



**Auch eine Schöpfungshieroglyphe. Zur Reparatur  
verstörender Erfahrungen in Marica Bodrožićs  
*Kirschholz und alte Gefühle* (2012)**

Christian Sinn, St. Gallen

ISSN 1470 – 9570

## **Auch eine Schöpfungshieroglyphe. Zur Reparatur verstörender Erfahrungen in Marica Bodrožićs *Kirschholz und alte Gefühle* (2012)**

Christian Sinn, St. Gallen

Ausgehend vom philosophischen Kontext einer mit dem Neuplatonismus beginnenden und bis in die Postmoderne reichenden wesentlichen Form kultureller *memoria* (1) weist der Beitrag am Beispiel von Marica Bodrožićs *Kirschholz und alte Gefühle* die Reparatur zerstörter Erinnerung durch das neuplatonische Modell textanalytisch konkret als Abfolge von sieben Kapiteln nach, deren Relationen untereinander den Text unter dem Aspekt des *plots* als Memorialbild konstituieren (2) und im humoristischen Kontrast zur narrativen Sukzession der *story* stehen, innerhalb derer nicht zuletzt die grammatischen Grundlagen der Erinnerung reflektiert werden (3).

### **1. Einleitung: *Kirschholz und alte Gefühle* im neuplatonischen Kontext kultureller *memoria***

Marica Bodrožićs *Kirschholz und alte Gefühle* (2012)<sup>1</sup> stellt eine besondere Herausforderung für die Rezeption dar, da die Handlungsebene des Romans wie in Dürrenmatts *Der Verdacht* nur über die Darstellungsebene, d. h. im Akt des Lesens sukzessive erschlossen werden kann. In diesem Erschließungsprozess verändern sich dann aber auch wiederum die Inhalte und zuvor als sicher behauptete Daten werden neu kontextualisiert oder gar negiert. Wie in den Texten der deutschen Romantik besteht der Inhalt hier also in der Reflexion auf die Darstellung. Das bedeutet gleichwohl nicht, dass in den Spiegeln der sich selbst reflektierenden Erinnerung gar nichts erschiene, jedoch wird der zentrale Inhalt, die Jugoslawienkriege, vor denen die personale Erzählerin Arjeta nach Paris geflohen ist, während ihre Familie in Dalmatien bleibt, immer neu perspektiviert. So konturiert sich zum einen vor dem historisch dunklen Hintergrund der Jugoslawienkriege zeitgleich die in Paris stattfindende Liebesgeschichte Arjetas zu Arik. Zum anderen werden in Paris, später in Berlin, die in den Jugoslawienkriegen gemachten verstörenden Erfahrungen von Arjetas Familie, Freundinnen und Freunde erinnert. Nachdem sich Arjeta und Arik getrennt haben, verlagert sich die Handlung in

---

<sup>1</sup> Im Folgenden unter der Sigle „KAG“ mit Seitenzahl im Text.

die Berliner Gegenwart, mit der der Roman einsetzt. Hier durchwandert Arjeta innerhalb von sieben Tagen anhand der allzu vielen, von ihrer Mutter überbrachten Fotos an einem Kirschholztisch, dem einzigen familiären Erbstück ihrer Tante, ihre eigenen, aber auch fremde Erinnerungen an verstörende Erfahrungen und erkundet Möglichkeiten, diese zu reparieren.

Die Schwierigkeit, Leserinnen und Lesern einen ersten Zugang zu einem hochgradig komplexen Text zu eröffnen, beruht nicht nur auf der ständigen Verschiebung alter Daten in neue Kontexte, sondern ebenso auf dem bewussten Durchbrechen narrativer Kohärenzerwartungen insbesondere durch das später noch genauer analysierte humoristische Wechselspiel zwischen *story* und *plot* als eigentlichem ‚Inhalt‘ des Erzählens. Für die Rezeption ist dies zunächst unangenehm, denn man hängt gleichsam in der Luft, wenn man mit der Erzählerin danach fragt, wie wir uns je jener Lücken der Erinnerung bewusst werden sollen, die als gleichsam ‚blinde Flecken‘ dafür sorgen, dass wir überhaupt sehen und uns erinnern können. Eine Lösung dieser systemtheoretischen Aporie, dass ein „Beobachter nicht sehen [kann], was er nicht sehen kann“ (Luhmann 1989: 10) erfolgt nun bei Bodrožić nicht wie in der Systemtheorie durch die Beobachtung des Beobachters, sondern durch die Erzählungen von Erinnerungsverlusten anderer Figuren innerhalb der epischen Kommunikation. Die implizite Autorin erkundet durch dieses im Roman selbst erst narrativ entwickelte Modell epischer Kommunikation über erzählerfremde Erinnerungsverluste jene unsichtbaren Dimensionen, in denen eine Reparatur verstörender Erfahrungen allenfalls gelingen kann. Pointiert formuliert: Die faktische Rezeption muss, wenn sie das implizite Rezeptionsangebot annimmt, geradezu in der Luft hängen bleiben, da sich auf dem vermeintlich festen Erdboden traumatische Erfahrungen gerade deshalb nicht reparieren lassen, weil sie eben dort stattfanden. Soll hier überhaupt eine Reparatur je stattfinden können, muss komplex-polyphon und nicht chronologisch erzählt werden.

Daher inszeniert Bodrožić bereits in ihren ersten, unter dem Titel *Tito ist tot* (2002) veröffentlichten Erzählungen in vielfältiger Weise traumatische Erinnerungen an die Geschichte Jugoslawiens, um in *Das Gedächtnis der Libellen* (2010) am romantischen Paradigma unverständlich stammelnder Liebe (vgl. Sinn 2009) Erinnern geradezu als das nicht mehr Erzählbare zuzuspitzen:

Sie [Arjeta] spricht selten über Sarajevo. Sie sagt es nie als Wort. Ihre Art über Sarajevo zu erzählen, ist über Sarajevo zu schweigen. Die Liebe lebt wie Arjetas Sarajevo vom

Unerzählten. Und doch fangen alle, die sich lieben, zuerst damit an, einander ihre Geschichten zu erzählen. (Bodrožić 2010: 36)

Es verwundert daher nicht, dass das Schweigen als Bedingung der Möglichkeit des Erzählens dann eine Konstante nicht nur auf der Handlungs-, sondern gerade auf der Darstellungsebene der Texte Bodrožićs ist. Im Kontext der eingangs skizzierten systemtheoretischen Aporie bedeutet dies, dass, da jede Zeichen-Setzung blinde Flecken erzeugt, deren Reparatur eine Ent-Setzung erfordert, d. h. ein zeichenloses, losgelöstes, wortwörtlich ab-solutes Eines vorausgesetzt werden muss:

Es gibt einen Kern in allem, der sich einer solchen Zerstörung entzieht, er leuchtet wie ein kleiner Kiesel [...] auf dem Meeresgrund, ohne Namen, als ein Wort, in dem alle Wörter geborgen sind. (KaG: 188)

Mit dieser sprachmystischen Auffassung wird eine Spur gelegt, die in der neuplatonischen Tradition und der mit ihr implizierten Sprachtheorie besonders in der ‚medizinischen‘ Philosophie Marsilio Ficinos ihre theoretisch-reflexive Ausarbeitung erfuhr und für den gleichsam therapeutischen Weg in *Kirschholz und alte Gefühle* einer Reparatur der Verstörung durch Regeneration (vgl. Gansel 2013) kulturhistorisch zentral ist. Innerhalb des Figurenensembles des Romans verkörpert diese Position des selbst zeichenlosen Grundes im Denken als zeichenbestimmtes Bewusstsein die Schneiderin Hiromi, eine Freundin Arjetas: „Auf dem Nähtisch, Pythagoras und ein Buch über Pedanios Disoscurides [...] Hiromi glaubt an die Kraft der Stille“ (KaG: 57). Hiromis Schweigen spielt auf ihre Heimat Japan und die dort praktizierte Form der Schweigemeditation im Zen-Buddhismus an, die als analoge Form westlicher Sprachmystik gedeutet werden kann.

Dieser Hinweis auf die kulturelle Vielfalt des Denkens des Einen markiert bereits, dass es im Folgenden nicht um die Behauptung gehen kann, Bodrožić habe ihren Roman nach einem Schema umgesetzt, das sich für wesentliche Texte der deutschsprachigen Literatur textanalytisch nachweisen lässt (vgl. Sinn 2001), sondern lediglich, dass die Abfolge von sieben Kapiteln für ‚unsere‘ Kultur nicht irrelevant ist und dass diese deutliche objektive Segmentierung in sieben Kapiteln zu Lesarten einlädt, die sich im Unterschied zu esoterischen Spekulationen textanalytisch falsifizieren lassen müssen, d. h. der Beitrag denkt zunächst von der *dispositio*, der Makrostruktur der Kapitelabfolge, her und kann hier im Kontext der durch Herders Ficino-Rezeption bestimmten Genesislektüre und als ‚Schöpfungshieroglyphe‘ bezeichneten Form bereits vor einer faktischen Lektüre des Textes die empirisch überprüfbare Prognose wagen, dass die

Verstörung im vierten Kapitel als produktionslogischem Mittelpunkt ihren Höhepunkt erreichen muss: Im neuplatonischen Modell, exemplarisch belegt durch Hölderlins *Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, erfolgt nach der formalen Entgegensetzung von Progress und Regress auf der ersten und zweiten Stufe die stoffliche Entgegensetzung der dritten und vierten Stufe und mit ihr die ‚Katastrophe‘, die von der fünften bis zur siebten Stufe repariert wird.

Darin besteht also das später noch feiner präzierte Ziel der hier getätigten Textanalyse: Die Überprüfung und der Beleg für eine Möglichkeit, wie ein Text die von Gansel vorgeschlagenen Ausdifferenzierungsmöglichkeit von Störung als Verstörung repariert, nämlich über die siebenstufige *dispositio* der Schöpfungshieroglyphe, die hier zugleich die *memoria* des gesamten Textes und damit seine Reparaturinstanz ist. Die *dispositio* selbst sagt nichts über die Inhalte aus, sie strukturiert lediglich ein rätselhaftes Memorialbild, das zum kontemplativen Schweigen hinführt und damit Dimensionen unbegrifflicher Erkenntnis im Gegensatz zum bloßen Gedächtnis ermöglicht. Diese „literarisch ausgeforschte Erinnerung [...] ist nichts anderes als sprachlich besiegeltes Nach-Innen-Hören. Im Kopf wohnt immer die Lüge. Sie ist die Schwester des gesäuberten Gedächtnisses“ (Bodrožić 2007: 85-86).

Arjeta übernimmt von Hiromi diese kontemplative Erinnerungspraxis, hört ihren eigenen Erinnerungsverlust, aber auch den der anderen Figuren einfach zu und bringt damit das polyphone Stimmgefüge als Partitur eines Tanzes so zu Papier wie Bodrožić selbst:

Die Sätze sind wie ein musizierendes Orchester aufgebaut. Das Brustland dirigiert es. Ich schaue zu und notiere. Fühle hier. Fühle dort. Gehe zurück. Schaue da nach. Hier unter, hier vor, hier gleich wieder zurück. Möglichst auf einmal soll alles da sein. Möglichst die ganze Musik. Alles, auch das Semikolon, hat seine Zeit im Satz. Ich notiere, höre, schwinge mit dem Körper mit. Dann ist ein Satz entstanden, und ich bin sein die Arbeit ausführender Angestellter, sein Mittler gewesen. Mehr nicht. (Bodrožić 2007: 85)

In diesem Nach-Innen-Hören unterscheidet sich dieses Schweigen von anderen Formen im Roman: Da ist etwa das Schweigen, das Arjeta mit ihrem Vater verbindet: „Vater und ich schwiegen viel. Es sollte unsere letzte gemeinsame Reise sein, unser letztes gemeinsames Schweigen zu zweit“ (KaG: 17). Hier handelt es sich um ein ‚gutes‘, dankbares Schweigen angesichts einer nunmehr friedlichen Gegenwart, das Tochter und Vater in der Erinnerung verbindet, während in *Das Gedächtnis der Libellen* eine andere Freundin Arjetas, Nadesha, in der Erinnerung an ihren Vater in ein in sich verschließendes Schweigen verfällt, weil sie ihn nicht nur als Libellenmörder, sondern

auch als Kinderschänder erkennen muss. Es werden dann die Erinnerungslücken Nadeshdas sein, die Arjeta den Blick für ihre eigenen zu schärfen helfen.

Ein anderes Schweigen besteht in den Gedanken der Mutter, die unaufhörlich um ihre im Krieg umgekommenen Söhne kreisen, für deren Tod sie sich verantwortlich glaubt, über den sie aber nicht sprechen kann und ihrer Tochter statt einer Geschichte vier Plastiktüten voller Fotos hinterlässt: „Immer machte jemand Fotos. Jahr für Jahr ging das so, als hätten wir nicht für uns, sondern für unser Gedächtnis Beweise gebraucht, Beweise gemeinsamer Sommertage, Beweise unserer großen Abendessen und kleinen Mittagsschläfchen“ (KaG: 29).

In sieben Tagen ordnet Arjeta nun am „Erinnerungsstück“ (KaG: 33) ihrer Tante, dem Kirschholztisch, ihre Fotos zu neuen Konstellationen und kann auch jetzt erst nach ihrer Ankunft in Berlin vor fünf Jahren und das erste Mal seit zwanzig Jahren aufgrund der vor ihr liegenden Fotos die experimentelle Frage stellen: „Wer kann ich noch in diesem Netzwerk aus Sprache und Stille, aus Wissen und Erinnern werden?“ (KaG: 23). Diese Frage aufgreifend, lässt sich das Ziel der folgenden Darstellung nunmehr so präzisieren: Über den bloßen Nachweis einer formalen Isomorphie zwischen der Schöpfungshieroglyphe und *Kirschholz und alte Gefühle* hinaus zeigt der Beitrag die literarische Inszenierung von Erinnern und/als Vergessen v. a. auf der Darstellungsebene und kehrt damit zur These des Anfangs zurück, dass im Falle des hier untersuchten Textes der Inhalt die Darstellung (der Ordnung der Erinnerung) selbst ist.

## 2. Die Ordnung der Erinnerung: Der Text als Ikon (*plot*)

Es mag von unfreiwilligem Humor zeugen, Bodrožić im Folgenden im Kontext der zuvor angedeuteten neuplatonischen über Johann Georg Hamann bis mindestens zu Walter Benjamin reichenden magischen Sprachtheorie wahrnehmen zu wollen. Allerdings steht *Kirschholz und alte Gefühle* William Stanley Merwins *The shadow of Sirius* als rezeptionslenkendes Motto voran, das, programmatisch in *Sterne erben, Sterne färben* formuliert, wie bei Merwin unbekannte Zukunft in stellaren Kontexten imaginiert und mit Bodrožićs Hölderlinrezeption ebenso wie mit den Surrealisten als mütterlichem Erbe Arjetas (KaG: 11) auf eine Poetik der Öffnung „an des Sirius goldne Küsten“ (Hölderlin [1797/99] 2008: 80) zielt. Diesen Traditionen steht auch der Humor als Darstellungsverfahren im Sinne einer Übereinanderschichtung von Bildinkongruenzen nahe, der in *Kirschholz und alte Gefühle* auch syntaktisch inszeniert wird, indem er

den sonst dominanten hypotaktischen Konstruktionen als parataktische Digression v. a. auf den Seiten 53-58 kontrastiert:

Belanglose Erinnerung [sc. das schreckliche Schicksal der eigenen Familie in Jugoslawien (!)]. Es ist kalt in der Stadt. Andere Menschen in anderen Ländern haben andere Sorgen. Die einen haben keine Milch zum morgendlichen Kaffee und deshalb schlechte Laune. Andere wiederum haben einen ominösen Schmerz im linken Zeh [...]. Ein anderer Mensch verliert gerade seinen Vater [...]. In Paris essen gerade ein paar hunderttausend Menschen zu Mittag [...]. Alles passiert gleichzeitig. Revolutionen und sexuelle Vereinigungen [...]. Das Falsche. Das Richtige. Echte Gefühle. Unechte Blicke. Alles ist zeitgleich. Alles ist jetzt. (KaG: 54)

Dieses *nunc stans* scheint freilich nicht so positiv besetzt zu sein wie das oben zitierte Kompositionsverfahren, in dem die polyphonen Stimmen gleichsam ein fröhliches Cluster bilden. Bereits in *Tito ist tot* hatte die Erzählerin verschiedene Erinnerungen, Zeiten und Kriege übereinander geblendet, doch solche Phantasmagorien sind noch nicht notwendig humoristisch zu verstehen. Zu ‚Humor‘ geraten sie im Sinne Jean Pauls erst dann, wenn sie zu einer radikalen Kontingenzerfahrung, die sich aus Jean Pauls, aber auch aus Hamanns Perspektive nur poetisch auflösen lässt:

Die Schuld [sc. an der durcheinander geratenen Schöpfung] mag aber liegen, woran sie will, (außer oder in uns): wir haben an der Natur nichts als Turbatverse und disiecti membra poetae zu unserm Gebrauch übrig. Diese zu sammeln ist des Gelehrten; sie auszulegen, des Philosophen; sie nachzuahmen – oder noch kühner! – sie in Geschick zu bringen des Poeten bescheiden [d. h. ihm beschiedene, bevorzugt zustehende. Anm. C.S.] Theil. (Hamann 1762/1950: 198–199)

Bodrožić komponiert solche ‚Turbatverse‘, d. h. ursprünglich aus pädagogischen Gründen durcheinandergebrachte, unverständliche Verse, die von den Schülern der Rhetorik wieder in die richtige Ordnung zu bringen sind. Ein Beispiel hierfür ist die oben zitierte Stelle, die einer Addition bloßer Namen auf den Ort und den Namen zuführt, von dem aus dann die Ordnung wiederhergestellt werden kann:

La Coupole. Picasso. Gertrude Stein. Hier [= La Coupole] ist Frieden. Marlene Dietrich. Hemingway. Roland Barthes. Claude Lévy-Strauss. Serge Gainsbourg. Maurice Blanchot, der ein Buch über Das Unzerstörbare geschrieben hat, den habe ich am liebsten. (KaG: 56)

Wie in einer Anamorphose wird vom Blickpunkt der Brasserie *La Coupole* aus die Unordnung als Ordnung sichtbar. Metonymisch verbunden ist der zentrale theoretische Prätext des Romans, *Das Unzerstörbare*. In Blanchots Text geht es um ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz. Es gilt dieses Gespräch auch in Büchern fortzusetzen und hierzu müssen die im Roman vollzogenen Synchronisierungen von Vergangenheit und Gegenwart durch eine aktive Lektüre neu geordnet, in Johan Georg

Hamanns Worten „in Geschick gebracht“ (1762/1950: 199) werden, d. h. hier muss die Leserin selbst dichten, um verstehen zu können. Die damit verbundene kognitive Herausforderung kann, wie manche Rezensionen belegen (z. B. Diener 2011) zur Überforderung werden. Ungeachtet der zahlreichen Auszeichnungen der Texte Bodrožićs und trotz des bereits bei Jean Paul auftretenden und durch Joyce geradezu ‚klassisch‘ zu nennenden Durchkreuzens der Chronologie durch diskontinuierliche Assoziationen wird Erzählen nach wie vor als Chronologie am Leitfaden einer Autobiographie erwartet und jede Abweichung von dieser voyeuristischen Rezeptionserwartung im besten Falle der Psychoanalyse zugewiesen, so als habe es Benjamins Reflexionen zum Tod des Erzählers und die Unmöglichkeit des Erzählens in der Moderne nie gegeben. Nun lässt sich zwar der Roman nicht bequem als chronologische Handlungsabfolge konsumieren, aber er lässt Leserinnen und Leser auch nicht allein, sondern stellt ihnen mindestens drei, zudem kulturhistorisch etablierte Lesehilfen zur Verfügung.

Da wird zum einen durch eine textimmanente Rezeptionsreflexion neben Hiromis zuhörendem Schweigen durch Nadeshda Leserinnen und Lesern ein Modell angeboten, wie mit den Leerstellen des Textes, konkret den Lücken der Erinnerung, umgegangen werden muss, um der Drohung geistiger Verwirrung zu begegnen:

Sie kann über alles reden. Über das Vergessen. Und über das Erinnern. Nadeshda kann alles von Innen ins Außen hinüberretten, ohne es durch Worte zu zerstören. Im Gegenteil, manchmal habe ich bei Nadeshda das Gefühl, dass ihre Sätze kleine Rettungsanker und Vorratslager für ihren inneren Frieden sind. Sie setzt ihre Kommas und Punkte so, dass sie jeden kleinen Kranken mit ihrer Syntax heilen kann. (KaG: 103)

So lassen sich Erinnern und Vergessen durch Sprachreflexion als darstellungskonstitutives Moment des Romans bestimmen, verfährt doch die Erzählerin ebenso wie Nadeshda: „Misha und Nadeshda sagen, dass Sehen alles ändert. Sie beim Wort nehmen, will ich tun“ (ebd.). Dieses aktive, empathische Sehen muss aber erst erlernt werden und der sprachlichen, v. a. syntaktischen Reflexion und Produktion kommt hier die wesentliche Funktion zu, die am Ende des Beitrags als dritte Lesehilfe analysiert werden soll. Zuvor aber steht die zweite, überaus nützliche Lesehilfe im Zentrum, die ‚Schöpfungshieroglyphe‘ oder auch ganz unabhängig von dieser Bezeichnung die Paraphrase von Abschnitten wie sie fester methodischer Bestandteil der literarischen Hermeneutik ist. Gleichwohl können extratextuelle, kulturhistorische Kontexte textanalytisch interessant sein und werden in diesem Sinne kurz skizziert. Johann Gottfried Herder rekonstruierte die Abfolge von sieben Kapiteln in Analogie zur Symbolik der sieben Tage der



Schöpfung in der biblischen Genesis als ikonisch organisiertes Textproduktionsschema (Herder [1774] 1993: 209-212), das er den Dichtern seiner Zeit, neben Goethe und Jean Paul nicht zuletzt Hölderlin anempfahl, der z. B. für *Hyperion* komplexe Tabellen aus je sieben Schöpfungshieroglyphen entwarf. Es geht daher bei der ‚Schöpfungshieroglyphe‘ nicht um die Symbolik der Zahl Sieben oder gar schlechte Esoterik, sondern um ein differenzsetzendes Systemdenken des Deutschen Idealismus, das auch bei Hegel und Fichte nachweisbar ist.

Formal gesehen bestimmt das erste Kapitel einen Progress, ein Fortschreiten vom Alten ins Neue: Die neue Berliner Wohnung, neue Nachbarn, die Begegnung mit Mischa, die Fotos „in den neuen Räumen“ (KaG: 27), ein anderer Zugang zur Mutter als in der Vergangenheit, Vögel, die sich nun an ganz anderen Bäumen als in der Vergangenheit versammeln (vgl. KaG: 25), neue Möbel, nicht zuletzt eine neue wirtschaftliche Existenz und die Enthüllung der Freundin Nadeshdas über Arik als gemeinsamen Liebhaber charakterisieren dieses Kapitel.

Das zweite Kapitel ist in Differenz zum ersten Kapitel durch einen Regress bestimmt, denn die Erzählerin tritt in der Erinnerung an die Pariser Zeit, die wiederum durch Erinnerungen an die noch mit der Familie in Sarajevo verbrachte Zeit geprägt ist und geht nicht zuletzt in der bereits analysierten *Coupole*-Szene gleichsam auf den Ursprung des Geistes als unendliches Gespräch zurück und gerät damit in Gegensatz zu allen neu anerkannten Realitäten des ersten Kapitels. In den Erinnerungen tauchen nun v. a. im Kontext von Arik zunehmend Lücken auf „als wollten sie mich vor größerem Leid beschützen“ (KaG: 74). Deshalb setzt die Erzählerin an den Schluss dieses Kapitels die Erzählung der Erinnerung von Silva, die sich angeblich an alles erinnert, aber „es klang wie eine Warnung, keine weiteren Fragen zu stellen“ (KaG: 78). Hier wird also anhand der Figur Silva Erinnerung als ein Rätsel vorbereitet, das zu Mutmassungen auffordert, die letztlich die Unzuverlässigkeit der Erinnerung reflektieren. Auch das kann als Regress gewertet werden.

Wie das erste zum zweiten, so ist auch das dritte in formaler Differenz zum vierten Kapitel gebaut. Zugleich steht das dritte Kapitel in materialer Differenz zu den beiden vorangegangenen. Dies wird rein grammatikalisch durch einen anderen Satzbau betont: „Weltvermehrung“ (KaG: 85). Dieser Einwortsatz, der dann parataktisch fortgeführt wird („Durch Wörter. Durch Sprachen“, ebd.), schließt sich nicht nur sprachlich, sondern auch inhaltlich nicht an die konventionellen Erzählanfänge der ersten beiden

Kapitel an („Die Vögel haben sich versammelt“ (KaG: 7); „Anfangs ging ich in Paris regelmäßig zu den Vorlesungen“, KaG: 37). Was zuvor erzählt wurde, wird nun als Effekt einer Weltvermehrung durch Wörter umgedeutet. Vor allem sind es die von Menschen manipulativ eingesetzten Worte, die entgegen aller topographischen Realität dazu führen „dass ein Mensch innerhalb eines einzigen Lebens zu einem anderen Land, einer anderen Nation, einem anderen Pass gezählt wurde“ (KaG: 89).

Der Ursprung des Krieges durch Worte und die damit erzeugte Gewalt steht im Mittelpunkt dieses Kapitels, was sich nachträglich nur indirekt erschließen lässt: „Ich frage mich, was Silva damals genau geschehen ist, was sie in der von ihrer Erinnerung ausgelassenen Lücke sah, bevor Bomba sie laufen ließ“ (KaG: 91). Der „Club der Visionäre“ (KaG: 93) ist ein weiteres, allerdings eher humoristisch gefärbtes Beispiel für die Fortsetzung der Gewalt durch Worte. Nicht Erinnerungen, sondern Worte ‚überfallen‘ in diesem Kapitel die Erzählerin

hinterrücks [...]. Es [ein altes Wort] war einfach da, hatte sich nach vorne gedrängt, seine Schichten von Staub hatte das Wort abgeschüttelt und mich überrascht. Kurz darauf konnte ich ein paar Adjektive nicht mehr erinnern, was ein Zittern in mir auslöste, eine neue Lücke entstand, und ich bekam ungeheure Angst vor dem Vergessen. Und das Zittern legte sich über meine neuen Sprachen, es legte sich quer, alles war mir entfallen. (KaG: 105)

Das „alte Archiv der Wörter“ (ebd.) spielt gewaltsam mit den im ersten Kapitel noch positiv gesehenen neuen Möglichkeiten der Erzählerin, denn „es kennt keine Grammatik“ (KaG: 106) und „legt sich über die Syntax“ (ebd.) wie in jedem Kapitel. So steht am Ende dieses Kapitels auch das Vergessen. Damit wird die Katastrophe des vierten Kapitels im Sinne einer nicht zuletzt platonisch zu verstehenden Umwendung und Kehre vorbereitet. Lasen die Studentinnen im ersten Kapitel bei ihrem Professor eher unwillig und unlustig Platon, so erfährt nun die Erzählerin das platonische Argument am eigenen Leib: „Ich komme mir vor wie jemand, der jahrelang versucht hat, vom Keller aus den Himmel zu sehen und dabei etwas über das Tageslicht zu sagen“ (KaG: 122). Das vierte Kapitel als Mittelpunkt der Schöpfungshieroglyphe beginnt exakt in der Mitte des Buches:

Heute musste ich weinen. [...] Ich war die einzige. Nicht einmal die Besitzerin des kleinen Hundes ließ sich dazu verleiten. Zum ersten Mal seit Jahren flossen mir die Tränen die Wangen hinunter, ohne dass ich irgendetwas tun konnte. Als ich den Hund sah musste ich an Arik denken [...] wir [...] fuhren an den Wochenenden in die Bretagne [...] Eines Tages brachte er einen Hund mit [...]. Irgendwann fiel mir auf, dass ich zunahm. Arik sagte, wir behalten das Kind. Er ging gleich los und kaufte alles für das Kind [...] Als Arik dann sogar mit Schuhen auftauchte, fiel mir die geschäftstüchtige Wahrsagerin

[...] ein [...]. Sie hatte mir das Geld aus der Tasche gezogen und vorausgesagt, dass ich wieder schwanger werden und ein Mädchen bekommen würde. Er sah mich wütend an. (KaG: 111-113)

Arik fährt abrupt nach Paris zurück, um nach zwei Wochen ohne Hund fröhlich zurückzukehren. Nach der Geburt ihres Sohnes in Paris beschließt Arjeta zuletzt zu Nadeshda nach Berlin zu fahren, zumal Arik sich nur sporadisch sehen lässt: „Unten auf der Straße überfällt mich die Erinnerung an die Augen des Kindes. Ich habe es weggegeben. Es hatte blaue Augen. Die Augen von Arik. Der kleine Hund ist tot“ (KaG: 119). Erst nachträglich wird klar, dass Arjeta in der Zeit der Basiserzählung einen kleinen Hund in Berlin an einem Regentag verenden sieht, dem Ort, an dem sie sich schließlich für die Freigabe ihres Kindes zur Adoption entschied und zum letzten Mal geweint hat. Der Hund in Berlin wiederum weist auf den Hund in der Bretagne zurück, den Arik dann aus Wut in Norwegen verloren gehen ließ. Die Lebewesen, Orte und Zeiten sind im vierten Kapitel metaphorisch und zugleich metonymisch verschränkt und führen noch weiter in der Erinnerung zurück, denn als Arjeta das Tier auf der Straße verenden sieht, fühlt sie sich wie an einem anderen Regentag, an dem sie sich der Stimme ihrer Mutter erinnerte und nun diese Erinnerung erinnert:

Ara, Ari, Arjeta, ach Liebes, wo bist du nur wieder? Das sagt meine Mutter in meinem Gedächtnis, das in diesem Augenblick mein An-sie-Denken ist. Hatte sie jetzt in diesem Moment eine eigene, eine wirklich tönende menschliche Stimme? Oder war es meine Stimme, die an ihre Stelle trat? (KaG: 120-121)

Ebenso unklar ist, welcher Augenblick hier gemeint ist. Es wird keine vorangegangene Szene rekapituliert, vielmehr wird nun die Kindheitsgeschichte in der Gegenwart im Zeichen der Mutter als zweite Hälfte dieses Kapitels mit dem Hund als Wendepunkt fortgeschrieben:

Der Hund war tot, niemand konnte ihn mehr zum Leben erwecken, und wie von einem fernen Licht erhellt, sah ich meinen eigenen Körper vor mir, genauer, schärfer als je zuvor. Damals in der Kindheit und Jugend hatte ich in meiner Vorstellung immer das Fortgehen geübt, besonders wenn meine Mutter mir die Kleider aufs Bett legte. (KaG: 121)

Die Erinnerungsspirale dreht sich weiter bis zu Kindheit und Jugend der Mutter um unvermittelt, sachlich aber gerechtfertigt mit einer Erinnerung an Arjetas Freund Mischa abubrechen, der sich als Kind verstecken und unter anderem Namen leben musste, um schließlich in Paris nie wieder über seine Vergangenheit zu reden (vgl. KaG: 131). Anhand von Mischas Schweigen wird Arjeta das Problem ihrer Erinnerungslücken bewusst. Formal gesehen ist dieses Kapitel wieder mit den ersten beiden

Kapiteln durch das Primat der Realität vor dem der Sprache (Kapitel 3) verbunden, inhaltlich stehen hier jedoch das neugeborene Kind gegen den Problemvater Arik, die gewaltsam verdrängte Erinnerung Silvas gegen die reflexiv-melancholische Aufarbeitung der Erinnerung Mischas, die weibliche Abgrenzung gegenüber der männlichen Vergangenheitsverklärung: „Ich will keine Aufrechnung, will nicht nur alles auf die Vergangenheit zurückführen, so wie es die Männer an der Bastille im Club der Visionäre taten“ (KaG: 123).

Man sieht deutlich, dass die Gegensätze zwischen der gleichsam sprachfreien Erinnerung der ersten beiden Kapitel und der durch Worte erzeugten Gewaltigkeit, mit der die Vergangenheit im dritten Kapitel die Gegenwart in Beschlag nimmt, im vierten Kapitel durchaus noch wirksam sind, nun aber harmonisch entgegengesetzt mitten in der Katastrophe produktiv zu werden versprechen: „[D]ie Risse in meiner Erinnerung kommen seltener“ (ebd.). Als Ergebnis dieser Wende von der Verstörung ins Unzerstörbare wird nun der Erzählerin zum ersten Mal das zuhörende Schweigen Hiromis möglich, das nun jedes der drei Folgekapitel in unterschiedlicher Färbung abschließt: erstens als humoristisches Lächeln über das Lächeln Parfümellas (KaG: 162) und damit als Kontrafaktur des dritten Kapitels, das Sprache nur als Gewalt bestimmte, hier aber durch die Bezeichnung ‚Parfümella‘ auch angesichts von Ariks Begräbnis die Macht der Neubewertung zuspricht; zweitens als direkte Widerspiegelung des zweiten durch das sechste Kapitel, das mit sprachmystischer Einsicht in den unzerstörbaren Grund aller Zeichen schließt (KaG: 188) und schließlich das erste und vierte Kapitel zusammenführende siebte Kapitel: „Die von Erinnerung freie Luft aus dem Vögelchenzimmer macht sich auch in den anderen Zimmern breit“ (KaG: 163), das mit dem Kirschholztisch als impliziten Leserort endet: „Er soll bleiben, was er ist, ein Zeuge, der alles sieht und der mir zeigt, dass Sehen ändern heißt“ (KaG: 220).

Die Kapitel 5 bis 7 führen damit als durchgehende Triade im Metadifferenz zu den zuvor durch Differenz bestimmten Kapiteln zum Ausgleich des zuvor skizzierten Problems der Erinnerung des Vergessenen. Der Text ist als Schöpfungshieroglyphe ein Ikon, d. h. die Linearität der Zeichen wird hier in ein spiegelsymmetrisches Bild mit den Eckpunkten 1/7, 2/6, 3/5 und dem Mittelpunkt 4, das allerdings im Unterschied zu einem bloßen Bild durch die hier skizzierte und abschließend noch etwas genauer analysierte grammatische Inszenierung der Erinnerung eine rekursiv organisierte und damit potentiell unendliche *semiosis*, d. h. „Weltvermehrung. [...] Durch Wörter“

(KaG: 85) bedeutet. Die Ambivalenz des kulturhistorischen Kontexts des Schöpfungshieroglyphe soll hier explizit benannt werden, um die Deutungsoffenheit des literarischen Textes zu wahren, denn im Zentrum des Romans steht die Einsicht, dass in einer Suche nach dem Vergessen der Überblick verlorengelassen muss, wenn Erfahrungen freigesetzt werden sollen:

Diese Originen sind kein Gedicht noch morgenländische Allegorie, am wenigsten ägyptische Hieroglyphen: sondern eine historische Urkunde im allereigentlichsten Verstande – ein echtes Familienstück – ja zuverlässiger als das gemeinste physikalische Experiment. (Hamann [1774] 1986: 121)

Im Unterschied zu Herder und auch zu Jean Paul geht es Hamann um die historische Glaubwürdigkeit im Sinne eines unveräußerbaren ‚Familienstücks‘, während die poetische Applikation auf die emblematische Komplexität der ‚Hieroglyphe‘ zielt. In *Kirschholz und alte Gefühle* können und müssen beide Lesarten getätigt werden. So sehr es auch um die Erinnerung an eine nicht mehr rekonstruierbare Familiengeschichte geht, so sehr wird hier ein Experiment mit den ‚blinden Flecken‘ der Erinnerung durchgeführt, d. h. beide Lesarten durchkreuzen sich.

### 3. Humoristische Reflexionen als dichterische Erinnerungskraft (*story*)

Bereits zuvor wurde das grammatische Phänomen des Wechsels von Hypotaxen zu Parataxen beobachtet. Bei einer Autorin, die nicht nur Wortarten, sondern auch Satzzeichen wie das Semikolon reflektiert und deren Figuren durch Kommasetzung heilen (s. o. KaG: 103), erstaunt es nicht, dass auch ihre Erzählerin Erinnerung ‚grammatikalisiert‘, d. h. explizit auf der Darstellungsebene problematisiert: „Wozu noch Satzzeichen, wenn wir doch am Ende ins Vergessen driften?“ (KaG: 108). Dem Tempuswechsel kommt hier eine wesentliche Funktion zu, da er hier, anders als üblich, die Vergangenheit als primäre Gegenwart gegenüber dem Basistempus der ‚eigentlichen‘ Gegenwart kontrastiert, von der aus Vergangenheit durch Erinnerung erzählt wird:

Anfangs ging ich in Paris regelmäßig zu den Vorlesungen. [...] Wie meine Eltern geplant hatten, wohnte ich zunächst bei Tante Milena. [...] fragte Hiromi [...] sagt Nadeshda [...]. Als Nadeshda und Ezra gegangen sind, habe ich zwei Briefe von Hiromi im Briefkasten gefunden. [...] 1425 Tage dauert die Belagerung, es ist die längste des 20. Jahrhunderts. Es fallen Granaten. Durchschnittlich 329 pro Tag. Das macht 486825 Granaten. Das hier ist EINE STADT, ihr Hurensöhne! Die Berge antworten nicht. Sie haben nichts gehört. Berge haben keine Ohren. Heckenschützen hingegen haben Ohren, Augen. [...] Sie haben die Stadt *im Visier*. (KaG: 37-49; Hvhbg. Kursiv: C. S.)

Während zu Beginn des zweiten Kapitels die jeweiligen Ereignisse durch Präteritum und Plusquamperfekt von der erzählerischen Gegenwart aus zeitlich korrekt eingeordnet werden, wird durch einen unmittelbaren Wechsel auf der Seite 42 von Präteritum über Präsens („Nadeshda sagt“, Gegenwart in Paris) zum Perfekt mit anschließendem Wechsel zum Präsens („1425 Tage dauert die Belagerung“, Gegenwart in Sarajevo) die Differenzierung zwischen Orten und Zeiten aufgehoben. Auch der Rückblick auf die Zeit in Paris zerfällt in einzelne Episoden und Szenen aus der Universität überlagern sich mit der ersten Begegnung mit Arik, die explizit als „Verstörung“ (KaG: 41) bezeichnet wird, Begegnungen mit Nadeshda und ihrem Sohn Ezra sowie Erinnerungen an Hiromi, aber auch an Onkel Milan und Tante Sofija, ohne dass sich allerdings der Eindruck bloß unbewusster Assoziationen durch einen *stream of consciousness* einstellte.

Auch wenn die Reflexivität eher an einen inneren Monolog denken ließe: Die herkömmlichen epischen Formen der Figurenrede werden hier alleine durch den Tempuswechsel überschritten. Vielmehr wird ein Modell epischer Kommunikation im Roman selbst entwickelt, das einerseits die Figuren in Szenen gefangen zeigt, andererseits durch die Reflexion auf deren sprachlichen Konstituenten eine Kommunikation über dieses Gefangensein und damit potentiell Auswege daraus ermöglicht. Diese Emanzipation, die für die Gesamtanlage des Romans in Form der Schöpfungshieroglyphe spezifisch ist, wird durch ein vorwiegend neutrales Erzählverhalten ermöglicht, die der zuvor skizzierten kontemplativen Haltung entsprechen. Starke Emotionen werden zumeist anderen Figuren zugeschrieben und in indirekter Rede im Konjunktiv als problematisch distanziert: „Niemand anderer als sie [die Popsängerin Lepa Brena] hatte die Rumänen in die Freiheit geführt! Dafür gebühre ihr Respekt“ (KaG: 18). Ebenso werden die zahlreichen Absenzen der Erzählerin am Beispiel anderer Figuren relativiert: „Ihr [Silva] war schwindlig. Was dann passierte, erfuhr ich nicht mehr. Mitten im Satz brach ihre Erzählung ab. Die Erinnerung an die Bagger schien Silva vollständig aus der Bahn geworfen zu haben“ (KaG: 89).

Es geht damit nicht um gegenwärtige, sondern um vergangene Verstörungen als Resultat reflexiver Verarbeitung der erzählerischen Gegenwart am Kirschholztisch, von dem aus zwar weit auseinanderliegende und heterogene, durchaus traumatische Erinnerungen miteinander synchronisiert, aber eben dadurch auch aufgelöst werden. Erst mit dem oft wiederholten „Picken zwischen meinen Augen“ (KaG: 51; vgl. 57; 103) wird diese

Kontemplation problematisiert: „Es geschah zum ersten Mal, als ich sechs Jahre alt war. Onkel Milan und Tante Sofija verschwanden mitten im Sommer aus meinem Leben [...] Ein Picken zwischen meinen Augen“ (KaG: 8). Besonders deutlich zeigen die Vergleiche dieses Pickens mit dem Picken von Specht, Spatzen, Staren (ebd.) die ambivalente Symbolik der Vögel in diesem Text, die angefangen von den positiv besetzten Vögeln Mischas (KaG: 38), einem Vogel im Sekretariat der Philosophischen Fakultät (KaG: 39), dem erst auf Seite 83 motivierten Vögelchenzimmer mit Schwalben und zwei Elstern (KaG: 42; 100), den immer wieder abgezählten Schwalben in Tokyo (z. B. KaG: 84) und Berlin (z. B. KaG: 33; 85) im Verlauf des Texts nicht nur zahlreicher werden, sondern auch durch eine realbotanisch und raumzeitlich unmögliche Überlagerung bereits bedrohter Arten vor einem Berliner Dachfenster zum Zeichen der hier interessierenden Grammatikalisierung der Erinnerung werden:

Das Vergessen hat ein Tempo. Die Satzzeichen sind Brücken. Ruhige Vögel. [...] Meisen. Amseln. Rotkehlchen. Feldlerchen. Zaunkönige. Singdrossel. Bachstelze. Zilpzalp. [...] Die Vögel besprechen ihren Ort, sagt Mischa. Und im Frühling beherrschen sie noch immer nicht die Syntax der Menschen, aber sie singen sich ihre Vogelhochzeit ohne Diskussionen herbei. Vielleicht sind unsere Satzzeichen die Pausen auf dem Weg zu einem ureigenen Atem, der direkt hinter den Stimmbändern auf uns wartet. Im Anfang. War das Wort. Das uns alle beschützte. [...] Das neue Leben wartet nicht in der Vergangenheit. (KaG: 109)

Damit wird nach der formalen Entgegensetzung von Progress und Regress in den ersten beiden Kapiteln die Reflexion auf das Wort material entgegengesetzt und zugleich mit den Vögeln und dem damit vorangestellten Merwin-Motto verbunden: „[...] they [sc. birds] are flying through or of the day that bears them up through themselves.“ (KaG: 5) Obwohl hier aus texträumlichen Gründen keine Analyse der für den Roman zentralen Bäume und Farben erfolgte, kann in diesem Kontext der Selbstbewegung auch der gegenüber dem Grün als „Trost spendende Farbe“ (KaG :82) bestehende scharfe visuelle Kontrast der schwarz-weißen Elster etwas Evidenz für die waghalsige Schlussthese erheischen, dass durch die Elster ein narratives Ordnungsmodell der Erinnerung als Rätsel inszeniert wird, wie es seit dem *Traugemundslid* und dem *Parzival* als literaturhistorisch bekanntes Konzept der Korrektur einer ge- und ver-, wenn nicht sogar zerstörten Welt dient, aber ebenso als selbstreflexive Metapher der Dichtung verstanden wurde, die Schwarzes als Weißes erscheinen lassen kann, allerdings weniger untereristischen denn wie in *Kirschholz und alte Gefühle* unter erotischen Wahrnehmungsmustern. Bereits Odysseus wusste davon ein Lobes-, Tristan aber sein Leidenslied zu singen: Schwarz auf Weiß ist hier rechtlich gar nichts verbürgt. Unzerstörbar ist jedoch

nach Sternes *Tristram Shandy* die elsternhafte Materialität von schwarzem Druck und weißem Papier als Bedingung der Möglichkeit einer humoristisch-imaginativen Schreibbewegung, die nach Jean Paul wie der Vogel Merops mit dem Schwanz dem Himmel entgegenfliegt (Jean Paul [1804] 1990: 124).

## Bibliographie

- Bodrožić, Marica (2002) *Tito ist tot*. Frankfurt: Suhrkamp
- Bodrožić, Marica (2007) *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. Frankfurt: edition suhrkamp.
- Bodrožić, Marica (2010) *Das Gedächtnis der Libellen. Roman*. München: Luchterhand.
- Bodrožić, Marica (2012) *Kirschholz und alte Gefühle. Roman*. Genehmigte Taschenbuchausgabe 2014. München: btb.
- Diener, Andrea (2011) Damals in Jugoslawien. Erinnerungsprosa: Marica Bodrozić versinkt in Bildern. *FAZ*, 05.10.2011.
- Gansel, Carsten (2013) Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘. Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur. In: Ders.; Norman Ächtler (Hrsg.) *Das Prinzip ‚Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 31–56.
- Hamann, Johann Georg ([1762] 1950) *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Josef Nadler* Bd. 2. Wien: Herder.
- Hamann, Johann Georg ([1774] 1986) Brief an Immanuel Kant vom 7. April 1774. In: Otto Schöndörffer und Rudolf Malter (Hrsg.) *Immanuel Kant: Briefwechsel*. 3. Aufl. Hamburg: Meiner, 121.7.
- Herder, Johann Gottfried ([1774] 1993) *Schriften zum Alten Testament*. Hrsg. von Rudolf Smend. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hölderlin, Friedrich ([1997/99] 2008) Hyperion. Empedokles. Aufsätze. Übersetzungen. Hrsg. von Jochen Schmidt gem. mit Katharina Grätz. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Jean Paul ([1804] 1990) *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von Norbert Miller. Hrsg. von Wolfhart Henckmann. Hamburg: Meiner.
- Luhmann, Niklas (1989) Reden und Schweigen. In: Ders.; Peter Fuchs (Hrsg.) *Reden und Schweigen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 7-20.
- Sinn, Christian (2001) *Dichten und Denken. Entwurf einer Grundlegung der Entdeckungslogik in den exakten und „schönen“ Wissenschaften*. Aachen: Shaker.
- Sinn, Christian (2009) Liebe. Anmerkungen zur Wissenschaftstheorie Friedrich Schlegels. In: Erich Kleinschmidt (Hrsg.) *Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs*. Berlin: Walter de Gruyter, 137-158.



## **Kurzbiographie**

Christian Sinn ist Professor für Deutsche Sprache und Literatur an der PH St. Gallen (Schweiz). Er leitet die Fachstelle Bildungssprache am Institut Fachdidaktik Sprachen der PHSG und ist Präsident der Masterarbeitskommission. Er verzeichnet zahlreiche Gast- und Vertretungsprofessuren, darunter in Iassi, Prag, Erfurt, Monash (Melbourne) und Vanderbilt (USA). Letzte Publikationen: *Nikodemus Frischlin: Oratio de vita rustica. Apologia. Klagschrift. Mit Übersetzung aus dem Lateinischen, Nachwort und Kommentar hrsg. von Christian Sinn*. Konstanz 2012: Isele; *Textanalyse und -interpretation in Schule und Hochschule. Eine Einführung am Beispiel von Erzähltexten*. Würzburg 2015: Königshausen & Neumann.

## **Schlagwörter**

Bodrožić, Erinnerung, kulturelles Gedächtnis, Jugoslawienkriege, Neuplatonismus