. Die erste Generation bilden die Figuren, die einen direkten Erlebnisbezug an den Zweiten Weltkrieg und die folgende Vertreibung haben. Es ist die Generation der Täter und Opfer, die in die Vertreibung unmittelbar involviert waren. Die zweite Generation profiliert sich als die Generation ihrer Kinder, die die Vertreibung in der Kindheit erlebt haben, oder die erst kurz danach geboren sind und die Last der Assimilation in der neuen Heimat tragen mussten. Sie werden von der emotionalen Kälte der Eltern betroffen und geben sie an ihre Kinder weiter. Schließlich vertritt die dritte Generation der Enkel in den Narrativen der Generationenromane die gegenwärtige Gesellschaft, die mit den Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsereignissen sowie mit der Täter und Opfer-Generation scheinbar nichts mehr verbindet. Es ist nach diesem Schema jedoch immer die dritte Generation, der es gelingt, die verschütteten Familienverbindungen zu entdecken und die fortbestehenden affektiven Bindungen aufzuarbeiten. Gerade für die dritte Generation, für die die normalen Kommemorationsmittel der vorigen Generationen verschlossen bleiben, wird die affektive und genetische Kontinuität zu einer liminalen Garantie der verschütteten Familienbindungen. Es sind diese liminalen materiellen Spuren, die die Suche nach den vergessenen Bindungen und dem verschütteten kulturellen Erbe anregen. Das habituelle Gedächtnis, die verkörperlichten Empfindungen oder gar die genetischen Bindungen erscheinen in den Narrativen als ein unterirdischer Fluss, der trotz der kulturellen und gesellschaftlichen Verluste den kommenden Generationen ein elementares Gedächtnis der vergangenen Generationen vermitteln kann. Der dritten Generation kommt letztendlich auch die Rolle eines Reflektors zu, der die Geschichte fokalisiert und so dem Modellleser vermittelt. Die Figuren werden zu Begleitern des Lesers in der fiktionalen Welt der Generationenromane, da ihre Initiierung in die Geheimnisse der Familie mit der Initiierung des Lesers in den Romanen gleichkommt.

Dieses Schema lässt sich anschaulich am Beispiel des im vorigen Kapitel besprochenen Romans *Hinter die Zeit* von Corinna Antelmann näher beschreiben. Die Hauptfigur Irina, die nach Tschechien fährt, um dort an der Restaurierung einer Kirche mitzuarbeiten, vertritt in

dem Roman die dritte Generation, die am Anfang der Erzählung scheinbar keine Verbindung zum Krieg und zur Vertreibung hat. Noch bevor sie nach Tschechien fährt, wo es zu ihrer Initiierung kommen soll, wird auch ihre kalte und nicht wirklich funktionierende Beziehung zu ihrer seit vielen Jahren schweigenden Mutter vorgestellt. Die Mutter gehört zu der Generation, die als Tochter der Vertriebenen die Last ihrer psychischen Probleme, der Assimilation und des Aufbaus der BRD tragen musste. Da sie als Zweitgeborene den Verlust der älteren Schwester, die bei der Vertreibung ums Leben kam, für ihre Mutter nicht ersetzen kann (so wie die neue Heimat – eine „Ersatzheimat“ – die erste nicht ersetzen sollte), entsteht ein transgenerationelles Trauma. Die traumatischen Erfahrungen geben die in der Familie fortdauernde Kälte und dysfunktionale Beziehung unter den Müttern und Töchtern weiter. Die erste Generation bleibt im Roman jedoch nur in den Halluzinationen Irinas und in den tradierten Erzählungen oder Redewendungen präsent. Die Steigerung und schließlich Auflösung der traumatischen Störungen führt letztendlich zur Umwertung der Beziehung zur Mutter, da dabei der Grund zu der Traumatisierung gefunden wird und so die Kontinuität zwischen den Generationen aufgewertet wird. Diese neu gefundene geheime Verbindung unter den Generationen ist nicht nur psychologischer und affektiver, sondern auch rein genetischer Art:

Vermutlich, denkt Irina, sitzt die Erfahrung nackter Angst so tief, dass du sie nicht erst zu erleben brauchst, um sie zu kennen. Sie wird in den Genen gespeichert, da reichen die Erfahrungen unserer Ahnen, der Großeltern, Eltern. Körperlich überliefern sie dir, was sie erleben und erlebten, ob du es willst oder nicht, wie ein Haus oder eine Kirche, die von Geistern besiedelt werden, ohne gefragt zu werden. (Antelmann 2015: 168)

Da die Bindung zwischen den Generationen rein körperlicher Natur ist, wird sie vor jeglichen kulturellen Diskontinuitäten geschützt. Der Roman kann also nicht nur als Trauma-Narrativ über die psychische Störung und ihre Heilung gelesen werden, sondern auch als Narrativ über eine neu gefundene Beständigkeit der Verwandtschaftsbeziehungen und so letztendlich als eine Apologie des klassischen Familienmodells. Erst die Erkenntnis der puren biologischen Kontinuität des genetischen Erbes ermöglicht hier die Überbrückung der kulturellen Diskontinuität und regt die folgende Auseinandersetzung mit der Geschichte an. Dieser Handlungslinie folgend kann man sogar die Auseinandersetzung mit der Vertreibungsgeschichte bei Antelmann als Mittel zur Aufwertung der Familie verstehen.

In dem dreigenerationellen Modell des modernen Generationenromans verbindet sich also ein stabiles biologisches Schema der nacheinander folgenden Generationen mit der historischen

‚Schichtung‘ der Erfahrungen (und der Affekte) der Vertriebenen und den gesellschaftlichen Modellen der Familie. Die Familie wird dabei einerseits zu einer Projektionsfläche historischer Ereignisse, auf der sich die kollektiven Rahmen der Erinnerung mit den privaten Rahmen einer Familie vermischen. Andererseits dienen aber auch die historischen Ereignisse zur Darstellung des Zerfalls des traditionellen ‚bourgeois‘ Modells der Familie bzw. zu ihrer Rekonstruktion unter den aktuellen Bedingungen und im Rahmen der neuen Subjektvorstellungen.⁶⁴ Wie das Beispiel von Corinna Antelmanns Roman zeigt, berühren sich so die Problematik der transgenerationell tradierten Traumata und die mnemonische Hervorhebung der Körperlichkeit und der Verwandtschaft in mehreren Punkten. Die beiden Erinnerungsstrategien lassen sich eigentlich nur teilweise und eher auf einer theoretischen Ebene unterscheiden, da sich die Generationenromane oft auf die Trauma-Modelle beziehen und sich umgekehrt das Fortbestehen der latenten Traumata in den körperlichen Symptomen ankündigt. Es geht also eher um unterschiedliche Schwerpunkte und Poetiken, die in den Narrativen oft eng miteinander verschränkt werden. Im Folgenden wird versucht, die Poetik und die Erinnerungsstrategie, die die Körperlichkeit und biologische Verwandtschaft ins Zentrum der Handlung stellen, näher zu spezifizieren.

II. 6. 2 KATEŘINA TUČKOVÁ S *VYHNÁNÍ GERTY SCHNIRCH* UND DAS GESCHLECHTSSPEZIFISCHE GEDÄCHTNIS

Eine auf der körperlichen und biologischen Kontinuität der Familienkonstellationen basierende Erinnerungsstrategie hat Kateřina Tučková in ihrem Roman *Vyhnání Gerty Schnirch* aus dem Jahre 2009 vorgestellt (Tučková 2009). Der Leserpreis *Magnesia litera 2010*, zahlreiche Buchbesprechungen, Übersetzungen und eine erfolgreiche Theateradaptation legen Zeugnis davon ab, dass ihre Strategie einen außerordentlichen Zuspruch in der breiten Leserschaft hervorgerufen hat. Der Roman erzählt die Geschichte von Gerta Schnirch, einem Mädchen aus einer deutsch-tschechischen Familie, die aus Brno (Brünn) stammend bei dem sog. Brünner Todesmarsch vertrieben, in Südmähren zur Zwangsarbeit eingeteilt wurde und später nach Brno zurückkehrt. Während Gertas Mutter eine bewusste Nationaltschechin ist, neigt der deutsche Vater mit dem Aufstieg Hitlers und der Zerschlagung der Tschechoslowakei immer mehr zum Nationalsozialismus. Er fängt an, die Familie zu terrorisieren und zwingt die Familienmitglieder deutsch zu sprechen. Auch wenn in der

⁶⁴ Diese Perspektive betont Neuschäfer (Neuschäfer 2013: 36).

Familie weiterhin nicht mehr tschechisch gesprochen werden darf und Gerta die deutsche Schule und ideologischen Institutionen wie den *Bund Deutscher Mädel (BdM)* besuchen muss, hält sie sich zusammen mit ihrer Mutter für eine Tschechin und revoltiert gegen den Vater und seine nationalsozialistische Erziehung. In der Revolte gegen die nationalsozialistische Erziehung des Vaters

versuchte sie alles zu bestreiten, was der Vater zu ihnen brachte und näherte sich der Mutter umso mehr an. Etwa damals fing ihre Familie an, sich zu spalten – in die tschechische und deutsche, und in die tschechische gehörte sie mit der Mutter. Zwischen Gerta und dem Vater brach eine Kluft. (Tučková 2009: 21) ⁶⁵

Im Gegensatz zu Gerta folgt ihr Bruder Friedrich dem väterlichen Vorbild der nationalsozialistischen Ideologie und nimmt aktiv am Zweiten Weltkrieg und den Massenverbrechen in der Ukraine als Wehrmachtsoffizier teil. Mit dem Tod der Mutter im Jahre 1942 steigert sich der Terror des inzwischen immer deprimierteren Vaters. Er vergewaltigt Gerta und schwängert sie kurz vor Ende des Krieges. Gerta, die sich bisher nicht mit Politik beschäftigte, stellt erst nach Ende des Krieges fest, als sie die wütenden Massen bei der öffentlichen Rede von Edvard Beneš beobachtet, dass sie als Tochter eines Deutschen gehasst und für die Verbrechen der Nazis mitverantwortlich gemacht wird. Beim Brünner Todesmarsch, den sie mit ihrer von ihrem eigenen Vater gezeugten Tochter Barbora erlebt, wird sie zur Augenzeugin von Folterung und zahlreichen Morden. Sie wird wiederholt vergewaltigt und geschlagen. Bei der Zwangsarbeit in einem südmährischen Dorf lernt sie andere aus Brno (Brünn) vertriebene Frauen kennen, mit denen sie ihre tragischen Erfahrungen teilen kann. Die Rückkehr nach Brno (Brünn), die ihr nach mehreren Jahren gelingt, heißt für sie aber nichts anderes als eine andauernde Isolation und mühsame Assimilation, bei der sie sich bemüht, die deutsche Sprache und Herkunft zu vergessen. Barbora, der in der Schule ihre Herkunft vorgeworfen wird, distanziert sich ebenso von der deutschen Familientradition. Als Gerta Ende der 60er Jahre mit der inzwischen erwachsenen Barbora zum ersten Mal über die traumatischen Erfahrungen sprechen möchte, wird sie von ihr abgewiesen. Barbora sehnt sich nach dem Vergessen der Wurzeln, aufgrund derer sie schikaniert wurde. Erst Barboras Tochter Blanka interessiert sich für die Erinnerungen Gertas und für das Schicksal der Vertriebenen. Sie gründet eine Organisation, die sich den Dialog zwischen den Vertriebenen und den Tschechen zum Ziel setzt und versucht die

⁶⁵ „V revoltě, která ji po tom poznání posedla, se snažila popřít všechno, co k nim vnašel otec a o to silněji se přimkla k matce. Někdy tenkrát se i jejich domácnost začala rozdělovat – na českou a německou, a do té české patřila jen ona s matkou. Mezi Gertou a otcem pukla propast.“

Repräsentanten der Stadt zu einer öffentlichen Entschuldigung für den Brünner Todesmarsch zu bewegen. Erst das Einverständnis Blankas und ihre Vermittlung zwischen Barbora und Gerta bringt die gespaltene Familie kurz vor Gertas Tod zusammen.

Auch dem Roman von Tučková liegt also ein dreigenerationelles Schema zugrunde, das die Großmutter Gerta, ihre Tochter Barbora und die Enkelin Blanka und weiterhin alle drei mit dem Vater, bzw. Großvater, verbindet. Die verschwiegene inzestuöse Herkunft von Barbora betont die körperliche Verbindung zwischen den voneinander isolierten Generationen. Sie ist für die Familienkonstellation genauso prägend wie das fortbestehende Brandzeichen deutscher Herkunft, die Gerta und Barbora immer wieder von ihrer Umgebung vorgeworfen wird. Die verschwiegene inzestuöse Herkunft vervielfacht symbolisch die absichtlich vergessenen Verbindungen der Figuren sowie die Motivationen ihrer Ablehnung. Die inzestuöse Beziehung verkörpert ‚den langen Schatten der Vergangenheit‘, der die Figuren einholt. Es ist also letztendlich die biologische Kontinuität, die die Figuren mit ihrer Herkunft verbindet. Es gilt auch hier: Je brüchiger und dysfunktionaler die Familie wird, desto größer wird die Rolle der biologischen Kontinuität bemessen.

Die Familienkonstellation des Romans zeichnet sich aber nicht nur durch komplizierte Beziehungen unter den Generationen, sondern auch zwischen den Geschlechtern aus. Man kann nicht übersehen, dass die meisten Männerfiguren als gewaltbesessen und insgesamt als für die Familien dysfunktional dargestellt werden. Im Gegensatz dazu werden die meisten Frauenfiguren als leidende passive Opfer der Geschichte dargestellt, die alleine die Last des Krieges (er-)tragen müssen. Zeichnen sich die beiden männlichen Familienmitglieder durch ihre Gewalttätigkeit aus, werden die Frauen (also die ‚tscheschische Hälfte‘ der Familie) als apolitische und durchaus passive Opfer dargestellt. Die einzige starke Frauenfigur, Frau Zipfel, die sich der Geschichte (der Vertreibung und der Diskriminierung) widersetzt, stirbt, nachdem sie von der von den Kommunisten im Jahre 1953 durchgeführten Finanzreform erfährt. Während also die Männer in diesem Roman insgesamt die Geschichte in Bewegung setzen, sind es die Frauen, die unter ihr leiden und sie als schmerzhaft empfinden. Laut Kamil Činátl,

symbolisieren die Männer [im Roman] die Historie (sie haben die Weltanschauung, sie machen die Geschichte) und die Frauen die Empfindung des Einzelnen (sie haben den Körper, sie ertragen die Gewalt, sie erzählen über das empfundene Leiden) [...] Männer symbolisieren Geschichte, Frauen Erinnerung. (Činátl 2014: 282, übersetzt von V. S.)

Kennzeichnend für den Roman von Tučková ist die Frequenz des Vergewaltigungsmotivs. Gerta wird nicht nur von ihrem nationalsozialistischen Vater, sondern wiederholt von den russischen Soldaten und tschechischen Aufsehern während des Brünner Todesmarsches vergewaltigt. Kamil Činátl merkt in Verbindung damit an, dass es so scheint, als ob sich im Akt der Vergewaltigung die Geschichte unmittelbar auf die Körper der Frauen aufdrucken würde (Činátl 2014: 282). Mit einer solchen Betonung des Körperlichen wurde man schon im Roman *Peníze od Hitlera* (*Ein herrlicher Flecken Erde*) von Denemarková konfrontiert, wo Körperlichkeit eng mit dem Trauma verbunden wurde. Im Gegensatz dazu fehlt bei Tučková jedoch eine umständlichere Entfaltung der Trauma-Modelle. Die Erfahrungen des Brünner Todesmarsches entziehen sich nicht einer vollen Beschreibung und dem Bewusstsein der Hauptfigur. Das Körperliche dient hier nicht als eine Quelle der Metaphorik, die die Bedrohung des Subjekts durch das Verdrängte und seine flüchtige Instabilität illustrieren. Der Körper (eines gewaltsamen Mannes sowie der leidenden Frau) funktioniert bei Tučková trotz der tragischen Situationen, in denen er inszeniert wird, vielmehr als Garant der Kontinuität, die jeglichen Verfall der gesellschaftlichen Bindungen überdauert. Die Vergewaltigung, wie die Beispiele Barbora und Blanka zeigen, stiftet biologische Kontinuität, die trotz des Zerfalls der gesellschaftlichen Familienbindungen fortbesteht und ihre Erneuerung ermöglicht.

Betrachtet man die Polarisierung des Genders in einem breiteren Kontext, stellt man jedoch fest, dass sie sich nicht nur auf *Vyhnání Gerty Schnirch* beschränkt (wenn es auch hier höchst auffallend ist), sondern mehr oder weniger in den meisten Repräsentationen der Vertreibung zu finden ist. Die meisten tschechisch geschriebenen fiktionalen Texte über die Vertreibung stellen die Frauenfiguren ins Zentrum. Prominente Frauenfiguren zeigen sich schon bei Durychs *Boží Duha* und Vladimír Körners *Adelheid*. Auch Denemarková konzentriert sich in *Peníze od Hitlera* auf die ‚starke‘ Frauenfigur, Gita Lauschmann. Im Gegensatz dazu privilegieren die deutsch geschriebenen Texte keines der Geschlechter. Da diese geschlechtliche Asymmetrie nur bei den tschechischen Autoren und Autorinnen deutlich beobachtet werden kann, kann sie kaum auf die tatsächliche historische Situation der Nachkriegsgesellschaft und auf die statistische Überzahl der Frauen kurz nach Ende des Krieges zurückgeführt werden. Eine solche Asymmetrie ist noch deutlicher, wenn man sich nur auf diejenigen Figuren konzentriert, die als Teil eines Liebespaares die Beziehungen zwischen zwei Nationen symbolisieren. Bei den deutsch-tschechischen Liebespaaren, denen eine symbolische Funktion zukommt, überwiegen eindeutig die deutschen Frauenfiguren und

tschechischen Männerfiguren über die deutschen Männerfiguren und tschechischen Frauenfiguren. Was kann der Grund einer solchen Asymmetrie sein?

Die Asymmetrie scheint umso auffallender, je weniger sie in den älteren deutschböhmischen und deutschmährischen Texten vertreten ist. Folgt man den Thesen von Paul Eisner (Eisner 1930), der sich mit den Repräsentationen der Genderverhältnisse in der deutschböhmischen und deutschmährischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftigte, wurden hier umgekehrt deutlich häufiger die Liebesbeziehungen der deutschen Männer und tschechischen Frauen dargestellt. Es scheint, dass man hier mit einer Umkehrung der bis zum Kriegsende ebenso schematischen Interferenz beider Kategorien in der deutschböhmischen und deutschmährischen Literatur zu tun hat. Die dargestellten Liebespaare spiegeln sehr sensitiv die Macht-Asymmetrien der interkulturellen Beziehung wider und projizieren sie in die Genderverhältnisse. So wie bis zum Zweiten Weltkrieg in der deutschböhmischen Literatur die tschechischen Frauenfiguren in untergeordneten Rollen als Dienstmädchen oder als unberechenbare sinnliche Wesen überwogen und die Sexualfantasien der deutschen Leser erfüllten, dominieren heutzutage in der Vertreibungsliteratur wiederum leidende deutsche Frauenfiguren. In den Texten der gegenwärtigen Vertreibungsliteratur schimmern so die älteren Schemata der deutschböhmischen und deutschmährischen Literatur durch, sie werden hier aber als ihr Spiegelbild gezeigt.

Diese allgemeine Beobachtung sollte jedoch nicht zur Verwischung der individuellen Züge der Frauenfiguren und so zu einer Reduzierung der einzelnen Texte auf einfache Schemata führen. Während die Figuren bei Denemarková durch ihre in Folge der erlittenen Traumata entstandene Kälte und die Frauenfiguren bei Fibiger durch ihre mythische Unfassbarkeit gekennzeichnet sind, werden sie bei Tučková eher durch ihre Fähigkeit, sich in ihrem Leiden in das Leiden der anderen hineinzufühlen, ausgezeichnet. So kann schließlich das Einverständnis zwischen Gerta und Blanka, sowie Gerta und (von ihrem Mann ebenso betrogenen) Barbora erreicht werden. Diese Empathie ist deutlich genderspezifisch, da sie den Männerfiguren entsagt wird. Die traditionelle hermeneutische Figur des Hineinfühlens kann schließlich als Schlüssel zur Erinnerungsstrategie Tučkovás verstanden werden. Da die untergründige biologische Kontinuität, die durch die inzestuöse Beziehung betont wird, zwar die Kontinuität der Familie aufrechthält, nie jedoch zu Wort kommen kann, kommt dem Einfühlungsvermögen die Rolle zu, diese Kontinuitäten, die auch Kontinuitäten des körperlichen Leidens sind, aufzuarbeiten. Bei Tučková ist es erst das Einfühlungsvermögen, das der stummen biologischen Kontinuität Sinn gibt. Das Einfühlungsvermögen spielte schon

bei der Aufarbeitung der erlittenen Traumata bei dem Aufenthalt in Südmähren eine entscheidende Rolle. Auch ohne die transgenerationellen traumatischen Symptome des Leidens voriger Generationen, die in den anderen Narrativen viel deutlicher in den Vordergrund gestellt werden, kann sich die Enkelin Blanka in die Situation ihrer Großmutter hineinversetzen.

Schließlich ist es die Autorin, Tučková, selbst die die Autorität ihrer Erzählinstanz durch das Versetzen in die Rolle der Opfer des Brünner Todesmarsches untermauert. Nicht zufällig betont sie in Interviews und in der Widmung des Romans, dass sie selbst den Fußmarsch aus Brünn nach Pohořelice in der Nacht mit einem Kinderwagen (und mehreren Freunden) absolvierte, und sich so „in ihre Romanfigur Gerta hineinfühlte“ (Tučková 2012: 54). Die Wiederholung des Marsches auf den Spuren der Vertriebenen, den sie zusammen mit den Freunden und einem Kinderwagen unternommen hat, habe für ihr eigenes Schaffen eine entscheidende Rolle gespielt. „Ich bin Gerta“ kommentiert sie ihre Erfahrung des Fußmarsches aus der Stadt (Tučková 2012: 54). Die Betonung der Fähigkeit sich hineinzufühlen geht zwar von dem körper- und geschlechtsspezifischen Gedächtnis aus, es mildert jedoch die Radikalität der behaupteten rein materiellen Kontinuitäten. Das ‚Hineinfühlen‘ ermöglicht, sich von der unmittelbaren körperlichen Bindung zu lösen und im (immer noch geschlechtsspezifischen) Empfinden der Leidenden eine neue Verbindung zu finden. Neben den puren Verwandtschaftsbeziehungen der im Körper erhaltenen Affekte ist also das genderspezifische emotionale Einfühlungsvermögen eine dritte Facette des affektiven Gedächtnisses und des Körpergedächtnisses, auf dem die Erinnerungsstrategie Tučkovás basiert.

II. 6. 3 DAS GEDÄCHTNIS DER KÖRPER, GERÜCHE UND DINGE IN ANGELIKA OVERATHS NAHE TAGE

Zeichnen sich die Figuren bei Tučková aber durch ein besonderes Einfühlungsvermögen aus, das die traumatischen Erfahrungen zu überbrücken vermag, stellen die meisten Generationenromane die Möglichkeit einer transgenerationellen Erinnerungsarbeit viel skeptischer dar. Nicht das Einvernehmen unter den Generationen, sondern das unhintergehbare Nichtverstehen steht in ihrem Zentrum. Als ein klassischer Text, der das Nichtverstehen an die Stelle des Verstehens und der mimetischen Transparenz in den

Vordergrund rückt, kann der Roman *Nahe Tage* von Angelika Overath aus dem Jahre 2005 gelten (Overath 2005).

Die etwa vierzigjährige, ledige Protagonistin des Romans, Johanna, erfährt im Krankenhaus, dass ihre Mutter, die sie seit mehreren Wochen täglich besuchte, gestorben ist. Sie kehrt zurück in die Wohnung, in der sie selbst aufgewachsen ist, um hier die Habseligkeiten der Mutter abzulegen und die Wohnung aufzuräumen. Mechanisch sortiert sie Dinge und wäscht die ungewaschene Bekleidung der gestorbenen Mutter. Da sie die letzte Zugverbindung verpasst, bleibt sie über die Nacht in der Wohnung der verstorbenen Mutter. Die Zeit bis zur nächsten Zugverbindung verbringt sie mit dem Durchwandern der Wohnung und im Gespräch mit der gerufenen Pizzabotin Světlana, die als Russlanddeutsche aus Kasachstan emigrieren musste. Die in den fragmentarischen Erinnerungen dargestellte Beziehung zwischen Mutter und Tochter wird als eine pathologische Einverleibungssucht vorgestellt. Die Mutter, die bei der Vertreibung ihre Heimat in der Nähe von Zwittau verlassen musste, hat sich nie mit dem Verlust des „Zuhauses“, wie sie es synekdotisch nennt, auseinandersetzt. Um den Verlust zu kompensieren, betrachtete die Mutter ihr einziges Kind als ihre Ersatzheimat:

Sie hat kein Zuhause mehr akzeptiert, dachte Johanna, weil sie von Zuhause war. Mit dem Wort Viehwaggon hatte sie eine Lebensgrenze gezogen. Und dann hat sie sich darangemacht, Gegenwelten zu schaffen, mütterliche Paradiese zwischen Küchentisch und Grab. (Overath 2005: 32)

Der Vater, der einzige, der nicht aus dem Sudetenland stammte und daher in der kompensatorischen Beziehung der Mutter keine Stelle hat, flüchtet sich ins Schachspiel und wird psychisch krank.

Alle Familienmitglieder, vor allem aber die Großmutter, die im selben Zimmer mit ihrer Enkelin lebt, werden durch Sprachhemmungen und Sprachlosigkeit gekennzeichnet: „Und in dieser Sprachlosigkeit“, kommentiert die Erzählerin, „haben sie Krieg und Vertreibung verkapselt und weitergetragen“ (Overath 2005: 84). Was genau die Mutter, der Vater und die Großmutter während des Krieges und der Vertreibung erlebt haben, wird deshalb nicht wirklich auserzählt, stattdessen wird die Familiengeschichte nur in fragmentarischen Erinnerungen angedeutet. Die Erinnerungen aus der Zeit, nachdem und bevor sie aus der Tschechoslowakei vertrieben wurde, kommen Johanna nur als fragmentarische, oft nicht wirklich verständliche Redewendungen, einzelne Szenen oder flüchtig gehörte Geschichten vor, die sie mit der Mutter und anderen Familienmitgliedern verbindet. In der immer

wiederholten Floskel „Zuhause“, die die verlassene Heimat in der Tschechoslowakei bezeichnet und in die Rede der Mutter oft einging, konzentrieren sich diese bruchstückhaften Gedächtnisfragmente.

Schon beim Krankenhausbesuch wird der Anblick des Körpers der Verstorbenen zum Auslöser der Erinnerungen an die Mutter und die Familiengeschichten, deren Fluchtpunkt der Verlust der ‚Heimat‘ in Böhmen ist. Die Protagonistin halluziniert, die Mutter atme mit ihr, so wie sie mit ihr atmete, als sie geboren wurde. Auch der Geruch der Mutter in der Wohnung, wo Johanna unsinnig die Wäsche pflegt, ruft in ihr den Eindruck hervor, sie sei mit der Mutter und mittelbar auch mit der von ihr nie gesehenen ‚Heimat‘ verbunden:

Der Geruch hatte sich selbstständig gemacht, er war monströs geworden, er hatte die tote Mutter überstiegen. Bevor sie es begriff, hatte sie ihn in den Lungen und atmete ihn aus, um ihn wieder einzusatmen. Sie atmete die Mutter. Und die Mutter atmend überkam sie eine haltlose Übelkeit. (Overath 2005: 10)

Da sich Johanna körperlich durch den Geruch mit der Mutter und der ganzen verstorbenen Familie verbunden fühlt, weigert sie sich, die Bekleidung, „in de[r] sich noch das Warme, das Feuchte, das Gelebte des Körpers hielt“ (Overath 2005: 10) wegzuzwerfen. Die körperlichen Sinneseindrücke regen in Johanna Erinnerungen an, die sie nicht mehr überwinden kann. So wird zum Beispiel die genau dargestellte Szene des Wäschewaschens und des Ablassens schmutzigen Wassers zum Anlass, sich an das Wäschewaschen in dem Dorf aus dem die Mutter vertrieben wurde, zu erinnern, das Johanna aber nie gesehen hat. Auch der Anblick der Konservenvorräte in der Wohnung weckt Erinnerungen an den obsessiven Umgang mit Essen und die Ängste der Mutter, die wohl die Kriegserlebnisse und die Vertreibung hervorgerufen haben. In den Erinnerungen Johannas tauchen immer wieder Bemerkungen auf, wer von den erinnerten Familienmitgliedern noch von ‚Zuhause‘ stammte, ohne dass die konkreten Erinnerungen etwas mit der Zeit vor der Ankunft nach Deutschland zu tun hätten (Overath 2005: 30, 31). Es ist also die pure physische Anwesenheit des Abwesenden, die körperliche Kontinuität, die die Protagonistin fasziniert und die Verbindung sowohl mit der verstorbenen Mutter als auch mit der nie gesehenen Heimat (dem Bindeglied der ganzen Familie) vermittelt.

Es sind aber auch die Dinge aus ‚Zuhause‘, die zum Anlass der Assoziationen werden. Schon die detaillierte Beschreibung des Wäschepuffs, der „älter war als Johanna“ (Overath 2005: 9), und des Tisches, denen in der Familie ein kaum erklärbarer symbolischer Wert zukommt,

deutet an, dass gerade diese Gegenstände mit der Geschichte der Familie und der Vertreibung zu tun haben. Genauso wichtig in den erinnerten Familiengeschichten ist die Tatsache, dass das Messer, mit dem der Vater einmal einen erfolglosen Selbstmordversuch unternommen hatte, „aus dem Zuhause“ war (Overath 2005: 59). Nicht der Selbstmordversuch des Vaters, sondern der Umstand, dass er dabei das Messer, das die Familie aus dem ‚Zuhause‘ hergebracht hat, verwendete, bleibt, in den Erinnerungen von Johanna.

Die Erinnerungen werden zwar in der zerfallenen Familie nicht mehr in Alltagsgesprächen tradiert, sie haften aber immer noch an den schweigenden Dingen. Die Erzählerin selbst reflektiert die außerordentliche Rolle der Dinge in ihrer Erinnerungsstrategie:

Diese Dinge, dachte sie, haben mit uns gelebt. Sie haben ein besseres Gedächtnis als wir. Und sie sind mutiger. Sie behalten mehr, weil sie sich nicht ablenken lassen und weil sie es anders aushalten dazusein. (Overath 2005: 19)

Definieren wir mit Georg Kubler jedes Ding als eine praktische Lösung eines bestimmten Bedürfnisses, als eine Antwort auf eine Frage, die in einem bestimmten historischen Moment entstanden ist (Kubler 1962: 1ff), können wir sagen, dass dem Gegenstand in seiner Form ein elementares Gedächtnis eingeprägt wird. Seine Funktion, Zweck und Kontext haben die Gestalt und die Abnutzung geprägt. Das elementare Gedächtnis der Dinge hat zwar einen geringen Informationswert, es kann jedoch dank der fehlenden Diskursivität gewissermaßen auch trotz des Zerfalls aller gesellschaftlichen und institutionellen Rahmen der Erinnerungen, wie er sich im Zerfall der Familie zeigt, weiter fortwirken:

Und wie es Wörter gibt, die man nicht übersetzen kann, so gibt es Erinnerungen, die da sind und zugleich verschlossen fern. [...] Weil die Dinge noch alles wissen, sind die Geschichten offenbar. Wir müssen sie nur ansehen. Sie werden schon sprechen. Dann legte Johanna ihre Hände flach auf den Tisch, ringlos und nackt. (Overath 2005: 20)

Diese körperlichen Stabilisatoren der Erinnerung, die in dem Roman verwendet werden, sind in mehreren Hinsichten grenzwertig. Die stummen materiellen Indizien, die in die Körperlichkeit der Figuren und Dinge eingraviert werden, überdauern zwar auch den Zerfall der sozialen Rahmen der Erinnerung, die Stabilität ist aber nur insofern möglich, als die Erinnerung jenseits jeglicher ‚Bedeutung‘ bleibt, also jenseits aller Diskursivität, die einem ständigen Wandel ausgesetzt wird: „[Die Eltern] haben nichts erzählt“, dachte Johanna, „und ich habe mit ihren Geschichten gelebt, die ich nicht kannte, die aber doch unsagbar da waren, alle Tage“ (Overath 2005: 86). Je mehr das Gedächtnis die zeitliche Diskontinuität

überdauern kann, desto weniger vermittelt es die Sinngehalte, die in der hermeneutischen Tradition wieder ‚belebt‘ werden können. Overath kann nämlich wie Jirgl die Erinnerung nur zu dem Preis wieder beleben, dass sie sie zugleich in ihrer Materialität und insofern als schweigende Spuren belässt.

II. 6. 4 DAS ‚STUMME‘ GEDÄCHTNIS IN KATALPAS NĚMCI

Auch die tschechische Autorin Jakuba Katalpa lässt im Gegensatz zu Tučková in ihrem Roman *Němci* aus dem Jahre 2014 absichtlich keine Hoffnung auf eine Versöhnung der Kriegs- und der EnkelInnengeneration entstehen. Die ‚Beichte‘ der Kriegsgeneration nach langen Jahren des Schweigens sowie die Versöhnung der Enkelgeneration finden hier nicht statt. Ähnlich wie in Overaths *Nahe Tage* scheint das Ziel der Erzählung zu sein, alle wacklig inszenierten Brücken, die auf Hineinfühlen basieren, umbarmherzig zu vernichten. Grundsätzlich findet man viele Parallelen und Ähnlichkeiten zwischen dem 2005 im Wallstein Verlag in Göttingen erschienenen Roman von Overath und dem im Host Verlag in Brno (Brünn) publizierten Roman von Katalpa.

Der Roman beginnt, wie *Nahe Tage* mit dem Tod, diesmal jedoch mit dem Tod und Begräbnis Konrads, des Vaters der homodiegetischen Erzählerin. Dieser Verlust, der den Verlust des kommunikativen Gedächtnisses der eigentlich schon vorher in der ganzen Welt zerstreuten Familie mit sich bringt, regt seine in England wohnende Tochter zur Suche nach ihrer Familiengeschichte an. Sie erfährt, dass ihre Großmutter (die Mutter Konrads), Klára Rissmann (geb. Kolmann), die kurz nach Kriegsende aus der Tschechoslowakei nach Deutschland aus unklaren Gründen geflüchtet ist, immer noch lebt. Sie findet sie im Altersheim – jedoch bereits ohne Gedächtnis, das sie in Folge einer Alzheimererkrankung verloren hat. Das einfache Hineinfühlen scheitert hier definitiv. Das, was übrig bleibt, ist der Körper der Großmutter Klára Rissmann, in deren „klaren [...], hellblauen, durchsichtigen [Augen]“ ihre Enkelin schließlich nur eine undurchsichtige „Mauer“ findet. (Katalpa 2015: 42) „Ich habe das Gefühl“, kommentiert die Enkelin, „in einen Spiegel zu blicken und statt des eigenen ein fremdes Gesicht zu sehen; ich sehe die Augen, die Nase und den Mund, diese Formen, nach denen mein Vater geschaffen wurde und später auch ich selbst, und ich entdecke keinerlei Beleg dafür, von dieser Klára Kolmann abzustammen.“ (Katalpa 2015: 42) Der Roman basiert also wieder auf einem dreigenerationellen Schema, das eine der Kriegsgeneration angehörige Großmutter, ihren kurz vor Ende des Krieges geborenen und am

Anfang des Romans verstorbenen Sohn Konrad und seine nach den Wurzeln suchende Tochter einschließt. Der mehrfache Verlust (der Tod des Vaters, Zerfall der Familie und Verlust des Gedächtnisses der in Deutschland lebenden Großmutter) lockert die Familienbindungen in hohem Maße, hebt jedoch die Rolle der biologischen, genetischen oder basal affektiven Kontinuität der Familienbeziehungen hervor.

Diese körperliche Prägung der wenigen verbliebenen Bindungen unter den Generationen unterstreicht eine genetische Beeinträchtigung, die in der Familie in jeder zweiten Generation auftaucht und an der der Vater der Erzählerin nach seiner Geburt sowie die Tochter der Erzählerin, Dorota, litten. Doch die geerbte Hüftdysplasie konnte mit Hilfe des Ledergeschirrs, in das Vater Konrad sowie Tochter Dorota gebunden wurden, rechtzeitig geheilt werden. Die Hüfte war wieder eingereckt, sodass die genetische Beeinträchtigung in der zweiten Generation wieder in Vergessenheit geriet. Das Ledergeschirr bleibt aber auch während dieser Zeit in der Familie als ein stummer Zeuge der biologischen Kontinuität präsent. Der komische Gegenstand, der der zweiten Generation als ein Spielzeug dient, wird mit der Rückkehr der Hüftdysplasie in der dritten Generation, – allerdings nach dem Tod des Vaters Konrad – wieder in seiner ursprünglichen Funktion erkannt.

Die Erkenntnis der ursprünglichen Funktion des Gegenstandes führt zu einer Reihe von Fragen nach der längst vergessenen oder verdrängten Vergangenheit. Um das Ding herum entsteht so wieder eine Art Dialektik des Vergessens und Erinnerns. Das Ledergeschirr lässt die Familie zwar die genetische Beeinträchtigung sowie die elementare biologische Kontinuität der Generationen vergessen, es erhält aber zugleich eine außerordentliche Rolle für die Erinnerungen der Familie. Die latente Erinnerung, die sich an das Ledergeschirr bindet, unterliegt dabei dem spezifischen Regime des Gedächtnisses der Dinge. Die Erinnerungen werden zwar in der zerfallenen Familie nicht mehr in Alltagsgesprächen tradiert, sie haften aber immer noch an den schweigenden Dingen. Das ist in der Beziehung zwischen der Großmutter Klara, ihrem Sohn und ihrer erzählenden Enkelin der Fall.

Neben dem Ledergeschirr, das zur Korrektur der Hüftdysplasie diente, führt die Erzählerin zur Suche nach der verlorenen Kontinuität der Zeit noch eine andere unübliche Form der Erinnerung – die Pakete der Süßigkeiten, die die Großmutter Klára aus Deutschland an ihren Sohn Konrad sendet und die ihre Enkel und Enkelinnen regelmäßig bis in die 80er Jahre gegessen haben. Mittels dieser Pakete pflegt die Großmutter Klára die einzige Beziehung zu ihrem Sohn und den Enkeln. Auch hier wird aber jede Hoffnung auf eine Aufklärung der

Nachkriegsereignisse, auf ein Einverständnis und die Versöhnung der Familie vermieden. Denn Klára, die vielleicht selbst nicht an ein solches Einverständnis und das Hineinfühlen glaubt, rief „niemals an [...], um mit ihm zu sprechen“ und sandte „nicht ein einziges Mal irgendein Brief“ (Katalpa 2015: 412, 413). Sie habe nur „auf eine seltsame, irgendwie boshafte Weise, die ihn irritierte, die ihm unnatürlich und obszön erschien,“ den Kontakt gepflegt: sie „hatte ihn aus der Ferne gemästet.[...] Sie stopfte ihn wie eine Weihnachtsgans, wie ein Wesen, das keinerlei Zuneigung bedarf, sondern vor allem fressen muss.“ (Katalpa 2015: 413)

Ähnlich wie das Gedächtnis der Dinge, das den Zerfall aller sozialen Rahmen des Erinnerns überdauert, fungiert auch diese rein materielle Beziehung als das beste Mittel der Anknüpfung verlorener Kontinuität in der Zeit. Gerade dank der fehlenden Diskursivität, eines in einen bestimmten Kontext gebundenen Sinnes, der einem ständigen Wandel, einer wiederholten Übersetzung, ausgesetzt wird und daher nie seinen Ursprung, die Identität der Erinnerung und des Erinnerten erreichen kann, zeigt sich dieser irreversible Index als das geeignetste Mittel der Überbrückung der zeitlichen Diskontinuität: Als der Vater als Erwachsener erfuhr, dass die Pakete von seiner Mutter kommen, einer fremden Frau, die er nie gesehen hatte, „wurde es ihm speiübel; er konnte an nichts anderes mehr denken als an all diese Süßigkeiten, die er im Laufe der Jahre kiloweise verschlungen hatte.“ In diesem Moment „hätte er das alles am liebsten wieder ausgespien, sich den Finger in den Hals gesteckt, um alles zu erbrechen: diesen Fraß, mit dem ihn die eigene Mutter gefüttert hatte.“ (Katalpa 2015: 413). Der Leib des Vaters sowie der Tochter, der Erzählerin selbst, besteht also aus den Gumbäarchen, die die deutsche Großmutter Klára in die Tschechoslowakei gesendet hat. So, wie bei Overath, spielt auch hier die pure biologische Kontinuität, das Essen als Reproduktion des Organismus und elementares Gedächtnis, eine entscheidende Rolle.

Auch Katalpa variiert also dreimal eine analoge Figur des elementaren nicht diskursiven Gedächtnisses, das nicht gelöscht werden kann. Am Anfang steht das stumme Gedächtnis der Dinge, des genetischen Codes und der reinen Materialität der Körperlichkeit, des gleichen Materials, aus dem die Körper aller Figuren gebildet werden. Die immer wieder wiederholte Figur des Schweigens (auch Konrads Stiefmutter schweigt über die wirkliche Mutter Klára, und Klára sendet in den Paketen keine Briefe) wiederholt sich im Titel des Romans „Němci“ – „Die Deutschen“, was aber zugleich offensichtlich auf – „Němí“ – „die Stummen“ – hinweist.

Katalpa verwendet noch weitere Erzählmittel, die unter anderem auch für die zerstückelnde Strategie Jirgls charakteristisch sind. Sie teilt den Text in viele kurze Fragmente, die mit einem fettgedruckten doppelten Strich geteilt werden. Auch die Zitathaftigkeit, die in dem Roman *Die Unvollendeten* verwendet wird, eignet sich Katalpa an. Sie eröffnet jedes Kapitel mit mehreren Zitaten, die aber nur teilweise als wirkliche Zitate verstanden werden können, da ungefähr die Hälfte von den als Zitat markierten Aussagen den fiktiven Figuren des Romans zugeschrieben werden. Für Katalpa ist, so wie für Jirgl, das Zitat also nicht nur ein Mittel der Wiedergabe fremder Rede, sondern auch ein Mittel durch den Abstand und Selbstreflektion erreicht werden können.

Ähnlich wie beim Roman von Jirgl sollte man sich aber auch in diesem Falle die Frage stellen, wie es möglich ist, dass der Roman schließlich doch nicht in einzelne Fragmente und in eine Reihe disparater und unverständlicher Spuren des Körpergedächtnisses zerfällt. Falls Katalpa nämlich konsequent nur ihren grenzwertigen Indizes, die in die Körperlichkeit, Genetik und in die Dinge eingraviert werden, gefolgt wäre, hätte sie nie ihre Stummheit überschreiten und die Geschichte sinnvoll erzählen können. Es muss schließlich doch wieder die Erzählung zu Wort kommen, die die stummen Indizes mit einer Bedeutung umwebt, neue kausale Linien knüpft und vor allem die Spuren selbst markiert. Umgekehrt gilt, dass erst vor diesem Hintergrund die schweigenden Spuren als eine grenzwertige Form der Erinnerung begriffen werden können.

Katalpa webt daher in die Geschichte der schwierigen Spurensuche nach den verlorenen Familienbindungen, die aus der Perspektive der homodiegetisch erzählenden Enkelin dargestellt wird, eine heterodiegetisch erzählte Binnengeschichte ihrer Großmutter Klára ein. Die Hinweise auf die mühsame ‚Forschung in den Archiven und Matriken‘ der Figuren lässt den Leser darauf schließen, dass die Binnengeschichte als Ergebnis der Nachforschung angesehen werden kann. Das würde unter anderem auch die Veränderung der Erzählperspektive von einer homo- zu einer heterodiegetischen Erzählerin andeuten. Die detaillierte Bestimmtheit übersteigt jedoch offensichtlich die Möglichkeiten jeglicher archivarischer Forschung und erscheint eher als eine imaginäre Rekonstruktion des Schicksals der Großmutter.

Erst in der Binnengeschichte erfährt man, dass die Großmutter Klára ihr Elternhaus in Deutschland verließ und eine Stelle als Lehrerin im Sudetenland annahm, um sich vom Druck ihrer Eltern zu emanzipieren. Hier erlebte Klára eine Liebesaffäre mit einem geschiedenen

Tierpräparator. Die Geschichte der jüdischen Ex-Frau des Tierpräparators, von der er sich nach Inkrafttreten der Nürnberger Gesetze scheiden ließ, und die Geschichte eines behinderten Jungen, der im Rahmen der Rassenpolitik ermordet wird, erinnern den Leser jedoch bald wieder an den Krieg und die Verbrechen des Nationalsozialismus. Mit dem Ende des Krieges ziehen manche deutschen Dorfbewohner weg. Klára bleibt aber, da sie inzwischen ihren Kollegen Fuchs näher kennen gelernt hat und schwanger ist. Um der Vertreibung zu entgehen, begeht Fuchs Selbstmord. Klára selbst wird aber schließlich nicht nach Deutschland abtransportiert, da alle ihre Dokumente bei einer Bombardierung Ende des Krieges verloren gegangen sind und sie insofern in den Listen der Deutschen, die für die Vertreibung bestimmt sind, nicht genannt wird. Sie kann als Staatenlose auch nicht legal das Land verlassen. Sie nimmt in der rechtlich komplizierten Lage schließlich das Hilfsangebot eines tschechischen kinderlosen Ehepaares an. Der Mann – ein Polizist – hilft Klára bei der gefährlichen Flucht nach Deutschland, wo sie ihre Eltern finden möchte, während der Sohn ihr später auf legale Art und Weise nach Deutschland folgen soll. Trotz der mühsamen Versuche gelingt es Klára nicht mehr, den in der Tschechoslowakei verbliebenen Sohn zurückzugewinnen. Die Umstände dieses tragischen Verlustes und die Frage ihres Anteils an diesem Verlust bleiben aber auch in der Binnengeschichte offen.

Auch die Binnengeschichte zeichnet sich also durch Hervorhebung des Körperlichen und durch Brüche aus. Der Zerfall der Gesellschaft, die Katastrophe des Krieges und schließlich die Vertreibung kündigen sich meistens auf eine indirekte Weise im Leben der Figuren an. So wie in *Die Unvollendeten* von Jirgl erhält die detaillierte Schilderung der Krebserkrankung und der Wucherung der beschädigten Zellen im Körper eines Kollegen von Klára die symbolische Kraft einer Metapher des allgemeinen Zerfalls der Gesellschaft. Die Physiologie der Figuren reagiert auf die historischen Wandlungen und Brüche wie ein feiner Seismograph: „ihre Magendarmtätigkeit hatte sich der Entwicklung des Deutschen Reichs angepasst.“ (Katalpa 2015: 317) Auch die zyklischen physiologischen Prozesse erhalten eine mnemonische Funktion. Katalpa nutzt jede Möglichkeit, um zu berichten, was ihre Figuren essen und trinken und wie ihre Körper auf die historischen Wandlungen, und die mit ihnen verbundenen Ängste reagieren. Vor allem den Szenen des Stillens – sowohl in der Binnen- als auch in der Rahmengeschichte – kommt eine symbolische Rolle zu. Klára beruhigt sich beim Stillen ihres Sohns Konrad während der dramatischen Ereignissen am Ende des Krieges, so wie sich ihre erzählende Enkelin beim Stillen ihrer Tochter beruhigt, als sie vom Tod Konrads

erfährt. All die physiologischen Prozesse betonen die ‚longue durée‘ des vegetativen Lebens im Hintergrund der bewegten historischen Ereignisse.

Die Rahmen, aber teilweise auch die Binnengeschichte des Romans, bestehen einerseits aus den materiellen Spuren, die eine beständige, zugleich aber kaum verständliche Erinnerung beinhalten, andererseits aus der mehr oder weniger rekonstruierten Geschichte, die die Spuren erst in Worte fassen kann. Dank der rückgewandten Rekonstruktion kann die Erzählstimme die einzelnen Spuren zu einem einheitlichen Ganzen synthetisieren, ohne dass die Spuren jedoch in der ganzen Erzählung verschwänden. Umgekehrt gilt, dass erst durch die Erläuterung, die als Forschung in den Archiven dargestellt wird, die einzelnen materiellen Spuren und physiologischen Prozesse gedeutet werden können. Es ist schließlich die spezifische Effizienz des literarischen Diskurses, dass unterschiedliche Formen des Dauerns und der Latenz parallel nebeneinander und übereinander inszeniert werden können. So drückt auch der Untertitel des Romans „Geographie des Verlustes“ diese Fähigkeit aus, neben- und übereinander mehrere Formen der Erinnerungen und des Vergessens darzustellen. Dank dieser mehrschichtigen Erinnerungsstrategie kann Katalpa derart sowohl die Beständigkeit der grenzwertigen Erinnerung, als auch das Vergessen bzw. das Vergessen als Bestandteil dieser Erinnerung darstellen.

II. 7 IN LANDSCHAFTEN LESEN

II. 7. 1 LANDSCHAFTEN DES VERLUSTS

Seit dem Jahr 2012 findet an einem entlegenen Ort des Erzgebirges, wo bis 1945 das kleine Dorf Königsmühle stand, ein Land Art Festival statt.⁶⁶ Jedes Jahr treffen sich in den Ruinen des Dorfes Künstler, mehrere Hunderte Besucher und die letzte noch lebende deutsche Zeugin, die in diesem Dorf vor dem Krieg geboren ist, um den melancholischen Genius Loci zu empfinden und künstlerisch in Form der LandArt Installationen darzustellen. Das Festival ist aber nicht die einzige Veranstaltung, die mittels der Landschaft Erinnerungen an die Vertreibung evoziert. Mehrere lokale Bürgerinitiativen haben BesucherInnen in den letzten Jahren die Überreste von von Gebüsch überwucherten einstigen Dörfern wieder zugänglich

⁶⁶ Siehe: <http://konigsmuhle.cz/>, 13. 11. 2016

gemacht.⁶⁷ Seit 2014 baut der Nationalpark Böhmerwald ein Netzwerk von Informationstabellen und touristischen Wanderwege auf, das ungefähr dreißig verschwundene oder verfallene Dörfer verbindet; ein ähnliches Netzwerk baute mit Hilfe der europäischen Dotationen die Gemeinde Březová am Fuße des Kaiserwaldes auf und auch die verschwundenen Dörfer in der Nähe von Ústí nad Labem wurden dank einer Bürgerinitiative zugänglich gemacht.⁶⁸

Die Initiative *Antikomplex* organisiert Ausstellungen und gibt eigene Publikationen heraus, die sich mit der wandelnden Gestalt der Grenzregionen, ihrer ehemaligen Kultur und den Erinnerungen an die Vertreibung beschäftigen; das Portal *Zaniklé obce/ Verschwundene Orte*, das ein breites Netzwerk interessierter Öffentlichkeit verbindet, präsentiert Tausende Fotografien und historische Dokumente über die verschwundenen Ortschaften und Objekte in den ehemaligen ‚Sudeten‘,⁶⁹ seit mehreren Jahren werden sogar zahlreiche verschwundene Orte auf der Grundlage historischer Landkarten und Fotografien digital rekonstruiert und als dreidimensionale Modelle im Internet präsentiert.⁷⁰

So wie Körper und Familienbeziehungen als produktives Medium der Erinnerungen an die Vertreibung gestaltet sind, wird auch die Landschaft gezeichnet. Das Potenzial der Landschaft, die Erinnerung an die Vertreibung zu vermitteln, liegt selbstverständlich schon in der Speicherkapazität der Landschaft selbst, die die Spuren vergangener Ereignisse

⁶⁷ Für mehrere andere Beispiele siehe: <http://www.krusnohorsky.cz/2012/07/03/lapidarium-zaniklych-obci-doupovska-na-vintirovskem-vrchu/>, <http://www.sumavanet.cz/fr.asp?tab=snet&id=11175&burl=>, (gesichtet 13. 11. 2016)

⁶⁸ Diese Tendenz wird sogar seit mehreren Jahren schon in den offiziellen Marketingstrategien und ihren Kozeptionen der betroffenen Naturschutzgebiete und Naturparks deutlich. Während die älteren Marketingstrategien dieser Initiativen noch um die Jahrtausendwende keine verschwundene Orte in Betracht nahmen, werden die Ruinen der verschwundenen deutschen Dörfer in den Dokumenten der neuesten Marketingstrategien immer mehr als Objekte mit einem große touristischen Potenzial wahrgenommen. So erwähnt z.B. die Werbemaßnahme für denAußiger Landkreis die verschwundenen Dörfer in Wernstadter Region als ein potenzielles Reichtum dieser sonst eher unauffallenden Region und auch in den entsprechenden Dokumenten des Nationalparks Böhmisches Schweiz erwähnt man einige solche Objekte, die im Fremverkehr genutzt werden sollen. Am deutlichsten werden die verschwundenen Dörfer als Sehenswürdigkeiten und Reichtum der Region aber in den Werbemaßnahme des Naturparks Böhmerwald bezeichnet. In dem Projekt der Marketingstrategie und der Propanda aus dem Jahre 2012 werden alle verschwundenen Orte im Böhmerwald als potenziell attraktive touristische Ziele erwähnt und dem Naturpark Böhmerwald und den in ihm liegenden Gemeinden ihre Bewerbung empfohlen, siehe Projekt der Werbemaßnahme für den Nationalpark Böhmerwald, URL: http://www.sumavanet.cz/mszapad/user/dokumenty/marketingova_strategie_sumavy.pdf (gesichtet, 17. 6. 2018)

⁶⁹ Siehe: <http://www.zanikleobce.cz/>, (gesichtet 13. 11. 2016)

⁷⁰ So sind schon mehrere solche Modelle von Orten entstanden, die man heutzutage auf der Ladkarte nicht mehr findet, wie die hier gezeigten Dörfer Čistá / Lauterbach im Kaiserwald, Josefov / Neu Josefsthal im Adlergebirge oder Pressnitz / Přisečnice im Erzgebirge. Eine einzigartige Stelle nimmt unter diesen vereinzelt Projekten das gemeinsame Projekt der Universität České Budějovice und der Technischen Universität Deggendorf ein, das ab 2017 bis 2020 verlaufen soll und im Rahmen dessen mehr als dreißig verschwundene Dörfer im Böhmerwald digital rekonstruiert und auf einer digitalen Karte dargestellt werden sollen.

aufbewahren kann. Die Überreste der nie wieder besiedelten Dörfer, die in der zweiten Hälfte der 50er Jahren von dafür beauftragten Baubetrieben dem Boden gleichgemacht werden sollten, findet man immer noch als stumme Zeugen des umfangreichen Bevölkerungstransfers an mehreren Orten der Grenzregionen (Spurný 2013: 48). Die neuen BewohnerInnen der Grenzregionen haben zwar oft die Grabsteine der deutschen Bewohner entfernt, die Leerstellen auf den Friedhöfen oder die umgemeiselten Grabsteine erinnern aber noch heute an die alte Bevölkerung.

Es sind aber nicht die Orte, Regionen und Gebäude selbst, die die Erinnerung tatsächlich transportieren, sondern erst die kulturellen Ressourcen, das kulturelle Speichergedächtnis der im Lande verbliebenen sowie der vertriebenen Kollektive, die durch diese Stützen erneuert werden. Nicht von sich aus zeigen sich die Natur als eine bestimmte Landschaft und die Überreste als sinngebende Spuren. Die Erinnerungen entstehen erst aus einer bestimmten Perspektive und in der Interaktion mit ihren BetrachterInnen, die der Landschaft Expressivität, eine konkrete Stimmung und Bedeutung beimessen. Die Landschaften der ehemaligen ‚Sudeten‘ funktionieren erst dann als ein großer Generator von Erinnerungen, wenn die zahlreichen Spuren der dem Vergessen anheimgegebenen Bedeutungen mit dem in die tiefen Schichten der Semiosphäre ausgelagerten Speichergedächtnis verbunden werden.

Dabei spielen auch Medien wie Bilder und Literatur eine entscheidende Rolle. Je unerreichbarer die ‚verlorene Heimat‘ für die Vertriebenen wurde, desto größeren Wert erhielten die Bilder und Fotografien der böhmischen und mährischen Grenzregionen für sie. Die idealisierten Bilder der Heimat (wie es z.B. Gerold Tietz bezogen auf den Fall seiner Mutter im Roman *Böhmisches Richtfest* beschreiben hat Tietz 2007: 65–80) wurden zu mnemotechnischen Räumen, an die die Erinnerungen gebunden und dank derer sie konserviert wurden. Das gilt auch für die literarischen und filmischen Repräsentationen der Landschaften, die die Landschaften semantisieren und ihre erinnerungskulturellen Potenziale freilegen. Die Landschaften und ihre Semantik, die Texte und Filme verbindet also eine hermeneutische Kreisbewegung: Einerseits werden die in den Landschaften erhaltenen Spuren durch kulturelle Kodierung zu sinnhaften Bedeutungseinheiten ausgeprägt, andererseits trägt diese Kodierung wiederum zur Sedimentierung der impliziten und in den Raum ‚eingravierten‘ Semantik der Landschaften bei.

Im Folgenden versuche ich, die Funktionalisierung der Landschaften in den Grenzregionen im Rahmen der tschechischen und deutschen Erinnerungskulturen zu skizzieren. Ich konzentriere

mich auf eine Typologisierung der literarischen und filmischen Semantisierung der Landschaften. Das Ziel der Typologisierung besteht darin, die Variabilität der Aktualisierungen der latenten Potenziale der Landschaften zu zeigen und die konkrete Funktionalisierung der Landschaften mittels der literarischen und filmischen Repräsentationen zu erklären.

II. 7. 2 LANDSCHAFTEN UND ORTE ALS INDIZES, IKONEN UND SYMBOLE

Man kann grundsätzlich zwei Arten (oder eher zwei Pole, zwischen denen ein Kontinuum liegt) der Aktualisierung von Vergangenheit mit Hilfe von Orten und Landschaften in Literatur, Fotografie und Film unterscheiden. Die elementare Art und Weise, wie die Literatur mit den Orten als Medien der Erinnerung arbeitet, könnte man mit Charles Peirce als Index bezeichnen (Peirce 1997: 61–65). Die Indizes sagen uns: Die Orte, die die Literatur nennt, deren Gestalt in der Fotografie oder im Film eingefangen wird, sind dieselben Orte, die es ‚bereits damals gab‘.

Auf diesem Prinzip beruhen die sogenannten Doppelfotografien, die einen Bestandteil mehrerer Publikationen u.a. der Organisation *Antikomplex* bilden. Es sind Texte, in denen paarweise alte Fotografien von Ortschaften in den Grenzregionen aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg und neue Fotografien von denselben Ortschaften abgedruckt werden. Die Freiwilligen der Organisation *Antikomplex* haben Hunderte der auf den alten Fotografien abgebildeten Ortschaften und Orte, die heute oft verfallen oder ganz vom Wald verschlungen sind, wieder gefunden und sie vom selben Standort aus und aus derselben Perspektive wieder aufgenommen. Es entsteht so eine eindrucksvolle Dokumentation der dramatischen urbanen, demografischen und kulturellen Zäsur in der Entwicklung der Regionen. Die markanten Einschnitte in die Gestalt der Landschaft, wie das Verschwinden ganzer Städte im heutigen Wald, machen die ‚Kontaminierung‘ der Landschaften als eindrucksvolle Sinnbilder sichtbar. Sie legen aber auch die verborgenen Schichten der Landschaften bloß, sie durchbrechen plötzlich die Oberfläche der sichtbaren Natur – die Grenze zwischen dem Manifesten und Latenten – und verschränken in der Einheit der fotografischen Perspektive und der Rahmung das Präsente mit dem Vergangenen.

Mit einem ähnlichen Effekt arbeiten auch manche SchriftstellerInnen. Exemplarisch kann man den Reportage-Roman *Die Zerstörung der Bilder* von Ilse Tielsch nennen. Tielsch versuchte in Beschreibungen der südmährischen Dörfer, aus denen sie im April 1945 flüchten

musste und in die sie 1990 als Besucherin wieder zurückkehrte, die Präsenz der ihr einstmal wohl bekannten Welt in den gegenwärtigen Orten wieder zu erkennen (Tielsch 1991). In den unzähligen unauffälligen Details, die unerwartet Erinnerungen auslösen, spitzen sich die Kontraste beider Zeitebenen zu. Die präzisen Beschreibungen der Bahnhöfe, der verfallenen Bauernhöfe oder der ehemaligen Schulgebäude bieten Tielsch die Möglichkeit, die beiden Ebenen gegeneinander auszuspielen, ohne einer der Ebenen den Status der Präsenz abzusprechen. Die beiden Zeitebenen des ‚damals‘ und des ‚heute‘, die in die Materialität des Raumes eingraviert sind, werden hier als zwei nebeneinander existierende oder eher ineinander verschlungene Ebenen gezeigt. Die Dörfer erscheinen so in ihrer Beschreibung als ein Raum-Zeit-Kontinuum, in dem die beiden Zeitebenen einander immer wieder unerwartet durchbrechen und überlappen.

Mit einer noch durchgreifenderen Indexikalität der Landschaft wird man in der Lyrik des nordböhmischen Dichters Radek Fridrich konfrontiert, dessen mythopoetischen Darstellungsmitteln schon eines der vorherigen Kapitel gewidmet wurde. Die Lyrik des in Děčín (Tetschen) lebenden Autors zeichnet sich durch eine überaus lokale Prägung aus. Fridrich webt in seine tschechisch geschriebenen, an Reimen armen und oft syntaktisch gebrochenen Texte deutsche Reime und Worte ein, die hier als fremdartige Elemente wirken. Ebenso verwendet er gerne deutsche Toponyme, die er als unverständliche und unverdauliche Kerne in seinen Texten platziert, wie z.B. im Gedicht *Ztraceni* (Verloren) aus der Sammlung *Krooa Krooa*:

Wo ist Traumkreuz?
Tam kde sní sovy
Wo ist Vogelkreuz?
Tam kde zní stromy
Wo ist Dichterkreuz?
Tam kde spí srny
Wo ist Tierkreuz?
Tam kde čpí drny. (Fridrich 2011: 39)

Fridrich arbeitet mit mehreren Ebenen der Unverständlichkeit. Während die grammatische Struktur der deutsch geschriebenen Sätze den zumindest ein wenig des Deutschen mächtigen LeserInnen zugänglich ist, bleiben die Bedeutungen der lokalen Toponyme aus der Umgebung von Fridrichs Wohnort Bělá bei Děčín (Bela bei Tetschen) von den LeserInnen unentzifferbar. Die Orte, auf die die unentzifferbaren Toponyme hinweisen, nehmen so eine

ungewöhnliche Nebenbedeutung an. Es sind Orte, die vielleicht immer noch physisch existieren, die aber heute kaum identifizierbar und aus der mentalen Topographie der gegenwärtigen Bevölkerung der Region verschwunden sind. Es sind Orte, die – beziehen wir uns hier auf die klassische Unterscheidung der Räume und Orte – im strikten Sinne des Wortes keine Orte mehr sind, sondern nur noch „unbewohnte“ Räume (Günzel 2005: 103).

Ein noch extremeres Beispiel ist der Titel von Fridrichs 2004 herausgegebenen Gedichtsammlung – *Molchloch* –, der sich an die Bezeichnung eines lokalen Ortes am Rande Děčína (Tetschens) im Dorf Bělá (Bela) anlehnt (Fridrich 2004). Während deutschkundige LeserInnen im Gedicht *Ztraceni* noch auf Grund der syntaktischen Struktur auf die lokalen Toponyme schließen konnten, lässt der melodische Titel der erwähnten Sammlung die LeserInnen nicht mehr erkennen, ob es sich um eine klangmalerische Neuschöpfung des Dichters oder um ein real existierendes Toponym handelt. Nur die spärlichen Nachkommen der einstigen Bevölkerung des Ortes bei Děčín (Tetschen) wissen, dass sich der Titel auf den ehemaligen Namen eines Hohlweges im Dorf Bělá (Bela), wo der Dichter heute wohnt, bezieht. Die klangmalerischen Toponyme ähneln so Zauberworten, die keine Bedeutung auf der Ebene der *langue* der jeweiligen Sprache haben. Sie funktionieren als dreifache Indizes, erstens – weil sie als fremde morphologische Struktur in die tschechischen Texte eingebaut werden und direkt die interkulturelle Situation präsentieren, zweitens – weil sie Eigennamen unikalier Orte sind, und, drittens – weil sie Verweise auf eine nicht mehr existierende Welt sind. Sie sind so dreifach unmittelbare Spuren, die auf eine ähnliche Art und Weise wie die Doppelfotografien die einmalige Präsenz des Abwesenden bezeugen.

Die Orte und Landschaften werden aber selten als reine Indizes dargestellt. Der Raum, häufig semantisch aufgeladen, wird zu einem symbolischen, imaginären Raum. Man spricht von einer ‚sudetischen Landschaft‘ und meint damit nicht nur eine bestimmte geographisch begrenzte Region, sondern auch eine spezifische Landschaft, die mit bestimmten Attributen versehen ist – etwa Gebirge, Kälte, Angst, Natur, Freiheit, Ruinen u.ä. Als mnemotechnische Räume können die Landschaften mit verschiedenen Bildern und Symbolen gefüllt werden. Die semantischen Strukturen, zu denen sich die Motive, Symbole und Attribute zusammenfügen, können mitunter eine große Stabilität aufweisen. Bestimmte Motive, Symbole und Attribute werden über Jahrzehnte hinweg überliefert und mit bestimmten Landschaften verbunden.

Man kann das anhand des Motivs des einsamen Kreuzes in den literarischen und filmischen Repräsentationen der Vertreibung illustrieren: Es handelt sich hierbei um einen traditionellen Topos der Literatur und Landschaftsmalerei (man kann hier auf einen der ersten tschechischen Romane *Kříž u potoka* von Karolina Světlás oder auf die Gemälde von Caspar David Friedrich verweisen). Vladimír Křepek, Autor mehrerer Novellen, in denen das Thema der Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei behandelt wird, weist in seiner Novelle *Adelheid* dem Motiv des einsamen Kreuzes eine spezifische Stellung zu: Der Held – ein tschechischer Soldat, der sich in der Grenzregion niederlässt und sich dort in eine Deutsche verliebt – geht in zwei Schlüsselszenen am Kreuz vorbei: Einmal entscheidet er sich für das Leben und die Liebe zur Deutschen, einmal nach dem Selbstmord der Deutschen für den Tod. Das Kreuz wird im gleichnamigen Film, den František Vlácil nach der Vorlage von Křepkova Novelle 1969 gedreht hat, als ein in Böhmen und Mähren eher unübliches einsames Wiederkreuz auf einer steinigen Wiese mit Markscheiden dargestellt. Als gut vier Jahrzehnte später der Graphiker Jaroslav 99, der Schriftsteller Jaroslav Rudiš und der Regisseur Tomáš Luňák eine Szene in ihrem Film *Alois Nebel* darstellen wollten, die ebenso wie die erwähnte Szene in *Adelheid* den Eintritt des Helden in die Grenzregion – als Handlungsraum – markieren sollte, haben sie mit Hilfe einer Zeichentechnik dasselbe Wiederkreuz in die entsprechende Landschaft projiziert. Indem Luňáks *Alois Nebel* die berühmte Szene aus Vlácil's *Adelheid* zitiert, bezieht er sich auf eine bestimmte visuelle, aber auch erzählerische Tradition der Repräsentationen von Grenzregionen. Da er sich offensichtlich bewusst eine bereits mehrfach geschichtete Semantik der ‚sudetischen Landschaft‘ aneignet und fortsetzt, lenkt der Regisseur Luňák, bzw. der Graphiker Jaromír 99, die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf eine bestimmte Tradition, die seinen Erwartungen entspricht. Er verleiht dem Motiv aber zugleich auch einen spielerischen, ironischen Modus, den das bewusste Zitat impliziert und auf den auch die ganze Form der ‚niederen‘ Gattung Graphic Novel bzw. Rotoskopie, hinweist (siehe das Kap. Ermitteln, wo der ironische Modus der Graphic Novel und des Filmes vorgestellt wurde). Indem das Motiv wieder aufgenommen wird, wird es so zugleich aus einem ‚ernsten‘ und metaphorischen in einen ironischen und zitathaften Modus des selbstreflexiven Bewusstseins verschoben. Die wiederholte Schichtung von Motiven, Symbolen und narrativen Sequenzen sedimentiert sich in der Semantik der Landschaft und bereitet den Nährboden für erneute Aktualisierungen.

Die Stabilität und zugleich eine gewisse Variabilität der geschichteten Semantik trägt zu einer Differenzierung verschiedener Traditionen der Semantisierung der Landschaft der ehemaligen

‚Sudeten‘ bei. Dabei lassen sich als die vier häufigsten Typen der Semantisierung dieser Region in Literatur und Film die Utopie, die Dystopie, der sakrale Raum sowie der Trauma-Raum nennen. Diese Reihe könnte natürlich erweitert und die einzelnen idealtypischen Modelle anders bezeichnet oder gruppiert werden. Das Ziel des folgenden Überblicks besteht nicht darin, eine feste Taxonomie der Semantisierungen der Landschaften zu schaffen, sondern nur darin, die verschiedenen Facetten der semantischen Potenzialisierung der Landschaften als Erinnerungsmedien etwas differenzierter darzustellen. Da die Sedimentierung der Semantik von den Landschaften ein langsamer Prozess ist, beschränke ich mich hier nicht nur auf die neuste Literatur und den Film nach der Jahrtausendwende, sondern nehme auch die älteren Texte in Betracht.

II. 7. 3 UTOPISCHE UND DYSTOPISCHE RÄUME

Die Skizzierung der Semantik der Landschaften in den Repräsentationen der Vertreibung kann schon bei den literarischen Fantasien anfangen, die die Abtransporte der Deutschen und die Besiedlung der ehemaligen ‚Sudeten‘ durch TschechInnen unmittelbar begleitet und sie vor der tschechischen Gesellschaft legitimiert haben. Die Vorstellung der Grenzregion als „freier Raum“, der von den „Deutschen gereinigt wird“ (Drtina 1991: 63, 64), hat alle möglichen utopischen Fantasmen von einem ‚neuen Anfang‘ und einem ‚sozial gerechten Leben‘, die so typisch für alle Ideologien der Moderne sind, hervorgerufen. Die Grenzregionen wurden in der unmittelbaren Nachkriegszeit zu einem Sammelbecken utopischer Träume, die einerseits einem nationalistischen Arsenal, andererseits sozialutopischem Gedankengut entstammen. Diese in den öffentlichen Diskursen präsenten Fantasmen haben bald auch in mehreren Romanen wie *Nástup* von Václav Řezáč (Řezáč 1951) oder *Země dokořán* von Bohumil Říha (Říha 1951) ihren Ausdruck gefunden.

Nicht zufällig sind die sog. Kolonisationsromane, die sich später zu Aufbauromanen wandeln, dem Genre des Westerns verpflichtet, der die menschliche Aneignung der Natur im Modus der Romanze bzw. im Modus der romantischen Komödie beschreibt (Frye 1957: 43). So wie im ‚wildem Westen‘ wird die Besetzung des Landes, der ausgesprochen polarisierte Kampf zwischen den Guten und Bösen – personifiziert in den Figuren der KommunistInnen einerseits und der ehemaligen KollaborateurInnen sowie der burgeoisen OpportunistInnen andererseits – und die Kultivierung des ‚neu gewonnenen‘ Bodens geschildert. Der Raum der

Grenzregionen wird hier als Raum dargestellt, in dem die auf den Mythos der Wiedergeburt des Menschen ausgerichteten utopischen Zukunftsvisionenrealisiert werden sollen.

Damit der Raum aber sein utopisches Potenzial entwickeln kann, muss er in der Semantik der Werke vom restlichen Raum des Innenlandes abgegrenzt werden (Lotman 2010: 203, 213). Anfang und Ende des Narrativs werden dabei als Eintritt in den und als Austritt aus dem utopischen Raum markiert. Im Roman *Nástup* wird der Eintritt in den utopischen Raum während der Reise des Helden Bagár aus Prag in die Stadt Potočná in einer idyllischen Szene beim ersten Anblick der Landschaft beschrieben. Nachdem die Deutschen unter Mithilfe des Helden ‚erfolgreich‘ aus der Stadt vertrieben und die Grundlage einer neuen sozialistischen Gesellschaft geschaffen worden ist, kehrt er gemeinsam mit seiner neuen Frau aus dem utopischen Handlungsraum wieder nach Prag zurück.

Die im Zuge der Reisen am Anfang und am Ende des Narrativs vollzogene Abgrenzung des Handlungsraumes vom restlichen Raum macht aus der Grenzregion einen geschlossenen Mikrokosmos – ein Laboratorium der neuen Gesellschaft. Die abgegrenzte Region wird zu einer Synekdoche der Transformation der Gesellschaft, die sich von den Grenzregionen auf den ganzen restlichen Raum – bis nach Prag – ausbreiten wird. Die Grenzregion wird zur Synekdoche des restlichen Raumes und zugleich Schöpfung einer neuen Gesellschaft in ihrer Gesamtheit.

Die Semantik der Grenzregion kann als ein ‚revolutionäres Potenzial‘ beschrieben werden. Der Raum befreit den Helden von den Regeln der alten Welt und ermöglicht es ihm, aktiv an der Veränderung der Gesellschaft teilzunehmen. Der leere, utopische Raum eröffnet die Handlung und ruft gleichsam zu Veränderungen auf. Das ‚revolutionäre Potenzial‘ verleiht der Landschaft so auch die narrative Funktion eines ‚Triggers‘ gesellschaftlicher Entwicklung.

Die utopische Semantisierung begrenzt sich jedoch nicht nur auf das Genre des tschechischen Kolonialisations- und Aufbauromans, in dem die Nachkriegsereignisse aus einer tschechisch-nationalistischen und kommunistischen Perspektive beschrieben werden. Vielmehr lassen sich ihre Züge auch in einem ganz anders gestalteten Text wie Jörg Bernigs Roman *Niemandszeit* aus dem Jahre 2001 entdecken (Bernig 2002). Stehen die oben erwähnten tschechischen Texte aus der Nachkriegszeit eindeutig für eine Bejahung und positive Bewertung der Vertreibung, so wird sie im Text Bernigs (wie in den meisten zeitgenössischen deutschen sowie auch tschechischen Auseinandersetzungen mit den damaligen Ereignissen) abgelehnt, die

Raumgestaltung und Raumpoetik sind jedoch überraschenderweise ungeachtet der unterschiedlichen Bewertungen ähnlich.

Die Handlung des Romans ist in einem Tal in der Mitte eines namenlosen, seit den ersten Vertreibungen leer stehenden Dorf angesiedelt. Das Tal und das Dorf werden im Laufe des Romans zu einem Sammelbecken aller möglichen Nationalitäten und Bevölkerungsgruppen, die sich der neuen staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung im Rest der Tschechoslowakei widersetzen. Hier finden während der Transporte geflüchtete Deutsche sowie TschechInnen, die entweder aus den Revolutionsgarden desertiert oder wegen des kommunistischen Terrors (bereits im Sommer 1946 – sic) aus dem Innenland geflohen sind, Zuflucht. Die neue Kolonie, die auf der tschechischen Seite der Grenze unbemerkt von den staatlichen Institutionen entsteht, wird als utopischer Ort dargestellt, wo Flüchtlinge aller Regime und Nationalitäten friedlich zusammenleben und sich gegenseitig in ihrer Situation der Bedrängnis helfen.

Auch hier werden das Tal und das Dorf als ein von der restlichen Welt abgeschlossener Raum dargestellt. Es geht um einen eigenständigen Mikrokosmos, der als ein utopischer Ort des friedlichen Zusammenlebens aller möglichen Bevölkerungsgruppen im Gegensatz zum von sozialen und ethnischen Säuberungen betroffenen Rest der Republik steht. Kennzeichnend dafür ist die Namenlosigkeit des Dorfes, das im Roman von den Einheimischen nur „Ort“ genannt wird. Das Dorf „Ort“ steht so als Synekdoche für die Utopie einer gewaltlosen und toleranten Gesellschaft, die von der Wirklichkeit bedroht ist.

So wie im Falle der Kolonisations- und Aufbauromane wird auch hier die Diegese mit dem Eintritt einer der Hauptfiguren, eines als „Pfadfinder“ bezeichneten Revolutionsarmisten, in das von der restlichen Welt abgekapselte Tal an der Grenze eröffnet. Auf der Ebene des Sujets wird der Eintritt des Pfadfinders, der zur Entdeckung und so auch zur Vernichtung der Kolonie führt, mit dem chronologisch früheren Eintritt seines Doppelgängers, des desertierten Revolutionsarmisten Mrha, und seines Freundes Lípa, den beiden Gründern der Kolonie und Organisatoren des Lebens dort, verdoppelt. Die zwei Überschreitungen der Grenze zwischen Mikro- und Makrokosmos markieren so den Anfang und das Ende der synekdochisch organisierten Utopie. Zwischen den beiden Eintritten der Hauptfiguren wird die Geschichte der Kolonie, in die aus dem Rest der Republik immer neue Flüchtlinge kommen, erzählt. Mit der chronologisch zweiten Grenzüberschreitung, der des Pfadfinders und seiner Kumpanen, mit der das Chaos des restlichen Raumes in den Innenraum des Tales eindringt, löst sich die

Utopie seines Doppelgängers Mrha und mit ihr die bunte Gesellschaft der Flüchtlinge aller Nationalitäten, die entweder sterben oder sich erneut durch Flucht nach Deutschland (den abschließenden Austritt aus dem utopischen Raum) retten, gewaltsam auf.

Trotz des unterschiedlichen Ausgangs der Handlung des Romans von Bernig und der tschechischen Romane der Nachkriegszeit lässt sich eine allgemeine Übereinstimmung in der Raumgestaltung (eine klare Abgrenzung des utopischen Mikro- vom chaotischen Makrokosmos) und in der Raummarkierung (die eröffnende und abschließende Grenzüberschreitung der zwei Doppelgänger und die ständigen Grenzüberschreitungen anderer Figuren) konstatieren. Der Raum hat auch dieselbe narrative Funktion, da er in beiden Fällen einen Gesellschaftswandel und eine revolutionäre Auflösung aller im restlichen Raum verpflichtenden gesellschaftlichen Regeln und Normen stimuliert. Es geht allerdings im Falle Bernigs nicht mehr um eine marxistisch begründete Auflösung der sozialen Gegensätze. Die bei Bernig imaginierte Auflösung der nationalen Gegensätze als Ergebnis der Isolierung von der politischen Macht der Regierungen und der Propaganda hat jedoch denselben utopischen und zukunftsweisenden Impetus. In all den vorgestellten Repräsentationen findet sich dasselbe ‚revolutionäre Potenzial‘ und dieselbe Zukunftsorientierung des ‚leeren Raumes‘, der die neue Gesellschaftsordnung und die Lösung der in der Gesellschaft vorhandenen Spannungen antizipiert.

Es gibt jedoch auch solche Repräsentationen von Vertreibung, die im Gegensatz zu den bisher besprochenen Beispielen die Grenzregionen nicht als Projektionsflächen utopischer Vorstellungen, sondern vielmehr als Symbole des tiefsten Verfalls menschlicher Werte, gesellschaftlicher Normen und Strukturen betrachten. Die Grenzregionen stehen in solchen Romanen und Filmen für Chaos und den Verlust jeglicher Sicherheiten. Solche unheimlichen Landschaften kann man in Analogie zu den vorher analysierten Beispielen als Dystopien bezeichnen.

Die dystopischen Darstellungen der Grenzregionen sind durch Motive von Ruinen, Friedhöfen und anderen unübersichtlichen und dunklen Räumen geprägt. Im Horrorfilm *Zánik samoty Berhof*,⁷¹ (Der Untergang der Einöde Berhof) der die Zusammenstöße von deutschen Werwölfen mit der tschechischen Armee und der tschechischen und polnischen Bevölkerung kurz nach Ende des Krieges schildert, werden fast alle traditionellen Motive der Horrorästhetik – die Ruinen verfallener Gebäude und einsame Friedhöfe – auf die Leinwand

⁷¹ Der Film wurde nach der gleichnamigen Novelle von Vladimír Körner gedreht, siehe (Körner 2006).

gebracht. Auf eben diese Weise werden die Grenzregionen im Fernsehfilm *Vyznavači ohně* (Verehrer des Feuers), einer Folge der Fernsehserie *Třicet případů majora Zemana* (Die dreißig Fälle des Major Zeman), dargestellt. Auch hier ist die Szenerie der Handlung, die in Kateřinské hory (Katharinensberg) im Jahr 1946 spielt, überwiegend von Nebel und Dunkelheit verhüllt. Die Ruinen der verlassenen Häuser und des Schlosses – einer vermeintlichen psychiatrischen Anstalt, die sich als Nest einer getarnten SS-Mannschaft entpuppt – bilden die Kulissen des Krimis. Eine Übertragung der Dystopie in den städtischen Raum findet im Roman *Prager Totentanz* von Olga Barényi (Barényi 1958) statt, wo ein Teil der Handlung in den dunklen Räumen der Prager Schlachthöfe in Holešovice angesiedelt ist.

Eine raffinierte Variation einer solchen dystopischen Landschaft findet sich schließlich auch im zeitgenössischen Roman *Němci* (Die Deutschen) von Jakuba Katalpa (Katalpa 2012). Katalpa hat die Handlung der Binnenerzählung ihres Romans, wie im vorigen Kapitel vorausgeschickt wurde, in das ‚sudetendeutsche‘ Dorf Rzy verlegt, dessen Name an das tschechische Wort Rez (Rost) bzw. das deutsche Wort Erz, angelehnt ist. Der sprechende Name des Dorfes findet in der Beschreibung der Region eine Bestätigung, in der das übermäßige Vorhandensein von Eisen im heimischen Boden geschildert wird. Die ‚Kontaminierung‘ der Landschaft mit Eisen führt zur langsamen Verfärbung und zum Absterben der Bäume in der Region, die den Verfall der dortigen Gesellschaft infolge des zerstörerischen Einflusses der totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts symbolisieren. Die Beschreibung der ‚Kontaminierung‘ erfährt durch eine detaillierte Darstellung der fortschreitenden Krebserkrankung einer der Figuren eine Verdoppelung und bildet so einen eindrucksvollen Hintergrund für die Darstellung des Verfalls der traditionellen Dorfgemeinschaft.

Auch die dystopischen Räume werden nicht einfach aus einzelnen Motiven zusammengestellt, sie werden vielmehr narrativ gestaltet, das bedeutet, dass sie erst durch die Bewegung der Figuren gezeichnet und markiert werden. So wie bei den Utopien wird die Handlung auch hier durch den Eintritt der HeldInnen, die aus dem Jenseits des Handlungsraumes kommen, eröffnet. In der langen Anfangsszene des Fernsehfilms *Vyznavači ohně*, die zugleich auch die Eingangssequenz aller Folgen der Serie ist, wird die Ankunft des jungen, aus dem Inland angereisten Helden Major Zeman in der Grenzregion gezeigt. Auch Katalpas Roman *Němci* führt die Heldin Klára aus Deutschland, wo sie in einem abgesicherten bürgerlichen Milieu aufgewachsen ist, in ein ‚sudetendeutsches‘ Dorf. Gerade diese zwei Figuren sind auch die einzigen Figuren beider Repräsentationen, die den Handlungsraum der Grenzregionen wieder

verlassen können. Major Zeman wird für seinen heldenhaften Einsatz gegen die als Narren getarnten SS-Männer mit einem höheren Rang ausgezeichnet und zurück ins Innenland geschickt. Klára verlässt, wie gesagt wurde, nach dem Krieg widerwillig ihren Sohn in der Tschechoslowakei und flüchtet zurück nach Deutschland. Die Fähigkeit, die Grenze des Handlungsraumes in der Grenzregion zu überqueren, zeichnet diese beiden HeldInnen aus und rettet sie vor der von den dystopischen Räumen ausgehenden Gefahr und dem Schicksal der anderen Figuren, die diesen Raum nicht verlassen können und dort seiner zerstörerischen Logik ausgeliefert sind.

Jene HeldInnen, die als einzige Figuren von außen den dystopischen Raum betreten und sich wieder vor ihm in Sicherheit bringen können, kann man als TrägerInnen der utopischen Merkmale im dystopischen Raum verstehen. Die beiden Sphären – die der Ordnung jenseits des Handlungsraumes und die des chaotischen Innenraumes – scheinen hier aber nicht mehr so klar voneinander abgegrenzt zu werden wie in den Repräsentationen, die die utopische Semantisierung des Raumes in den Vordergrund rücken. Statt der klaren Markierung des synekdochischen Mikrokosmos und Makrokosmos findet man hier eine eher undeutliche und instabile Grenzziehung, die einzig in der Figurenzeichnung der HeldInnen selbst aufrechterhalten bleibt.

Die Repräsentationen, die die dystopischen Landschaften zu Handlungsräumen machen, weisen der Semantisierung der Landschaft schließlich auch eine andere Funktion im ganzen Narrativ zu. Während die leer gesäuberten Grenzregionen als freie Projektionsflächen im utopischen Modus zum gesellschaftlichen Wandel beitragen und so die Dynamik der Entwicklung vorantreiben, verhalten sich die dystopischen Räume hinsichtlich des Ausgangs der Handlung eher affirmativ, d.h. , sie antizipieren die zerstörerische Handlung von Anfang an. Die Handlung bestätigt nach verschiedenen Peripetien die anfängliche Semantisierung des Raumes. In diesem Zusammenhang kann man von der konservativen Rolle der dystopischen Landschaft sprechen – im Gegensatz zur revolutionären und auf Wandel abzielenden utopischen Landschaft.

II. 7. 4 SAKRALER RAUM UND TRAUMA-RAUM

Bisher wurde der Kontrast von utopischen und dystopischen Semantisierungen der Landschaften in den Repräsentationen der Vertreibung hervorgehoben. Es wurde dabei klar, dass die beiden Semantisierungen sich gegenseitig bedingen und ineinander verschränkt sind.

Jeder der utopischen Räume setzt einen dystopischen Gegenpol voraus, dessen Grenze durchbrochen werden kann, damit die Handlung durch den Eintritt und den Austritt der HeldInnen begonnen und abgeschlossen werden kann. Umgekehrt kann in jeder der Dystopien ein Element – zumindest eine Figur – gefunden werden, das als Quelle von Ordnung und utopischer Hoffnung dargestellt wird. Bislang stand die prägende Motivik beider Typen im Vordergrund, dabei wurde ihre narrative Gestaltung und ihre Funktion in der Gesamtkonstruktion der Narrative untersucht. Nicht alle Repräsentationen lassen sich jedoch einem der zwei Gegensätze zuteilen.

Es gibt nämlich Repräsentationen der Grenzregionen in der unmittelbaren Nachkriegszeit, die weder als konservative dystopische Räume affirmativ den Verfall jeglicher Werte und Normen darstellen noch im Umsturz bisheriger chaotischer Ordnungen die Schaffung einer neuen Ordnung und die Verwirklichung zukunftsorientierter Gesellschaftsutopien sichtbar machen. Es sind Novellen, Romane und Filme, die zwar für Dystopien charakteristische Motive wie Ruinen, Friedhöfe, verfallene Kirchen sowie dunkle und in Nebel gehüllte Landschaften in ihr poetisches Arsenal aufnehmen, die aber nicht auf eine Darstellung des Verfalls jeglicher gesellschaftlicher Werte und Normen abzielen. Stattdessen suchen sie nach einem Ausweg aus dem Zustand des allgemeinen Verfalls. Sie finden ihn in der sakralen Transzendenz, die als eine der produktivsten Deutungsfolien schon im Kapitel *Deuten* dargestellt wurde. Eine solche Art der Semantisierung von Landschaft, die sie als einen Ort der Epiphanie erscheinen lässt, kann man als „sakralen Raum“ bezeichnen.

Die Vorstellung der Grenzregionen in der Semantik der sakralen Räume ist vor allem für das Genre der Novelle kennzeichnend, das auf eine unerwartete Erscheinung und einen Bruch der Handlung abzielt. So finden sich sakrale Räume, die dystopische Merkmale mit utopischen Topoi vermischen, vor allem in den Novellen *Gottes Regenbogen* von Jaroslav Durych (Durych 1969), *Pátým pádem* von Václav Vokolek (Vokolek 1996), *Schreinerské kořeny* von František Hobizal (Hobizal 2004) sowie im bereits erwähnten Text *Adelheid* von Vladimír Körner (Körner 2006) bzw. in dem nach seiner Vorlage gedrehten Film *Adelheid* von František Vlácil. All diesen Repräsentationen der dramatischen Ereignisse in den ehemaligen ‚Sudetenländern‘ ist zu eigen, dass gerade in den beispielhaften Motiven des Verfalls jeglicher Normen, Werte und Gesellschaftsstrukturen, ja sogar im Verfall der religiösen Tradition selbst, die göttliche Transzendenz als Möglichkeit der Lösung und Erlösung angeboten wird.

So wird in der – für die ganze Tradition paradigmatischen – Novelle *Gottes Regenbogen* von Durych das Begräbnis der verwesenden Leichen einer Mutter und ihres Kindes höchst naturalistisch dargestellt. Die Szene dient aber nicht der Steigerung der düsteren Atmosphäre, vielmehr wird sie als Beginn einer Heilung der in die Landschaft eingravierten Traumata dargestellt. Auf ähnliche Art und Weise wird in der Novelle *Schreinerské kořeny* von František Hobizal die beschriebene Umwandlung der Kirche in einen Schaf- und Schweinestall dargestellt. Noch radikaler wirkt aber die Novelle *Pátým pádem* von Václav Vokolek. Hier wird geschildert, wie der Pfarrer selbst bei der Zerstörung der Kirche mithilft, indem er den neuen atheistischen BewohnerInnen der Region freiwillig das Kirchenmobiliar herausgibt, bevor er von deren Kindern getötet wird. Der Verfall der sakralen Objekte steht hier für den allgemeinen Verfall der Normen und Werte, er symbolisiert jedoch nicht, wie die Ruinen der ‚konservativen Landschaften‘, die Unausweichlichkeit eines solchen Schicksals, vielmehr löst er den Verfall in einem bisher unentdeckten Potenzial göttlichen Erbarmens auf, das gerade in solchen Momenten der Verzweiflung zum Vorschein kommt. Die Metapher des ‚göttlichen Regenbogens‘, die Durych für den Titel seiner Novelle gewählt hat, drückt eben eine solche epiphanische Verbindung des Niedrigen mit dem Hohen aus, die nur von der Hoheit der göttlichen Transzendenz garantiert werden kann.

Daraus folgt eine Abschwächung der horizontalen und eine Betonung der vertikalen Achse der Räume.⁷² Wenn in den besprochenen Utopien und Dystopien deren Beziehungen zu ihren jeweiligen Gegenpolen auf der horizontalen Ebene der Räume markiert sind, kommt hier der Beziehung zwischen dem Niedrigen und dem Hohen, als einer nicht mehr horizontal bestimmbaren Relation, eine zentrale Bedeutung zu. Während die utopischen Landschaften vom ungeordneten Makrokosmos klar abgegrenzt werden und die dystopischen Landschaften in den Figuren der GrenzgängerInnen immer einen Gegenpol enthalten, sind die sakralen Räume durch keine klaren Grenzen bestimmt. Sie sind vielmehr zentral um bestimmte symbolisch aufgeladene Objekte, wie verfallene Kirchen, Friedhöfe und Kreuze, gelagert, wobei sie jedoch keine in sich gefestigte Zone, sondern eher eineinstabile und unberechenbare Potenz der Orte darstellen. Solche Räume tauchen unerwartet auf und grenzen den ‚sakralen‘ vom ihn umgebenden ‚profanen‘ Raum ab.

Dabei kann man wieder an die Novelle und an den nach ihrer Vorlage gedrehten Film *Adelheid* denken, in denen das Kreuz die Funktion eines Schnittpunktes und einer Kreuzung

⁷² Zur vertikalen Achse als einem Organisationsmittel des Raumes im religiösen Denken siehe (Eliade 1998: 36–40).

für das Schicksal des Helden hat. Als die Hauptfigur, ein ehemaliger Soldat, der in der Grenzregion Ruhe und Frieden sucht, am Anfang des Filmes zum ersten Mal am Kreuz vorbeigeht, erblickt er am Horizont einen deutschen Zwangsarbeiter. Er biegt von der Landstraße in seine Richtung ab und gerät in ein Minenfeld. Allein der Ruf eines Mädchens vermag ihm noch das Leben zu retten. Als er nach dem Selbstmord seiner deutschen Geliebten am Ende des Films wieder am Kreuz vorbeigeht, ist die winterliche Landschaft von Schnee bedeckt. Er biegt mit der Absicht, Selbstmord zu begehen, beim Kreuz ab und läuft in das Minenfeld hinein. Das Kreuz markiert die Grenze zwischen Leben und Tod.⁷³ Er ist damit ein tragischer Doppelgänger eines anderen, glücklicheren ‚Lesers der Zeichen‘ sakraler Räume, des Helden von Durychs *Gottes Regenbogen*.

Bei der Wiederaufnahme des Motives im Comic-Film *Alois Nebel*, die sich, wie bereits erwähnt, offensichtlich auf die Schlüsselszene von *Adelheid* bezieht, ist jedoch die narrative Funktion des Kreuzes verloren gegangen. Das Kreuz markiert hier bloß den Eintritt einer der Hauptfiguren in den Handlungsraum. Es funktioniert im ironischen zitathaften Modus nicht mehr als Markierung eines ‚sakralen Raumes‘ oder Schnittpunktes, der eine Rolle für die weitere Entwicklung der Figur spielen würde. Aus einem funktional höchst aufgeladenen Motiv wird so im Comic-Film ein bloßes Emblem, ein Zeichen der aufgeschichteten Tradition der vormaligen Semantisierungen der Grenzregion.

Die ‚sakralen Räume‘ sind aber nicht die einzigen, die die horizontale Achse des semantisierten Raumes in ihr Zentrum stellen. Ist für die ‚sakralen Räume‘ die horizontale Verbindung des Niedrigen mit dem Hohen charakteristisch, zeichnet sich der letzte hier analysierte Typus der Semantisierung von Landschaften durch eine analoge Verbindung des Präsenten, sich an der Oberfläche Befindenden, mit dem unter der Oberfläche Verborgenen – den verdrängten Traumata – aus. Es sind Landschaften, die – stellvertretend für die Psyche der dargestellten Figuren – vergessene Objekte, verscharrte Leichen, verschüttete Häuser und ganze Dörfer in sich bergen. Es sind ‚kontaminierte Landschaften‘ im engeren Sinne, die unter einer Oberfläche ländlicher Idylle Verdrängtes und nur latent Vorhandenes verbergen.

⁷³ In der Vorlage des Filmes, in der Novelle von Körner, wird der Ausgang der Geschichte anders geschildert. Der Held geht zwar mit der Absicht, im schneebedeckten Minenfeld Selbstmord zu begehen, zum zweiten Mal am Kreuz vorbei, dabei trifft er jedoch wieder das Mädchen, das ihm am Anfang der Geschichte am selben Ort bereits das Leben gerettet hat. Er verspricht ihr, sich mit ihr in der nahen Stadt zu treffen und sie teilt ihm mit, dass die Minen inzwischen aus dem Feld entfernt worden sind. Der Held wird zum zweiten Mal in dem durch das Kreuz markierten sakralen Raum gerettet (Körner 2006: 89f).

Die Darstellung solcher Landschaften wird von einer reichhaltigen und vielschichtigen Metaphorik des Grabens, des Sich-Vertiefens und des Ans-Tageslicht-Bringens begleitet. Am Anfang des Romans *Cejch* von Zdeněk Šmíd wird mit einer pedantisch wirkenden Präzision die Ausgrabung eines verschütteten Hauses im Erzgebirge geschildert, in dem – wie die LeserInnen später erfahren – der ausgrabende Held als Sohn deutscher Eltern geboren worden ist (Šmíd 2005). Der Erzähler präsentiert alle am Boden gefundenen Scherben als bedeutende Zeugen der verschwundenen Welt seiner Kindheit. Eine solche Szene findet man ebenfalls am Anfang des Romans *Peníze od Hitlera* von Radka Denemarková, in der der Junge beim Spielen im Garten einen Schädel aus dem Boden ausgräbt (siehe das Kap. Trauma inszenieren/beschwören) (Denemarková 2009). Die Narrative, die sich solcher Semantisierungen des Raumes bedienen, zielen auf eine Aufklärung und Manifestation des Latenten ab. Gerade das Ausgraben verscharrter Leichen, das Wiederentdecken verschütteter Wohnhäuser und das Eindringen in dunkle Keller sind Handlungen, die die HeldInnen dieser Landschaften vollziehen. Die tatsächlichen Ausgrabungen sind hier mit dem Schreiben von Memoiren (etwa im Fall des Romans *Peníze od Hitlera* von Denemarková) oder mit klinischen Experimenten mit dem Gedächtnis (siehe unten) verbunden.

Dies ist im Roman *Aus dem Sinn* von Emma Braslavsky der Fall. Die Rückkehr zu den vergessenen Orten und vergrabenen Gegenständen ist hier immer auch eine Rückkehr zu sich selbst. Eine solche Rückkehr ist dabei immer nur als plötzlicher Kollaps und neuer Anfang möglich. Unternimmt der Held des Romans *Aus dem Sinn* (Braslavsky 2007) eine Reise in das westböhmische Dorf, aus dem er und seine Familie stammen, um sich dort an seine Kindheit in Böhmen zu erinnern, so sind es erst die medizinischen Experimente mit seinem Gedächtnis, die es ihm nach seiner Rückkehr in die DDR ermöglichen, die von ihm bislang verdrängten Erinnerungen an die Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsereignisse wieder wachzurufen. Eine solche Rückkehr der bisher verborgenen Erinnerungen hängt jedoch, wie man schon weiß, mit dem Verlust der späteren Erinnerungen an sein Leben in der DDR zusammen. Auch hier wird deshalb keine klare Grenze zwischen dem ‚traumatischen‘ und dem restlichen Raum gezogen, vielmehr wird ersterer immer situativ und aufs Neue markiert.

Der kurze Überblick über einige Facetten der Semantisierung der utopischen, dystopischen, sakralen und Trauma-Räume in den Repräsentationen der Vertreibung deutet an, dass sie nicht mit einer bestimmten nationalen oder ideologisch eindeutig abgrenzbaren Erinnerungskultur und -politik in Verbindung gebracht werden können. Die dystopischen sowie utopischen Landschaften werden von den BefürworterInnen von Vertreibungen sowie

deren GegnerInnen verwendet, sodass dieselben dystopischen Motive einmal für die Verunheimlichung der ‚sudetendeutschen‘ Bevölkerung der Grenzregionen und die Legitimierung ihrer Vertreibung und das nächste Mal für die Darstellung ungerechtfertigter tschechischer Gewaltausübung gegen die dortige Bevölkerung genutzt werden können. Das gilt auch für den Trauma-Raum und für die sakralen Räume, die eher eine ambivalente Bewertung der Nachkriegsereignisse implizieren bzw. sich der Bewertung zugunsten einer radikalen Lösung im Sinne einer Transzendenz oder einer epiphanischen Wiederkehr der Identität enthalten. Die vorgeschlagene Typologie bietet so eine poetologische Kategorisierung der verschiedenen Auffassungen der unmittelbaren Nachkriegsereignisse an, die quer zu den festen politischen und ideologischen Rahmen der Vergangenheitsdiskurse verläuft. Die vier Typen der Semantisierung von Landschaft setzen sich dabei gegenseitig voraus, so wie die indexikalischen Spuren eine symbolische und ikonische Bearbeitung der traumatischen Kluft der kontaminierten Landschaften voraussetzen. Die gesamte Typologie bildet so einen Kreis, in dem jede poetische Kodierung des utopischen, dystopischen, sakralen und des Trauma-Raumes als eine tropologische und allegorische Aufarbeitung der in die Landschaft eingravierten ‚stummen‘ Spuren betrachtet werden kann.

III. INTERKULTURELLES ERINNERN

III. 1 DIE (LITERARISCHEN) ERINNERUNGEN ÜBERSETZEN

III. 1. 1 VORSTELLUNG DES PROBLEMS

Im Zentrum meiner bisherigen Untersuchung standen die konkreten literarischen Verfahren, mit denen sich die einzelnen Texte auf die vergangenen Ereignisse beziehen. Da es sich sowohl in den deutschen als auch in den tschechisch geschriebenen Texten meistens um dieselben Erinnerungsstrategien handelt, wird klar, dass sich die literarische Aufarbeitung des Themas kaum auf die traditionellen Rahmen der Nationalliteraturen einschränken lässt. Die Erinnerungsarbeit findet offensichtlich spätestens seit dem Hervortreten des Themas im tschechischen Exil und seit der Aufhebung des Eisernen Vorhangs interkulturell statt. Wurden in den beiden vorigen Teilen der Arbeit die einzelnen Erinnerungsstrategien und die für mehrere Erinnerungskulturen analog verlaufenden Erinnerungsprozesse bloß nebeneinander vorgestellt oder auf Grund ihrer Analogien miteinander behandelt, konzentriere ich mich nun gerade auf das Problem des Dialogs unter den Erinnerungskulturen. Damit verschiebt sich der Fokus der Untersuchung von dem, was man (im Anschluss an Gadamer) als Historizität des Verstehens nennen könnte, hin zur Interkulturalität des Verstehens.

Dies verstehe ich einerseits als das Übersetzen und den Transfer der oben behandelten Texte aus der einen in die andere Literatur, andererseits aber auch als die innere Dialogizität, die in den Texten selbst stattfindet. Auch wenn sich die interkulturelle Kommunikation sicher nicht auf das literarische Übersetzen oder die Adaptationen der Filme begrenzen lässt, bietet der Vergleich der Übersetzungen als sprachlicher Objektivationen der interkulturellen Kommunikation wohl die beste Möglichkeit, sie detailliert zu beschreiben. Objektiviert sich aber die interkulturelle Kommunikation in den Übersetzungen – so wie die interkulturellen Kontakte allgemein in der geographischen Grenze ihre Allegorie finden (Rieger, Schahadat, Weinberg 1999: 11) – soll das nicht heißen, dass die Übersetzung zwischen den Kulturen nur an der Sprachgrenze stattfinden. Die interkulturellen Kontakte setzen schon im ‚inneren Dialog‘ an, der jeder Kultur und sogar jedem Text eigen ist. Diesen interkulturellen Vorbedingungen der interkulturellen Kommunikation, also der ‚Dialogizität‘ des (literarischen) Erinnerns, wird deshalb das zweite und abschließende Kapitel dieser Arbeit gewidmet. Auch wenn im Mittelpunkt der beiden Kapitel die Frage nach den Übersetzungsprozessen konkreter in den vorigen Kapiteln schon behandelte Texte stehen

werden, werden im Hintergrund auch Fragen nach der allgemeinen Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit der Texte mit wichtiger mnemonischer Funktion gestellt.

Fürs Erste sei jedoch die Frage der (Un-)Übersetzbarkeit der Texte mit Funktion im kollektiven Gedächtnis beiseitegesetzt, da man sich vorläufig mit der pragmatischen Erkenntnis zufrieden geben kann, dass einige Texte, die Vertreibung behandeln, aus dem Tschechischen ins Deutsche und aus dem Deutschen ins Tschechische übersetzt werden. Ebenso gibt es aber in der deutsch- und tschechischsprachigen Literatur viel beachtete Texte über das Thema, die nicht übersetzt wurden, und bei denen man vermuten kann, dass sie auch nicht mehr übersetzt werden. Aus den über vierzig hier besprochenen Texten deutscher und tschechischer Autoren sind in der anderen Sprache etwa achtzehn Texte als selbstständige Publikationen und fünf Texte als zweisprachige Publikationen erschienen. Daneben wurden mehrere Fragmente aus den anderen Texten übersetzt und zwei Spielfilme für das jeweilige andere Publikum adaptiert. Ungefähr also die Hälfte aller (literarischen) Texte, die nach der Jahrtausendwende auf deutsch und tschechisch zu diesem Thema herausgegeben wurden, wurde in die jeweils andere Sprache übertragen. Einen deutlich größeren Anteil der übersetzten Texte findet man unter den deutschen Ausgangstexten (etwa vierzehn zu sieben Bücher). Unter den ursprünglich tschechisch verfassten Texten findet man demgegenüber deutlich seltener Texte, die ins Deutsche übersetzt wurden (etwa acht zu zwölf Bücher). Dies liegt vielleicht erstens daran, dass die tschechischen Übersetzungen deutscher Ausgangstexte wegen der asymmetrischen Verbreitung der Sprachkompetenzen allgemein zugänglicher sind, zweitens wahrscheinlich daran, dass das Thema in den letzten Jahren in Tschechien mehr öffentliche Aufmerksamkeit hervorgerufen hat als in Deutschland. Das Interesse der tschechischen Verlage an Übersetzungen deutscher Autoren, die sich mit dem Thema beschäftigen, ist vermutlich größer als umgekehrt.

Die Gründe, warum die konkreten Texte übersetzt oder nicht übersetzt werden, hängen selbstverständlich sowohl von allgemeinen und für alle Übersetzungen der literarischen Texte gültigen Faktoren ab als auch von Gründen, die nur für die Erinnerungstexte und weiterhin für die Erinnerungstexte der interkulturellen Verflechtungsgeschichte spezifisch sind. Auch wenn in diesem Fall die literarische Qualität und die Politik des jeweiligen Autors (d.h. die allgemeinen Faktoren) eine Rolle spielen, wichtiger sind hier Faktoren wie die Position der jeweiligen Texte in den Vergangenheitsdiskursen, ihre Kompatibilität und Inkompatibilität mit den vorherrschenden Masternarrativen oder die Anwendbarkeit der konkreten Erinnerungsstrategien in anderen Kontexten. Indem die Texte als Erinnerungstexte an den

Prozessen des kollektiven Erinnerns teilhaben und daher mit identitätsstiftender Funktion verbunden werden, können sie kaum im anderen Kontext dieselbe identitätsstiftende Funktion erfüllen.

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass die Übersetzung unterschiedliche Probleme für die Texte bereitet, die eher im kommunikativen Gedächtnis operieren, und andere wiederum für die Texte, die im Modus des kulturellen Gedächtnisses funktionieren. Da die beiden Modi des Erinnerns in unterschiedlichen Kontexten verankert werden, bedeutet für sie der Wechsel des Kontextes, zu dem es bei der Übersetzung unvermeidlich kommt, unterschiedliche Transformationen. Im ersten Fall sind die Texte, z.B. die dokumentarischen Romane, so eng mit den politischen Vergangenheitsdiskursen verbunden, dass ihre Versetzung in den Kontext anderer Erinnerungskulturen kaum vorstellbar ist. Texte wie Wilhelm Böhms *Keine Liebe kein Erbarmen* oder Emil Karl Stöhrs *Die Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit* sind so eng mit den konservativen Vergangenheitsdiskursen der Vertriebenenverbände verbunden, dass sie sicher kein Verständnis (ohne Hinsicht auf die konkrete politische Orientierung) beim tschechischen Publikum sowie keine Anerkennung finden könnten. Dasselbe gilt vermutlich auch für Texte von tschechischen Autoren wie z.B. František Roček. Seine dokumentarischen Romane sind zu tief in den lokalen konservativen Diskursen nordböhmischer Region, in den Problemen der Lokalpolitik, etwa dem hier prägenden Rassismus etc. verankert, als dass sie auch im gesamtdeutschen Kontext Interesse und Verständnis hervorrufen könnten.

Für diejenigen Texte, deren Erinnerungsstrategie tief im kulturellen Gedächtnis operiert und die mit den beständigen Stabilisatoren des Erinnerns verbunden sind, bereitet zwar der Verlust der unmittelbaren Vergangenheitsdiskurse kein Problem, umso mehr sind sie jedoch an die tieferen Kulturschichten gebunden. Das ist der Grund, warum die Texte von Reinhard Jirgl, samt des Romans *Die Unvollendeten*, den Übersetzern so große Schwierigkeit bereiten, da seine Erinnerungsstrategie unmittelbar mit den Ausdrucksmöglichkeiten der deutschen Sprache verbunden ist, in der die ganze Gewaltgeschichte laut Jirgl gespeichert sei. Dieses Problem lässt sich selbstverständlich als technische Barriere der Sprache verstehen, wie Lucie Koutková in der Buchbesprechung vermutete (Kohoutová 2004). In diesen technischen Problemen liegen jedoch zugleich die Grenzen der Erinnerungsstrategie begründet. Die polnische Übersetzung des Romans *Die Unvollendeten* von Ryszard Wojnakowski aus dem Jahre 2010 zeigt zwar, dass die Sprachbarriere nicht ganz unüberwindbar ist (Jirgl 2009). Das Fehlen mancher für Jirgls Erinnerungsstrategie prägenden Stilmittel belegt jedoch, dass eben

manche Sprachspiele, die die geschichtete Semantik der Sprache offen legen, bei der Übersetzung verloren gehen.⁷⁴

Die Probleme beziehen sich also auch auf die übersetzten Texte, deren Ausgangs- und Zielfassung selbstverständlich nie ganz äquivalent sind. Erst hier werden eigentlich die Barrieren der Übersetzung sichtbar, da man die Gründe für nichtstattgefundene Übersetzungen nur vermuten kann. Der relativ lebendige Austausch der deutschen und tschechischen Texte über die Vertreibung bietet viel Material dazu, die Transformationen der Texte zu betrachten und dabei die Barrieren (aber auch die produktiven Effekte) des interkulturellen Vertehens über die gemeinsame Verflechtungsgeschichte zu untersuchen.

In den folgenden Unterkapiteln soll also auf die konkreten Übersetzungen einiger in den vorigen Kapiteln schon besprochener Texte eingegangen werden, damit die konkrete Übersetzungspraxis, die die interkulturelle Diskussion über die Vertreibung prägt, beschrieben werden kann. Im ersten Schritt gehe ich von der traditionellen Unterscheidung des ‚einbürgernden‘ und ‚verfremdenden‘ Übersetzens aus, die schon Schleiermacher in die Übersetzungstheorie eingeführt hat, und deren Potenziale (aber auch Grenzen) an zwei Beispielen dargestellt wird. Im zweiten Schritt wird dieses allzu grobe Beschreibungsraster verworfen bzw. auf einige Übersetzungen beschränkt, wobei ich ein passenderes Modell des Übersetzens von Texten konflikthafter Erinnerungsstrategien entwerfe. Im dritte Schritt versuche ich schließlich das Problem des Übersetzens auf die nicht literarischen Repräsentationen zu erweitern und schlage dabei die Brücke zur binnentextuellen Übersetzung.

III. 1. 2 EINBÜRGERUNG UND VERFREMDUNG – ERIKA HÄRTL COCCOLINI UND ANDERE FÄLLE

Im April 2015 ist im Prager Verlag *Ikar* die tschechische Übersetzung des Erinnerungsbuches von Erika Härtl Coccolini erschienen, in dem sich die deutsche, in Prag aufgewachsene Autorin auf ihre Kindheit, den Prager Aufstand, das bange Leben im Konzentrationslager Hagibor, den eigentlichen Transport aus der Tschechoslowakei und die spätere Rückkehr in

⁷⁴ Siehe die polnische Buchbesprechung von Markus Eberharter (Eberharter 2010), die die Übersetzung des Roman von Jirgl ins Polnische lobt und für fließend erklärt. Der Übersetzer Ryszard Wojnakowski hat im Polnischen die Verwendung von Ampersand, die Typographie, innovative Interpunktion und Worttrennung meistens erhalten. Gleichzeitig gingen die Experimente mit dem alphanumerischen Code, der oft vom deutschen System der Artikel abhängt, an den meisten Stellen verloren.

die Stadt erinnert (siehe das Kap. Wandel der Erinnerungspraxis). Erst nachdem das Buch erschienen ist und seine Auflage (zwei Tausend Exemplare) schon etwa zur Hälfte verkauft war, hat die Autorin jedoch festgestellt, dass die tschechische Übersetzung an zahlreichen Stellen vom deutschen Ausgangstext deutlich abweicht. Die Veränderungen des Textes wurden mit der Autorin weder diskutiert noch von ihr genehmigt.⁷⁵ Als sie das ganze Ausmaß der Verschiebungen des Textes überblickt, beschwert sie sich bei Andreas Kaufuss, dem Chef der tschechischen Verlagsgruppe (die einen deutschen Besitzer hat), und fordert eine korrigierte Auflage. Er gab zu, dass die Verschiebungen des Textes vom tschechischen Übersetzer, Milan Kouřimský, vorgenommen wurden und dass eine solche Praxis nicht dem Standard entspricht. Eine neue korrigierte Auflage lehnt er jedoch mit dem Hinweis auf die ökonomische Unrentabilität ab und bietet der Autorin statt dessen die Zurückziehung und das Schreddern des bisher unverkauften Anteils der Auflage an.⁷⁶ Der über achzig Jahre alte tschechische Übersetzer des Buches lehnte die Kritik der Autorin mit den Argumenten ab, dass er die offensichtlichen Ungenauigkeiten, Fehler und Missverständnisse im Text doch als Kenner der Prager Geschichte korrigieren musste, wobei er der Autorin eine tendenziöse Darstellung der Geschichte aus der Perspektive einer ‚militanten‘ Sudetendeutschen vorwirft. Die Autorin hat später in Reaktion auf die für sie unbefriedigende Antwort des Verlags über eine Klage nachgedacht.

Zurück aber zu den Änderungen, die der Übersetzer vorgenommen hat, und die seine für diese Untersuchung interessante Übersetzungsstrategie widerspiegeln. Die Abweichungen der tschechischen Übersetzung vom deutschen Ausgangstext bestehen hauptsächlich in Streichungen, die von einzelnen Wörtern über ganze Sätze bis zu mehreren nacheinander folgenden Abschnitten reichen. Schon im einleitenden „Grußwort an die Leser“, in dem die Autorin einige Hauptmomente der folgenden Erzählung vorwegnimmt, werden mehrere Sätze und ein Abschnitt ausgelassen. Nachdem die Autorin die Besetzung des Landes und das Verschwinden der Juden beschreibt, kommt sie auf ihr eigenes Leiden zu sprechen, das hier in extenso zitiert wird:

Und dann kam die Katastrophe, das Furchtbare, Unvorstellbare. Wir Deutschen wurden aus unseren Wohnungen hinausgeprügelt. Die Listen der Hausmeister waren wieder aktuell. Nichts durften wir mitnehmen, nicht einmal unsere Dokumente. Denn von nun an existierten wir als Menschen nicht mehr, wir wurden entsorgt, wie lästiger Müll.

⁷⁵ Die folgenden Informationen stammen aus der privaten Korrespondenz, die mir Frau Härtl Coccolini vermittelt hat.

⁷⁶ Privatarchiv Erika Härtl Coccolini.

Heute leben Menschen in dem Haus Čáskavská 15, die nichts von seinen ehemaligen Bewohnern wissen. Die kommunistische Stadtregierung hat dafür gesorgt, dass unsere Spuren verwischt wurden. Die tschechischen Sieger waren gründlich. Sie haben uns Deutschen nicht nur die Heimat genommen, sondern auch unseren Platz in der tausendjährigen Geschichte Böhmens.

Die Heimat dürfte völkerrechtlich niemandem genommen werden, denn ohne sie fühlt sich der Mensch entwurzelt und dem Schicksal schutzlos ausgeliefert. Solange der Weg zurück an die gewohnten Stätten für ihn offen ist, spürt er nicht den Verlust. Nur wenn ihm das Heimatrecht entzogen wird, beginnt die verzehrende Sehnsucht nach einem Ort, den es wahrscheinlich längst nicht mehr gibt, der nur in unseren Herzen wohnt. (Härtl Coccolini 2010: 8)

Aus den drei Absätzen wurde in der tschechischen Übersetzung nur die erste Hälfte des ersten Absatzes und Anfang und Ende des mittleren Absatzes beibehalten, sodass die Bemerkungen über das Vertriebenensein ohne die Dokumente, über das Verwischen der Spuren an die ehemalige deutsche Bevölkerung und schließlich die ganze Passage, die die Gefühle der Vertriebenen ausdrücken, ausgelassen wurden:

A pak nás stihla strašná, nepředstavitelná katastrofa. Po válce jsme byli vypuzeni ze svých bytů my, Němci. Domovnícké seznamy nájemníků přišly znovu ke slovu. Lidé, kteří dnes bydlí v Čáslavské ulici 15, o někdejších obyvatelích domu nic nevědí. Naše stopy zmizely. Čeští vítězové byli důslední. Tak jsme my Němci přišli nejen o svou vlast, ale i o své místo v tisíciletých dějinách Čech. (Härtl Coccolini 2015: 6)⁷⁷

So wie in der Einleitung werden zahlreiche Schilderungen und Kommentare der Gewalterfahrungen auch in den einzelnen Kapiteln, die den Erinerungen an den Prager Aufstand (Härtl Coccolini 2010: 167), an die Trennung von der Mutter, Folterungen und die Internierung im Lager (Härtl Coccolini 2010: 183, 205 – 207, 212, 213 und 239 – 240) gestrichen. Selbst in dem Kapitel, das dem Schicksal der Juden während des Krieges gewidmet ist, wo auch die Nachkriegsgeschichte des Konzentrationslagers Teresienstadt beschrieben wird, werden mehrere Abschnitte, die die Internierung der Deutschen und der Deutschjuden nach Kriegsende behandeln, ausgelassen (Härtl Coccolini 2010: 127 – 128).

⁷⁷ „Und dann traf uns eine schreckliche, unvorstellbare Katastrophe. Nach dem Krieg wurden wir, Deutsche, aus unseren Wohnungen verdrängt. Die Listen der Hausmeister waren wieder aktuell. Heute leben Menschen in dem Haus Čáskavská 15, die nichts von seinen ehemaligen Bewohnern wissen. Unsere Spuren sind verschwunden. Die tschechischen Sieger waren gründlich. So sind wir Deutsche nicht nur um unsere Heimat, sondern auch unseren Platz in der tausendjährigen Geschichte Böhmens gekommen.“ (hier und im weiteren Text zurück ins Deutsche übersetzt von V. S.)

Nicht weniger bedeutend sind die Verschiebungen des Ausgangstextes, die durch geschickte Umformulierungen des Textes in der Übersetzung entstehen. Wenn man sich hier wieder nur auf das einleitende Grußwort beschränkt, findet man in der bereits zitierten Passage neben den Auslassungen auch mehrere solche Bedeutungsverschiebungen. Schon beim zweiten Satz („Wir Deutschen wurden aus unseren Wohnungen hinausgeprügelt“ Härtl Coccolini 2010: 8) wird in der Übersetzung das Verb „hinausprügeln“ mit dem Verb „vypudit“ (d.h. ausgestoßen) ersetzt: „Po válce jsme byli vypuzeni ze svých bytů my, Němci.“ (Härtl Coccolini 2015: 6) Indem der ursprüngliche Ausdruck den gewaltsamen Charakter ganz explizit benennt oder ihn sogar steigert, tritt in der tschechischen Fassung an seine Stelle eine neutrale Beschreibung, die keine gewaltsamen Umstände impliziert, sondern nur den bloßen Zustand des Ausgestoßenseins konstatiert.

Manche Verschiebungen wirken auf den ersten Blick noch subtiler, sie erzielen durch die Verschiebung der Konnotationen und des Satzbaus noch tiefgreifendere Bedeutungsänderungen. Nur einen Satz vor dem kommentierten Satz liest man im Ausgangstext:

Wir waren jedoch stolz auf unsere schöne Stadt; sie gab uns alles, was das Leben angenehm macht. Aber fühlten wir nicht, dass wir in einer künstlich erhaltenen Sicherheit, einer Illusion lebten, so wie der Staat, dem wir nun angehörten, ein künstliches Gebilde war? (Härtl Coccolini 2010: 8)

Die Übersetzung von Kouřimský heißt demgegenüber:

Byli jsme na své krásné město hrdi; poskytovalo nám všechno, co činilo život příjemným. Nepostřehli jsme, že naše bezpečí je vratké a spolu se státem, k němuž patříme, se stává čím dále iluzí. (Härtl Coccolini 2015: 6)⁷⁸

Während im Ausgangstext die empfundene Sicherheit sowie der Staat als Illusion und „künstlich“ bezeichnet werden, was als das Anzweifeln einer natürlichen Gegebenheit der Tschechoslowakei gelesen werden kann und als Vorausdeutung der unabwendbaren heranrückenden Katastrophe verstanden werden kann, wird in der Übersetzung das Attribut „künstlich“ durch das Attribut „wackelig“ ersetzt, wobei die ursprüngliche Andeutung der nicht natürlichen Gegebenheit des Zustandes eher mit den Konnotationen einer „Zerbrechlichkeit“ oder „Bedrohtheit“, die geschützt werden sollte, verbunden wird. Die

⁷⁸ „Wir waren stolz auf unsere schöne Stadt; sie gab uns alles, was das Leben angenehm macht. Aber wir haben nicht bemerkt, dass unsere Sicherheit wackelig ist und zusammen mit dem Staat, zu dem wir gehören, immer mehr zur Illusion wird.“

implizite Kritik der „künstlichen“ Ersten Republik und die Unausweichlichkeit der heranrückenden Katastrophe, die in dem Satz mitschwingen, wird hier eher als elegische Trauer dargestellt. Auch der Vergleich der Situation mit einer Illusion gewinnt dann unterschiedliche Konnotationen.

Kouřimský verschiebt bei der Übersetzung oft auch die im Ausgangstext verwendete aktive verbale Form, die das Unrecht der Tschechen beschreibt, in die passive Form, womit er die klare Schuldzuschreibung neutralisiert. Auch dazu findet man Beispiele in der oben schon zitierten längeren Passage aus dem einleitenden Grußwort. Während Härtl Coccolini im Ausgangstext „Sie haben uns Deutschen nicht nur die Heimat genommen, sondern auch unseren Platz in der tausendjährigen Geschichte Böhmens“ (Härtl Coccolini 2010: 8) ganz eindeutig die Schuld den tschechischen Initiatoren und Akteuren der Vertreibung zuschreibt, formulierte Kouřimský den Satz so, dass der Verlust der Heimat und des Platzes in der böhmischen Geschichte entweder sie selbst oder unbestimmte historische Faktoren verschuldeten: „Tak jsme my Němci přišli nejen o svou vlast, ale i o své místo v tisíciletých dějinách Čech“ (Härtl Coccolini 2015: 6).⁷⁹

Manche Umformulierungen von Kouřimský gehen sogar genau in die Gegenrichtung der ursprünglichen Äußerung der Autorin. So wird z.B. die im Ausgangstext stehende Äußerung: „Die Freiheit nach der Naziherrschaft dauerte nur vier Tage“, geht es mir durch den Kopf.“ (Härtl Coccolini 2010: 12) als „O svobodu proti nacistickému panství se prala čtyři dny,“ vzpomínala jsem si“ (Härtl Coccolini 2015: 10) übersetzt: ins Deutsche zurückgeführt: „Um die Freiheit kämpfte [die Stadt] gegen die nazistische Herrschaft vier Tage lang.“ Auch die Darstellung des Massakers in Ústí nad Labem am 31. Juli, die Härtl Coccolini erwähnt, wird von Kouřimský nicht wirklich übersetzt, sondern im Einklang mit der damaligen offiziellen tschechoslowakischen Propaganda umgedeutet und verharmlost (Härtl Coccolini 2010: 153).

Damit komme ich zu den Kommentaren und Bemerkungen, die Kouřimský in den Text Härtl Coccolinis einfügt und mit denen er ihren Textes weiter umdeutet. Die Bemerkungen haben zwar in einigen Fällen nur faktografische Funktion, da sie die Angaben von Härtl Coccolini präzisieren: z.B. die Erscheinungsjahre der von der Autorin besprochenen Werke (Härtl Coccolini 2015: 24) oder die Ortsbezeichnungen (Härtl Coccolini 2015: 28). In diesen Fällen scheinen sie auch tatsächlich berechtigt zu sein, da die Autorin sie oft nicht ganz korrekt

⁷⁹ „So sind wir Deutschen nicht nur um unsere Heimat, sondern auch unseren Platz in der tausendjährigen Geschichte Böhmens gekommen.“

angibt. Sie haben aber in mehreren Fällen auch ganz deutlich interpretative Funktion. So ‚korrigiert‘ der Übersetzer aus der Position der extrem nationalistischen tschechischen Geschichtsschreibug die persönlichen Erinnerungen der Autorin. Seine Fußnoten entwickeln so paralell zu ihrer (eigentlich schon deutlich umgedeuteten) Darstellung einen eigenen Kommentar, der die Erinnerungen und das Erzählen der Autorin in die erwünschte Richtung verschieben und ihre Erfahrungen um neue ‚Tatsachen‘ bereichern. In einem krassen Gegensatz zum Ausgangstext erklärt er in den Fußnoten die Vertreibung für gesetzmäßig, verharmlost die damit verbundenen Gewalttaten gegen die Zivilbevölkerung (Härtl Coccolini 2010: 38, 139, 140) und beschreibt die ganze tschechische Geschichte als die kontinuierliche Geschichte der deutschen Unterdrückung tschechischer Bevölkerung und Fälschung tschechischer Geschichte (Härtl Coccolini 2010: 38, 63, 79, 80, 91, 93).

Fasst man Kouřimskýs Eingriffe in diesem Text zusammen, stellen sie die Milderung und Verharmlosung der von Härtl Coccolini erfahrenen Leiden dar, auf die Abschwächung ihrer Kritik an der tschechischen politischen Repräsentation (vor allem auf die starke Kritik des Kommunismus), aber auch auf die Kritik der historischen Phänomene, wie des tschechischen Antisemitismus im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Motivation dieser Eingriffe ist ganz offensichtlich und bedarf wohl keines weiteren Kommentars. Doch die Übersetzung nur für einfach ideologisch und falsch zu erklären – was eigentlich hieße ihr eine hypothetisch unideologische und richtige Übersetzung entgegenzustellen – , wäre keine richtige Schlussfolgerung, da dabei ein wichtiger Charakter dieser Verschiebungen verloren gehen würde.

Geht man nämlich nicht von einem Äquivalenzmodell der Übersetzung aus, dem das Phantasma einer ‚getreuen‘ Übersetzung vorschwebt, sondern von radikalen funktionalen Übersetzungstheorien wie der Skopostheorie, die die pragmatische Ebene der Übersetzungspraxis hervorhebt, kann man die beschriebenen Änderungen nicht prinzipiell ablehnen, wenn sie den erforderlichen Maßnahmen der Zielkultur entsprechen. Die pragmatische Perspektive der Skopostheorie könnte so Kouřimskýs Anpassung des Ausgangstextes gewissermaßen legitimieren. Das macht uns auch darauf aufmerksam, dass das, was Kouřimský (ja in einer groben Form und in einem überspanntem Maße) tut, sich nicht so deutlich von der üblichen Übersetzungspraxis unterscheidet, und zwar dem Bedürfnis mancher Übersetzer, den Text der Zielkultur anzupassen. Kouřimský passt mit den Auslassungen, Umformulierungen und Kommentaren, den Text so an, dass er den konservativen tschechischen Vergangenheitsdiskursen entspricht. Dieser Fall ist so frappant,

weil Ausgangstext und Übersetzung diametral entgegengesetzte ideologische Blickwinkel der Diskurse über Vertreibung vertreten. Man kann also seinen Versuch als eine extreme Form der ‚einbürgernden‘ Übersetzung verstehen, wie diese übersetzerische Geste schon Schleiermacher beschrieben hat (Schleiermacher 1838: 201–238).

Demgegenüber kann man sich eine Übersetzung vorstellen, die in einem ähnlich übertriebenen Sinne die Darstellung der Vertreibung nicht ‚einbürgernd‘, sondern ‚verfremdend‘ wiedergeben möchte. Auch wenn man einen so frappanten Fall wie die Übersetzung Kouřimskýs in der Gegenwartsliteratur kaum findet, die verfremdende Tendenz kann man in mehreren Übersetzungen beobachten, wie etwa in der tschechischen Ausgabe der Übersetzung der Erinnerungsbücher Gertrude Pausewangs. Ich meine in diesem Fall nicht die eigentliche sprachliche Übersetzung, die nicht deutlich vom Ausgangstext abweicht, sondern die ganze Konzeption der tschechischen Publikation, die sich in der Auswahl der Texte von Pausewang und in der graphischen Gestaltung des Buchcovers widerspiegelt. Als die Autorin Mitte der 1980er Jahre anfang sich mit den Erinnerungen an die Rosinkawiese auseinanderzusetzen, stand im Zentrum ihres Interesses zuerst nicht die Vertreibung und die Aufarbeitung der historischen Traumata oder die Überbrückung von nationalen Feindschaften, sondern die naturliebende Reformbewegung der 20er und 30er Jahre, zu denen Pausewangs Familie gehörte. Das drückt sich deutlich in Pausewangs erstem Erinnerungsbuch an die Rosinkawiese mit dem Untertitel „Alternatives Leben in den zwanziger Jahren“ aus (Pausewang 1980). Aber auch ihre späteren Bände beziehen sich in großem Maße gerade auf dieses Thema, aus dem die Themen der Vertreibung, der Überbrückung von nationalen Konflikten und Familientraumata erst hervorgingen (Pausewang 2012). Diese Fokussierung der Bücher Pausewangs drückt auch die graphische Gestaltung ihrer Cover aus, auf denen entweder das Landleben der Familie, florale Motive oder idyllische Landschaften gezeigt werden. Ein solches Interesse für die Reformbewegung hätte jedoch kein entsprechendes Pendant im tschechischen Kontext gefunden, wo die Reformbewegung der 20er und 30er Jahre kaum ein Begriff ist. Demgegenüber rufen gerade der historische Konflikt, das nationalsozialistische Engagement des Vaters der Autorin und die Vertreibung bzw. Flucht der Familie nach dem Massaker in dem Dorf auch im tschechischen Kontext nach der Jahrtausendwende Aufmerksamkeit hervor. Der Verlag Aurora, in dem die tschechische Übersetzung erschienen ist, hat sich deshalb unter mehreren Bänden, die Pausewang über die Rosinkawiese publizierte, gerade für diejenigen zwei entschieden, die die konflikthafte Geschichte behandeln. Eine solche Fokussierung der Texte auf das konflikthafte Thema und

die nationale Gegnerschaft konzentriert sich aus mehreren Kontexten, die das Werk von Pausewang anspricht, gerade auf das Thema, das als Blick ‚der Fremden‘ auf die konflikthafte Geschichte die tschechischen Leser provoziert. Dies betont vor allem die graphische Gestalt des tschechischen Bandes, die im schroffen Gegensatz zu allen deutschen Buchcovern Pausewangs steht: Das Buchcover zeigt eine historische Fotografie des Dorfes, auf deren Hintergrund die in Fraktur gedruckte offizielle Bekanntmachung über die Errichtung des Protektorats Böhmen und Mähren aus dem Jahre 1939 steht und der Reichsadler mit dem Hakenkreuz dominiert. Das Buchcover präsentiert so aus dem Reichtum mehrerer Blickpunkte gerade einen solchen, der auf den ersten Blick ‚verfremdend‘ wirkt und die kulturelle Differenz ‚der Deutschen‘ und ‚der Tschechen‘ hervorhebt. Es ist paradox, dass dabei die für den tschechischen Leser tatsächlich ‚fremden‘ Akzente des Œuvres von Pausewang, wie die Reformbewegung, beiseite geschoben werden. Eine solche ‚verfremdende Übersetzung‘ unterscheidet sich vom ursprünglichen Konzept Schleiermachers darin, dass ‚das Fremde‘ nur als das ‚eingebürgerte Fremde‘ erscheint, während das ‚tatsächlich Fremde‘ des Textes die Intention des Übersetzers bzw. Herausgebers nicht berücksichtigt.

Eine solche Geste kann man als Gegensatz zu der Übersetzungspraxis von Kouřimský verstehen. Während dieser sich bemühte, den ideologisch durchaus unterschiedlichen Text seiner eigenen Perspektive bis an die Grenze der Verfälschung anzupassen, versuchten hier die Herausgeber, umgekehrt eine offensichtlich konfrontative Version der Geschichte zu präsentieren, die aber nur eine von mehreren Dimensionen des Œuvres von Pausewang ist. Bürgerte also Kouřimský den Text von Härtl Coccolini ein, bemüht sich der Verlag Aurora eher um ‚Verfremdung‘ der Texte Pausewangs. Auch wenn eine solche ‚Verfremdung‘ immer schon von den Stereotypen der Zielkultur ausgeht und man daher eher über eine ‚einbürgernde Verfremdung‘ sprechen sollte, wirken die beiden Gesten in gewissem Sinne gegensätzlich. Gewissermaßen sind sie aber zugleich in der Grundrichtung kompatibel, da sie die (im ersten Falle positiven, im zweiten negativen) Erwartungen der Zielkultur bestätigen.

Wenn man die beiden Gesten als zwei Pole versteht, unter denen sich ein Kontinuum verschiedener anpassender und verfremdender Übersetzungspraxen positionieren lässt, könnte man auf dieser Skala auch andere Übersetzungen von Texten über die Vertreibung verorten. Die Übersetzung des Romans *BergersDorf* würde man dann eher der anpassenden Geste zuteilen, da sie eher den Willen widerspiegelt, den Ausgangstext der tschechischen Perspektive zu nähern (Kennel). Das zeigt sich darin, dass in der tschechischen Übersetzung

zwei der im Ausgangstext provokantesten Motti durch weniger provokante ausgetauscht wurden und die graphische Gestaltung des Covers, auf dem im Falle des Ausgangstextes die symbolisch belastete Frakturschrift dominierte, durch eine übliche Antiquaschrift ersetzt wurde.

Demgegenüber lässt sich die Übersetzung des mehr als fünfzig Jahre alten Romans von Olga Barényi (eigentlich Aloisie Anna Voznicová) eher als verfremdende Übersetzungsgeste verstehen (Barényi 2012). Warum gerade dieser Roman, der extreme gegenseitliche Einstellungen und sogar deutliche antisemitistische Züge verrät, übersetzt wurde, bleibt offen. Die Kommentare dieses Textes, in denen man nach der Erklärung suchen kann, spiegeln vor allem eine Faszination von dem für die tschechischen Leser so exotischen und pikanten Text wider. Die Tatsache, dass solche Texte ins Tschechische übersetzt werden und in repräsentativen Auflagen herausgegeben werden, wobei sie zugleich durch die Kommentare der prominentesten tschechischen Literaturwissenschaftler quasi in den Kanon eingeführt werden (Papoušek 2014), lässt sich vielleicht als eines der besten Beispiele für die pluralistische Situation des floating gap anführen.

III. 1. 3 ÜBERSETZUNG ALS UMORIENTIERUNG DES AUSGANGSTEXTES

So hilfreich die traditionelle hermeneutische Skala bei der Typologisierung der Übersetzungen von Texten, die eine konflikthafte geteilte Geschichte darstellen, sein kann, so reduzierend bleibt sie. Die Transformationen bei der Übersetzung lassen sich nämlich nicht nur auf die ‚Anpassung‘ an die in der Zielkultur dominierenden Vergangenheitsdiskurse oder auf ihre ‚Verfremdung‘ bzw. ‚einbürgernde Verfremdung‘, die den einheimischen dominierenden Vergangenheitsdiskursen entgegengestellt werden, beschränken. Vergleicht man die Ausgangstexte und die Übersetzungen, stellt man bei den meisten fest, dass bei der Übersetzung immer auch etwas ganz Neues in die Texte kommt: eine bisher im Text nicht entdeckte semantische Ebene und eine neue Perspektive, aus der die in dem Text behandelten Ereignisse betrachtet werden. Diese Transformationen lassen sich weder als Anpassung noch als Verfremdung (d.h. vermeintliche Anpassung an die Ausgangskultur) verstehen, da dabei in den Texten etwas entdeckt wird oder ihnen hinzugefügt wird, was weder im Ausgangstext noch in der ihm entsprechenden Auslegung der Zielkultur präsent war.

Als ein Beispiel lässt sich die Übersetzung des Titels des oben besprochenen Romans von Radka Denemarková anführen. Der ursprüngliche Titel *Peníze od Hitlera*, d.h. ‚Das Geld von

Hitler“, wurde ins Deutsche als *Ein herrlicher Flecken Erde* übersetzt (Denemarková 2014). Die Spezifik der deutschen Übersetzung wird unterstrichen durch die Tatsache, dass der Roman in den zwölf anderen Sprachen, in die er insgesamt bisher übersetzt wurde, ausnahmslos einen dem Original entsprechenden Titel erhalten hat, d.h. im Ungarischen *Hitlér pénze*, im Polnischen *Pieniądze od Hitlera*, und im Englischen *Money from Hitler* heißt. Dieser Titel bezieht sich auf eine Episode des Romans, in der die Hauptfigur Entschädigungsgeld von der deutschen Regierung für die Zeit bekommt, die sie im Konzentrationslager verbrachte. Es hätte also eigentlich präziser „Das Geld der deutschen Regierung“ heißen müssen, die Umstellung weist jedoch in Form eines Quasi-Zitates auf die übliche Redeweise (Bachtin würde hier von ‚ideologisch gesättigter Sprache‘ sprechen) der traditionellen tschechischen Vergangenheitsdiskurse hin, in denen Hitler synekdochisch mit Deutschland verbunden wird. Es pointiert die paradoxe Situation der Entschädigung eines jüdischen Opfers des Holocausts, einer Frau, die zugleich von den Tschechen als Deutsche und als Tochter eines vermeintlichen Nazi-Anhängers wahrgenommen wird. Diese Konnotationen würden selbstverständlich in der deutschen Übersetzung kein entsprechendes Vorverständnis der Leser finden und der Hinweis auf Hitler, der sonst in dem ganzen Roman nicht auftaucht, wohl verwirren. Dies ist vielleicht der Grund, warum sich die Deutsche Verlags-Anstalt für die Änderung des Titels entschied.

Warum aber wurde als deutscher Titel gerade „Ein herrlicher Flecken Erde“ gewählt? Es lässt sich als ein funktional analogischer Hinweis auf die in den Vergangenheitsdiskursen der Vertriebenen gängige Verherrlichung der ehemaligen Heimat verstehen, also als eine ebenso ‚ideologisch gesättigte Sprache‘ der Vertriebenen. Insoweit könnte man diese Wahl als eine zwar mutige, aus der Perspektive der funktionalen Übersetzungstheorie aber legitime Entscheidung betrachten, die den ursprünglichen Titel ‚einbürgernd‘ dem Horizont der Zielkultur anpasst. Mit dem Hinweis auf die Diskurse der Vertriebenen kommt jedoch in der Interpretation des Romans zugleich auch eine ganz neue Ebene hinzu. Eine solche Verschiebung der Perspektive lässt sich kaum aus dem Roman selbst auslegen, da die Hauptfigur des Romans zwar aus ihrem Heimatdorf wegen ihrer vermeintlich deutschen Identität flüchten muss, sie bleibt jedoch die ganze Zeit in der Tschechoslowakei (in Prag), und hat keinen Bezug zu den in die BRD vertriebenen Sudetendeutschen und ihrer traditionellen Erinnerungskultur. Nur in einer Episode trifft die Hauptfigur Gita die Vertriebenen in einem Sammellager, bei der aber Denemarková (wie im folgenden Kapitel

noch gezeigt wird) eine klare Differenz zwischen den Sudetendeutschen und Gita herstellt.⁸⁰ Die Perspektive der westdeutschen Vertriebenenverbände bringt also in die fiktionale Welt des Romans eine völlig neue Perspektive, die im Ausgangstext keine Entsprechung hat. Neu ist auch der ironische Effekt, den der deutsche Titel hervorruft, da das in dem Roman geschilderte Heimatdorf alles andere als ein „herrlicher Flecken Erde“ ist. Statt dessen handelt es sich um einen durchaus traumatischen Ort (siehe das Kap. In Landschaften lesen).

Die neue Perspektive, aus der der Roman gelesen werden sollte, wurde durch die Annotation des Romans weiter vertieft, die als Werbetext verwendet wurde. Ihr Titel lautet: „Im Osten keine Heimat“.⁸¹ Statt auf das Thema der Misshandlung eines aus dem Konzentrationslager zurückgekehrten jüdischen Mädchens, die noch Jahrzehnte nach dem Krieg keine Gerechtigkeit finden kann, hinzuweisen, konzentriert sich die deutsche Übersetzung offensichtlich eindeutig auf den Kontext der vertriebenen Sudetendeutschen. Auch wenn im Roman keine Figur zu finden ist, die aus der Tschechoslowakei nach Deutschland oder Österreich, also aus „dem Osten“ vertrieben wird, denn das vertriebene jüdische Mädchen bleibt die ganze Zeit in der Tschechoslowakei, setzt die neue Übersetzung den Roman ganz ins Zentrum der Diskurse der Vertriebenen (der Hinweis auf *Im Westen nichts Neues* spielt demgegenüber nur eine ornamentalische Rolle).

Der neue Titel bringt also in das Spiel mit der Semantik des Textes eher eine dritte, bisher unterbeleuchtete Perspektive, die außerdem noch weiter ironisiert wird, sodass der Roman als Kontranarrativ der Vertriebenendiskurse neu gelesen werden kann. Die Transformation des Titels und damit teilweise auch des ganzen Romans lässt sich also weder auf die einbürgernde noch auf die verfremdende Geste beschränken. Sie produziert vielmehr ganz neue Bedeutungen, die in der Neuperspektivierung des bestehenden Textes aus einem dritten, bisher für den Text marginalen Blickwinkel, besteht.

Eine solche produktive Transformation, die als ein spezieller Fall der einbürgernden sowie der verfremdenden Übersetzungsgeste verstanden werden kann, findet man auch in einer ganzen Reihe anderer Übersetzungen, auf die sich diese Arbeit konzentriert.

⁸⁰ Denemarková selbst betont bei Lesungen ihres Romans, dass das Thema eigentlich nicht die Vertreibung der Sudetendeutschen sei.

⁸¹ Siehe etwa die Webseiten von Random House und Amazon: URL: <https://www.randomhouse.de/ebook/Ein-herrlicher-Flecken-Erde/Radka-Denemarkova/DVA-Belletristik/e342358.rhd>; <https://www.amazon.de/Ein-herrlicher-Flecken-Erde-Roman-ebook/dp/B004OVEXFO> (gesehen 27. 10. 2018)

Eine kreative Strategie des Übersetzens hat auch Tomáš Svoboda in der Übersetzung des Romans *Aus dem Sinn* von Emma Braslavsky ins Tschechische vorgestellt. Den im Original verwendeten sudetendeutschen bzw. oberfränkischen Dialekt Westböhmens, mit dem sich die Vertriebenen in dem Roman gegenüber den anderen DDR Bürgern identifizieren, ersetzt er mit dem heutigen westböhmischen tschechischen Dialekt. Der Dialekt der heutiger Bewohner der Region signalisiert so im Roman die Rede ihrer ehemaligen Bewohner, sodass für die Hervorhebung der Differenz der Vertriebenen in der DDR und der restlichen DDR Bürger dieselbe sprachliche Differenz genutzt wird, die die heutigen Bewohner der Region vom ‚neutralen‘ Tschechisch anderer Regionen unterscheidet. Ein solcher Ansatz betont die regionale Identität und schlägt eine Brücke zwischen den ehemaligen und heutigen Bewohnern der Region. Auch hier bringt die Übersetzung eine Bedeutung in den Roman hinein, die im Original nicht präsent war, die aber auch nicht nur auf seine Anpassung der Erwartungen der Zielkultur reduziert werden kann.

Die Neuorientierung drückt sich oft auch in den Vorworten oder Nachworten der Übersetzungen aus. Hier wird dem neuen Publikum der Text erklärt, nähergebracht oder sich auch bei ihm entschuldigt (der Fall von Barenyi). Es gibt sogar Übersetzungen, wie die Übersetzungen der Romane von Sidonie Dědinová, in denen man lange blättern muss, bevor man über mehrere Vorworte und Vorreden erst zum eigentlichen Text kommt. In diesen Übersetzungen wird die Grenze zwischen den Paratexten und den Texten fast aufgehoben, da sich die Autorin, aber auch andere Autoritäten der Vertriebenenverbände zu den vorigen Ausgaben des Romans äußern, die bisherige Rezeption kommentieren und auf verschiedene Interpretationen hinweisen. In den umfangreichen Paratexten der tschechischen Übersetzung des Romans *Der Pyrrhussieg des Edvard Benes* wird die bisherige Rezeption der vorigen Texte der Autorin zu einem selbständigen Sujet der Paratexte (Dědinová 2008). Das Bedürfnis, den Übersetzungen neue und immer umfangreichere Paratexte hinzuzufügen, bezeugt am besten die Schwierigkeit der Operation, die eine Übersetzung der Texte mit einem so konflikthaftern Potenzial ist.

Einen spannenden Versuch, dem Ausgangstext durch Paratexte eine neue Lesbarkeit in dem neuen Kontext zu verleihen, spiegelt sich schließlich auch in der tschechischen Übersetzung des Erinnerungsbuches *Urnen voll Honig – Aufbruch in eine verlorene Zeit* von Barbara von Wulffen wider (Wulffen 2001). Die Autorin hat in dem Text die Geschichte ihrer Familie vor, während und nach dem zweiten Weltkrieg poetisch dargestellt, als sie ihren Sitz auf dem Schloss im westböhmischen Dorf Svojšíň (Schweißing) unweit von Stříbro verlassen musste.

Die tschechische Übersetzung hat den Text mit einem Nachwort des berühmten tschechischen Dichters Zdeněk Rotrekl ausgestattet, um ihm so die erwünschte Aufmerksamkeit im tschechischen Kontext zu verschaffen. Rotrekl versucht in seinem Nachwort, einen Modus vivendi zwischen dem kritischen Potenzial des Textes und den Interessen des tschechischen Lesers zu finden. Er hat dazu seine eigene Autorität des katholischen, vom kommunistischen Regime verfolgten Dichters genutzt. Er verglich in seinem Nachwort den Text der Autorin mit den Texten seines Freundes, des ebenfalls katholischen Dichters Jan Zahradníček, und des katholischen Prosaikers Jan Čep. Die Ähnlichkeit bezog sich aber nicht auf den Stil oder die bestimmten literarischen Qualitäten, sondern eher auf die analoge Beziehung zur verlorenen Heimat: Zahradníček hat einen großen Teil seines Lebens im Gefängnis verbracht, Čep musste in den Westen emigrieren. Die immer noch sehr lose Verbindung zwischen dem Text und dem dem tschechischen Leser vertrauten Horizont hat aber erst Rotrekls eigene Biographie gesichert. Die Mutter der Autorin, die, wie geschildert wird, nach dem Ende des Krieges nur wegen ihrer nationalen und vielleicht auch der Klassenzugehörigkeit verhaftet wurde, verbrachte die Zeit der Haft in demselben gefürchteten Gefängnis – Bory in Plzeň –, in dem vier Jahre später unter ganz anderen Umständen Rotrekl selbst gelandet ist. Gerade das Wort „*poté*“, also „*später*“, das die zwei unterschiedlichen Schicksale – das der vertriebenen deutschen Aristokratin und das des verfolgten Dichters (und so auch den tschechischen und deutschen Kontext) verbindet, wird als einziges Wort im seinen Text kursiv betont. Die eher zufällige Verbindung zwischen den beiden Schicksalen, der gleiche Ort der Haft (vielleicht auch Erfahrungen mit den gleichen Wachleuten), genügt um dem Text eine für den tschechischen Leser verständliche Position in der Mitte des antikommunistischen Narrativs zu verschaffen. Rotrekl hat in allen möglichen Lesarten des Textes die bisher eher marginale Lesart entdeckt, die es ihm ermöglichte, den Text neu zu perspektivieren und ihn so den tschechischen Lesern zu vermitteln.

Auch solche ‚Übersetzungen‘, die den Ausgangstext nicht auf der sprachlichen Ebene deutlich transformieren, die ihn aber mit Hilfe von Paratexten umorientieren, können manchmal ganz neue Bedeutungsebenen hervortreten lassen und langfristige Nachwirkung erzielen. Das zeigt die deutsche Übersetzung der Novelle *Gottes Regenbogen* von Jaroslav Durych aus dem Jahre 1975 (Durych 1975) deutlich. Der deutschen Ausgabe hat man ein Vorwort des Philosophen, Übersetzers und Sprechers der Charta 77 Jan Patočka und eine Vorrede „an den deutschen Leser“ von Frank Bolt, der Patočka bei der Übersetzung geholfen hat, hinzugefügt. Während sich Bolt auf die übliche Vorstellung von Durych und seiner

Stellung in der tschechischen Literaturgeschichte begrenzt, stellt Patočka im Vorwort eine komplexe Darstellung der tschechischen modernen Geschichte vor, in deren Zentrum er die Vertreibung als ein entscheidendes moralisches Versagen stellt. Er begründete damit eine spezifische Interpretation der unmittelbaren Nachkriegsereignisse, die er auf allgemeine moralische Grundlagen zurückführt und im Anschluss an den literarischen Text von Durych als ein moralisch theologisches Problem, das die historischen Ereignisse selbst transzendiert, auffasst. Während die Vorrede von Bolt in den weiteren deutschen Ausgaben der Novelle nicht mehr abgedruckt ist, wurde das Vorwort von Patočka zu ihrem festen Bestandteil (siehe Durych 1999). Die spezifische Auslegung, die Patočka im Vorwort vorgeführt hat, wurde bald in tschechischen oppositionellen Kreisen enthusiastisch rezipiert und in den Texten von Jan Mlynárik, Petr Příhoda oder Petr Pithart fortgeführt. Die Übersetzung der Novelle ins Deutsche, die der Paratext von Patočka vermitteln sollte, und für die Patočka eine neue Interpretation ausgearbeitet hat, hat im Rückgriff auch der tschechischen Erinnerungslandschaft eine neue Perspektive eröffnet, die die bisherigen Auslegungen ergänzt und deutlich umorientiert.

Demgegenüber führt selbstverständlich die Übersetzung und die damit verbundene Transformation des Textes auch zum Verschwinden mancher Bedeutungsebenen. Die Neuorientierung des Textes und seine Beleuchtung aus einer dritten, bisher marginalen Perspektive hängt unhintergebar damit zusammen, dass bei einer solchen Beleuchtung einige symbolische Ebenen verloren gehen. Das bezieht sich exemplarisch auf die Übersetzung des Romantitels von Jakuba Katalpa *Němci* (*Die Deutschen*) (Katalpa 2015). Auch wenn der Titel auf den ersten Blick völlig harmlos aussieht, verbindet er ein einfaches Sprachspiel, das eng mit dem ursprünglichen Kontext und mit der Sprache, d.h. dem Tschechischen, zusammenhängt. Die tschechische Bezeichnung der deutschen Volksgruppe ‚Němci‘ wird im Tschechischen wie in den meisten slawischen Sprachen etymologisch mit den ‚Stummen‘ (Němí) verbunden, wobei diese Konnotation noch in der heutigen Sprache verständlich bleibt (Macek 1997: 470). Indem Katalpa ihren Roman lakonisch nur als ‚Němci‘ bezeichnete, weißt sie nicht nur auf die Volksgruppe, sondern auch auf die spezifische Barriere zwischen den zwei Familienteilen, die durch die nationale Zugehörigkeit getrennt sind, und auf die tatsächlich ‚stumme‘ Großmutter der Erzählerin. Diese Schlüsselfigur des Romans und Kronzeugin der nicht vollständig auserzählten Geschichte kann nicht sprechen und auf die Fragen der tschechischen Enkelin antworten, weil sie aufgrund einer Alzheimererkrankung das Gedächtnis verloren hat. Sie ist also im doppeltem Sinne ‚němá‘ und ‚Němka‘ – stumm

und deutsch. Der Titel nimmt so schon die ganze Poetik des Romans vorweg. Die wortwörtliche Übersetzung des mehrschichtigen Titels aber führt selbstverständlich zum Verlust dieser Doppeldeutigkeit und zur Reduktion ihrer produktiven Ambivalenz auf die eindeutige Bezeichnung der Volksgruppe.

Ähnlich verhält es sich mit der Übersetzung des Titels der Graphic Novel *Alois Nebel*, dessen Autoren Jaroslav Rudiš und Jaromír Švejdík sind (Rudiš/Jaromír 99 2012). In diesem Fall handelt es sich sogar um keine Übersetzung im üblichen Sinne, da der Titel nur ein Eigenname bildet, der in beiden Varianten gleich bleibt. Doch das ist eben das Problem, da der Name „Nebel“ selbstverständlich eine Anspielung an die traumatischen Halluzinationen der gleichnamigen Figur ist. Der Name deutet leicht ironisch seine traumatische Belastung sowie die Ungeklärtheit seiner Vergangenheit an. Es ist gerade diese Ungeklärtheit der vergangenen Schicksale, die die Dramatik des Sujets stiftet. Die Verborgenheit der verdrängten Vergangenheit dieser Figur drückt weiterhin die anagrammatische Doppeldeutigkeit des Namens Nebel – Leben aus. Die Pointe dieses Titels ist, dass sowohl der leicht durchschaubare ‚sprechende Name‘ als auch das entsprechende Anagramm auf Deutsch sind und so den Titel des tschechischen Comics genauso noch einmal verschlüsseln, wie die gleichnamige Hauptfigur für die anderen tschechischen Figuren verschlüsselt bleibt. Indem dann der Titel ins Deutsche übersetzt wird, verliert das ganze Spiel eine der wichtigsten Ebenen. Der Verlust der Bedeutung besteht in diesem Fall also nicht wie im Fall des Romans *Deutsche* im Verlust der Verständlichkeit der Doppeldeutigkeit, sondern in seiner neu gewonnenen Verständlichkeit. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um den analogischen Verlust einer Mehrdeutigkeit zugunsten der Eindeutigkeit.

Diesen allgemeinen Charakter der Übersetzungen betont schon Gadamer, wenn er in *Wahrheit und Methode* über „die Überhellung“ der Übersetzung schreibt:

Übersetzung ist wie jede Auslegung eine Überhellung [...]. [Der Übersetzer] muss klar sagen, wie er versteht. Sofern er immer in der Lage ist, nicht allen Dimensionen seines Textes wirklich Ausdruck geben zu können, bedeutet das für ihn ständigen Verzicht. Jede Übersetzung, die ihre Aufgabe ernst nimmt, ist klarer und flacher als das Original.
(Gadamer 1986: 389, 390)

Auch für Gadamer ist bei der Übersetzung sowie bei jedem Akt der Auslegung und so auch des Verstehens die Verschiebung, zu der es dabei kommt, unreduzierbar. Im Gegensatz zu seiner Bemerkungen über die Übersetzung (und im Einklang mit seinem Verständnis des

Verstehens als solchem) kann man hier jedoch einwenden, dass dieser Verlust gar nicht die Regel ist, da die Transformation, zu der es in Folge der Übersetzung kommt, ebenso den Ausgangstext um ganz neue Bedeutungen bereichert. Diese Bereicherung kommt dabei, wie gezeigt wurde, aber nicht aus der für die Hermeneutik zentralen Annäherung oder sogar Verschmelzung der Horizonte des Ausgangs- und Zieltexts, sondern eher in der Erfindung einer dritten, bisher entweder überhaupt nicht im Text vertretenen oder nur unterbeleuchteten Perspektive. Statt über die Überhellung, sollte man also eher über eine Dezentrierung der Beleuchtung sprechen, bei der sowohl einige Differenzen überhellt als auch ganz neue Schattierungen entdeckt werden.

III. 1. 4 RE-FRAMING UND RE-MEDIALISIERUNG

Die hermeneutische Erweiterung des Problems auf das allgemeine Verstehen (zu der die vorigen Beispiele herausforderten) führt schließlich dazu, dass man auch solche Fälle als ‚Übersetzung‘ wahrnehmen kann, bei denen es nicht mehr um sprachliche Übersetzung der Texte geht, sondern bloß um den Wandel der Verstehensweisen im Laufe des Transfers einer und derselben Repräsentation durch unterschiedliche Kontexte. So kann man auch in dem Falle von einer ‚Übersetzung‘ sprechen, wenn derselbe Film oder gar Dokumentarfilm in unterschiedlichen Erinnerungsrahmen (Halbwachs 1991: 50ff.) rezipiert wird, was sich (so wie bei den vorher besprochenen Romanen) in den Paratexten bzw. in Parafilmen wie Trailern anschaulich zeigen lässt.

Einen solchen Blickwinkelwandel und eine kontextuelle ‚Übersetzung‘ deutet schon der Vergleich des tschechischen und des deutschen Trailers des oben besprochenen Films *Alois Nebel* an. Während im deutschen Trailer die Vertreibung überhaupt nicht thematisiert wird und statt dessen der Fokus auf die Kulissen des späten Kommunismus gelegt wird (die psychiatrischen Kliniken, Schwarzhandel mit der sowjetischen Armee), rückt das Thema im tschechischen Trailer in den Vordergrund. Es werden hier die Szenen gezeigt, bei denen die mit der Armbinde N (Deutsche) bezeichneten Vertriebenen in Frachtzüge eingeladen werden, die Misshandlung, der sie dabei ausgesetzt wurden, und es wird eine Fotografie gezeigt, die den Schlüssel zur ‚vernebelten‘ Vergangenheit der Figuren vor und während des Krieges bildet. Auch wenn der eigentliche Film in beiden Versionen gleich ist, die unterschiedlichen Trailer rufen teilweise unterschiedliche Erwartungen in beiden Kontexten hervor. Knüpft der Film, der auf der ‚Noire-Ästhetik‘ basiert, im tschechischen Kontext an die Rhetorik des

Tabubruchs nationaler Traumata an (die er zugleich spielerisch ironisiert), zielt er im deutschen Kontext eher auf die Exotik ‚des Ostens‘ (im Trailer werden Azbuka-Aufschriften gezeigt) und des späten Kommunismus.

Eine ähnliche Spaltung der Erwartungen zeigen auch die Trailer zu dem hier ebenso schon besprochenen Film *Habermannův mlýn* (auf Deutsch und Englisch als Habermann), der in einer tschechisch-deutsch-österreichischen Koproduktion entstanden ist und der in einer tschechischen, deutschen, aber auch einer englischen Version gezeigt wurde. Im deutschen Trailer werden ausschließlich die Szenen aus der Zeit des Krieges gezeigt samt einer Aufnahme des Transports jüdischer Kinder und zahlreicher uniformierter SS-Männer. In keinem Moment des Trailers wird die Vertreibung thematisiert. Demgegenüber wird der tschechische Trailer durch einen kurzen Moment, bei dem auf dunklem Hintergrund nur der Name des Regisseurs gezeigt wird, in zwei Teile geteilt. Während im ersten Teil, ähnlich wie im deutschen Trailer, sowohl die Gewalt der deutschen SS-Männer und der nazistischen Besatzung gezeigt als auch der Konflikt mit der weiblichen Hauptfigur jüdischer Herkunft angedeutet wird, rückt in der zweiten Hälfte die Vertreibung und die Verwicklung tschechischer Figuren in die Ermordung der deutschen Hauptfigur, Habermann, ins Zentrum. Es werden hier wiederum die Massenszenen der Jagd und des Zusammenpferchens der deutschen Bevölkerung in die Frachtzüge gezeigt, die auch im tschechischen Trailer von *Alois Nebel* angedeutet werden. Die Trailer wirken sogar gegensätzlich, indem sie im jeweiligen Kontext die konflikthafte Facette des Films zeigen und kontroverse Reaktionen hervorrufen wollen. Einen spannenden Vergleich bietet dabei der englische Trailer, der offensichtlich keine leitende Linie (und in diesem Sinne keine Konfliktlinie) präsentiert und nur bei der bloßen Überschau der meist transkulturell verständlichen Elementen (Hochzeit, Liebesszenen), sowie Gewalt- und Aktionsszenen verbleibt. Derselbe Film kann so in verschiedenen Kontexten auch verschiedenartig präsentiert und teilweise vielleicht auch rezipiert werden.⁸²

Die unterschiedliche Rahmung derselben Repräsentationen beruht aber nicht nur auf den Differenzen der nationalen Erinnerungsgemeinschaften, die ebenso in mehrere gegensätzliche Meinungen und Masternarrative zerfallen, sondern auch auf den instabileren Kollektiven, die bestimmte Medien formen und die oft situativ entstehen und wiederum aufgelöst werden.

⁸² Es ist jedoch klar, dass die Inszenierung der Paratexte nicht die Rezeption als solche leitet, sondern sie nur antizipiert und ein Versuch ist, sie zu leiten. Für die Analyse der tatsächlichen unterschiedlichen Rezeptionen müssten sicher andere Ansätze gewählt werden, was aber die Fragestellung dieses Kapitels übersteigen würde.

Geht man nämlich mit Halbwachs von der Annahme aus, dass die Kommunikation und ihr Rahmen die geteilten Erinnerungen und die Erinnerungsrahmen bestimmen (Halbwachs 1991: 30ff.), sind es heutzutage vor allem die unterschiedlichen Medien und die mit ihnen verbundenen Praktiken, die die Rahmen des Erinnerns bestimmen. Das deutet schon das vorige Beispiel der filmischen Adaptation des Romans *Habermanův mlýn* von Urban an, wobei der Roman im Unterschied zur Verfilmung nie ins Deutsche übersetzt wurde, sodass sich seine Rezeption auf die tschechische Leserschaft (und die Thematisierung der Vertreibung) begrenzt. Die doppelte Perspektive, die man im deutschen und tschechischen Trailer beobachten kann, kommt hier also nicht in Betracht oder besser gesagt, sie bleibt auf die implizite Pluralität der Lesearten beschränkt. Eine viel komplexere intermediale und zugleich interkulturelle Konstellation als die besprochenen Filme zeigen aber die Rezeptionsgeschichten von manchen dokumentarischen Aufnahmen, die in verschiedenen Medien kursieren und dabei je nach Medium und Kommunikationskollektiv unterschiedliche Rahmen erhalten, in denen sie wahrgenommen und gedeutet werden. Die wiederholte Re-Medialisierung vervielfältigt die Transformationen, zu denen es mit jeder Übersetzung kommt, wobei die Re-Medialisierung oft einer Übersetzung oder besser gesagt – eines Wechsels des Kontextes – gleicht kommt.

Das lässt sich am besten anhand der dokumentarischen Aufnahmen veranschaulichen, die der amerikanische Kameramann Oren W. Haglund am 8. Mai 1945 in der Nähe des westböhmischen Dorfes Ejpovice aufgenommen hat.⁸³ Die einundvierzig Sekunden lange stumme, aber schon farbige Aufnahme beeinflusst seit einigen Jahrzehnten maßgeblich die Ikonologie der Vertreibung aus der Tschechoslowakei. Sie zeigt eine offensichtlich misshandelte junge Frau mit geschwellenem linken Auge, die zögernd auf die Kamera zugeht, eine fast kokette Miene zu zeigen versucht, aber stattdessen in eine Geste der Verzweiflung ausbricht, wonach sie auf der zweiten Aufnahme den Kameramann offensichtlich um Erbarmen bittet.

Die Filmstreifen landen zusammen mit anderen Aufnahmen, die der amerikanische Kameramann in den Maitagen filmte und die die Masse der erschöpften und verwundeten deutschen und russischen Soldaten sowie die neben der Landstraße von den Tschechen

⁸³ Eine der Diskussionen im militärischen Internetforum *Axis History Forum* hat zwischen November 2008 und Juli 2009 ihre Teilnehmer zu einer umfangreichen Suche nach der Identität der jungen Frau angeregt, bei der zwar der wahrscheinliche Ort der Aufnahme entdeckt wurde (das Dorf Ejpovice), die Identität der misshandelten Frau aber nicht geklärt wurde. Siehe <<http://forum.axishistory.com/viewtopic.php?t=200211>> (Zugriff: 2.9.2016).

erschossenen Soldaten und Zivilisten zeigen, im amerikanischen Militärarchiv. Sie tauchen erst Jahrzehnte später in deutschen Dokumentarfilmen über Flucht und Vertreibung wieder auf, z.B. 1981 in der dreiteiligen Fernsehserie *Flucht und Vertreibung* von Eva Berthold und Jost von Morr oder in dem Dokumentarfilm *Die große Flucht* von Guido Knopp aus dem Jahre 2001. Hier wurde zum erstenmal die Szene der ‚misshandelten Frau‘ in den Vordergrund gestellt, indem sie in die vor jedem Teil der Filme wiederholte Einleitung gesetzt wurde. Im Falle des zweitgenannten Dokumentarfilms ließ der populäre Regisseur Guido Knopp seinen eigenen Namen sogar als Höhepunkt des Trailers auf dem Hintergrund des Ausschnittes der ‚misshandelten Frau‘ erscheinen, damit der dramatische Ausdruck der Szene die erwünschte strategische Dramatik erreicht.⁸⁴ Die Sequenz mit der einsamen verwundeten Frau am Rande der Landstraße bekam damit eine prominente Stellung im visuellen Kanon der Darstellung von Flucht und Vertreibung. Auch wenn schon aus der Position der Aufnahmen in den Dokumentarfilmen die symbolische Bedeutung der Frau diejenige einer Ikone der unschuldigen Vertriebenen ist, waren es jedoch erst ihre Veröffentlichungen in den der Vertreibung gewidmeten Spezialausgaben von *Der Spiegel* im Juni 2002 und im Januar 2011,⁸⁵ die eine solche Deutung der Aufnahmen objektivierten: „Die misshandelte Frau“ steht hier unter der Fotografie, die auf der Titelseite des Kapitels *Archiv des Todes* im Jahre 2002 platziert wurde. In der Reportage *Die Zeit der Abrechnung*, diesmal in einer anderen Nummer von *Der Spiegel* aus dem Jahre 2011, wo die Fotografie wieder abgedruckt ist, wurde der Titel erweitert und lautet „Die misshandelte sudetendeutsche Frau“. Die Fotografie der misshandelten Frau auf der Titelseite des Artikels wurde hier ganz eindeutig als Sinnbild der misshandelten zivilen deutschen Bevölkerung aus der Tschechoslowakei dargestellt. „Die misshandelte sudetendeutsche Frau“ steht hier für die vielen anderen Frauen, die in der Tschechoslowakei aufgrund ihrer nationalen Zugehörigkeit in der Nachkriegszeit misshandelt wurden.⁸⁶

Doch damit war die Popularität der Aufnahmen noch nicht ausgeschöpft. Nachdem die Filmstreifen im Jahre 2008 auf *YouTube* gerieten, wurden sie sofort zu einem globalen ‚Renner‘. Die schon in den Dokumenten von Eva Berthold, Jost von Morr und Guido Knopp deutliche Hervorhebung der kurzen Sequenz mit der jungen Frau wurde in diesem neuen

⁸⁴ Für den Hinweis sowie für andere Bemerkungen zu dieser Studie danke ich Herrn Prof. Manfred Weinberg. Ich danke auch Herrn PD Dr. Matthias Schöning für seine Ratschläge und Frau Julianna Redlich für ihre Recherche.

⁸⁵ Spiegel-Spezial, 2/2002, S. 56; Spiegel-Spezial, 1/2011, S. 107.

⁸⁶ Die Aufnahmen erschienen zu dieser Zeit sogar in der populärwissenschaftlichen historiographischen Monografie, an der mehrere renommierte Historiker wie Hans-Ulrich Wehler, Karl Schlögel oder Hans Henning Hahn gearbeitet haben (Aust/Burgdorff 2002: 110).

Medium noch verstärkt. Die Sequenz wurde entweder vom übrigen Filmstreifen ganz getrennt und selbständig publiziert oder sie wurde durch den Schnitt zum Rahmen der anderen Filmstreifen und zu ihrem Leitmotiv gemacht. Das spiegeln auch die Titel der Videos wider, unter denen die verschiedenen Versionen auf *YouTube* oder privaten Websites gespeichert werden: *1945 the lost girl*, *1945: the lost woman* oder *1945 lost Girl and other Germans*. Auch auf *YouTube* wurde die aufgenommene Frau von den Editoren des Videos in allen Fällen als „misshandelte Frau“ vorgestellt. Und dennoch ist die Situation auf *YouTube* radikal anders als im Falle der Reportagen des *Spiegels*, der Dokumentarfilme oder der geschichtswissenschaftlichen Monografie. Während aber die vorherigen Repräsentationen in allen Fällen an das deutsche Publikum und an eine relativ konkrete Rezipientengruppe adressiert waren und oft einen Bezug zu den in den Aufnahmen repräsentierten Ereignissen hatten, sind die Aufnahmen auf *YouTube* plötzlich einem globalen Publikum zugänglich, das entweder mit keiner eindeutigen Vorstellung von Täter- und Opferrollen oder umgekehrt mit einer heterogenen Vielfalt der historischen Rollen konfrontiert ist. Während die vorherigen Darstellungen von Flucht und Vertreibung mit einem bestimmten Vorverstehen der deutschen Leser und Betrachter rechnen und sich eine konkrete Wirkung zum Ziel setzen (z.B. das bisher nicht ausreichend artikuliert Leiden zur Sprache zu bringen), kann man dem globalen Publikum der englischsprachigen *YouTube*-Nutzer kein entsprechendes begrenztes Vorverstehen zuschreiben. Man hat es hier vielmehr mit einer ungeheuren Vielfalt von Ansichten zu tun.

Dies wird schon deutlich, wenn man die Art und Weise vergleicht, wie die meist gesehenen bzw. geklickten Videos auf *YouTube* von ihren Editoren inszeniert werden. Der erste Editor, der Italiener Vincenzo Romano, der die einundvierzig Sekunden lange Aufnahme im Jahre 2008 auf *YouTube* und zugleich auf seiner eigenen Website präsentiert, lässt das Video mit einer dramatischen Musik untermalen und mit dem Titel „Expulsed German girl in despair, beaten (maybe raped), filmed on a country road near the Czech border“⁸⁷ veröffentlichen. Erst hier wird zum ersten Mal die zwar naheliegende, aber nie vorher erwähnte und nicht belegte Information angegeben, dass die Frau vielleicht vergewaltigt wurde. Neben dem Titel fügt Romano dem Video noch eine ausführlichere Beschreibung hinzu, die ihm einen thematischen Rahmen und einen historischen Kontext geben sollte. In dem Text hat er die Kriegs- und Nachkriegsereignisse bloß als „the merciless revenge perpetrated on the entire German civilian population“ dargestellt. Dabei machte er die Exzesse der Gewalt an der

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=dQWv9KpDWEg> (gesichtet: 2.9.2016).

deutschen Bevölkerung (eines der größten Massaker in Postoloprty (Postelberg)) in schauervollen Bildern zu einem allgemeinen Muster der „bestiality of czechs“.⁸⁸ Eine radikal unterschiedliche Inszenierung des Videos hat der Youtuber Diego Rodríguez Peregrin gewählt. Er lässt die Aufnahmen von der ‚post-klassischen‘ Komposition von Max Richter begleiten, die wiederum von der Poesie der Dichterin Marina Ivanovna Cwetajeva in russischer Sprache begleitet wird. Die russische Sprache und ihre ästhetische Wirkung schaffen einen Kontrapunkt zu den Aufnahmen, die das Leiden der deutschen Soldaten und Zivilisten am Ende des Krieges zeigen, sodass sich die ganze Komposition den eindeutigen Nationalzuschreibungen widersetzt und auf eine Überbrückung der nationalen Gegensätze abzielt.⁸⁹ Statt eine Darstellung der konkreten historischen und politischen Ereignisse zu liefern, erklärt er die Frau zu einem allgemeinen „Symbol für alle unschuldigen Opfer des Krieges“. Peregrin verknüpft damit einerseits die Gewalttaten direkt mit den Kriegsereignissen (wohingegen sie in der Beschreibung von Romano entkoppelt sind), andererseits abstrahiert er von den eindeutigen Zuschreibungen der Opfer- und Täterrollen. Der Rahmen, in dem die Videos in der konkreten medialen Umgebung eingesetzt werden, ist also radikal unterschiedlich. Während Romano das Bild in einen konkreten Kontext einordnet, in dem er klare nationale Zuschreibungen sowie die Opfer- und Täterrollen präsentiert, überschreitet Peregrin alle klaren Gruppen- und Rollenzuschreibungen, um die misshandelte Frau in ein globales ‚Symbol‘ umzuwandeln. Zielt Romano schließlich darauf ab, die konkreten historisch-politischen Nachkriegsereignisse umzudeuten, versucht Peregrin im Gegensatz dazu, die isolierten historischen Ereignisse in den Bereich des Moralischen zu transzendieren. Die Schuld und das Leiden des Einzelnen sollen in einer allumfassenden Kommemoriation des Leidens aller Kriegsoffer aufgelöscht werden.⁹⁰

⁸⁸ In seinem Kommentar wird die genannte Kleinstadt Postoloprty (Postelberg) fälschlich als „the small Bavarian village in the province of Saazerland on the Bavarian-Czech border“ beschrieben. Die Anzahl der Opfer des hier stattgehabten Massakers stimmt aber mit der offiziellen Untersuchung der tschechoslowakischen Polizei im Jahre 1947 überein. (Staněk 2005: 114–158)

⁸⁹ Man kann noch eine von Peregrin sowie den anderen Kommentatoren nicht wahrgenommene semantische Ebene entdecken, wenn man sich von den ursprünglichen Beschreibungen der Filmstreifen im amerikanischen Militärarchiv belehren lässt, dass zumindest diejenigen Soldaten, die auf den Filmstreifen zu sehen sind, nicht deutsche, sondern russische Soldaten der Befreiungsarmee von General Wlassow sind, die so wie Zwetajewa selbst von den Sowjets nach Sibirien deportiert und in den meisten Fällen umgebracht wurden.

⁹⁰ Die zwei Zugänge, die man in den Inszenierungen des Videos bei Romano und Peregrin erkennt, kann man mit Aleida Assmann als zwei Pole des Umgangs mit dem Opferstatus betrachten. Assmann (Assmann 2006: 74–81) (wie schon mehrere vor ihr) unterscheidet die Auffassung des Opfers einerseits als eines Märtyrers, das für eine gewisse Lehre oder Überzeugung gelitten hat, andererseits als eines sinnlosen und passiven Opfers, das ohne Grund einem eindeutig asymmetrischen Übergewicht der Gewalt ausgesetzt wurde und sich nicht zur Wehr setzen konnte. Während das Opfer als Märtyrer immer bestimmte Sinngehalte, Ideologien und konkrete Zuschreibungen der Täter- und Opferrollen impliziert, zielt das sinnlose Opfer auf die Transzendierung des erlittenen Leidens und dessen Universalisierung. Im ersten Fall basiert der Opferstatus auf der aktiven Teilnahme

Die ironische Pointe des langen Weges der Filmstreifen durch die Medien ist aber, dass erst in dem Moment, als die Aufnahmen über *Youtube* verbreitet werden, einer der Zuschauer in seinem Kommentar auf die Tatsache aufmerksam macht, dass nach der ursprünglichen und im US-Militärarchiv bewahrten Beschriftung die Frau auf der Aufnahme ein SS-Mitglied sei: die Beschriftung lautet: „MCS as SS girl walks to camera“, also „eine halbnah und nahe Aufnahme eines weiblichen SS Mitglieds, das auf die Kamera zugeht“.⁹¹ Laut dieser einzigen bekannten Information wäre die geheimnisvolle Frau also weder ein universales „Symbol für alle unschuldigen Opfer des Krieges“, wie Youtuber Peregrin meint, noch „eine misshandelte sudetendeutsche Frau“, wie *Der Spiegel* behauptet, sondern eine SS-Frau, die sich gerade zur amerikanischen Armee rettet. Es ist unbedingt bemerkenswert, dass diese Information in keinem anderen Medium erwähnt wird, auch wenn die Aufnahmen unter diesem eindeutigen Titel sowohl im amerikanischen Militärarchiv als auch im digitalen *Steven Spielberg Archive*, aus dem das Video auf *YouTube* gespeichert wurde, registriert wurden.⁹²

Es geht hier aber nicht hauptsächlich darum, die Manipulation der Journalisten und Dokumentaristen zu kritisieren, sondern darum, zu zeigen, wie situativ die ‚authentischen‘ Aufnahmen gedeutet werden und wie ihre Deutung vom jeweiligen Erinnerungsrahmen des bestimmten Mediums abhängt. Bei jeder der ‚Übersetzungen‘ aus einem Medium in das andere wechseln die Aufnahmen den Kontext und damit auch die Art und Weise, wie sie rezipiert werden. Jede der neuen Situationen hat die Aufnahmen aus einem teilweise neuen Blickwinkel beleuchtet, aus dem sie bisher nicht thematisiert wurde. Das bezieht sich allerdings auch auf die Kommentare in den Diskussionen unter den Videos. Nachdem die Information über die Angehörigkeit der Frau zur SS veröffentlicht wurde, reagierten manche Zuschauer mit einer neuen Hassrhetorik. Die Frau wurde diesmal im krassen Widerspruch zu der bisherigen Verehrung neu als Sinnbild der skrupellosen SS Mitglieder erklärt und ihre Misshandlung als eine gerechte oder sogar zu schwache Vergeltung für ihre Verbrechen

am Widerstand gegen die Unterdrückung, im anderen legitimiert das Opfer als Opfer sein passives Leiden, die Asymmetrie der Gewalt.

⁹¹ Siehe die Angaben zum Film in US Holocaust Memorial Museum, Accession Number: 2005.486.1 | RG Number: RG-60.4380 | Film ID: 2799, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1003844> (gesehen 1. 9. 2018).

⁹² Der Grund für die Veränderung des Titels scheint klar zu sein. Als „SS girl“ hätte die misshandelte Frau auf der Fotografie nicht für die Tausenden oder Hunderttausenden anderer misshandelter sudetendeutscher Frauen, die nicht an der nationalsozialistischen Besetzung und dem Terror im Protektorat Böhmen und Mähren unmittelbar aktiv beteiligt waren, stehen können. Statt mit einem unschuldigen Opfer würde man nur mit einem zwiespältigen Beispiel vergoltener Gewalt konfrontiert, das statt Mitleid eher ein Rechtfertigungsgefühl hervorrufen könnte. Man würde sogar über das Glück der jungen Frau sprechen, da die Mitglieder der Waffen-SS von der Roten Armee in dieser Zeit in den meisten Fällen ermordet oder verhaftet wurden. Zu den allgemeinen Motivationen der irrtümlichen Betitelungen der Fotografien zusammenfassend Röger 2015: 155.

bezeichnet. Charakteristisch ist für die neuen Medien sowohl, dass die Zuschauer partizipativ in die Rezeption eingreifen und auf die bisher verschwiegene Information aufmerksam machen können, als auch die Tatsache, dass das Video auch nach der Veröffentlichung der Information weiterhin kopiert und unter neuen Titeln veröffentlicht wurde, ohne dass die enthüllte Information über die SS-Mitgliedschaft der Frau immer weiterhin berücksichtigt wurde (vgl. Smyčka 2016).

Die lebendige Rezeptionsgeschichte der Aufnahmen aus dem Mai 1945 zeigt in erster Linie, dass die ‚Übersetzung‘ nicht nur das Problem der durch die Sprachen symbolisierten nationalen Gemeinschaften ist, sondern praktisch aller Kollektive, die situativ durch bestimmte Kommunikationsmittel gebildet und zugleich getrennt werden. Auch die einzelnen Medien, wie die Zeitschrift *Der Spiegel*, die Dokumente von Guido Knopp oder *Youtube*-Videos beruhen auf einem Kommunikationscode, der für ihre Leser und Zuschauer verständlich ist und daher auch hier beim Transfer der Repräsentationen aus einem Kommunikationscode in den anderen eine ‚Übersetzung‘ erfordert. Sowie sich aber die Sprachgemeinschaften nicht ganz mit den Nationalgemeinschaften decken, decken sich auch die Medien, ihre jeweiligen Codes und die einzelnen Masternarrativen nicht ganz, sodass noch weitere Differenzen aus ihren verschiedenen Überlappungen und Überlagerungen entstehen.⁹³

Es handelt sich eigentlich um dieselbe Pluralität von Blickwinkeln, Soziolekten und Deutungsansätzen, die sich schon als das produktive Moment der Übersetzungen literarischer Texte in den vorigen Kapiteln erwiesen hat. Als ich die einfache Polarität der zwei gegenüberstehenden Horizonte verlassen musste, trat in den meisten literarischen Übersetzungen die Bedeutung der ‚feinen Unterschiede‘ und der inneren Differenziertheit der kulturellen Programme hervor, die in dem jeweils anderen Kontext der Zielkultur die bisher dominante Leseart der Ausgangskultur ersetzen helfen können. Diese produktiven Umdeutungen, bei denen die Texte in verschiedenerlei Hinsicht transformiert werden, entsprechen nicht so sehr dem symmetrischen Prinzip binärer Oppositionen, sondern eher dem asymmetrischen Prinzip zahlreicher ‚Nachbarschaften‘, die die Ersetzung der nie äquivalenten Ausdrücke, Redewendungen und Symbole ermöglichen (Lotman 2010: 169). Erst die Pluralität und innere Differenziertheit der verschiedenen Schichten der Texte und

⁹³ Dies zeigt sich deutlich in der Rezeption der Aufnahmen auf Youtube, wo nebeneinander rechtsextremistische Deutungen des Videos und durchaus kosmopolitische Deutungen existieren können und beide ‚Masternarrative‘ sich dem Code der Inszenierungspraxis der Youtube-Videos angepasst haben.

ihrer möglichen Lesearten ermöglicht ihre Übersetzung in den anderen Kontext, wo sich keine symmetrische und ganz entsprechende Leseart anbietet. Dies spiegelt den paradoxen Charakter jedes Ausgangstextes im Prozess der Übersetzung wider, den Jacques Derrida hervorhob: „1. Man spricht immer nur eine Sprache oder, besser ein einziges Idiom. 2. Man spricht nie eine einzige Sprache. Es gibt kein reines Idiom.“ (Derrida 1997: 17) Jede Repräsentation, die eine eigene Sprache entwickelt, besteht immer schon aus einer Pluralität verschiedener Codes, die die Übersetzung erst ermöglichen und sie zugleich in sich widerspiegeln.

In zweiter Linie zeigt das Beispiel der Aufnahmen, die aus dem einen ins andere Medium wandern und immer neu ausgelegt werden, wie die Übersetzbarkeit der Repräsentationen mit ihrer semantischen Offenheit zusammenhängt. Es ist nämlich gerade die Unbestimmtheit der Aufnahmen, die eine solche Wucherung von Deutungen anregt. Der intensive und trotzdem unentschlüsselbare Blick der Frau, der keine bestimmte Miene bzw. mehrere nicht zueinander passende Mienen zeigt und durch die zentrale Komposition der Aufnahmen sowie Farbenkontraste betont wird, löst eine Deutungsarbeit aus und begründet zugleich die vermeintliche Evidenz der Auslegungen. Ähnlich wie im Fall der Romane, die im Prozess der Übersetzung ‚umorientiert‘ werden, und deren bisher oft marginale Leseart im neuen Kontext bestimmend werden konnte, ist es auch hier die innere semantische Offenheit der Repräsentation, die den Anstoß zur produktiven Übersetzung gibt. Es darf aber zugleich auch nicht übersehen werden, dass die Offenheit in jedem der Fälle durchaus unterschiedlich ist. Während man es bei den Aufnahmen nur mit einer bloßen Leere und Unbestimmtheit zu tun hat, geht es in manchen Romanen um durchaus durchkomponierte Offenheiten, wo ganz bestimmte Ambivalenzen erzielt werden, die dann auch in der jeweiligen Übersetzung entfaltet werden können. Sowohl der Offenheit als auch der ‚inneren Differenziertheit‘ der Repräsentationen der Vertreibung wird deshalb das letzte Kapitel gewidmet.

III. 2 ENTANGLED MEMORIES

III. 2. 1 INNERE DIFFERENZEN UND ‚DRITTE‘ FIGUREN

Im vorigen Kapitel habe ich gezeigt, dass die Basis der Übersetzungspraxis und der interkulturellen Kommunikation schon in der inneren Differenziertheit der Repräsentationen der Vertreibung liegt. Die Differenziertheit manifestiert sich im Prozess des Übersetzens,

wenn die bisherige dominante Leseart im neuen Kontext um neue Akzente bereichert wird. Die innere Beschaffenheit der Repräsentation, ihre polyphone Struktur oder gar semantische Leere ermöglichen und regen die Übersetzung als Kontext- und Kulturwechsel an. Dies entspricht in etwa dem, was auch Walter Benjamin von der Übersetzung behauptete, wenn er schreibt: „Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen“ (Benjamin 1972: 9). Die Vielfältigkeit der ‚Lesarten‘ der Repräsentationen, die mit jeder ‚Übersetzung‘ und mit jedem Wechsel des Erinnerungsrahmens eine neue Facette des Originals zeigt, geht auf die Offenheit und Polyphonie der Texte (oder allgemein der Zeichenstrukturen) zurück. Dies führt aber auch die Analyse der Übersetzungen wiederum zur Problematik der polyphonen Struktur der Texte zurück, die nun als eine ‚innere‘ und schon dem Original eigene ‚Übersetzung‘ (Derrida 1997: 37) bzw. eine latente Übersetzbarkeit der Texte erscheint. Indem schon der Ausgangstext eine Pluralität der Lesearten und Akzente anbietet, ermöglicht er dem Übersetzer, bisher unterbeleuchtete Lesearten zu finden, die dem ‚umorientierten‘ Text im neuen Kontext seine Lesbarkeit verschaffen. Zwischen dem Original und der Übersetzung entstehen so grundsätzlich „asymmetrische Nachbarschaften (Lotman 2010: 168), deren Asymmetrie (nicht Äquivalenz), aber auch Adäquatheit schon im Original begründet sind. Das Problem der interkulturellen Kommunikation verschiebt sich somit direkt ins Zentrum der Texte.

Die Repräsentationen der Vertreibung sind dabei nur ein Spezialfall des allgemeinen interkulturellen Verstehens, wie es Stefan Rieger, Schamma Schahadat und Manfred Weinberg im Vorwort zur Monographie *Interkulturalität Zwischen Inszenierung und Archiv* vorgeschlagen haben:

Wenn Interkulturalität die Überschreitung der zwischen den Kulturen gezogenen Grenze voraussetzt, dann muss der Ort der interkulturellen Begegnung einen Platz in jeder der Kulturen haben. In seiner Kultur begegnet jemand den Angehörigen einer anderen Kultur aber niemals unvorbereitet. Immer schon existiert ein Bild dieses Fremden, das ein Effekt unterschiedlicher Wissenstechniken und der damit verbundenen Repräsentationsformen ist. Eine eigene Kultur bietet ein Inventar möglicher Bilder, auf die wir in der Begegnung mit dem Fremden zurückgreifen, denen wir zumindest nicht entgehen.

(Rieger/Schahadat/Weinberg 1999: 14)

Auch wenn dieses Modell, wie Weinberg später revidierte (Weinberg/Heimböckel 2014: 130ff), noch allzuviel von einer binär gestalteten „first contact“-Szene ausgeht, und zu wenig

die kontinuierliche Differenziertheit der historisch geschichteten Nachbarschaften in Betracht zieht, macht es klar, dass das Problem der Interkulturalität (sowie der Übersetzung) nicht in der Grenze, sondern im Inneren der Kulturen (und somit auch der Texte) besteht. Die Repräsentationen der Vertreibung gelten dann als ein spezieller Fall der Interkulturalität, da sie den konflikthaften interkulturellen Kontakt darstellen und zugleich zu prominenten Objekten des kulturellen Transfers zwischen der tschechischen und deutschen Gegenwartsliteratur werden. Spezifisch ist ihre Stellung auch darin, dass in diesem Fall das kulturelle Archiv der Ausgangs- und der Zielkultur höchst komplex verbunden ist und daher die innere Differenziertheit der Stimmen, Codes, Mediennetzwerken etc. übereinandergeschichtet wird. Auch wenn also die Texte durchaus konflikthafte interkulturelle Beziehungen darstellen, lässt sich ihre innere Differenziertheit nicht auf eine einfache symmetrische Opposition der Fremd- und Eigenbilder begrenzen. Dies haben die asymmetrischen Transformationen, die jede Übersetzung begleiten und eine Facette der ‚Nachbarschaften‘ erzeugen, belegt.

Beginnt die innere Differenziertheit und Übersetzungsarbeit schon mit der Pluralität der Fokalisationen und der Pluralität der Soziolekte in einer prosaischen Darstellung (so z.B. im Roman *Aus dem Sinn*, dessen Dialekte in der tschechischen Übersetzung mit denen aus dem heutigen Westböhmen ersetzt werden), findet sie in der Differenziertheit der literarischen Figuren wahrscheinlich ihren deutlichsten Ausdruck. Dass in den deutschen sowie tschechischen Repräsentationen deutsche und tschechische Figuren auftreten und ihre Perspektive in den Texten dargestellt wird, versteht sich von selbst. Nur eine oberflächliche Einsicht in die Gegenwartsliteratur über Vertreibung macht aber weiter deutlich, dass im Mittelpunkt der Texte meistens weder rein tschechisch noch deutsch kodierte Figuren auftreten, sondern dass im Mittelpunkt gerade solche Figuren stehen, die sich entweder durch eine ambivalente Stellung oder eine ‚dritte‘ Perspektive auszeichnen. In erster Linie sind es sicher die Figuren, die durch ihre ‚vermischte‘ Herkunft gekennzeichnet sind. Das bezieht sich vor allem auf Figuren wie Alois Nebel und Wachek im Comic von Jaroslav Rudiš und Jaromír Švejdík bzw. dem Film von Tomáš Luňák; auf die Figuren Emil Katz oder Josef in den Novellen von Martin Fibiger; auf die deutschstämmige und in Tschechien gebliebene Familie in den Romanen von Gerold Tietz und auf die geheimnisvolle Heilerin im Roman *Hinter die Zeit* von Corinna Antelmann. Weiterhin sind es Figuren, die sich durch andere als die nationalen Differenzen kennzeichnen, wie z.B. die Gender-Differenzen, was am auffallendsten wohl im Fall des Romans von Kateřina Tučková *Die Vertreibung von Gerta*

Schnirch ist. Die symmetrische Differenz deutsch/tschechisch wird aber auch durch die Perspektive der jüdischen Figuren (*Ein herrlicher Flecken Erde, Engste Heimat* etc.) oder, wie im Falle von Katalpas *Die Deutschen* durch die Perspektive einer Reichsdeutschen, die der Grunddifferenz der Deutschböhmern und der Tschechen fernbleibt, unterlaufen.

Diese Figuren stehen meistens im Zentrum der Texte. Sie funktionieren als Fokalisatoren der Handlung und vermitteln (nicht vertreten) den Lesern die Perspektive des ‚Anderen‘. Wie im Kapitel über die Rolle der Raummodellierung und der Landschaften in den Repräsentationen klar wurde, sind es gerade diese Figuren, die meistens über die Fähigkeit verfügen, die Grenzen zwischen den eindeutig tschechisch, deutsch oder auch ‚gefährlich‘ und ‚sicher‘ markierten Räumen zu überqueren. Im Überqueren der sonst eindeutig markierten Räume besteht die Rolle der ‚inneren Übersetzer‘. Die ‚dritten Figuren‘ werden auch oft durch spezifische Soziolekte markiert, die ihre Grenzstellung betonen: die Heilerin Hillgertová im Roman von Antellmann verwendet eine bildhafte Sprache, die stets an Freuds Metaphorik erinnert, die Frauenfiguren im Roman von Jirgl, die aus einer deutsch-tschechischen Ehe stammen, verwenden repetitiv dieselben Redewendungen, die offensichtlich die Tradition der vermischten Familie schon in Komotau prägten, und die Figuren in Fibigers Novellen, bei denen Herkunft und Vergangenheit unbestimmt bleiben (Emil Katze in *Anděl odešel*, Wehringer-Bruss und Aussiger in *Aussiger*) zeichnen sich durch eine eigenartige archaische Redeweise aus.

Bei der eigentlichen Übersetzung aus dem Tschechischen ins Deutsche und umgekehrt sind es dann gerade diese Figuren, die die ‚Umorientierung der Texte‘ ermöglichen: dank ihrer mehrdeutigen Rolle in der Semantik der Texte können sie meistens auch zu denjenigen vermittelnden Figuren werden, mit denen sich der Leser auch in einem neuen Kontext identifizieren kann. Die innere Übersetzung, die die Figuren durch ihre Überschreitungen der markierten Räume gewährleisten, erleichtert die Übersetzung unter den Sprachen. Die Figuren werden so schon in der Originalfassung, die auch nie in die anderen Sprachen übersetzt werden muss, durch ihre potenzielle Übersetzbarkeit geprägt. Sie besteht darin, dass diese Figuren in den unterschiedlichen und gegenübergestellten Kontexten immer funktional als vermittelnde Figuren, mit denen man sich identifizieren kann, profiliert werden.

Die ‚dritten‘ Figuren spielen in der Literatur über die Vertreibung eine so wichtige Rolle, da die klare Markierung des ‚Eigenen‘ (der eindeutig tschechisch oder deutsch markierten Figuren) im Text die Identifizierung mit den ‚Anderen‘ erschwert. Komplizierter ist die

Situation für die tschechischen Leser, die sich bei den Szenen der Vertreibung mit der eigenen (im Kontext des Zweiten Weltkrieges ungewöhnlichen) Rolle der Täter identifizieren müssen. Das ist vielleicht auch der Grund, warum die auffallendsten ‚dritten‘ Figuren in den tschechischen Romanen auftauchen, während in den deutschen Romanen das Bedürfnis nach solchen Figuren geringer ist. Während in den tschechischen Texten diese Figuren insgesamt die eindeutigen Hauptfiguren der Romane darstellen, die mit einer autodiegetischen Erzählstimme ausgestattet werden, handelt es sich in den deutsch geschriebenen Texte eher um Figuren, die zwar innerhalb des Sujets eine wichtige Rolle spielen (die alte Heilerin Hillgertová bei Antelmann, die Vetter und die Cousine Jana bei Tietz etc.), die aber selbst nie zu Hauptfiguren und zu autodiegetischen Erzählern der Texte werden. Die tschechischen Texte, die sich auf tschechische Leser konzentrieren, scheinen mit Hilfe der dritten Figuren das Problem zu lösen, dass sie bei der Darstellung der Vertreibung primär die Perspektive der Täter einnehmen, mit der man sich schwieriger identifizieren kann als mit der Perspektive der Opfer. Indem man sich mit Gita Lauschmann oder Gerta Schnirch identifiziert, klammert man nicht nur die nationalen kulturellen Zuschreibungen aus, sondern gewissermaßen auch die Täter- und Opferrollen. So offen und dialogisch ein solcher Ansatz erscheinen kann, so moralisch problematisch ist er.

Die Tatsache, dass die tschechischen Repräsentationen der Vertreibung, die sich in den letzten Jahren in Tschechien einer so großen Popularität erfreut haben, gerade die exemplarischen ‚dritten‘ Figuren ins Zentrum setzen, lässt sich daher einerseits als eine interkulturelle Strategie verstehen, die zur Identifizierung und dem Hineinfühlen mit den ehemaligen „Feinden“ auffordert, sie kann aber auch als eine Art Vermeidung des eigentlichen Problems verstanden werden. Die Identifizierung findet hier nämlich nur mit den Figuren am Rande der Gesellschaft statt. Indem die tschechischen Romane in die Rolle der positiven Hauptfiguren grundsätzlich nur die Figuren am Rande der damaligen kollektiven Identitäten nominieren, zeigen sie ihre Ratlosigkeit in der Schilderung der moralisch ambivalenteren Figuren, d.h. „der Sudetendeutschen“ oder der nationalistisch gestimmten Tschechen. Es läßt sich dann behaupten, dass die Identifizierung mit den ‚dritten‘ Figuren die tatsächliche Auseinandersetzung sowohl mit der Rolle der potenziell moralisch zweifelhaften Opfer (den Anderen) als auch der Täter (der Eigenen) verstellt bzw. dass sich diese Perspektiven immer noch nicht ganz übersetzen lassen und daher jenseits der Kommunikation bleiben. Indem sich die Leser nur mit den Figuren der eindeutigen Opfer am Rande der Gesellschaft identifizieren (und ihnen selbstverständlich die vorbildlichen Nazis gegenübergestellt werden), rückt die

Perspektive sowohl der tschechischen Täter als auch der moralisch zweifelhaften Opfer (wie z.B. im Falle der tatsächlichen Identität von „Lost girl“) in den Hintergrund und an ihre Stelle kommen beidseitig akzeptierbare ‚dritte‘ Figuren.⁹⁴ Nur wenige Texte, wie die Novelle von Jan Tichý *Zweiunddreißig Stunden zwischen Hund und Wolf* (Tichý 2007) oder der Roman *Die lange Welle hinterm Kiel* von Pavel Kohout (Kohout 2000a) stellen die Gewalttaten der Nachkriegszeit aus der Perspektive der Täter dar. Umgekehrt gilt auch, dass sich nur wenige deutsche Texte wirklich mit der vorigen Verstrickung mancher Opfer von Vertreibung in die nationalsozialistische Ideologie und Herrschaft auseinandersetzen, wie es Gudrun Pausewang am Beispiel ihres Vaters oder Gerold Tietz am Beispiel seiner Mutter vorgeführt haben. Die Konzentration auf die ‚dritten‘ Figuren kann also sowohl ein effizientes Mittel sein, wie man die agonalen Masternarrative überwinden kann, als auch ein Mittel, wie man das Problem (die Perspektive der Täter und der zweifelhaften Opfer) vereinfachen und vergessen kann.

Die innere Differenziertheit beschränkt sich aber schließlich nicht nur auf die Pluralität der Fokalisierungen und der Sozio- und Ideolekte, mit denen die einzelnen Figuren markiert werden, oder auf die ‚dritten‘ Figuren, sondern sie bezieht sich auch auf die Verschränkung ganzer Erinnerungskomplexe, die die historische Erfahrung des 20. Jahrhunderts geprägt haben. Da sich in jeder Generation dieses Jahrhunderts die Erinnerungen an mehrere Regime, Ideologien und Katastrophenschichten, die sich im rückblickenden Gedächtnis oft überlappen, gegenseitig ausschließen oder ineinander übergehen, geht diese Pluralität der Kontexte auch in die meisten Repräsentationen ein, die sich sonst auf Vertreibung konzentrieren. Eigentlich bringt schon die spezifische Perspektive der ‚dritten‘ Figuren andere Erinnerungskomplexe mit sich, die die einfache Polarisierung der Täter und Opfer kompliziert. Die Erinnerungen und ‚Posterinnerungen‘ an die Vertreibung stehen so immer schon in einer breiteren ‚Erinnerungslandschaft‘. Es gibt daher keine Repräsentation der Vertreibung, in der nicht zumindest am Rande auch der Holocaust, der nationalsozialistische Terror in den okkupierten Ländern oder die späteren kommunistischen Diktaturen thematisiert würden.

Die entscheidende Frage ist dann, wie diese verschiedenen Blickwinkel, Soziolekte und andere ‚ideologisch gefärbten Sprachen‘, die bis zu unterschiedlichen konkurrierenden Masternarrativen reichen und auch andere Erinnerungskomplexe umfassen, aufeinander bezogen werden? Im Folgenden konzentriere ich mich auf die Verschränkung des Themas Vertreibung mit den zwei zentralen Erinnerungskomplexen europäischer historischer

⁹⁴ Für diese Bemerkung danke ich Viktorie Hanišová.

Erfahrung, nämlich mit dem Holocaust und dem Stalinismus oder auch Sozialismus in den hier behandelten Texten. Hier interessiert vor allem, in welchem Verhältnis die Vertreibung zu den anderen Erinnerungskomplexen in den Texten steht und wie die konkurrierenden Opfer- und Täterrollen gemeinsam behandelt werden.

III. 2. 2 DER HOLOCAUST IN DEN REPRÄSENTATIONEN DER VERTREIBUNG

Der zentralen symbolischen Stellung des Holocausts in den heutigen europäischen Erinnerungskulturen entspricht die Tatsache, dass fast in allen prosaischen Texten über die Vertreibung auch das Schicksal der jüdischen Bevölkerung zumindest am Rande thematisiert wird. Die Art und Weise, wie die beiden Ereignisse verbunden werden, ist aber in allen Texten höchst variabel.

Im Roman *BergersDorf* von Herma Kennel wird die Verbrennung der Synagoge in der Stadt Iglau und die anschließende Aggression gegen die hiesigen Juden in mehreren Episoden geschildert. Die Vernichtungslager werden aber erst von dem jungen Wehrmacht-Soldaten Franz Hondl erwähnt, der während des Urlaubs gegen Ende des Krieges Bergersdorf kurz besucht. Als Reaktion auf die Information über die Vernichtungslager lässt die Autorin einen der Bauern die Situation prophetisch deuten: „Wenn das alles stimmt, was du uns heute berichtet hast, dann kann es für uns Deutsche kein gutes Ende mehr geben!“ (Kennel 2003: 264) Es ist eine der vielen Vorausdeutungen, die die tragische Plotstruktur des Romans zu seinem Ziel leitet und die ‚umbarmherzige Verkettung‘ der Ereignisse hervorhebt. Den Helden des tragischen Mythos wird in dieser Szene, die dem Anagnorosis-Moment der Plotstruktur entspricht, ihre Verstrickung und die tragischen Folgen bewusst. Die Vernichtung der Juden wird hier als eine symbolische Überschreitung der metaphysischen Grenze dargestellt, die auf der symbolischen Ebene den tragischen Untergang – die sich nähernde Vertreibung und Ermordung der mit dem nationalsozialistischen Regime verstrickten Hauptfigur – zur Folge hat.

Eine ähnliche symbolische Funktion kommt der Vernichtung der Juden auch in den Romanen von Gerold Tietz zu. Bei der Schilderung des Zerfalls der Hopfenwirtschaft in West- und Nordböhmen während des Zweiten Weltkrieges im Roman *Böhmisches Richtfest* wird der Holocaust mit den Vertreibungen auf einer symbolischen Ebene in Zusammenhang gebracht:

Sie [die Bewohner von Dauba und Horka] merkten nicht, daß ein Hopfenmarkt nach dem anderen geschlossen wurde, dafür aber auf den Jahrmärkten feines Porzellan angeboten wurde, Teller mit Goldrand und mit Girlanden aus Eichenblättern verziert und mit der Inschrift: ‚Sudetenland – judenfrei.‘ So fingen sie an, sich selbst aus ihren Hopfengärten zu vertreiben. (Tietz 2007: 31)

Im letzten Satz, in dem die beiden Erinnerungskomplexe plötzlich verbunden werden, wird die passive Rolle der Opfer in eine aktive verwandelt. Dabei wird die übliche transitive Form des Verbes „vertreiben“ in die reflexive geändert. So wird die Deutung nicht nur auf der expliziten Ebene der Aussage, sondern auch auf der sprachlichen und poetischen Ebene realisiert. Die metonymische Zerlegung des Aktes in einen langfristigen Prozess – „so fingen sie an...“ – steigert die tropologische Verdichtung und symbolische Aussagekraft der Behauptung. Die plötzliche Verbindung wird aber nicht mehr zur Hervorhebung des Anagnorosis-Moments der tragischen Plotstruktur genutzt, wie es bei Kennel der Fall war, sondern in die assoziative Flut eingebaut, die die chronologische Reihenfolge und historische Kausalität zugunsten der symbolischen Potenz transformiert. Erst auf der symbolischen Ebene der kulturellen Deutung und Auslagerung kann die sonst historisch kaum akzeptierbare unmittelbare Verbindung des Holocausts und der Vertreibung dargestellt werden.

Die Verschränkung der beiden Erinnerungskomplexe wird aber nicht nur in den Randepisoden thematisiert, sondern auch in einigen Texten zu ihrer Basisstruktur erhoben. Das ist exemplarisch der Fall im Roman *Aus dem Sinn* von Emma Braslavsky (Braslavsky 2007). Der Roman fängt mit dem Verlust des Gedächtnisses des ostdeutschen Mathematikers Eduard Meißerl bei seiner erzwungenen psychiatrischen Behandlung im Jahre 1968 an. In zwei parallelen Erzähllinien wird dann einerseits das Leben der ‚Umgesiedelten‘ in der DDR andererseits das Leben der Familie des Mathematikers während und unmittelbar nach dem Krieg in der Tschechoslowakei geschildert. In bisher verdrängten Erinnerungen an die Zeit in der Tschechoslowakei, die der Verlust des normalen Gedächtnisses hervorruft, erinnert sich Eduard nicht nur an die Vergewaltigung seiner Mutter, sondern auch an die Freundschaft mit der Jüdin Miri. Sie wurde von den Nachbarn während des Krieges versteckt. Nachdem Eduard ihr Versteck aber unabsichtlich seinem Freund Pavel verraten und dieser sie anzeigt hat, wurde sie ins Konzentrationslager verschleppt. Er erinnert sich in den Rückblenden weiterhin auch an das nationalsozialistische Engagement des Verwandten, der für die Verschleppung der Jüdin verantwortlich war und der in der ersten Handlungslinie als Erfurter SED Funktionär dargestellt wird. Während also eine grotesk dargestellte Handlungslinie die Kultur

und das restaurative politische Denken der Vertriebenen darstellt, zeigt die zweite Linie die Ursachen der Katastrophe und ihre Verstrickung in nationalsozialistische Verbrechen während des Krieges.

Der Verlust des ‚privaten Gedächtnisses‘ des Mathematikers (und seine Entdeckung der verdrängten Erinnerungen) spiegelt so den Verlust des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ der ganzen Gruppe der Vertriebenen wider, dessen Bestandteil auch der Holocaust und das Bewusstwerden der eigenen Schuld ist. Mit der traumatischen Erinnerung an die eigenen Traumata der Vertriebenen verbindet Braslavsky also auch die eigene Verantwortlichkeit für die Katastrophe der Juden, die im Milieu der ‚Umgesiedelten‘ verdrängt worden ist. Auch hier werden der Holocaust und das Opfernarrativ der Vertriebenen wie bei Tietz miteinander verschränkt, sodass die übertriebenen Ansprüche der Vertriebenen einerseits relativiert und beschränkt werden, zugleich aber auch ihr Leiden in den Zusammenhang mit der Leidensgeschichte der Juden gebracht wird. Die Erinnerungen an die Verstrickung der Deutschböhmern in die Vernichtung der europäischen Juden helfen, eigene Traumata der Vertreibung zu fassen und kulturell zu kodieren.

Eine ähnliche Verschränkung der Erinnerungskomplexe hat auch Radka Denemarková im Roman *Peníze od Hitlera* vorgestellt (Denemarková 2006). Durch die Verbindung beider Erinnerungskomplexe wird hier ebenso ein zwiespältiges Bild der unmittelbaren Nachkriegsereignisse gezeichnet. In der Hauptfigur Gita Lauschmann, die jüdischer Herkunft ist und verfolgt wurde, nach dem Krieg aber als Deutsche behandelt, gequält und praktisch vertrieben wird, konzentrieren sich anschaulich die beiden Erinnerungskomplexe Holocaust und Vertreibung. Die paradoxe Umkehrung der Verfolgung zeigt auf den ersten Blick die Ungerechtigkeit der Vertreibungen und Misshandlungen der Deutschen und deutet einige Parallelen mit der Verfolgung der Juden an. Gita vergleicht die Qualen des KZ mit der Schikane der tschechischen Verfolger und überwindet letzteres nur dank der Erfahrungen des ersten.

Eine Gleichsetzung beider Erfahrungen schließt Denemarková jedoch deutlich aus. In einer Szene, in der die aus dem Heimatdorf vertriebene Gita in den Lagern für die Deutschen, die zu den Transporten nach Deutschland bestimmt wurden, ankommt und hier schon wieder Misshandlungen begegnet, führt sie ein Gespräch mit den hier internierten Deutschen. Während die Deutschen, die hier offensichtlich die Vergangenheitsdiskurse der späteren Vertriebenenverbände repräsentieren, ihr Leiden im tschechischen KZ mit dem Schicksal der

Juden in dem aus den Propagadafilmen bekannten deutschen KZ vergleichen (und das eigene Leiden hervorheben), hält Gita das Ausmaß der Qualen für nicht vergleichbar. Sie empfindet keine Solidarität mit den vertriebenen Deutschen, sondern eher Rachegefühle. In dem Gespräch zwischen Gita und ihrer deutschen Bekannten werden die beiden Erfahrungen klar hierarchisiert, wobei das Leiden der Deutschen im tschechischen KZ durch das Leid der Juden relativiert wird.

Eine interpretatorische Tücke bereitet jedoch die Schlüsselszene, an die sich Gita beim Schreiben ihrer Autobiographie vor ihrem Tod am Ende des Romans erinnert. In der Erinnerung erblickt sie ihren Vater, der an seiner Jacke das Hakenkreuz trägt (Denemarková 2006: 238). Die Szene, die die eigene familiäre Verstrickung in den Nationalsozialismus andeutet, relativiert noch einmal alle bisher gebildeten Vorstellungen. Würde die traumhaft dargestellte Szene bestätigt, berechtigten sich doch die Vorwürfe, die zur Enteignung des Familienbesitzes führten. Diese Szene kompliziert aber nicht nur den Opferstatus der Familie der Hauptfigur, sondern auch den Status der Vertriebenen, deren nationalsozialistische Vergangenheit damit wieder thematisiert wird.

Der Holocaust erscheint in den Texten über Vertreibung überraschenderweise aber nicht nur als Korrektiv der selektiven Erinnerungen der Vertriebenen (Braslavsky *Aus dem Sinn*) oder als Relativierung der Forderungen von Vertriebenenverbänden (Denemarková *Peníze od Hitlera*), sondern auch bei den Autoren, die die nationalistischen oder gar nationalsozialistischen Diskurse weiter tradieren, wie Wilhelm Böhm und Emil Karl Stöhr. Stöhr erzählt in seinem Roman *Die Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit* (Stöhr 2014) zwar vom Selbstmord des von der Gestapo bedrohten alten Uhrmachers Goldmann und der Abtransportierung der Juden aus der Stadt. Seine Schilderung neigt aber trotzdem zur Relativierung des Leids der Juden. Der durchaus positiv geschilderte Vater des kleinen „Simplizissimus“, der Führer der hießigen Sudetendeutschen Freikorps und NSDAP Mitglied ist, wird als entschiedener Gegner jeglicher Gewalt gegen Juden und ihre Transporte dargestellt. Während der Deportation der Juden wird sogar die Rettung eines unbekanntem Juden durch den kommandierenden General der Wehrmacht geschildert. Die Funktionäre der nationalsozialistischen Organisationen und Truppen werden hier insgesamt als resolute Gegner jeglicher antisemitisch motivierten Gewalt, ja sogar Beschützer der jüdischen Bevölkerung im Sudetendeutschen Gau dargestellt. Die Verantwortlichkeit wird ausschließlich dem „ortsfremden Preußen“ in der Gestapo zur Last gelegt. Auch hier zielen die Episoden, die sich mit dem Thema beschäftigen, nicht auf eine komplexe Darstellung und

Problematisierung der unmittelbaren Nachkriegsereignisse, sondern auf die Verharmlosung des Holocausts und auf die Entlastung der Verantwortlichkeit deutschböhmischer Figuren.

Wilhelm Böhm geht mit der Verschränkung beider Erinnerungskomplexe in seinem Roman *Keine Liebe kein Erbarmen* ähnlich um. Er spricht das Thema schon im Vorwort des Romans an, indem er seiner abenteuerlichen Erzählung einen historischen Überblick der geschilderten Epoche vorausschickt:

Mit der Abtrennung der deutschen Gebiete östlich von Oder und Görlitzer Nieß und der Vertreibung der dort lebenden Deutschen nach dem Ende des II. Weltkrieges wurde eine durch Jahrhunderte währende Symbiose von slawischen Völkern, deren jüdischen Minderheiten Ostmitteleuropas und den deutschen Menschen und ihrer prägenden Kultur beendet. (Böhm 2006: 5)

Er präsentiert hier ein idealisiertes, Jahrhunderte dauerndes Miteinanderleben der Deutschen und der Juden auf einem Gebiet. Auch er verbindet dabei die Vertreibung mit dem Ende der „Jahrhunderte währenden Symbiose“ (Böhm 2006: 5). Haben aber die vorher erwähnten Autoren das „Ende“ der deutschen und jüdischen Symbiose und die Vertreibung auf der symbolischen Ebene als Ursache und Folge dargestellt oder sie zumindest gegenübergestellt, setzt Böhm die beiden Ereignisse gleich. Seine Darstellung läßt darauf schließen, dass es zu „dem Ende der Symbiose“ erst „mit der Abtretung der deutschen Gebiete östlich von Oder und Görlitzer Nieß“ und der Vertreibung der dort lebenden Deutschen kam (Böhm 2006: 5). Das führt dazu, dass die Juden und die vertriebenen Deutschen als Opfer eines gemeinsamen Täters, sicher aber nicht als Täter und Opfer dargestellt werden. Die Folge einer solchen Darstellung ist wieder die Entlastung der eigenen Verantwortlichkeit für die Kriegs- und Nachkriegsereignisse.⁹⁵

Die bemerkenswerte Nivellierung beider Erinnerungskomplexe spiegelt allerdings auch das Cover des Buches. Hier sieht man eine Zeichnung von der Tochter des Autors, Stephanie Böhm, auf der ein Gewimmel beim Einsteigen in die Frachtzüge gezeigt wird. Insoweit könnte man die Szene für eine treue Darstellung des Schicksals vieler Deutschen aus der Tschechoslowakei halten, wäre die Zeichnung nicht um weitere Motive ergänzt. Der Zug, in den die Leute unter der Bewachung bewaffneter Männer einsteigen, steht nicht auf einem

⁹⁵ Eine deutliche Hervorhebung des jahrhundertelangen friedlichen Miteinanderlebens der Deutschen und der Juden in Prag, dem ein nationalistischer Hass gegenübergestellt wird, prägt teilweise auch einige Passagen des Erinnerungsbuchs von Erika Härtl-Coccolini in der Originalfassung, die der tschechische Übersetzer gestrichen hat.

Bahnhof oder bei einer einfachen Plattform, sondern gleich neben von Stacheldraht eingezäunten Baracken, die an die Baracken im Konzentrationslagers erinnern. Das Bild wird von einem hohen Wachturm mit Wachpostendominiert, der über den Baracken und dem Getümmel zu sehen ist und aus dem die Strahlen eines Reflektors (oder die Schussbahnen) auf die Köpfe der Einsteigenden fällt. Die Zeichnung erinnert nicht an die historischen Fotografien der Abtransportierung der Zivilbevölkerung aus den tschechoslowakischen Grenzgebieten, sondern eher an die berühmten Szenen aus den nationalsozialistischen Vernichtungslagern, bei denen die Häftlinge unter den Strahlen der Reflektoren und den Wachtürmen auf einer Rampe ausgeladen und selektiert wurden. Es geht offensichtlich um eine Koppelung der Erinnerungen an die Transporte der Vertriebenen und ihre Internierung in den Sammellagern (Staněk: 2002, 2005) mit dem visuellen Kanon des Holocausts. Die Embleme der Vernichtungslager – eine von Reflektoren beleuchtete Rampe unter den Wachtürmen mit bewaffneten Posten neben den Baracken, umgeben von Stacheldraht – wurden mit den Informationen über die Internierung und Abtransportierung der Deutschen in den Frachtzügen verbunden.

Die visuelle Verschränkung der beiden Erinnerungskomplexe ist deshalb spannend, weil es nicht mehr um ihre bloße Gegenüberstellung, sondern um ihre Vermengung geht. Es handelt sich nicht mehr um eine gut kalkulierte politische Argumentation, eine Kalibrierung von Schuld und Verantwortlichkeit, sondern um eine Übertragung der symbolischen Formen eines Erinnerungskomplexes auf den anderen. Man kann hier mit Eva Hahnová und Hans-Henning Hahn über eine Art „Holocaustisierung“ (Hahn: 2008) der Erinnerung an die Vertreibung sprechen, bei der der Holocaust als eine Vorlage für die Repräsentationen der Vertreibung dient. Nicht nur die Argumente und Redewendungen, die ursprünglich die Vergangenheitsdiskurse des Holocausts prägten, sondern auch die konkrete visuelle Sprache der Repräsentationen des Holocausts wird in den Repräsentationen der Vertreibung verwendet.

Eine solche Vermengung beider Erinnerungskomplexe im visuellen Bereich findet man letztendlich auch in der Schlusszene des Films *Habermann* von Juraj Herz (nach der Romanvorlage von Josef Urban), auf die in diesem Kontext schon Kamil Činátl hingewiesen hat (Činátl 2014: 150, 151). In der Schlusszene erfährt man, dass Jana, die Frau von Habermann, die wegen ihrer halbjudischen Herkunft im Konzentrationslager interniert wurde, 1945 auch mit den anderen deutschsprachigen Bewohnern zum Transport nach Deutschland eingegliedert wird. Dabei wird in einem effektvollen Moment die Kamera auf die in einem

abfahrenden Frachtzug stehende Jana fokussiert, die sich die offensichtlich unpassende deutsche Uniformjacke auszieht und sich zugleich ein christliches Kreuz und ein jüdischer gelber Stern zeigen. Die Frachtwagen und der gelbe jüdische Stern der Häftlinge eines Konzentrationslagers auf der einen Seite und das christliche Kreuz und die deutsche Wehrmachtuniform auf der anderen Seite bilden eine eindrucksvolle Vermengung der Symbole, die die Aussage des Filmes unterstreichen. Der Zuschauer soll sich hier mit den unschuldigen Opfern der Vertreibung identifizieren, die sowohl Opfer des nationalsozialistischen Regimes als auch des tschechischen Nationalismus sind. Während der jüdische Stern, das christliche Kreuz und die Wehrmachtuniform eher eine kontrastive Gegenüberstellung bilden, verbindet die Symbolik der abfahrenden Frau in einem Frachtwagen die beiden Erinnerungskomplexe zu einem einheitlichen Symbol der Leidensgeschichten des 20. Jahrhunderts. Die Frachtwagen und allgemein die Bahn spielen eine verbindende Rolle zwischen den beiden Erinnerungskomplexen, in denen sie zum Inbegriff der totalitaristischen Erfahrung der Moderne erhoben werden.

Das bezieht sich auch auf den Roman *Die Unvollendeten* von Reinhard Jirgl, in dem die Bahn und die Züge ebenfalls zum Kennzeichen der modernen Entwurzelung und zum Symbol des Schicksals von Vertriebenen in der Nachkriegszeit stilisiert werden. Nicht nur während der Transporte aus der Tschechoslowakei, bei denen der Weg relativ detailliert dargestellt wird, sondern auch danach bleiben die Figuren an die Bahn emotional gebunden. Hanna und ihre Schwester Maria arbeiten in der DDR bei der Bahn und in der assoziativen zitathaften Rede taucht das Thema der Transporte immer wieder auf. Ereignisse wie der Umzug in eine neue Wohnung („Hannas Weg zur Hauptkasse nur 5 Gehminuten, 5 Minuten auch bis zu den Zügen“ Jirgl 2003: 152), oder eine Urlaubsreise („es könnten keine Plätze mehr frei bleiben für uns auf diesem *Transport*, und jeder Zug wäre *der letzte Zug*....“ Jirgl 2003: 178) regen die Erinnerungen an die Transporte an. Die Figuren verbinden mit der Bahn ihre traumatische Erfahrung der Transporte. Die Bahn ist für sie zugleich aber auch eine ‚Nabelschnur‘, die sie symbolisch mit der ‚alten Heimat‘ verbindet, in die sie jahrzehntelang nach der Vertreibung glauben zurückkehren zu dürfen. Die Tatsache, dass die beiden Figuren aber schon vorher in der Tschechoslowakei bei der Bahn arbeiteten, deutet jedoch an, dass die Gebundenheit an die Bahn nicht erst das Ergebnis der Vertreibung ist, sondern immer schon ihr Schicksal prägt. Die Bahn wird zum Sinnbild moderner Entwurzelung, die in Jirgls Geschichtsphilosophie ohne Ende und ohne Anfang ist. Schließlich bekommt auch Jirgls rhythmische Sprache, die zur parataktischen Reihung zusammengequetschter Ausdrücke tendiert („So mussten sie

erneut auf-Transport, wieder gepflichtet in Güterwaggons tage&nächte=lang: von München nach Dresden nach Leipzig – dann Magdeburg – -“ Jirgl 2003: 6), etwas vom holprigen Rhythmus der Zugbewegung.

Im Gegensatz zur optimistischen Konnotation der Bahn im 19. Jahrhundert wird die Bahn und insbesondere der Frachtzug in der Vertreibungsliteratur so wie in der Holocaustliteratur zum allgemeinen Symbol des totalitaristischen Terrors, der modernen Gesellschaftsplanung und der Machtausübung. Die Bahn als Inbegriff moderner Horizonterfahrung und der Schicksalhaftigkeit, die durch die Schienen bestimmt wird, spiegelt die Erfahrung der Vertriebenen sowie der Opfer des nazistischen Regimes wider. Die Wiederholung des Motives in den Romanen von Böhm und Jirgl oder in den Filmen *Habermann* und *Alois Nebel* sollte jedoch nicht die pragmatischen Unterschiede in ihrer Verwendung verstellen. Während die Vermengung der Motive in den drei letztgenannten Fällen die allgemeine Signatur der Moderne hervorhebt, begrenzt sich der dokumentarische Roman von Böhm, der die historische Referenz ins Zentrum stellt, nur auf die verklärende Legitimisierung eigener politischer Positionen.

III. 2. 3 DER KOMMUNISMUS UND DER SOZIALISMUS IN DEN REPRÄSENTATIONEN DER VERTREIBUNG

Die Erfahrungen der Vertriebenen und der Opfer des Kommunismus in der Tschechoslowakei scheinen auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun zu haben. Die kommunistische Diktatur wurde in der Tschechoslowakei erst mehrere Monate, nachdem die letzten Deportationen der Deutschen das Land verlassen haben, errichtet. Auch wenn die kommunistische Partei spätestens seit der Parlamentswahl im Mai 1946 für die Politik der Nationalfront maßgeblich verantwortlich war, waren alle damaligen Parteien der Nationalfront mit der Durchführung der Vertreibung im Großen und Ganzen einverstanden und partizipierten daran. Doch werden die Erfahrungen der Vertreibung und des Kommunismus oft gegenübergestellt oder auch miteinander verbunden (siehe das Kapitel zu den Masternarrativen).

Der westdeutsche Antikommunismus hat zuerst dazu beigetragen, dass die Kritik an der Vertreibung mit der Kritik am Kommunismus gleichgesetzt werden konnte, da letztere das erste in der Zeit der intensiven Mitarbeit der CDU/CSU und der Vertriebenenverbände in den 50er und Anfang der 60er Jahre legitimisierte. Solche Stimmungen spiegelt der Roman

Prager Totentanz von Olga Barényi (Barényi 1957) wider, in dem die Täter der Verbrechen während der Vertreibung mit den Kommunisten (bzw. mit den Kommunisten stalinistischer Richtung) mehrheitlich gleichgesetzt werden. Der Antikommunismus legitimisiert die pauschale Ablehnung der Vertreibung und sogar teilweise die damals übliche Forderung der Grenze aus dem Jahre 1938 und verharmlost indirekt die vorausgehende nazistische Herrschaft, die konkret in *Prager Totentanz* als Ordnung dem Chaos der Nachkriegszeit gegenübergestellt wird.

Dieselbe Gegenüberstellung konnte nach der Entdeckung des Themas in der tschechoslowakischen Opposition und im Exil seit Ende der 70er Jahre und noch mehr seit dem Fall des Eisernen Vorhangs auch als verbindender und nicht mehr nur trennender Aspekt wahrgenommen werden. Die Gleichsetzung zwischen der Vertreibung und dem kommunistischen Regime ermöglichte nun sowohl den Deutschen als auch den Tschechen, die Rolle der Opfer (einerseits der Vertreibung, andererseits des Kommunismus) anzunehmen. Die neu entdeckte Solidarität mit den Opfern des kommunistischen Regimes, die das Gefühl eines gemeinsamen Leidens hervorbrachte, tritt deutlich in den Texten von Ilse Tielsch (*Die Zerstörung der Bilder*), Gudrun Pausewang (*Geliebte Rosinkawiese*) und Barbara von Wulffen (*Die Urnen voll Honig*) aus den frühen 90er Jahren hervor. Rotrekls Nachwort zur tschechischen Übersetzung des Erinnerungsbuches von Wulffen aus der Jahrtausendwende (siehe das vorige Kapitel) zeigt, dass auch für die tschechischen Leser der neu erhaltene Status des Opfers Solidarität mit den Vertriebenen hervorrufen kann. Während also früher der Antikommunismus die pauschale Kritik der Vertreibung und den Bruch zwischen dem Westen und dem Osten legitimisierte, ist es seit der Revolution 1989 umgekehrt etwas, was die beiden unterschiedlichen Erfahrungen der Kollektive annähert. Auch im Roman *Die Niemandszeit* von Jörg Bernig verbinden sich die vertriebenen Deutschen mit den aus der Tschechoslowakei vor dem kommunistischen Terror⁹⁶ flüchtenden Tschechen und bilden für kurze Zeit an der Grenze eine idealistische Gemeinschaft ohne nationale Konflikte. Und ebenso im Abenteuerroman *Příběh zbloudilé kulky* von Lubomír Kubík (Kubík 2017) versteht sich der Held als Gegner der heranwachsenden Macht der kommunistischen Partei, der er mit den zum Transport bestimmten Deutschen als seinen Verbündeten standhält.

⁹⁶ Die geschilderte Flucht der Bevölkerung vor dem kommunistischen Terror im Jahre 1946 kann nur als kontrafaktische Erdichtung Bernigs wahrgenommen werden, da die großen Wellen der Emigration erst im Februar 1948 eingesetzt haben, als die Grenzregionen schon längst vollständig von den Staatsbehörden kontrolliert wurden.

Doch auch später wurden die Erfahrungen der tschechischen Opfer des Kommunismus und der deutschen Opfer der Vertreibung gegenübergestellt und aufgerechnet. So drückte Pavel Kohout in seinem Roman *Die lange Welle hinterm Kiel* in den Worten der jungen, in die Schweiz emigrierten tschechischen Ärztin Sylvia die verbreitete These aus, dass die Vertriebenen dank der Vertreibung vor den Schrecken des Kommunismus im Ostblock gerettet wurden und praktisch ein Lebensniveau erreichten, das sie sonst in der Tschechoslowakei nie hätten erreichen können. Nicht die Vertriebenen, sondern die Tschechen, die unter der sowjetischen Herrschaft leiden mussten, wären tatsächlich benachteiligt. Charakteristisch für diese Passage des Romans ist, dass sie in der tschechischen Fassung des Textes länger ausgeführt wird als in der beinahe zeitgleich erscheinenden deutschen Fassung des Textes. Während in der tschechischen Fassung die allgemeine These um eine Bemerkung über den Reichtum der Sudetendeutschen und der konkreten Figur, zu dem ihr eigentlich die Vertreibung geholfen hätte, erweitert wird, wird Satz in der deutschen Fassung (vergleiche Kohout 2000a: 132; Kohout 2000b: 181) komplett weggelassen. In der Argumentation von Sylvia erklingt der traditionelle Mechanismus der Aufrechnung der Leiden. Auch wenn das Leiden des einen Kollektivs nicht unmittelbar mit dem Leiden des anderen zusammenhängt, lassen sie sich nach dieser Logik vergleichen und gegenseitig verrechnen. Die Leiden stehen hier als messbare, vergleichbare Phänomene, die gegenseitig um Anerkennung ihres Anspruches auf die begrenzte Resource der Solidarität kämpfen (siehe Rothberg 2004:3). Das offene Ende des Romans, in dem sowohl Martin Burian, der für die Verbrechen nach dem Krieg verantwortlich sein sollte, als auch die Opfer der Verbrechen, die aber laut Burian engagierte Nazi waren, gemeinsam im Ozean verschwinden, läßt darauf schließen, dass die Logik der Aufrechnung keinen Ausweg bietet.

Schließlich gibt es aber auch Texte, die sich weder auf die Gegenüberstellung des Opferstatus noch auf gegenseitige Solidarität stützen, sondern die die beiden Erinnerungskomplexe als zwei ineinander verschränkte symbolische Schichten verstehen, die gemeinsam die Erfahrung der Moderne ausmachen. Die polnische Slawistin Karolina Ćwiek-Rogalska stellte in ihrem Aufsatz *Sen o Sudetech. Česká literatura věnovaná tématu odsunu německy mluvícího obyvatelstva jako forma paměťové terapie* die Frage, „ob es eigentlich [in der Literatur über Vertreibung] im Grunde nicht statt um einen tschechisch-deutschen um einen bloß tschechischen Konflikt gehe“⁹⁷ (Ćwiek-Rogalska 2016: 351). Sie meint damit, dass sich die

⁹⁷„Můžeme se tedy také ptát, jestli v jádru nejde namísto problému česko-německého pouze o problém český.“
Übersetzt von V. S.

Romane der tschechischen Gegenwartsliteratur, in deren Vordergrund auf den ersten Blick die Vertreibung steht, eigentlich mehr auf die Zeit der kommunistischen Diktatur konzentrieren, die mit mangelnder Aufarbeitung oder auch Verharmlosung der Vertreibung verbunden ist, als auf die eigentliche Vertreibung und die Schicksale der Deutschen. Vor allem die Romane von Václav Řezáč und Bohumil Říha stehen laut Āwiek-Rogalska als Architexte dieser Literatur in ihrem Hintergrund und bestimmen weiterhin die neu erscheinenden Texte: „Das Verhältnis der Referenz scheint vor allem zwischen den heutigen Romanen und den prosaischen Texten der 40er und 50er Jahren zu herrschen“⁹⁸ (Āwiek-Rogalska 2016: 350).

Sie betont dabei die Schlüsselrolle der Figur Rejsek in Řezáčs Roman *Nástup* (Řezáč 1955) (Āwiek-Rogalska 2016: 350). Es handelt sich um den Sohn eines tschechischen Legionärs und einer Deutschen, der nach dem Münchner Abkommen die Grenzregion verlassen musste und 1945 zurückkehrt, um sich wieder in seinem Heimatdorf niederzulassen. Als eine Randfigur, die zwischen der alten und der neu entstehenden, sozialistischen Gesellschaft stehen bleibt und den beiden doch nicht angehören darf, verliert sie sich im Laufe des Erzählens. In der Verfilmung des Romans aus dem Jahre 1953 wurde die Figur sogar ganz ausgelassen. Laut Āwiek-Rogalska könnte man die ‚dritten‘ Figuren, die die Gegenwartsliteratur dominieren, als eine Art rückkehrende Doppelgänger dieser bei Řezáč verdrängten Figur verstehen. Āwiek-Rogalska pointiert ihre These mit Marx: „Ein Gespenst geht um in der Literatur, die dem Thema Vertreibung gewidmet wird, ein Gespenst des Rejzek von Řezáč“ (Āwiek-Rogalska 2016: 351). Auch wenn mir nicht klar ist, ob diese Figuren immer noch ihre Unheimlichkeit beibehalten haben, da sie Āwiek-Rogalska an einer anderen Stelle selbst in der ‚sicheren Position‘ unschuldiger Helden sieht, scheint ihre These doch für das ‚Postmemory‘ der Vertreibungsliteratur plausibel. Tatsächlich setzen sich mehrere Texte, in denen die Vertreibung sonst eine zentrale Rolle spielt, ebenso intensiv mit der Zeit danach auseinander. Diese Zeit dient hier zumindest als eine Art vermittelnde Folie. Wie in den den einzelnen Erinnerungsstrategien gewidmeten Kapiteln festgestellt wurde, stehen die heutigen Repräsentationen immer schon in einem Kontinuum der vorigen Aktualisierungen des Themas, die sich in den verfestigten Topoi und in der Sprache der Vergangenheitsdiskurse objektivieren. Daraus folgen für die späteren Repräsentationen einerseits Probleme, da die verkrusteten Diskurse statt der dargestellten Vergangenheit eher die Zeit der vorigen Aktualisierungen ins Gedächtnis rufen. Andererseits können auch Vorteile konstatiert werden,

⁹⁸ „Zdá se, že vztah reference panuje především mezi dnešními romány a prózami ze čtyřicátých a padesátých let.“ Übersetzt von V. S.

da gerade in der Kontinuität der ‚Horizontverschmelzung‘ (Gadamer) die Möglichkeit besteht, den Zugang zur Vergangenheit wieder zu erneuern. Die Repräsentationen führen mit den vorigen Aktualisierungen eine Art Polemik, in der sie sich von ihnen befreien und zugleich ihnen verhaftet bleiben. Ćwiek-Rogalska hat in Verbindung damit darauf hingewiesen, dass das in dem Roman *Peníze od Hitlera (Ein herrlicher Flecken Erde)* von Denemarková präsentierte Bild des Dorfes Puklice, in das die Hauptfigur nach fast sechzig Jahren zurückkehrt, nicht der Gesellschaft um die Jahrtausendwende entspricht, sondern der Gesellschaft der Nachkriegszeit. Auch wenn die meisten historischen Akteure gestorben sind, reagieren die Dorfbewohner, mit denen sich die Hauptfigur trifft, als wäre die Vertreibung unlängst passiert. Vergessen oder Revidieren kommt hier nicht in Frage. Die beiden Themenkomplexe – Vertreibung und Zeit des Sozialismus – bleiben so seit den ersten Reflexionen ineinander verschränkt.

Musste Rejzek in Řezáčs Roman wegen seiner Mittelstellung verschwinden, verschwindet in Tučkovás *Vyhnání Gerty Schnirch* die Figur des idealistischen Kommunisten und Gertas Liebhabers Karel. Sein Verschwinden wird hier nur teilweise mit den politischen Prozessen der 50er Jahre verbunden. Nachdem Karel, die einzige relativ positive männliche Figur des Romans, über die Legitimität der Vertreibung zu zweifeln anfängt, zugleich aber auch nichts gegen die eingeschlagene Linie der Partei tut bzw. sich zu tun traut (in dieser Hinsicht ist er ein typischer Vertreter der ‚schwachen‘ männlichen Figuren in Tučkovás Romanen), wird er aus der Handlung des Romans entfernt. Seine doppelte Position erscheint nämlich für die damalige politische Situation aber auch für die klare Trennung von Opfer und Täter sowie der weiblichen und der männlichen Figuren in Tučkovás polarisiertem Text hindernd. Die Auseinandersetzung mit dem Kommunismus wird so zu einem unterbelichteten Hintergrund der Darstellung von Vertreibung, so wie vorher die Vertreibung ein unterbelichteter Hintergrund der Darstellungen der entstehenden sozialistischen Gesellschaft war.

Der Bann der früheren Aktualisierungen des Themas und die Spur der sozialistischen Vergangenheitspolitik in den aktuellen Repräsentationen kann aber auch spielerisch überwunden werden, indem der vektorisierte Code vergangener Aktualisierungen ironisch in das Erzählen einbezogen wird. Das ist sicher der Fall in *Alois Nebel*, in dem die Vertreibung mehrheitlich durch die Folie der repressiven Kräfte des späten Sozialismus dargestellt wird. Die Konfrontation mit den Sicherheitskräften steigert Nebels Halluzinationen, in denen er die Zeit der Vertreibung wieder erlebt. So landet er sogar im emblematischen Ort des spätsozialistischen Machtsystems, nämlich einer Irrenanstalt, wo er der Figur des ‚Stummen‘

begegnet. Statt aber durch Beruhigungsmittel und Elektroschocks die für das Regime unpassenden Erinnerungen zu verlieren, werden Nebels Erinnerungen nach dem Zusammentreffen mit ‚dem Stummen‘ aufgeklärt. Die Irrenanstalt als eine Heterotopie, in der sich alle dem Regime verdächtigen und abweichenden Figuren sammeln, wird zu einem Mnemotop. Die Embleme des späten Sozialismus werden auch hier zum Verbindungsglied der Gegenwart mit der Vertreibung. Der Sozialismus wird dabei als ein Regime dargestellt, das zwar auf dem Vergessen der Vergangenheit beruht, eigentlich aber die Erinnerungen konserviert. Die Repressionen bereiten der nachgeborenen Generation so einen vermittelten Zugang zur Vergangenheit.

Es ist sicher kein Zufall, dass auch im Roman von Emma Braslavsky (Braslavsky 2007) der Held den Zugang zur verdrängten Vergangenheit in der emblematischen spätsozialistischen Irrenanstalt findet. Auch hier führen Elektroschocks, die die Erinnerungen der Hauptfigur löschen sollen, umgekehrt zur Erneuerung der verdrängten Erinnerungen. Nach der ‚Kur‘ beginnt der Mathematiker, sich neben der Anzeige seiner jüdischen Freundin und der Vergewaltigung seiner Mutter auch an die Verwicklung der jetzigen kommunistischen Funktionäre in das ehemalige nationalsozialistische Herrschaftssystem zu erinnern. Auch hier spielt die Psychiatrie also die Rolle einer heterotopischen und mnemotopischen Schaltstelle: sie hilft nicht zu Vergessen, sondern erweckt die Erinnerungen an die Vertreibung wieder. Die Folie des späten Sozialismus, in der das ‚Postmemory‘ der zweiten Generation kristallisierte, erscheint hier so wie in *Alois Nebel* als ein farbiger Filter, der den Zugang zur Vergangenheit verstellt und ihn zugleich als eine „Erinnerung an die vorige Erinnerung“ (Welzer 2002: 195) vermittelt. Die beiden Erinnerungskomplexe werden in den letztgenannten Texten also nicht mehr gegeneinander aufgerechnet, sondern eher übereinander projiziert.

III. 2. 4 KONKURRIERENDES, ‚MULTIDIRECTIONAL‘, ‚ENTANGLED‘ ODER DIALOGISCHES ERINNERN?

Die innere Differenziertheit, so lassen sich die vorigen Überlegungen kurz zusammenfassen, hat in Hinsicht auf die interkulturelle Kommunikation und die Erinnerungsprozesse zweierlei Effekte. Einerseits basiert die Übersetzbarkeit der Texte und ihre Fähigkeit, auch im anderen Kontext Identifizierung und Solidarität hervorzurufen (oder anders gesagt: die Fähigkeit, die Brücken über die verfestigten Differenzen zu schlagen) auf der Pluralität der Perspektiven, Sozio- und Ideolekte und nicht zuletzt ganzer Erinnerungskomplexe. Andererseits verführt

diese innere Differenziertheit zu ständiger Hierarchisierung, Relativierung und gegenseitiger Aufrechnung der Schuld, die mit den unterschiedlichen Perspektiven verbunden sind. Die Macht- und Wahrheitsansprüche unter den Erinnerungskulturen spiegeln sich in der Hierarchisierung der inneren Differenziertheit der Texte wider.

Diese zwiespältigen Effekte lassen sich als charakteristisches Merkmal der Globalisierungsprozesse allgemein verstehen, die die mittelosteuropäischen Erinnerungskulturen in Hinsicht auf die Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges deutlich seit der Jahrtausendwende prägen. Die Situation des floating gap, die die partikulare Aufhebung der diskursiven Barrieren unter den Vergangenheitsdiskursen mit sich brachte, trug zur intensiveren Verschränkung unterschiedlicher Erinnerungskulturen bei. Aber auch die europäische Integration hat (trotz ihrer nicht vollständigen Durchsetzung) sicher die Verschränkung der Erfahrungen unterschiedlicher Kollektive in Europa und damit ihrer partikularen Erinnerungskulturen vorangetrieben oder zumindest den bestehenden Prozessen einen institutionellen Rahmen gegeben. Die Aufhebung der traditionellen diskursiven Grenzen und das gesteigerte Interesse an den Übersetzungen der Texte spiegelt sich in der gesteigerten inneren Differenziertheit und ihrer potenziellen ‚Übersetzbarkeit‘ wider. Charakteristisch dafür ist die Verbreitung der ‚dritten Figuren‘ in der Gegenwartsliteratur, die in den älteren Texten seltener vorkamen oder dort, wie es der Fall von Āezács Rejzek zeigt, marginalisiert wurden.

Gerade dieses ambivalente und doppeldeutige Potenzial des ‚interkulturellen Gedächtnisses‘, das die Differenzen überbrückt und zugleich steigert, regte in den letzten Jahren heftige Debatten über seine theoretische Konzeptualisierung an. Der Politologe Klaus Leggewie, der maßgebend die Diskussion mitbestimmte, hat die „Anker- und Fluchtpunkte einer supra- und transnationalen Erinnerung in Europa“ anschaulich als sieben konzentrische Kreise dargestellt, „deren zentraler der 27. Januar 1945, der Tag der Befreiung des Vernichtungslagers Auschwitz“ ist. „Dieser gemeinsame Rekurs auf das in vieler Hinsicht singuläre Menschenverbrechen des millionfachen Mordes an den europäischen Juden“ bietet laut Leggewie ein „Gründungsmythos für Europa.“ (Leggewie 2011: 15) Um das symbolische Zentrum herum konzentrieren sich dann die anderen Erinnerungskomplexe: die Erinnerungen an die Verbrechen der kommunistischen Regime, an den Kolonialismus, Migrationsgeschichte und nicht zuletzt auch die Erinnerungen an die „ethnischen Säuberungen“, unter denen Leggewie auch die Vertreibungen der Deutschen aus Mittelosteuropa versteht. Die Erinnerungskomplexe, die in den konzentrischen Kreisen

situiert werden, konkurrieren zwar oft und werden in den Konflikten um die Anerkennung des Opferstatus verschiedener Kollektive gegenübergestellt, sie werden dadurch aber laut Leggewie zugleich zu einer neu entstehenden (wenn auch immer noch konflikthaften) Einheit.

Diesem Modell entspricht in etwa die intensivere Übersetzungspraxis unter den deutschen und tschechischen Erinnerungskulturen und die gesteigerte innere Differenziertheit der in den Texten präsentierten Perspektiven. Doch die Voraussetzung, dass die Perspektiven durch ihre Konflikte und konkurrierende Stellungen, die an die Geschichtsphilosophie Kants erinnert, eine Einheit bilden würden, lässt sich kaum als deskriptives, sondern nur als ein normatives Modell annehmen (Assmann 2014: 547). Es wurde aus dem vorigen klar, dass z.B. die Arbeit mit den ‚dritten Figuren‘ nicht nur zur interkulturellen Verständigung und der besseren Übersetzbarkeit der Texte verhilft, sondern auch, dass sie zugleich zur Marginalisierung und zum Vergessen anderer Perspektiven führt. Die exemplarische ‚dritte Figur‘ Gita Lauschmann in *Peníze od Hitlera* zeigt deutlich in den Passagen, in denen sie die Vertriebenen im Sammellager trifft, dass eine solche Grenzfigur, die in sich die Schicksale der Juden, Tschechen und Deutschen verbindet, nicht genug Solidarität für die Anerkennung des Leidens der vertriebenen Deutschen findet. Sie ordnet ihre Erfahrung des tschechischen Lagers eindeutig der Erfahrung des KZ unter. Dies lässt sich auf der allgemeinen historischen Ebene zwar selbstverständlich nicht bestreiten, auf der Ebene der persönlichen Erfahrung bedeutet es jedoch eine Verhinderung jeglichen Dialogs und der Verständigung. So führt die Verschränkung mehrerer Erinnerungskomplexe nicht nur zur Annäherung, sondern auch zur Hierarchisierung und zur Wiedererfindung der Differenzen.

Eine solche Vorstellungskritisierten aus diesen Gründen die Autoren des programmatischen Aufsatzes *Entangled Memory*, laut dem Leggewies Modell auf der teleologischen Annahme einer fortschreitenden Integration der Erinnerungskulturenbasiere (Feindt, Krawatzek etc. 2014: 37). Die Probleme der Differenziertheit würden auf einen Fluchtpunkt der liminalen Einheit projiziert und so auch reduziert. Demgegenüber legen die Autoren des Konzeptes ‚entangled Memory‘ jegliche Teleologie ab und konzentrieren sich nur auf die konflikthaften Konkurrenzen der Erinnerungen bzw. ihrer Interpretationen. Jeder ‚Act of remembering‘ verbindet laut ihnen sowohl die synchrone (general patterns of interpretation, mnemonic patterns of interpretation) als auch die diachrone Dimension der untereinander konkurrierenden Erinnerungsfiguren (patterns of interpretation referring to the same mnemonic signifier und patterns of interpretation referring to preceding mnemonic signifiers)

(Feindt, Krawatzek etc. 2014: 34). Das Entscheidende für das interkulturelle Erinnern sei dann die Verflechtung all dieser Erinnerungsfiguren.

So ließen sich die einzelnen Erinnerungsstrategien, Masternarrative und ideologischen Positionen, die ich in den vorigen zwei Teilen der Arbeit beschrieben habe, als einzelne ‚Patterns‘ verstehen und ihre jeweilige Verflechtung in den konkreten ‚Acts of Remembrance‘ (Lektüren) beobachten. Auch wenn sich ein solcher Ansatz durch eine analytische Klarheit auszeichnet, sagt er aber nur noch wenig über die interkulturellen Erinnerungsprozesse. Werden sie nämlich auf eine bloße Kombinatorik verfestigter ‚patterns‘ reduziert, verliert sich dabei sowohl die identitätsbindende Lokalisiertheit der Erinnerungen, die die Autoren des Programms für methodologische Fehler des Modells von Jan und Aleida Assmann halten, als auch die immer noch wichtigen binären Differenzen der national kodierten Erinnerungskulturen, die sie für historisch überwunden erklären (Feindt, Krawatzek etc. 2014: 34).

Was einem solchen mechanistischen Ansatz fehlt, bietet teilweise das Modell des ‚multidirectional memory‘ an, das Michael Rothberg vorgestellt hat. Rothberg setzte sein Modell den traditionellen Erinnerungskonkurrenzen und der Aufrechnung der Schuld entgegen:

Against the framework that understands collective memory as competitive memory – a zero-sum struggle over scarce resources – I suggest that we consider memory as multidirectional: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative. (Rothberg 2009: 3)

Der Holocaust und der Kolonialismus, die (hauptsächlich im anglosächsischen Raum) verglichen und hierarchisiert werden, argumentiert Rothberg, sind keine Einheiten, die entgegengestellt werden sollen, da die Aufarbeitung beider sowohl historisch als auch typologisch eng zusammenhängt. Statt einer Konkurrenz betont Rothberg die Entlehnungen der Argumente und Erinnerungsfiguren zwischen den beiden Prozessen und ihre Interferenz. Rothberg zeigt, wie die Argumente der Gegner des Kolonialismus undenkbar wären, ohne die vorangehende Kritik des Holocausts. Auch wenn er die Universalisierung der einzelnen Erinnerungskomplexe ablehnt, hebt er die Produktivität der Entlehnungen und Einflüsse unter ihnen (oder auch anderen Erinnerungskomplexen) hervor.

Mit diesem Ansatz lassen sich sehr wohl die Entlehnungen und Widerspiegelungen zwischen dem späten Sozialismus, in dem sich das ‚Postmemory‘ heutiger tschechischer und

ostdeutscher Autoren bildete, und der Vertreibung, die sonst historisch nur wenig zusammenhängen, beschreiben. Im Roman von Emma Braslavsky oder im Comicbuch von Jaroslav Rudiš und Jaromír Švejdík sieht man deutlich, welches kritische Potenzial die nicht wirklich stattgefundene Auseinandersetzung mit der Vertreibung während des Sozialismus für die Darstellung des Sozialismus hat. Es zeigt auch umgekehrt, wie die Erfahrung der Repressionen des späten Sozialismus den Zugang der Autoren zur Vertreibung vermittelte.

Rothbergs Modell kann ebenso gut die Verschränkung von Holocaust und Vertreibung, wie sie in den oben analysierten Texten vorkommt, veranschaulichen. Auch hier findet man eine ganze Reihe von Entlehnungen und ‚cross-references‘ zwischen den beiden Erinnerungskomplexen, die sich nicht auf eine Gleichmachung beider Erinnerungskomplexe begrenzen lässt. Mit Rothberg kann man deshalb gegen Eva und Hans-Henning Hahn behaupten, dass die Entlehnungen aus der Holocaustliteratur nicht nur als Waffen im ‚Wettbewerb der Leidensgeschichten‘ dienen, sondern dass sie auch eine produktive Funktion haben können. Man kann analog mit Rothberg zum Schluss kommen, dass erst die Wiederaufnahme der ‚Poetik‘ der Holocaustliteratur, wie man sie z. B. in Jirgls *Die Unvollendeten* findet, den bisher nicht artikulierten und nicht artikulierbaren Erfahrungen oder ihren bisher unterbeleuchteten Aspekten Ausdruck gegeben hat. Man kann weiterhin fragen, ob und inwieweit man in den heutigen Erinnerungskulturen, für die der Holocaust eine zentrale symbolische Rolle spielt, die Erfahrung anderer kollektiver Gewalt überhaupt anders ausdrücken kann als mit der Rhetorik der Holocaustliteratur. Wurden diese Codes nicht schon längst zu der einzigen ‚Sprache‘, die die Potenziale unseres Einfühlungsvermögens offen legen kann?

Man kann aber dagegenhalten, dass die Anwendung der Erinnerungsfiguren, die ursprünglich die Erinnerung an den Holocaust geprägt haben, in anderen Erinnerungskomplexen wie der Vertreibung zwar nicht automatisch zum Verlust der Differenzen unter den historischen Ereignissen und ihrer Bewertung führen muss, dass sie aber zur Devaluation dieses Codes führt. Indem die Erinnerungsfiguren der Holocaustliteratur auch in der Vertreibungsliteratur verwendet werden, wird der ursprünglich emotional wirkende Code zu einer bloßen Rhetorik, die dabei gerade als ein spezifischer Code sichtbar wird und damit an Wirksamkeit verliert. Die ‚Holocaustisierung‘ der Vertreibungsliteratur muss also nicht die zentrale Stellung des Holocausts in den europäischen Erinnerungskulturen bedrohen, sie kann aber die ganzen Codes und Genres der Erinnerungskulturen, wie sie in Verbindung mit der Aufarbeitung des Holocausts seit den 80er Jahren entstanden sind, abwerten. Während also Rothberg die

„multidirektionalen“ Auswirkungen der Interferenzen mehrerer Erinnerungskomplexe eindeutig produktiv findet, tauchen mit diesem Phänomen meiner Meinung nach ebenso viele Probleme auf.

Die allzu nivellierenden Tendenzen sowohl im sonst geschätzten Modell der ‚multidirectional memory‘ (Assmann 2013: 178–180) als auch in den anderen Konzepten des ‚traveling memory‘ (Erlil 2012) regten Kritik von Aleida Assmann an:

Moving directly from nationalism to the global sphere of media circulation is, therefore, a problematic step that covers up many problems that are challenging and vexing memory studies at this present stage. Memory is taken all too easily beyond all boundaries if we focus directly on a cosmopolitan community that is composed of none other than humanity itself. (Assmann 2014: 548)

Statt von Entlehnungen und Vermischungen der Erinnerungskulturen geht Assmann selbst in ihrem Modell des ‚dialogischen Erinnerns‘ von relativ festen Grenzen und binären Oppositionen aus. Neben den Instrumenten, die die Globalisierung der Erinnerungsprozesse beschreiben, betont sie, „we also need to acknowledge that some borders continue to exist and are even re-erected by new memory-communities.“ (Assmann 2014: 548)

Aleida Assmann unterscheidet in ihrem Modell insgesamt vier Formen des Umgangs mit der gewaltsamen Geschichte: erstens das dialogische Vergessen, bei dem die Täter und ihre traumatisierten Opfer ihre Erfahrungen verschweigen, zweitens das monumentalische Erinnern, das nie vergessen will, drittens das Erinnern, das zur katharsiven Milderung gesellschaftlicher Spannungen führen soll und schließlich das dialogische Erinnern, bei dem Geschichtsnarrative unterschiedlicher Gruppen oder Nationen wechselseitig anerkannt werden. Das letzte Modell, das sie präferiert, bezeichnet die Situation,

wenn zwei Staaten einseitig oder gegenseitig ihren eigenen Anteil an der traumatisierten Geschichte des anderen anerkennen und empathisch das selbst verursachte und zu verantwortende Leiden der anderen Nation ins eigene Gedächtnis mit einschließen. (Assmann 2013: 196)

Konkret erinnern sich Kollektive laut Assmann nur dann wirklich dialogisch, wenn die Erinnerungen innerlich differenziert werden, wenn die unterschiedlichen Perspektiven untereinander gewechselt werden, wenn die Repräsentationen der Geschichte die unterschiedlichen Perspektiven in sich inkorporieren können und schließlich wenn die

Ereignisse in einem breiteren Kontext eingebettet werden und von einem breiteren Rahmen der Erinnerungspolitik überdacht werden (Assmann 2007: 269ff).

Die Einhaltung einer binären Struktur macht dieses Modell geeignet für den Fall der Vertreibung, in dem trotz Globalisierung die Differenzen nationaler Rahmen immer noch sehr eine sehr wichtige Rolle spielen.⁹⁹ Der oben vorgeführten Konzeption der interkulturellen Kommunikation als Übersetzungspraxis entspricht auch sehr wohl die erste Voraussetzung von Assmann, nämlich die der irreduziblen ‚inneren‘ Vielfalt der Erinnerungen. Sowohl für Assmann als auch für die hier vorgestellten Übersetzungsstrategien spielt die innere Differenziertheit eine entscheidende Rolle. Während aber Assmann die innere Vielfalt eher als eine geerbte Tradition versteht, die geschützt und dem Vereinheitlichungsprozess nicht geopfert werden sollte, habe ich in den vorigen Unterkapiteln versucht, diese Figur zu radikalieren und die produktive Funktion der Differenziertheit im Prozess der Übersetzung (und der interkulturellen Kommunikation allgemein) zu betonen. In den hier vorgestellten Analysen der Übersetzungspraxis erscheint die innere Differenziertheit als produktive Eigenschaft des Textes, die das Verstehen erst gewährleistet und die Möglichkeit zur Identifikation mit den Figuren, stiftet. Erst die Hervorhebung der Asymmetrie, die in den ‚dritten Figuren‘, in der Differenziertheit der Sozio- und Ideolekte und schließlich auch der Kontexte ganzer Erinnerungslandschaften beruht, gibt dem Text die Chance, die Leser in beiden Erinnerungskulturen anzusprechen und ihre Solidarität hervorzurufen.

Damit hängt auch die unterschiedliche Betonung des gemeinsamen Rahmens dieser Kommunikation und Übersetzungspraxis zusammen. Während Assmann die Differenziertheit doch mit einem alles umfassenden Rahmen, einem gemeinsamen Nenner, verbinden möchte, gehe ich von keiner solchen übergeordneten Rahmung aus. Sie ließe sich nämlich nicht anders verstehen, als eine Unterordnung der asymmetrischen Vielfalt unter eine übergeordnete und symmetrische Perspektive. Ein solcher gemeinsamer Nenner würde Gefahr laufen, entlang der nationalen Differenz neue Differenzen zu reproduzieren und statt Verständnis wiederum nur binäre Differenzen zu betonen. Eine solche gemeinsame Rahmung kann auf Grund des kulturellen Relativismus ihr Ziel theoretisch kaum erreichen, sie kann darüber hinaus aber auch hinderlich wirken. Die Auseinandersetzung der tschechischen Leser mit dem Thema der Vertreibung hat vielleicht auch deshalb eine so starke Anziehungskraft, da es nicht einer

⁹⁹„Dialogic memory has a special relevance for Europe; it could produce a new type of nation-state that is not exclusively grounded in pride, but is transnationally sensitive to its neighbours, accepting the dark legacies of an entangled history of violence by including the victims of this own violence into its national memory.“ (Assmann 2014: 553)

gemeinsamen symmetrischen Rahmung untergeordnet wird. Die Kontextualisierung ließe sich vielmehr von den asymmetrischen Nachbarschaften ableiten, die den Ereignissen immer schon einen ‚Hof‘ inmitten der Erinnerungslandschaft verschaffen. Die angrenzenden Überlappungen der asymmetrischen Erinnerungen und die immer schon perspektivierten Kontexte übernehmen dann die Rolle eines vermittelnden Kontextes. Nicht die Einheit, sondern die radikale Differenziertheit, die die Vereinheitlichungsversuche stets unterläuft, bietet die Chance, sich gegenseitig die Erinnerungen verständlich zu machen. In dieser Hinsicht stehen die in dieser Arbeit vorgestellten Untersuchungen eher der Position von Leggewie nah, der von der kantischen Annahme der ‚ungeselligen Geselligkeit‘ ausgeht, auch wenn ich seine teleologische Absicherung nicht teile.

Ähnlich ließe sich auf Grund der hier analysierten literarischen Kommunikation über die Vertreibung auch die letzte Bedingung des dialogischen Erinnerns von Assmann – die Inklusivität – umformulieren. Laut Assmann ist es nötig, „inklusive [...] Qualitäten“ der Erinnerungen zu entwickeln, „um Raum zu schaffen für unterschiedliche Geschichtserfahrungen und historische Tramata, die nicht länger auszuspielen sind“ (zit. nach Fornoff 2016: 26). Eine solche Inklusivität kann man sich ohne einen gemeinsamen übergeordneten Rahmen aber kaum vorstellen. Sie lässt sich jedoch mit der Rolle der ‚Offenheit‘ vergleichen, die als eine der wichtigsten Aspekte der interkulturellen Übersetzbarkeit in den vorigen Analysen betont wurde. Wenn Pavel Kohout bspw. die verfeindeten Figuren, die die unvereinbaren Perspektiven vertreten, am Ende des Romans im offenen Horizont des Ozeans (der mit der Unentscheidbarkeit der Geschichten assoziiert wird) verschwinden lässt, bietet er in dem von Anfang an als Übersetzung konzipierten Text verschiedene Lösungen des Konflikts an. Es ist gerade diese ambivalente Offenheit der Kunstwerke, die die verschiedenen (d.h. asymmetrischen, aber doch ähnlichen) Konkretisierungen in unterschiedlichen Kontexten und Erinnerungskulturen ermöglicht. So wie die innere Differenziertheit kann also auch diese den Kunstwerken eigene und meistens vorprogrammierte Unbestimmtheit als Voraussetzung des ‚dialogischen Erinnerns‘ verstanden werden und so als Analogie zu der sonst (ohne einen gemeinsamen Rahmen) kaum vorstellbaren ‚Inklusivität‘ wahrgenommen werden.

Nicht zufällig lassen sich alle drei hier vorgeschlagenen Anpassungen des Modells von Aleida Assmann – die produktive Differenziertheit statt ursprünglicher Vielfalt, die Kontinuität asymmetrischer Nachbarschaften statt eines gemeinsamen Rahmens und die Unbestimmtheit statt Inklusivität – auf die spezifische künstlerische und literarische Qualität der Texte

zurückführen. Es sind gerade diese Qualitäten, die die literarischen, filmischen und visuellen Repräsentationen zu einem prominenten Zentrum der interkulturellen Kommunikation über Vertreibung in den letzten Jahren gemacht haben. Nur mit diesen höchst literarischen Mitteln (die aber auch in nichtkünstlerischen Texten angewendet werden) kann man nämlich die sonst kaum erreichbaren Bedingungen des dialogischen Erinnerns (oder mit Benjamin gesagt: „die Aufgabe des Übersetzers“) erfüllen.

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Im Rahmen einer Werbekampagne erhielten im Jahre 2017 treue Kunden der tschechischen Supermärkte *Albert* das Kinderbuch *Die kleine Hexe* (Malá čarodějnice) von Otfried Preußler (Preußler 2017).¹⁰⁰ Preußler, der 1923 in der Tschechoslowakei geboren ist und dessen Familie 1945 in die BRD vertrieben wurde, wurde in dem Vorwort des Buches, das sich an die Eltern zu richten scheint, folgendermaßen vorgestellt:

Der Autor der Geschichten über die kleine Schlingelin ist Otfried Preussler (1923–2013). Lassen sie sich von dem deutschen Namen nicht täuschen – er stammte aus Liberec und zog erst nach dem zweiten Weltkrieg nach Deutschland um. (Preussler 2017, Vorwort)¹⁰¹

Die Vorstellung ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Auch wenn Preußlers Buch in Tschechien und früher in der Tschechoslowakei nicht unbekannt war und seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts sogar schon sieben Mal aufgelegt wurde, haben die bisherigen Ausgaben von *Die kleine Hexe* nie die ‚sudetendeutsche‘ Herkunft des Autors thematisiert. Über die Herkunft des Autors, die selbstverständlich negative Konnotationen hervorrufen würde, wurde nicht nur vor dem Fall des Eisernen Vorhangs, sondern auch in der Zeit danach, als weitere fünf Auflagen des Buches erschienen sind, nicht informiert. Die Tatsache, dass Preußlers Verbindung mit der Tschechoslowakei 2017 in der siebten Auflage zum ersten Mal erwähnt wurde, illustriert, wie sich die Stellung des Themas Vertreibung im tschechischen kollektiven Gedächtnis seit der Jahrtausendwende verändert hat. Nicht weniger spannend ist aber auch die Art und Weise, wie der deutschböhmisches Hintergrund des Autors thematisiert wird. Nicht einmal das Wort ‚sudetendeutsch‘ oder ‚Vertreibung‘ tritt hier auf. Stattdessen werden die dramatischen Nachkriegsereignisse als ‚Umzug‘ bezeichnet. Die Herausgeber des Buches waren zwar offen genug, die Herkunft des Autors zu thematisieren, ihre Vorstellung des Autors bleibt aber trotzdem ziemlich vage. Eine Rolle spielte dabei selbstverständlich die Bestimmung des Buches für Kinder. Nichtsdestotrotz wirkt der Abstand, den diese Beschreibung impliziert, höchst befremdend. Nichts von den agonischen Diskursen und überpolitisierten Termini, in denen die Vertreibung lange beschrieben wurde, bleibt hier übrig. Die Tatsache, dass der Autor deutschböhmischer Herkunft ist, stellt kein Problem mehr dar, zugleich scheint damit aber auch die ganze emotionale, politische und moralische Aufladung und schließlich auch die Relevanz der dramatischen Nachkriegsereignisse

¹⁰⁰ Zu der Werbeaktion siehe <https://www.albert.cz/pro-novinare/tiskove-zpravy/albert-prinasi-jiz-potreti-sberatelskou-kampan-detska-knihovnicka>

¹⁰¹ „Autorem příběhů o malé nezbednici je Otfried Preussler (1923–2013). Nenechte se ošálit německým jménem – pocházel z Liberce a do Německa se přestěhoval až po druhé světové válce.“

sublimiert zu sein. Ist der Abstand zu den Nachkriegsereignissen schon so weit fortgeschritten, dass die Ereignisse, die früher nur in höchst politisierter Sprache ausgedrückt werden konnten, nun als marginale Episode im Leben des Autors erscheinen? Man beobachtet einen paradoxen Kontrapunkt in den gegenwärtigen Erinnerungskulturen, die im Zeichen des floating gap stehen: Auf der einen Seite wurde die Vertreibung seit der Jahrtausendwende in der deutschen und tschechischen Erinnerungskultur offener dargestellt und wurde deutlich mehr rezipiert als je zuvor, auf der anderen Seite wird der zunehmende Abstand zu den Ereignissen jedoch immer spürbarer. Die zwiespältige Entwicklung spiegelt sich sowohl in der thrillerartigen Emblematisierung wider, über die ich in den Kapiteln *Deuten* und *Ermitteln* geschrieben habe, als auch in der wachsenden ‚Neutralisierung‘ der Vertreibung, wie sie dieser Fall zeigt. Die Erinnerung verschränkt sich mit dem Vergessen und diese Zwiespältigkeit prägt die zeitgenössischen Erinnerungskulturen, in deren Mitte die Kriegs- und Nachkriegsereignisse stehen.

Die umfangreiche Literatur, die um und nach der Jahrtausendwende über die Vertreibung in Tschechien und (in einem eingeschränkten Maße) in Deutschland geschrieben wurde, erscheint rückblickend einerseits als ein wirklicher Erinnerungsboom. Auch wenn dieser Erinnerungsboom selbstverständlich nie das Ausmaß der Thematisierung des Holocaust erreichte, drängte er bis in die populäre Kultur hinein und änderte auch die Landschaft der Gedächtnisinstitutionen. Der Boom drückte sich in der statistisch festgestellten Einstellung der tschechischen und teilweise auch der deutschen Gesellschaft zu der Vertreibung aus (siehe das erste Kapitel). Vor allem die zeitliche Koinzidenz der Erscheinung der meist rezipierten Romane über die Vertreibung von Radka Denemarková, Kateřina Tučková, Jakuba Katalpa, Reinhard Jirgl, Günter Grass und Tanja Dückers und der Wandel der öffentlichen Meinung (Červenka 2017) lassen auf eine außergewöhnliche Macht der Literatur gegenüber der Gesellschaft schließen. Die literarischen Texte haben es geschafft, die Erinnerung an die Vertreibung aus dem engen Umkreis der Vertriebenen und aus dem überpolitisierten Diskurs zu lösen und sie in ein breit rezipierbares Thema umzuwandeln. Einige Texte, wie etwa Jan Urbans *Habermanns Mühle* (Habermanův mlýn) oder Herma Kennels *BergersDorf* führten zu einer lebendigen medialen Auseinandersetzung mit den in ihnen geschilderten Geschehnissen und im zweiten Fall sogar zu einer polizeilichen Untersuchung und Ermittlung. Die Literatur (und teilweise auch der Film) spielte dabei eine so wichtige Rolle, da sie, wie ich in dieser Arbeit argumentiert habe, als Transformator zwischen dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis funktioniert. Indem der ursprüngliche unmittelbare kommunikative Kontext mit

der Generation der Augenzeugen und historischen Akteuren verloren geht, erfindet man neue Erinnerungsstrategien, die die Erinnerungen an die Vertreibung aufrechterhalten können. Die Literatur und allgemein die Kunst erscheinen aus dieser Perspektive als ein Laboratorium, in dem neue Erinnerungsstrategien entwickelt werden, die dem Verlust des unmittelbaren Kontextes standhalten sollen.

Wie aber in dieser Arbeit gezeigt wurde, zeichnen sich die neuen Erinnerungsstrategien andererseits durch das Vergessen aus, dem die Erinnerung immer mehr Platz einräumen muss. Die Repräsentationen, die das ‚Dokumentieren‘ in den Vordergrund stellen, beruhen auf den rhetorischen und poetischen Verfahren, die vergessen werden müssen, damit der ‚Effekt des Realen‘ aufrechterhalten werden könnte. Die Ansätze, die die Nachkriegsereignisse zu ‚deuten‘ versuchen und sie in Mythopoetiken verdichten, laufen wiederum Gefahr, sie auf die abgenutzten Embleme und Sinnbilder zu reduzieren. Dies ist vor allem in den Krimi-Romanen und Krimiserien deutlich, in denen sich die gattungsbedingte Aufklärung der konkreten Mordfälle mit der historischen Aufklärung verbindet. Nur eine ständige Innovation und lebendige Imagination (also eine andere Form des Vergessens) ermöglichen, eine verkrustete Emblematisierung zu verhindern. Den beiden Problemen begegnen die experimentellen ‚zerstückelnden‘ Erinnerungsstrategien, indem sie aktiv dem Vergessen Platz in ihrer Erzählkunst einräumen und die Destruktion der bestehenden Vergangenheitsdiskurse aktiv vorantreiben. Auch dieser Ansatz ist aber höchst riskant, da die Destruktion der gängigen Erinnerungen nur so weit vorangetrieben werden darf, dass die Repräsentationen immer noch fähig sind, auf die Vergangenheit zu referieren. Auch die experimentellen Ansätze wie die Schreibweise von Jirgl oder die enzyklopädische Intertextualität von Tietz beziehen sich also letztendlich immer noch auf die gängigen Erzählmittel, die sie zugleich unterlaufen. Indem sowohl die zerstückelnden Erinnerungsstrategien als auch die Trauma-Narrative das Vergessen auf ihre jeweils eigene Art und Weise ‚erinnern‘, stellen sie sich gewissermaßen dem grundsätzlichen strukturellen Vergessen entgegen. Die „dialektische Beziehung“ (Tesková 2014: 30) zwischen Vergessen und Erinnern (im Vergessen wird das Erinnern erkannt, während das Erinnern als Vergessen enthüllt wird) zielt letztendlich auf die Entdeckung eines ‚tiefen Gedächtnisses‘ ab, das im Gegensatz zu den traditionellen Vergangenheitsdiskursen an eine unmittelbare Verbindung mit den vergangenen Erfahrungen anknüpft, das jedoch – so wie das Trauma in den Trauma-Narrativen – nicht ganz zugänglich ist.¹⁰² Das Problem der der Erinnerung entzogenen Latenz rückt auch dort ins Zentrum, wo

¹⁰² Zum Begriff des tiefen Gedächtnisses (deep memory) siehe (Harald Welzer 2007: 47, 48).

sich die Erinnerungsstrategien auf die Körperlichkeit, das stumme Gedächtnis der Dinge und die transgenerationellen Verwandtschaften oder auch auf die Landschaft konzentrieren. Die schwierige Erinnerungsarbeit selbst ist das dramatische Thema dieser Texte. Indem man sowohl die Körperlichkeit als auch die Landschaft poetisiert, versucht man die stummen Indizes wieder zum ‚Sprechen bringen‘. Die Erinnerungsstrategien, wie ich sie hier vorgestellt habe, unterscheiden sich dann unter anderem also nicht nur darin, inwieweit sie sich semiotisch auf die Vergangenheit beziehen, sondern auch darin, inwieweit sie das Vergessen in der Erinnerungsarbeit reflektieren.

Dies ist auch der Fall bei interkultureller Kommunikation über Vertreibung. Auch bei der kulturellen Übersetzung gehen wegen des Verlusts des Kontexts einige Facetten der Texte verloren, während dabei ganz neue Lesarten bzw. bisher unterbeleuchtete Lesarten entdeckt werden. Die Überhellung und die Umorientierung sind unhintergehbare Bedingungen jeglicher interkulturellen Übersetzung (vor allem der Übersetzung von stark identitätsstiftenden Texten), sodass auch hier das Vergessen und partielle ‚Unübersetzbarkeit‘ (sowie die Erfindung bisher unbemerkter Sinnebenen) als Kern jeglicher interkultureller Erinnerungsarbeit wahrgenommen werden sollten. Übersetzen heißt immer auch ‚Misreading‘ der Texte.

Der Erinnerungsboom, den ich hier vorgestellt habe, wird aber auch in noch grundsätzlicherer Weise durch das Vergessen geprägt. Man kann nämlich nicht übersehen (wie im ersten Teil der Arbeit vorausgeschickt wurde), dass der Erinnerungsboom erst mit dem heranrückenden Abschied von der Generation der historischen Akteure und Augenzeugen und so mit der Auflösung des kommunikativen Gedächtnisses angefangen hat. Je weniger Mitglieder die Vertriebenenverbände aufweisen können, desto offener entgegenkommend scheint auch die tschechische und gewissermaßen auch die deutsche Öffentlichkeit gegenüber der Problematik zu sein.

Dies illustriert symbolisch das Heimatkreistreffen, das im Jahre 2017 in der nordböhmischen Stadt Děčín (Tetschen) stattgefunden hat. Die Heimattreffen des Heimatverbandes Tetschen-Bodenbach wurden seit den 50er Jahren im bayrischen Nördlingen und gelegentlich in anderen westdeutschen Städten gehalten. Die Treffen fanden hier auch nach dem Fall des Eisernen Vorhangs statt, als die Anzahl der sich im Verband gesammelten Vertriebenen rapide gesunken war. Noch in den 90er Jahren und lange nach der Jahrtausendwende kam es für die Organisatoren nicht in Frage, das Treffen in ‚der alten Heimat‘ abzuhalten. Erst im

Jahr 2017 entschied sich die Leitung des Heimatverbandes, das Treffen zum ersten Mal in Děčín selbst zu organisieren. Mehr als 70 Jahre nach der Vertreibung trafen sich so die übriggebliebenen Vertriebenen direkt in ihrer ‚alten Heimat‘, wobei zahlreiche tschechische Interessierte aus Děčín einträchtig die ehemaligen Bewohner unterstützten und an dem Treffen teilgenommen haben.¹⁰³ Noch bevor aber das erste Heimattreffen des Verbandes in Tschechien stattfand, wurde vereinbart, dass dieses Treffen aufgrund der dramatisch gesunkenen Anzahl der Mitglieder des Verbandes nicht mehr fortgesetzt und der Heimatverband nach dem Treffen offiziell aufgelöst wird. Das erste Treffen des Heimatverbandes in seiner ‚Heimat‘ sollte also zugleich zum letzten Treffen überhaupt werden. Dieses Beispiel zeigt, wie eng die neu erreichte Offenheit (sowohl von Seiten der Vertriebenen als auch der tschechischen Interessierten) und der dialogische Charakter des Erinnerns mit dem Vergessen verbunden sind. Die steigende gegenseitige Aufmerksamkeit schreitet offensichtlich zusammen mit dem Verlassen des politischen Programms der Vertriebenenverbände und mit dem Abschied von der letzten Generation der historischen Akteure fort.

Warum musste die empathische Aufnahme der Vertriebenen in ihrer ehemaligen Heimat erst ‚in letzter Minute‘ oder eher ‚eine Minute zu spät‘ kommen? Warum ist es erst beim letzten Heimattreffen gelungen, die ehemaligen und neuen Bewohner der Region zu einem einträchtigen Gespräch zu bringen? Vor allem in Hinblick auf die tschechische Öffentlichkeit erscheint das verspätete Interesse an den Schicksalen der Vertriebenen und seine Zeitigung mit dem Abschied von der letzten Generation der historischen Akteure recht gleisnerisch. Die Veränderung der Einstellung gegenüber der Vertreibung, die sich in den statistischen Daten widerspiegelt, hängt offensichtlich mit einem gestiegenen Sicherheitsgefühl in der tschechischen Öffentlichkeit zusammen: die früheren Forderungen der Sudetendeutschen Landsmannschaft können ohnehin nicht mehr erfüllt werden und die noch übrigen Täter der während der Vertreibung stattgefundenen Verbrechen können kaum mehr dafür verantwortlich gemacht werden.

Man sollte aber auch nicht übersehen, wie eng die Entwicklung der Einstellung der tschechischen Mehrheit zu diesem Thema mit der offiziellen Einstellung der Vertriebenenverbände zusammenhängt. Nicht nur das Vergessen der Schuldgefühle und der Ängste der tschechischen Gesellschaft, sondern auch das Verlassen der rechtsextremen

¹⁰³ Siehe den Bericht über das Heimatkreistreffen auf der Webseite URL: <http://www.heimatverband-tetschen.de/aktuelles> (gesehen 8. 9. 2018).

Rhetorik der Vertriebenen und ihr offizieller ‚Verzicht‘ auf die ‚alte Heimat‘ hatten Einfluss auf die Öffnung und die entgegenkommende Aufarbeitung des Themas in Tschechien. Indem die letzten Spuren der ehemaligen konfrontativen Politik aus der Satzung gestrichen wurden, wurde auch die schwierige Erbschaft der rechtsextremen Kreise der Landsmannschaft vergessen gemacht. Das Ablegen oder auch ‚Vergessen‘ der konfrontativen Rhetorik auf der einen Seite hat zum Vergessen der alten Abwehrmechanismen auf der anderen Seite beigetragen. Mit dem Prozess des dialogischen Erinnerns korreliert also ein ebenso dialogischer Prozess des Vergessens.

Die Frage ist nun, ob den Erinnerungsboom der Wunsch anregte, die Erinnerungen vor dem heranrückenden Abschied von der Generation der Augenzeugen zu speichern, oder ob es schon die mit dem Abschied verbundene Entschärfung der Verantwortlichkeit war, die das kollektive Erinnern anregte? Beruht der Wille zum Erinnern in diesem Fall auf dem Wunsch, die vom Vergessen bedrohten Erinnerungen an die kommenden Generationen weiterzugeben oder eher auf der Sicherheit, dass die Kriegs- und Nachkriegsereignisse eigentlich nicht mehr in die Gegenwart eingreifen können? Schließen sich die beiden Fragen aus? Sind diese Fragen überhaupt zu entscheiden?

Man hat es hier vielleicht mit zwei grundsätzlichen Modellen vom Zusammenwirken des Gedächtnisses und des Vergessens zu tun, die Friedrich Nietzsche in seiner *Genealogie der Moral* und Sigmund Freud in den Texten seiner mittleren und späteren Schaffensperiode beschrieben haben. Nietzsche äußert in *Genealogie der Moral* die Idee, dass man Gedächtnis braucht, um Versprechen abgeben und Verpflichtungen angehen zu können (Nietzsche, 1900: 60, 61 siehe dazu auch Assmann, 1995: 52). Der Mensch sowie ganze Gesellschaften erinnern sich, damit sie berechenbar und für ihr Handeln verantwortlich sein können bzw. verantwortlich gemacht werden können. Dies ist nach Nietzsche: „die lange Geschichte von der Herkunft der Verantwortlichkeit.“ (Nietzsche, 1900: 61), die auf Selbstdisziplin und einer mühsamen Selbstdisziplinierung beruht. Wäre das der Fall bei jenem Erinnerungsboom, von dem hier die Rede ist, könnte man ihn als eine wiederentdeckte Verantwortlichkeit der heutigen deutschen und vor allem tschechischen Gesellschaft für die unmittelbaren Nachkriegsereignisse verstehen. Das Interesse für das Thema könnte man im Kontext des moralphilosophischen Masternarratives, wie es die tschechoslowakische Opposition und intellektuelle Kreise um Petr Příklad, Petr Pithart oder auch Václav Havel repräsentieren, als eine moralische Rückbesinnung verstehen. Die Teilnahme der tschechischen Spitzenpolitiker an den sudetendeutschen Pfingsttreffen oder die Investitionen in die Dauerausstellung zu

dieser Thematik in Ústí nad Labem könnten dann als eine mutige Übernahme der Verantwortlichkeit für das Leiden, das den Vertriebenen aufgrund der Anwendung der kollektiven Schuld in der Nachkriegszeit widerfahren ist, wahrgenommen werden.

Doch man kann die Erinnerung auch anders, wenn nicht sogar gegensätzlich konzeptualisieren – erinnert man sich in manchen Fällen nicht erst dann, wenn man für etwas nicht mehr verantwortlich sein kann, wenn die tatsächliche Bindung an die Vergangenheit aufgelöst wird? Dies ist die Richtung, in die die Konzeption von Erinnerung in Freuds Psychoanalyse geht. Freud thematisiert bekanntermaßen in seinen Texten die explizite bewusste Erinnerung entweder als die bloßen Symptome der unbewussten, verdrängten Erfahrungen (so z. B. Freud 1907: 24–30) oder als das finale Ergebnis einer glücklich abgeschlossenen Erinnerungsarbeit (Freud 1931: 385, 386). Nicht die bewusste Erinnerung selbst, sondern das Verdrängte und die Verdrängung sind das, was den Patienten mit der Vergangenheit verbindet und ihn fesselt. Während in der ersten Phase der Psychoanalyse die (z.B. durch Hypnose hervorgerufene) Erinnerung noch als entscheidendes Mittel der Auflösung von Verdrängung war (Freud 1931: 385), galt die Erinnerung des Patienten in der späteren Phase nur noch als ein Resultat der erfolgreichen Auflösung der unbewussten Verdrängung. Freud beschreibt es als eine „neue Arbeitsteilung“: „Der Arzt deckt die dem Kranken unbekanntem Widerstände auf; sind diese erst bewältigt, so erzählt der Kranke oft ohne alle Mühe die vergessenen Situationen und Zusammenhänge.“ (Freud 1931: 386) Die Erinnerung tritt erst dann hervor, wenn die Verdrängung, die den Patienten an die Vergangenheit bannt, aufgelöst wird. Die Erinnerung bindet denjenigen, der sich erinnert, nicht mehr an die Vergangenheit, sondern signalisiert seine neu erhaltene Unabhängigkeit. Der Erinnerungsboom wäre aus dieser Perspektive, wie angedeutet wurde, nicht mehr als Rückbesinnung und Wiederaufnahme der Verantwortlichkeit, sondern als Erleichterung und Resultat des erfolgreichen Lösens aus dem Bann der Vergangenheit zu deuten.

Die Frage ist also, ob der Erinnerungsboom, mit Nietzsche gesprochen, als ‚Wille zum Gedächtnis‘, eine wiedergefundene Verantwortlichkeit für die Schicksale der Vertriebenen (und auch für die Verbrechen der Kriegs- und Nachkriegszeit) evoziert oder, ob er nicht eher als ein nachträgliches Resultat der aufgelösten und losgelassenen Bindung an die Vergangenheit zu verstehen ist. Ich glaube, dass diese Frage letztendlich offen bleiben muss, da sich beide Mechanismen gegenseitig voraussetzen. Ohne die Auflösung der pathologischen Bindung an die Vergangenheit lässt sich kaum eine Handlungsfähigkeit, ohne die keine Verantwortlichkeit auskommt, denken. Die Rückbesinnung auf die eigenen Traumata und auf

die Verantwortlichkeit für das Leiden der Anderen wird nur dann möglich, wenn die repressiven Verdrängungsmechanismen aufgehoben werden und so auch dem Vergessen der Platz in der Erinnerungsarbeit eingeräumt wird. Oder mit den Worten von Karl Mannheim: „Für das Weiterleben unserer Gesellschaft ist gesellschaftliche Erinnerung genau so nötig, wie das Vergessen und die neueinsetzende Tat“ (Mannheim 1964: 533). Umgekehrt gilt aber auch, dass die Erinnerung nur dann, wenn sie als Versprechen und Verantwortlichkeit wahrgenommen wird, als Zeichen der ‚Heilung‘ von Verdrängung verstanden werden kann. Die Zwiespältigkeit des Erinnerungsbooms liegt in den Paradoxien des Erinnens selbst, da es das Vergessen in der theoretischen Konzeptualisierung immer voraussetzt (Weinberg 2006). Wichtiger als die Beantwortung der Frage nach den Beweggründen des Erinnerungsbooms ist vielleicht also die Feststellung, dass diese Frage sowohl praktisch als auch theoretisch unentscheidbar ist.

Das heißt aber nicht, dass die Frage unsinnig wäre, da sie auf die paradoxe Gegensätzlichkeit und zugleich Unausweichlichkeit beider Mechanismen, die in der konkreten Konstellation des Erinnerns und Vergessens am Werk sind, aufmerksam macht. Erst die weitere Entwicklung der Erinnerungskulturen kann dieses paradoxe Verhältnis der ineinander verschränkten Mechanismen besser beleuchten. Es wird sich nämlich erst aus einem längeren Abstand zeigen lassen, ob die neu belebte Erinnerung an das gewaltige Ende (bzw. an das Ende des mit dem Zweiten Weltkrieg begonnenen Endes) der mehrsprachigen Kultur in den böhmischen Ländern samt der moralischen Reflexion zum produktiven Bestandteil sowohl des deutschen als auch des tschechischen Funktionsgedächtnisses wird oder ob es nur fetischisiert und nach Abklingen der Effekte des floating gap bald wieder vergessen sein wird.

LITERATURVERZEICHNIS

Alexander, Jeffrey (2004): Toward a Theory of cultural Trauma. In: Ders. (Hg.): Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley, Los Angeles, London: University of California, S. 1–30.

Antelmann, Corina (2015): Hinter die Zeit. Wien: Septime Verlag.

Assmann, Aleida (1995): Was sind kulturelle Texte? In: Poltermann, Andreas (Hg.): Literaturkanon, Medienereignis, kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Berlin: Erisch Schmidt Verlag, S. 232–244.

Assmann, Aleida (2006): Der lange Schatten der Vergangenheit. München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida (2007): Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida (2009): Von kollektiver Gewalt zu gemeinsamer Zukunft: Vier Modelle für den Umgang mit traumatischer Vergangenheit. In: Lingen, Kerstin (Hg.): Kriegserfahrung und nationale Identität in Europa nach 1945: Erinnerung, Säuberungsprozesse und nationales Gedächtnis. Paderborn: Schöningh, S. 42–51.

Assmann, Aleida (2010): Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida (2013): Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida (2014): Transnational Memories. *European Review*, 22, 4/2014, S. 546-556.

Assmann, Aleida (2015): Im Dickicht der Zeichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Assmann, Jan (1992): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck.

- Assmann, Jan (1995): *Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit., Erinnerungen und kollektive Identitäten.* In: Platt, Kristin/Dabag, Mihran (Hg.), *Generation und Gedächtnis.* Opladen: Leske & Budrich, S. 51-75
- Aust, Stefan/ Burgdorff, Stephan (Hg.) (2002): *Die Flucht. Über die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten.* Stuttgart, München, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Bachtin, Michail (1986): *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans.* Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag.
- Barényi, Olga (1958): *Prager Totentanz.* München: Schild Verlag.
- Barényi, Olga (2012): *Pražský tanec smrti.* Praha: Plus.
- Barthes, Roland (1989): *The Reality Effect.* In: Ders.: *The Rustle of Language.* Berkeley: University of California Press, S. 141–149.
- Barthes, Roland (2003): *Mythen des Alltags.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1972): *Gesammelte Schriften. Bd. IV.* Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspieles.* In: Ders. *Gesammelte Schriften, Bd. I.1.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 203–430.
- Bernig, Jörg (2002): *Niemandszeit.* München, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Böhm, Wilhelm (2006): *Keine Liebe kein Erbarmen.* Nürnberg: Preußler.
- Böttiger, Helmut (2008): *Laudatio auf Reinhard Jirgl.* In: Clarke David/ De Winde, Arne (Hg.): *Reinherd Jirgl. Perspektiven, Lesarten, Kontexte.* Amsterdam, New York: Rodopi. S. 13–20.
- Brandes, Detlef/Sundhaussen, Holm/Troebst Stefan (Hg.) (2010): *Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts.* Wien: Böhlau.

- Brandes, Detlev (2001): *Der Weg zur Vertreibung 1938–1945. Pläne und Entscheidungen zum „Transfer“ der Deutschen aus der Tschechoslowakei und aus Polen*. München: Oldenbourg Verlag.
- Braslavsky, Emma (2007): *Aus dem Sinn*. Berlin: Claassenverlag.
- Březina, Jiří (2015): *Promlčení*. Praha: Motto.
- Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy (1995): Introduction. In: Ders. (Hg.): *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press, S. 3–12.
- Ćwiek-Rogalska, Karolina (2016): Sen o Sudetech. Česká literatura věnovaná tématu odsunu německy mluvícího obyvatelstva jako forma paměťové terapie. In: Kratochvíl, Alexander/Soukup, Jiří (Hg.): *Paměť válek a konfliktů*. Praha: Akropolis, S. 346–355.
- Czaplińska, Joanna (2016): Reflexe odsunu Němců v nejnovější české a slovenské próze. In: Kratochvíl, Alexander/Soukup, Jiří (Hg.): *Paměť válek a konfliktů*. Praha: Akropolis, S. 337–345.
- Čelovský, Bořivoj (1997): *Mnichovský syndrom*. Ostrava: Syndikát novinářů.
- Červenka, Jan (2017): Tisková zpráva o odsunu a Benešových dekrettech – listopad 2016. Praha: Centrum pro výzkum veřejného mínění, URL: https://cvvm.soc.cas.cz/media/com_form2content/documents/c2/a2143/f9/pm170111a.pdf
- Činátl, Kamil (2014): *Naše české minulosti*. Praha: Lidové noviny.
- Dannemann, Karin (2011): Die Spur des schwarzen O und der Geschrei. Der Mensch als Opfer der Geschichte in Reinhard Jirgls Romanen. In: *Text + Kritik*, 189 (2011): Reinhard Jirgl, S. 38–46.
- Dedina, Sidonia (2000): *Edvard Beneš – der Liquidator*. Eichendorf: Eichendorf-Verlag.
- Dedina, Sidonie (2005): *Pyrrhussieg des Edvard Benesch*. Dinkelsbühl: Heimatkreis Mies-Pilsen.

Dědinová, Sidonia (2008): Pyrrhovo vítězství Edvarda Beneše: dokumentární román. Ústí nad Orlicí: Oftis.

Dědinová, Sidonie (2003): Edvard Beneš – likvidátor. Praha: Annonce.

Denemarková, Radka (2006): Peníze od Hitlera. Brno: Host.

Denemarková, Radka (2014 [2009]): Ein Herrlicher Flecken Erde. München: btb Verlag.

Derrida, Jacques (1997): Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Die Sprache der Anderen: Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 15–41.

Doležal, Bohumil: Čist likvidátora, nebo nečíst?, <http://www.bohumildolezal.cz/texty/u151-01.htm> (gesichtet 5. 9. 2018)

Doležel, Lubomír (2003): Heterocosmica. Fikce a možné světy. Praha: Karolinum.

Domes, Robert (2014): Voralpenphönix, ein Allgäukrimi. Köln: Emons Verlag.

Dornemann, Axel (2005): Flucht und Vertreibung aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten in Prosaliteratur und Erlebnisbericht seit 1945. Eine annotierte Bibliographie. Stuttgart: Hiersemann.

Douglas, R. M. (2012): Orderly and Humane: The Expulsion of the Germans after the Second World War. New Haven, London: Yale University Press.

Drtina, Prokop (1991): Československo, můj osud, 2. Bd. Praha: Melantrich.

Durych, Jaroslav (1969): Boží duha. Praha: Československý spisovatel.

Durych, Jaroslav (1975): Gottes Regenbogen. Novelle. Übersetzung Jan Patočka und Frank Boldt. Bremen: Verlag K-Press; Postilla bohemica. Vierteljahresschrift der Konstanzer Hus-Gesellschaft e.V. 4. Jahrgang, 1/2 1975.

Durych, Jaroslav (1999): Gottes Regenbogen: Roman. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Eberharter, Markus (2010): Bez ojczyzny. In: Nowe Książki, Nr. 5 (Mai)/2010, S. 64.

Eigler, Friederike (2014): Heimat, Space, Narrative. Toward a Transnational Approach to Flight and Expulsion. Rochester, New York: Cadmen House.

- Eisner, Paul (1930): Milenky. Praha: Miloslav Dolínek.
- Eliade Mircea (1998): Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.
- Erl, Astrid (2005): Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Dieselbe/Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Berlin: Walter de Gruyter, S. 249–276.
- Erl, Astrid (2011): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. J. B. Metzler: Stuttgart.
- Erl, Astrid/Nünning, Ansgar (2005): Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis. Ein einführender Überblick. In: Dies. (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Berlin: Walter de Gruyter, S. 1–10.
- Esposito, Elena (2002): Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eyal, Gil (2000): Anti-Politics and the Spirit of Capitalism: Dissidents, Monetarists, and the Czech Transition to Capitalism. In: *Theory and Society*, Vol. 29, Nr. 1 (Feb., 2000), S. 49-92.
- Faehnrich, Jutta (2011): Eine endliche Geschichte. Die Heimatbücher der deutschen Vertriebenen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Feindt, Gregor; Krawatzek, Félix; Mehler, Daniela; Pestel Friedemann; Trimčev Rieke (2014): Entangled memory: Toward a third wave in memory studies. In: *History & Theory*, vol. 53, 1 (2014), S. 22–44.
- Fendl, Elisabeth (Hg.) (2010): Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung. Münster: Waxmann Verlag.
- Feuchert, Sascha (Hg.) (2001): Flucht und Vertreibung n der deutschen Literatur. Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 21. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Fibiger, Martin (2004): Aussiger. Olomouc: Votobia.
- Fibiger, Martin (2008): Anděl odešel. Brno: Weles.
- Fojtová, Věra (2004): Odpusť nám jejich viny. Praha: Rodiče.

Fornoff, Roger (2016): Dialogisches Erinnern nach Aleida Assmann. Geschichtspolitik und Kulturwissenschaftliche Fremdsprachendidaktik in Europäisch-transnationaler Perspektive. In: Prokop, Izabela/Sopata, Aldona (Hg.): Erinnerung im Dialog, Jazyk Kultura Komunikacja, 17/2016 S. 15–30. Poznań: Wydawnictwo naukowe.

Foucault, Michel (1981): Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Freud, Sigmund (1907 [1904]): Zur Psychopathologie des Alltagslebens (Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum). Berlin: Verlag von S. Karger.

Freud, Sigmund (1931): Erinnerung, Wiederholen und Durcharbeiten. In: Ders.: Schriften zur Neurosenlehre und zur psychoanalytischen Technik (1913–1926). Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag, S. 385 – 396.

Fridrich, Radek (2002): Erzherz. Olomouc: Votobia.

Fridrich, Radek (2004): Molchloch. Brno: Host.

Fridrich, Radek (2005): Šrakakel / der Schreckliche. Děčín: Děčínská městská knihovna.

Fridrich, Radek (2011): Krooa krooa. Brno: Host.

Fridrich, Radek (2011): Nebožky. Selige. Opava: Perplex.

Frye, Northrop (1957): Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton: Princeton University Press.

Gadamer, Hans-Georg (1986): Wahrheit und Methode, Bd. I. Tübingen: Mohr Siebeck.

Glaser, Gabriele (2008): Historische und zeitgeschichtliche Literatur. In: Wild, Reiner (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Grass, Günter (2002): Im Krebsgang: eine Novelle. Göttingen: Steidl.

Gregor, Jan (2012): Hříchem 7 dnů v Sudetech jsou zbytečné efekty. In: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-hrichem-7-dnu-v-sudetech-jsou-zbytecne-efekty/r~i:article:762673/> (gesichtet 1. 9. 2018)

- Grimm, Erk (2007): Die Lebensläufe Reinhard Jirgls. Techniken der melotraumatischen Inszenierung. In: Clarke, David / De Winde, Arne (Hg.): Reinhard Jirgl. Perspektiven, Lesearten, Kontexte. Amsterdam, New York: Rodopi, S. 197–226.
- Günzel, Stephan (2005): Philosophie. In: Kessler, Fabian/Reutlinger, Christian/Maurer, Susanne/Frey, Oliver (Hg.): Handbuch Sozialraum. Wiesbaden: Springer, S. 89 – 110.
- Hahn, Eva/Hahn, Hans-Henning (2008): Die Holocaustisierung des Flucht- und Vertreibungsdiskurses. Historischer Revisionismus oder alter Wein in neuen Schläuchen. Deutsch-Tschechische Nachrichten, Dossier Nr. 8, Mai.
- Halbwachs, Maurice (1991): Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hall, Katharina (2016): Historical Crime Fiction in German: the Turbulent Twentieth Century. In: Dieselbe (Hg.): Crime Fiction in German. Cardiff: University of Wales Press.
- Härtl-Coccolini (2008): Prag Časlavská 15: ein Streifzug durch ereignisreiche Zeiten. Nordstedt: Books on Demand.
- Härtl-Coccolini (2015): Praha-Vinohrady, Časlavská 15: toulky pozoruhodnou dobou. Praha: Ikar.
- Helbig, Louis Ferdinand (1996): Der ungeheure Verlust. Flucht und Vertreibung in der deutschsprachigen Belletristik der Nachkriegszeit. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Hirsch, Marianne (1997): Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Hobizal, František (2004): Šumavská trilogie. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Hopp, Gerhard (2010): Machtfaktor auch ohne Machtbasis?: Die Sudetendeutsche Landsmannschaft und die CSU. Regebsburg: VS Verlag.
- Hrabica, Zdeněk (2009): Podivné vítězství Sidonie Dědinové, <http://www.obryskmen.cz/archivok/?rok=2009&cis=19&cl=03> (gesichtet 5. 9. 2018)
- Jacques, Christian (2007): Über die Erfindung des Sudetendeutschtums: Johannes Stauda, ein sudetendeutscher Verleger. In: Hahn, Hans Henning (Hg.): Hundert Jahre sudetendeutsche Geschichte. Eine völkische Bewegung in drei Staaten. Oldenburg: Peter Lang, 2007, S. 193–206.

- Jedermann, František [Příhoda, Petr] (1987): Ztracené dějiny. Němci a Češi 1848-1948. München: Tschechischer Nationalausschuß in Deutschland.
- Jirgl, Reinhard (2008): Die wilde und die gezähmte Schrift. In: Ders.: Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006. München: Hanser Verlag, S. 92–122.
- Jirgl, Reinhard (2010 [2003]): Die Unvollendeten. München: dtv.
- Jirgl, Reinhard/Clarke, David (2007): „Schreiben – das ist meine Art in der Welt zu sein“. Gespräch in Briefen. In: Clarke, David/de Wind, Arne (Hg.): Reinhard Jirgl, Perspektiven, Lesearten, Kontexte. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Jirgl, Reinhard: (2009): Niedopełnieni. Olsztyn: Wspólnota Kulturowa Borussia.
- Kappl, Claus (2012): Endlager. Altlasten im Granit. Freyung: Lichtland.
- Katalpa, Jakuba (2012): Němci. Brno: Host.
- Katalpa, Jakuba (2015): Die Deutschen. Übersetzt von Doris Kouba. Landsberg am Lech: Balaena Verlag.
- Kennel, Herma (2003): BergersDorf. Ein Tatsachenroman. Furth im Wald, Prag: Vitalis.
- Kennel, Herma (2011): BergersDorf. Dokumentární román. Přeložil Vladimír Pilát. Litomyšl: Paseka.
- Klen, Miroslav (1996): Úvodem. In: Zelený, Karel: Vyhnání Čechů z pohraničí 1938, vzpomínky. Praha: Ústav mezinárodních vztahů s Kruhem občanů ČR vyhnaných v r. 1938 z pohraničí, S. 3-18.
- Kohout, Pavel (2000a): Ta dlouhá vlna za kýlem. Praha: Paseka.
- Kohout, Pavel (2000b): Die lange Welle hinterm Kiel. München: Knaus.
- Kohoutová, Lucie (2004): Současný německý spisovatel Reinhard Jirgl, URL: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/15361/jirgl-reinhard> (gesichtet 7. 9. 2018).
- Körner, Vladimír (2006): Zánik samoty Berhof. In: Ders.: Adelheid, Zánik samoty Berhof, Zrození horského pramene. Praha: Dauphin.

- Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia (2009): Geschichte im Krimi. Beiträge aus den Kulturwissenschaften. Wien, Köln: Böhlau.
- Kouřil, Jan (1999): Zapomenuté pohraničí. Šumvald u Uničova 1938–1945: svědectví, vpomínky. Praha: Janua.
- Kovačková, Kateřina (2015): Figuren der „Anderen“ in der deutschböhmischen Exilliteratur. Am Beispiel von Gerold Tietz, Josef Holub und Johannes Urzidil. München: Rogeon.
- Krauss, Marita (2017): „Zusammenleben“. Das Sudetendeutsche Museum in München – ein Konzept und ein grenzüberschreitendes Zeitzeugenprojekt. In: Kováč, Dušan/Řezník, Miloš/Schulze Wessel, Martin (Hg.): Erinnern – Ausstellen – Speichern: Deutsch-tschechische und deutsch-slowakische Beziehungsgeschichte im Museum. Essen: Klartext, S. 119 – 136.
- Krejčí, Jiří (2017): Takovým lidem jsme také důvěřovali.
<http://krejci.bigblogger.lidovky.cz/c/43294/Takovym-lidem-jsme-take-duverovali.html>
(gesichtet 1. 5. 2017)
- Kroll, Franz-Lothar (1997): Flucht und Vertreibung in der Literatur nach 1945. Berlin: Gebrüder Mann Verlag.
- Krystlík, Tomáš (2009): Kniha Sidonie Dědinové Pyrrhovo vítězství Edvarda Beneše.
<http://www.cs-magazin.com/index.php?a=a2009021041> (gesichtet 5. 9. 2018)
- Kubík, Lubomír (2017): Příběh zbloudilé kulky. Praha: Prostor.
- Kubler, George (1962): The Shape of Time. Remarks on the History of Things. New Haven: Yale University Press.
- Kunštát, Miroslav/Kopeček, Michal (2006): Die Zwangsumsiedlung der Sudetendeutschen als Thema der tschechischen akademischen Debatte. In: Faulenbach, Bernd/ Jelich, Franz-Josef (Hg.): „Transformationen“ der Erinnerungskulturen in Europa nach 1989. Essen: Klartext Verlag, s. 139–166.
- Kůrková, Pavla (2009): Die deutschsprachige Literatur zum Thema Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei unter besonderer Berücksichtigung der Erzählung „Der Galgen im Weinberg— von Josef Mühlberger.
http://is.muni.cz/th/110111/ff_m_b1/Diplomarbeit.pdf (gesichtet 5. 9. 2018)

- Lachmann, Renate (1990): Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Langenohl, Andreas/Poole, Ralph J./Weinberg, Manfred (Hg.) (2015): Transkulturalität. Bielefeld: transcript.
- Leggewie, Klaus (2011): Der Kampf um die europäische Erinnerung. Sein Schlachtfeld wird besichtigt. München: Beck.
- Lechner, Herbert (1981): Geschichte der modernen Typographie: von der Steglitzer Werkstatt zum Kathodenstrahl. München: Karl Thiemig.
- Lindner, Johanna/Malecha, Corinna (2013): Zůstali tu s námi / Bei und geblieben. Příběhy českých Němců / Geschichten tschechischer Deutscher. Praha: Antikomplex – Shromáždění Němců.
- Linke, Ingeborg (2008): Ein langer Blick zurück. Die Geschichte einer Vertreibung und das Leben danach. Frankfurt am Main: R. G. Fischer Verlag.
- Lotman, Jurij (2010): Die Innenwelt des Denkens: eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp.
- Machek, Vaclav (1997): Etymologický slovník jazyka českého. Fotoreprint nach der 3. Ausgabe. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Maidl, Václav (1993): Zobrazení německy mluvících postav v české literatuře psané po roce 1945. In: Tvar. Literární týdeník 4, Nr. 9, S. 4–5.
- Maidl, Václav (2004): Pavel Kohout: Deutsche, Sudetendeutsche und die Vertreibung in seinem Werk. In: Zand, Gertraude (Hg.): Transfer/ vyhnání/ odsun v kontextu české literatury. Brno: Host, S. 125–148.
- Mannheim, Karl (1964): Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk. Hg. von Kurt H. Wolff. Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- Mantel, Markus (2014): Místa v srdci / Herzensorte. Bezručice: Český Západ - Místní partnerství ve spolupráci s Papelote.
- Mareš, Michal (1946): Přicházím z periferie republiky. In: Dnešek 1, Nr. 14, 27. 6. 1946, S. 214.

Maskus, Rudi (Hg.) (2000): Auch das geschah damals. Hundert Zeitzeugen über Flucht und Vertreibung. Gießen: Verlag R. Maskus.

Mecklenburg, Norbert (1986): Die grünen Insel. München: Iudicium.

Mecklenburg, Norbert (2008): Das Mädchen aus der Ferne. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft. München: Iudicium.

Mehnert, Elke (Hg.) (2001): Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

Menke, Stefanie (2012): „Flüchtlinge und Vertriebene in Hof“ Zur neuen Abteilung der Dauerausstellung des Museums Bayrisches Vogtland. In: Fendl, Elisabeth/ Mezger, Werner/ Prosser-Schell, Michael/ Retterat, Hans-Werner/Volk, Teresa (Hg.): Jahrbuch für deutsche und osteuropäische Volkskunde. Blickpunkte II Fotografien als Quellen zur Erforschung der Kultur der Deutschen im und aus dem östlichen Europa. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann, 2012, Bd. 53, S. 175–192.

Mlynárik, Ján (1985): Thesen zur Aussiedlung der Deutschen aus der Tschechoslowakei: 1945-1947. München: Danubius.

Mühlberger, Josef (1951): Der Galgen im Weinberg. Eine Erzählung aus unseren Tagen. München, Esslingen: Bechtle.

Mukařovský, Jan (1967): Kapitel aus der Poetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Naimark, Norman (2004): Flammender Haß. Ethnische Säuberungen im 20. Jahrhundert. München: Beck.

Naimark, Norman (2016): Srebrenica in the History of Genocide. In: Radonić, Ljiljana/Uhl, Heidemarie (Hg.): Gedächtnis im 21. Jahrhundert. Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs. Bielefeld: transcript Verlag, S. 119–133.

Nekula, Marek (2018): Erbe der Dissidenz in der literarischen Repräsentation der „Vertreibung“? Jiří Kratochvils Roman *Inmitten der Nacht* Gesang im Kontext. In: James, Petra/Mitterbauer, Helga (Hg.): *Imaginationen: Interrelationen und Inter-Repräsentationen in der tschechischen und deutschsprachigen Literatur und Kultur*. Berlin: Frank & Timme (im Druck).

- Neumann, Birgit (2005): Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“. Berlin: Walter de Gruyter.
- Neuschäfer, Markus (2013): Das bedingte Selbst: Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman. Online veröffentlicht auf dem Dissertationsserver der Niedersächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Göttingen. URL: <http://ediss.uni-goettingen.de/> (gesichtet 1. 9. 2018)
- Niethammer, Lutz (1995): Diesseits des „Floating Gap“. Das kollektive Gedächtnis und die Konstruktion von Identität im wissenschaftlichen Diskurs. In: Platt, Kristin/Dabag, Mihran (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerung und kollektive Identität. Opladen: Leske, Budrich, S. 25–50.
- Nietzsche, Friedrich (1900): Genealogie der Moral. Leipzig: C. G. Neumann.
- Niven, Bill (2014): Representations of Flight and Expulsion in East German Prose Works. New York: Camden House.
- Niven, Bill (Hg.) (2011): Die Wilhelm Gustloff. Geschichte und Erinnerung eines Untergangs. Halle: Mitteldeutscher Verlag.
- Overath, Angelika (2005): Nahe Tage. Göttingen: Wallstein.
- Paaß, Michael (2009): Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass. Bielefeld: AISTHESIS Verlag.
- Padevět, Jiří (2016): Krvavé léto 1945. Praha: Academia.
- Papoušek, Vladimír (2014): Věž a království. Praha: Akropolis.
- Pausewang, Gudrun (1980): Rosinkawiese. Ein alternatives Leben in den zwanziger Jahren. Ravensburg: Maier.
- Pausewang, Gudrun (1989): Fern von der Rosinkawiese. Die Geschichte einer Flucht. Ravensburg: Maier.
- Pausewang, Gudrun (2012): Rosinkawiese – damals und heute. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Pedretti, Erica (2010): Fremd genug. Berlin, Insel Verlag.

Peirce, Charles (1997): *Grammatica Speculativa*, In: Bohumil Palek (Hg.): *Sémiotika*. Praha: Karolinum 1997, S. 61 – 65.

Peroutková, Michaela (2006): *Literarische und mündliche Erzählungen über die Vertreibung: Ein deutsch-tschechischer Vergleich*. Duisburg: WiKu.

Petrbok, Václav (2014): *Obraz a vzpomínka. Několik poznámek k odsunu / transferu / vyhnání sudetských Němců v české a německojazyčné beletrii*. In: Poliaková, Martina/Raška, Jakub/Smyčka, Václav (Hg.): *Uzel na kapesníku. Vzpomínka a narativní konstrukce dějin*. Praha: Filozofická fakulta, S. 130–152.

Pohl, Dieter (2016): *Genozid: Einige Bemerkungen zum neuen Paradigma eines globalen Gewaltgedächtnisses*. In: Radonić, Ljiljana/Uhl, Heidemarie (Hg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert. Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 109–118.

Preussler, Ottfried (2017): *Malá čarodějnice*. Praha: Albatros, Albert.

Prinz, Kirsten (2005): „Mochte doch keiner was davon hören“ – Günter Grass Im Krebsgang und das Feuilleton im Kontext aktueller Erinnerungsverhandlungen. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 179–194.

Procházková, Bára (2010), *Najednou prostě zmizel*, <https://ihned.cz/c1-46084710-a-najednou-proste-zmizel> (gesichtet 5. 9. 2018)

Proust, Marcel (1984): *Die Wiedergefundene Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Rieger, Stefan/Schahadat, Schamma/Weinberg, Manfred (1999): *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*. Tübingen: Narr.

Richter, Karel (1994): *Sudety*. Praha: Fajma.

Röger, Maren (2015): *Fotografien*. In: Röger, Maren/Scholz, Stephan/Nieven, Bill (Hg.): *Die Erinnerung an die Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken*. Paderborn: Schöningh, S. 153–167.

Rothberg, Michael (2009): *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.

- Rudiš, Jaromír/Jaromir 99 (2012): Alois Nebel. Dresden/Leipzig: Volland & Quist.
- Rybičková, Stanislava (2010): Habermannův mlýn míří do kin. Kdo opravdu vraždil u Bludova? URL http://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/habermannuv-mlyn-miri-do-kinkdo-opravdu-vrazdil-u.html (gesichtet 1. 9. 2018).
- Řezáč, Václav (1951): Nástup. Praha: Československý spisovatel.
- Řezáč, Václav (1955): Die ersten Schritte. Übersetzt von Zora Weil-Zimmering. Berlin: Dietz Verlag.
- Říha, Bohumil (1950): Země dokořán. Praha: Družstevní práce.
- Schäfer, Hermann (2006): Zur Ausstellung „Flucht, Vertreibung, Integration“. In: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Flucht, Vertreibung, Integration. Bielefeld: Kerber Verlag, S. 6–13.
- Schieder, Theodor (1956): Die Vertreibung der Deutschen Bevölkerung aus der Tschechoslowakei. Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa. Band 4/1. Bonn: Bundesministerium für Vertriebene.
- Schleiermacher, Friedrich (1838): Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: Ders.: Friedrich Schleiermachers Sämtliche Werke, 2. Band, Berlin, S. 201-238.
- Schliephake, Christopher (2013): Zeitgenössische Vertreibungsliteratur als Echolot von Erinnerung. In: Krauss, Marita/Scholl-Schneider, Sarah/ Fassl, Peter (Hg.): Erinnerungskultur und Lebensläufe. München: Volk Verlag.
- Scholl-Schneider, Sarah/Schneider, Miroslav/Spurný, Matěj (2010): Sudetské příběhy: vyhnanci, tarousedlíci, osídlenci. Praha, Augsburg: Antikomplex/Augsburg Lehrstuhl für Bayerische und Schwäbische Landesgeschichte.
- Scholz, Stephan (2015): Vertriebenen Denkmäler – Topographie einer deutschen Erinnerungslandschaft. Paderborn: Schöningh.
- Scholz, Stephan/Maren Röger/Bill Niven (Hg.): Die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Ein Handbuch der Medien und Praktiken. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 2015.
- Schon, Jenny/Süss, Joachim (2011): PostelbergKideskinder. Träume und Trauma. Bad Schussenried: Odertor Verlag.

Schulz, Bernhard (2017): Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung legt Ausstellungskonzept vor. URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/dauerausstellung-ueber-flucht-und-vertreibung-stiftung-flucht-vertreibung-versoehnung-legt-ausstellungskonzept-vor/19957678.html> (gesichtet 1. 9. 2018).

Schulze Wessel, Martin/Franzen Erik/Kraft, Claudia; Schüler-Spingorum/Völkerling, Tim; Zimmermann, Volker/Zückert, Martin (2010): Konzeptionelle Überlegungen für Ausstellungen der „Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung“ In: Kováč, Dušan/Řezník, Miloš/Wessel, Martin Schulze (Hg.): *Erinnern – Ausstellen – Speichern: Deutsch-tschechische und deutsch-slowakische Beziehungsgeschichte im Museum*. Klartext: Essen, S. 151 – 210.

Skačáni, Miroslav (2012): *Poslední oběť války*. Tagadesign, Telč.

Śliwińska, Katarzyna (2010): „Erinnern: Das heißt immer Wiedergängerei“. Erinnerung und Trauma in Reinhard Jirgls Roman "Die Unvollendeten". In: Gansel, Carsten/Zimniak, Pawel (Hg.): *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: V&R Unipress, S. 471–490.

Smyčka, Václav (2016): „The lost girl“: das nomadische Leben der Bilder von Flucht und Vertreibung. In: *Berichte und Forschungen: Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa*. Jg. 24, Nr. 1/2016, S. 157-172.

Smyčka, Václav (2018): Dialogisches Erinnern als Praxis? Krieg und Vertreibung im Online-Lexikon Wikipedia. In: *Prague Papers on History of International Relations*, Jg. 11, Nr. 1/2018, S. 93–105.

Spáčilová, Mirka (2012): *Vetchý vykupuje 7 dní hřichů*. Sám však film nespasí, 2. 11. 2012, URL: https://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-filmu-7-dni-hrichu-0yi-filmvideo.aspx?c=A121101_135120_filmvideo_jaz (gesichtet 1. 9. 2018).

Spáčilová, Mirka (2018): *Rapl, Pustina a teď Vzteklna*. Tohle opět není idylická série, URL: https://kultura.zpravy.idnes.cz/vzteklna-recenze-035-filmvideo.aspx?c=A180110_092515_filmvideo_ts (gesichtet 1. 9. 2018).

Spurný, Matěj (2013): *Landschaft und Gedächtnis*. In: Krauss, Marita/Fassl, Peter/Scholl-Schneider, Sarah (Hg.): *Erinnerungskultur und Lebensläufe. Vertriebenen zwischen Bayern*

und Böhmen im 20. Jahrhundert – grenzüberschreitende Perspektive. München: Volk-Verlag, S. 45 – 58.

Staněk, Tomáš (1991): Odsun Němců z Československa 1945 - 1947. Praha: Academia.

Staněk, Tomáš (1996): Perzekuce 1945. Praha: ISE - Institut pro středoevropskou kulturu a politiku.

Staněk, Tomáš (1996): Tábory v českých zemích 1945-1948. Opava: Tilia.

Staněk, Tomáš (2002): Verfolgung 1945. Wien: Böhlau.

Staněk, Tomáš (2005): Poválečné "excesy" v českých zemích v roce 1945 a jejich vyšetřování. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.

Stöhr, Emil Karl (2014): Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit. Schongau: Selbstverlag.

Šmíd, Zdeněk (2005 [1992]): Cejch. Praha: Olympia.

Švorčíková Eva (2004): Češi jsou vlastně docela milí: česko-německé vzpomínky. Praha: Prostor.

Tesková, Alena (2014): Paměť, zapomínání a časová diskontinuita (o minulosti, která se nedá vyprávět). In: Poliaková, Martina/Raška, Jakub/Smyčka, Václav (Hg.): Uzel na kapesníku. Vzpomínka a narativní konstrukce dějin. Praha: FF UK, S. 15–37.

Tielsch, Ilse (1991): Die Zerstörung der Bilder: unsentimentale Reisen durch Mähren und Böhmen. Graz, Wien, Köln: Styria.

Tielsch, Ilse (2011): „Manchmal ein Traum, der nach Salz schmeckt“: gesammelte Gedichte. Wien: Erhard Löcker.

Tietz, Gerold (2005): Böhmisches Fuge. Karlsruhe: Info-Verlag.

Tietz, Gerold (2007): Böhmisches Richtfest. Passau: Stutz.

Tietz, Gerold (2009): Böhmisches Grätschen. Passau: Stutz.

Tigríd, Pavel (1945): Naše postavení ve světě. In: Obzory 1, Nr. 12, S. 177.

Tichý, Jan (2007): Třicet hodin mezi psem a vlkem. Praha: Akropolis.

Tučková, Kateřina (2009): Vyhnání Gerty Schnirch. Brno: Host.

Tučková, Kateřina (2012): Chtěla bych vidět do lidí. Ein Interview geführt von Pavel Šafr. In: Reflex 45/2012, 8. 11. 2012, S. 54.

Uhl, Heidemarie (2016): Universalisierung versus Relativisierung, Holocaust versus Gulag. Das gespaltene europäische Gedächtnis zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In: Radonić, Ljiljana/Uhl, Heidemarie (Hg.): Gedächtnis im 21. Jahrhundert. Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs. Bielefeld: transcript Verlag, S. 81–108.

Urban, Jan (2001): Habermannův mlýn. Opava: Grafis.

Urban, Jan (2012): 7 dní hříchu. Praha: Fragment.

V. Andrej (2011): Alois nebel, české Sin-City?, <https://filmkult.refresher.cz/114-Alois-Nebel-ceske-SinCity> (gesichtet 1. 9. 2018)

Vodička, Jiří (Hg.) (2015): Rozdělení dějinami, spojení vzpomínkami: vzpomínky tří spolužáků z Teplic / Getrennte Geschichte gemeinsam erzählt: drei Schulfreunde aus Teplitz erinnern sich. Praha: Antikomplex.

Vokolek, Václav (1996): Pátým pádem. Praha: Triáda.

Völkerling, Tim (2010): Die Musealisierung der Themen Flucht, Vertreibung und Integration. Analysen zur Debatte um einen neuen musealen Gedenkort und zu historischen Ausstellungen seit 1950. In: Fändl, Elisabeth (Hg.): Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung. Münster: Waxmann, s. 71–124.

Wagner, Alena (1990): 1945 waren sie Kinder: Flucht und Vertreibung im Leben einer Generation. Köln: Kiepenheuer und Witsch.

Wagnerová, Alena (Hg.) (2000): Neodsunuté vzpomínky: česká zkušenost pohraničí, Praha: Prostor.

Wehde, Susanne (2000): Typographische Kultur: eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen: Niemeyer.

Wehler, Hans-Ulrich (2004): Der zweite Dreißigjährige Krieg. in: Spiegel Special 1/2004, 30. 3. 2004, URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-30300048.html> (gesichtet 1. 9. 2018).

- Weidner, Daniel (2001): Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin. In: Ders./Sigfried Weigel (Hg.): *Benjamins Studien 2*. München: Fink, S. 161-179.
- Weinberg, Manfred (1999): Trauma – Geschichte, Gespenst, Literatur – und Gedächtnis. In: Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (Hg.): *Trauma zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999, S. 173–206.
- Weinberg, Manfred (2006): Das ‚unendliche Thema‘. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie. Tübingen: Francke.
- Weinberg, Manfred (2010): Literatur. In: Gudehus, Christian (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, S. 189–195.
- Weinberg, Manfred/Heimböckel, Dieter (2014): Interkulturalität als Projekt“, in: Wutsdorff, Irina/ Zbytovský, Štěpán (Hg.): *Themenheft Übersetzen. Praktiken kulturellen Transfers am Beispiel Prags der Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*. Bielefeld: transcript, S. 119–144.
- Wellershof, Dieter (1998): Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte*. München: Fink, S. 499–522.
- Welzer, Harald (2004): Schön unscharf: Über die Konjunktur der Familien und Generationsromane. *Mittelweg* 36 (2004), 1, s. 53–64.
- Welzer, Harald (2007): Das kommunikative Gedächtnis und woraus es besteht. In: Frank, Michael C./Rippl, Gabriele (Hg.): *Arbeit am Gedächtnis*. München: Beck, S. 47–62.
- Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschuggnall, Karoline (2002): *Mein Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- White, Hayden (1973): *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- White, Hayden (1999): *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Wulffen, von Barbara (1989): Urnen voll Honig: Böhmen – Aufbruch in eine verlorene Zeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Wulffen, von Barbara (2001): Urny plné medu: české země – výprava do ztraceného času. Brno: Atlantis.

Zimniak, Paweł (2010): Gruppe als Gedächtnismedium – Zum sudetendeutschen Erinnerungsprinzips in Emma Braslavskys Aus dem Sinn (2007). In: Gansel, Carsten/Zimniak, Paweł (Hg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen: V&R Unipress, S. 377–390.