

Karolina Ćwiek-Rogalska

Angehaltene Narration

Raumzeiten des Gedächtnisses in der neuesten tschechischen Literatur über das Ende des Zweiten Weltkriegs

Abstract: The paper addresses the question of identifying aesthetic means to imagine and rethink the representations of the end of the Second World War and the expulsion of Germans from Czechoslovakia in current Czech literature by using Susan Sontag's ideas on photography. Three novels were chosen for the basis of analysis: Jakuba Katalpa's *Germans* (2012), Alena Mornštajnová's *Blind Map* (2013) and Michal Přebáň's *Only Twice for Everything* (2016). The study focuses on ways of depicting the last period of the war and the following expulsion to prove that these methods of description can be analyzed by employing Susan Sontag's proposal of photograph analysis in *On Photography* (1977). It also demonstrates that Czech writers' aesthetic proposals are not only associated with verbal, but also visual strategies as well.

Keywords: Tschechische Literatur, Zweiter Weltkrieg, Fototext, Vertreibung, Fotografie, Gedächtnis, Hauntologie

1 Einleitung

In einem der Bücher, das in literaturwissenschaftlichen Analysen zum Erzählen über die Zwangsaussiedlung der deutschsprachigen Bevölkerung aus der Tschechoslowakei nach 1945 am häufigsten angeführt wird, nämlich *Němci. Geografie ztráty* (2012) von Jakuba Katalpa, das in einer deutschen Übersetzung mit dem Titel *Die Deutschen. Geographie eines Verlustes* (2015) vorliegt, findet sich eine bemerkenswerte Szene. Die neuen tschechischen Ansiedler, Barbora Levičková und Martin Levička, möchten ein neues Foto von sich machen lassen, weil sie bisher nur ihr Hochzeitsfoto besitzen. Obwohl Martin sich überrascht zeigt, drängt Barbora darauf, dass an der Zeremonie der Fotoaufnahme auch „ihre Deutschen“ teilnehmen sollten, die der tschechischen Familie zusammen mit ihrem Gutshof zugefallen sind. Diese Szene bildet für mich den Ausgangspunkt, mich näher mit dem Erzählen vom Ende des Zweiten Weltkriegs und, damit eng verbunden, von der Zwangsaussiedlung der deutschsprachigen Bevölkerung aus der Tschechoslowakei in der neuesten tschechischen Literatur

zu befassen,¹ und zwar fokussiert darauf, wie die visuelle Repräsentation jener Zeit in literarischen Werken der letzten Jahre hergestellt wird.² Da Katalpa explizit auf das Foto verweist und den ganzen Prozess des Fotografierens beschreibt, liegt es nahe, die Frage zu stellen: Kann die Literatur dort, wo im literarischen Text ein visuelles Element auftaucht, etwa in Form eines Fotos, mit denselben Mitteln analysiert werden wie die Fotografie?³

Ich nähere mich dieser Frage mithilfe der Analyse von drei neueren tschechischen Romanen, in welchen das Ende des Zweiten Weltkriegs ein wichtiges Thema ist. In meiner Analyse gehe ich vom traditionellen Blick auf die fotografische Kunst aus, und gehe in Anknüpfung an aktuelle anthropologische Forschungen, die andere Aspekte dieser Kunst aufzeigen, über dieses Verständnis von Fotografie hinaus. Auf diese Weise möchte ich auch auf weitere Teilfragen antworten: Ist die Fotografie eine geeignete Kunst, um zeitliche Veränderungen zu repräsentieren, und damit ein prominentes Medium der Erinnerung? Kann man ein primär textliches Medium (hier die Literatur) auf die gleiche Art interpretieren wie ein primär visuelles Medium (hier die Fotografie), und wenn ja, wie? Worin unterscheiden sich die beiden Medien, worin sind sie sich ähnlich? Vor allem würde ich aber gerne die Frage beantworten, mit welchen ästhetischen Techniken zeitgenössische tschechische Autorinnen und Autoren das Ende des Zweiten Weltkriegs und die Zeit danach in ihren Texten behandeln.

Als zentralen Ausgangspunkt hierfür verwende ich drei Überlegungen über die Fotografie, die die amerikanische Theoretikerin Susan Sontag in ihrem berühmten Buch *Über Fotografie* formuliert hat. Ihr zufolge ist die Fotografie eine Kunst, aber auf eine andere Art als die Literatur oder die Malerei. Die Fotografie ist Kunst als unternommene Aktivität. Schon bei Sontag ist jedoch der Hinweis auf die Ähn-

1 Im Tschechischen „vysídlení“ (Aussiedlung) oder „odsun“ (Abschiebung). Im Deutschen verwendet man v.a. die Begriffe „Vertreibung“ und „Zwangsaussiedlung“, im ostdeutschen Kontext auch „Umsiedlung“. Zu den mit den unterschiedlichen sprachlichen Ausdrücken verbundenen Konzeptualisierungen und Narrativen der Zwangsaussiedlung vgl. z.B. den Beitrag von Marek Nekula in diesem Band.

2 Zum Zusammenhang zwischen Fotografie und Gedächtnis gibt es bereits zahlreiche Publikationen. Hier sei erinnert an Marianne Hirschs Arbeit *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* von 1997, sowie an Arbeiten, in denen Fotos als Träger oder Trigger von Erinnerung auftauchen oder als Gegenstand, der diese Erinnerung erst formt, wie es Lury Celia (2013), Annette Kuhn (2010) oder Martha Langford (2001) formulierten.

3 Gute Beispiele für die Analyse, wie Fotografien in literarischen Texten vorkommen und wozu sie dienen, sind der Artikel über die Konstruktion von Gender in der Prosa von Virginia Woolf von Maggie Humm (2003), die Analyse der Prosa von W. G. Sebald und Monika Maron von Silke Horstkotte (2008) und die Analyse der Beziehungen zwischen W. G. Sebalds Prosa und Fotografie von Stefanie Harris (2001) und Christian Scholz (2007).

lichkeit zwischen Fotografie und Literatur in ihrer Bedeutung für den Alltag enthalten: „Aber in den Situationen, in denen die meisten Menschen Fotos benützen, besitzen diese nicht mehr Informationswert als irgendein Roman.“ (Sontag 2018 [1978], 27) Mit anderen Worten, es gibt etwas, was rechtfertigt, die Literatur wie eine Fotografie zu behandeln. Was aber ist dieses „etwas“? Die Fotografie ist laut Sontag „ein schmaler Ausschnitt von Raum ebenso wie von Zeit“ (Sontag 2018 [1978], 28), weil sie nicht nur einen Raum einfängt, sondern auch die Geschichte zu einer Aneinanderreihung von Anekdoten macht. Mit ihrer Hilfe können wir alles Mögliche miteinander verbinden, oder voneinander lösen, denn in dieser Betrachtungsweise besteht die Realität nur aus einer Reihenfolge von Partikeln, Fragmenten, die wir auf verschiedene Weise rahmen, und jeder Ausschnitt könnte auch mit einer ganz anderen Fotoaufnahme festgehalten werden. Die Fotografie hat aber Sontag zufolge nicht nur negative Seiten, sie birgt auch etwas, das man entdecken kann, das zum Nachdenken einlädt: „Hier ist die Oberfläche. Nun denk darüber nach – oder besser: erfühle, erkenne intuitiv –, was darunter ist, wie eine Realität beschaffen sein muß, die so aussieht.“ (Sontag 2018 [1978], 28) Damit meint Sontag, dass uns die Fotografie keine Antwort geben, aber eine Interpretation anbieten kann. In diesem Sinne kann man sich die Frage stellen, was unter dem oberflächlichen Bild von der Fotoaufnahme liegt, die Katalpa uns beschreibt.

2 Analysiertes Material

Drei zeitgenössische tschechische Romane habe ich zur Analyse ausgewählt: *Němci. Geografie ztráty* (2012; *Die Deutschen. Geographie eines Verlustes*, 2015), *Slepá mapa* (2013; *Blinde Landkarte*) von Alena Mornštajnová und *Všechno je jenom dvakrát* (2016, *Es gibt alles nur zweimal*) von Michal Přibáň. Der Roman *Die Deutschen* erzählt, wie bereits im Beitrag von Alfrun Kliems ausgeführt, die Geschichte der jungen deutschen Lehrerin Klara Kolmann, die erst nach der Besetzung durch die Nationalsozialisten aus dem „Reich“ ins Grenzland kommt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird sie zusammen mit den böhmischen Deutschen aus der Tschechoslowakei zwangsausgesiedelt. Der Leser erfährt ihre Lebensgeschichte gemeinsam mit der tschechischen Enkelin (Klara musste ihren Sohn nach dem Ende des Krieges in der wiederhergestellten Tschechoslowakei zurücklassen), die versucht, mehr über die Vergangenheit ihrer ihr unbekanntes Großmutter herauszufinden.

Der Roman *Slepá mapa* erzählt ebenfalls aus der Perspektive der dritten Generation, die nach Hirsch als „generation of postmemory“ gelten kann, die „bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before

to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right“.⁴ Die Romanheldin erzählt die Geschichte ihrer Familie, beginnend mit Großmutter und Großvater, um ihr eigenes Lebensschicksal besser zu verstehen. In dieser Familiengeschichte vergegenwärtigt sich die Aussiedlung, weil ihr Herkunftsort im Grenzgebiet liegt und weil eine der Figuren – Barbora – einen Deutschen geheiratet hat. Im Roman *Všechno je jenom dvakrát* folgt man der regionalen Geschichte kurz nach Kriegsende, vermittelt durch einen ihrer Protagonisten, der sie nacherzählt. Aus diesem Grund zeige ich in meinem Beitrag auf, wie die Kulisse dieses Erzählens aussieht: Im Laufe des Gesprächs der Romanprotagonisten erfährt man etwas über die Umstände des Kriegsendes und der Aussiedlung. Auch Příbáň beschäftigt sich dabei mit einer Familiengeschichte, jedoch nicht in Form einer linearen Erzählung, sondern durch die Vermischung mehrerer Zeitebenen, und zwar buchstäblich, etwa wenn es den Figuren erlaubt ist, zurückzukehren, durch die Zeit zu reisen, zusätzlich zum Reisen mithilfe von Objekten in Form von Fotos oder des Tagebuchs eines der Protagonisten, in welchem er seine Lebenserfahrungen während des Schicksalsjahres 1968 schildert.

3 Fotografie, Realität, Gedächtnis

Das zeitgenössische literarische Schaffen ist charakterisiert durch eine Verschiebung vom Erzählen großer historischer Geschichten hin zum Erzählen individueller Geschichten, Mikroerzählungen, in denen jedoch die „große Geschichte“ kommentiert wird und in denen sich die Handlung vor dem Hintergrund großer geschichtlicher Ereignisse abspielt.⁵ Mit der polnischen Historikerin Ewa Domańska (2005) könnte man sagen, dass die zeitgenössische Belletristik davon erzählt, wie der in diese Welt hineingeworfene Mensch diese in seinen privaten Erlebnissen durchlebt. Geschichte, so Domańska, ist damit

⁴ So Marianne Hirsch auf <https://www.postmemory.net/> (eingesehen am 27.03.2020).

⁵ Gerade dadurch unterscheiden sich die neuen Repräsentationen der Vertreibung von den älteren, wie etwa dem Roman *Nástup* von Václav Řezáč, in dem der Held der Geschichte hauptsächlich auf entindividualisierte Repräsentanten des Naziregimes trifft und „gute Deutsche“ mit der Aussiedlung einverstanden sind, andere Haltungen zur Zwangsaussiedlung sind beinahe gar nicht vorhanden und nicht weiter von Interesse. In diesem Sinne spricht man heutzutage in der anthropologischen Erforschung literarischer Werke eher von der „Aussiedlung von Figuren, die eine deutsche Nationalität haben“ oder „Individuen aus der Gruppe der böhmischen Deutschen“.

eher die Geschichte der Erlebnisse, Emotionen und Gefühle, privater Mikrowelten. Erkenntnis vom Menschen und seinen Schicksalen erlangen wir durch *cases* (Fälle), Miniaturen, anthropologische Erzählungen, die es wie eine Sonde erlauben, in die alltägliche Realität einzudringen.⁶

Die Historikerin beschäftigt sich nicht im Detail damit, was ihrer Ansicht nach diese „anthropologischen Erzählungen“ bedeuten und welche Fälle sie meint. Wir müssen jedoch bedenken, dass die Fotografie für die Anthropologie ein Hauptinstrument bei der Informationsgewinnung und bei der Ergebnispräsentation darstellt, als besondere Kunstform, die zugleich über eine Dokumentationsfunktion verfügt.

Die Dokumentationsfunktion der Fotografie ist in ihren Anfängen besonders evident. Die Möglichkeiten, die sich mit dem Fotoapparat eröffneten, schienen riesig: „Schaut, wir haben jetzt ein Gerät, das zeigt, wie etwas tatsächlich gewesen ist“, sagten diejenigen, die mithilfe des Fotoapparates die „Wahrheit“ zeigen wollten. Diese „Wahrheit“ stand dabei im Gegensatz zu den „Wörtern“, die lügen können. Das Erzählen mittels der Fotografie sollte die Welt so zeigen, wie sie „wirklich“ ist, und zwar auch ohne das zu erzählen, was die Aufnahme abbildet, die ja mittels des „objektiven“ fotografischen Mechanismus erstellt wurde (Sekula 1986, 6). Schnell zeigte sich jedoch, dass Fotos ebenso manipulierbar sind wie „lügenhafte“ Wörter (Mitchell 1994, 16–23). Die Fotomontage wurde, so wie die Wortmontage, zum beliebten Mittel von avantgardistischen Künstlergruppen, und die Möglichkeit, aus einem Foto das herauszulöschen, was aus künstlerischen, politischen oder gesellschaftlichen Gründen nicht zum Bild auf dem Foto passte, entsprach der Wortmanipulation. Neben dem *newspeak* der Worte könnte man auch einen fotografischen oder visuellen *newspeak* konstatieren. Laut Susan Sontag ist die Fotografie der Versuch, das Objekt zu usurpieren, und sie ist selbst ein Bruchstück der Welt. Das Foto interpretiert nicht so direkt, wie Beschreibungen oder Zeichnungen interpretieren, und so wird es in der allgemeinen Wahrnehmung zum „Beweis“ für die Tatsache, dass etwas genau so geschehen ist, wie das Foto zeigt, und nicht anders (Sontag 2018 [1978], 9–11). Da nun aber die „trügerische“ Seite dieser Kunstform bereits entlarvt wurde, muss unsere Frage lauten: Wofür liefert gerade dieses Foto den „Beweis“?

Hier möchte ich erneut auf den Text von Susan Sontag verweisen. Ihr zufolge fördern Fotos die Nostalgie, und die Fotografie ist ein hervorragendes Instrument für eine Zeit, die von Nostalgie beherrscht wird. Die Fotografie wird zur Trauer-

⁶ „Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów. Człowieka i jego losy poznajemy za pośrednictwem *cases* (przypadków), miniatur, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wnikać w codzienną rzeczywistość.“ (Domańska 2005, 62–63)

und Dekadenzkunst. Sie legt Zeugnis ab von der unerbittlichen Vergänglichkeit, weil sie einen Moment festhält, der vorbei ist – damit ist sie Zeugnis der Abwesenheit und verweist auf eine Realität, die nicht mehr existiert oder nie existiert hat (Sontag 2018 [1978], 21–22). Sie ist also das perfekte Instrument zur Verarbeitung des Kriegsendes vonseiten der dritten Generation von SchriftstellerInnen, die selbst schon in einer anderen Zeit leben, aber das Handeln der vorherigen Generationen sehen und zeigen möchten. In ihrer einfachsten Funktion dient die Fotografie dazu, Momente einzufangen, die man bewahren möchte. Darum ist die Fotografie eine Verlängerung des Gedächtnisses, so wie die Schrift eine Verlängerung des gesprochenen Wortes sein sollte (Erler 2006, 84–90; 125–133). Als bloße „Erinnerungsstütze“, griechisch *hypómnema* (Michałowska 2012, 247; Derrida 1995b, 11), weist ein Foto jedoch bedeutende Parallelen zu einem auf die Interpretation ausgelegten Text auf.

Sowohl die Fotografie, als auch der Text sind also Medien der Erinnerung,⁷ welche die kollektive Identität dieser oder jener Gruppe stabilisieren (Kratochvil 2015, 12). So wie die Literatur als Erinnerungsmedium eine Beschreibung oder Erzählung von etwas zur Verfügung stellt, so zeigt die Fotografie ein Bild von etwas. Als man darauf kam, dass die Fotografie keine „objektive“ Realität darstellt, begann man den Bildern, die sie lieferte, Narrationen beizufügen: Ein Text sollte nun erklären, wie das Ereignis auf der Aufnahme wahrzunehmen, was darauf „tatsächlich“ zu sehen und was als „Täuschung“ zu verstehen sei.⁸ Die Verbindung von Bild und Text brachte neue Genres hervor wie Comics oder Foto-Texte. Denn laut der polnischen Forscherin Marianna Michałowska kann man eine Fotografie, die mit einem Deutungskommentar verbunden ist, als eine spezifische Art des Erzählens betrachten, genauer gesagt als Foto-Text. In ihrem Buch über die Foto-Texte entschlüsselt Michałowska die Verbindung zwischen Text und Bild mithilfe einer Analyse der Theorien von Roland Barthes, John Berger, Mieke Bal und Paul Ricœur sowie von Werken polnischer Künstler, die diese Erzählweise verwenden. Sie schreibt, dass „Foto-Texte Dokumentations Spuren enthalten, die in fiktionales Erzählen eingefügt sind, zugleich aber oftmals Zeugnis eines historischen Ereignisses sein wollen“.⁹

Aber auch Texte und das Erzählen können als Fotografien gestaltet werden. Das ist der Fall, wenn etwa ein Foto wie ein Gegenstand beschrieben wird. Es ist

⁷ Zu den Unterschieden der Begriffe der Erinnerungskultur im deutschen und tschechischen Kontext siehe Smyčka (2014, 155–169).

⁸ Zur Verbindung von Fotografie und Text bei Raumbeschreibungen siehe Horstkotte (2008).

⁹ „Foto-teksty zawierają ślady dokumentalne włączone w fikcyjną narrację, ale również często chcą być świadectwem historycznego zdarzenia.“ (Michałowska 2012, 249)

sogar auch möglich, dass ein Autor oder eine Autorin nicht direkt die Tätigkeit des Fotografierens beschreibt, sondern ein Ereignis so einzufangen versucht, wie man es für gewöhnlich in einem Fotolabor tut. Bei einer solchen „angehaltenen Narration“ hat man es dann mit einer Art „textlichen Fotografie“, einem „fotografischen Text“ zu tun. Michałowskas Ideen über den Foto-Text sind auch dann anwendbar, wenn in einem Text kein Foto ist, worauf bereits Sabina Giergiel (2018) in ihrer Studie zum Werk der kroatischen Schriftstellerin Daša Drdnić hingewiesen hat. Es genügt schon, wenn etwas auf eine fotografische Art und Weise erzählt wird, und zwar als Ekphrasis, indem Fotografien und Akte des Fotografierens beschrieben werden, wie es etwa der Fall in Katalpas *Němci* ist, oder so, dass die Narration als dynamische Sequenz der dargestellten Ereignisse mit einer inneren narrativen Logik „angehalten“ wird, indem etwa die Kontinuität und die narrative Logik im Text aufgelöst werden, um dem betreffenden Text einige charakteristische Züge der Fotografie zuschreiben zu können.

In diese Richtung möchte ich nun weitergehen und die Beschreibungen, die in den ausgewählten Büchern geboten werden, so untersuchen, als wären es Fotoaufnahmen. Die darin abgebildeten Ereignisse haben zudem nicht nur diese Ebene. Wenn ein Schriftsteller ein Foto ins Spiel bringt und beschreibt, bekommt diese Beschreibung in Hinblick auf die Möglichkeit, die die Fotografie als Kunstform liefert, eine weitere Dimension: Die (quasi) fotografische Repräsentation einer Begebenheit im Sinne einer angehaltenen Narration ist nicht mehr nur eine Beschreibung, d.h. eine raumgebundene Darstellung der Begebenheiten mithilfe der Sprache, sondern auch eine Narrativierung ihrer Bildlichkeit (Ricoeur 2004). Die sprachliche Darstellung gewinnt dadurch den Charakter einer radikalen Diskontinuität, der für die Fotografie prägend ist, so wie auch die Fotografie in Form einer Fotogeschichte oder der langen Exposition wiederum narrativiert werden kann (hier entferne ich mich von Susan Sontags Herangehensweise, was ich noch näher erläutern werde).

Bringt diese beiderseitige Verknüpfung von Bild und Text (Text als angehaltene Narration und Fotografie als eine Sequenzierung der Bilder) in der anthropologischen Erforschung literarischer Werke etwas Neues, oder ist es nur eine neuerliche Verletzung der Regel von Ockhams Rasiermesser? Erstens, so scheint es, gibt es ausreichend Gründe dafür, die zeitgenössische Literatur, welche in einer Zeit entsteht, die immer stärker von neuen Medien gekennzeichnet ist, zu denen dank der Smartphones auch die allgegenwärtigen Fotos gehören, gerade in Hinblick auf die Veränderung des Verhältnisses von Mensch, Bild und Erzählung zu analysieren. Zweitens scheint es mir bemerkenswert, dass gerade in der Gegenwartsliteratur, die das Ende des Zweiten Weltkriegs reflektiert, das Thema der Fotografie häufig auftaucht. Dies ist nicht nur im tschechischen Kontext der Fall, wie bei *Němci* von Jakuba Katalpa, sondern auch im polnischen literarischen

Umfeld, worauf Kamila Gieba (2018) in ihrem Beitrag zur Regionalliteratur der Region Land Lebus (polnisch Ziemia Lubuska), hingewiesen hat. Diese Verknüpfung der fotografischen Bildlichkeit mit der Narration (sowohl im Sinne der angehaltenen Narration als auch der tatsächlichen Anwendung der Fotografie als Ergänzung des literarischen Textes), ist ein ästhetisches Verfahren, das in der Gegenwartsliteratur mit W. G. Sebalds *Austerlitz* zu einem regelrechten Boom führte. Und drittens wird darin eine Hinwendung zu den „kleinen Geschichten“ deutlich, auf die bereits Ewa Domańska (2005) aufmerksam machte. Die Hinwendung zu dem, was auf Fotos vom „gewöhnlichen“ Alltagsleben festgehalten ist, ermöglicht es nämlich, die „gewöhnlichen“ Akteure geschichtlicher Prozesse zu fokussieren, die ansonsten meist dem Vergessen anheimfallen. Die Autoren haben augenscheinlich kein Vertrauen in die „große“ geschichtliche Erzählung, ersetzen sie durch ein „kleines“, „lokales“ Narrativ, das von der „Normalität des Alltagslebens“ und „alltäglichen Erlebnissen“ des „Individuums“ abgeleitet ist, wobei das „große Narrativ“ von Kriegsende und „Abschiebung“ der deutschsprachigen Bevölkerung im Hintergrund präsent bleibt.

Im Zusammenhang mit dem Thema der Aussiedlung möchte ich nun die Erforschung des „Textes als Fotografie“ im Rahmen der „Hauntologie“ angehen, einer interessanten und effektiven Interpretationsmethode zur Erforschung von „verlorenen Welten“,¹⁰ die auf der Grundlage einer Bemerkung von Jacques Derrida in seinem Buch *Marx' Gespenster: Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale* (1995a, im Original *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, 1993) entstanden ist. Derrida schaut sich darin an, was in der Kultur gruselig und gespenstisch erscheint, was zwischen dem liegt, was existiert, und dem, was nicht existiert, was also gleichzeitig lebendig und tot ist. Die zentralen Kategorien, die er verwendet, sind Geist, Gespenst und Phantom.

Die Verknüpfung von Text und Fotografie ermöglicht es außerdem, sich auf Beiträge von WissenschaftlerInnen zu beziehen, die sich früh mit der Fotografie als Kunst auseinandersetzten. Schon Roland Barthes erwog in seinem Text *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980; *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, 1989), dass durch die Vermittlung des fotografischen Bildes neben der Welt, die auf der Aufnahme festgehalten worden ist, noch eine weitere Welt

10 Hier sei jedoch hinzugefügt, dass der Status der Hauntologie als Methode noch nicht genauer definiert wurde, und ihre breite Verwendung bisweilen Probleme mit sich bringt, da Autoren mit den Metaphern der „Geister“ und „Gespenster“ frei arbeiten (Blanco und Peeren 2013, 9; 21). Während die hauntologische Literaturforschung in Westeuropa und Nordamerika populär geworden ist, sie ist in der europäischen Bohemistik noch nicht etabliert, wenn auch präsent (vgl. James 2018; Kratochvil 2015).

existiert, in der der Tod herrscht und die von Trugbildern, Gespenstern und Schatten bewohnt ist. Die Fotografie ist dann so etwas wie eine Allegorie des Todes, der Vergänglichkeit, der Anwesenheit des Abwesenden. Laut Giergiel (2018, 185) bestätigt die kroatische Schriftstellerin Daša Drdnić mit ihrem Bezug auf Fotografien, dass es eine Welt gibt, die sie beschreibt, und eine Welt, die dahinter verschwunden ist – im konkreten Fall geht es um die einstigen jüdischen Gemeinden in Zagreb und Wien. Drdnić behandelt damit Giergiel zufolge zwei Dinge gleichzeitig: etwas, was existiert (das Foto), und etwas, was nicht mehr existiert (das auf der Aufnahme festgehaltene Bild der Realität).

So wie die Fotografie ist natürlich auch die Literatur ein gespenstisches Medium. Folgt man einem der bedeutendsten Forscher, der sich mit dem englischen literarischen Schaffen der viktorianischen Zeit beschäftigt hat, ist jedes literarische Erzählen im Prinzip ein Erzählen von Gespenstern (Wolfreys 2002, 1). Was meint er damit? Ähnlich wie dies auch für andere Forschungsbereiche gilt, die sich auf den Ansatz von Derrida beziehen, aus dem die Hauntologie hervorging, zeigt Wolfreys, dass in der Erforschung der Geister und Gespenster zweierlei entsteht: (a) ein Raum für das, was in den Hauptströmungen von Kultur und Forschung fast gar nicht auftaucht, und (b) ein Raum für eine andere Art des Erzählens über ein Thema, das immer wiederkehrt, aber von dem man nicht mehr auf die gleiche Art und Weise erzählen kann wie die künstlerischen Vorbilder. Hier verschränken sich die „gewöhnlichen“ Geschichten mit dem hauntologischen Zugang zu Bildern und Texten. Wie Ulrich Baer, ein deutsch-amerikanischer Forscher, der sich mit Relikten des Holocaust beschäftigt, konstatiert hat, wecken Fotos in uns eine größere Aufmerksamkeit für den Zusammenhang zwischen dem Visuellen und dem Moralischen: Das, „was“ wir sehen, ist immer verbunden mit der Frage, von welchem Ort aus wir uns „etwas“ ansehen (Baer 2002, 83).

Die Literatur ist, ähnlich wie Derridas Gespenst oder Geist, zwischen dem, was lebendig, und dem, was tot ist, aufgespannt. Der polnische Hauntologe Andrzej Marzec behauptet:

[...] alles, dem wir eine sprachliche Gestalt geben, ist auf irgend eine Art tot – das ist einer der Gründe, warum die literarische Tradition die Unsterblichkeit garantieren sollte. Doch das einzige, was sie zu bieten hat, ist untot zu sein, also weder lebendig noch definitiv tot. Daher rührt der seltsame Zustand an der Grenze zwischen Leben und Tod, den uns unheilverkündende Institutionen wie die Literatur zur Verfügung stellen.¹¹

11 „[...] wszystko, co umieścimy w języku jest już w pewien sposób martwe – to jeden z powodów, dla których tradycja literacka miała gwarantować nieśmiertelność. Jednak jedyne, co może zaferować, to pozostawanie nieumarłym, czyli bycie ani żywym ani do końca umarłym. Stąd

Was sind also die tschechischen und deutschen Gespenster, die mit der Technik der angehaltenen Narration von zeitgenössischen tschechischen SchriftstellerInnen eingefangen werden? Oder mit dem „Vater der Geisterhaftigkeit“, mit Derrida gefragt: Was spukt in den tschechischen Texten? Und von welchem Ort aus blicken wir darauf? In welcher Zeit wurde die Narration ihrer Helden angehalten? Ist es nicht die Epoche selbst, die spukt, erschreckt uns nicht vielleicht – die Zeit an sich?

4 Fotografie als ein Erzählen über die Zeit

Hinter dem Foto als Produkt steht sein Schöpfer, der Fotograf. Er ist scheinbar auf Distanz zur Welt, weil er zu ihrer Erfassung ein Gerät verwendet, aber auch, weil er Abstand halten muss, um ein Ereignis festhalten zu können. Hier liegt es nahe, auf den Erkenntnisbegriff Bezug zu nehmen, wie ihn Sontag formuliert hat. Sie stellt fest, dass Verstehen dort beginnt, wo man sich weigert, die Welt so zu sehen, wie sie erscheint, und stattdessen darüber nachdenkt, was darunter liegt, unter dem, was wir auf den ersten Blick sehen. Sontag zufolge braucht dieses Erkennen der Welt Zeit und ist nur durch die Zeit hindurch möglich; also ist gerade das Erzählen das Instrument, das dieses Erkennen, also auch Interpretation, ermöglicht. Die Fotografie, so Sontag, ist kein Erzählen über die Zeit, und deshalb ist sie kein geeignetes Instrument der Erkenntnis (Sontag 2018 [1978], 29). Was aber, wenn wir uns Fotos anschauen, die Zeit an sich festhalten?

Hier komme ich zu einer bestimmten Methode des Fotografierens, und zwar der Langzeitbelichtung. Als Beispiele nehme ich die Fotos von Michael Wesely, einem deutschen Fotografen, der mit seiner Arbeit für das Museum of Modern Art in New York berühmt geworden ist.¹² Seine Arbeiten sind eine hervorragende Veranschaulichung der Langzeitbelichtung (englisch *long-exposure photography*). Die Belichtungszeit ermöglicht es, eine Aufnahme kreativ zu beeinflussen, insbesondere diejenigen Bestandteile, die sich während dieser Zeit bewegen. Eine lange Belichtungszeit führt zu einer scharfen Erfassung dessen, was sich nicht bewegt, und bewirkt ein Verwischen all dessen, was in Bewegung ist. Das Fotografieren mit langer Belichtungszeit ermöglicht es also, etwas zu erfassen, was die konventionelle Fotografie vermeidet: das Verstreichen von Zeit. Sichtbare

właśnie ten dziwny stan zawieszenia i znajdowania się pomiędzy życiem i śmiercią, jaki umożliwia niesamowita instytucja literatury.“ (Marzec 2012, 6)

¹² Eine Zusammenstellung seiner Arbeiten ist einsehbar in der Publikation mit dem vielsagen- den Titel *Time Works* (Wesely 2010).

Spuren hinterlassen aber nur helle Objekte, während dunkle Objekte allmählich verschwinden. Das ist relevant, wenn wir uns die Frage von Sontag zum Verhältnis von Erkenntnis und Interpretation in Erinnerung rufen: Wir formulieren Interpretationen immer in einer Zeit, und wenn die Zeit sich ändert, dann ändern sich mit ihr zusammen auch unsere interpretativen Beobachtungen.

Wesely nimmt die Objekte über einen Zeitraum von drei Jahren fotografisch auf, und zwar in schwarz-weiß, darum können wir die Veränderungen in der Zeit genau sehen. In seinem Projekt, das dem Umbau des Museum of Modern Art in New York gewidmet ist, kann man nachvollziehen, dass die älteren Teile des Gebäudes, die er mit der längsten Belichtungszeit aufgenommen hat, dunkler und klarer aussehen, während die neueren Teile Geistern ähneln, sie sind hell, undeutlich, verwischt. Die lange, nicht unterbrochene Belichtungszeit, die Wesely verwendet, wird auf den Fotos sichtbar als helle, lange Linien am Himmel, die die Bewegung der Sonne über den Himmel während mehrerer Monate hinterlassen hat. Einige Details sind auf den Fotos kaum sichtbar und tauchen nur auf, wenn wir die Fotos ganz genau anschauen und uns Zeit lassen, sie mit dem Auge zu erfassen. Dies ist eine Ähnlichkeit zwischen dieser Art des Fotografierens und den Bildern, die uns das literarische Erzählen bietet. In diesem Fall wird daraus eine andere Art des Erzählens und eine andere Interpretation, welche in einem Zeitverlauf entsteht. Das Foto ist also nicht nur ein Stilleben, sondern verwandelt Erlebnisse tatsächlich in eine bestimmte Sehweise, wie – wenn auch negativ – bereits Sontag beschrieben hat (Sontag 2018 [1978], 30).

5 Zur Verwendung von Fotos: Fallanalysen

Kommen wir nun wieder auf die Texte zurück, die als „angehaltene Narrationen“ der Fotografie nahestehen. In allen drei Büchern ist das Kriegsende das zentrale Ereignis im Leben der Hauptfiguren. Wie wird also beschrieben, was in der Zeit des Kriegsendes geschieht? Im Buch von Katalpa muss Klara die Ankunft der Roten Armee im Keller des deutschen Hausverwalters Fuchs versteckt abwarten. Im Text ist zu lesen: „Drei Tage hatte sie in seinem Keller zugebracht und er war kein einziges Mal zu ihr gekommen, sodass sie jegliches Zeitgefühl verloren hatte. Schließlich war er doch aufgetaucht: ‚Sie sind weg‘, hatte er gesagt und ihr hinausgeholfen.“ (Katalpa 2015, 326)¹³ Die Figur verliert ihr Zeitgefühl, die Zeit

¹³ „V jeho sklepe strávil tři dny, a on ji ani jednou nenavštívil, takže ztratila pojem o čase. Jsou pryč, oznámil jí jednoho dne a pomohl jí vyjít ven.“ (Katalpa 2012, 322)

existiert im Keller kaum. Die Tage verschwimmen, nichts verändert sich, Klara nimmt die Schicksalsmomente, den Einmarsch der sowjetischen Armee und das Zusammenbrechen der Welt, wie sie sie kannte, quasi gar nicht wahr. Warum verschwindet das Vergehen von Zeit aus ihrem Horizont? Fuchs, der Partner von Klara, besucht sie kein einziges Mal im Keller. Die Einsamkeit und die Tatsache, dass sie keinen Kontakt zur Außenwelt hat, bewirkt, dass die Zeit stehenbleibt. Der Erzählerin ist es bewusst, dass sich alles innerhalb von drei Tagen abspielt, Klara erfährt es aber erst im Nachhinein.

Das ist eines von zwei Beispielen in den ausgewählten Romanen, in denen die Zeit verlorengeht oder verschwindet. In einer Passage des Romans *Všechno je jenom dvakrát* von Michal Přebáň ist zu lesen: „Er atmete erregt in die pure Stille hinein. Nicht einmal die Pendeluhr tickte. Im Übrigen tickte die Pendeluhr hier schon lange nicht mehr.“¹⁴ Die Beschreibung bezieht sich auf die Abschlusszene der ganzen Geschichte, als der Held endlich das Geheimnis der alten Hütte begreift, in der er während seiner Kindheit regelmäßig einen Teil seiner Ferien verbracht hatte. Der wunderliche, heruntergekommene Raum hat eine doppelte Funktion: Er existiert in der erzählten Wirklichkeit, ist aber auch ein Tor in eine andere Zeit; er macht es sogar möglich durch die Zeit zu reisen. Der Schicksalsmoment, in dem die Hauptfigur nur noch einen Schritt davon entfernt ist, das Geheimnis zu lüften und die Verwicklung aufzulösen, erfasst sie in einem Raum, in dem eine alte Pendeluhr steht. Die Uhr funktioniert aber nicht, und der Hauptfigur wird zudem bewusst, dass die Uhr schon seit Längerem die Zeit nicht mehr anzeigt, da sie stehengeblieben ist. Betrachten wir also die besonderen Eigenschaften dieses Ortes genauer, dann können wir die Standuhr als ein Symbol dafür begreifen, dass die Zeit stehengeblieben ist, dass sie nicht vergeht. Wenn wir die Zeit nicht messen, dann scheint es, als würde sie gar nicht existieren, worauf schon der russische Historiker Aron Gurevič (1980) hingewiesen hat. Ähnlich wie Katalpas Klara nimmt auch Přebáňs Held die Zeit nicht wahr, weil er keine Möglichkeit hat, sie zu messen. Die Zeit bleibt stehen und scheint überhaupt nicht zu existieren. Hier ist wichtig, dass der Held die Standuhr nicht nur sieht, sondern auch wahrnimmt, dass sie nicht tickt, also keine Geräusche von sich gibt. Auch der Stille möchte ich noch meine Aufmerksamkeit schenken, zunächst jedoch gehe ich auf das dritte Buch ein.

Wegen der Luftangriffe ziehen die Figuren in *Slepá mapa* (2013) von Alena Mornštajnová in die Wohnung von Alžbětas Schwiegereltern um. Die Erzählerin konstatiert, dass Alžběta ein komisches Gefühl dabei hat:

14 „Rozčileně dýchal do naprostého ticha. Ani pendlovky netikaly. Ostatně už dlouho tady netikaly pendlovky.“ (Přebáň 2016, 451)

Es war wie eine Zeitreise. In der Kellerwohnung hatte sich nichts geändert, weder die Dinge noch die Menschen, sogar der Hund Pátek strich die ganze Zeit allen um die Beine. Frau Králová war weiterhin redselig, Herr Král spöttisch, Alžběta schweigsam und Bohouš verbrachte die meiste Zeit außer Haus.¹⁵

Die Rückkehr in das Haus der Schwiegereltern scheint Alžběta eine Zeitreise in die Vergangenheit zu sein. Sie meint es metaphorisch, und doch hat es zentrale Bedeutung für die Analyse: Je näher das Kriegsende rückt – man sollte meinen, die Geschichte bewege sich umso schneller und die Ereignisse überschlugen sich – desto mehr krümmt sich die Zeit, holpert, fällt, bis sie sich zuletzt umkehrt. Weniger metaphorisch beschreibt es Přibáň, wenn er seinen Helden erfahren lässt, dass die deutschen Soldaten für immer im Keller der Hütte sind; sie hatten sich dort versteckt, um sich der weiteren Kriegshandlungen zu entziehen. So wurden Gespenster aus ihnen, die bis in alle Ewigkeit ihre zufälligen Besucher erschrecken werden, weil sie nie wieder hinaus gehen.

Ein Motiv, das in allen drei Büchern wiederkehrt und das mit dem Kriegsende verbunden ist, ist ein Aufenthalt im Keller. Bei Mornštajnová müssen sich die Figuren während der Bombardements verstecken, bei Katalpa ist Klara gezwungen in Fuchs' Keller zu wohnen, um nicht von den sowjetischen Soldaten vergewaltigt zu werden, bei Přibáň werden die Helden im Keller mit der verheimlichten Geschichte der sonderbaren Hütte konfrontiert, wo sie erfahren, was sich hier bei Kriegsende und kurz danach ereignete. Dieses Motiv können wir mit Rückgriff auf Platons Höhlengleichnis lesen. In seiner *Politeia* beschreibt Platon Menschen, die in einer Höhle so angekettet sind, dass sie nur eine Wand sehen können und dort Schatten betrachten, die durch ein in der Höhle brennendes Feuer entstehen. Wirklich sind für sie daher nur die Schatten, die sie ihr ganzes Leben lang anschauen, weil sie nichts anderes sehen können. Die „wirkliche“ Welt spielt sich währenddessen hinter ihrem Rücken ab. Der Weg zur Erkenntnis erfordert, wie Platon aufzeigt, eine Befreiung aus den Ketten, sobald der Mensch begreift, dass die Schatten auf der Wand nicht die Wirklichkeit sind und dass er hinaus gehen muss. Auf dieses Gleichnis verweist auch Susan Sontag in ihrer Theorie der Fotografie.

Vor diesem Hintergrund können wir also die Frage stellen, was es für die Figuren aller drei Romane bedeutet, dass sie schließlich aus dem Keller hinausgelangen. Dabei muss man sich bewusst machen, dass diejenigen, denen der Ausbruch gelingt – wir erinnern uns an die deutschen Soldaten, die für immer

¹⁵ „Bylo to jako vrátit se v čase. Ve sklepním bytě se nic nezměnilo, ani věci, ani lidé, i pes Pátek se všem pořád motal pod nohama. Paní Králová byla stále stejně mnohoslovná, pan Král uštěpačný, Alžběta zamlklá a Bohouš trávil většinu času mimo domov.“ (Mornštajnová 2013, 163)

dazu verurteilt sind, nicht nur die Schatten an den Kellerwänden zu betrachten, sondern auch selbst nach und nach gleichsam zu Schatten zu werden, die nur von zu neugierigen Kindern wahrgenommen werden können, und auch dann nur aus Versehen – in eine bereits völlig andere Welt eintreten. In *Slepá mapa* und *Němci* ist es die tatsächliche Nachkriegsrealität, mit der man sich arrangieren und überlegen muss, wie das Leben nun weitergehen soll. In *Všechno je jenom dvakrát* muss die Hauptfigur auch eine Entscheidung treffen, und damit endet endlich das langjährige Geheimnis der Nachkriegsereignisse rund um die Sommerhütte und derjenigen, die hier vor dem Krieg und kurz danach noch wohnten. Alle Hauptfiguren müssen diese neue, im Entstehen begriffene Welt erst verstehen. Es ist ihnen nicht möglich, weiter im Keller zu leben – dieses Leben hatte einen geisterhaften Charakter, es war wie eine auf Fotos eingefangene Vergangenheit. Um etwas zu verstehen, muss man hinaus in die Sonne. Um zu begreifen, brauchen die Figuren Licht, worauf ich noch zurückkommen werde.

Es gibt weitere Merkmale, die für das Kriegsende in allen drei Erzähltexten charakteristisch sind. Auffällig ist, dass die ganze Umgebung in ihrer Bewegung innehält. Die Vögel singen nicht, man hört keine Geräusche. Die gesamte Umgebung ist verstummt. Die Erzählerin des Romans von Alena Mornštajnová beschreibt die Gefühle von Alžbětas Schwester Božena zu Kriegsende so:

Da bemerkte sie auf einmal, dass die Geräusche draußen verstummt waren. Die Stille war auf sonderbare Weise noch furchteinflößender. Sie dachte, alle könnten gegangen und sie im ganzen Städtchen völlig allein geblieben sein. Allein im Haus, auf der Straße, in der ganzen von tiefen Wäldern umgebenen Stadt.¹⁶

Božena hat keine Angst davor, weggehen zu müssen, sondern davor, in dieser unbeweglichen, verstummten Umgebung allein zu bleiben. Das Gefühl der Abgeschiedenheit von der Welt in der Realität des Grenzgebiets ist hier besonders augenfällig. Das fotografische Bild, das uns die Erzählerin präsentiert, ist wie eine stille Landschaft, eingerahmt und an der Wand hängend, in der der Mensch ebenso unbedeutend ist wie auf Malereien von Caspar David Friedrich.

Mit dem Fortschreiten der Kriegshandlungen werden die Menschen überdies immer schweigsamer, als würden sie aufhören zu sein, als gäbe es sie nicht mehr. Bohouš wird bei Mornštajnová immer stiller und rätselhafter. Als er stirbt, übernimmt die bis dahin redselige Mutter, Frau Králová, seine „Verstummung“

16 „Najednou si uvědomila, že zvuky venku utichly. Ticho bylo svým zvláštním způsobem ještě děsivější. Napadlo ji, že všichni odešli a ona zůstala v celém městečku úplně sama. Sama v domku, v ulici, ve městě obklopeném hlubokými lesy.“ (Mornštajnová 2013, 174)

und verliert die Sprache. Immer verschwiegener wird auch Katalpas Fuchs, der Schwierigkeiten hat, sich dazu zu äußern, was nach dem Krieg sein wird. Sein Selbstmord zeigt dann, dass er es nicht schaffte, sich mit der Aussiedlung abzufinden und sich die Frage zu beantworten, wie die Nachkriegsrealität in seinem Fall aussehen würde. Also verstummt er nicht nur oder wird zu jemandem, der fast nicht mehr existiert und mit einem Bein im Grab steht, sondern er stirbt am Ende tatsächlich, wird zur Leiche, ähnlich wie Bohouš, den dieses Schicksal bei einer Bombardierung des Städtchens gegen Kriegsende ereilt.

Die Szene, die uns Jakuba Katalpa vorführt und die ich zu Beginn angeführt habe, lohnt in diesem Zusammenhang eine neuerliche Erwähnung. Auch hier spielt sich das Kriegsende in einer bemerkenswert stillen Umgebung ab. Bevor sich Fuchs das Leben nimmt, entscheiden die neuen Siedler, die auf sein Gut kommen, dass sie ein gemeinsames Foto mit „ihren Deutschen“ haben wollen. Der Fotograf soll also den kurzen Moment des Zusammenlebens festhalten, den Übergang vom Alten zum Neuen, letztendlich das „Erben“ des bisher deutschen Haushalts durch die Tschechen. Was ist daran interessant? Gerade hier wird dem Leser bewusst, wie wichtig der Nachname des Fotografen ist: Die Person, die die vergänglichen Verhältnisse in der verstummt Welt nach Ende des Krieges festhalten soll, heißt Bohumil Ptáček – also Bohumil Vögelchen. Während die echten Vögel schweigen, wird der Fotograf zu demjenigen, der diesen stillen Moment verewigt, er ist die sprechende Person, die von den Klienten verlangt, sich so oder so aufzustellen. Und nicht zuletzt erinnert der Name an die berühmteste aller Fotografenfloskeln: *Gleich kommt das Vögelchen*. Im Text verdeutlicht sich diese Aktivität mit „des Fotografen begeistertem ‚Näher zusammen, bitte, und jetzt: lächeln...‘“ (Katalpa 2015, 341),¹⁷ und wir sehen darin den Fotografen als wirklichen Vogel, der pfeifend hin und her zuckt, um etwas einzufangen, das man nicht einfangen kann. Barbora, die Tschechin, die von nun an in Fuchs' Haushalt lebt, hängt die Fotografie schließlich in eine möglichst unauffällige Ecke („Dann hängte sie ihre Fotografie in der am wenigsten exponierten Ecke auf.“ Katalpa 2015, 342),¹⁸ denn dieses Bild kann die anderen nicht ersetzen, die bislang im Haus hängen. Es ist dennoch festzuhalten, dass das Fotografieren selbst nicht stumm ist – still ist alles, was nicht unmittelbar damit verbunden ist, aber das, was es direkt betrifft, tönt und klingt, was insbesondere auf den Fotografen zutrifft, der einem Vogel ähnelt. Die Helden auf diesem Foto, das etwas Künstliches an sich hat, schon allein durch die gemalte Landschaft im Hintergrund der Inszenierung des Fotografen, sind jedoch stumm und starr.

17 „fotografov[o] zanícené povzbuzování, blíž k sobě a úsměv, prosím...“ (Katalpa 2012, 337).

18 „Nakonec fotografii pověsila do nejméně nápadného kouta.“ (Katalpa 2012, 338)

6 Text als Fotografie

Was also verbindet das untersuchte literarische Erzählen mit der Fotografie? Ich versuche zusammenzufassen, welche Merkmale das Foto aufweist. Erstens ist es unbeweglich. Weiter oben habe ich zu zeigen versucht, wie in einigen Bildern, die die Autorinnen und Autoren der Bücher kreiert haben, die Personen und ihre Umgebung aufhören, sich zu bewegen und zu sprechen, und wie sie zu den erstarrten Figuren werden, die der Fotograf festhält. Zweitens ist sie meistens anonym. Anonym hinsichtlich der Tatsache, dass wir den Urheber nicht kennen, aber auch insofern, als es unklar ist, wer auf der Aufnahme ist und wo sich die auf dem Foto befindliche Szene abspielt: Die Menschen, die wir darauf sehen, sind wie Geister aus der Vergangenheit, wobei wir nicht wissen, aus welcher Vergangenheit genau. Anonymität herrscht auch in den Werken, die ich analysiere: Selbst, wenn wir den Namen des Ortes kennen, an dem die Geschichte spielt, bedeutet das lange nicht, dass wir es mit einem konkreten und „tatsächlichen“ Dorf oder Ort zu tun haben. Die Städtchen im Grenzland, die uns Mornštajnová und Katalpa zeigen, haben eher eine symbolische Bedeutung als eine tatsächliche geografische Lage – darauf verweist auch der Untertitel von Katalpas Erzähltext: Es geht um eine metaphorische „Geographie eines Verlustes“, nicht um kartografische Genauigkeit. Und im Titel von Mornštajnovás Roman ist die Rede von einer „blinden Karte“, in die sich also beliebige Namen und Orte eintragen lassen. Auch die Hütte in *Všechno je jenom dvakrát* lässt sich eher als ein generisches Gebäude irgendwo in den Bergen charakterisieren, nicht als etwas, das wir in der Realität finden können.

Das Erzählen der Ereignisse aus der Perspektive der heutigen Rezipientin der Geschichte lässt so den Eindruck entstehen, dass von etwas weit Zurückliegendem erzählt wird, das seine klaren Konturen bereits verloren hat. Es ist eine Beobachtung der Vergangenheit, die auch ganz anders ausgesehen haben mag, und keine Offenbarung der Wirklichkeit, bzw. einer bestimmten Version davon. Auf diesen Interpretationspfad führen schon die Titel der analysierten Bücher: Es geht um irgendwelche *Deutschen*, oder *Es gibt alles nur zweimal*, also könnte es so gewesen sein, jedoch ist auch nicht gesagt, dass es sich tatsächlich auf diese Art ereignet hat (oder nur eine unumkehrbare Vergangenheit existiert), *Die blinde Landkarte* ist wie ein Lehrbuch, das uns einerseits ermuntert, unsere Geografiekennntnisse zu testen, uns aber andererseits auch zeigt, dass wir nicht genau wissen, ob etwas an diesem konkreten Ort geschehen ist, oder ob es irgendwo anders passiert ist – oder hätte passieren können.

Besonders interessant ist drittens, dass der Prozess des Schreibens und der Prozess des Fotografierens eine Eigenschaft gemeinsam haben, ohne die man nicht schreiben und keine Fotos aufnehmen kann; denn sowohl das Schreiben

als auch das Fotografieren erfordern die Anwesenheit von Licht. In der Szene, in welcher der Held in *Všechno je jenom dvakrát* mit einem Mann konfrontiert wird, der in einer anderen Zeit lebt, aber in der Gegenwart auftauchen kann, oder zumindest im selben Raum, steht ein interessanter Satz. Als eine Person vorschlägt, dass die andere Person alles aufschreiben soll, was gesagt wird, hört man: „Zum Schreiben ist hier zu wenig Licht.“¹⁹ Und als Barbora in *Němci* das Foto aufhebt und an die Wand hängen will, stellt sie erst, nachdem sie das Licht angeknipst hat, fest, dass sie es nicht neben das Foto der Familie Fuchs hängen kann, das dort schon hängt (Katalpa 2012, 338). Die Geschichte lässt sich ohne Licht nicht erzählen – man kann sie im Inneren der Höhle nicht verstehen. Verstehen kann nur im Licht – ohne Fesseln und mit zeitlichem Abstand – stattfinden, nur dann ist Erkenntnis möglich.

Zeitgenössische tschechische SchriftstellerInnen greifen also in ihren ästhetischen Zugängen nicht nur zu literarischen, sondern auch zu fotografischen Mitteln. Das, was sie präsentieren, ist nicht nur mit verbalen, sondern auch mit visuellen Darstellungsstrategien von Ereignissen verbunden. Manchmal wird dies sogar explizit, wenn eine Autorin direkt auf ein Foto verweist, als Artefakt, das in der Erzählung auftaucht. So ist es in *Němci* von Jakuba Katalpa. An anderer Stelle kann man aufgerufene Bilder mithilfe von Theorien der Fotografie vergleichen, auch wenn es eher metaphorische Bilder sind, so wie in *Slepá mapa* von Alena Mornštajnová und *Všechno je jenom dvakrát* von Michal Přebáň. Schlägt man aber diesen Weg bei der Erforschung des zeitgenössischen literarischen Erzählens vom Kriegsende ein, dann stellt man fest, dass die Art, wie die Autorinnen und Autoren eine Zeit festhalten, die vergangen ist und von der nur noch der unklare Eindruck übrig ist, dass „etwas passiert ist“, den Arbeiten von Fotografen wie Michael Wesely vielleicht ähnlicher sind, als es auf den ersten Blick scheint.

Nun bleibt noch eine Frage zu beantworten, die vom „gespenstischen“ Charakter der Literatur und der Fotografie nicht zu trennen ist. Was erschreckt und spukt in den tschechischen Texten, die vom Kriegsende handeln, und warum? Weiter oben habe ich gefragt: Ist es die Zeit selbst? Das Anhalten der Zeit schreckt darin mehr als die eingeführten Geister, wie Přebáňs im Keller versteckte untote deutsche Soldaten. Diese sind zugleich die Verkörperung dieses Zeitanhaltens. Für immer im Keller, niemals mehr hinaus. Ein Rezipient des literarischen Werkes hat heute, ähnlich wie der Romanheld, der sie in der Kindheit aus Versehen erblickt, den Eindruck, dass er sich mit ihrer Anwesenheit abfinden muss, dass er nicht mehr so tun kann, als wären in diesem Keller nur Marmeladengläser,

19 „Na psaní je tady málo světla.“ (Přebáň 2016, 446)

die irgendjemand, von dem wir nichts wissen, hier zurückgelassen hat, oder als existiere der Keller überhaupt nicht und sei nur eine Ruine. So erinnert der Keller an die Höhle aus Platons Gleichnis, die man verlassen muss, um die Wahrheit zu entdecken. Es ist jedoch die Wahrheit der dritten Generation, und es geht nicht mehr darum, „wie es wirklich war“, sondern darum, was diese Ereignisse für uns bedeuten. Wir wollen nicht mehr, dass die „wirkliche“ Welt sich hinter unseren Rücken abspielt, und wir gehen hinaus, anerkennend, dass in unserem Keller immer noch Gespenster ihr sonderbares Dasein fristen.

Gespentische Themen sind nicht nur im Inhalt erschreckend, sondern auch in der Form: Literatur und Fotografie sind Kunstformen, die Phantome und Trugbilder festhalten und denjenigen eine Stimme geben, die zuvor im hegemonialen Erzählstrom übergangen wurden. Dabei erstellen sie neue Modelle für das Erzählen von immer wiederkehrenden Themen, über die mit den bisherigen Mitteln nichts Neues gesagt werden kann, sodass für sie neue Wege gefunden werden müssen, wie man darüber sprechen sowie auch – aus der wissenschaftlichen Perspektive – dazu forschen kann.

Aus dem Tschechischen übersetzt von Lena Dorn

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Katalpa, Jakuba. *Němci. Geografie ztráty*. Brno: Host, 2012.
- Katalpa, Jakuba. *Die Deutschen. Geographie eines Verlusts*. Übersetzt von Doris Kouba. Landsberg am Lech: Balaena-Verlag, 2015.
- Mornštajnová, Alena. *Slepá mapa*. Brno: Host, 2013.
- Příbáň, Michal. *Všechno je jenom dvakrát*. Brno: Host, 2016.

Sekundärliteratur

- Baer, Ulrich. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge/MA: The MIT Press, 2002.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Blanco, María del Pilar, und Esther Peeren. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013.
- Celia, Lury. *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. London: Routledge, 2013.
- Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995a.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1995b.
- Domańska, Ewa. *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005.
- Erler, Michael. *Platon*. München: C.H. Beck, 2006.
- Gieba, Kamila. *Lubuska literatura osadnicza jako narracja założycielska regionu*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2018.
- Giergiel, Sabina. „Wędrując śladami umarłych. Foto-Teksty Daśy Drndić“. *Balcanica Posnaniensia Acta et Studia* 25 (2018): 181–196.
- Gurjewitsch, Aaron Ja. *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*. München: Beck, [1980] 1997.
- Harris, Stefanie. „The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*“. *The German Quarterly* 74.4 (2001): 379–391.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge/MA, London: Harvard University Press, 1997.
- Hirsch, Marianne. „The Generation of Postmemory“. *Poetics Today* 29.1 (2008): 103–128.
- Horstkotte, Silke. „Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron“. *Poetics Today* 29.1 (2008): 49–78.
- Humm, Maggie. „Memory, Photography, and Modernism: The ‚Dead Bodies and Ruined Houses‘ of Virginia Woolf's Three Guineas“. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28.2 (2003): 645–663.

- James, Petra. „The Trauma of ‚Enforced Disappearance‘ as a Topic in Central European Fiction after 1989“. *Remembrance and Solidarity: Studies in 20th Century European History* 6 (2018): 61–82.
- Kratochvíl, Alexander. „Mlha minulosti – Vlaky duchů a strašidelná nádraží. Český komiks Alois Nebel jako populární médium kultury vzpomínání“. *Tvar* 9 (2015): 12–13.
- Kuhn, Annette. „Photography and Cultural Memory: A Methodological Exploration“. *Visual Studies* 22.3 (2007): 283–292.
- Kuhn, Annette. „Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media“. *Memory Studies* 3.4 (2010): 298–313.
- Langford, Martha. *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.
- Marzec, Andrzej. „Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques'a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury“. *Wymiary powrotu w literaturze*. Hgg. Magdalena Garbacik, Piotr Kawulok, Adam Nowakowski, Natalia Palich, Tomasz Surdykowski. Kraków: Libron, 2012. 255–262.
- Michałowska, Marianna. *Foto-Teksty: Związki fotografii z narracją*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2012.
- Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge/MA: The MIT Press, 1994.
- Platon. *Werke*. Band 4, *Politeia. Der Staat*. Hg. Gunther Eigler. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Darmstadt: WBG, [1971] 2016.
- Ricœur, Paul. *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. München: Fink, 2004.
- Scholz, Christian. „‚But the Written Word Is Not a True Document‘: A Conversation with W. G. Sebald on Literature and Photography“. *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*. Hg. Lise Patt mit Christel Dillbohner. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007. 104–109.
- Sekula, Allan. „The Body and the Archive“. *October* 39 (1986): 3–64.
- Smyčka, Václav. „Vzpomínáme na vzpomínku: Kultura vzpomínání jako překlad a trvání“. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*. Hgg. Nicolas Maslowski, Jiří Šubrt et al. Praha: Karolinum, 2014. 155–169.
- Sontag, Susan. *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer, [1978] 2018.
- Wesely, Michael. *Time Works*. München: Schirmer, Mosel, 2010.
- Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Houndmills: Palgrave, 2002.