universität wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Die kritische Rezeption von Milorad Pavić im deutschsprachigen Raum“

verfasst von / submitted by

Mag. Milica Mustur

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2015 / Vienna 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 092 393
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt / field of study as it appears on the student record sheet:	Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Danksagung

Ich danke Herrn Prof. Norbert Bachleitner für das offenherzige Entgegenkommen, das für das Verfassen dieser Arbeit eine große Kraftquelle war.

Herrn Prof. Alfred Noe danke ich, dass er ohne zu zögern die Zweitbetreuung der Dissertation übernommen hat.

Mein inniger Dank gilt auch Frau Jasmina Mihajlović, vor allem für die Gespräche über Milorad Pavić und für die außerordentliche Hilfe bei der Beschaffung des Quellenmaterials.

Meiner Familie danke ich für ihre jahrelange Geduld und Aufopferung.

Meiner Mutter Ljilja

Inhalt

1. Vorbemerkungen 7
1.1. Einleitung 7
1.2. Zielsetzung der Arbeit 9
1.3. Milorad Pavić – biobibliographische Übersicht 10
1.4. Theoretische Grundlegung 19
1.5. Forschungsstand 37
1.6. Aspekte der Rezeption im Überblick 40

2. Die Rezeption des *Chasarischen Wörterbuchs* in der deutschsprachigen Tageskritik 47
2.1. Formale und inhaltliche Charakteristika des Romans 47
2.2. Die Rolle der Tageskritik in literarischen Rezeptionsprozessen 62
2.3. Die Frühphase der Rezeption – Presseerwähnungen des Romans vor 1988 64
2.4. Ankündigungen im Vorfeld der Romanerscheinung 68
2.5. Die Hauptphase der Rezeption 82
2.5.1. *Das Chasarische Wörterbuch* – ein „(Genre)phantom" 83
2.5.2. Meisterwerk phantastischer Literatur 91
2.5.3. Die Lust am Text – der „Lexikonroman" als ästhetisches Ausnahmeerlebnis 95
2.5.4. „Der schöpferische Leser" – zwischen poetischem Programm und Mystifizierung 98
2.5.5. Wahrheitsproblematik 110
2.5.6. (K)ein Musterbeispiel der Postmoderne? 116
2.5.7. Die *chasarische Metapher* zwischen Universellem und Konkretem 124
2.5.8. *Das Chasarische Wörterbuch* und der eigene Kulturkontext 130
2.5.9. Literarische Bezüge 134
2.5.10. „Literarisierte" Rezensionen 139
2.6. Zusammenfassende und abschließende Bemerkungen 145

3. *Das Chasarische Wörterbuch* in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft 151
3.1. Pavić und die Poetik der Postmoderne 151
3.1.1. *Das Chasarische Wörterbuch* als epistemologische Metapher der Gegenwart 177
3.1.2. Pavić, der postmoderne Moderne 192
3.1.3. Ideologischer Kontrollgang: Die feministische Sicht des Romans 219
3.2. Das *Chasarische Wörterbuch* zwischen Kulturkonflikt und Toleranzidee 234
3.2.1. Wiederkehr der religiösen Toleranz – *Das Chasarische Wörterbuch* als neuaufklärerisches Narrativ 234
3.2.2. Eine pessimistische Zeitdiagnose: Konflikt der Kulturen im *Chasarischen Wörterbuch* 246
3.3. Nichtlinearität und Hypertext: der „Lexikonroman in 100 000 Wörtern" – ein Phantomgenre? 261
3.4. Literaturwissenschaftliche Triade – Erforschung von Prätexten des *Chasarischen Wörterbuchs* 277
3.5. Zusammenfassende und abschließende Bemerkungen 323

4. *Landschaft in Tee gemalt* in der deutschsprachigen Tageskritik 331
4.1. Formale und inhaltliche Charakteristika des Romans 331
4.2. Manierismus, Exzentrik und „fabula rasa" 342
4.3. Poetische Kontinuität und erzählerische Brillanz 347
4.4. Die Kreuzworträtsel-Form zwischen Spielerei, Metapoetik und Metaphysik 352
4.5. Interpretationsansätze: Entwicklungsroman, Eskapismus und Gesellschaftskritik 355
4.6. Zusammenfassende und abschließende Bemerkungen 358

5. *Die inwendige Seite des Windes* in der deutschsprachigen Tageskritik 361
5.1. Formale und inhaltliche Charakteristika des Romans 362
5.2. Die Politisierung der Rezeption – *Die Inwendige Seite des Windes* als nationalistisches Manifest 367
5.3. Literarisches vs. politisches Engagement – die positive Wahrnehmung des Romans 379
5.4. Geschichte, Politik, Kulturpolitik – Pavićs Stellungnahmen zum Bürgerkrieg in Jugoslawien 385
5.5. Literaturkritische Praxis zwischen Politik und medialer Kriegsberichterstattung 389

6. Milorad Pavić und seine deutschsprachige Rezeption – Rückblick und Ausblick 396

LITERATURVERZEICHNIS 400

ANHANG 412
Kurzfassung 412
Abstract 413
Lebenslauf 415

1. Vorbemerkungen

1.1. Einleitung

> „Eines schönen Tages werden auch die Deutschen ein versunkenes Volk sein, zermalmt oder aufgesogen von der Weltgeschichte, verschollen wie die Atlantiden; nett wenn ihnen dann jemand eine Träne nachweinte."
> (Fritz Rumler)[1]

Der Topos des Untergangs, mit welchem im Jahre 1988 der deutsche Literaturkritiker Fritz Rumler seine Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs* eröffnet, um damit humorvoll auf das mögliche historische Schicksal der Deutschen zu verweisen, ist vermutlich die unmittelbarste Assoziation zum bekannten Roman von Milorad Pavić. In dessen thematischem Kern liegt die *chasarische Metapher*[2] – ein Bildnis vom Verschwinden aus der Weltgeschichte und der Verwischung von Spuren – ein Bild, das in seinem symbolischen Potential provokativ genug war, um in völlig unterschiedlichen Kultursphären, in welche das *Chasarische Wörterbuch* auf Wegen der Übersetzung gelangt ist, zum Identifikationsobjekt zu werden.

Das apokalyptisch angehauchte Leitthema des *Chasarischen Wörterbuchs*, das Thema der historisch-existenziellen Bedrängnis, hat bei seinem weltweiten Publikum offensichtlich starke, wohl auch verdrängte und unbewusste Gedanken und Gefühle über den möglichen Ausgang des individuellen und kollektiven Schicksals geweckt. Davon zeugt nicht zuletzt jenes Pathos mit welchem die Kritik gerne auf das Universelle dieses Pavić'schen Themas verweist. Die wohl bekannteste Anstimmung des hohen Tons zur Aktualität und Relevanz der *chasarischen Metapher* ist die beliebte Phrase der Literaturkritik: „Wir sind alle Chasaren".[3]

Natürlich lässt sich der explosive Erfolg des *Chasarischen Wörterbuchs*, der Ende der 1980er Jahre die intensive weltweite Rezeption von Milorad Pavićs Werken eingeleitet hat, auf die Symbolträchtigkeit des chasarischen Schicksals – als eines dem Vergehen und Vergessen

[1] Fritz Rumler: Den Balkan im Auge. In: Der Spiegel, Nr. 26, 27. 6. 1988.
[2] Als *chasarische Metapher* soll im Folgenden das metaphorische bzw. symbolische Bedeutungspotential der Geschichte vom Identitätsschwund des chasarischen Volkes als zentralem Gegenstand des Romans bezeichnet werden.
[3] Werner Paul: Alle sind wir Chasaren. In: Süddeutsche Zeitung, 29. 6. 1988.

geweihten Geschicks – alleine nicht zurückführen. Die *chasarische Metapher* bietet sich hier jedoch aus einem anderen Grund als geeignet an, die Ausführungen über die deutschsprachige Rezeption Milorad Pavićs zu eröffnen: In jenem von Österreich, Deutschland und der Schweiz geformten sprachlichen Kulturkreis ist der Aufnahme von Pavićs Romanen selbst ein „chasarenähnliches" Los zuteil geworden: das anfänglich fast ausnahmslos affirmative, bisweilen exaltierte Verhältnis zu seinem Werk wird durch ein abruptes, bizarres Verschwinden des serbischen Autors aus des Sphäre der breiteren literarischen Öffentlichkeit betreffender Länder abgelöst.

Die Aufnahme von Milorad Pavićs Romanen in Österreich, Deutschland und der Schweiz markiert die bisher letzte Phase intensiver Rezeption eines serbischen Autors im deutschsprachigen Raum und stellt als solche eines der jüngsten Großkapitel der Wechselbeziehungen zwischen der serbischen und den deutschsprachigen Literaturen dar. Im Mosaikbild dieser Wechselbeziehungen zeigt sich die Rezeption von Pavićs Werken als ein außergewöhnlicher Baustein, der, je nach eingenommener Perspektive, sowohl Ausnahme- als auch Paradigmacharakter hat. Das Interesse des deutschsprachigen Lesepublikums an der Literatur aus der Feder serbischer Schriftsteller hing und hängt im Regelfall von nichtästhetischen Faktoren ab. Im Laufe einer langen Rezeptionsgeschichte war das Entfachen dieses Interesses gewöhnlicherweise an historische und politische Großereignisse gekoppelt,[4] bzw. wurde jenen serbischen Autoren die größte Anerkennung zuteil, in deren Werk man politische Aktualität und/oder Aufklärung über historische und gesellschaftspolitische Phänomene zu erkennen glaubte. Diese Gesichtspunkte verhalfen seinerzeit Schriftstellern wie Ivo Andrić, Danilo Kiš oder Aleksandar Tišma zu großem Erfolg und Beliebtheit, um nur die bekanntesten Beispiele aus dem 20. Jahrhundert zu erwähnen. Im Gegensatz dazu waren die Auslöser des enormen Interesses an Pavićs Prosa vorwiegend ästhetischer Natur, während der spätere Abbruch der Rezeption auf unmittelbare Weise von politischen Faktoren bewirkt wurde. Dieser Rezeptionsverlauf verleiht dem „Fall Pavić" Ausnahmecharakter.

Betrachtet man andererseits die Aufnahme von Pavićs Werken im breiteren Kontext literarischer, kultureller, historischer und politischer Beziehungen zwischen Serbien und den deutschsprachigen Ländern, so erscheinen die darin zum Vorschein kommenden Extreme als

[4] Vgl. dazu: Vesna Cidilko: O književnosti u senci politike ili Milorad Pavić na nemačkom [Über Literatur im Schatten der Politik oder Milorad Pavić auf Deutsch]. In: Letopis Matice srpske 478 (2006), Jg. 182, H. 4, S. 609–626, hier S. 625.

paradigmatisch. Bewunderung und Animosität als zwei Gegensatzpole der Pavić-Rezeption spiegeln im Kleinen die zahlreichen Hoch- und Tiefpunkte wieder, von denen die lange Geschichte kultureller Kontakte zwischen Serben und Völkern des deutschsprachigen Raums geprägt wurde.[5] All dies macht die Aufnahme der Romane Milorad Pavićs in Österreich, Deutschland und der Schweiz zu einem sehr interessanten Fall literarischer Wechselbeziehungen, der jedoch über sich selbst hinausweisend auch die komplexe Geschichte der kulturellen Annäherungen und Entfremdungen zwischen Serben und deutschsprachigen Völkern berührt.

1.2. Zielsetzung der Arbeit

Das Ziel meiner Dissertation ist es, die kritische Aufnahme von Milorad Pavićs Werken im deutschsprachigen Raum – Österreich, Deutschland und Schweiz – systematisch vorzustellen. Mit dem Begriff „kritische Aufnahme" ist auch der genaue Fokus der Untersuchung näher beschrieben. Das Hauptaugenmerk der Analyse soll nämlich auf der Auseinandersetzung des literaturkritischen bzw. –wissenschaftlichen Fachpublikums mit Pavićs Werken liegen, da es m. E. gerade die Reaktionen der professionellen Leserschaft gewesen sind, die das Rezeptionsprofil entscheidend geprägt haben.

Ausgehend von theoretischen Ansätzen der Rezeptions- bzw. Wirkungsästhetik wie sie v.a. von Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser formuliert wurden, werden in der Arbeit literatursoziologische und –ästhetische Faktoren der Rezeption berücksichtigt. So soll an den Reaktionen der Fachleserschaft einerseits das Verhältnis zwischen Pavićs Romanen und dem die deutschsprachige Literaturlandschaft bestimmenden Erwartungshorizont abgelesen werden. Diese Reaktionen verraten – mit größerer oder kleinerer Offensichtlichkeit – welcher Komplex von literarischem, poetologischem und kulturellem Vorwissen, aber auch welche Faktoren des breiteren, gesellschaftspolitischen, Erwartungshorizonts die Wahrnehmung von Pavićs Romanen beeinflusst haben.

Andererseits soll in Übereinstimmung mit den Voraussetzungen der Wirkungsästhetik die große Diversität interpretativer Ansätze vorgestellt werden, die eine Folge struktureller

[5] Vgl. dazu: Zoran Konstantinović: Deutsch-serbische Begegnungen. Überlegungen zur Geschichte der gegenseitigen Beziehungen zweier Völker. Berlin: Edition Neue Wege 1997.

Wirkungsprinzipien Pavić'scher Texte ist. Darunter sollen auch solche Wirkungsmechanismen unter die Lupe genommen werden, die deutlich als textuelle bzw. metapoetische „Lenkungsmanöver" des Autors zu erkennen sind.

Die Untersuchung verfolgt die deutschsprachige Rezeption von Pavićs Romanen innerhalb zweier Großbereiche literarischer Reflexion: der Zeitungs- bzw. Tageskritik und der literaturwissenschaftlichen (akademischen) Forschung. In der Dissertation werden die unterschiedlichen Herangehensweisen an Pavićs Werke, die sich aus der Natur der zwei kritischen „Genres" ergeben, berücksichtigt: die unmittelbar selektierende und wertende Praxis der Tageskritik steht der extensiven analytischen Methode der akademischen Forschung gegenüber. Dabei soll immer wieder auf interpretative Verbindungs- bzw. Schnittpunkte zwischen zeitungskritischer und wissenschaftlicher Reflexion hingewiesen werden.

Ein besonderes Licht soll auf die tragende Rolle der deutschsprachigen Tageskritik bei Pavićs Aufstieg zum Kultautor und bei seinem Absturz in die Tiefen moralischer Stigmatisierung geworfen werden. Dabei steht der unmittelbare Konnex zwischen der offiziellen Serbien-Politik der deutschsprachigen Länder in den 1990er Jahren, den Tageszeitungen als deren medialem Sprachrohr und der zeitungskritischen Praxis zur Sprache.

Insgesamt hoffe ich, in meiner Dissertation einen möglichst tiefgründigen Einblick in den interpretativen Facettenreichtum zu gewähren, den die Begegnung des deutschsprachigen Publikums mit Milorad Pavićs Schaffen hervorgebracht hat und den paradoxen und etwas traurigen Weg adäquat nachzuzeichnen, den das Werk dieses serbischen Gegenwartsautors im deutschsprachigen Kulturkreis zurückgelegt hat – den Weg von allseitiger Anerkennung und Beliebtheit zur Ablehnung und Stigmatisierung.

1.3. Milorad Pavić – biobibliographische Übersicht

Milorad Pavić wurde am 15. Oktober 1929 in Belgrad geboren. Zeitlebens betonte er gerne seine „fatale" Verankerung in der Literatur durch den Verweis auf die schriftstellerische Tradition in der eigenen Familie: Unter seinen Vorfahren finden sich Dichter und Historiker, die als Verfasser bedeutender Literatur- und Geschichtswerke gelten. Die früheste literarische Spur der Pavić-Familie führt in das Jahr 1766 zurück, in welchem Emerik Pavić in Buda ein Gedichtbuch

und eine Geschichte der Serben veröffentlicht.[6] Somit reicht die Traditionslinie bis in das 18. Jahrhundert zurück – Motivation für Pavić, immer wieder zu einer Lieblingsmetapher zu greifen, wonach er zum Zeitpunkt, da er mit dem Schreiben angefangen habe, bereits seit 200 Jahren Schriftsteller gewesen sei.[7]

Zwischen 1949 und 1953 betrieb Pavić ein Doppelstudium in Belgrad: an der Philosophischen Fakultät studierte er jugoslawische Literaturwissenschaften, wo er 1954 diplomierte, und an der Belgrader Musikakademie Violine. Im Jahre 1966 erwarb er an der Philosophischen Fakultät in Zagreb seinen Doktortitel mit der komparatistischen Arbeit *Vojislav Ilić i evropsko pesništvo* [Vojislav Ilić und die europäische Dichtung].[8]

Bevor er mit dem Roman *Hazarski rečnik* (*Das Chasarische Wörterbuch*) Ende der 1980er Jahre schlagartig zu Weltruhm gelangte, war Pavić im In- und Ausland in erster Linie als renommierter Literaturhistoriker, in Jugoslawien auch als herausragender Übersetzer der Werke Puschkins und Byrons ins Serbische, bekannt.

Wie später auch in seinem belletristischen Werk, hat Pavić innerhalb der Literaturwissenschaft neue Wege betreten. Den Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Interessen bildeten die literaturhistorischen Entwicklungen zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert, die bis dahin nicht für besonders beachtenswert gehalten und nur spärlich erforscht waren. Ganz im Gegensatz zur vorherrschenden Meinung verortete Pavić in dieser Periode den Beginn der neuen serbischen Literatur, indem er in ihr die Anfänge und die Ausbildung einer barocken literarischen Tradition aufdeckte.[9] Pavić leistete damit einen wichtigen Beitrag zum Evolutionsverständnis der serbischen Literatur, die nach der seit dem Mittelalter dominanten kulturellen Ausrichtung auf Byzanz in ihrer barocken Periode den Anschluss an die westliche Literaturwelt zu suchen begann. Aus den literaturhistorischen Forschungen gingen drei Publikationen hervor,

---

[6] Vgl. dazu: Edeltraude Ehrlich: Das Historische und das Fiktive im „Chasarischen Wörterbuch“ von Milorad Pavić. Diss. Klagenfurt 1994, S. 11.

[7] Vgl. Milorad Pavić: Autobiografija. In: Ders.: Roman kao država i drugi ogledi [Autobiographie. In: Ders.: Der Roman als Staat und andere Essays]. Beograd: Plato 2005, S. 7.

[8] Unter demselben Titel wurde die Dissertation 1971 als Buchversion publiziert und diente später auch als Grundlage für das 1972 erschienene Werk *Vojislav Ilić, njegovo vreme i delo* [Vojislav Ilić, seine Zeit und sein Werk].

[9] Vgl. dazu die Anmerkungen von Edeltraude Ehrlich: „Die ältere serbische Literatur war nur in Handschriften in einer schwierigen Kyrilliza vorhanden. Deshalb wurden umfangreiche Archivarbeiten Pavićs etwa in Dubrovnik, im Vatikan, in der ehemaligen Sowjetunion, im Britischen Museum, in den Handschriftenabteilungen der Pariser Nationalbibliothek und in Wiener Archiven notwendig, wobei auch sein Wunsch eine große Rolle spielte, die Veränderungen der serbischen Literatur, die sich bisher nur an die byzantinische Zivilisation anlehnte, durch ihre allmähliche Hinwendung zum Westen aufzuzeigen. Ehrlich, S. 29.

die heute als Standardwerke der serbischen Literaturgeschichte gelten: *Istorija srpske književnosti baroknog doba* (XVII i XVIII vek) [Geschichte der serbischen Literatur des Barockzeitalters (17. und 18. Jahrhundert)], erschienen 1970, *Istorija srpske književnosti klasicizma i predromantizma* [Geschichte der serbischen Literatur des Klassizismus und der Vorromantik] aus dem Jahre 1979 und *Rađanje nove srpske književnosti* [Die Geburt der neuen serbischen Literatur], veröffentlicht 1983. Zu Pavićs bahnbrechenden literaturhistorischen Werken zählt auch die Monographie über Gavril Stefanović Venclović (1972, *Gavril Stefanović Venclović*), einem außerordentlich fruchtbaren und vielseitigen serbischen Autor des Barockzeitalters. Auch mit dieser Studie betrat Pavić wissenschaftliches Neuland, indem er eine für das kulturelle Selbstverständnis relevante historische und literarische Persönlichkeit aus dem Dunkel relativer Anonymität hervorholte.[10]

Etwa zeitgleich mit den ersten wissenschaftlichen Publikationen begann auch Pavićs literarische Laufbahn, an deren Anfang zwei Gedichtsammlungen stehen. Pavićs Dichtwerk kann nach Meinung der Kritik zwar keinesfalls zu den Höhepunkten seines literarischen Schaffens gezählt werden, ist aber von kaum überschätzbarer Bedeutung, wenn es darum geht, die Dominanten und poetischen Verbindungslinien seines Gesamtwerks aufzuspüren.[11] Diese bahnen sich bereits in der ersten, 1967 eschienenen, Gedichtsammlung an, deren Titel *Palimpsesti, pesme* [Palimpseste, Gedichte] in komprimierter Weise die inhaltlichen, thematischen und formal-stilistischen Schwerpunkte und Präferenzen seines späteren Schaffens zum Ausdruck bringt. Das Palimpsest als Handschrift, die auf materieller Grundlage früherer, gelöschter Texte entsteht, wird zur symbolischen Repräsentation einer Poetik, die im gegenwärtigen literarischen Werk Spuren älterer Texte erkennen lässt. Pavićs palimpsestartiges Schreiben war zunächst darauf ausgerichtet, Formen, Inhalte, Motive und Topoi der älteren serbischen literarischen und kulturellen Tradition neu aufleben zu lassen. So finden sich in seinem ersten Gedichtband gleichzeitig formale Anklänge und/oder inhaltliche

[10] Zu den übrigen wissenschaftlichen Publikationen Pavićs zählen: *Jezičko pamćenje i pesnički oblik* [1976, Das sprachliche Gedächtnis und die poetische Form], *Istorija, stalež i stil* [1985, Geschichte, Gesellschaftsklasse und Stil]. Außerdem erscheinen die Inhalte aus den oben angeführten Werken zur Literatur des Barock, Klassizismus und der Vorromantik als Teile 2, 3, und 4 einer vierbändigen Geschichte der serbischen Literatur: *Istorija srpske književnosti 2, 3, 4* (*Barok, Klasicizam, Predromantizam*) [1991, Geschichte der serbischen Literatur 2, 3, 4 (Barock, Klassizismus, Vorromantik)].

[11] Vgl. dazu Dušica Potić: Lirski nagoveštaj. Poezija Milorada Pavića i postmodernizam [Lyrische Andeutung. Milorad Pavićs Dichtung und die Postmoderne] In: http://www.rastko.org.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/10_pkp_potic_c.html, abgerufen am 10. 12. 2015.

Anknüpfungspunkte an die serbsich-byzantinische, barocke und klassizistische Überlieferung. In der Folge ließen seine Texte noch tiefere und breitere kulturelle und literarische Schichten erkennen, ein Verfahren, das seine Kulmination im *Chasarischen Wörterbuch* finden sollte. In diesem Roman bildet ein groß angelegter intertextueller Dialog mit den kulturellen – religiösen, philosophischen und literarischen – Traditionen des Christentums, Islam und Judaismus und mit Schwerpunkt auf der mittelalterlichen und barocken Vorstellungswelt jenen imaginären „Palimpsest" dessen Schichten mit der heutigen Welt als „Text" der Gegenwart – durchaus auch in mystisch-irrationaler Art – interagieren.

Die Revitalisierung der Tradition versuchte Pavić in *Palimpsesti, pesme* vor allem durch den innovatorischen Anschluss an die Formmerkmale älterer serbischer Verskunst zu erreichen. Damit war das Formexperiment als ein weiteres Signum seines Gesamtschaffens ebenfalls bereits seit den literarischen Anfängen präsent.

Dem ersten Gedichtband ließ Pavić 1971 *Mesečev kamen, pesme* [Mondstein, Gedichte] nachfolgen, eine Sammlung von Gedichten und poetischen Prosatexten, die sprachlich auf der Spannung zwischen Barock- und Gegenwartssprache beruhen. Erstmals kommt in diesem Band das Phantastische als Stilmerkmal, ebenso aber als poetisches Formprinzip, das alle nachfolgenden Werke kennzeichnen sollte, zum Tragen. Phantastik ist bei Pavić insofern nicht nur ein stilistisches, sondern ein poetisches Prinzip, als sie vor allem die Handlungs- und Ereignisebene seiner Werke determiniert. Beginnend mit *Mesečev kamen* wird mit Mitteln der Phantastik auch die bevorzugte thematische Leitlinie seines Schaffens, die Nachwirkung der Vergangenheit in der Gegenwart, realisiert. In *Mesečev kamen* äußert sich diese als sprachliche Anbindung an das Vergangene und als Verknüpfung historischer Ereignisse des 14. mit jenen des 20. Jahrhunderts. In Pavićs Folgewerken wird sich die Idee eines „palimpsestartigen" Zusammenhangs zwischen historischen, literarischen und kulturellen Phänomenen immer mehr in Richtung einer mythischen und/oder mystischen Simultanität von Zeit und Raum entwickeln, in der nicht nur das historisch und kulturell Frühere im Späteren nachhallt, sondern auch der umgekehrte Prozess stattfindet.

Pavić wandte sich ab dem Jahr 1973 kürzeren Prosaformen zu. Hieraus gingen mehrere Erzählsammlungen hervor, die einerseits die poetischen Motive und Topoi des Dichtwerks fortsetzen und andererseits weitere Vorstufen jener Verfahrensweisen erkennen lassen, für die Pavić bekannt werden sollte. Die Erzählbände *Gvozdena zavesa* [1973, Der eiserne Vorhang],

Konji svetoga Marka [1976, Die Rosse von San Marco], *Ruski hrt* [1979, Der russische Windhund], *Nove beogradske priče* [1981, Neue Belgrader Geschichten] und die Sammlung von Gedichten und Prosageschichten *Duše se kupaju poslednji put* [1982, Die Seelen gehen zum letzten Mal baden] enthalten viele der später als für Pavićs Werk signifikant apostrophierten Verfahren wie die Problematisierung der Autorschaft bzw. des Wechselverhältnisses zwischen Autor und Leser und die literarische Theoretisierung des Leseengagements. Thematisch gründet die Mehrzahl der Erzählungen wiederum auf einem phantastischen, mythische bis mysteriöse Elemente verarbeitenden Prozedere, das Verbindungen zwischen historisch entlegenen Ereignissen und Persönlichkeiten aufdeckt, die sich jeweils auf die eine oder andere Art dem Rationalen entziehen.

Pavićs Dicht- und Erzählwerk fand keinen großen Anklang beim breiteren Lesepublikum. Die serbische Literaturkritik verortete die Ursachen für dieses Desinteresse einerseits in der geringeren Attraktivität des Erzählgenres gegenüber dem Roman im jugoslawischen Kontext, andererseits in der thematischen, formalen und gattungsmäßigen Unzugänglichkeit seiner Werke.[12] Wenn ersteres durchaus zugestimmt haben mag, so implizierte letzteres die Behauptung, die heimische Leserschaft vefügte über einen Erwartungshorizont, welcher der Komplexität von Pavićs Schaffen noch nicht gerecht werden konnte.[13]

Wie Binja Homann richtig erkennt, stellt sich diese Erklärung im Lichte der unmittelbar folgenden Entwicklung als falsch heraus, da Pavić gerade mit dem hochkomplexen und hermetischen Roman *Das Chasarische Wörterbuch* im Jahre 1984 über Nacht von der literarischen Margine ins Zentrum des öffentlichen literarischen Interesses rückte.[14] Nach kurzem anfänglichem Schwanken der Verleger bezüglich der Genrezugehörigkeit und des fiktionalen Status des Werks, wurde dieses recht bald zur literarischen Sensation des Jahres und in der Folge zu jenem Roman, der Pavićs Weltruhm begründen sollte. Das *Chasarische Wörterbuch* wurde mit dem renommiertesten Literaturpreis des Landes, vergeben von der Belgrader Wochenzeitschrift NIN, ausgezeichnet und erreichte binnen kürzester Zeit für jugoslawische Verhältnisse imposante Auflagezahlen. Wenige Jahre nach seinem Erscheinen wurde es in alle Weltsprachen übersetzt und gab den Anstoß für eine äußerst intensive

[12] Vgl. Marko Nedić: Hazarski i drugi palimpsesti Milorada Pavića [Milorad Pavićs chasarische und andere Palimpseste]. In: Savremenik, 1986, H. 1-2, S. 61–90, hier S. 61.
[13] Vgl. ebd.
[14] Vgl. Binja Homann: Phantastik und Realität. Zu den schriftlichen Quellen in Milorad Pavićs „Hazarski rečnik". Hausarbeit zur Magisterprüfung. Marburg 1992, S. 6.

ausländische Rezeption von Pavićs Werken. Als *Lexikonroman in 100.000 Wörtern*, wie es im Untertitel ausgewiesen wird, stellte das *Chasarische Wörterbuch* durch die Aufsplitterung der Narration in Lexikonartikel in erster Linie einen formalen Anreiz für den Leser dar, zumal dieser in Pavićs programmatischen Anleitungen durch das individuelle Zusammenstellen der Romanfragmente zur hohen Berufung einer kreativen Mitautorschaft aufgefordert wurde. Neben dem Gattungs- und Formspiel trug auch die inhaltliche Attraktivität der detektivischen Suche nach der „wahren Geschichte" über das Volk der Chasaren zum Erfolg des Romans bei, ebenso aber auch dessen thematische Angelpunkte, wie die (philosophisch-epistemolgische) Wahrheitsfrage oder die in der *chasarischen Metapher* enthaltene Frage der kollektiven und individuellen Identität und ihrer Gefährdung.

Nach dem Welterfolg des *Chasarischen Wörterbuchs* fuhr Milorad Pavić mit großem Eifer fort, die Möglichkeiten experimenteller Prosaformen zu erforschen. Wie schon im *Chasarischen Wörterbuch* suchte er nach innovativen Alternativen zur klassischen Narration, in denen die Organisation des Erzählten anderen, unkonventionellen Prinzipien folgten sollte. Diese sollten in erster Linie eine kreative Involvierung des Lesers in die Konstitutuion des Geschehens bewirken. So enthält der zweite Teil seines nächsten Romans *Predeo slikan čajem*, (1988, *Landschaft in Tee gemalt*) betitelt als *Roman za ljubitelje ukrštenih reči* (*Roman für Liebhaber von Kreuzworträtseln*), die Möglichkeit einer senkrechten und einer waagrechten Lektüre. Als seinen ersten Teil enthält *Landschaft in Tee gemalt* den Kurzroman *Mali noćni roman* (*Kleiner Nachtroman*), der bereits 1981 innerhalb der Prosasammlung *Nove beogradske priče* erschienen war. *Kleiner Nachtroman* und nicht das *Chasarische Wörterbuch* ist also der eigentliche Debütroman Milorad Pavićs, ein Roman, der jedoch nie als eigenständiges Werk publiziert wurde, obwohl er in thematischer und ästhetischer Hinsicht durchaus als abgeschlossene Einheit betrachtet werden kann. Im Jahre 1991 folgte *Unutrašnja strana vetra ili Roman o Heri i Leandru* (*Die inwendige Seite des Windes oder Der Roman von Hero und Leander*), ein „androgyner" bzw. „Sanduhrroman", bestehend aus zwei Geschichten. Die „weibliche" Geschichte über Hero erfährt man, wenn man das Buch von der einen, die „männliche" über Leander, wenn man es von der anderen Seite aufschlägt. Sein Ende findet der Roman somit in der Buchmitte, zu der sich die zwei Haupterzählstränge hinbewegen. Im 1994 veröffentlichten Roman *Poslednja ljubav u Carigradu. Priručnik za gatanje* [Die letzte Liebe in Konstantinopel. Handbuch des Wahrsagens] wird der Leseverlauf durch das Legen von der Buchausgabe

beigefügten Tarot-Karten bestimmt. Wie auch sonst häufig der Fall, geht es hier um einen spielerischen Grenzgang zwischen dem Appell an die individuelle Mitbestimmung der Handlung im Lektüreakt und deren ironischer Untergrabung, entscheidet doch im Falle des Kartenlegens nicht der Leser über die narrative Reihenfolge, sondern das über ihn waltende „Schicksals-prinzip".

Vor allem die formalen und narrativen Experimentierstrategien sicherten Pavić schon bald das Epitheton eines „postmodernen" Schriftstellers, während er thematisch Fragen des kulturellen Gedächtnisses, der Identitätsproblematik, des Unbewussten, der Metaphysik der Zeit etc. in immer neuen Variationen treu blieb.

Seit der Mitte der 1980er Jahre publizierte Pavić keine wissenschaftlichen Bücher mehr, widmete sich aber umso intensiver dem literarischen Schaffen. Schon früh verwies die serbische Literaturkritik jedoch auf innere Verbindungslinien zwischen dem literaturhistorischen und belletristischen Werk des Autors:

> Književna kritika je već primijetila da postoji hodna srodnost između književno-istorijskih i pripovjedačkih dijela univerzitetskog profesora Milorada Pavića. Njegove književno-istorijske sinteze nose pečat pripovijedača, kako na stilskom nivou i u pripovijednom tonu, tako i u interesovanju za minule svjetove koji postaju autorovi fiktivni svjetovi, u kojima udio autorove imaginacije nije mali. Pavićeva umjetnička proza, opet, često je obilježena autorovom učenošću, kao u vremena kad su se pisci dičili znanjem koliko u umenjem.[15]

> Die Literaturkritik hat bereits festgestellt, dass zwischen dem literaturhistorischen und dem erzählerischen Werk des Universitätsprofessors Milorad Pavić eine enge Verwandtschaft besteht. Seine literaturhistorischen Synthesen tragen das Siegel des Erzählers, sowohl auf Stilebene und im narrativen Ton als auch im Interesse für vergangene Welten, die zu fiktiven Welten des Autors werden und in denen der Anteil der Einbildungskraft des Autors nicht gering ist. Pavićs künstlerische Prosa ist wiederum

[15] Jovan Delić: Čari i domet jednog modela [Der Reiz und die Reichweite eines Modells]. In: Književne novine 681 (1985), S. 8.

häufig von der Erudition des Autors geprägt, wie in jenen Zeiten, da sich die Schriftsteller ihres Wissens in gleichem Maße wie ihres Könnens rühmten.[16]

Seit dem Ende der 1980er bis zu seinem Ableben 2009 veröffentlichte Pavić belletristische Werke nahezu auf Jahresniveau oder lieferte sogar mehrere Publikationen pro Jahr. Zu Erzählungen und Romanen kamen nun auch zahlreiche Dramen hinzu, die häufig Dramatisierungen von Szenen aus dem Prosawerk des Autors darstellten. Letzteres verweist auf ein Verfahren, das für Pavićs Schaffen im Ganzen charakteristisch ist, in dem dieselben Figuren, Motive, Themen, teilweise auch ganze Erzähleinheiten oder Geschichten in verschiedenen Werken auftauchen bzw. zu neuen Konstellationen arrangiert oder zu neuen narrativen Einheiten zusammengeführt werden.[17] Ansonsten experimentiert Pavić in allen genannten Prosaformen immer wieder mit Nichtlinearität, interaktivem Schreiben und anderen Verfahrensweisen, die auf das kreative Leseengagement appellieren.[18]

---

[16] Sämtliche Übersetzungen der Zitate aus dem Serbischen stammen von mir.

[17] Zur Verflechtung narrativer Formen und ihrer Zusammenführung zu neuen Erzähleinheiten als Konstruktionsprinzip von Pavićs Werken vgl.: Petar Pijanović: Pavić. Beograd: Filip Višnjić 1998.

[18] Folgende Werke vervollständigen Pavićs Bibliographie: *Izvrnuta rukavica* [1989, Der umgekrempelte Handschuh; Erzählungen], *Kratka istorija Beograda* / *A Short History of Belgrade* [1990, Kurze Geschichte Belgrads], *Zauvek i dan više, pozorišni jelovnik* [1993, Für immer und einen Tag länger, ein Theatermenü; Dramen], *Šešir od riblje kože. Ljubavna priča* [1996, Der Hut aus Fischhaut. Liebesgeschichte], Stakleni puž. Priče sa interneta. [1998, Die Glasschnecke. Internetgeschichten], *Glinena armija* [1999, Die Terrakotta-Armee; bibliophile Ausgabe mit Motiven der Terrakotta-Armee und einer Geschichte auf Chinesisch, Englisch und Serbisch], *Kutija za pisanje* [1999, Die Schreibschachtel; Roman], *Zvezdani plašt. Astrološki vodič za neupućene* [2000, Der Sternenmantel. Ein Astrologieführer für Unkundige; Roman], *Strašne ljubavne priče, izabrane i nove* [2001, Schreckliche Liebesgeschichten. Ausgewählte und neue Geschichten], Sedam smrtnih grehova [2002, Die sieben Todsünden; Erzählungen], *Dve interaktivne drame – Krevet za troje, Stakleni puž* [2002, Zwei interaktive Dramen – Ein Bett für drei, Die Glasschnecke]*, Dve lepeze iz Galate – Stakleni puž i druge priče* [2003, Zwei Handfächer aus Galata – Die Glasschnecke und andere Erzählungen], *Nevidljivo ogledalo – Šareni hleb* (*roman za decu i ostale*) [2003, Der unsichtbare Spiegel – Das Bunte Brot (ein Roman für Kinder und für die anderen)], *Unikat. Roman delta sa 100 krajeva* [2004, Das Unikat. Delta-Roman mit 100 Enden], *Plava sveska. Svih 100 završetaka Unikata* [2004, Das blaue Heft. Alle 100 Abschlüsse des Unikats], *Interaktivne drame: Zauvek i dan više; Krevet za troje; Stakleni puž* [2004, Interaktive Dramen: Für immer und einen Tag länger; Ein Bett für drei; Die Glasschnecke], Priča koja je ubila Emiliju Knor [2005, Die Geschichte, die Emilija Knor getötet hat; zweisprachig auf Serbisch und Englisch], *Roman kao država i drugi ogledi* [2005, Der Roman als Staat und andere Essays], *Svadba u kupatilu – Vesela igra u sedam slika* [2005, Hochzeit im Badezimmer – Lustspiel in sieben Bildern], *Drugo telo. Pobožni roman* [2006, Der zweite Körper. Religiöser Roman], *Pozorište od hartije. Roman antologija ili Savremena svetska priča* [2007, Papiertheater. Anthologie-Roman oder Zeitgenössische Geschichten aus aller Welt], *Ljubavne pesme princeze Ateh iz Hazarskog rečnika – monografija. Slike: Dragan Stojkov* [2007, Liebesgedichte der Prinzessin Ateh aus dem *Chasarischen Wörterbuch* – Monographie. Bilder: Dragan Stojkov], *Sve priče* [2008, Sämtliche Erzählungen], *Veštački mladež. Tri kratka nelinearna romana o ljubavi* [2009, Das künstliche Muttermal. Drei kurze nichtlineare Liebesromane]. Pavić publizierte auch zwei Prosawerke in Koautorschaft mit seiner Ehefrau Jasmina Mihajlović: Milorad Pavić, Jasmina Mihajlović: *Dve kotorske priče* [1998, Zwei Geschichten aus Kotor] sowie Jasmina Mihajlović, Milorad Pavić: *Ljubavni roman u dve priče* [2004, Liebesroman in zwei Geschichten].

Über das Ausmaß von Pavićs weltweiter Popularität sprechen nicht zuletzt die Zahlen: seine Werke wurden bisher in 36 Sprachen übersetzt und erlebten mehr als 300 verschiedene Ausgaben.[19] Im Zuge der regen heimischen und internationalen Rezeption kam es auch zu zahlreichen Bühnenadaptationen und sogar einigen Verfilmungen von Pavićs Werken, was einen weiteren Schritt in Richtung der Popularisierung seines Schaffens beim breiten Publikum bedeutete. Der slowenische Theaterregisseur Tomaž Pandur erarbeitete eine Bühnenfassung des *Chasarischen Wörterbuchs*, die unter seiner Regie als serbisch-slowenische Koproduktion im Jahr 2002 in Belgrad und Laibach uraufgeführt wurde. Zuvor war es bereits 1991 in einer Inszenierung von Emannuelle Weisch (Theatergruppe „Théatre du Chateau") zu einer Adaptation des Romans in Frankreich unter dem Titel *Die Traumjäger* gekommen. Das berühmte Moskauer MHAT-Theater (Московский художественный академический театр) brachte 2002 Pavićs Drama *Zauvek i dan više, pozorišni jelovnik* [Für immer und einen Tag länger, ein Theatermenü] unter der Regie von Vladimir Petrov, auf die Bühne. Im Jahr 1993 kam der Film *Vizantijsko plavo* des serbischen Regisseurs Dragan Marinković heraus, entstanden nach Motiven aus Pavićs Geschichten. Fragmente aus dem *Chasarischen Wörterbuch* wurden schließlich auch zur Vorlage für eine Balettvorstellung: Der niederländische Koreograph Wym Vandekeybus und dessen Tanzgruppe „Ultima vez" integrierten Teile des Romans in das Balett *Mountains Made of Barking* (1994).[20]

Seit 1974 war Pavić außerordentlicher und von 1977 bis 1990 ordentlicher Professor für ältere serbische Literatur an der Philosophischen Fakultät der Universtät Novi Sad (Institut für jugoslawische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft), zwischen 1977 und 1979 stand er der Fakultät auch als Dekan vor. Ab 1982 war er zudem am Historischen Institut der Philosophischen Fakultät der Universität Belgrad tätig, als ordentlicher Professor für Kulturgeschichte der jugoslawischen Völker.

Pavić wurde 1991 zum ständigen Mitglied der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste gewählt. Er gehörte der Société Européenne de Culture und dem serbischen P.E.N.-Verband an. Von Literaturwissenschaftlern aus Europa, den Vereinigten Staaten, Israel und Brasilien wurde er mehrmals für den Nobelpreis für Literatur vorgeschlagen.

[19] Vgl. dazu: http://www.khazars.com/biografija-milorad-pavic-2.
[20] Eine vollständige Übersicht über die Adaptationen von Pavićs Werken für Theater, Film und Radio findet sich unter http://www.khazars.com/recepcija/podaci-o-recepciji sowie unter http://www.khazars.com/dela-milorada-pavica/milorad-pavic-u-pozoristu.

Milorad Pavić starb am 30. November 2009 in Belgrad.

Der Stadt Belgrad hat Pavić einen sehr umfangreichen Nachlass vermacht. Er befindet sich in seiner ehemaligen Belgrader Wohnung auf der Adresse Braće Baruh Nr. 2 und ist im Besitz der Stadt, während die damalige Ehefrau des Schriftstellers, Jasmina Mihajlović, auf die Pavić auch die Autorenrechte übertragen hat, als verantwortliche Person tätig ist. Der Nachlass enthält Pavićs Handschriften, ein imposantes Archiv mit Artikeln aus der in- und ausländischen Tagespresse, sämtliche Exemplare seiner Werke im Original und in Übersetzungen, die persönliche Bibliothek des Schriftstellers mit einigen Tausend Titeln, seine Korrespondenz mit bzw. Buchwidmungen von Schriftstellern wie Umberto Eco oder Robert Coover und vieles mehr.

Jasmina Mihajlović betreibt die offizielle Website von Milorad Pavić, die unter www.khazars.com zu finden ist und ausführliche Informationen zu Leben, Werk und Rezeption des Schriftstellers beinhaltet.

1.4. Theoretische Grundlegung

Innerhalb der Literaturwissenschaft bezeichnet der Begriff *Rezeption* (von lateinisch *recipere*, ‚aufnehmen', ‚empfangen') die Aufnahme und Wirkungsgeschichte von literarischen Werken, Autoren, literarischen Strömungen, Gattungen und Motiven. Seit ihrem Aufkommen in den späten 1960er Jahren haben sich die Rezeptionstheorien in eine Großzahl von teilweise miteinander konkurrierenden Forschungsperspektiven aufgefächert, weshalb es nicht problemlos erscheint, alle unter einen gemeinsamen theoretischen Schirm zu bringen. Mit etwas Verallgemeinerungswillen könnte man den kleinsten gemeinsamen Nenner der meisten rezeptionstheoretischen Konzepte im Postulat erkennen, wonach der Leser als konstituierender Teil des Textverständnisses fungiert. Die Auffassung, dass Leser als Rezipienten bei der Sinnerzeugung von Literaturwerken eine aktive bzw. entscheidende Rolle spielen, leitete einen Wendepunkt in der literaturtheoretischen Betrachtung ein, in der die Kategorie des Lesers weitgehend vernachlässigt gewesen war. Im 1983 veröffentlichten Theorie-Klassiker *Literary Theory: an Introduction* (dt. *Einführung in die Literaturtheorie*, 1988) setzt Terry Eagleton die neue rezeptionsorientierte Perspektive mit der dritten (und zum damaligem Zeitpunkt vorläufig letzten) Großetappe der literaturtheoretischen und -wissenschaftlichen Entwicklung gleich:

> Man könnte die Geschichte der modernen Literaturtheorie grob in drei Phasen unterteilen: eine vorrangige Beschäftigung mit dem Autor (Romantik und 19. Jahrhundert); eine ausschließliche Konzentration auf den den Text (New Criticism); und eine deutliche Hinwendung zum Leser in den letzten Jahren.[21]

Der Anspruch Hans Robert Jauß', der neben Wolfgang Iser einflussreichsten Figur der rezeptionstheoretischen *Konstanzer Schule* (daneben auch: Manfred Fuhrmann und Wolfgang Preisendanz) mit der Orientierung am Leser ein gänzlich neues Forschungsparadigma zu begründen, hat sich aus heutiger Sicht als berechtigt erwiesen, denn, „mit dem Leser beginnt", so Oliver Jahraus, „eine wirkungsmächtige Traditionslinie in der Literaturwissenschaft, die in mehr als einer Hinsicht den Namen Paradigma verdient."[22] Dafür sprechen nicht zuletzt die Verzweigtheit und Polyperspektivität rezeptionstheoretischer Ansätze, die ihren Anfang im deutschsprachigen Kontext nehmen. Hier sind es vor allem zwei Konzepte, die das Profil der Rezeptionstheorie maßgeblich prägen: der rezeptionsgeschichtliche Entwurf von Hans Robert Jauß, dessen Ziel es ist, durch Erhellung der historischen Abfolge von Rezptionen eine leserorientierte Literaturgeschichtsschreibung zu ermöglichen, und Wolfgang Isers wirkungs-ästhetisches Modell mit primärem Interesse an der Struktur des literarischen Textes und seiner Wirkung auf den Leser.

Im anglophonen Raum schlagen sich die rezeptionstheoretischen Ideen als „Reader-Response Criticism" nieder. Als Wegbereiter dieser literaturtheoretischen Richtung legt Michael Riffaterre das hypothetische Konstrukt eines „Archilesers" vor, welcher aus der Schnittmenge sämtlicher Lesarten eines Werks entsteht und dessen objektives Verständnis ermöglicht. Dem Entwurf liegt ein entscheidendes Vertrauen an die Suggestionskraft der Stilebene literarischer Texte zugrunde. Riffaterre geht davon aus, dass nur jene Stellen des Literaturwerks zu einer objektiven Interpretation beitragen können, die aufgrund von stilistischen Stimuli allen Lesern auffallen. Mit dem Archileser als fiktivem Repräsentanten dieser Schnittmenge soll ein paradoxes Konzept gerechtfertigt werden, das zwar sämtliche Lektüren gelten lässt, aber (in

[21] Terry Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: J.B. Metzler 1988, S. 40.
[22] Oliver Jahraus: Die Revolte des Lesers – Rezeptionsästhetik und Empirische Literaturwissenschaft. In: Ders.: Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2004, S. 290–314, hier S. 290.

Riffaterres Abgrenzung gegenüber poststrukturalistischen Positionen) falsche, da auf subjektiver Beliebigkeit beruhende Deutungen ausschließt.[23]

Stanley Fish wiederum entsagt der Möglichkeit objektiver Auslegung literarischer Werke, da diese ihre Realisation erst im Leser finden. Doch auch sein Konzept schließt ein rein subjektives Verstehen aus, indem es die kulturell bedingten Einflüsse auf den Leseprozess in den Vordergund schiebt. Verstehen entwickelt sich laut Fish innerhalb von „Interpretations-gemeinschaften" von Lesern – Gruppen, die aufgrund gemeinsamer kultureller Kompetenzen gleiche Interpretationsstrategien entwickeln.[24]

Die intensive Auseinandersetzung mit Gesetzmäßigkeiten literarischer Rezeption war mehr als nur eine einfache wissenschaftliche Umorientierung und „geradlinige" Ausrichtung auf den Leser. Vielmehr ließ sie auf theoretischem Feld die Reflexion über den Zusammenhang und die Hierarchieverhältnisse zwischen den drei am Literaturprozess beteiligten Größen – Autor, Werk und Leser – mit neuer Kraft aufleben. Diese Reflexion setzt bereits in den rezeptionstheoretischen Betrachtungen selbst ein und findet ihre Fortsetzung in Konzeptualisierungen, die entweder produktiv an die Rezeptionstheorien anknüpfen oder sich als entsprechende kritische Gegenentwürfe verstehen. Grundsätzlich lässt sich in den rezeptionstheoretischen Modellen – wie im oberen Zitat von Terry Eagleton angegeben – eine Loslösung von zwei tradierten Konzepten beobachten: erstens, von der Vorstellung, dass die Intention des empirischen Autors, vestanden als persönliche Motivation für die Kreirung des Werks, von interpretativer Relevanz ist; zweitens, vom essenzialistischen bzw. substantialistischen Verständnis des literarischen Werks, wie er im Strukturalismus, Formalismus, der werkimmanenten Methode und dem amerikanischen *New Critcism* zum Ausdruck kommt und zu Untersuchungen des Kunstcharakters der Literatur unter Ausblendung jeglicher historischer Implikationen geführt hat.

Doch weder wird damit dem Werk/Text restlos ein ihm bereits inhärentes Sinnpotenzial abgesprochen noch verschwindet die Autorinstanz zur Gänze aus dem Blickfeld der Rezeptionstheoretiker und ihrer Nachfolger. Vielmehr leiten ihre Überlegungen eine theoretische Umakzentuierung ein, in der die „Hauptakteure" des literarischen Kommunikationsprozesses

[23] Vgl. Michael Riffaterre: Kriterien für die Stilanalyse. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: Fink, 1975, S. 163–195.
[24] Vgl. Stanley Fish: Literatur im Leser: Affektive Stilistik. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: Fink, 1975, S. 196–227.

neue Rollen zugewiesen bekommen. Die essenzialistische Idee von der Autonomie der Kunst und die auf ihr gründende werkimmanente Interpretation wird aufgegeben zugunsten der Vorstellung von einer Pluralität und Wandelbarkeit der Textbedeutungen, die entweder auf die historisch bedingte Änderung der Verstehenshorizonte (Hans Robert Jauß) zurückgeführt wird oder auf die Struktur des literarischen Werks selbst und die daraus resultierenden Gesetzesmäßigkeiten literarischer Wahnehmung (Wolfgang Iser).

Das Verständnis der Autorinstanz und die mit ihr verbundene Idee einer Autorintention erfahren ebenfalls eine Wandlung ohne ganz von der theoretischen Bühne zu verschwinden. Während man bisher vornehmlich vom biologischen Autor ausgegangen war und unter der *intentio auctoris* eher die psychologischen Regungen und Impulse verstand, die die Werkentstehung begleitet oder veranlasst haben könnten, wird nun der Autor, ebenso wie in vielen Rezeptionstheorien der Leser, als theoretisches Konstrukt begriffen, auf den immer noch ein Teil der Sinngebung des Textes entfällt (Umberto Eco).

Wie gezeigt, ist bei Riffaterre die Instanz der Sinngebung eines Textes der Text selbst, im engeren Sinne sogar nur dessen stilistische Eigenart. Der Archileser als theoretisches Konstrukt wäre „nur" ein Anzeichen der poetischen Signifikanz des Textes. Im Konzept von Stanley Fish verlagert sich die sinngebede Instanz deutlich in Richtung des Lesers. Bei Fish würde Riffaterres postulierte Aktualisierung derselben Textstellen aller Leser kaum je zustandekommen. Denn bereits auf der synchronen Ebene der Werkinterpretation eignen verschiedenen *communities* unterschiedliche interpretative Strategien an, die unweigerlich zu Differenzen in der Textauslegung führen.

Eine Redefinition der Wechselbeziehungen auf der Linie Autor – Text – Leser prägt auch die theoretischen Ansätze von Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser, deren Aspekte im Kontext meines Dissertationsthemas fruchtbar gemacht werden können. Es lohnt sich gleich an dieser Stelle anzumerken, dass beide Theoretiker, wenn auch in unterschiedlichem Maße, der hermeneutischen Tradition verhaftet sind. Ihre theoretischen Gedankengebäude gründen daher u.a. auf der optimistischen Überzeugung, dass Verstehen möglich ist, dass Literatur ihrem Wesen nach ein kommunikativ-dialogisches Phänomen ist, innerhalb dessen sich Verstehen als Interpretation manifestiert, sowie auf der Überzeugung, dass Verstehensprozesse prinzipiell unabgeschlossen sind und Interpretationen kommunizierbar, also von anderen Menschen

nachvollziehbar sein sollen.[25] Es sind übrigens genau diese „basishermeneutischen" Prämissen, die m. E. auch zu den Fundamenten der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Literatur gehören.

Hans Robert Jauß sucht bekanntlich durch seine rezeptionsästhetischen Überlegungen den Unzulänglichkeiten zweier zeitgenössischer Theorien – der marxistischen Literatursoziologie einerseits und der werkimmanenten Methode bzw. dem Formalismus andererseits – zu begegnen. In beiden diagnostiziert er die Vernachlässigung eines für die Literatur konstitutiven Aspektes. Während die marxistische Widerspiegelungstheorie das literarische Werk unter Ausklammerung seiner ästhetischen Dimension auf die Abbildung historisch-sozialer Verhältnisse reduziert, verschließen sich die formalistischen Zugänge gegenüber jeglicher Einbeziehung von Literatur in historische Zusammenhänge und sehen das literarische Werk einzig duch seinen Kunstcharakter bestimmt.[26]

Dass Literatur gleichermaßen ein ästhetisches wie historisches Phänomen ist, wird für Jauß an der Kategorie des Lesers offenbar, denn „[d]as Verhältnis von Literatur und Leser hat sowohl ästhetische als auch historische Implikationen"[27]:

> Die ästhetische Implikation liegt darin, daß schon die primäre Aufnahme eines Werkes durch den Leser eine Erprobung des ästhetischen Wertes im Vergleich mit schon gelesenen Werken einschließt. Die historische Implikation wird darin sichtbar, daß sich das Verständnis der ersten Leser von Generation zu Generation in einer Kette von Rezeptionen fortsetzen und anreichern kann, mithin auch über die geschichtliche Bedeutung eines Werkes entscheidet und seinen ästhetischen Rang sichtbar macht.[28]

Im Zentralbegriff Jauß'scher Rezeptionstheorie – dem *Erwartungshorizont* – tritt die postulierte Wechselbezüglichkeit zwischen Ästhetik und Geschichte *via* den Leser klar zum Vorschein. Leser nehmen Literatur immer nur innerhalb eines historisch bestimmten und daher wandelbaren Komplexes aus literarischem und kulturellem Vorwissen wahr, den Jauß Erwartungshorizont tauft. Dieser erschließt sich

---

[25] Zu den grundlegenden „Erkennungsmerkmalen" literarischer Hermeneutik vgl. Christiane Leiteritz: Hermeneutische Theorien. In: Martin Sexl (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. Wien: Facultas Verlag: 2004, S. 129–159, hier S. 155ff.

[26] Vgl. Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 144–207, hier besonders S. 154–167.

[27] Ebd., S. 170.

[28] Ebd.

> erstens aus bekannten Normen oder der immanenten Poetik der Gattung, zweitens aus den impliziten Beziehungen zu bekannten Werken der literarhistorischen Umgebung und drittens aus dem Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit, poetischer und praktischer Funktion der Sprache, der für den reflektierenden Leser während der Lektüre als Möglichkeit des Vergleichs immer gegeben ist. Der dritte Faktor schließt ein, daß der Leser ein neues Werk sowohl im engeren Horizont seiner literarischen Erwartung als auch im weiteren Horizont seiner Lebenserfahrung wahrnehmen kann.[29]

Die genannten Erwartungen kann ein Werk bei seinem Erscheinen entweder erfüllen oder enttäuschen. Nur im letzten Fall provoziert es einen *Horizontwandel* bei seinem primären Lesepublikum und gibt somit die *ästhetische Distanz* zwischen dem „Vertrauten der bisherigen ästhetischen Erfahrung“[30] und den neuen, durch das Werk geschaffenen Erfahrungen zu erkennen. Es ist die ästhetische Distanz, die nach Jauß auch der Kunstcharakter des literarischen Werks bestimmt. Prinzipiell gilt: ein Text, welcher den Lesern einen relativ großen Horizontwandel abverlangt, tendiert zum Status des Kunstwerks, und umgekeht verbleiben Texte, die sich auf die Reproduktion des bereits Bekannten beschränken, auf dem Niveau wert- und belangloser „kulinarischer“ oder Unterhaltungskunst.[31] Ist hiermit die Situation einer synchronen Werkrezeption seitens des primären Publikums erfasst, so kommt es nach Jauß in der diachronen Aufnahme zur entscheidenden Veränderung: Jene Werkelemente, die zunächst den Horizontwandel provoziert haben, werden nun konstitutiv für den neuen Erwartungshorizont, indem ihre ursprüngliche Negativität zur Selbstverständlichkeit wird und damit in das neue Repertoire vertauter ästhetischer Erfahrung einfließt. Diesen sogenannten *zweiten Horizontwandel* kennzeichne demnach das Ausbleiben der einstigen ästhetischen Distanz, womit auch der Kunstcharakter des Werks gefährdet sei. Die einzige Möglichkeit, dem Schicksal zu entgehen, bestehe im Aufkommen neuer, verfremdender Lektüren. Besonders betroffen davon seien als „klassisch“ normierte Werke, welchen in Ermangelung neuer, widerborstiger Lesarten ein Abdriften in Richtung kulinarischer Literatur drohe.[32]

---

[29] Ebd., S. 177.
[30] Ebd., S. 178.
[31] Vgl. ebd., S. 177f.
[32] Vgl. ebd., S. 178f.

Auf der diachronen Ebene der Rezeption kommt die Historizität des Verstehens noch deutlicher zum Ausdruck. Aus der hermeneutischen Theorie Hans Georg Gadamers übernimmt Jauß das Konzept einer Wirkungsgeschichte von Werken, die sich als „Anwendung der Logik von Frage und Antwort auf die geschichtliche Überlieferung“[33] manifestiere. Um einen Text zu verstehen, müsse man die Frage verstehen, auf die er bei seiner Entstehung eine Antwort gewesen sei. Diese Frage sei aber einem gegenwärtigen Leser bei der Begegnung mit Werken vergangener Epochen niemals unmittelbar gegeben, denn der urspüngliche Horizont sei immer schon vom historischen Horizont der Gegenwart umfasst. Verstehen vollziehe sich deshalb als „Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte“.[34] Um ein zeitlich entlegenes Werk zu verstehen, müsse der Interpret also zunächst die historische Distanz überwinden und jene Frage rekonstruieren, auf die das Werk in seinem Entstehenshorizont geantwortet hat, um danach, im vollen Bewusstsein der historischen Bedingtheit seines eigenen Verstehens, die Bedeutung des Textes im Kontext der hermeneutischen Situation der Gegenwart zu ermitteln.[35]

Jauß zieht hiermit insbesondere gegen jene substantialistische Vorstellung von Literatur ins Feld, wie er sie beispielsweise in den literaturtheoretischen Ansichten René Welleks verwirklicht sieht. Es sei dies die (nach ihm grundlegend falsche) Auffassung, „daß im literarischen Text Dichtung zeitlos gegenwärtig und ihr objektiver, ein für allemal geprägter Sinn dem Interpreten jederzeit unmittelbar zugänglich sei“.[36] Jauß übt scharfe Kritik an Welleks Überzeugung, die Bewertung des historisch entlegenen literarischen Werks sei durch die möglichst objektive, wissenschaftliche Isolierung des Gegenstandes zu verwirklichen. Die darin enthaltene Ambition, sich bei der Interpretation über das Zeitliche hinwegzusetzen, ist für Jauß ein prinzipieller Irrtum, da dabei der eigene historische Verstehenshorizont ausgeklammert und übergangen wird, dass Verstehen immer auf Horizontverschmelzung beruht.[37] Grund genug für den Theoretiker, Welleks und ähnliche Positionen in recht drastischen Tönen als „platonisierendes Dogma der philologischen Metaphysik“[38] zu desavouieren.

[33] Ebd., S. 185.
[34] Ebd.
[35] Vgl. ebd., S. 183–186.
[36] Ebd., S. 183.
[37] Vgl. ebd., S. 184–186.
[38] Ebd., S. 183.

Durch sein die Rezeptionsseite literarischer Prozesse betonendes Konzept distanziert sich Jauß aber auch von Gadamers Verständnis des Klassischen (von dem er, abgesehen davon, sein grundlegendes theoretisches Instrumentarium übernimmt). Problematisch erscheint ihm Gadamers Überzeugung, das Verstehen klassischer Werke bedürfe nicht der Überwindung des historischen Abstandes zwischen ihnen und dem je aktuellen Leser, denn das Klassische „vollzieh[e] selber in beständiger Vermittlung diese Überwindung“.[39] Dem setzt Jauß wiederum die historisch-äshetische Perspektive entgegen. Die Klassizität des Klassischen ist nämlich laut Jauß zweifach relativ: Einerseits haben die betreffenden Werke zur Zeit ihrer Entstehung selbst einen neuen, und keinen überzeitlich klassischen, Erfahrungshorizont formuliert, und folglich erscheinen sie erst aus historischer Distanz, aufgrund einer langen Wirkungsgeschichte, als „klassisch“; andererseits zeigt sich die Relativität des Klassischen daran, dass es, wie oben erwähnt, im Laufe der historischen Entwicklung immer des rezipierenden Bewusstseins bedarf, um nicht in der Selbstverständlichkeit seines eigenen zur Norm gewordenen Horizonts zu erstarren.

Obwohl Jauß das nicht klar zur Sprache bringt, setzt die gesamte auf die Erstaufnahme literarischer Werke folgende Rezeptionsgeschichte eine Inversion voraus, wenn es um die Attestierung des Kunstcharakters von Texten bzw. um die Erschaffung von ästhetischer Distanz geht. Ist nämlich die ästhetische Distanz der Primärrezeption – hervorgerufen durch das Eintreten des Werks in den bestehenden Erwartungshorizont – einmal „eingeebnet“, muss sie nun, soll das Werk sein historisches Fortbestehen erleben, vom Leser quasi „wiedererschaffen“ werden – in Form neuer Lektüren. Auch im historisch gewandelten Kontext seiner späteren Lesarten muss ein Werk neue Horizontveränderungen der Leser generieren können, um in seinem ästhetischen Wert anerkannt zu bleiben. Diesen Horizontwandel kann nur die Lektüre bewirken.

Als „geschichtsbildende Energie“[40] ist der Leser somit Movens einer ästhetische und historische Komponenten gleichermaßen enthaltenden literaturgeschichtlichen Entwicklung. Das Leben der Literatur – das Fortleben einzelner Werke durch Jahrhundete ebenso wie der Prozess von Entstehung und Abfolge literarischer Werke – entfaltet sich in engster gegenseitiger Abhängigeit zwischen Autor, Werk und Publikum: „Geschichte der Literatur ist ein Prozeß

[39] Hans Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Hier zitiert nach: Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, S. 186.
[40] Ebd., S. 169.

ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht."[41]

Erst im Licht der ereignishaften Wechselbezüglichkeit zwischen dem Autor, dem Literaturwerk und den historisch wandelbaren ästhetischen Erwartungen der Leser erklären sich also für Jauß relevante Aspekte literaturgeschichtlicher Entwicklungsprozesse: Annahme oder Ablehnung des Werks durch seine primäre Leserschaft, verzögerte Rezeption durch das Lesepublikum (im Falle, dass das Werk zur Zeit seines Erscheinens einen radikalen Horizontwandel erfordert, den die zeitgenössischen Leser nicht vollziehen können), Relativierung des Kunstcharakters vormals anerkannter Werke und deren Überführung in den Status der Unterhaltungsliteratur, Entstehung neuer Werke unter dem Einfluss der Rezeption auf den Autor, Kritik der Tradition, die Tatsache, dass Werke dem Vergessen anheimfallen können etc.[42]

Auch Wolfgang Iser begreift Literatur als Prozess mit Text und Leser in der Hauptrolle. Doch während für Jauß dieser Prozess vom Historischen bestimmt ist, sichtet Iser dessen Determinante in der Struktur des literarischen Textes. Durch seine spezifische strukturelle Beschaffenheit, in welcher der Leser von vornherein als rezipierende Instanz vorgesehen ist, öffnet sich das literarische Werk gegenüber einer Vielzahl möglicher Interpretationen. Anders als Jauß, dessen Gedanken um die Trias Autor – Werk – (realer) Leser in ihrer historischen Wechselbezüglichkeit kreisen, stellt Iser in einer Reihe von theoretischen Schriften, darunter zunächst in *Die Appellstruktur der Texte*, eine Phänomenologie des literarischen Textes und seiner Wirkung, sowie eine Phänomenologie des Lesevorgangs auf.[43] Hierin lässt sich seine direkte Verbindung zur phänomenologischen Literaturbetrachtung Roman Ingardens beobachten. Mehrere theoretische Zentralbegriffe des polnischen Theoretikers fließen in Isers wirkungsästhetisches Modell ein, darunter zunächst die Vorstellung des literarischen Werks als eines intentionalen und schematischen Gebildes.[44] Von allen anderen Texten unterscheidet sich der literarische laut Iser dadurch, dass er weder reale Gegenstände expliziert noch solche

[41] Ebd., S. 172.
[42] Ebd., S. 177–189.
[43] Vgl. Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. 2., unveränd. Aufl. Konstanz: Universitätsverlag 1971.
[44] Vgl. Roman Ingarden: O saznavanju književnog umetničkog dela [*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, dt. 1968]. Prveo Branimir Živojinović. Beograd: Srpska književna zadruga 1971, S. 12.

hervorbringt und sich seine Wirklichkeit vielmehr als „Reaktion auf Gegenstände“[45] konstituiert: „Die Wirklichkeit der Texte ist immer erst eine von ihnen konstituierte und damit Reaktion auf Wirklichkeit.“[46] Die zweite konstitutive Eigenschaft des literarischen Textes betrifft dessen Relation zur Erfahrungswelt des Lesers. Von letzterer unterscheidet er sich „dadurch, daß er Einstellungen anbietet und Perspektiven eröffnet, in denen eine durch Erfahrung gekannte Welt anders erscheint.“[47] Somit ist für Iser der Status des literarischen Textes durch die Unmöglichkeit seiner Gleichsetzung mit der Lebenswelt und den Erfahrungen des Lesers determiniert. Diese „mangelnde Deckung“[48] erzeugt eine Unbestimmtheit im Text, die jedoch keinen qualitativen Mangel anzeigt, sondern, ganz im Gegenteil, den Ausgangspunkt und die Quelle des individuellen Textverständnisses bildet. Die jedem Text inhärente Unbestimmtheit soll nämlich im Lektüreakt „normalisiert“ werden. Interpretieren heißt für Iser also, die textuelle Unbestimmheit zu normalisieren und damit abzubauen, denn „ihre Funktion besteht darin, die Adaptierbarkeit des Textes an höchst indviduelle Leserdispositionen zu ermöglichen.“[49] Dabei ist „Normalisierung“ immer das Ergebnis eines Vergleichs der Textwelt mit der Lebenswelt und den Erfahrungen des Lesers. Die Skala der „normalisierenden“ Reaktionen des Lesers auf den Text als Ausdruck dieses Vergleichs ist sehr breit und weist gleichzeitig einige „Grenzpunkte“ auf:

> Unbestimmtheit lässt sich „normalisieren“, indem man den Text so weit auf die realen [...] Gegebenheiten bezieht, daß er nur noch als deren Spiegel erscheint. In der Widerspiegelung verlischt dann seine literarische Qualität. Die Unbestimmtheit kann aber auch mit solchen Widerständen ausgestattet sein, daß eine Verrechnung mit der realen Welt nicht möglich ist. Dann etabliert sich die Welt des Textes als Konkurrenz zur bekannten, was nicht ohne Rückwirkungen auf die bekannte bleiben kann. Die reale Welt erscheint nur noch als eine Möglichkeit, die in ihren Voraussetzungen durchschaubar geworden ist. Unbestimmtheit lässt sich jedoch auch im Hinblick auf die jeweils individuellen Erfahrungen des Lesers „normalisieren“. Er kann einen Text auf die eigenen Erfahrungen reduzieren. [...] Auch das ist „Normalisierung“ von

[45] Iser, Appellstruktur der Texte, S. 11.
[46] Ebd.
[47] Ebd., S. 12.
[48] Ebd.
[49] Ebd., S. 13.

> Unbestimmtheit, die dann verschwindet, wenn die privaten Normen des Lesers die Orientierung im Text verbürgen. Es ist aber auch der Fall denkbar, dass ein Text so massiv den Vorstellungen seiner Leser widerspricht, daß Reaktionen ausgelöst werden, die vom Zuschlagen des Buches bis zur Bereitschaft einer reflexiven Korrektur der eigenen Einstellung reichen können.[50]

In den genannten Überlegungen sind also die externen Faktoren des Textverständnisses und ihr Verhältnis zum literarischen Text zusammengefasst. Neben dieser äußeren Beschreibung, widmet Iser seine Aufmerksamkeit jenen Bedingungen, die im Text selbst Unbestimmtheit erzeugen. Eine entscheidende Funktion erfüllen im Prozess der Anpassung des Textes an indivduelle Erfahrungen der Leser die sogenannten „Leerstellen", die aufs engste mit der Konstitution des literarischen Gegenstandes verknüpft sind. Dieser liegt niemals in seiner Totalität klar vor dem Leser, sondern konstituiert sich schrittweise anhand von vielen „schematisierten Ansichten"[51]. Iser entlehnt den Terminus wiederum aus dem phänomenologischen Begriffsrepertoire Ingardens, um klarzustellen, dass jede der Ansichten „den Gegenstand nicht in einer beiläufigen oder gar zufälligen, sondern in einer repräsentativen Weise vorstellen möchte."[52] Da jede Ansicht nur einen Aspekt des literarischen Gegenstands beleuchtet, bestimmt sie diesen einerseits und kreiert andererseits eine neue Bestimmungsbedürftigkeit, weshalb der literarische Gegenstand nie zur vollkommenen Bestimmtheit gelangen kann. Ausschlaggebend für die Interpretation von Literatur sind jene Stellen in der Werkstruktur, an denen zwei schematisierte Ansichten aneinanderstoßen. Dort entsteht im Text ein „Schnitt"[53], von Iser „Leerstelle"[54] benannt. Da der Text selbst die Beziehungen zwischen den einander überlappenden Ansichten nicht ausformuliert, eröffnen die Leerstellen einen „Auslegungsspielraum"[55] für den Leser. Indem er diesen nützt, „stellt [er] selbst die nicht formulierten Beziehungen zwischen den einzelnen Ansichten her".[56]

Wie schon der Untertitel von *Appellstruktur der Texte* suggeriert, spielt in Isers theoretischem Konzept die Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung der Literatur eine

[50] Ebd., S. 12f.
[51] Hier zitiert nach: Iser, Appellstruktur, S. 14.
[52] Ebd.
[53] Ebd., S. 15.
[54] Ebd.
[55] Ebd.
[56] Ebd.

Zentralrolle innerhalb der literarischen Kommunikation. In Abgrenzung von Roman Ingardens Verwendung des Begriffs der „Unbestimmtheitsstellen“[57] markiert Iser seine eigene, veränderte Sichtweise der Unbestimmtheitsfunktion und des Status des literarischen Textes. Für Ingarden sind die Unbestimmtheitsstellen auf den Darstellungsaspekt des Werks beschränkt. Sie bezeichnen das Fehlen seiner Definiertheit, und damit ein Manko, das es durch den Kompositions- oder Lektüreakt zu beheben gilt, und zwar auf die richtige Weise: jene, die zur „Komplettierung der polyphonen Harmonie“[58] des Werks beiträgt. Diese Sichtweise erlaubt es Ingarden also, richtige und falsche Konkretisierungen der Unbestimmtheitsstellen seitens des Lesers, und damit richtige und falsche Interpretationen, zu unterscheiden – eine Perspektive, hinter der Iser die „klassische Konzeption des Kunstwerks“[59] sichtet und von der er Abstand nehmen möchte. Unbestimmtheit ist für ihn kein Mangel, sondern, ganz im Gegenteil, „eine Rezeptionsbedingung des Textes und daher ein wichtiger Faktor für den Wirkungsaspekt des Kunstwerks.“[60] Sie ist jene fundamentale Eigenschaft des literarischen Textes, die dem Leser die aktive Rolle der Sinnkonstitution zuweist und das Werk dadurch für eine Vielzahl interpretativer Möglichkeiten öffnet.

Durch seine Neuinterpretation der Unbestimmtheitsfunktion literarischer Texte distanziert sich auch Iser von der substantialistischen Vorstellung des Literaturwerks, die Sinn als überzeitliche und eindeutig interpretierbare Essenz auffasst, und postuliert eine dynamische Relation zwischen Text und Leser, in der Sinnkonstitution erst im Rezeptionsprozess zustande kommt.

Isers Abrücken von der essenzialistischen Auffassung des literarischen Werks führt ihn jedoch nicht zum anderen extremen Pol der Literaturbetrachtung, der Postulierung interpretativer Beliebigkeit. Die Beziehung zwischen Text bzw. dessen Struktur und Leser ist eine dynamische, aber keine unbegrenzt offene. Die Unbestimmtheitsdimension der Textstruktur erlaubt zwar eine Deutungsvielfalt und legt nahe, dass Sinn erst im Lektüreakt vom Leser konstituiert wird, doch bei aller potentiellen interpretativen Offenheit wird auch die Sinnkonstitution von der Textstruktur vorgegeben. In Isers Ausführungen zur Wirkungsästhetik finden sich viele Stellen, die diese noch immer enge Bindung zwischen Textstruktur und Leseengagement zum Ausdruck

[57] Hier zitiet nach: ebd., S. 36.
[58] Hier zitiet nach: ebd., S. 37.
[59] Ebd.
[60] Ebd., S. 36.

bringen.[61] In Weiterführung eben dieser Überlegungen postuliert der Theoretiker in einer weiteren seiner grundlegenden Schriften den terminus des „impliziten Lesers". Als theoretisches Konstrukt bezeichnet dieser die Summe aller in der Textstruktur enthaltenen Hinweise, die den realen Leser bei seiner Lektüre lenken bzw., um mit Iser zu sprechen, „den im Text vorgezeichnenten Aktcharakter des Lesens".[62]

Die konzeptionellen Unterschiede zwischen Jauß' und Isers rezeptionstheoretischen Entwürfen liegen klar auf der Hand. Bezieht man sich auf Hannelore Links Unterteilung der Rezeptionsforschung in „die am impliziten Leser interessierte Rezeptionsästhetik" und „die am realen Leser interessierte Rezeptionsgeschichte"[63] , so hat man in Iser den Vertreter der ersteren, in Jauß einen Repräsentanten der letzteren Perspektive. Jauß' theoretischer Enthusiasmus gilt letztlich den Möglichkeiten einer Literaturgeschichtsschreibung, die ästhetische und historische Implikationen gleichermaßen im Auge behält, während Iser auf Fragen der Wechselbezüglichkeit zwischen der Phänomenologie des Werks und des Lesevorgangs konzentriert ist. Doch jenseits der Gegensätze in Bezug auf primäre theoretische Interessen, weisen die beiden Zugänge einige Schnittpunkte und Divergenzen auf, die in ihrer potentiellen Komplementarität für die vorliegende Arbeit von Belang sein können.

Beide Anätze verbindet die Auflehnung gegen die substantialistische Auffassung von Literatur: Es gilt, die statische Vorstellung des literarischen Werks zu widerlegen, wonach dieses Träger einer unveränderlichen „zeitlose[n] Wahrheit"[64] sein kann, eine Vorstellung, wie sie laut Jauß insbesondere auf die zu Klassikern erhobenen Werke projiziert wird. Dem setzen beide Theoretiker die Idee des offenen und prinzipiell unabschließbaren Verstehensprozesses entgegen, und öffnen so das Werk hin zu einer Pluralität von Bedeutungsmöglichkeiten. Der allgemeine Modus der Relation zwischen Werk/Text und seiner Bedeutungspluralität ist bei Jauß und Iser ähnlicher als man auf den ersten Blick annehmen würde. Wichtig erscheint ihre

[61] Vgl. dazu Isers Ausführungen zur Rolle des Autorkommentars in der Romanprosa: „Für die Provokation des Urteilsvermögens sorgt der Kommentar auf zweierlei Weise: Indem er die eindeutige Bewertung des Geschehens ausspart, schafft er Leerstellen, die eine Reihe von Erfüllungsvariablen zulassen; da er aber zugleich Möglichkeiten der Bewertung anbietet, sorgt er dafür, daß diese Leerstellen nicht beliebig aufgefüllt werden. So bewirkt diese Struktur zum einen die Beteiligung des Lesers an der Bewertung, zum anderen aber die Kontrolle derjenigen Reaktionen, denen die Bewertung entspringt." Ebd., S. 21.

[62] Wolfgang Iser: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 1979, S. 9.

[63] Hannelore Link: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Urban-Taschenbücher, Bd. 215, 1976, S. 43.

[64] Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, S. 188.

Übereinstimmung darüber, dass die Wahrnehmung des literarischen Werks teils bereits im Gegenstand angelegt ist, aber erst im Rezeptionsprozess in verschiedenartiger Weise aktualisiert wird. Zwischen dem Werk und der möglichen Pluralität seiner Interpretationen herrscht eine starke Interdependenz, die sowohl bei Jauß als auch bei Iser als Beziehung zwischen S i n n p o t e n t i a l und S i n n a k t u a l i s i e r u n g dargestellt wird. Das Werk ist zugleich Quelle für die Pluralität der Auslegungsmöglichkeiten und deren implizite Grenze. So ist in Isers Theoriemodell die Textstruktur gleichsam jener „Ort" der Unbestimmtheit, der die Öffnung des Textes für die Mannigfaltigkeit der Lesarten zwar bereits impliziert; umgekehrt zeichnet gerade die Textstruktur die Auslegungsmöglichkeiten – bei ihrer ganzen Vielfalt – vor. Auch für Jauß sind die unterschiedlichen Deutungen im Laufe der Rezeptionsgeschichte „die sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials."[65] Eben diese trotz interpretativer Offenheit vorhandene „Souveränität" des manifesten Textgehalts schützt auch nach Jauß das Werk vor interpretativer Beliebigkeit und „opportun instrumentalisierende[n] Vereinnahmungen [...]: In der Tat bleibt auch für die Rezeptionsästhetik der originäre Text die letzte Instanz des zu erprobenden Sinnes. Erwartungen, denen er nicht entspricht, oder Fragen, auf die der Text keine Antwort parat hat, müssen preisgegeben werden."[66]

Diese Positionen entsprechen im Großen und Ganzen auch jenem „Gleichgewicht" zwischen der Intention des Werks (*intentio operis*) und der Intention des Lesers (*intentio lectoris*) bei der Literaturdeutung, wie es Umberto Eco in seinen Reflexionen zu Möglichkeiten und Grenzen der literarischen Interpretierbarkeit formuliert. Die Ideen erörtert Eco in der Studie „Theorien interpretativer Kooperation. Vesuch zur Bestimmung ihrer Grenzen", und Christiane Leiteritz fasst sie folgendermaßen zusammen:

> Intepretieren im „richtigen" Sinne heißt [...] unabhängig von den Intentionen von AutorInnen sowohl die *intentio operis* als auch die *intentio lectoris* zu erfassen. Eine Interpretation darf die eine nicht von der anderen isolieren, weil der Text weder nur das ist, „was er aufgrund seiner Kohärenz und eines ihm unterliegenden selbständigen

[65] Ebd., S. 138f.
[66] Hans Robert Jauß: Salzburger Gespräch über musikalische und literarische Hermeneutik. Hier zitiert nach: Ulrich Schulz-Buschhaus: Hans Robert Jauß. Wege des Verstehens. (Rezension) In: Klaus-Dieter Ertler und Werner Helmich (Hg.): Das Rezensionswerk von Ulrich Schulz-Buschhaus. Eine Gesamtausgabe. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005, S. 701 – 707, hier S. 703.

> Bedeutungssystems aussagt“ (*intentio operis*), noch nur das „was die Adressaten in ihm finden aufgrund ihres eigenen Bedeutungssystems oder ihrer Wünsche und Antriebe“ (*intentio lectoris*) (Eco 1987, 37). Das Zusammenspiel beider lässt sich nur aus der Kohärenz des Textes erschließen, die sich aus einem Vergleich zwischen manifestem Text und allen seinen *semantischen* wie *kritischen* Interpretationen ergibt. (Hervorhebung im Original)[67]

Jenseits der prinzipiellen Übereinstimmung, gehen Isers und Jauß’ Positionen dort auseinander, wo es darum geht, jene Größe festzulegen, der am beschriebenen Prozess die Schlüsselrolle zukommt. Für Jauß ist dies der reale Leser mit seinen historisch wandelbaren Erwartungen an das Werk, für Iser die Textstruktur mit ihrem Potential der Bedeutungsgenerierung. Die unterschiedlichen Akzentsetzungen, die bereits für die synchrone Ebene der Werkrezeption gelten, verschärfen sich, wenn es um die diachrone Aufnahme von Literatur geht, wo wiederum das essentialistische Konzept der Überzeitlichkeit literarischer Werke angefochten wird. Für Jauß bleibt der historische Leser mit seinem jeweiligen Verstehenshorizont jene entscheidende Kraft, die das Leben des Werks – entgegen der essentialistischen Vorstellung von dessen „Zeitlosigkeit“ – immer wieder auf neue Art in Gang bringt, indem es sein reiches Bedeutungspotential aufruft:

> Das literarische Werk ist kein für sich stehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet. Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart. Es ist vielmehr wie eine Partitur auf die immer erneuerte Resonanz der Lektüre angelegt, die den Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zu aktuellem Dasein bringt [...][68]

Für Iser ist das historische Fortdauern des Werks eine Folge der Wirkungskraft der literarischen Struktur, die durch ihre Unbestimmtheit und damit relative Offenheit im Laufe der Geschichte immer neue Aktualisierungen ermöglicht. Auch seine Schlussfolgerungen sind polemisch gegen

[67] Leiteritz, Hermeneutische Theorien, S. 151.
[68] Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, S. 171f.

die Idee vom Werk als Verkörperung „ewiger Werte“ gerichtet, ebenso aber gegen die Überbewertung des Jauß’schen Erwartungshorizonts:

> Bedeutungen und Wahrheiten sind prinzipiell nicht gegen ihre Geschichtlichkeit gefeit. Zwar sind auch literarische Texte davon nicht frei, doch indem ihre Realität in der Einbildungskraft des Lesers liegt, besitzen sie prinzipiell eine größere Chance, sich ihrer Geschichtlichkeit zu widerstzen. Daran läßt sich der Verdacht anknüpfen, daß literarische Texte wohl in erster Linie nicht deshalb als geschichtsresistent erscheinen, weil sie ewige Werte darstellen, die vermeintlicherweise der Zeit entrückt sind, sondern eben deshalb, weil ihre Struktur es dem Leser immer wieder von neuem erlaubt, sich auf das fiktive Geschehen einzulassen.[69]

Die Divergenzen der Perspektiven spiegeln sich auch in der Signifikanz der Formulierungen wider, die jeweils einer der zwei Größen – dem historischen Leser oder der Textstruktur – teilweise leicht mystische Züge verleiht. Bei Jauß haucht der Leser dem Werk neues Leben ein, er „erlöst den Text aus der Materie der Worte“ und „bringt ihn zu aktuellem Dasein“. Bei Iser inspiriert die Textstruktur den Leser zu immer neuen Lesarten, sie „erlaubt es ihm immer wieder von neuem, sich auf das fiktive Geschehen einzulassen.“

Während Jauß im historischen Fortdauern des Werks seine A b h ä n g i g k e i t von historischen Gegebenheiten sichtet, will Iser darin einen Beweis für dessen R e s i s t e n z gegenüber der Geschichte erkannt haben. Von einem neutraleren, dritten Standpunkt aus erwecken die beiden Konzepte jedoch einen starken Eindruck von Komplementarität, da sie im Grunde genommen dasselbe Phänomen nur von zwei verschiedenen, einander ergänzenden Perspektiven aus beleuchten. Denn es lässt sich schwer leugnen, dass für geschichtliche Verstehensprozesse – zumal für das Fortleben einzelner Werke durch Jahrhunderte hindurch – sowohl die historische Determinierthiet des Rezipierens und Verstehens entscheidend ist als auch das im Werk (bei Iser: in dessen Struktur) angelegte Sinnpotential.

Mit anderen Worten gründet literarische Rezeption sowohl auf dem (immer wieder erneuerten und neue Wissenshorizonte beinhaltenden) historischen Interesse der Leser an einem Werk als auch auf dem Potential der Werkstruktur, sich dem historischen Leser (in immer neuer

[69] Iser, Appelstruktur der Texte, S. 34.

Weise) zu „öffnen“. Die zwei Prozesse sind schwer ohne einander zu denken. Vielmehr bedingen sie einander gegenseitig, sodass auf abstrakter Ebene das Bild eines einzigen, zweigleisigen Prozesses naheliegender wäre. Es ist also letztlich nur die Überbetonung eines der beiden Parameter, die zu prinzipiell aporetischen Auffassungen von der Resistenz des Werks gegenüber Geschichte bzw. seiner Abhängigkeit von Geschichte führt. Auch an einer Stelle in Isers *Appellstruktur der Texte* wird das Faszinosum einer langen Wirkungsgeschichte von Texten – wiederum in impliziter Abgerenzung vom statischen Modell der Überzeitlichkeit – auf das Zusammenwirken aller gerade genannten Parameter zurückgeführt:

> Nun soll gar nicht geleugnet werden, daß literarische Texte ein historisches Substrat besitzen. Doch allein die Art, in der sie dieses konstituieren und mitteilbar machen, scheint *nicht mehr ausschießlich historisch determiniert* zu sein. Deshalb ist es auch möglich, daß wir bei der Lektüre von Werken vergangener Epochen oft das Gefühl haben, uns in historischen Zuständen so zu bewegen, als ob wir dazugehörten oder als ob das Vergangene wieder Gegenwart sei. *Die Bedingungen dieses Eindrucks liegen sicherlich im Text, doch am Zustandekommen eben dieses Eindrucks sind wir als Leser nicht unbeteiligt*. Wir aktualisieren den Text durch die Lektüre. Offensichtlich aber muß der Text einen *Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten* gewähren, denn er ist zu verschiedenen Zeiten von unterschiedlichen Lesern immer ein wenig anders verstanden worden, wenngleich in der Aktualisierung des Textes der gemeinsame Eindruck vorherrscht, daß die von ihm eröffnete Welt, so historisch sie auch sein mag, ständig zur Gegenwart werden kann.[70] (Hervorhebung M.M.)

Aspekte von Jauß’ und Isers rezeptionstheoretischen Modellen erweisen sich in ihrer Komplementarität als durchaus wertvoll für die Auseinandersetzung mit der Aufnahme von Milorad Pavićs Romanen im deutschen Sprachraum. Der eigene Erwartunghorizont als Summe objektiv feststellbarer Verstehensvoraussetzungen, kommt bei der Rezeption von Literatur aus dem fremden Kulturraum nicht nur unweigerlich zum Tragen, sondern enthält potentiell immer ein Spezifikum mehr als das bei der Rezeption innerhalb desselben Kulturkontextes der Fall ist. Aus dem Zusammenstoß kultureller Horizonte entsteht immer die Frage, auf welche Art und

[70] Ebd., S. 7f.

Weise das Fremde in die hermeneutische Situation des eigenen Kulturkontextes aufgenommen wird. Im Regelfall erlaubt die Beantwortung dieser Frage Rückschlüsse auf dominante literarische, kulturelle, aber auch gesellschaftliche Tendenzen des empfangenden Kontextes, der für das Profil und den Verlauf der Rezeption des fremden Werks entscheidend sein kann.

Viele konstitutive Elemente des Erwartungshorizonts als einer Art objektiver Kompetenz der Leserschaft bei der Interpretation und Beurteilung von Literatur ließen sich im vorliegenden Fall aus den Stimmen des kritischen Fachpublikums herauslesen. Er zeichnet sich u.a. an den Reaktionen der (professionellen) Leser auf Gattungszugehörigkeit, Form und thematische Schwerpunkte von Pavićs Romanen ab. Versuche poetologischer Klassifizierungen seiner Prosa und ihre Parallelisierung mit aus der ferneren und näheren literarischen Tradition Bekanntem geben ebenfalls Aufschlusss über die dominanten Verstehensvoraussetzungen der betreffenden Zeitperiode. Darüber hinaus zeigt die Aufnahme des *Chasarischen Wörterbuchs* in nahezu exemplarischer Weise den Vollzug eines Horizontwandels bei der deutschsprachigen Leserschaft.

Die Rezeption von Pavićs Prosa hat aber auch Isers Behauptungen über den Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten bestätigt, den das Werk dem Leser zur Verfügung stellt bzw. hat die unterschiedlichen subjektiven Kompetenzen der Interpreten für das „Ausfüllen" von Leerstellen des literarischen Textes zum Vorschein gebracht.

Einen besonders wichtigen Gesichtspunkt der deutschsprachigen Aufnahme von Milorad Pavićs Werken bildet die Einwirkung des politischen Kontextes auf den Rezeptionsverlauf. Mit aller Deutlichkeit zeigt sich, dass unter bestimmten Umständen sowohl der Erwartungshorizont als auch die (teilweise immer vom Erwartungshorizont abhängenden) subjektiven interpretativen Eingriffe politisch „kontaminiert" werden können. Die politischen Implikationen erfordern es umso mehr, ernst genommen zu werden, als sie in der deutschsprachigen Pavić-Rezeption eine starke Zäsur bewirkt haben, deren Folgen noch heute in Form des nunmehr sporadischen Interesses am Werk des serbischen Schriftstellers spürbar sind.

Wenn ich auf den folgenden Seiten versuche, ein möglichst genaues Profil der Aufnahme von Pavićs Romanen in Österreich, Deutschland und der Schweiz zu erstellen, so gilt mein Interesse zum einen einem möglichst objektiven, wissenschaftlichen Zugang zur Problematik, welcher die Diversität der einzelnen Sichtweisen und die sie verbindenden Parallelismen systematisch zu erfassen versucht. „Möglichst objektiv" soll hier meinen Versuch markieren, die

einzelnen Positionen zunächst aus der ihnen inhärenten Logik heraus zu verstehen und darzustellen. Dieses Vorhaben beruht auf der impliziten Überzeugung, die ich mit den Theoretikern der Rezeption teile, dass sich literarisches Verstehen nicht in einem geistigen „Vakuum“ abspielt und dass die schätzenswerteste Qualität des literarischen Werks gerade in seinem potentiellen (Be)Deutungsreichtum zu suchen ist. Zum anderen gehe ich in meiner Arbeit davon aus, dass man sich bei der Auseinandersetzung mit Verstehensprozessen der persönlichen und damit notwendig subjektiven Haltung gegenüber dem Untersuchungsgegenstand nicht entziehen soll. Wie gezeigt, rechnet auch die hier dargestellte rezeptionstheoretische Literaturbetrachtung durch ihre Resistenz gegenüber interpretativer Beliebigkeit implizit mit der persönlichen Einstellung zum Gegenstand. Gerade bei der eingehenden Beschäftigung mit dem auf einer Vielfalt von Sinnkonstruktionen beruhenden Verstehensprozessen kann man in seiner Funktion als eine Art Meta-Leser die persönlichen Sinnkonstruktionen nicht aus dem allgemeinen Dialog ausklammern. Nur diese Position kann schließlich die Haftung für jene interpretatorische Grenze übernehmen, die der „originäre Text“ in seinem ganzen Bedeutungsreichtum immer selbst vorgibt.

1.5. Forschungsstand

Die Aufnahme von Milorad Pavićs Werken im deutschsprachigen Raum ist bisher noch nicht Gegenstand systematischer Untersuchungen gewesen und wurde in der wissenschaftlichen Forschung auch insgesamt nur wenig beachtet. Der einzige Beitrag, der sich konkret mit dem Thema befasst, ist der 2006 auf Serbisch veröffentlichte Artikel von Vesna Cidilko „O književnosti u senci politike ili Milorad Pavić na nemačkom“ [Über Literatur im Schatten der Politik oder Milorad Pavić auf Deutsch]. Der Aufsatz erscheint in der renommierten serbischen Literaturzeitschrift *Letopis Matice srpske* als Teil eines Themenblocks über die Rezeption von Pavićs Werken im Ausland und verschafft einen ersten Einblick in die Grundzüge der Problematik. Cidilko ermittelt darin drei Rezeptionsphasen, die jeweils mit einem von den drei ins Deutsche übersetzten Romanen des serbischen Schriftstellers in Zusammenhang stehen. Die erste Phase betreffe das *Chasarische Wörterbuch*, setze Mitte der 1980er Jahre ein und erreiche ihren Gipfelpunkt gegen Ende desselben Jahrzehnts; die nächste beziehe sich auf den Roman

Landschaft in Tee gemalt und falle mit dem Beginn der 1990er Jahre zusammen, während die dritte, kürzeste, auf die *Inwendige Seite des Windes* bezogene Rezeptionsphase das Jahr 1995 und die unmittelbare Zeitperiode davor umfasse.[71]

Mit dem unmissverständlichen Fazit ihrer Analyse trifft Cidilko den allgemeinen Charakter der Rezeption ziemlich genau auf den Punkt: Diese habe eine gravierende Wandlung von allseitiger begeisterter Anerkennung bis zur nahezu restlosen Verurteilung von Pavićs Werk und der persönlichen Diffamierng des Schriftstellers erfahren. Was auf den ersten Blick paradox erscheinen mag, macht die Autorin durch den Verweis auf die direkte Einwirkung der Politik auf den Rezeptionsprozess verständlich. Es seien ausschließlich soziopolitische Faktoren gewesen, die eine Änderung der Rezeptionskriterien bei der Begegnung mit Pavićs Romanen bewirkt hätten. Die dominant ästhetisch-literarischen Beurteilungskriterien aus der ersten und zweiten Phase werden in der dritten durch politische abgelöst, was Cidilko als Folge der Angleichung des literaturkritischen Wortes an den dominanten politischen und medialen Diskurs der deutschsprachigen Länder im Kontext des jugoslawischen Bürgerkriegs erklärt. Pavić wird aufgrund eines tendenziös gedeuteten Motivs aus dem Roman *Die inwendige Seite des Windes* des „großserbischen" Nationalismus bezichtigt – eine Unterstellung, die man durch Parallelen aus persönlichen Stellungnahmen des Schriftstellers zu seiner politischen Überzeugung zu untermauern versucht. Cidilko erblickt darin eine direkte Einwirkung der einseitigen Darstellung des jugoslawischen Konflikts in der medialen Berichterstattng betreffender Länder, in der die Gesamtlast des Krieges der serbischen Seite aufgebürdet wurde. Auch die literarische Zeitungskritik, die ihre mediale Existenz in einem wichtigen Strang der Massenmedien – der Tageszeitung – findet, sei gegen diese Pauschalisierung des Kriegsgeschehens nicht immun geblieben. Pavićs Roman sei dem Stereotyp von der ausschließlichen Kriegsschuld der Serben zum Opfer gefallen, was ein abruptes Ende der Rezeption bewirkt habe.[72]

Obwohl Cidilkos Aufsatz einige wichtige Merkmale der deutschsprachigen Pavić-Rezeption sehr gut erfasst, bietet er in Anbetracht der immensen Fülle von vorhandenen Zeugnissen und Perspektiven (von denen der Aufsatz nur einen Teil bespricht) lediglich einen sehr groben Überblick zur Thematik. Auf jeden Fall stellt er aber einen wichtigen Impuls zur vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Thema dar.

[71] Vgl. Cidilko, S. 609f.
[72] Vgl. ebd., darin besonders S. 620–626.

Im Hinblick auf diese erste, überblicksmäßige Darlegung, soll eine eingehendere Analyse als Ziel der vorliegenden Studie zur Differenzierung und Vertiefung des Gesamtbilds beitragen, Ergänzungen und Aktualisierungen zum Gegenstand liefern, sowie teilweise eine Richtigstellung von primären Einsichten erwirken. So müsste beispielsweise die Vorstellung von den drei Etappen der Rezeption revidiert bzw. erweitert werden, da Cidilko mit diesem Schema nur die tageskritischen Reaktionen auf Pavićs Romane erfasst. Demgegenüber erstreckt sich das Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung für die Werke des serbischen Autors auf den Zeitraum zwischen 1989 und 2005 und bildet damit einen fortdauernden, parallelen Rezeptionsstrang, dessen Verlauf durch die Oszillationen der zeitungskritischen Rezeption zwar unterbrochen, aber nicht gänzlich gestoppt wird.

Cidilko legt das Hauptgewicht ihres Beitags auf die gesellschaftspolitischen Einwirkungen, die mit aller Wucht in der letzten Etappe der tageskritischen Pavić-Rezeption zum Ausdruck kommen. Daher bleiben die vornehmlich ästhetischen Faktoren, welche sowohl die zeitungskritische als auch die literaturwissenschaftliche Rezeption des *Chasarischen Wörterbuchs* als Pavićs bekanntestem und erfolgreichstem Roman bestimmen, in ihrer Darstellung ziemlich unterbelichtet. Dies erfordert eine tiefgründigere Beschäftigung mit der literarisch-ästhetischen Auskundschaftung des *Chasarischen Wörterbuchs* in der Tageskritik ebenso wie in der wissenschaftlichen Forschung. Diese Beschäftigung hat ebenfalls die Revision einiger Einsichten Cidilkos zur Folge. So dominiert in der Zeitungkritik nicht die Wahrnehmung des *Chasarischen Wörterbuchs* als eines postmodernen Werks, wie Cidilko glauben machen will.[73] Diese Sichtweise des Romans entsteht vielmehr erst innerhalb der Literaturwissenschaft, in der Pavićs postmoderne Poetik zum Gegenstand mehrerer analytischer (Kurz)Studien wird und aus unterschiedlichen Perspektiven heraus beleuchtet wird. Darüber hinaus ermöglicht gerade die detaillierte Auseinandersetzung mit den literaturwissenschaftlichen Interpretationen des *Chasarischen Wörterbuchs*, die bei Cidilko nur eine beiläufige und oberflächliche Erwähnung finden, relevante Einblicke in den Rezeptionscharakter. Sie zeigt nicht nur die ganze Tragweite einer profunden Beschäftigung mit Pavićs Prosa, sondern lässt den Kontrast zwischen dem literarischen Eintauchen in die Welt des *Chasarischen Wörterbuchs* und der kontextuell bedingten Politisierung der Rezeption in noch viel höherem Maße sichtbar werden. Ebenso entgeht Cidilko die (wenn auch vergleichsweise „schüchterne“) Rückkehr des *Chasarischen*

[73] Vgl. ebd., S. 610–614.

Wörterbuchs in die deutschsprachige Literaturwissenschaft zu Beginn des neuen Jahrhunderts, ab dem Jahre 2000. Somit erfährt die Rezeption durch die politisch bedingte Abkehr von Pavić nach 1995 zwar eine starke Zäsur, endet aber nicht mit einer definitiven Lossagung vom serbischen Schriftsteller.

Es bedarf also einer umfassenden und eingehenden Erörterung der Problematik, um die Rezeption von Pavićs Prosa im deutschsprachigen Raum in ihrem ganzen Facettenreichtum zu dokumentieren. Nur so können die Eigenart, die Intensität und Diversität des Rezeptionsprozesses adäquat verstanden, dargelegt und bewertet werden.

1.6. Aspekte der Rezeption im Überblick

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der tageskritischen und literaturwissenschaftlichen Aufnahme von Romanen Milorad Pavićs im deutschsprachigen Raum und hat damit sehr präzise die Reaktionen des literarischen Fachpublikums zum zentralen Inhalt, die in diesem Fall zweifellos die aussagekräftigste Ausdrucksform der Rezeption darstellen. Um das Gesamtbild zu vervollständigen, möchte ich jedoch überblicksmäßig auf einige weitere Gesichtspunkte eingehen, die das Rezeptionsprofil ebenfalls in mehr oder weniger signifikanter Weise mitformen.

Der erste wesentliche Aspekt betrifft selbstverständlich die Frage der Übersetzungen als *Conditio sine qua non* für die Aufnahme fremdsprachiger Literaturwerke. Von Milorad Pavićs sehr umfangreichem und vielseitigem Opus liegt nur ein vergleichsweise kleiner Teil in deutscher Übersetzung vor. Er umfasst drei Romane, einen kleinen Ausschnitt aus dem Erzähl- und Dichtwerk, sowie einige wenige literaturwissenschaftliche Schriften des Autors. Sämtliche Übersetzungen von Pavićs literarischen Werken ins Deutsche stammen von Bärbel Schulte. Hierzu sind in erster Linie die drei innerhalb von nur sieben Jahren im Münchner Carl Hanser Verlag veröffentlichten Romanübersetzungen zu zählen. *Hazarski rečnik*, Pavićs bekanntestes und einflussreichstes Werk, erscheint auf Deutsch 1988 unter dem Titel *Das Chasarische Wörterbuch*, vier Jahre nach der Veröffentlichung des serbischen Originals.[74] In den folgenden Jahren verringert sich der Zeitabstand zwischen Herausgabe des Originals und der Übersetzung

[74] Vgl. Milorad Pavić: Das Chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100 000 Wörtern. Aus dem Serbokroatischen von Bärbel Schulte. München: Carl Hanser Verlag 1988.

immer mehr: Die Übersetzung des 1988 erschienenen Romans *Landschaft in Tee gemalt* (*Predeo slikan čajem*) erfolgt bereits 1991[75]; *Die inwendige Seite des Windes* (*Unutrašnja strana vetra*) übersetzt Bärbel Schulte bereits aus dem Manuskript, ohne zuvor die Veröffentlichung des Romans auf Serbisch abzuwarten. Die deutsche Version erblickt zwar erst 1995 – und damit vier Jahre nach Erscheinen der Originalausgabe – das Tageslicht,[76] doch allein die Tatsache, dass sich Schulte noch vor der Veröffentlichung des Originals an die übersetzerische Arbeit heranwagt, ist, wie Vesna Cidilko richtig bemerkt, ein klares Anzeichen für die Intensität des damaligen Rezeptionsverlaufs, der 1995 abrupt abgebrochen werden sollte.[77]

Neben den drei angeführten Romanen übersetzt Bärbel Schulte auch einen poetischen Text und mehrere Erzählungen Milorad Pavićs ins Deutsche, davon die Mehrzahl in den 1980er Jahren: die Erzählung „Biografija Dunava" („Donaulegende") aus dem Band *Izvrnuta rukavica* [1989, Der umgekrempelte Handschuh][78], sowie die Erzählungen „Akseanosilas" („Axeanosilas") und „Zapis na konjskom ćebetu" („Die Schrift auf der Pferdedecke"), die jeweils zwei Mal publiziert werden[79], und die poetische Geschichte „Smrt Svetoga Save ili nevidljiva strana meseca" („Die unsichtbare Seite des Mondes") aus der Sammlung *Mesečev kamen, pesme*.[80] Die bisher letzte veröffentlichte Übersetzung ins Deutsche eines Werks von Milorad Pavić, die Kurzgeschichte „Quadrille", stammt aus dem Jahre 1997 und ist ebenfalls Bärbel Schulte zu verdanken.[81]

Drei der genannten Erzählungen erscheinen innerhalb von thematischen Sammelwerken bzw. Anthologien, was für die Konstitution des Gesamtbilds der Rezeption ebenfalls von

---

[75] Vgl. Milorad Pavić: Landschaft in Tee gemalt. Aus dem Serbokroatischen von Bärbel Schulte. München: Carl Hanser Verlag 1991.
[76] Vgl. Milorad Pavić: Die inwendige Seite des Windes oder Der Roman von Hero und Leander. Aus dem Serbokroatischen von Bärbel Schulte. München: Carl Hanser Verlag 1995.
[77] Vgl. Cidilko, S. 611.
[78] Milorad Pavić: „Donaulegende." Aus dem Serbischen von B. Schulte. Regensburger Almanach 1980, S. 103–105.
[79] Die beiden Erzählungen werden in Schultes Übersetzung zunächst gemeinsam in der Belgrader Zeitschrift *Serbian Litrary Quaterly* veröffentlicht; danach erscheint „Die Schrift auf der Pferdedecke" in der Mittelbayerischen Zeitung, während „Axeanosilas" in Milo Dors Anthologie serbischer Erzählprosa Eingang findet. Vgl. dazu: „Axeanosilos. – Die Schrift auf der Pferdedecke." Aus dem Serbokroatischen von B. Schulte. Belgrade: Serbian Litrary Quaterly, 1987, 3–4, S. 41–58; „Die Schrift auf der Pferdedecke." Aus dem Serbischen von B. Schulte. Mittelbayerische Zeitung, Regensburg, 16/17. 7. 1988; „Axeanosilos." Deutsch von B. Schulte. In: Milo Dor (Hr.): Das schwarze Licht. Serbische Erzähler der Gegenwart. ÖBV Publikumsverlag / Wissenschaftsverlag, Prosveta: Wien, Belgrad 1990, S. 109–122.
[80] Milorad Pavić: „Die unsichtbare Seite des Mondes." Aus dem Serbokroatischen von B. Schulte. In: Felicitas Feilhauer (Hr.): Mondscheinmärchen. 12 Geschichten für Träumer und Nachtleser. Mit Bildern von Rotraut Susanne Berner. München: Carl Hanser Verlag 1989, S. 99–104.
[81] Milorad Pavić: „Quadrille". Aus dem Serbokroatischen von Bärbel Schulte. In: Quint Buchholz: BuchBilderBuch. Geschichten zu Bildern. Zürich: Sanssouci 1997, S. 79.

Bedeutung ist. Das größte Gewicht trägt wohl Pavićs Präsenz (mit der Erzählung „Axeanosilos“) in Milo Dors Anthologie serbischer Gegenwartserzähler *Das schwarze Licht* aus dem Jahr 1990. Aus Dors leider relativ knappem Vorwort erfährt man zwar wenig über das poetische Profil und die literarische Relevanz einzelner ausgewählter Autoren – so auch über Pavić, von dem lediglich berichtet wird, er gehöre, neben Danilo Kiš, zu jenen zwei im Band vorgestellten Schriftstellern die „in den letzten Jahren Weltruhm erlangt“[82] hätten. Doch bereits die Aufnahme eines Autors in die besagte Auswahl ist insofern von Bedeutung, als Milo Dor zum betreffenden Zeitpunkt v.a. im österreichischen Kontext das Renommee eines geschätzten Literaten und relevanten Kulturvermittlers genießt. Mit anderen Worten: Die Autorität des Herausgebers auf literarisch-gesellschaftlichem Feld verschafft Pavićs Präsenz in der Anthologie vorab eine gewisse Geltung.

Dors Vorwort enthält nur einen groben Überblick über die Kontextualisierung des ausgewählten Erzählkorpus innerhalb der (noch) jugoslawischen Literaturen. Wichtig erscheint darin v. a. sein Hinweis auf die Problematik der Grenzziehung zwischen einer im engeren Sinne serbischen und einer kroatischen Literatur, ein fast obligatorischer Themenpunkt bei jeder Bezugnahme auf die komplexe Frage jugoslawischer Literaturverhältnisse. Dass eine Grenzziehung trotz vielfältigen Ineinandergreifens beider Literaturen dennoch durchaus gerechtfertigt ist, erklärt Dor anhand der zentralen, für die literarische Identitätsstiftung ausschlaggebenden, geschichtlichen und geistesgeschichtlichen Differenzen zwischen den zwei Kulturkreisen. Ablesbar seinen diese an den Oppositionen türkische (Serbien) vs. österreichisch-ungarische (Kroatien) Fremdherrschaft, Einwirkung der Orthodoxie (Serbien) vs. des römischen Katholizismus (Kroatien) auf weltanschaulich-philosophische Entwicklungen, kulturelle Einflüsse Russlands, Frankreichs und Österreichs (Serbien) vs. Österreichs und Italiens (Kroatien). Wenn auch relativ knapp gehalten, ist die Identifizierung der jeweiligen historischen „Wurzeln“[83] serbischer und kroatischer Literatur und des ihre Entstehung formenden „geistige[n] Umfeld[s]“[84] im Kontext der deutschsprachigen Pavić-Rezeption von großer Signifikanz. Im Jahr 1990 skizziert Milo Dor den geschichtlichen und kulturhistorischen Entwicklungsrahmen der serbischen Literatur, um dem deutschsprachigen Leser der Anthologie eine Grundorientierung in der Thematik zu ermöglichen. Was bei Dor noch als Versuch eines

[82] Dor, S. 13.
[83] Ebd., S. 10.
[84] Ebd.

objektiven Einblicks in die Konturen einer spezifisch serbischen Nationalliteratur steht, wird nur wenige Jahre später in weiten Teilen der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit nicht ohne negative politische Konnotationen erwähnt werden können – eine Folge der politisch motivierten Einstellungsänderung gegenüber Serbien im Zuge der Jugoslawienkriege. So werden die aufgespürten Topoi aus der nationalen Geschichte in Pavićs literarischem Schaffen von vornherein als nationalistisch stigmatisiert und in der Folge auch auf ihre dubiosen Wurzeln aus der eigenen, angeblich durchwegs nationalistisch gefärbten Kulturtradition zurückgeführt. Die nationale Prägung der serbischen Literatur, zumal ihre Verankerung in der Geistessphäre des Ostchristentums, wie sie in Dors Anthologie noch als selbstverständlich angenommen wird, gerät unter den Verdacht, auf im schlimmsten Sinne nationalistischen Kulturmustern zu basieren und diese Muster ihrerseits – wie in Pavićs Fall – zu reproduzieren.

Bei der Auswahl für seine Anthologie beschränkt sich Dor zeitlich auf jene serbischen Erzähler, die nach dem Zweiten Weltkrieg zu publizieren begonnen haben. Diese zeitliche Grenze als Auswahlkriterium hängt eng mit der dominanten thematischen Leitline der versammelten Erzählungen zusammen, in denen vor allem das Erlebnis des Krieges verarbeitet wird, sei es im Lichte der unmittelbaren Erfahrung der Autoren oder aus der Perspektive der in die Nachkriegszeit Hineingeborenen. Der Krieg bilde jedoch keinen ausschließlichen Schwerpunkt der serbischen Gegenwartserzählung; vielmehr werden in der neueren serbischen Prosa „alle Seiten des Lebens und der Gesellschaft einer kritischen Analyse unterzogen.“[85] Auf Pavić als Vertereter einer mittleren von den vier in der Anthologie repräsentierten Autorengenerationen könnte man Dors Qualifikation beziehen, sie zeige einen „Hang zu religiösen, ja mystischen Themen [...] als eine Art Widerstand gegen die jahrzehntelange offizielle, pseudowissenschaftliche Ideologie marxistischer Prägung.“[86]

Die beiden anderen Pavićs Erzählungen enthaltenden Sammelwerke ließen sich unter die Kategorie populärer Publikationen einreihen. Das gilt insbesondere für *Mondscheinmärchen. 12 Geschichten für Träumer und Nachtleser*, welche der Hanser Verlag in idyllisch-malerischer Werbemanier als qualitätsvolle „Gutenachtliteratur“ vorstellt[87] und die mehrere Auflagen

[85] Ebd., S. 13.
[86] Ebd., S. 12.
[87] Der kurze Werbetext des Verlags auf www.buecher.de lautet: „Viele Dichter haben versucht, von ihrem Schreibtisch aus nach dem Mond zu greifen, und dabei entstand diese Sammlung abenteuerlicher, märchenhafter und menschlicher Geschichten, die alle mit mondsüchtig machenden Illustrationen versehen sind.“ Vgl. http://www.buecher.de/shop/buecher/mondschein-maerchen-12-geschichten-fuer-traeumer-und-nachtleser-von-

erlebt.[88] Neben Pavić, der mit seiner Erzählung „Die unsichtbare Seite des Mondes“ vertreten ist, enthalten die *Mondscheinmärchen* literarische Beiträge von Italo Calvino, Theordor Storm, Eva Demski, Franco Ferrucci, Anne Green u. a.

Konzeptionell am originellsten ist zweifellos die Sammlung *BuchBilderBuch*, ein äußest gelungenes Beispiel für die intermediale Verknüpfung von Bild und literarischem Text. Der Impuls zur Sammlung ging vom Züricher Sanssouci Verlag aus, dessen Mitarbeiter im Werk ihres langjährigen Illustrators Quint Buchholz eine inspirative motivische Verbindunglinie entdeckt haben. Auf einer Großzahl der von Buchholz kreierten Umschlagmotive ging es darum, „das Buch – oder seine Vorformen: das Papier, die Schreibmaschine, den Füllfederhalter – darzustellen, und zwar in dem Moment, wo es seine Geschichte erhält und wieder hergibt.“[89] Damit habe Buchholz, „auf seine ganz eigene Art [...] eine Literaturgeschichte gemalt als eine Geschichte der Motive, die für das Entstehen und Überleben der Literatur notwendig sind.“[90] Sechsundvierzig Autoren aus verschiedenen Ländern – neben Pavić auch Aleksandar Tišma, Milan Kundera, Martin Walser, Herta Müller, Charles Simic, Susan Sonntag, Orhan Pamuk u. v. a. – gingen der Bitte des Verlags nach, zu einem der Bilder den in ihm „verborgen[en]“[91] Text aufzuschreiben. Leider fällt Pavićs Erzählung „Quadrille“ in der starken Konkurrenz äußerst gelungener literarischer Antworten auf Buchholz’ zeichnerische Impulse etwas blass aus.

Im deutschsprachigen Raum erscheinen auch drei literaturwissenschaftliche Arbeiten Pavićs zum Thema der literarischen Vorromantik. Die erste, betitelt als „Die serbische Literatur der Vorromantik“[92], enstammt dem Bereich der eigenen Nationalliteratur; die zweite ist komparatistischer Ausrichtung und trägt den Titel „Die serbische Vorromantik und Herder“[93].

---

italo-calvino-janina-david-eva-demski-fran/-/products_products/detail/prod_id/03719674/, abgerufen am 5. 12. 2015.

[88] Auf www.buecher.de erfährt man von einer 4. Auflage aus dem Jahr 1994.

[89] Michael Krüger, Vorwort zu Buchholz, BuchBilderBuch, S. 7.

[90] Ebd.

[91] Ebd.

[92] Milorad Pavić: Die serbische Literatur der Vorromantik. Übersetzt von Vesna Cidilko. In: Reinhard Lauer (Hg.): Sprachen und Literaturen Jugoslaviens: Beiträge vom ersten Deutsch-Jugoslavischen Seminar in Göttingen, 9.–14. November 1981. Opera Slavica, n. F., Bd. 6, O. Harrassowitz: Wiesbaden 1985, S. 130–148.

[93] Milorad Pavić: Die serbische Vorromantik und Herder. In: Wilfried Potthof (Hg.): Vuk Karadžić im europäischen Kontext: Beiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums der Vuk Karadžić – Jacob Grimm-Gesellschaft am 19. und 20. November 1987, Heidelberg: C. Winter 1990, S. 80–85.

Pavićs *Chasarisches Wörterbuch*, in der bestehenden Übersetzung von Bärbel Schulte, erscheint im Jahre 1999 im Deutschen Taschenbuch Verlag als Taschenbuchausgabe.[94] Mit Ausnahme dieser Neuauflage seines bekanntesten Romans und der Kurzgeschichte „Quadrille" wird im deutschsprachigen Raum nach 1995 kein weiteres Werk von Milorad Pavić übersetzt oder neu gedruckt. Wenn man davon ausgeht, dass Übersetzungen sowie Neuauflagen übersetzter Werke unmittelbare und lebendige Indikatoren für die Intensität des Interesses am fremdspachigen Autor sind, so kann man vom heutigen Standpunkt feststellen, dass das Interesse des deutschsprachigen Publikums an Pavić nahezu gänzlich versiegt ist. Dass es nicht völlig erloschen ist, ist einigen wenigen Beiträgen der akademischen Forschung zu verdanken.

Die Veröffentlichung der zwei ersten Romane Milorad Pavićs auf Deutsch wurde von einer beachtlichen Anzahl an Radio-Rezensionen begleitet. Dies bezieht sich vor allem auf die Herausgabe des *Chasarischen Wörterbuchs,* welchem zwischen Februar und Dezember 1988 neben der außerordentlich intensiven Rezeption in der Zeitungskritik auch etwa fünfzehn Buchbesprechungen im Rundfunk gewidmet werden.[95] Im Jahr 1991 erhält auch der Roman *Landschaft in Tee gemalt* einige Rezensionen in diesem Medium.[96]

Die große Aufmerksamkeit, die den beiden Romanen im Massenmedium Radio geschenkt wird, ist ein weiteres deutliches Zeugnis der Periode von Pavićs wachsender bzw. anhaltender Popularität, zumal auch in diesem Bereich ein allseitiger Beifall der Kritik zu beobachten ist. Die Entscheidung, diesen Rezeptionsaspekt in meiner Arbeit dennoch nicht gesondert zu behandeln, hatte zwei Gründe. Erstens weisen die betreffenden Romanbesprechungen in der Regel eine Mischung aus Inhaltswiedergabe und Werbetext auf, die über wenig interpretative Aussagekraft verfügt und ein authentisches kritisches Werturteil ausschließt. Zweitens reichen auch die hin und wieder gemachten Interpretationsansätze zumeist nicht über das in der Tageskritik ohnehin Festgestellte hinaus.

---

[94] Vgl. Milorad Pavić: Das Chasarische Wörterbuch. Deutsch von Bärbel Schulte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991.

[95] Wie im Nachlass des Autors dokumentiert, haben folgende Radiosender während des Jahres 1988 Buchbesprechungen des *Chasarischen Wörterbuchs* auf ihrem Programm gehabt: Österreichischer Rundfunk, Österreichischer Rundfunk – Landesstudio Steiermark, Radio Deutsche Welle, Radio Television Tirol, Radio der deutschen und der rätoromanischen Schweiz – Studio Zürich, Radio Wien, Westdeutscher Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk, RIAS Berlin, Bayerischer Rundfunk und Hessischer Rundfunk.

[96] In Pavićs Nachlass finden sich Abdrucke von Radio-Rezensionen des Romans *Landschaft in Tee gemalt* folgender Sender: Radio Sunshine (Schweiz), Sender Freies Berlin, Süddeutscher Rundfunk und RIAS.

Zwischen 1988 und 1999 hat Pavić außerdem mehrere Interviews an deutschsprachige Medien – Tageszeitungen und Radiosender – gegeben und hat daneben, auf Bittgesuch der Redaktion, zwei Zeitungsartikel für *Die Zeit* verfasst. Das in den Interviews und den beiden Artikeln vorhandene Themenspektrum ist sehr ähnlich und weist immer wieder zurückkehrende Fragestellungen auf. Diese betreffen Genrefragen (Bedeutung der experimentellen Lexikonform und der Nichtlinearität), Poetik und Semantik (Status von Wahrheit und Realität im Werk des Autors, Symbolik der chasarischen Metapher), Politik (Pavićs politische Grundorientierung und etwaige politische Implikationen seines Prosawerks) etc. Auch für die Inhalte aus Interviews und den zwei erwähnten Artikel hat es sich angeboten, sie nicht *en bloc* sondern als Anknüpfungspunkte an einzelne Problemstellungen der Arbeit zu präsentieren.

Das *Chasarische Wörterbuch* hat im deutschsprachigen Raum auch in den universitären Unterricht Eingang gefunden.[97] An der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien (Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät) bespricht Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner den Roman als bekannten Vorläufer des digitalen Hypertextes innerhalb der Vorlesung „Formen digitaler Literatur“. Im dazugehörigen Vorlesungsskriptum stellt Bachleitner Pavićs „Lexikonroman“ in eine Reihe mit weiteren Hypertext-Vorboten wie Jorge Luis Borges („Untersuchung des Werks von Herbert Quain“, „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“), Ernst von Salomon (*Der Fragebogen*), Julio Cortázar (*Rayuela*), Italo Calvino (*Il Castello dei destini incrociati* und *La taverna dei destini incrociati*), Andreas Okopenko (*Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden*) u. a. Die lebendige Rezeption, die das *Chasarische Wörterbuch* auf diese Weise erfährt, zusammen mit dem Umstand, dass Bachleitners Studie als relevante einschlägige Literatur zur Problematik der Nichtlinearität und digitalen Literatur gilt,[98] stellen einen Lichtblick in der rezeptiven Finsternis dar, die seit 2005 Pavićs Werke im deutschsprachigen Raum umgibt.

[97] Vgl. Norbert Bachleitner: Formen digitaler Literatur. In: http://complit.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/abt_complit/VOdigilit1.3.pdf, S. 19f.

[98] Vgl. z. B. die Anführung der Studie als Sekundärliteratur zum Thema auf: netzliteratur.net. Netzliteratur // Internetliteratur // Netzkunst. Hg. Johannes Auer, Christiane Heibach und Beat Suter. http://www.netzliteratur.net, abgerufen am 5. 12. 2015.

2. Die Rezeption des *Chasarischen Wörterbuchs* in der deutschsprachigen Tageskritik

2.1. Formale und inhaltliche Charakteristika des Romans

Als thematische Motivation für den Roman dient Pavić das ungewöhnliche historische Geschick der Chasaren. Das mittelalterliche turksprachige Volk baute im nördlichen Kaukasus zwischen dem Schwarzen und dem Kaspischen Meer ein mächtiges Reich (Kaganat) auf, das vom 7. bis zum 10. Jahrhundert fortbestand. Als Folge zahlreicher Bekehrungsversuche benachbarter christlicher, jüdischer und islamischer Völker (in erster Linie Byzantiner und Araber), charakterisierte die chasarische Gesellschaft ein hohes Maß an religiöser Toleranz, die sich nicht nur als friedliche Koexistenz manifestierte, sondern auch in einer je eigenen Rechtsprechung für Christen, Juden, Muslime und Anhänger heidnischer Kulte resultierte. Die chasarische Oberschicht nahm gegen Ende des 8. oder zu Beginn des 9. Jahrhunderts den jüdischen Glauben an, während in der restlichen Bevölkerung zunächst weiterhin unterschiedliche Konfessionen praktiziert wurden. Das Reich zerbrach infolge innerer Zwistigkeiten (v.a. im Zuge einer späteren antijüdischen Bewegung) sowie weiterer Einfälle vom Fremdvölkern, begleitet von neuen Bekehrungsversuchen. Den endgültigen Untergang des chasarischen Staates leitete der Feldzug Swjatoslaws, eines Fürsten der Kiewer Rus, im Jahre 965 ein. Obwohl die Konversion der chasarischen Oberschicht zum Judentum aus heutiger Sicht unumstritten ist, existieren zur Frage ihrer religiösen Bekehrung zahlreiche widerspüchliche – christliche, jüdische und islamische – Quellen. Diese sind als Zeitgenossen betreffender historischer Ereignisse vornehmlich mittelalterlichen Datums und interpretieren die chasarische Konversion jeweils zu ihrem eigenen Gunsten.[99] Diese Widersprüchlichkeiten sowie das Fehlen von schriftlichen Zeugnissen der Chasaren selbst und die Spärlichkeit materieller Spuren ihrer Kultur macht sich Pavić im *Chasarischen Wörterbuch* zunutze, um auf Grundlage des historisch Unverlässlichen und Diffusen zu einem phantastischen Überbau der möglichen Ereignisse auszuholen. Die serbische Literaturkritik, ebenso wie später die deutschsprachige, hat sehr früh darauf hingewiesen, wie sehr sich gerade der historische Stoff über die Chasaren zur phantastischen Umgestaltung anbietet:

[99] Vgl. Swetlana Aleksandrowna Pletnjowa: Die Chasaren: Mittelalterliches Reich an Don und Wolga. Wien: Schroll 1979, S. 114–145.

> Činjenica da su o ovom narodu sačuvani malobrojni istorijski dokumenti a praktično nikakvi ostaci njegove materijalne kulture omogućila je da on u Pavićevoj imaginaciji bude tretiran kao izvanredan pretekst za prozno, za romaneskno oblikovanje. Sami Hazari kao da su izmišljeni u romaneskne svrhe.[100]
>
> Die Tatsache, dass über dieses Volk nur wenige historische Dokumente und praktisch keinerlei Überreste seiner materiellen Kultur erhalten geblieben sind, hat es möglich gemacht, dass es in Pavićs Imagination als hervorragender Prätext für die literarische Gestaltung verwendet werden konnte. Die Chasaren selbst scheinen wie für Romanzwecke ausgedacht zu sein.

Im semantischen Mittelpunkt des Romans steht die sogenannte chasarische Polemik, ein historisches Ereignis, das im 8. oder 9. Jahrhundert stattgefunden haben soll. Der Kagan (Herrscher) der Chasaren lässt Vertreter der drei monotheistischen Religionen – einen christlichen Mönch, einen islamischen Gelehrten und einen jüdischen Rabbiner – zu einem Streitgespräch an seinen Hof berufen. Er möchte mit seinem Volk zum Glauben desjenigen übertreten, der ihn von der Überlegenheit der eigenen Religion überzeugen kann. Bereits in den ersten schriftlichen Aufzeichnungen über den Disput beansprucht jede der drei Seiten für sich, den Sieg in der chasarischen Polemik davongetragen zu haben. Diese sich gegenseitig ausschließenden Behauptungen der christlichen, islamischen und hebräischen Quellen zum Ausgang des Streitgesprächs motivieren die gesamte weitere Fabel, die als ein Versuch dargestellt wird, zur historischen Wahrheit über die Konversion der Chasaren vorzudringen. Das Unterfangen erweist sich als unmöglich (innerhalb der vorliegenden Fassung des „*Chasarischen Wörterbuchs*“), da das Wechselverhältnis der drei Seiten auf historischer Ebene auf gegenseitigem Ausschließen, Konfrontation und Ignoranz gründet und eine Entscheidung über die eventuelle Rechtmäßigkeit einer Seite unmöglich erscheint. Auf einem „Parallelgleis“ der Fabel finden jedoch Versuche statt, sämtliche widersprüchlichen Quellen zur chasarischen Frage zu vereinen und so zu einem neuen Ganzen zu gelangen. Diese Versuche erhalten eine metaphysische, das Historische hin zum Überhistorischen transzendierende Dimension.

[100] Nedić, Hazarski i drugi palimpsesti, S. 67.

Seinen ästhetischen Reiz verdankt der Roman vor allem seiner unkonventionellen, lexikalischen Struktur. Das *Chasarische Wörterbuch* präsentiert sich als Rekonstruktion und Fortsetzung eines Wörterbuchs über die Chasaren aus dem Jahre 1691, indem es einerseits auf dessen Ergebnisse zurückgreift und andererseits neue, bis in die Gegenwart reichende Ergänzungen liefert. Diese barocke Version aus dem 17. Jahrhundert, angeblich herausgegeben vom polnischen Drucker Joannes Daubmannus, greift ihrerseits auf bereits vorhandenes Geschichtsmaterial zurück. Passend zum Verfahren der Zusammenstellung historischen Quellenmaterials stellt sich der Erzähler des *Chasarischen Wörterbuchs* nicht als dessen Autor vor, sondern „lediglich" als Lexikograph.

Im Aufbau ahmt der Roman daher die Struktur eines Lexikons nach. Er beginnt, Wissenschaftlichkeit suggerierend, mit „Einleitenden Anmerkungen zur zweiten, rekonstruierten und ergänzten Ausgabe", eingeteilt in vier weitere Unterkapitel: 1. Historische Grundlagen des *Chasarischen Wörterbuchs*, 2. Aufbau des Wörterbuchs, 3. Zur Benutzung des Wörterbuchs und 4. Erhaltene Bruchstücke aus dem Vorwort zur vernichteten Ausgabe von 1691 (in der Übersetzung aus dem Lateinischen). Der darauffolgende Hauptteil des Werks enthält drei gesonderte Wörterbücher mit christlichen, islamischen und jüdischen Quellen zur chasarischen Geschichte, in deren Titel die religiöse Farbsymbolik dreier Weltreligionen eingeflossen ist: Das Rote Buch beinhaltet die christlichen, das Grüne Buch die islamischen und das Gelbe Buch die hebräischen Quellen zur chasarischen Frage. [101] Im Anschluss hierauf befinden sich zwei Appendices: Appendix I ist als Bericht des Mönchs Teoktist Nikoljski formuliert, der „als Vorbereiter der ersten Ausgabe des *Chasarischen Wöcrterbuchs*" fungiert, während Appendix II einen Gerichtsprotokoll zu einem im Roman thematiserten Mordfall darstellt. Am Ende findet sich noch eine „Abschließende Bemerkung über den Nutzen dieses Wörterbuchs" sowie ein Verzeichnis aller im Text vorkommenden Ordnungswörter.

Im Einklang mit der enzyklopädischen Romanvorlage verläuft die Fabel im Hauptteil des Buchs, den drei Wörterbüchern mit christlichen, islamischen und jüdischen Quellen, nicht entlang einer kontinuierlichen Handlungsachse, sondern konstituiert sich innerhalb von

[101] Vgl. dazu die Erläuterung von Clemens P. Sidorko: „Rot, als Sinnbild des Heiligen Geistes und des Martyriums Christi, ist neben Weiss die höchste liturgische Farbe des orthodoxen Christentums; Grün ist noch heute die klassische Symbolfarbe des Islam, da der Mantel des Gesandten Muhammad grün gewesen sein soll, während Gelb seit der Kleiderverordnung des Kalifen Umar II (720 n. Chr.) im chrislichen (sic!) und muslimischen Bereich immer wieder zur Kennzeichnung der Juden verwendet wurde." Clemens P. Sidorko: Intertextualität und postmoderne Elemente in Milorad Pavićs „Hazarski rečnik, roman-leksikon u 100 000 reči". Lizentiatsarbeit. Basel 1989, S. 27.

Lexikoneinträgen. Gleich einer echten Enzyklopädie, bestehen das Rote, Grüne und Gelbe Buch aus einer Reihe von Stich- bzw. Ordnungswörtern sowie den dazugehörigen Texteinträgen zu Figuren, Ereignissen, Topoi etc., die mit der chasarischen Geschichte in Verbindung stehen. Die Fabel zerfällt somit in Teilfragmente, deren Anordnung einzig und allein von der alphabetischen Reihenfolge abhängt.[102] Dem Leser wird auch eine Orientierungshilfe in Form von Verweiszeichen angeboten: Ein hochgestelltes Kreuz deutet an, dass das betreffende Stichwort im Roten Buch zu finden ist, ein Halbmond verweist auf dessen Stellung im Grünen und ein Davidstern auf die Existenz des Stichworts im Gelben Buch. Die mit einem nach unten weisenden hochgestellten Dreieck markierten Ordnungswörter befinden sich in allen drei Wörterbüchern, während ein „A" auf den Appendix I verweist.

Der Erzeugung von Wissenschaftlichkeitskolorit dienen darüber hinaus der Einsatz des dokumentarischen Diskurses, sowie die kontinuierlichen Hinweise des Lexikographen-Erzählers auf historisches, vor allem schriftliches Quellenmaterial zur chasarischen Geschichte. Dieses erscheint sowohl im Lauftext der einzelnen Lexikoneinträge als auch in Form kurzer Literaturangaben, die den Artikel voran- oder nachgestellt und – gekennzeichnet als „Quellen" oder „Ausgewählte Literatur" – auch graphisch vom restlichen Text abgehoben sind. Ein einziges Mal, in den „Einleitenden Anmerkungen", wird auf die Quellen auch mittels einer Fußnote verwiesen.

Doch neben den faktographischen Merkmalen besitzt Pavićs Werk Elemente, die es eindeutig als fiktional enttarnen. Der Buchtitel zielt noch auf eine Verwirrung des Lesers in Bezug auf die Genrezuordnung ab. Während der Haupttitel, *Das Chasarische Wörterbuch,* eine wissenschaftliche Orientierung nahelegt, wird die Erwartungshaltung des Lesers im Untertitel enttäuscht: dieser weist das Werk als „Lexikonroman in 100 000 Stichworten" aus und positioniert es damit zwischen die enzyklopädische Faktographie und die literarische Fiktion.

Im Romantext selbst unterliegt die Faktizität des Lexikalischen einer vielfachen Brechung. Am effektvollsten geschieht dies durch die Vermischung des wissenschaftlichen Diskurses der Enzyklopädie und Passagen, die eindeutig als fiktional zu erkennen sind und zumeist in das Phantastische hineinreichen. So beginnt ein Lexikoneintrag in streng

[102] Im Vorwort befindet sich ein Hinweis auf die Zufälligkeit dieses Ordnungsprinzips, das in Abhängigkeit von dem benutzten Alphabet eine unterschiedliche Anordnung der Stichwörter zur Folge hat. (Vgl. Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 19.) Das wirkt sich bereits auf die Romanfassungen auf Serbisch aus, je nachdem, ob sie in kyrillischer oder lateinischer Schrift erfolgen.

dokumentarischem Stil Fakten vorzutragen, um sodann nahtlos in poetische Bilder umzuschlagen und schließlich zur Faktographie zurückzukehren:

> Die Chasaren waren ein unabhängiger und mächtiger Stamm, ein kriegerisches und nomadisches Volk (Fakten), das zu unbestimmbarer Zeit, getrieben von einer heißen Stille (poetische Bildhaftigkeit), aus dem Osten kam, um im Zeitraum zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert das Festland zwischen zwei Meeren, dem Kaspischen und dem Schwarzen Meer, zu besiedeln (Fakten). (Anmerkungen in Klammern M.M.)[103]

Die unmittelbare Fortsetzung des Berichts erfolgt sodann in Form einer üppigen Phantastik: „Man weiß, daß die Winde, die sie herbeitrieben, männlicher Art waren, solche, die niemals Regen mit sich brachten – Winde, auf denen Gras wuchs, das sie gleich Bärten über den Himmel trugen.“[104]

Die fiktionale Ausgestaltung vieler Textstellen erlaubt es nicht immer, eine Grenze zwischen poetischer Sprache, phantastischer Darstellung und auf Metaphern beruhenden Redewendungen zu ziehen, wie im folgenden Bericht über den Fall des chasarischen Reiches aus den „Einleitenden Anmerkungen“: „Einer der russischen Heerführer des 10. Jahrhunderts, Fürst Swjatoslaw, verspeiste, ohne vom Pferd zu steigen, das Chasarenreich wie einen Apfel.“[105] Andernorts überlagern suggestive phantastische Bilder eine poetische Emotionalität: „Augenzeugen vermerkten, daß die Schatten der Häuser in der chasarischen Residenz noch lange nicht einstürzen wollten, nachdem die Gebäude selbst schon längst vernichtet waren.“[106] Das emotionale poetische Bild von nicht einsturzwilligen Schatten vernichteter chasarischer Häuser wird wiederum durch die pseudo-lexikalische Einleitung („Augenzeugen berichten“) leicht ironisch gebrochen. Damit ist auch schon das signifikanteste stilistische Verfahren des Romans markiert: das variantenreiche Ineinanderschlingen des realistischen und poetisch-phantastischen Erzählmodus.

Die Verlässlichkeit des wissenschaftlichen Diskurses erfährt auch auf inhaltlicher Ebene des *Chasarischen Wörterbuchs* eine Brechung. So erscheint so mancher Lexikoneintrag als ein

[103] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 9.
[104] Ebd., S. 10.
[105] Ebd., S. 10f.
[106] Ebd., S. 11.

Strauß von Widersprüchen zwischen Berichten aus unterschiedlichen Quellen. Ein Blick auf Auszüge zum Stichwort „Ateh“ aus dem Roten Buch vermittelt einen guten Eindruck über diese narrativen Ketten von (pseudo-)historischen Diskrepanzen, die darüber hinaus fast nie ohne phantastische Elemente auskommen:

> Ateh war sehr schön und fromm [...][107]

> Anderen Erzählungen zufolge war Ateh überhaupt nicht schön, sie übte jedoch ihr Gesicht vor dem Spiegel, einen solchen Ausdruck anzunehmen, und ihre Gesichtszüge in der Weise zu ordnen, daß es eine schöne Form erhielt. [...] Jedenfalls nannte ein romäischer (byzantinischer) Kaiser im 9. Jahrhundert den berühmten Philosophen und Partriarchen Photios ein „chasarisches Gesicht“, was entweder auf verwandtschaftliche Beziehungen des Patriarchen zu den Chasaren anspielen mochte oder eine Heuchelei war. Nach Daubmannus stimmt weder das eine noch das andere. Mit dem chasarischen Gesicht ist die Eigenschaft aller Chasaren – so auch die von Prinzessin Ateh – gemeint, an jedem Tag als ein anderer zu erwachen, mit ganz neuem und unbekanntem Gesicht, so daß selbst die nächsten Anverwandten Mühe haben, einander wiederzuerkennen. Reisende wiederum vermerken, alle chasarischen Gesichter seien gleich und verändern sich niemals, und es komme daher zu Komplikationen und Verwechslungen.[108]

> Man weiß von Prinzessin Ateh, daß es ihr nie gelang zu sterben. Es gibt jedoch eine Aufzeichnung, eingeritzt in ein Messer, verziert mit winzigen Löchern, die von ihrem Tode spricht.[109]

Wird die Frage der Faktizität und rationaler Wissenbegründung bereits auf zahlreichen Textebenen thematisiert, so wächst sie im Zentralkonflikt des Romans zu einer Problematisierung der historischen Wahrheit aus. Das Rote, Grüne und Gelbe Buch stehen einander in Bezug auf die religiöse Konversion der Chasaren feindlich gegenüber. Jede der drei Konfliktparteien verbucht den Sieg im Glaubensdisput auf das eigene Geschichtskonto und

[107] Ebd., S. 31.
[108] Ebd., S. 31f.
[109] Ebd., S. 33.

schließt somit die anderen zwei Seiten auf unwidderrufliche Weise vom Anteil an der historischen Wahrheit aus. Auch der Umstand, dass jedes der Bücher in sich widerspüchliche Geschichtszeugnisse vereint, ändert nichts an der Tatsache, dass sie sich bezüglich der Zentralfrage nach der Glaubenswahl der Chasaren opponierend und verfeindet gegenüberstehen. Der je eigene historische Triumph, errungen in der chasarischen Polemik, bildet in jedem der drei Wörterbücher die einzige unantastbare Wahrheit, die mit Vehemenz verteidigt wird, so sehr auch sämtliche anderen historischen Wahrheiten brüchig werden. Diese Divergenzen kommen in den unvereinbaren Darstellungen der chasarischen Polemik (unter dem gleichnamigen Stichwort) im Roten, Grünen und Gelben Buch deutlich zum Ausdruck. Obwohl innerhalb jedes Buches Widersprüchlichkeiten, Unstimmigkeiten und unverlässliche Angaben gemacht werden – betreffend z.B. die historischen Daten und den Ablauf der Ereignisse – herrscht über die je eigene Dominanz in puncto chasarischer Glaubenskonversion kein Zweifel. Das Rote Buch schildert den Sieg des christlichen Teilnehmers am Disput, des heiligen Kyrillos (Konstantin des Philosophen) mit folgenden Worten:

> CHASARISCHE POLEMIK – ein Ereignis, das die christlichen Quellen in das Jahr 861 verlegen, gemäß dem Wortlaut der Vita Konstantins aus Saloniki, des heiligen Kyrillos † [...]. In dem erwähnten Jahr 861 kamen Abgesandte der Chasaren zum byzantinischen Kaiser und sprachen: „Seit alters kennen wir nur den einen Gott, der über allem ist, und vor ihm verneigen wir uns gen Osten, auch halten wir uns an unsere anderen heidnischen Bräuche. Die Juden überreden uns nun, ihren Glauben und ihren Gottesdienst anzunehmen; die Sarazenen ihrererseits ziehen uns, während sie uns Frieden und zahlreiche Geschenke anbieten, zu ihrem Glauben hinüber, indem sie sprechen: ‚Unser Glaube ist besser als der aller anderen Völker' – deshalb wenden wir uns an euch, die wir gegen euch alte Freundschaft und Liebe hegen, denn ihr Griechen seid ein großes Volk und empfangt die kaiserliche Macht von Gott; wir bitten daher um euren Rat und ersuchen euch, uns einen eurer gelehrten Männer zu entsenden; sollte er denn im Streitgespräch Juden und Sarazänen besiegen – so werden wir euren Glauben annehmen."[110]

[110] Ebd., S. 79.

> [...] So wandte sich der Kagan vom Juden ab und überzeugte sich aufs neue, daß die Argumente Konstantins des Philosophen die wahren seien. Er trat mit seinen Oberhäuptern zum Christentum über und schickte dem griechischen Kaiser einen Brief, der in Kyrillos' Vita unter folgendem Wortlaut erwähnt wird:
> „Du hast uns, Herr, einen solchen Menschen gesandt, der uns das Licht des christlichen Glaubens in Wort und Tat erklärte, und wir überzeugten uns, daß dies der rechte Glaube ist, und wir befahlen den Menschen, sich freiwillig taufen zu lassen..."[111]

Die islamischen Quellen aus dem Grünen Buch offenbaren so manchen diffusen und unsicheren Bericht über den Hergang der chasarischen Konversion zum Islam, doch der Übertritt selbst steht auch hier außer Zweifel:

> CHASARISCHE POLEMIK – Dimaski vermerkt, daß während der Polemik, von der abhing, welchem Glaubensbekenntnis sich die Chasaren zuwenden würden, eine große Unruhe im Lande herrschte. [...] Das Jahr, in dem die Sache zur Entscheidung stand, ist nicht gesichert, Al-Bakri ☾ macht jedoch darauf aufmerksam, daß die Chasaren den Islam vor anderen Glaubensrichtungen annahmen, und zwar im Jahre 737 nach Isa. Die Frage, ob der Übertritt zum Islam und die Polemik gleichzeitig stattfanden, ist eine andere Sache. Offensichtlich nicht. So ist das Jahr der Polemik unbekannt. Ihr Kern liegt freilich offen zutage. Dem Drängen von zahlreichen Seiten ausgestzt, sich einem der drei Glaubensbekenntnisse anzuschließen – dem Islam, dem Christentum oder dem Judentum –, verlangte der Kagan nach drei gelehrten Männern: nach einem Juden (von denen, die aus dem Kalifat vertrieben worden waren), nach einem griechischen Theologen von der Universität in Konstantinopel und nach einem der arabischen Ausleger des *Koran*. Dieser dritte nannte sich Farabi ibn Kora ☾ , in die Polemik trat er als letzter ein, denn man hatte ihn in seiner Anreise behindert. Daher begannen zunächst der christliche und der hebräische Vertreter das Gespräch, und der Grieche war im Begriff, den Kagan immer mehr für seine Ansichten zu gewinnen. [...][112]

[111] Ebd., S. 84.
[112] Ebd., S. 163f.

> [...] der Kagan [...] begriff, daß der Grieche zwar mit einer Engelszunge ausgestattet war, daß die Wahrheit jedoch auf der anderen Seite lag. Und er erteilte endlich dem Mann des Kalifen das Wort, Farabi ibn Kora.[113]
>
> Auf diese Worte hin umarmte der Kagan Farabi ibn Kora, und damit war alles beschlossen. Er nahm den Islam an, zog seine Schuhe aus, betete zu Allah und ließ seinen Namen verbrennen, der ihm nach chasarischem Brauch vor der Geburt verliehen worden war.[114]

Im Gelben Buch wird die Widersprüchlichkeit herbräischer Quellen über den Glaubensdisput und den genauen Zeitpunkt der chasarischen Konversion direkt angesprochen. Dass es sich dabei um die Annahme des Judentums gehandelt haben soll, wird verständlicherweise nicht in Frage gestellt:

> CHASARISCHE POLEMIK – nach hebräischen Quellen das Schlüsselereignis in Verbindung mit dem Übertritt der Chasaren zum Judentum. Die Zeugnisse über dieses Ereignis sind widersprüchlich und spärlich, so daß man nicht einmal das Datum der Polemik kennt und den Zeitpunkt der Judaisierung der Chasaren mit dem Zeitpunkt des Gastaufenthaltes dreier Traumdeuter in der chasarischen Residenz durcheinander-bringt.[115] [...]
>
> Das Ereignis, das Gegenstand der Aufmerksamkeit aller erwähnten Quellen ist, spielte sich in den sparsamsten Umrissen auf folgende Weise ab. In der Sommerresidenz des Kagan [...] fanden sich drei Theologen ein, ein jüdischer Rabbiner, ein griechischer Christ und ein arabischer Mulla; der Kagan aber gab ihnen seinen Entschluß bekannt, mit seinem ganzen Volk zum Glauben desjenigen von ihnen überzugehen, der ihm die annehmbarste Deutung seines Traumes geben würde. Im Traum also war dem chasarischen Kagan der Engel erschienen und hatte zu ihm gesagt: „Gott sind deine Absichten lieb, nicht aber deine Werke." Um diese Worte drehte sich das Streitgespräch, und die hebräischen Quellen, die Daubmannus anführt, beschreiben den weiteren Verlauf des Ereignisses so:

[113] Ebd., S. 166.
[114] Ebd., S. 167.
[115] Ebd., S. 240.

> Anfangs schwieg der hebräische Vertreter Rabbi Isaak Sangari ✡ und ließ die anderen sprechen [...][116]
>
> Hierauf wandte sich der Kagan dem jüdischen Vertreter mit der Frage zu, was er zu seiner Religion zu sagen habe. Rabbi Isaak Sangari antwortete ihm, daß sich die Chasaren ja gar nicht zu einem neuen Glauben bekehren sollten. Mochten sie den alten bewahren. Als sich alle über eine solche Meinung verwunderten, erklärte der Rabbi: „Ihr seid keine Chasaren. Ihr seid Juden und kehrt dahin zurück, wo euer Platz ist: zum lebendigen Gott eurer Vorfahren.“[117]
>
> In Wahrheit verlief die Bekehrung der Chasaren zum Judentum in zwei Phasen. Die erste begann unmittelbar nach dem Sieg der Chasaren über die Araber im Jahre 730 bei Ardebil südlich des Kaukasus [...][118]

Das Rote, Grüne und Gelbe Buch stehen somit in ihrer Unvereinbarkeit und gegenseitiger Ausschließung einander gegenüber. Da jedoch im Romantext neben den drei verschiedenartig argumentierenden Wörterbüchern keine weitere (äußere) Instanz existiert, die über die Richtigkeit der einzelnen Behauptungen entscheiden könnte, äußert sich die historische Wahrheit im *Chasarischen Wörterbuch* demnach als eine plurale, da dreifache Wahrheit. (In der chasarischen Polemik handelt es sich dabei um einen als Glaubensdisput getarnten kulturell-ideologischen Konflikt, getragen vom Anspruch der offiziellen Religionen auf Vorrangstellung im Historischen, und nicht um einen theologischen Streit über die letzten Fragen des Glaubens. Im Kapitel 3.1. wird diese Auffassung von der Natur der chasarischen Polemik genauer expliziert.)

Doch die Pluralität der (geschichtlichen) Wahrheit hat im Roman keine vordergündig positiven Konnotationen. Sie erscheint als Folge der pessimistischen Einsicht über die Unmöglichkeit einer Einigung und Verständigung im Historischen. Die pessimistische Diagnose über die absolute Konflikthaftigkeit auf geschichtlichem Terrain zeichnet sich umso deutlicher ab, als ein ganzer Themenkomplex des Romans dem Versuch einer Überwindung historischer Zwistigkeiten und Unzulänglichkeiten gewidmet ist. Im Zusammenhang mit dieser Thematik bietet es sich an, auf die grundlegende Bedeutung der Dreizahl für die Sinnkonstitution des

[116] Ebd., S. 242.
[117] Ebd., S. 244f.
[118] Ebd., S. 246.

Textes hinzuweisen. Die „physische“ Aufteilung des Romans in drei Wörterbücher ist dessen schon auf den ersten Blick sichtbare strukturelle Eigenschaft. Daneben konstituieren sich innerhalb der stark fragmentarisierten lexikalischen Romanstruktur auch zahlreiche weitere triadische Konstellationen. So lassen sich im Text drei verschiedene Zeitebenen ausmachen, auf denen die Fabel beruht: Mittelalter, Barock (17. Jahrhundert) und Gegenwart (20. Jahrhundert), wobei auf jeder von ihnen bestimmte Figuren ebenfalls in Dreierkonstellationen auftreten. Diese triadischen Orientierungspunkte erlauben es auch eine ungefähre, auf das Wichtigste reduzierte Synopsis der Handlung zu erstellen, in einem Roman, zu dessen Hauptmerkmalen gerade die starke narrative Fragmentarisierung sowie die Anordnung von Handlungseinheiten nach dem alphabetischen „Zufallsprinzip“ gehören. Ein Resümee wie das nun folgende kann daher nur zustandekommen, wenn man „versucht [...] das Lexikon-Gerüst des Romans abzutragen und sich die Fabel in herkömmlicher Weise, nämlich längs einer Narrationsachse mit zeitlich fixiertem Anfangs- und Endpunkt“[119] vorstellt.

Das Zentralereignis der ersten, mittelalterlichen, Zeit- und Handlungsebene ist die schon mehrfach genannte chasarische Polemik. Neben den Vertretern dreier Weltreligionen – dem Heiligen Kyrillos (bzw. dem Philosophen Konstantin), dem islamischen Schriftgelehrten Farabi ibn Kora und dem Rabbiner Isaak Sangari – beteiligen sich auch der Kagan und die Prinzessin Ateh (die entweder Ehefrau, Geliebte, Schwester oder Tochter des Kagans ist) am Disput, sowie indirekt die sogenannten Traumjäger, eine Sekte chasarischer Priester, die Prinzessin Ateh unterstellt ist. Über den Ausgang des Streitgesprächs existieren drei miteinander unvereinbare Standpunkte. Drei Chronisten der chasarischen Polemik – auf christlicher Seite Methodios aus Saloniki (9. Jh.), auf islamischer der Historiker Spaniard al-Bakri (11. Jh.) und auf jüdischer der Dichter und Philosoph Jehuda Halevi (11.–12. Jh.) – schreiben den Triumph bei der chasarischen Polemik jeweils dem Vertreter ihrer eigenen Religion zu.

Auf der barocken Zeitebene des 17. Jahrhunderts versuchen drei Männer die bisherigen Kenntnisse über die Chasaren zusammenzutragen: der serbische Diplomat und Heerführer Avram Branković (Rotes Buch), der anatolische Lautenspieler Jusuf Masudi (Grünes Buch) und der Dubrovniker sephardische Jude Samuel Koën (Gelbes Buch). Obwohl die drei Chasarenforscher wiederum drei verfeindeten Religions- und Kulturkreisen angehören, werden sie bei ihrer Suche von ganz gegenteiligen Impulsen getragen: Sie streben leidenschaftlich nach

[119] Sidorko, S. 28f.

der vollständigen Wahrheit über die Chasaren und sind sich sicher, dass diese nur durch Vergleich von Kenntnissen aller drei Seiten erreichbar ist. Deshalb suchen sie einander, wobei Branković und Koën eine Doppelgänger-Beziehung verbindet: der eine träumt den Wachzustand / die Realität des anderen, während Masudi als Traumjäger über die Gabe des Traumlesens verfügt. Jeden der drei Männer begleitet eine Gestalt aus der dämonischen Welt, eine Teufelsfigur aus derjenigen Glaubenstradition, der auch der Chasarenforscher entstammt: Avram Branković ist ein Vertreter der christlichen Hölle zur Seite gestellt, der frühere Protokalligraph des Klosters Nikolje und bei Branković als Schreiber angestellte Nikon Sevast; zu Jusuf Masudi gesellt sich der Schejtan (Teufel) Jabir ibn Akschani aus der islamsichen Hölle und zu Samuel Koën die Dubrovniker Patrizierin Efrosinija Lukarević als Vertreterin der jüdischen Gehenna.

Im Jahre 1689 kommen die drei Chasarenforscher zum ersten und letzten Mal auf dem türkisch-österreichischen Kriegsschauplatz bei Kladovo zusammen. Die einzige Gelegenheit, Wissen über die Chasaren auszutauschen, wird auf Intervention der dämonischen Mächte verhindert: alle drei Männer kommen ums Leben. Branković wird von einem Janitscharen erschlagen und erwacht dabei. Koën verfällt daraufhin in Tiefschlaf und erwacht nicht mehr aus ihm, da nun niemand seine Realität fortträumen kann. Masudi kann als Traumjäger noch die Tode beider mitträumen, wird aber am nächsten Tag hingerichtet.

Die Erkenntnisse über die Chasaren können dennoch gerettet werden. Ein anderer Diener Brankovićs, der mit einem hypertrophen Gedächtnis begabte Teoktist Nikoljski, kann die Schriften der Chasrenforscher noch schnell auswendig lernen, bevor Nikon Sevast sie vernichtet. Deren Inhalt, der als Erstversion des „*Chasarischen Wörterbuchs“* gilt, diktiert er dem polnischen Drucker Joannes Daubmannus, der sie unter dem Titel *Lexicon Cosri* im Jahr 1691 druckt.

Im 20. Jahrhundert, und damit auf der dritten Zeitebene, scheitert ein (bisher) letzter Versuch der Zusammenführung des gesamten Chasarenstoffs. In der Rolle der Chasarenforscher finden sich nun drei Universitätsprofessoren, die wiederum den drei verfeindeten religiös-kulturellen Sphären angehören. Die Forschungsbereiche der drei Philologen verraten ihre starke Wechselbezüglichkeit, denn jeder von ihnen zeigt mit seiner professionellen Ausrichtung Interesse für die „heimische“ Religions-und Kultursphäre eines anderen: Der Christ Dr. Isajlo Suk ist Arabist und Professor an der Universität Novi Sad, der Muslim Dr. Abu Kabir Muawija ein arabischer Hebräist und Professor an der Universität in Kairo und die Slawistin Dr. Dorota

Schulz eine polnische Jüdin und Professorin an der Universität in Jerusalem. Beim Treffen auf einem Kongress in Istanbul im Jahr 1982 sind die drei Wissenschaftler nahe daran, das Wissen über die Chasaren durch Vereinigung ihrer Teilerkenntnisse zu vervollständigen. Doch auch dieses Mal gelingt das Vorhaben nicht, wobei die Ereignisse einem Szenario folgen, das als Wiederholung des Geschehens aus der barocken Zeitperiode erkennbar ist. Dr. Suk und Dr. Muawija weden vom Jungen und Vater der dreiköpfigen belgischen Familie van der Spaak, deren Mitglieder unschwer als Reinkarnationen der Teufel Nikon Sevast, Jabir ibn Akschani und Efrosinija Lukarević zu entziffern sind, umgebracht. Dorota Schulz überlebt zwar, gesteht aber den Mord an Abu Kabir Muawija, obwohl sie in Wirklichkeit unschuldig ist, und wird zu einer Zuchthausstrafe verurteilt. Dank eines Gesprächs mit Dr. Muawija ist sie dennoch die einzige, die zu einem Wissen über zwei von drei Traditionslinien gelangt ist, womit die Möglichkeit einer eventuellen zukünftigen Verständigung offen gelassen wird.

Ein strukturelles, aber auch editorisches Kuriosum des *Chasarischen Wörterbuchs* ist die Existenz einer „männlichen" und einer „weiblichen" Romanvariante. Auf manchen Ausgaben des Werks erscheint die jeweilige Aufschrift „männliches" bzw. „weibliches Exemplar" bereits auf dem Buchumschlag.[120] Der tatsächliche Unterschied zwischen den beiden Textversionen beläuft sich auf einen relativ kurzen Absatz unter dem Stichwort „Schulz, Dr. Dorota" und könnte leicht überlesen werden, würde der „Lexikograph" in der „Abschließenden Bemerkung" nicht selbst darauf hinweisen. Die winzige Differenz hat keine schwerwiegende Auswirkung auf das Textverständnis, ist jedoch insoweit ein sehr effektvoller Kunstgriff, als sie eine relevante thematische Linie des Romans, die Dualität zwischen dem Männlichen und Weiblichen, „performativ" zum Ausdruck bringt.

Innerhalb der fast unübersichtlichen Rezeption des *Chasarischen Wörterbuchs* im In- und Ausland dominiert zweifellos jene Sichtweise, wonach der Roman eine Hochleistung postmoderner Literatur darstellt.[121] Die postmoderne Poetik des Lexikonromans wird dabei sehr

[120] Vgl. z. B. die serbische Erstausgabe beim Verlag Prosveta aus dem Jahr 1984.

[121] Vgl. dazu u. a.: Aleksandar Jerkov: Nova tekstualnost. Ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba [Neue Textualität. Studien zur serbischen Prosa des postmodernen Zeitalters]. Nikšić, Beograd, Podgorica: Unireks, Prosveta, Oktoih 1992; Radoman Kordić: Postmodernistička ukrštenica. Milorad Pavić: Predeo slikan čajem i Hazarski rečnik [Postmodernes Kreuzworträtsel. Milorad Pavić: Landschaft in Tee gemalt und Das Chasarische Wörterbuch]. Književna kritika mart–april 1989, XX, 2, S. 69–85; Jasmina Mihajlović: Elementi postmoderne poetike Milorada Pavića. In: Dies.: Priča o duši i telu. Slojevi i značenja u prozi Milorada Pavića [Elemente der postmodernen Poetik Milorad Pavićs. In: Dies.: Geschichte über die Seele und den Körper. Schichten und Bedeutungen in der Prosa Milorad Pavićs]. Prosveta: Beograd 1992, S. 104–110; Veroljub Vukašinović (Hg.): Savremena srpska proza 5. Pavić i postmoderna [Zeitgenössische serbische Prosa 5. Pavić und die Postmoderne].

gerne an einer Reihe formal-ästhetischer Merkmale festgemacht. Den Status eines postmodernen „Klassikers" verdankt das *Chasarische Wörterbuch* auch (und möglicherweise sogar vor allem) der in seinem sematischen Mittelpunkt vorhandenen Wahrheitsthematik. Die resolute Widersprüchlichkeit der vorgetragenen Zeugnisse zur chasarischen Geschichte, ebenso aber die Unübersichtlichkeit und Unzuverlässigkeit sich fortwährend verzweigender Interpretationsketten, sowie die Verschmelzung der geschichtlichen Angaben mit phantastischen Bildern und Berichten legen nahe, dass die Erlangung einer historischen Wahrheit (über die Konversion der Chasaren) unmöglich ist bzw. sich einzig als plurale Wahrheit offenbart – ein Konzept, das den Kern vieler Postmoderne-Konstruktionen ausmacht.

Eine Schlüsselrolle bei der Zuordnung des *Chasarischen Wörterbuchs* zum Paradigma postmoderner Literatur kommt auch seiner strukturellen Organisation zu. Wie noch zu sehen sein wird, hat man in der Lexikonform sowie in der Aufsplitterung des enzyklopädischen Musters in drei gleichberechtigte Wörterbücher ein Paradebeispiel der semantisierten Struktur erblickt: Die stark fragmentarisierte Form unterstützt auf „ideale" Weise die thematisch aufbereitete Dissoziation der Wahrheit in eine Pluralität von Wahrheitsperspektiven.

Doch neben dem Prozess der Wahrheitsdissolution, in dem man nicht ohne Grund ein Signum postmoderner Schreibweise zu erkennen glaubt, verfügt das *Chasarische Wörterbuch*, wie aus den bisherigen Ausführungen zu sehen war, über einen starken Impuls zur (Wieder)Vereinigiung der Wahrheit zu einem die verschiedenen Perspektiven sublimierenden Ganzen. Das leidenschaftliche Engagement einzelner Romanfiguren in diese Richtung wird von metaphysicher Seite obstruiert. Damit erscheint die Unmöglichkeit der Konfliktbehebung (im Sinne einer Vereinigung gegensätzlicher Standpunkte) im Historischen gewissermaßen ontologisch begründet.

Doch der Roman besitzt auch eine mythologische Ebene, auf welcher das Streben nach der Vollständigkeit der historischen Quellen über die Chasaren symbolisch als ein Streben nach überhistorischer Einheit repräsentiert wird. Der mythologische Bezug kommt v. a. in den sogenannten „Adamslegenden" zum Tragen, deren Varianten jedes der drei Bücher auf der barocken Zeitebene enthält. Die Zusammenstellung von „Chasarischen Wörterbüchern" wird darin mit der Wiedererschaffung des himmlischen Adam gleichgesetzt, eines mystischen Wesens

---

Trstenik: Narodni univerzitet 1994. Für eine ausführliche Bibliographie zum Thema „Pavić und die Postmoderne" vgl. http://www.khazars.com/sr-YU/recepcija/pavic-i-postmoderna3.

aus den häretischen Traditionen der drei monotheistischen Religionen, das einen göttlichen Vollkommenheitszustand vor der Erschaffung der Welt denotiert.

Die gesamte Symbolik der Adamslegenden suggeriert, dass die Überwindung der (vorläufig) untilgbaren Differenzen und Konflikte nicht im Offiziellen der historischen Verständigung zu erreichen ist, sondern im Bereich des Inoffiziellen und Transrationalen. Innerhalb des mythologischen Romankomplexes bekommt die Suche nach dem „Chasarischen Wörterbuch" also einen metaphysischen Sinn, dank welchem sie sich über die Unzulänglichkeit der Kommunikation im Historischen hinwegsetzt.

Diese Interpretationslinie ist selbstverständlich nur eine von vielen möglichen (und bestehenden) Deutungsversuchen des komplexen Romans *Chasarisches Wörterbuch*. Sie stellt jedoch einen Interpretationansatz dar, in den, wie mir scheint, die Stränge vieler anderer Deutungskonzepte „hineinlaufen". Vor allem markiert sie den relevanten Unterschied zwischen der historischen und der transhistorischen, metaphysischen Wahrheit, welcher (auch in den hier thematisierten deutschsprachigen Beiträgen) in der Regel fallen gelassen wird.[122] Der vorgeschlagene Interpretationsentwurf soll hier nur als Erstorientierung im semantischen Dickicht des *Chasarischen Wörterbuchs* dienen. Da er vor allem im Zusammenhang mit der poetologischen Zuordnung des Romans zur Moderne bzw. Postmoderne, die als Thema in der literaturwissenschaftlichen Pavić-Rezeption aufkommt, von Interesse sein wird, soll er an jener Stelle ausführlicher vorgestellt werden.

[122] Eine profunde Analyse der Relation zwischen der historisch-rationalen und der metaphysischen Wahrheit im *Chasarischen Wörterbuch* legt Kristijan Olah vor, der auf dieser grundlegenden Unterscheidung auch seine gesamte Interpretation des Romans basiert. Diese Unterscheidung führt den Autor zu fundamental neuen Einsichten in das *Chasarische Wörterbuch*, wonach das Werk zwar eine durchaus postmoderne Thematisierung der historischen Wahrheit beinhaltet, in Bezug auf die metaphysische Wahrheit aber eine moderne Sensibilität an den Tag legt. In meiner eigenen Interpretation der Wahrheitsfrage im *Chasarischen Wörterbuch* (s. u.) habe ich mich an den wichtigsten Parametern aus Olahs Deutungsmodell orientiert. Vgl. Kristijan Olah: Knjiga-Bog. (Postmoderna) duhovnost u Hazarskom rečniku Milorada Pavića [Das Gott-Buch. (Postmoderne) Spiritualität im Chasarischen Wörterbuch von Milorad Pavić]. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2012.

2.2. Die Rolle der Tageskritik in literarischen Rezeptionsprozessen

Der einflussreichste Regulator von Milorad Pavićs literarischem Geschick im deutschen Sprachraum ist zweifelsohne die Zeitungs- bzw. Tageskritik. Sie reagiert jeweils unmittelbar auf alle drei Romanpublikationen des serbischen Schriftstellers in ihrer deutschen Übersetzung (*Das Chasarische Wörterbuch* 1988, *Landschaft in Tee gemalt* 1991 und *Die inwendige Seite des Windes* 1995) mit einer beachtenswerten Anzahl von Beiträgen, einschließlich Kurzkritiken, ausführlichen Buchbesprechungen und Interviews mit dem Autor. Es war gerade die Tageskritik, die Milorad Pavić im deutschsprachigen Raum innerhalb nur einer literarischen Saison zum Kultautor erhoben und ihn später ebenso blitzartig innerhalb weniger Monate in die Tiefen moralischer Stigmatisierung gestürzt hat. Diese Entwicklungen zeugen von einem beachtlichen Machtpotential der Zeitungskritik, welches in der betreffenden Zeit eng mit dem großen Machteinfluss der Tageszeitungen zusammenhängt. Der allgemeine Modus der Wechselbeziehung zwischen tageskritischem Wort und seinem Erscheinungsmedium soll deshalb im Folgenden kurz umrissen werden.

Im Allgemeinen verdankt die Tageskritik ihren (zumindest potenziellen) Status als steuernde Kraft von literarischen Rezeptionsprozessen dem Massenmedium Zeitung als ihrem Erscheinungskontext. In Übereinstimmung mit dem Informations- und Aktualitätscharakter der Tageszeitung ist auch die literarische Zeitungskritik vor allen Dingen aktuelle Information. Sie berichtet über Gegenwärtiges, Laufendes und differenziert dabei implizit – analog zur Berichterstattung der Tageszeitung selbst – zwischen relevanten und irrelevanten Inhalten. Andererseits äußert sich ihre genuin literatur*kritische* Dimension gewöhnlicherweise im wertenden Zugang zum literarischen Werk. Die Tageskritik ist also nicht nur Information, sondern immer auch Werturteil.

Insgesamt ist die Zeitungskritik also kein Betätigungsfeld für ausführliche analytische und hermeneutische Erörterungen, sondern eine Plattform für die Präsentation der aktuellen literarischen Produktion, die sich zumeist auf das Erfassen zentraler Werkcharakteristika und auf die kritische Bewertung des Kommentierten beschränkt.

Dabei entwickelt sich die Aktivität der Tageskritik in keinem gänzlich neutralen Kontext. Darüber, welche Inhalte als relevant und als einer Information wert eingestuft werden, und welches (ästhetische, ideologische usw.) Werturteil dem besprochenen Werk zukommt, entscheidet zum Großteil die ideologische bzw. politische Grundorientierung der jeweiligen Zeitung.

Fasst man nun die elementaren Merkmale der Zeitungskritik zusammen (ihr durch das Massenmedium Zeitung ermöglichter großer Wirkungsbereich; die unmittelbare Reaktion auf Aktuelles; die kritisch wertende Methode; ihre Abhängigkeit von der ideologisch-politischen Orientierung der Zeitung), so liegt es auf der Hand, dass ihre potentielle Einwirkung auf die Rezeption literarischer Werke beträchtlich ist. Im Falle von ausländischen und im eigenen kulturellen Kontext weniger bekannten Autoren, kann der Einfluss auf die Ausformung des Autorenprofils und auf die Perzeption seines Werks – auf die Aura, die um eine Autorenfigur entsteht – noch bedeutend stärker sein. Die Zeitungskritik agiert dann häufig als jene Erstinstanz, die den unbekannten Schriftsteller in die neue Kultursphäre einführt oder ihn aus dieser Sphäre ausschließt.

Die meinungsbildende Rolle der Tageskritik ist natürlich auch unmittelbar an die Machtposition des Massenmediums Zeitung in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext zu einer bestimmten Zeit gebunden. Anders gesprochen, je stärker Zeitungen selbst die öffentliche Meinungsbildung beeinflussen, desto wirkungsmächtiger ist im Regelfall auch das Wort der darin publizierten Literaturkritik. Dieser Nexus zwischen gesellschaftspolitischem Kontext, Medienberichterstattung und tageskritischer Tätigkeit kommt auch bei der Rezeption von Milorad Pavićs Werken in Österreich, Deutschland und der Schweiz deutlich zum Vorschein.

Wenn im Folgenden vereinzelt auch Rezensionen des *Chasarischen Wörterbuchs* aus Nachrichtenmagazinen, Wochenzeitungen oder Monatszeitschriften (z. B. *Der Spiegel*, *Die Weltwoche*, *Der Semit*) in die Untersuchung einbezogen werden, so geschieht das aus der Überzeugung, dass die darin publizierte Literaturkritik ihrer Struktur und Funktion nach der Zeitungskritik gleichkommt. Es handelt sich jeweils um Nachrichtenformate mit vorwiegend politischen Inhalten und die eben skizzierten Merkmale der Korrelation zwischen Nachrichtenmedium, gesellschaftlichem Kontext und literaturkritischer Produktion behalten auch hier ihre Gültigkeit.

2.3. Die Frühphase der Rezeption – Presseerwähnungen des Romans vor 1988

In eingeweihten Kreisen des deutschsprachigen Raums eilt der Ruhm des *Chasarischen Wörterbuchs* dem Werk voraus. Bereits im September 1985, etwa zweieinhalb Jahre vor Erscheinen der deutschen Übersetzung, findet sich ein Hinweis zum Roman in einer der auflagenstärksten deutschen Tageszeitungen, der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Der Kontext, in dem das *Chasarische Wörterbuch* apostrophiert wird, steht dabei auf verblüffende Weise im Einklang mit der Welt des „Lexikonromans". Der ausführliche Artikel von Viktor Maier, „Der heilige und der historische Method", verfasst anlässlich des Todesjahres des heiligen Method, behandelt ein Thema, das erstaunlich an den Duktus des *Chasarischen Wörterbuchs* erinnert: die in neueren Beiträgen zum Werk von Kyrill (bei Meier: „Cyrill") und Method latent vorhandene Kontroverse, ob die Mission der Brüder „in erster Linie unter religiösen oder aber unter kulturgeschichtlichen Aspekten zu betrachten sei."[123]

Meier veranschaulicht damit die anhaltende Brisanz eines Themas, das auch elf Jahrhunderte nach den betreffenden historischen Ereignissen die Gemüter erhitzt und spaltet. Die Missionierung der slawischen Völker stellt nämlich ein religiöses wie kulturelles Zentralereignis des europäischen Mittelalters dar, an dem gleichzeitig die engste Verflechtung von religiösem und kulturellem Engagement mit politischer Agitation und politisch-institutionellem Machtkampf sichtbar wird. Meiers Hauptaugenmerk gilt der christlichen Missionierung der Slawen, mit welcher Kyrill und Method als angesehene byzantinische Gelehrte von Kaiser Michael III beuftragt wurden. Ihre Sendung trug ganz offenbar neben religiösem auch Kulturcharakter, denn die Festigung der christlichen Glaubenslehre entwickelte sich innerhalb einer breiteren kulturellen Aktivität. Sie schloß u. a. Übersetzungen liturgischer Texte und der Bibel aus dem Griechischen ins Altkirchenslawische wie auch die Entwicklung der Glagoliza, einer neuen, dem Slawischen gemäßen Schrift, ein. Auf diese Weise leisteten die Brüder aus Saloniki einen enormen Beitrag zur Integration vieler slawischer Völker in den byzantinischen Kulturraum. Doch Aspirationen auf die Eingliederung der Slawen in den eigenen Herrschafts-

[123] Viktor Maier: Der heilige und der historische Method. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. 9. 1985.

und Einflussbereich kamen auch von anderer Seite, so zum Beispiel von den „fränkischen Glaubensboten“[124] im Falle der slawischen Völker des Großmährischen Reiches. Die Rivalitäten ergaben sich also zu einem Großteil auch aus der formal noch nicht durchgeführten, aber tatsächlich existierenden Spaltung des Christentums in eine Ost- und Westkirche[125]. Meier führt deutlich vor Augen, wie die Slawen-Mission von Kyrill und Method in den politischen Kampf zwischen Byzanz und den Franken bzw. Ost- und Westchristentum um staats- und kirchenpolitische Einflusssphären eingebettet war. Beide Seiten versuchten durch missionarische Tätigkeit den identitätsmäßig noch formbaren slawischen Raum und dessen Völker für sich zu gewinnen.

Hochaktuell und konfliktträchtig erscheint der Gegenstand, Meier zufolge, weil Spuren der jahrhundertealten Konfliktkonstellation noch im Jahre 1985 vernehmbar sind:

> Die Stadt Saloniki [...] sieht die Mission als ihren und des ganzen Hellenismus Beitrag zur Erleuchtung der slawischen Barbarenwelt; zumindest möchte sie der Ostkirche dabei den gebührenden Rang zuweisen. In katholischen Kreisen des Westens betonte man mit einem gewissen Hang zur Ausschließlichkeit, Cyrill und Method hätten sich nur als Glaubensboten betrachtet, und seien vom Gefühl einer „einheitlichen, wahrhaft katholischen Kirche“ durchdrungen gewesen. Papst Johannes Paul II., slawischer Abstammung, brachte zwar in seine Enzyklika „Slavorum apostoli“ auch kulturgeschichtliche Momente ein, wurde deswegen aber kritisiert.[126]

Als Fazit der Untersuchung könnte man Maiers Bemerkung auffassen, der historische und der heilige Method würden im Jubiläumsjahr oft „als zwei verschiedene Persönlichkeiten“[127] erscheinen. Das *Chasarische Wörterbuch* wird als belletristischer Beitrag zur Debatte und als literarisches Zeugnis für das religiöse Profil von Kyrill und Method herangezogen:

---

[124] Ebd.
[125] Vgl. dazu folgende Erläuterung Maiers: „Cyrill und Method, beide hochgebildet und diplomatisch geschult, zeigten mit ihrer ganzen Handlungsweise, daß sie sich bewußt waren, in einem außerordentlich heiklen Szenarium zu agieren. Zwar war damals die Kirchenspaltung offiziell noch nicht vollzogen, aber tatasächlich bestand sie. Die Kirchenfrage wiederum war eingebettet in ein politisches Spannungsfeld mit zwei und oftmals sogar mehreren Polen. Die Brüder konnten hier nicht einmal verbindend wirken, sondern höchstens lavierend, und oft mußten sie sich in direkten, harten Auseinandersetzungen behaupten.“ Ebd.
[126] Ebd.
[127] Ebd.

> An der glaubensbewegten Frömmigkeit der Brüder aus Saloniki ist nicht zu zweifeln; diese hatte sich schon bei der vorangegangenen Mission zu den Chasaren manifestiert. Der serbische Schriftsteller Milorad Pavić hat sich davon anregen lassen, unter dem Titel „Chasarisches Wörterbuch" einen in Wörterbuchform verfaßten Roman zu schreiben, der in Jugoslawien als „Roman des Jahres" ausgezeichnet wurde. Er schildert, unter Anspielung auf das heutige Jugoslawien, ein Land, in dem drei Religionen um den Sieg ringen.[128]

Maier markiert in diesem knappen Vermerk die religiöse Thematik, die auf konfessionelle Gegensätze Jugoslawiens Bezug nimmt, als zentral im *Chasarischen Wörterbuch.* Die etwas apodiktische Reduzierung des Romans auf die Glaubensproblematik ist hier natürlich kontextbezogen, da sich der Artikel mit der religiösen und/oder kulturgeschichtlichen Identität von Method (und Kyrill) befasst. Trotzdem könnte man gerade diese Verkürzung der Perspektive bedauern, finden sich doch im *Chasarischen Wörterbuch* Entsprechungen zum im Artikel angesprochenen Hauptdilemma. So reicht die Darstellung der Slawenapostel im Roman weit über deren religiöse bzw. religionsgeschichtliche Bedeutung für die slawischen Völker hinaus und bezieht auch ihre kulturgeschichtliche Rolle mit ein. Als Illustration sei hier nur auf die poetischen Ausführungen zur Entstehung der slawischen Schrift aus der Hand des heiligen Kyrill verwiesen.[129] Auch sonst bezieht sich Pavić im *Chasarischen Wörterbuch* sehr gerne auf die latente Vernetzung von religiösen, kulturellen und ideologischen Diskursen und Akten. Sprache,

---

[128] Ebd.

[129] Beim Stichwort „Kyrillos" im Roten Buch heißt es zur Entwicklung der slawischen Schrift:
„Folgende Erzählung über die Entstehung des slawischen Alphabets überliefert Daubmannus. Die Sprache der Barbaren wollte sich in keiner Weise zähmen lassen. In einem schnellen, drei Wochen langen Herbst saßen die Brüder in der Zelle und versuchten vergeblich, die Buchstaben zu formen, die man später Kyrilliza nannte. Die Arbeit ging ihnen nicht von der Hand. [...] Da lenkte Methodios die Aufmerksamkeit seines Bruders auf vier Tonkrüge, die im Fenster ihrer Zelle standen, doch draußen, jenseits des Gitters.
‚Wie würdest du an einen dieser Krüge kommen, wenn deine Tür verriegelt wäre?' fragte er. Konstantin zerschlug einen der Krüge, holte die Scherben Stück für Stück durch das Gitter in die Zelle und setzte dort den Krug wieder zu einem Ganzen zusammen, während er ihn mit seinem Speichel und dem Lehm des Fußbodens unter seinen Füßen leimte.
So hielten sie es auch mit der slawischen Sprache, sie zerschlugen sie in Stücke, holten sie durch das Gitter der kyrilischen Buchstaben in ihre Münder und leimten die Scherben mit ihrem Speichel und dem griechischen Lehm unter ihren Fußsohlen..." Milorad Pavić: Das Chasarische Wörterbuch. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, S. 92. Sämtliche Zitate aus dem Roman entstammen dieser Ausgabe.

Schrift, Glaube, Ideologie und Politik sind darin, ähnlich wie in der von Meier behandelten Thematik, unentwirrbar miteinander verflochten.

Vor der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung wird das *Chasarische Wörterbuch* noch einmal, und zwar ganz unmittelbar, in einen wissenschaftlichen Kontext einbezogen. Es ist dieses Mal Pavić selbst, der den direkten Konnex zwischen seinem Roman und literaturwissenschaftlichen Erkenntnissen anschaulich macht. Der Anlaß ist ein internationales Symposium zur slawischen Barockliteratur an der Universität Mannheim, an dem auch Pavić teilnimmt. Darauf anschließend präsentiert Walter Kroll im *Uni-Report* der Mannheimer Universität eine Zusammenfassung der Tagungsergebnisse.[130] Unter den zahlreichen Vorträgen renommierter Barockexperten markiert Kroll einzig Pavićs Diskussionsbeitrag als „unorthodox".[131] Die Qualifikation bezieht sich jedoch nicht auf die inhaltliche Seite des Gegenstands „serbische Barockliteratur" in Pavićs Aufsatz, sondern auf das unkonventionelle Verfahren, auf das er zur Illustration des Gegenstands zurückgreift. Pavić verschränkt nämlich auf originelle Art und Weise beide Seiten seiner beruflichen Orientierung, indem er die Barockschicht des *Chasarischen Wörterbuchs* im Kontext der serbischen Barocktradition situiert und darauf aufbauend die Genese der serbischen Barockliteratur erläutert.

Die letzte unter den frühesten Erwähnungen des Romans erfolgt Ende 1986 in der *Mittelbayerischen Zeitung*. In einem Kurzbericht informiert darin Vladimir Ulrich über Pavićs Lesung aus dem *Chasarischen Wörterbuch* in der Regensburger Stadtbücherei, veranstaltet anlässlich der 6. Internationalen Regensburger Literaturtage.[132] Ulrich verweist zu Beginn auf die zweifache Beziehung des Autors zu Regensburg – auf seine Gastprofessur an der dortigen Universität im Wintersemester 1986/87 (die Lesung fällt also in diese Periode hinein) sowie auf den Umstand, dass das *Chasarische Wörterbuch* zwischen 1978 und 1983 in Belgrad und Regensburg geschrieben wurde. Darüber hinaus wird die steil ansteigende Erfolgskurve des Romans im In- und Ausland mit 50 000 verkauften Exemplaren in Jugoslawien und laufenden Übersetzungen in zwölf Fremdspachen erwähnt. Der Kritiker beurteilt den Roman als „interessantes formales Experiment" und kündigt dessen deutsche Übersetzung an, die „ver-

[130] Vgl. Walter Kroll: Das Kulturmodell der Südslaven im europäischen Kontext. In: Uni-Report der Universität Mannheim 1 (1986), S. 7f.
[131] Ebd.
[132] Vgl. V(ladimir) Ulrich: Verwirrender Literatur-Leckerbissen. In: Mittelbayerische Zeitung, 12. 12. 1986.

mutlich im nächsten Jahr bei Piper“[133] erscheinen solle. Dass Ulrich zu jenem Zeitpunkt sowohl mit dem Erscheinungsjahr als auch mit dem Verlag falsch liegt, ist, wie man aus einer späteren Rezension desselben Kritikers erfährt, auf den Umstand zurückzuführen, dass der Roman tätsächlich zunächst dem Piper Verlag zur Publikation angeboten worden war. Dieser habe es jedoch fälschlicherweise anstatt als belletristische Prosa als stark korrekturbedürftige mystische Literatur eingeschätzt, woran letztlich wohl die Verhandlungen zwischen Verlag und Autor gescheitert sein müssen.[134]

Wichtig erscheint Ulrichs Hinweis auf die gattungsmäßige Heterogenität und Unbestimmbarkeit des Werks, das der Kritiker als „Abenteuerroman, eine Sammlumg von Erzählungen, Märchen und Legenden, ein Gedichtband, eine historische Studie, ein kabbalistisches Handbuch – und vieles mehr“[135] bezeichnet. Diese recht frei formulierte Genrequalifikation wird in der späteren Zeitungskritik auffallend häufig – teilweise unter wörtlichen Anleihen bei Ulrich – zur Charakterisierung des Romans herangezogen.

2.4. Ankündigungen im Vorfeld der Romanerscheinung

Bärbel Schulte übersetzt das *Chasarische Wörterbuch* auf Eigeninitiative und bietet das Manuskript zunächst ohne Erfolg verschiedenen Verlagen zur Publikation an. Schließlich findet der Münchner Carl Hanser Verlag Interesse am Roman und bringt ihn im Februar 1988 heraus. Pavićs deutscher Verlag startet unmittelbar danach eine Marketingkampagne für das Werk und organisiert Buchpräsentationen und Lesungen in mehreren deutschen, österreichischen und Schweizer Städten: Wien, Zürich, Berlin, Regensburg, München, Passau und Köln.[136]

Dank den besprochenen frühen Presseerwähnungen sind Pavić und sein Roman zu jenem Zeitpunkt keine gänzlichen Unbekannten in deutschsprachigen Kulturkreisen. Doch die Kenntnis über den Autor und sein Werk beschränkt sich zweifellos auf das akademisch-universitäre Umfeld (und darin namentlich auf die deutschsprachige Slawistik), in dem Pavić vorrangig als angesehener Literaturwissenschaftler wahrgenommen wird. Gerade das hohe Renommee des

[133] Ebd.
[134] Vgl. dazu V(ladimir) Ulrich: Skurrile Reise durch einen literarischen Kosmos. In: Deutsche Tagespost, 21. 1. 1989.
[135] Ulrich, Verwirrender Literatur-Leckerbissen.
[136] Vgl. dazu Cidilko, S. 611.

Autors in der wissenschaftlichen Forschung mag in Teilen der Fachwelt sogar Verwunderung über Pavićs „literarische Wende“ ausgelöst haben. Das scheint zumindest die folgende Bemerkung eines anonymen Kritikers der *Mittelbayerischen Zeitung* zu signalisieren: „Wer in Deutschland bis zu diesem Zeitpunkt [bis zur Publikation des Romans auf Deutsch, M. M.] bereits etwas von Milorad Pavić gehört hatte, der zuckte endgültig zurück, wenn er vernahm, dieser slawische Tausendassa habe nun ein Wörterbuch ‚gebaut'.“[137] Einen ähnlichen Überraschungseffekt löst übrigens die vom raschen Publikumserfolg begleitete Romanerscheinung auch in Jugoslawien aus. Dort gilt Pavić als anerkannte Autorität auf dem literaturwissenschaftlichen Felde, während seine literarische Produktion bis zur Veröffentlichung des *Chasarischen Wörterbuchs* von der Leserschaft weitgehend unbeachtet bleibt. Wie er selbst gerne hervorzuheben pflegte, war er bis zum Jahr 1984 der ungelesenste Autor seines Landes und nach 1984 der meistgelesene.[138]

Pavićs nahezu völlige Anonymität in breiteren Kreisen der deutschsprachigen Leserschaft mag mit ein Grund dafür gewesen sein, dass im unmittelbaren Vorfeld der deutschen Romanveröffentlichung zwei Publikationen mit Vorstellungs- und Werbecharakter die Aufmerksamkeit auf das *Chasairsche Wörterbuch* lenken.

Am 30. Jänner 1988 erscheint in der österreichischen *Presse* der Artikel „Ökumenischer Traum“ von Zdzişlaw P. Gwozdz, hervorgegangen aus einem in Belgrad geführten Gespräch mit dem serbischen Schriftsteller. Der Journalist bietet einen ersten Einblick in die Welt des, wie es heißt, „geheimnisvolle[n]“[139] „Lexikonromans“, möchte aber über die unmittelbare Veranlassung hinaus auch ein allgemeineres Bild von Pavić als Autorfigur und Privatperson vermitteln sowie seine dominante Geisteshaltung identifizieren.

Gwozdz setzt beim sich anbahnenden Kultstatus des Buchs an und parallelisiert es diesbezüglich mit Umberto Ecos damals bereits weltberühmtem Debütroman *Der Name der Rose*. Wie auch im späteren Rezeptionsverlauf häufig der Fall, werden die beiden Werke ihrer thematischen und formal-technischen Verwandtschaft halber als fiktive Konkurrenten um den größeren literarischen Erfolg präsentiert: „Wird das ‚Chasarische Wörterbuch‘, ein ‚Lexikonroman‘ (Untertitel), ein Welterfolg wie Umberto Ecos ‚Name der Rose‘? Dafür spräche

[137] Anonym: Bärbel Schulte, Pavić-Übersetzerin. In: Mittelbayerische Zeitung (Regensburg), 4. 5. 1988.
[138] Vgl. dazu: Pavić, Autobiografija, S. 7.
[139] Zdzişlaw P. Gwozdz: Ökumenischer Traum. In: Die Presse, 30./31. 1. 1988.

ein neuerwachtes Interesse am Mittelalter und an enträtselbaren Montagen literarischer Altertümer.“[140]

Wie im Untertitel angekündigt, kommt der Rezensent zunächst auf das Magisch-Rätselhafte im *Chasarischen Wörterbuch* zu sprechen, das sich gleichermaßen in der Wirkungskraft der lexikalischen Form wie in thematischen und inhaltlichen Grundzügen des Werks manifestiere. Gwozdz attestiert dem Roman „eine gewisse Universalität“ aufgrund der magisch-verschwörerischen Verbundenheit, die sich als Folge der Lektüre zwischen den Lesern einstelle: „Jene, die die Lektüre des ‚Wörterbuchs‘ hinter sich haben, können miteinander ‚kommunizieren‘, einander etwas ‚mitteilen‘“. Leider ohne erhellende Worte über die Eigenart dieser angeblich spezifischen Kommunikationsebene geht der Kritiker zum Lob der ästhetischen Wirkung des Romans über. Dieser vermittle durch die Fragmentarisierung der Form und die Beliebigkeit der Lektüreabfolge, „ein neues ‚Lesegefühl‘, dem kaum jemand widerstehen kann“ und befriedige dadurch den „Spieltrieb“[141].

Etwas weiter im Text bringt Gwozdz das Gespräch auf die thematische Seite des Mysteriösen in seiner jenseitig-diabolischen Spielart: „Doch das Echo auf das ‚Wörterbuch‘ entspricht doch irgendeiner Sehnsucht nach dem Dunklen, Verborgenen, vielleicht Okkulten, ist das Buch doch voller Dämonen, Geister, Teufel und Vampire?“[142] Die Frage lässt der Journalist (bzw. Pavić, an den sie gerichtet war) jedoch unbeantwortet im Raum stehen – leider, könnte man meinen, denn gerade die metaphysischen und okkulten Bezüge des Romans bleiben auch im nachfolgenden tageskritischen Rezeptionsprozess weitgehend unterbelichtet.

Eingehender widmet sich der Kritiker der Frage nach dem Symbolgehalt bzw. der konkreteren Referenz des Chasaren-Themas, womit er einen in der späteren Pavić-Rezeption gängigen und gewichtigen Gegenstand anschneidet. Es geht um die Frage, inwieweit Pavić im Identitätsverlust der Chasaren ganz bestimmte Sinnbilder zu schaffen beabsichtigt hatte. Gwozdz lässt hierzu den Schriftsteller selbst ausführlich zu Wort kommen. Wie Pavić im Klartext erläutert, wollte er mit der *chasarischen Metapher* zunächst einen konkreten Beitrag zur serbischen Erinnerungskultur leisten: eine Rückbesinnung auf die Verankerung der serbischen literarischen Tradition im byzantinischen Kulturraum:

[140] Ebd.
[141] Ebd.
[142] Ebd.

> Ich wollte mit der Geschichte der Chasaren, einem Volk, über dessen Herkunft, Aufstieg und Niedergang die Historiker und Literaturwissenschaftler streiten, durchaus eine Parallele schaffen. Die serbischen Schriftsteller sind in ihrem Wesen noch immer byzantinisch, ich auch. Dieses Ambiente erlebe ich als mein eigenes, das „Wörterbuch" ist eine Suche nach dem eigenen Selbstverständnis und der eigenen Herkunft.[143]

An keiner anderen Stelle verweist Pavić bei der Interpretation der *chasarischen Metapher* so deutlich auf Byzanz als *Erinnerungsort* der serbischen Kultur und Literatur. Doch bezieht er diese Rückbesinnung fast im selben Atemzug in einen viel breiteren kulturgeschichtlichen und (gesellschafts)politischen Kontext ein:

> Ein [...] Problem betrifft, ähnlich wie die Chasaren, meine eigene Nation. Ein kleines Volk zwischen großen Ideologien, Religionen und Mächten, das diese Ideologien und Religionen sowie die Macht nicht teilt. Die Chasaren, ein Volk und zugleich ein Modell, verschwanden von der Erde, doch sie haben sie reicher gemacht. Die Serben haben etwas mit den Deutschen gemeinsam – sie fühlen, daß Europa ihre Liebe nicht erwidert, daß sie nicht verstanden werden. Und die Serben haben doch eine fast tausendjährige Staatlichkeitstradition, eine fast 200 Jahre alte Erfahrung in Demokratie und Parlamentarismus, eine reiche Literatur und Kultur. Ich teile die Sorge um die nicht erwiderte Liebe kaum. Wir bieten der Welt neben Schach- und Tennisspielern von höchstem Rang auch Wissenschaftler, Maler, Architekten, Schriftsteller... Daß wir den heutigen Kriterien der Ökonomie und Politik nicht entsprechen? Auch wenn unser Blick ins 21. Jahrhundert reicht, dürfen wir nicht für eine Handvoll Mikrochips unsere Kultur abschütteln.[144]

In gedrängter Form sind hier einige von Pavićs Grundgedanken zum Wechselverhältnis zwischen Ideologie, Religion und kultureller Identität wiedergegeben, die in seinen späteren öffentlichen Stellungnahmen (teilweise mit deutlich größerem Enthusiasmus und verstärkter Rhetorik) wiederkehren und auch in der Rezeption auf verschiedene Weise ihren Niederschlag

[143] Ebd.
[144] Ebd.

finden. Vor allem wird die Analogie zwischen Chasaren und Serben später gerne als Interpretationsstütze herangezogen, um auf das Romanthema des drohenden kulturellen Indentitätsverlustes kleiner Völker (des serbischen, aber nicht nur des serbischen) im Machtkampf großer ideologischer und religiöser Systeme zu verweisen.

Hiermit unmittelbar verbunden ist Pavićs zweite Argumentationslinie. Ebenfalls durch eine Parallele zu den Chasaren ist es ihm ein Anliegen, die Bedeutung der Serben als kleinem Volk mit beachtenswerter politischer und kultureller Tradition hervorzukehren. Die Schlüsselstelle der zitierten Passage scheint dabei der Gedanke von der nicht erwiderten Liebe Europas zu Serben und Deutschen zu sein. Die Serben würden sich von Europa trotz ihrer relativen kulturellen Relevanz nicht im ausreichenden Maße anerkannt fühlen. Der Verweis auf die Deutschen könnte sich hingegen im Gesprächsjahr 1988 auf die Skepsis einiger europäischer Großmächte – Frankreich, Großbritannien – gegenüber deutschen Wiedervereinigungsbestrebungen beziehen. Dass es Pavić in der gesamten Argumentation vor allem um Erhaltung und Diversität kultureller Formen in Europa geht, lässt sich am Ende des Zitierten vernehmen, wo die Existenz zweier ungleicher politisch-ökonomischer Systeme des damaligen Europa (Kapitalismus vs. Sozialismus, wie zu vermuten ist) nicht als Hindernis für kulturbewahrendes Vorgehen betrachtet wird.

Kulturelle Diversität ist gleichzeitig das Stichwort, das zum im Artikeltitel angegebenen Themenschwerpunkt des Ökumenismus überleitet. Gwozdz erklärt zwar in der Einleitung „religiöse Toleranz“ mit Gewißheit und Prägnanz zum „Hauptthema“[145] des Romans, kommentiert diese aber im Artikel nicht weiter. Stattdessen macht er einen impliziten Brückenschlag zwischen weltanschaulichen Konzepten bzw. politischer Grundhaltung und literarischem Schaffen des Autors. Die Skizzierung des „ökumenischen Traums“ als Pavićs gesellschafts- und kulturpolitische Gesinnung überlässt Gwozdz wieder dem Autor persönlich:

> Die Vielfalt ist unser Reichtum. In Griechenland und in Serbien ist die Tradition des Geistes auf Nationales gerichtet. Vielleicht deswegen, weil unsere Kirchen autokephal – national und unabhängig – waren und sind. Im Westen überwiegt der Internationalismus. Doch ich sehe die Chancen der Zukunft Europas weniger in den offiziellen Dialogversuchen der Staaten, Regierungen oder Kirchen. Ich sehe sie vielmehr in dem

[145] Ebd.

individuellen, inoffiziellen Austausch. Mein ‚Chasarisches Wörterbuch' ist nicht zuletzt von einem weitgefaßten ökumenischen Traum getragen, dem Traum, daß wir unsere Unterschiede überbrücken und uns von allem befreien, was uns teilt, ärmer macht und voneinander verschließt."[146]

Ökumene versteht Pavić hier also nicht nur als Religionsvielfalt und Vermittlung zwischen konfessionellen Gruppen, sondern auch im weitesten Sinne als transnationale Verbindungen und Verflechtungen auf kulturellem Terrain. Damit schließt sich der argumentative Kreis von existentieller Bedrohung kleiner Kulturen, erhoffter kultureller Diversität und religiöser Toleranz. (Im Hintergund der Argumentation lässt sich dennoch, auch wenn Pavić explizit das Gegenteil behauptet, die Besorgnis vernehmen, die serbische Kultur – wie auch allgemeiner die osteuropäischen Kulturkreise – könnte nach dem Modell des chasarischen Identitätsverlustes auf lange Strecken aus dem gesamteuropäischen Kulturgeschehen ausgeschlossen bleiben.)

Wichtig erscheint vor allem, dass Gwozdz dem Leser nahelegt, Pavićs ökumenische Idee schlage sich als Religionstoleranz im *Chasarischen Wörterbuch* nieder, sogar als thematischer Kernpunkt des Romans. (Wenn man jedoch die erweiterte Semantik von „Ökumene" bei Pavić in Betracht zieht, könnte man sich fragen, ob der „religiösen" nicht auch „Kulturtoleranz" hinzuzufügen wäre.) Mit anderen Worten, zwischen ideologischer Grundhaltung bzw. politischen Überlegungen des Schriftstellers und seiner Werkpoetik wird ein Gleichheitszeichen gesetzt.

Ein Großteil von Gwozdz' Artikel wird auch in die vom Pressedienst des Carl Hanser Verlags publizierte Informationsbroschüre zum *Chasarischen Wörterbuch* aufgenommen, die ebenfalls im Vorfeld der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung (oder unmittelbar danach) erscheint[147]. Das Heft macht auf acht Seiten Text mit den historischen Chasaren, mit Biographischem zu Pavić, mit Struktur und Poetik des „Lexikonromans", sowie mit den Anfängen seiner Rezeption in Serbien bzw. Jugoslawien vertraut. Die Publikation des

[146] Ebd.

[147] Vgl. Informationen zu Milorad Pavić und „Das Chasarische Wörterbuch, Lexikonroman in 100.000 Stichworten", München: Carl Hanser Verlag (Hanser Presse Dienst). Das Erscheinungsdatum des Informationsheftes ist nicht bekannt. Es liegt auf jeden Fall nach dem 30. Jänner 1988, da die Broschüre den an diesem Tag veröffentlichten *Presse*-Artikel von Zdzişlaw P. Gwozdz in gekürzter Version übernimmt und auf die vollständige Fassung in der *Presse* verweist. Es ist auch anzunehmen, dass das Heft, seinem Informations- und Werbezweck entsprechend, vor oder kurz nach dem Erscheinen der deutschen Romanübersetzung publiziert wurde.

Pressedienstes ist als Erstorientierung für potenzielle Rezensenten gedacht, hat jedoch neben dem Auskunft- auch offenkundigen Werbecharakter.

Die Broschüre fasst zunächst einleitend historisch Verifiziertes zu den Chasaren zusammen. Es fällt auf, dass hierzu als einzige literarische Quelle das *Jüdische Lexikon* herangezogen wird, welches entsprechend seiner thematischen Ausrichtung den jüdischen Blickwinkel auf die Chasarengeschichte beibehält. So wird der Leser auch über jene historischen Einzelheiten, die als Vorlage für die Thematisierung des religiösen Wettstreits in Pavićs Roman, der chasarischen Polemik, gedient haben, aus nur einer – der jüdischen – Perspektive informiert. In der betreffenden Passage zur Problematik der religiösen Konversion der Chasaren heißt es bildhaft und apodiktisch:

> Die Juden [...] entfalteten im Wettbewerb mit Christentum und Islam eine wirksame und nachhaltige Propaganda für ihre Religion. In mannigfacher Eigenschaft – als Kaufleute, Dolmetscher, Ärzte, Berater des Königs – wußten sie den Samen des Judentums in die Herzen der Chagane zu pflanzen, sie von der Vortrefflichkeit der jüdischen Lehre zu überzeugen, und schließlich zur Annahme des Judentums zu bewegen.[148]

Die Bevorzugung der jüdischen Sichtweise tut der historiographischen Darstellung zur Glaubensbekehrung der Chasaren selbstverständlich keinen großen Abbruch, zumal die Konversion (zumindest) der chasarischen Oberschicht zum Judentum in der Geschichtsforschung weitgehend anerkannt wird. Durch die Ausklammerung christlicher und islamischer Bezugsquellen kommt jedoch ein wesentlicher ästhetischer Effekt abhanden, handelt es sich doch um die Vorstellung eines Werks, das seine Attraktivität maßgeblich der Dreier-Perspektivität verdankt.

Im dreiseitigen Hauptteil der Broschüre informiert Pavićs deutsche Übersetzerin Bärbel Schulte im Beitrag „Phantastische Reise in die Vergangenheit“[149] über den Autor und das *Chasarische Wörterbuch*. Wie schon im Titel signalisiert, legt Schulte das Schwergewicht ganz auf Phantastik als Erkennungsmerkmal von Pavićs literarischem Schaffen. Sie stellt ihn zunächst als unkonventionellen Autor vor, der die Eigenschaft, gleichermaßen als Schriftsteller

[148] Ebd., S. 2.
[149] Ebd., S. 3.

und Wissenschaftler betätigt zu sein, zwar mit renommierten zeitgenössischen Autoren teile (womit wieder die Anspielung auf Umberto Eco auf der Hand liegt), in seiner Heimat jedoch mit dieser „doppelte[n] Berufung“[150] eher einen Ausnahmefall darstelle. Dabei verdanke sich die Besonderheit des „Lexikonromans“ gerade der Verbindung beider Professionen. Schulte betont vor allem, dass Pavić in beiden Bereichen seines doppelten Engagements aus dem Rahmen der zeitgenössichen literarischen bzw. literaturwissenschaftlichen Produktion fiel. So vermerkt sie seine trotz beachtlicher schriftstellerischer Tätigkeit anhaltende Außenseiterposition, die erst mit dem Erscheinen des *Chasarischen Wörterbuchs* in ihr Gegenteil umgekehrt wurde und erklärt diese ganz richtig durch poetologische und genremäßige Unangepasstheit des Autors an den vorherrschenden literarischen Mainstream Serbiens bzw. Jugoslawiens: „In der nichtmimetischer Literatur feindlich gesonnenen Atmosphäre der ersten Nachkriegszeit war sich Pavić [...] darüber im klaren, längere Zeit für die Schublade zu schreiben.“[151]

Gleiches gelte für Pavićs wissenschaftliche Laufbahn, wo er ebenfalls „den nichtbegangenen Weg“[152] gewählt habe. Hier bezieht sich Schulte auf bahnbrechende Studien zum serbischen literarischen Barock, Klassizismus und der Frühromantik, mit denen der Wissenschaftler Pavić die kontinuierliche Entwicklung der serbischen Literatur vom Mittelalter bis in die Gegenwart aufgezeigt habe.

Schultes Hauptaugenmerk gilt Pavićs phantastischem Diskurs, dank welchem der serbische Schriftsteller bereits seit der Veröffentlichung seiner Erzählungen „zum bedeutendsten Vertreter phantastischer Prosa in seinem Lande“ avanciert sei. Es ist das Anliegen der Übersetzerin, Typ und Eigenart von Pavićs Phantastik in Abgrenzung zu anderen geläufigen Varianten des Genres näher zu bestimmen. Demnach schreibe Pavić „keine Grusel-Phantastik, keine wissenschaftliche Utopie“ und ebenso keine phantastische Prosa, die als „Fluchtweg aus der Welt des Realen“[153] gedacht ist. Seine Spielart des Phantastischen sei auch nicht auf Negation, sondern auf das Transzendieren der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit gerichtet. Die nähere Veranschaulichung überlässt Schulte dem Autor selbst, den sie ausführlich zitiert:

[150] Ebd.
[151] Ebd.
[152] Ebd.
[153] Ebd. S. 4.

> Phantastik muß weder Eskapismus bedeuten, noch ein Verschließen der Augen vor der Realität. Sie nährt sich in gleichem Maße von der Lebenswahrheit wie von Tausenden kleiner Wahrheiten dieses Lebens; doch müssen diese Wahrheiten sehr überzeugend und absolut mimetisch ausgerichtet sein, damit man plötzlich den Teppich unter den Füßen wegzuziehen vermag, um all das in Frage zu stellen, was bis dahin so minutiös mit der Ambition aufgebaut wurde, die sinnliche Wirklichkeit zu beschwören. Wenn nichtmimetische Literatur die Flucht vor der augenscheinlichen Realität bedeutet, dann ist mimetische Literatur die Flucht vor allem anderen.[154]

Die sinnlich erfahrbare Realität wird in Pavićs phantastischer Optik also nicht bestritten und aus dem literarischen Verfahren ausgeschlossen, sondern dient als jene notwendige ontologische Ebene, die es auf der Suche nach weniger sichtbaren und schwieriger zugänglichen Realitätsebenen zu transzendieren gilt. Charakteristisch ist hier Pavićs relativ dürftige und schematische Einteilung in „mimetische“ und „nichtmimetische“ Narration. In ihr hallt seine häufig vorgebrachte Kritik am Erbe der realistischen Prosa des 19. Jahrhunderts wider, deren Überwindung sich die zeitgenössische Literatur zur Hauptaufgabe machen solle und die er im eigenen Schaffensprozess anstrebe. Wie er im Interview mit Mirjana Wittmann im *Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt* zu verstehen gibt, geht es ihm vor allem um die Umkehrung des festgefahrenen Primats in der Relation Literatur – Realität:

> [...] in Jugoslawien wurde ich oft gefragt, wieviel darin [im *Chasarischen Wörterbuch*, M. M.] Geschichte und Wahrheit und wieviel Phantasie und Dichtung ist. Meine Antwort darauf lautet, daß es nicht darum geht, aus der Wahrheit Literatur zu machen, sondern aus der Literatur Wahrheit zu gewinnen. Das ist ein großer Unterschied im Verfahren. Der Roman des 19. Jahrhunderts, von dem die meisten heutigen Autoren zehren, befindet sich in einer großen Krise. Wir kommen nicht weiter, wenn wir fortfahren, dieses abgenutzte Muster weiter zu pflegen. Man muß mit dem Klischee des überlieferten realistischen Romans brechen.[155]

[154] Ebd.
[155] Mirjana Wittmann: Schreiben wie ein Schmuggler. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 19. 6. 1988.

Das Gegensatzpaar „mimetisch – nichtmimetisch“ bezieht sich in Pavićs Ausführungen zumeist auf die Relation realistische – phantastische Gattungsformen. Nichtmimetische (hier phantastische) Literatur ist also dem Autor zufolge in genau jenem Maße „Flucht“ vor unmittelbarem Realitätsbezug, in dem realistische Diskurse „Flucht“ bzw. absichtliches Ignorieren tieferer und nicht unmittelbar zugänglicher Wirklichkeitsniveaus bedeuten. Mit der Wiedergabe eines weiteren autopoetischen Kommentars des Schriftstellers unterstreicht Bärbel Schulte die Eigenart von Pavićs Phantastik als Öffnung zu genau diesen tieferen Wirklichkeitsebenen, zu jenseits des sinnlich Erfahrbaren liegenden „Welten“:

> Ich hatte das Gefühl, daß es zuweilen unerträglich langweilig ist auf der Welt, daß wir – fassen wir die Welt in gewohnter Weise buchstäblich auf – von ihr nicht übermäßig viel empfangen und daß wir uns in der Tat anstrengen sollten, ein wenig hinter die Dinge zu schauen, hinter die Erscheinungen, hinter die Membrane des Realen, wo vielleicht doch eine den Menschen unbekannte Welt existiert. Schließlich werden wir beständig damit konfrontiert, daß diese Welt Schritt für Schritt entdeckt wird. Es ging also um das Empfinden, auch die Literatur habe diesen allgemeinen Bemühungen etwas hinzuzufügen: eben damit befassen sich ja auch die Wissenschaftler, unaufhörlich zerstören sie die Membrane des Realen, nur, das ihnen das niemand nachträgt...[156]

Mit ironischem Seitenhieb auf die wissenschaftliche Forschung, erklärt Pavić auch die sinnlich erfahrbare Realität zur instabilen und variablen Kategorie – ein Beweggrund mehr für die Literatur, selbst „hinter die Erscheinungen“ zu blicken. Bei all dem bleiben seine Formulierungen jedoch kryptisch und allgemein genug, um eine exakte Wesensbestimmung jener „dem Menschen unbekannte[n] Welt“, die sich hinter der Membrane der empirischen Wirklichkeit offenbare, zu ermöglichen. Mit Blick auf das *Chasarische Wörterbuch* ließen sich hinter diesen Verweisen etliche Formen des Transzendierens sinnlicher Erfahrung ausmachen: Metaphysisches wie Okkultes, Unbewusstes, Onirisches, Irrationales, u. a. Doch die relative Schattenhaftigkeit von Pavićs autoreferenziellen Kommentaren zum *Chasarischen Wörterbuch* und zum literarischen Schaffen als solchem mag mit ein Grund dafür gewesen sein, dass in der tageskritischen Diskussion einige der angedeuteten unbekannten Welten stärker aktzentuiert (so

[156] Ebd.

zum Beispiel Traumhaftes, Irrationales und Unbewusstes) und andere (Metaphysisches und Okkultes) weitgehend vernachlässigt wurden.

Im Anschluss an die Erläuterungen zur Natur des Phantastischen bei Pavić äußerst sich Schulte lobend über dessen Virtuosität „‚Wissenschaftliches' auf den Kopf zu stellen, spielerisch zu verwandeln oder zu untergraben"[157].

Nach einem Hinweis auf die Aufhebung des zeitlichen Kontinuums im Roman („Die Zeit zieht sich im Prisma des Textes zusammen, ereignet sich im Augenblick als Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft"), bringt Bärbel Schulte abschließend die kreative Rolle des Lesers im *Chasarischen Wörterbuch* zur Sprache. Pavićs Roman sei, auch wenn sich „[m]it all diesen literarischen Verfahren [...] Autor und Text vom Leser zu isolieren"[158] scheinen, kein selbstgenügsames Buch. Im Gegenteil fordere es den als passiv charakterisierten zeitgenössischen Leser provokativ zur schöpferischen Mitarbeit auf.

Schultes Darstellung folgt in der Informationsbroschüre des Hanser Pressedienstes eine leicht gekürzte Fassung des bereits erörterten Artikels „Ökumenischer Traum" von Zdzişlaw P. Gwozdz. Diesem schließen sich zwei Stellungnahmen mit ausgeprägtem Werbecharakter an, die aus zwei verschiedenen Perspektiven das Exzeptionelle des *Chasarischen Wörterbuchs* bezeugen sollen. Ein von Pavić zusammengestellter Kurzbericht bietet zunächst Einblick in den spektakulären Verlauf der Romanrezeption in Jugoslawien. Aufgelistet werden die Entdeckung des Romans durch das breite Publikum (mit zu jenem Zeitpunkt 70.000 verkauften Exemplaren), sein enormer Erfolg bei der Literaturkritik (über 130 erschienene Beiträge), die Auszeichnung des Romans mit dem renommierten Literaturpreis der Wochenzeitschrift NIN, und schließlich das, was Pavić als „Merkwürdiges"[159] bezeichnet und womit er den rasanten Durchbruch des Buchs in die Sphäre der breitesten Öffentlichkeit meint, der teilweise auch populärkulturelle Züge aufweist. So hätten in Jugoslawien Fernsehkommentatoren begonnen, sich bei wichtigen außenpolitischen Beiträgen der Zitate aus dem *Chasarischen Wörterbuch* zu bedienen; Schüler hätten sich auf Photographien zum Schulschluss mit dem „Lexikonroman" in der Hand ablichten lassen. Pavićs Fazit zur schwindelerregenden „Karriere" des Romans lautet sodann, dieser sei

[157] Informationen zu Milorad Pavić und „Das Chasarische Wörterbuch", S. 4.
[158] Ebd., S. 5.
[159] Ebd., S. 7.

„ein selbständiges Geschöpf, das seinem Schicksal folgt und dabei alles auf das Beste besorgt für uns alle, doch über unsere Köpfe hinweg“.[160]

Als literaturkritische Stimme, die den „Lexikonroman“ werbend vorstellen soll, wird ein Ausschnitt aus der ersten jugoslawischen Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs* herangezogen, verfasst vom serbischen Dichter Raša Livada und erschienen in der Zeitschrift *Delo* zu Beginn des Jahres 1985. Die enthusmiasmierte Erstkritik von Livada huldigt dem *Chasarischen Wörterbuch* als Meilenstein der serbischen Literatur und, darüber hinaus, als Ausnahmeerscheinung der neueren literarischen Entwicklung überhaupt. Der Dichter ist fest überzeugt, der „Lexikonroman“ werde sogar eine fundamentale Verschiebung bzw. Wandlung gängiger rezeptioneller und interpretativer Horizonte provozieren:

> Mit der Veröffentlichug dieses Buches ist die uns bekannte Literaturkritik endgültig an ihre Grenzen gelangt, da keine einzige literaturkritische Schule oder Methodologie in der Lage sein wird, die ganze Tragweite des Unterfangens von Pavić zu erklären. Das ist gleichzeitig auch der Augenblick, auf den wir seit langem warten, der Augenblick des Entstehens neuer Formen der Rezeption und der Interpretation des literarischen Werks. Vielleicht wird sich mit diesem Buch dennoch das ereignen, was sich nur mit den bedeutendsten ereignet – es wird niemals eine erschöpfende Interpretation finden, denn stets wird es eine Schicht mehr enthalten, eine Schicht tiefer greifen als irgendeine Interpretation.“[161]

Die Informationsbroschüre enthält zuletzt noch einen „Hinweis für Rezensenten“, der Aufklärung über den Unterschied zwischen dem männlichen und dem weiblichen Exemplar schaffen soll. Die differierenden Absätze beider Ausgaben werden vollständig angeführt, um Literaturkritikern eine Orientierung zu ermöglichen. Den Zitaten folgt sodann eine direkte Aufforderung an die Kritiker: „Der Rezensent möge diesen Absatz des letzten Briefes in der männlichen Ausgabe mit dem entsprechenden Absatz in seinem Rezensionsexemplar der weiblichen Ausgabe vergleichen, damit es ihm nicht so geht, wie es im ’Chasarischen

[160] Ebd. Diese Einschätzung übernimmt Pavić, wie er selbst anmerkt, von seiner Übersetzerin ins Italienische, Branka Ničija.
[161] Ebd.

Wörterbuch' von den Kritikern geschrieben steht: ‚sie erfahren stets als letzte von der Neuigkeit...'".[162]

Mit den in den Erstmeldungen zu Pavić und dem *Chasarischen Wörterbuch* angesprochenen Diskussionsthemen waren schon mehrere Weichen für die spätere tageskritische Rezeption des Werks und seines Autors gestellt.

Vor allem die Dekodierung der *chasarischen Metapher* gerät später sehr häufig in den Blickpunkt der Zeitungskritik. Der Auslegung der chasarischen Identitätssuche als einer Suche nach dem kulturellen Selbstverständnis der Serben innerhalb der byzantinischen literarischen und kulturellen Tradition wie sie Pavić im frühen *Presse*-Gespräch skizziert, wird später, bis auf eine Ausnahme, keine weitere Beachtung geschenkt.

Hingegen wird ein politischer Subtext des Romans – oft in Anlehnung an die Erläuterungen des Schriftstellers selbst – häufig und gerne in Betracht gezogen. So wird Pavićs Phrase „kleines Volk zwischen großen Ideologien, Religionen und Mächten, das diese Ideologien und Religionen sowie die Macht nicht teilt" in der Tageskritik vielerorts (fast) wörtlich übernommen. Sie wird als willkommene Autointerpretation des Schriftstellers herangezogen, wenn es darum geht, den chasarischen Identitätsverlust als Sinnbild der existentiellen und kulturellen Bedrohung kleiner Völker (respektive der Serben) im Kontext sie übertreffender historisch-politischer Gegebenheiten auszulegen.

Auch die Repräsentation des ökumenischen Gedankens religiöser Toleranz wird dem *Chasarischen Wörterbuch* seitens der späteren Tageskritik hin und wieder gutgeschrieben, vor allem durch Analogien mit Lessings „Rinagparabel" aus *Nathan dem Weisen*.

Bei Gwozdz scheint die Koppelung der Themen „Identitätsgefährdung kleiner Völker" und „ökumenischer Traum" zu suggerieren, dass im *Chasarischen Wörterbuch* die politische Frage der Identitätsgefährdung eine ideologische Problemlösung im Wunschbild der (kulturellen) Ökumene und der Religionstoleranz findet. Somit präsentiert der Kritiker Pavićs Roman vordergründig als Werk mit gesellschaftspolitischer Thematik, was sicherlich nicht verfehlt ist, jedoch eine relativ starke Verkürzung der Perspektive bedeutet. Die „ethische Lesart" bzw. die Toleranzthematik bleiben auch später im Blickfeld der Zeitungskritik, erfahren aber innerhab der akademischen Diskussion eine weitaus komplexere Behandlung.

[162] Ebd., S. 8.

Wichtig wäre darüber hinaus aufzuzeigen, dass auch später, wie im Gespräch mit Zdislaw P. Gwozdz, Pavićs persönliche ideologische bzw. politische Positionen als Interpretationsstütze herangezogen und auf die Werkpoetik projiziert werden.

Ideologie, Religion und Kultur werden sowohl in dieser frühen als auch in späteren Stellungnahmen des Schriftstellers als eng zusammenhängende existentielle Sphären begriffen. Im Mittelpunkt des *Presse*-Gesprächs steht der Appell an die Bewahrung bzw. Rückbesinnung auf die europäische kulturelle Diversität. Pavić spricht die damalige ideologische Gespaltenheit Europas (Westen/Demokratie/Kapitalismus gegenüber Osten/Sozialismus/Kommunismus) an und macht sie für eine entsprechende Zweispaltung der europäischen Kultur sowie für die Gefahr der Tilgung kleiner europäischer Kulturen aus der Kulturlandschaft Europas verantwortlich. Gleichzeitig zählt er die teilweise ausgeprägte gegenseitige Ignoranz zwischen West- und Ostchristentum (eventuell als Spielart des Ideologiekampfs) zur weiteren desintegrierenden Kraft in Bezug auf die Kultur. Im frühen *Presse*-Interview wird die intensive kulturelle Vermittlung auf gesamteuropäischem Terrain als jener „ökumenische Traum" identifiziert, der die Vielfalt und Zusammengehörigkeit europäischer Kulturen bewahren soll, im impliziten Kampf gegen ideologische und konfessionelle Teilungen sowie gegen die Übermacht ideologischer und religiöser Agitation. Später wird diese Einstellung des Autors andere Akzente erhalten, wobei Pavić die Konstellation gegenseitiger Abhängigkeit zwischen Ideologie, Religion und Kultur sowie die Frage der Machtausübung jeweiliger Sphären weiterhin im Fokus behält.

Die biographischen und literarischen Parallelen zwischen Pavić und Umberto Eco, wie sie bei Bärbel Schulte und Zdislaw P. Gwozdz gezogen werden, bleiben auch im Blickpunkt der zeitungskritischen Beiträge.

Wie in Bärbel Schultes obiger Darstellung wird Phantastik, trotz gleichzeitigem Bestehen auf der Gattungsheterogenität des Werks, auch weiterhin als das dominante Wesensmerkmal des *Chasarischen Wörterbuchs*, ja sogar als *differentia specifica* von Pavićs literarischem Schaffen überhaupt, erkannt und anerkannt werden. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der phantastischen Unterwanderung von empirischer Wirklichkeit und den somit „freigestzten" Realitätsebenen des Unbewussten, Onirischen und Irrationalen. Metaphysisches und Okkultes als Erscheinungsformen des Phantastischen (oder eventuell als eigenständige Romanebenen) werden hingegen schon bei Gwozdz und Schulte ausgespart, und auch in der nachfolgenden tageskritischen Rezeption weniger beachtet.

Auch Pavićs im Hanser Informationsheft aufgeworfenes und rezeptionsbezogen relevantes Konzept des „schöpferischen Lesers“ wird in der Zeitungskritik relativ großen Anklang finden.

Die Gedanken zum Ausnahmecharakter des *Chasarischen Wörterbuchs* wie sie schon sein erster Rezensent Raša Livada vorformuliert hat, fallen in der Tageskritik ebenfalls auf fruchtbaren Boden. Auch hier trifft man immer wieder auf die Überzeugung, der „Lexikonroman“ sprenge alle tradierten Gattungsformen und poetischen Konzeptionen, und entziehe sich damit sämtlichen überlieferten Interpretationsmethoden und -zugängen.

2.5. Die Hauptphase der Rezeption

In den Fokus der deutschsprachigen Tageskritik rücken Milorad Pavić und das *Chasarische Wörterbuch* unmittelbar nach der Veröffentlichung der Romansübersetzung ins Deutsche. Bereits im Februar 1988 erscheint in der Münchner *Tageszeitung* der Artikel „Am Ende ein Doppelmord“ von Rolf Seeliger als erste Reaktion auf den Roman.[163] Bis Mai 1989 folgen Rezensionen und Kurzkritiken in sämtlichen führenden überregionalen Zeitungen Österreichs, Deutschlands und der Schweiz wie der *Presse*, dem *Kurier*, der *Süddeutschen Zeitung*, der *Welt*, der *FAZ*, der *Frankfurter Rundschau* oder der *Neuen Züricher Zeitung*. Bezeichnend für den rasanten Erfolg und die schnell wachsende Bekanntheit des Romans ist darüber hinaus seine Präsenz in einer Großzahl von Zeitungen regionalen Charakters (*Der Landbote*, *Fuldaer Zeitung*, *Der Neue Tag, Mittelbayerische Zeitung* u. a.) und sogar in einigen eng fachsspezifischen Zeitungen und Zeitschriften mit teilweise kleinen Auflagezahlen. So finden sich Erwähnungen bzw. Besprechungen des Romans in der jüdischen Zeitschrift *Semit*, im *Evangelischen Buchberater*, der sich heute als „Rezensionszeitschrift des Evangelischen Literaturportals“[164] definiert, und sogar im Weltraum-Magazin *Space*.

Analog den Reaktionen in der Mehrzahl westeuropäischer Länder wird das *Chasarische Wörterbuch* als die Romanüberraschung der Jahres wahrgenommen, als vollkommen außergewöhnliche und interpretativ provokative Prosa, die den Lesehunger reizt und Zugang zu literarischen Erfahrungen neuer Art bietet. Fritz Rumler lobt es im *Spiegel* als „Unikum und

[163] Vgl. Rolf Seeliger: Am Ende ein Doppelmord. In: Tageszeitung (München), 17. 2. 1988.
[164] Vgl. http://www.eliport.de/unsere-publikationen/der-evangelische-buchberater.html, abgerufen am 5. 12. 2015.

Kuriosum dieser Saison“[165], Günther Fässler im *Landboten* als „[e]ines der merkwürdigsten Bücher“[166] und Rolf Seeliger als „Fabulierwerk des Jahres“ bzw. „literarische[n] Volltreffer“[167]. Pavićs „Lexikonroman“ wird also einerseits zum Saisonbestseller nominiert, andererseits wird ihm aufgrund sich abzeichnender Publikumserfolge bereits sehr früh ein zukünftiger Kultstatus vorausgesagt: Es handle sich um ein Buch, dessen Welterfolg in rasendem Tempo voranschreite – mittels parallel laufender Übersetzungsbemühungen in mehrere Weltsprachen und des Interesses an der Figur des Autors: „Glaubt man den Eingeweihten, wird auf Platz eins der Bestsellerliste demnächst stehen: Milorad Pavic (sic!), ‚Das Chasarische Wörterbuch’. Vielleicht wird dieses Buch neben dem ersten auch noch den zweiten Platz beanspruchen, denn es gibt davon eine Ausgabe für Frauen und eine für Männer“[168].

2.5.1. *Das Chasarische Wörterbuch* – ein „(Genre)phantom“[169]

Von allem Anfang an ist in der Tageskritik die Einschätzung vorhanden, es handle sich beim *Chasarischen Wörterbuch* um stilistisch, thematisch und strukurell überaus komplexe Literatur, deren gattungsmäßige und poetische Zugehörigkeit schwer auszumachen sei. Vielerorts wird in beifälligen Worten insbesondere auf die schwierige Genrebestimmung des Werks hingewiesen, der die Attraktivität des „Lexikonromans“ maßgeblich zu verdanken sei. Für Fritz Rumler ist das *Chasarische Wörterbuch*

> [...] ein Buch aus Büchern, ein Bazar voll Fabeln, Parabeln, Schnurren, Dracula-Folklore; Historie mischt sich mit Science-fiction, Lexikalisches mit bizarrer Phantastik, Requisiten aus der Rumpelkammer der Literatur gimmen (sic!) bengalisch – sehr barock alles, sehr gelehrt und vexierend.[170]

[165] Rumler, Den Balkan im Auge.
[166] Günther Fässler: Ein Traum von einem Buch zwischen den Wörtern. In: Der Landbote, 13. 8. 1988.
[167] Rolf Seeliger: Am Ende ein Doppelmord.
[168] Anonym: Zum Heulen. In: Zeit Magazin, 8. 4. 1988, S. 6.
[169] Die Bezeichnung „Genrephantom“ („žanrovski fantom“) ist der Studie *Hazarska prizma. Tumačenje proze Milorada Pavića* des Literaturkritikers Jovan Delić entnommen. Vgl. Jovan Delić: Hazarska prizma. Tumačenje proze Milorada Pavića [Das chasarische Prisma. Interpretation von Milorad Pavićs Prosa]. Beograd, Titograd, Gornji Milanovac: Prosveta, Dosije, Oktoih, Dečje novine 1991, sowie unter: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma.html.
[170] Rumler, Den Balkan im Auge.

In ähnlicher Manier bezeichnet Jörg Drews in der *Süddeutschen Zeitung* das *Chasarische Wörterbuch* als „Montage in Lexikonform“ und schreibt ihm daneben „auch ein Element des Kriminalromans“[171] zu. In der Rezension des Magazins *Coolibri* heißt es sogar dezidiert, Pavić habe „mit dem ‚Chasarischen Wörterbuch‘ alle bisher gängigen Genres gesprengt“[172]. Auch Hans Heinz Hahnl kommentiert in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* vor allem die gattungsmäßige Heterogenität des Werks: „Der Kriminalroman mündet in historische und theologische Scheingefechte, ein Liebesroman schiebt sich ein, ein Epos zerfällt in seine Bruchstücke.“ Der schwer bestimmbaren Gattungsart hafte gleichzeitig ein Moment literarischer Ironisierung und Mystifizierung an. So erscheint Hahnl neben oder vielleicht aufgrund des vorhin Geäußerten das *Chasarische Wörterbuch* gleichzeitig als „eine Dichtung und eine Parodie, eine Anthologie und eine Satire.“[173]

Auf fast Identisches stößt man in der Bewertung Tadeusz Nowakowskis in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Der Kritiker stellt den Roman als „Prosa in literaturgeschichtlicher Verkleidung“ und als „halbkabbalistisches Handbuch“[174] vor, um an anderer Stelle, ebenfalls mit dem Hinweis auf das ironisch-mystifizierende Potenzial des Genrespiels, umfassender zu erläutern:

> Ein Abenteuerroman, ein Liebesroman, ein Kriminalroman, ein Traumbuch sind darüber entstanden. Aber insgesamt dann doch kein Roman. Kein Gattungsname jedenfalls erreicht dieses Buch, denn mit Pavić ist ein geschickter Jongleur der Mystifikation und ein Meister ironischer Persiflage am Werk.[175]

Auf dem Umschlag der ersten deutschen Ausgabe des *Chasarischen Wörterbuchs* wirbt eine stichwortartig gegliederte Kurzbeschreibung für die Gattungsheterogenität des Werks. Beim Stichwort „Das Buch“ heißt es dort: „Abenteuerroman, Liebesroman, historischer Roman, Sammlung von Versen, Puzzle, Traumbuch, Kriminalroman, Rätselspiel, Denksportaufgabe,

[171] Jörg Drews: Die Parabel vom verlorenen Tonkrug. In: Süddeutsche Zeitung, 23./24. 4. 1988.
[172] (HUE): Jahrhundertwerk. In: Coolibri, April 1988.
[173] Hans Heinz Hahnl: Zum Mitdenken eingeladen. In: Arbeiter-Zeitung (Wien), 3. 6. 1988.
[174] Tadeusz Nowakowski: Das Attentat des Dichters. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. 3. 1988.
[175] Ebd.

Zauberwürfel und Vexierbild“.[176] Die Taschenbuchausgabe des DTV-Verlags bringt auf der ersten Innenseite eine etwas kürzere und leicht geänderte Darstellung: „Abenteuerroman, Liebesroman, historischer Roman, Krimi, kabbalistisches Handbuch, Traumbuch, Denksportaufgabe“.[177] Wie bereits erwähnt, weist schon im Jahre 1986 auch Vladimir Ulrich das *Chasarische Wörtebuch* als gattungsmäßig vielschichtiges und nicht leicht einzuordnendes Werk aus. Es sei gleichzeitig „Abenteuerroman, eine Sammlumg von Erzählungen, Märchen und Legenden, ein Gedichtband, eine historische Studie, ein kabbalistisches Handbuch – und vieles mehr“.[178]

Auffallend oft stößt man in den einzelnen tageskritischen Beiträgen auf eine Anzahl (fast) identischer Gattungsqualifikationen, die auf eine direkte Übernahme jener vom Klappentext oder aus Ulrichs Frührezension stammenden Charakterisierung des Romans schließen lassen. Immer wieder tauchen die gleichen Genredefinitionen, häufig auch in einer sehr ähnlichen Konstellation, auf: „Kriminalroman“, „Abenteuerroman“, „Liebesroman“, „kabbalistisches Handbuch“, „halbkabbalistisches Handbuch“, „historischer Roman“, „Gedichtband“, „Puzzlespiel“, „Traumbuch“, „Vexierbild“ u. a.[179] Als einzige unter den Rezensenten verweist dabei Karin Rahn auf den Buchumschlag der Erstausgabe als Quelle dieser teilweise sehr exotisch anmutenden Gattungsbestimmungen,[180] während alle anderen die oben erwähnten Definitionen offenbar lediglich schablonenhaft übernehmen. Somit kommt die Frage auf, ob die gattungsmäßige Diversität bei einer ganzen Reihe von Kritikern tatsächlich wahrgenommen oder

[176] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch. München: Carl Hanser Verlag 1988.
[177] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991.
[178] Ulrich, Verwirrender Literatur-Leckerbissen.
[179]Carlo Bernasconi reiht die folgenden Genrezuordnungen aneinander: „Abenteuerroman, Liebesroman, kabbalistisches Handbuch, Traumbuch, Kriminalroman“. Carlo Bernasconi: Ein Streifzug durch das verrückteste Buch des Jahres 1988. In: Schweizer Manager, April 1988. In der anonymen Rezension der Zeitschrift *Semit*, deren Text in Anspielung auf die Struktur des *Chasarischen Wörterbuchs* die Form der Lexikoneinträge nachahmt, heißt es zum Stichwort „das Buch“: „ein Abenteuerroman, ein Liebesroman, ein historischer Roman, eine Sammlung von Erzählungen und Versen, ein kabbalistischer (sic!) Handbuch, ein Puzzle, ein Traumbuch, ein Kriminalroman, ein Rätselspiel, eine Denksportaufgabe, ein Zauberwürfel, ein Vexierbild“. Semit, Nr. 0, Jg 1 (1988). Laut Günther Fässler ist das „wunderschön ausgestattete Lexikon [...] Krimi und religiöser Roman, Vexierbild, Puzzle und Traum.“ Fässler, Ein Traum von einem Buch. Und auch bei Gerd-Klaus Kaltenbrunner stößt man auf das gleiche Muster – das Werk sei „zugleich Chronik, Abenteuer-, Liebes- und historischer Roman, aber auch Traumbuch, Puzzlespiel, Kreuzworträtsel, Domino, Vexierbild.“ Gerd-Klaus Kaltenbrunner: Literarisches Verwirrspiel aus Jugoslawien. In: Welt am Sonntag, 25. 9. 1988.
[180] Karin Rahns Rezension des Chasarischen Wörterbuchs ist in vier verschiedenen Zeitungen erschienen, davon drei Mal mit identischem Text: Nanu – ein Lexikonroman? In: Landshuter Zeitung, 8. 4. 1988.; 100 000 Wörter. Nanu, ist das ein Lexikonroman? In: Südwest Presse, 14. 4. 1988.; Ein Roman mit Gebrauchsanweisung. In: Fuldaer Zeitung/Hünfelder Zeitung, 11. 7. 1988. Um einen zusätzlichen Absatz erweitert erscheint die Buchbesprechung auch als: Roman wie ein Lexikon. In: Der Neue Tag (Schwandorf), 16. 7. 1988.

eher (was wahrscheinlicher ist) als vorgefertigte Darstellung Vladimir Ulrichs bzw. der beiden Verlage übernommen wird. Dies ist umso wahrscheinlicher, als von den genannten Qualifikationen viele eher der freien, leicht poetisierenden Darstellungsweise eines Werbetextes entsprechen und einer strengeren poetologischen Analyse wohl nicht standhalten würden. So sind die Charakterisierungen des Romans als „Gedichtband" oder „(halb)kabbalistisches Handbuch" weniger als ernst zu nehmende Gattungseigenschaften und mehr als rhetorische Ausschmückungen aufzufassen, die die breite ästhetische Skala des Romans demonstrieren sollen. Dichtung im engeren Sinne kommt im *Chasarischen Wörterbuch* nur an ganz wenigen Stellen vor.[181] Durchwegs poetisch stilisiert sind zwar die verbalen Eingriffe von Prinzessin Ateh, die in allen drei Büchern den Kagan zur schließlichen Entscheidung für die Wahl einer Glaubensrichtung bewegen. Doch weder diese noch einzelne weitere poetisierende Passagen oder etwa die metaphernreiche Sprache machen aus dem *Chasarischen Wörterbuch* einen „Gedichtband" in einem genremäßig verantwortlichen Sinn.

Der Umstand, dass die Genrebestimmung in einem Großteil der Rezensionen weitgehend mechanisch erfolgt, ändert jedoch nichts am tatsächlichen Vorhandensein von Gattungsheterogenität als Wesensmerkmal des *Chasarischen Wörterbuchs*. Pavić geht es – wie der Autor häufig genug auch in Stellungnahmen zu seiner expliziten Poetik herausstellt – hauptsächlich um die experimentelle Erneuerung des Romangenres. Im *Chasarischen Wörterbuch* kommen diese Innovationsbestrebungen vor allem in der formalen Erzählstruktur zum Ausdruck. Der „Lexikonroman" präsentiert sich als Roman ohne Sujet, an dessen Stelle ein Inventar von fragmenthaften Handlungseinheiten tritt. Der wohl interessanteste Aspekt der Genreproblematik ist im Verhältnis der Einzelfragmente – verfasst als in sich geschlossene Kurz- und Kürzestgeschichten – zueinander und zum Romanganzen zu suchen.

Über das strukturelle Gattungsexperiment hinaus hat Pavić auch in einem allgemeineren Sinne poetologisch Innovatives angestrebt. *Das Chasarische Wörterbuch* gründet als Werk, das u. a. die Wahrheitsproblematik als Spannungsverhältnis zwischen Empirisch-Rationalem und Unbewusst-Irrationalem thematisiert, auf einer Verschränkung von dokumentarisch-realistischen und phantastisch-poetisierenden Diskursen. So betrachtet, kann auch das gesamte Spektrum oben genannter Gattungszuweisungen wie „(halb-)kabbalistisches Handbuch", „historischer Roman",

[181] Vgl. z. B. die Stelle aus dem Grünen Buch (Stichwort „Muawija, Dr. Abu Kabir"), in der Dr. Muawija auf dem Dachgeschoß seines Vaterhauses auf eine alte Handschrift stößt, die ein Gedicht, „niedergeschrieben in einer unbekannten Schrift und in unbekannter Sprache" enthält. Vgl dazu: Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 218.

„Gedichtband“, „Puzzlespiel“, „Traumbuch“ oder „Vexierbild“ als metaphorische bzw. rhetorisch übersteigerte Umschreibung realer Genrecharakteristika des Romans gelten.

Wie im Folgenden noch zu sehen sein wird, werden in der Tageskritik die eben erwähnten Wesensmerkmale des Werks – phantastischer Diskurs und artistische Brillanz des „Lexikonromans“ – immer wieder als signifikant herausgestellt. Auch wenn diese nicht immer explizit als gattungsformend bezeichnet werden, so ist dennoch klar, dass die lexikalische Struktur und der aparte phantastische Erzählmodus in höchstem Maße das Genrebild des Romans formen bzw. zum verbreiteten Eindruck vom *Chasarischen Wörterbuch* als einem Ausnahmewerk von schwer einzufangender Eigenart beitragen.

Undefinierbarkeit im affirmativen Sinne wird dem *Chasarischen Wörterbuch* auch auf anderen Textebenen attestiert. Sowohl der Werkinhalt als auch die Poetik, oder, weniger fachlich ausgedrückt, das „Wesen“ des Romans werden vielerorts als nicht beschreibbar dargestellt. Verfasser von Kurzrezensionen beklagen dabei vor allem die Hoffnungslosigkeit von Versuchen, den üppig-ausufernden Romaninhalt auch andeutungsweise nachzuerzählen. Olga von Marne hält diesbezüglich im *Heft* fest: „Es gibt Bücher, die in Kurzkritiken nicht zu beschreiben sind. ‚Das Chasarische Wörterbuch‘ ist eines davon.“[182] Gleiches wird im Magazin *Coolibri* („Worum es geht, ist kaum nachzuerzählen“[183]), der Zeitschrift *marco* („‚Das Chasarische Wörterbuch‘ entzieht sich jeder Kurzkritik“[184]) und bei Christine Razum im *Evangelischen Buchberater* („Der Inhalt läßt sich unmöglich nacherzählen.“[185]) beteuert. Auch der anonyme Artikel der *Mittelbayerischen Zeitung*, verfasst anlässlich einer Lesung aus dem *Chasarischen Wörterbuch* in Regensburg, zitiert die Einschätzung des Schriftstellers Gerhard Köpf, wonach der „Lexikonroman“ ein Werk sei, „das sich unserer Schulsehnsucht, es nachzuerzählen, entzieht.“[186]

Dasselbe wird auch in Bezug auf das poetische Wesen und den Gedankengehalt des Romans festgestellt. So befindet Karin Rahn, dass sich das *Chasarische Wörterbuch* zur Gänze literaturkritischer Klassifizierung entzieht: „Sein [Pavićs] Werk ist formal wie inhaltlich eine Ansammlung phantastischer Merkwürdigkeiten. So sperrig mag es in keine Kategorie gängiger

[182] Olga von Marne. (Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs*). In: Heft (Paderborn), o. D.
[183] (HUE): Jahrhundertwerk.
[184] Anonym: (Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs*). In: marco Nr. 10 (1988), o. D.
[185] Christine Razum: (Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs*). In: Der Evangelische Buchberater, Nr. 4. Jg. 42 (Oktober–Dezember1988).
[186] (K.B.): In: Mittelbayerische Zeitung, 29. 6. 1988.

Literaturkritik passen.“[187] Offenherziges Staunen und das Unvermögen, der Komplexität des *Chasarischen Wörterbuchs* beschreibend gerecht zu werden gesteht Georg Engl in den Bozner *Stürzfügen* dadurch ein, dass er seiner Rezension eine lange (fast die Hälfte des Artikels füllende) Zitatliste aus dem Roman voranstellt, um erläuternd anzuschließen: „Diese Zitatsammlung steht für: Ein solches Buch habe ich noch nie gelesen.“[188] Ebenso unumwunden legt Wolfgang Broer im *Kurier* die eigene literaturkritische Ohnmacht vor dem Roman offen und verweist im selben Zug auf die intendierte Verwirrung als poetisches Verfahren des Schriftstellers:

> Wie kann man überhaupt ein Buch schreiben, das nicht zu beschreiben ist? Wie soll erst ein Rezensent darüber schreiben? Nie habe ich mich so hilflos gefühlt. Aber diese Emotion ist bereits ein Teil des Geheimnisses dieses Buches. Denn der Leser [...] kann sich durch es „bewegen wie durch einen Wald, von Zeichen zu Zeichen, Orientierung suchend im Betrachten der Sterne, des Mondes und des Kreuzes.“[189]

Broers Fazit am Schluss der eher skizzenhaft gestalteten Rezension bestätigt im Telegrammstil die Einsicht vom Artikelbeginn: „Dieses Buch ist ein Abenteuer für sich selbst. Man muss sich darauf einlassen. Das ist die einzige Empfehlung, die man geben kann.“[190] Sehr plastisch äußert auch Ilma Rakusa in der *Neuen Züricher Zeitung* ihr Unbehagen an der Unzulänglichkeit des kritischen Instrumentariums, welches zum Einfangen der poetischen Vielfältigkeit des Romans zur Verfügung steht:

> [...] Pavić, [...] hat mit seinem „Chasarischen Wörterbuch“ ein Werk von solch sprachlichem und ideellem Reichtum, von solch geistreicher und spannender Komplexität geschaffen, dass man sich mit Beschreibungen schwertut. Was heißt schon „phantastisch“, „kabbalistisch“, „postmodern“ [...].[191]

[187] Rahn, Nanu – ein Lexikonroman?
[188] Georg Engl: In: Sturzflüge (Bozen), Nr. 7 (Juni–Juli 1988).
[189] Wolfgang Broer: Die Lektüre ist wie eine Partie Domino. In: Kurier – Schöner leben, 30. 6. 1988.
[190] Ebd.
[191] Ilma Rakusa: Alchimistische Spiele. „Das Chasarische Wörterbuch“ von Milorad Pavić. In: Neue Züricher Zeitung, 24. 6. 1988.

In kaum einer tageskritischen Besprechung des *Chasarischen Wörterbuchs* fehlt der Verweis auf die männliche und weibliche Romanvariante als besonderes strukturelles bzw. editorisches Erkennungsmerkmal des Werks. Die geschlechtsspezifische Markierung wird als ein weiteres formales Kuriosum des Romans angeführt und zumeist nicht weiter kommentiert. Doch einige Rezensenten vermuten dahinter – berechtigterweise – auch ein Mystifikationsmanöver des Autors. So erinnert Jakob Michael Perschy an die Lüftung des Geheimnisses aus der „Abschließenden Bemerkung", wo der Schriftsteller die intendierte Zusammenführung der männlichen und weiblichen Ausgabe zu einem Akt der Transgression des Literarischen hin zum Lebensweltlichem stilisiert: Ein junger Mann und eine junge Frau sollen sich „am Mittag des ersten Mittwochs im Monat vor der Konditorei am Marktplatz ihrer Stadt"[192] treffen, um das männliche und weibliche Buchexemplar zu vergleichen. Nach der Zusammenfügung werden die beiden das Buch nicht mehr brauchen, „denn das, was danach kommt, ist allein ihre Sache und bedeutsamer als alles Lesen."[193] Mit Recht bezweifelt Perschy die Ernsthaftigkeit von Pavićs Beteuerung vom Primat des Lebens vor der Literatur:

> In der ironischen Schlußbemerkung des Autors, in der er das Geheimnis lüftet, warum dieses Buch in einem „männlichen" und einem „weiblichen" Exemplar existiert, wird es dem Leser und der Leserin dann auch noch freigestellt, sich als Genasführte zu fühlen: Lesen, so Pavić, sei „allgemein betrachtet eine zweifelhafte Angelegenheit". Zu leben statt zu lesen rät er uns verschmitzt, und das ist, als ob ein Weinbauer, der uns eben seinen besten Tropfen kredenzt hat, zu künftiger Nüchternheit riete.[194]

Dass dem Literarischen bei Pavić die hohe Rolle der irrational-überzeitlichen zwischenmenschlichen Vermittlung zuteil wird, steht nach der Lektüre des *Chasarischen Wörterbuchs* ohne jeden Zweifel fest. Dass jedoch Literatur nach ihrer „Erfüllung" dieser würdevollen Aufgabe obsolet wird, gehört wohl schon zur Ebene der Mystifikation in Pavićs spielerischem Umgang mit dem Leser. Nicht nur weil das *Chasarische Wörterbuch*, wie Perschy klarstellt, ein einziges „Fest" der Literatur ist, sondern ebenso weil die besagte

[192] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 364.
[193] Ebd.
[194] Jakob Michael Perschy: Ein chasarischer Lexikonroman. Jugoslawiens Umberto Eco. In: Die Presse, 6./7. 8. 1988.

zwischenmenschliche Vermittlung – ausgedrückt im Bild des Zusammenstellens eines gemeinsamen „Chasarischen Wörterbuchs“ und damit des androgynen Körpers Adams auf Erden (s. u.) – ihren Ort in der Literatur hat und als ein Vorgang geschildert wird, der sich zwischen Hinstreben und Utopie abspielt.

Übrigens zeichnet sich hinter der Existenz der männlichen und weiblichen Buchversion dieselbe Doppelbödigkeit ab, die auch Pavićs Programm des „schöpferischen Lesers“ (s. u.) kennzeichnet: einerseits besitzt sie als formales Analogon zum Thema des Geschlechterdualismus zweifellos eine poetische Rechtfertigung; Andererseits kann man auch ihre mystifizierende Funktion nicht übersehen, die letzten Endes auch eine rezeptionsorientierte Marktstrategie des Autors darstellen könnte: mit dem Appell zur Entschlüsselung des Geheimnisses von geschlechtlich markierten Büchern kommt man durchaus einem populären Bedürfnis des breiten Lesepublikums nach Entmystifizierung entgegen.

Zusammenfassend kann angemerkt werden, dass der gattungsmäßigen und poetologischen Unbestimmtheit sowie der inhaltlichen, stilistisch-thematischen und ideellen Komplexität des *Chasarischen Wörterbuchs* seitens der Kritik von allem Anfang an ein positiver Wert zugeschrieben wird. Anders gesagt, Unbestimmtheit und Komplexität werden, durchaus positiv behaftet, als Polysemie, Diversität und Vielschichtigkeit wahrgenommen und machen einen großen Teil der kritischen Faszination mit dem *Chasarischen Wörterbuch* aus.

Nur staunen kann man hingegen darüber, dass im gesamten tageskritischen Rezeptionsverlauf bei aller Bewunderung der strukturellen und gattungsmäßigen Eigenschaften des *Chasarischen Wörterbuchs* dessen zumindest formaler Vorläufer aus dem deutschen Sprachraum gänzlich unerwähnt bleibt. Es handelt sich um den experimentellen Roman *Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden* des österreichischen Schriftstellers Andreas Okopenko, der bereits 1970, und damit fast zwei Jahrzehnte vor der deutschen Übersetzung des *Chasarischen Wörterbuchs*, erscheint.[195] Okopenkos Werk nennt sich explizit „Lexikon-Roman“[196], weist so manche formale Entsprechung zu Pavićs Werk auf (Einteilung der Handlung in Wörterbucheinträge, Vorwort mit Gebrauchsanweisung) und zählt heute zu den deutschsprachigen Pionieren der Hypertext-Literatur bzw. der interaktiven Narration.

[195] Vgl. Andreas Okopenko: Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Salzburg: Residenz Verlag 1970.
[196] In der Romanausgabe aus dem Jahre 2008 wird die Genrebezeichnung auch in den Buchtitel aufgenommen. Vgl.: Andreas Okopenko: Lexikon Roman: Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Wien: Deuticke Verlag 2008.

Nichtsdestotrotz scheint die Tageskritik von Okopenkos Werk nichts zu wissen, denn ein Vergleich des *Chasarischen Wörterbuchs* mit dem formalen „Verwandten" aus dem eigenen Sprachraum wäre im Kontext der Rezensionen mehr als naheliegend gewesen. Die Existenz des experimentellen enzyklopädischen Prosawerks in deutscher Sprache wird zumeist ganz verschwiegen; andernorts verlautbart die Kritik explizit, das *Chasarische Wörterbuch* sei der „wohl erste ‚Lexikonroman' in der Weltliteratur".[197]

2.5.2. Meisterwerk phantastischer Literatur

Das Stichwort „Pavićs Phantastik" durchzieht wie ein roter literarischer Faden fast die gesamte deutschsprachige Rezeption des Autors. Es handelt sich um einen Wesenszug seiner Prosa, der fast durchgehend als urpavić'sches Spezifikum höchste Anerkennung findet.

Ihren Anfang nimmt diese Sichtweise gerade in der tageskritischen Aufnahme des *Chasarischen Wörterbuchs*. Häufiger als andere Aspekte des Romans wird der phantastische Diskurs zugleich als dessen Kuriosum und imponierende literarische Stärke gewürdigt. Pavić erscheint, mehr als alles andere, als erstrangiger Meister phantastischen Erzählens.

Die Akzentuierung des Phantastischen wird bereits in zahlreichen Titeln und Untertiteln der Rezensionen festgehalten. Die Buchbesprechung von Dušan Šimko im Züricher *Tages-Anzeiger* trägt die Überschrift „Phantastischer Roman. Zum Bestseller ‚Das Chasarische Wörterbuch'"[198]. Vladimir Ulrich verzeichnet in der Unterzeile seines Artikels in der *Deutschen Tagespost*: „Das Chasarische Wörterbuch ist in Form eines Lexikons geschrieben und soll die Phantasie anregen"[199], während Roland Müller in der *Frankfurter Rundschau* Phantastik vom dominanten Romanmerkmal auf die Eigenheit des Autors ausweitet: „Die Haut am Hofe des Kalifen. Das ‚Chasarische Wörterbuch' des Phantasten Milorad Pavic (sic!)".[200]

Über Pavićs phantastische Erzählkunst wird fast ausnahmslos in Superlativen gesprochen, weswegen die lobenden Äußerungen einander erheblich in Ton und Wortwahl gleichen. Rolf Seeliger würdigt den Autor in der Münchner *Tageszeitung* als einen

[197] Paul, Alle sind wir Chasaren.
[198] Dušan Šimko: Phantastischer Roman. In: Tages-Anzeiger, 24. 6. 1988.
[199] Ulrich, Skurrile Reise.
[200] Roland Müller: Die Haut am Hofe des Kalifen. In: Frankfurter Rundschau, 25. 6. 1988.

„Vollbluterzähler [...] dessen Phantasie die hintergründigsten Kapriolen schlägt“,[201] und ganz ähnlich verlautbart Thomas Rothschild in der *Zeit*, Pavićs Phantasie seien „keine Grenzen gesetzt.“[202] Auch Eigenart und Ausnahmecharakter von Pavićs Phantastik werden vereinzelt zur Sprache gebracht. So ist diese Georg Engl zufolge „von ganz anderer Art, als allgemein unter diesem Begriff angegeben werden kann.“[203]

Mannigfaltige Erscheinungsformen des Übernatürlichen und Jenseitigen im *Chasarischen Wörterbuch* – Traum, Irrationales, Metaphysik – werden unter die Manifestationen des Phantastischen subsummiert. Nachhaltigen Eindruck auf die Kritik macht vor allem das verspielte Ineinandergreifen von phantastischen und faktualen (historiographischen, dokumentarischen) Erzählelementen bzw. die Unterwanderung des Rationalen und Wissenschaftlichen durch die Wirkungskraft der Phantastik. Auf formaler Ebene komme dies vor allem darin zutage, dass die äußere Lexikonstruktur in ihrer vorgeblichen Wissenschaftlichkeit spielerisch unterminiert werde, und auf inhaltlicher im Umstand, dass die als faktual und wissenschaftlich präsentierten Ereignisse immer wieder einer Logik des Phantastischen untergeordnet werden. So hinterlässt das *Chasarische Wörterbuch* an Jörg Drews den Eindruck eines „ingeniösen und hinreißend unterhaltsamen Flickwerks aus Fakten, herbeizitierter Literatur und ins Kraut schießender Phantasie“,[204] während Hahnl analog dazu die „antiquarische Gelehrsamkeit mit satirischem Nebeneffekt“ lobt, welche „Geschichte und Phantasie mit einer geradezu unverfrorenen Schöpferlaune durcheinandermixt.“[205]Gleich hohe Anerkennung zollt Pavićs erzählerischer Phantastik auch Roland Müller, indem er auf jenes vorhin genannte Hauptverfahren bzw. jene stilistische Eigenschaft verweist, die das Wesen des phantastischen Diskurses formt: die Koexistenz von wissenschaftlich-enzyklopädischer Verkleidung und subversiver phantastischer Fundierung:

> Nichts ist gewiß – auch wenn Titel und Untertitel gleich zweifach auf wissenschaftliche Verläßlichkeit pochen. Und zunächst scheint es auch so, als löse Milorad Pavic (sic!) diesen Anspruch ein. Sein *Chasarisches Wörterbuch*, ein „Lexikonroman in 100 000 Wörtern“, schreitet einher wie eine selbstzufriedene, weil faktenpralle Enzyklopädie. [...]

[201] Seeliger, Am Ende ein Doppelmord.
[202] Thomas Rothschild: Lust am Labyrinth. In: Die Zeit, 5. 5. 1989.
[203] Engl, Sturzflüge.
[204] Drews: Die Parabel vom verlorenen Tonkrug.
[205] Hahnl, Zum Mitdenken eingeladen.

> Doch unter dem positivistischen Korsett wuchert die wildeste Phantasie. Das Zwittergeschöpf des Lexikonromans beherbergt die versponnensten und originellsten, die paradoxesten und wunderlichsten Geschichten, die ich seit langem gelesen habe. Und diese Geschichten ergänzen sich, in einer bestimmten Reihenfolge und mit schlafwandlerischem Verstand gelesen, zu einer einzigen Historie: die der Chasaren und ihrer okkulten, Zeiträume umspannenden und zusammenziehenden Kunst des Träumens.[206]

Auch hinter Salcia Landmanns in der *Welt* veröffentlichten Lobrede an das ästhetische Potential des Irrationalen im *Chasarischen Wörterbuch* lässt sich eine Huldigung an die poetische Kraft des Phantastischen vernehmen, eine Kraft, welche die im Werk präsenten rationalen (wissenschaftlichen) Grundfeste der Realität unterwandert: „Es [das Buch, M. M.] läßt auch den nicht mehr los, der sonst zu trockener Realität und Nüchternheit neigt, sich vor Eskapaden ins Irrationale hütet und fest überzeugt ist, gegen ihre Verführung gefeit zu sein.“[207]

Nach Hahnls Einschätzung zeugt Pavićs Handhabung des Phantastischen im *Chasarischen Wörterbuch* sogar von klarer Überlegenheit des serbischen Autors auf diesem stilistischen / poetischen Feld innerhalb des zeitgenössischen Literaturbetriebs: „Was sich heutzutage an sogenannter Fantasy anbietet, erscheint gegenüber dieser überlegen inszenierten, ironisch schillernden Seifenblase armselig und dürr.“[208] In seiner kritischen Begeisterung über die ästhetische Überlegenheit von Pavićs phantastischem Diskurs versetzt sich Tadeusz Nowakowski in den Schriftsteller hinein und verlautbart sein Urteil von dessen (angenommenem) Standpunkt aus. Es entsteht eine Art journalistischer „erlebter Rede“: „Phantasie ist alles. Milorad Pavić, der Klio so gekonnt auf den Arm nimmt, braucht schmunzelnde Leser, keine Spielverderber.“[209]

Trotz aller bekundeten Überzeugungskraft des Phantastischen warnt ein Teil der Kritik davor, das *Chasarische Wörterbuch* auf den Geltungsbereich der literarischen Phantastik einzuschränken. Es wird richtig angenommen, dass Phantastik in diesem Werk möglicherweise

[206] Müller, Die Haut am Hofe des Kalifen.
[207] Salcia Landmann: Milorad Pavić hütet das Geheimnis der Chasaren. In: Die Welt, 31. 3. 1988.
[208] Hahnl, Zum Mitdenken eingeladen.
[209] Nowakowski, Das Attentat des Dichters.

doch nicht „alles“ [210] ist und dass ihr offenbar doch inhärente „Grenzen gesetzt“[211] sind. Diese Einschränkung bezieht sich wieder auf das „Doppelwesen“ des „Lexikonromans“, auf die Verflechtung der dokumentarisch-enzyklopädischen und literarisch-phantastischen Form. So spürt Lucas Cejpek im stark ausgeprägten Konstruktionscharakter des Werks (womit er wahrscheinlich v. a. die mannigfaltigen Dreierkonstellationen und die Handlungsgliederung in Lexikoneinträge im Sinn hat) ein implizites Gegengewicht zum Phantastischen auf. In leicht poetischer Intonation beschreibt der Kritiker die Verschlungenheit von Erzählrausch und strukturaler Strenge von Pavićs Roman, die eine ambivalente Position des Lesers nach sich ziehe:

> Im ‘ Chasarischen Wörterbuch’ [...] sind farbige Erzählung und mathematisch-strenge Konstruktion unauflösbar ineinander verflochten, so daß der Leser dieses doppelten Buches, das es in einer weiblichen und einer männlichen Ausgabe gibt, die sich lediglich durch eine Passage voneinander unterscheiden, selbst zum Chasaren wird: Jäger eines fremden Traums, sein eigener Traum.[212]

Auch in Cejpeks Darstellung wird also die ambivalente Natur des „Lexikonromans“ ausgeleuchtet. Nur verlagert sich hier der Schwerpunkt der Betrachtung: Nicht mehr die phantastische Subversion der handfesten Realität steht im Vordergrund, sondern das Spannungsverhältnis zwischen beiden Entitäten, die Art und Weise wie Phantastik und strenge formale Organisation der Erzählstruktur interagieren.

Wenn in einer Großzahl der Rezensionen von der ausgesprochenen gattungsmäßigen Polyvalenz die Rede ist, so zeugt dies implizit ebenfalls von der Nicht-Reduzierbarkeit des *Chasarischen Wörterbuchs* auf den Bereich phantastischer Literatur. Auf dieses Urteil der Kritik lässt sich also zunächst indirekt schließen: dadurch, dass Phantastik und Gattungsvielfalt (Elemente des Kriminal-, Abenteuer- oder Liebesromans; der Märchen, Legenden, folkloristischer Erzähungen u. ä.) in den einzelnen Artikeln häufig genug parallel besprochen werden, als korrelative Aspekte der ungewöhnlichen Anziehungskraft des Romans. Die Sichtweise wird aber auch explizit geäußert, wie in der folgenden Feststellung Vladimir Ulrichs:

---

[210] Ebd.
[211] Rothschild, Lust am Labyrinth.
[212] Lucas Cejpek: Jäger eines Traumes. In: Kleine Zeitung, 1. 7. 1988.

> Dieses Werk stellt eine nennenswerte Ausnahme dar, gewissermaßen die Etablierung eines neuen Genres. Einen Roman in Wörterbuchform, täuschend echt, formal und stilistisch vollendet. Er ist angefüllt mit hintergründigen Rätseln, und ironischen Spitzen, angereichert mit Liebes- und Kriminalverwicklungen über das Rationale hinaus und nicht zuletzt deswegen spannend zu lesen. Eingeführte Begriffe wie „phantastische Literatur" und ähnliches reichen hier bei weitem nicht aus.[213]

2.5.3. Die Lust am Text – der „Lexikonroman" als ästhetisches Ausnahmeerlebnis

In der deutschsprachigen Tageskritik macht sich also der Eindruck vom *Chasarischen Wörterbuch* als provokativem „Genrephantom" bzw. literarischem Wunderwerk deutlich bemerkbar. Es überrascht daher nicht, dass in den Rezensionen immer wieder die Eigenart des von der Romanlektüre ausgehenden rein ästhetischen Erlebnisses hervorgehoben wird – nicht selten in emotional gefärbten, bisweilen auch geständnishaften Tönen. „Gebeichtet" wird die Faszination von der Dichte des narrativen Romangewebes, von der Lebendigkeit und Überschwenglichkeit des Erzählstoffs und dessen fiktionaler Umgestaltung. Letzteres bezieht sich vor allem auf die ungewöhnliche ästhetische Wirksamkeit der Lexikonform und des phantastischen Diskurses.

Erinnern wir: Die Handlung des *Chasarischen Wörterbuchs* ist in Mikroeinheiten von alphabetischen Lexikoneinträgen aufgesplittert. Innerhalb einzelner Einträge entfaltet Pavić eine Narration, in welcher – einer literarischen Möbiusschleife gleich – der phantastische und realistische Erzählmodus bis zur Unkenntlichkeit miteinander verwoben werden. Die Position des Lesers ist zwiespältig: Einerseits bleibt er intellektuell angespannt auf der Suche nach Fassbarem im *Chasarischen Wörterbuch* – beim Versuch, die zahllosen inneren Verweise zwischen den Lexikonabsätzen einzufangen und die Grenze zwischen Faktischem und Fiktivem zu entwirren, um so den Handlungs- und Sinnzusammenhang des Werks herauszufiltern. Andererseits zeigt sich gerade hierin die Besonderheit der Romanstruktur: Die Komplexität der

[213] Ulrich, Skurrile Reise.

Lexikonform und des Ineinandergreifens zweier Erzählmodi, die vom Leser analytische Höchstleistungen erfordern, unterminieren solche Anstrengungen im gleichen Zug. Die zu ermittelnde „wahre Geschichte“ über das Chasarenschicksal und ein einheitlicher Sinnzusammenhang erscheinen dem Leser – zumal bei der Erstlektüre – als weitgehend „utopisch“. Die Handlung setzt in jeder Mikroeinheit gewissermaßen von Neuem an. Den Handlungsreichtum dazugenommen, überwältigt der Roman auch durch inhaltliche Unübersichtlichkeit. Wenn man die artistische Verwobenheit von Phantastik und Realität mitberücksichtigt, erscheint das *Chasarische Wörterbuch* vielen Lesern als programmatisch sinnverweigernd – und mehr noch: als Werk, das eine Lektüre um ihrer selbst willen geradezu fordert. Viele lassen sich auch auf ein derart l’art pour l’artistisches Leseabenteuer ein – die verspielte lexikalische Form und die phantastische Ausrichtung des Romans werden als Aufruf zum puren Lesegenuss wahrgenommen. So beginnt Thomas Rothschild seine Ausführungen mit dem Verweis auf die labyrinthische Erzählstruktur, die vor allem jene Literaturliebhaber anspreche, „denen es nicht in erster Linie um das erzählte Was geht“,[214]während Tadeusz Nowakowski vor allem die von der überbordernden Phantasie des Autors ausgehende Leselust betont: „Jener Riesenspaß, den Pavić beim Verfassen seiner chasarischen Spinnereien empfand, wird auf den Leser übertragen, man läßt sich gerne durch seine pyrotechnische Phantasie verzaubern.“[215]

Obwohl kaum ein Kommentar zu Pavićs Roman den Hinweis auf dessen formale Attraktivität unterlässt, werten manche Rezensenten gerade die semantische Seite des *Chasarischen Wörterbuchs* auf, sowie die erwünschte tätige Mitwirkung des Lesers bei der Entschlüsselung komplexer und verklausulierter Inhalte. Hans Heinz Hahnls Beitrag drückt diese Absicht bereits in der Atrikelüberschrift – „Zum Mitdenken eingeladen“ – aus, wo es heißt:

> Er [Pavić, M. M.] macht dem [sic!] Leser, der sich anfangs in den Irrgärten und Nebenwegen dieses Buches vielleicht schwer tut, zu einem kreativen Mitautor. Man ertappt sich dabei, wie man diese wissenschaftlich getarnte barocke Zauberei mit eigenen Versatzstücken ausstattet. Gedankenfaule Leser mag das Buch abstoßen, für die

[214] Rothschild, Lust am Labyrinth.
[215] Nowakowski, Das Attentat des Dichters.

> Mitdenker hat es eine Sogwirkung, für die viele Tricks verantwortlich sind. Am raffiniertesten handhabt Pavić den des ständigen Neubeginns.[216]

Interessant erscheint in diesem Kontext Hahnls nachstehende Parallelisierung zwischen Pavićs Roman und Ecos *Der Name der Rose*. *Das Chasarische Wörterbuch* sei (unklar, jedoch ob im intellektuellen, ästhetischen oder anderem Sinne) anspruchsvoller als Ecos Debutroman, was den Kritiker zu der Befürchtung verleitet, der große internationale Erfolg würde Pavićs Roman ob der vergleichsweise größeren Komplexität vorenthalten bleiben.[217]

Eine weitere Gruppe von Kritikern sieht das eigentliche Faszinosum des *Chasarischen Wörterbuchs* in dessen oben erwähnter Ambivalenz, die eine ebenso zwispältige Position des Lesers nach sich zieht: eine Hin- und Hergerissenheit zwischen (oft vereitelten) detektivisch-hermeneutischen Rekonstruktionsversuchen und dem Abgleiten in verträumt-irrationales Lesevergnügen. Die Lektüre versetze den Leser in eine Art rational-irrationaler Schwebe bzw. einen Zustand angespannter, inhaltsvoller Unbestimmtheit. Treffend und einprägsam schildert Roland Müller diese vom *Chasarischen Wörterbuch* heraufbeschwörte „Leseverfassung“:

> Der Leser mag sich linear, also dem Alphabet folgend, durchschmökern oder sich an den Querverweisen entlanghangeln. Das Buch läßt sich auch an einer beliebigen Stelle aufschlagen, um dann in einer beliebigen Richtung entdeckt zu werden. Der Eindruck bleibt derselbe: Das eben Gelesene, das noch nicht in einer logischen Kette „entsorgt“ werden kann, bleibt schwebend und nachhallend in der Erinnerung. Dort überlagern und vermischen, verstärken und dämpfen sich all die Eindrücke. Das Lesen – ein Traum, den wir uns nach stundenlanger Lektüre aus den Augen reiben.[218]

Mit Bezug auf die verschwommene Trennlinie zwischen Dokumentarischem und Phantastischem schildert auch Jörg Drews seine Begegnung mit dem *Chasarischen Wörterbuch* als Schwanken zwischen analytischer Anstrengung und Sinnestaumel:

---

[216] Hahnl, Zum Mitdenken eingeladen.
[217] Ebd.
[218] Müller, Die Haut am Hofe des Kalifen.

> Wo hören die Fakten auf, wo fängt die Kobolz schlagende Fiction an, wo und wie werden die Grenzlinien zwischen beiden verwischt? Jedenfalls nahm ich während der ersten Lektüre eine Art oszillierende Haltung ein; weniger fein gesagt: Mal versuchte ich den literarisch-historischen Detektiv zu spielen, mal pfiff ich auf Verifikation und Gelehrsamkeitsnachweise und besoff mich an dem Text, ließ mich vom Autor „high" machen und driftete hemmungslos ab in seine „fantasy fiction".[219]

2.5.4. „Der schöpferische Leser" – zwischen poetischem Programm und Mystifizierung

Die Lektüre des „Lexikonromans" stellt sich also als keine geringe Herausforderung für den (nicht nur deutschsprachigen) Leser heraus, nicht zuletzt aufgrund des eben geschilderten Schwankens zwischen Lesegenuss und hermeneutischen Entzifferungsversuchen. Nun hat aber sein Autor selbst zur Aufrechterhaltung (oder sogar zur Entstehung) dieser latenten Dichotomie beigetragen und damit möglicherweise die Rezeption des *Chasarischen Wörterbuchs* in bedeutendem Maße beeinflusst. Es geht um Pavićs fast programmatische Forderung nach dem „schöpferischen Leser".

Die Kreativität des Lesers stellt Pavić zunächst im Kapitel „Einleitende Anmerkungen zur zweiten, rekonstruierten und ergänzten Ausgabe"[220] als Programm vor. Nach ausführlichen Lektüreanweisungen legt der Autor seiner Leserschaft folgende Überlegungen ans Herz:

> Hier wird weder eine Chronologie respektiert, noch ist sie notwendig. So wird jeder Leser selbst sein Buch in ein Ganzes verwandeln, wie eine Partie Domino oder Karten, und von diesem Wörterbuch, wie von einem Spiegel, so viel erhalten, wie er hineingesteckt hat; denn von der Wahrheit – so steht auf einer Seite dieses Lexikons geschrieben – vermag man nicht mehr zu erlangen, als man in sie einbringt. Im übrigen braucht man das Buch nie vollständig zu lesen, man kann aus ihm eine Hälfte herausnehmen oder nur einen Teil und es dann dabei belassen, wie man es gewöhnlich mit Wörterbüchern hält. Je mehr man sucht, desto mehr gewinnt man, so daß hier dem

[219] Drews, Die Parabel vom verlorenen Tonkrug.
[220] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 9–26.

glücklich Suchenden alle Beziehungen zwischen den Namen dieses Wörterbuchs zufallen werden. Der Rest ist für die anderen.[221]

Natürlich ist es nicht unproblematisch, wenn man die hier vorgebrachten Erläuterungen eins zu eins als Pavićs persönliche Worte an den Leser auffasst. Schließlich ist es (innerhalb des ästhetischen Felds des Werks) nicht Pavić als Autor des *Chasarischen Wörterbuchs*, sondern der fiktive Herausgeber der aktuellen Version des „Chasarischen Wörterbuchs", der sich hier kommentierend und anweisend an den Leser wendet. Was jedoch dazu berechtigt, aus den Eklärungen gewissermaßen auch autopoetische Kommentare des Schriftstellers herauszulesen, sind zunächst auffällige Analogien zwischen dem programmatisch anmutenden Inhalt der „Einleitenden Bemerkungen" und Pavićs Forderungen nach der kreativen Rolle des Lesers bei der Sinnherstellung des Werks, die an vielen Stellen in seinen Interviews und Essays verstreut sind. So ist in der Informationsbroschüre des Hanser Presse Dienstes das folgende Zitat des Schriftstellers zur kreativen Funktion des Lesers zu finden: „Der Leser von heute meint, die Sache der Phantasie falle ausschließlich in den Zuständigkeitsbereich des Autors, diese Sache gehe ihn nichts an. Der Leser vermag indes Mitwirkender zu sein und braucht nicht als bloßer Statist zu verharren. Man muß ihn zum Mittäter machen."[222] (Die Forderung nach Mitautorschaft als „Phantasiearbeit" wird etwas weiter unten ausführlicher kommentiert).

Die Bemerkungen zur Leseweise des „Lexikonromans" sind programmatisch mehrdeutig formuliert. Einerseits wird der Mut zur je individuellen Lesart („So wird jeder Leser selbst sein Buch in ein Ganzes verwandeln, wie eine Partie Domino oder Karten"; „Im übrigen braucht man das Buch nie vollständig zu lesen") als erwünschte und völlig ausreichende kreative Leistung des Lesers präsentiert. Die Betonung liegt ganz auf der persönlichen Lesart als an sich wertvollem Leseengagement – etwaige besondere interpretatorische Ambitionen bzw. Fähigkeiten bleiben unerwähnt. Im selben Augenblick wird die auf die persönliche Aktivität eingeschränkte Schöpferkraft ironisch unterhöhlt, indem nur jene Leseanstrengung als erstrebenswert anerkannt wird, die auf das Ausloten *aller* „Beziehungen zwischen den Namen dieses Wörterbuchs" gerichtet ist – also eine Lektüre, die auf möglichst große Vollständigkeit und Tiefgründigkeit pocht und den Lesenden dadurch zum „glücklich Suchenden" macht. Dass Pavić hiermit auf eine

[221] Ebd., S. 23.
[222] Milorad Pavić, hier zitiert nach: Informationen zu Milorad Pavić und „Das Chasarische Wörterbuch", S. 5.

„vollkommene“ Leistung des „idealen“ Lesers anspielt, bezeugt nicht zuletzt die aussagekräftige Prägnanz des abschließenden Satzes, mit dem weniger ehrgeizige Lesarten abqualifiziert werden: „Der Rest ist für die anderen“.

Mitten in die ambivalenten Aufforderungen an den Leser positioniert Pavić geschickt die Schlüsselphrase seiner zweideutigen Botschaft: „denn von der Wahrheit – so steht auf einer Seite dieses Lexikons geschrieben – vermag man nicht mehr zu erlangen, als man in sie einbringt“. Die Sentenz lässt sich nach beiden genannten Seiten hin auslegen, je nachdem welcher Sinngehalt ihr zugeschrieben werden soll. Eine mögliche Erläuterung könnte wie folgt lauten: Die „Wahrheit“ (hier die Wahrheit des literarischen Werks) ist ein leeres, inhaltsloses Gebilde, das zu seinem Inhalt erst dadurch gelangt, dass der Leser seine eigenen Vorstellungen und Erfahrungen („Phantasie“) in sie hineinprojiziert. Die Beziehung zwischen Werk und Leser entspräche dann einer Beziehung zwischen (leerem?) Objekt und Subjekt. Das, was man in die Wahrheit „einbringt“ wären ausschließlich oder vorwiegend die *eigenen Werte* und Vorstellungen. Die Schöpferkraft des Lesers äußert sich in diesem Fall als Aktivierung eigener Imagination und als ihre Projizierung auf das literarische Werk.

Anders die zweite Erläuterung: Die „Wahrheit“ ist bereits in das literarische Werk eingeschrieben und soll aus ihm kraft kreativer Anstrengung herausgelesen werden. Das, was man in die Wahrheit „einbringt“, wäre dann die *eigene Anstrengung*, die notwendig ist, um die dem Werk eingeschriebenen Bedeutungsstrukturen zu entdecken. Hier hätte die Relation Werk – Leser eher die Form einer Subjekt – Subjekt-Beziehung. Der Leser als Subjekt, mit seiner eigenen Wissens- und Erfahrungswelt steht dem Werk als Subjekt gegenüber, das ebenfalls eine ganz eigene Wissens- und Erfahrungswelt präsentiert. Also ist der Leser zunächst um die Aufhellung der vorgestellten Welt des Werks bemüht, wonach es ihm prinzipiell freigestellt ist, Vergleiche mit seiner eigenen anzustellen.

Ist also die Wesensart des schöpferischen Leseengagements bewusst ambivalent formuliert – eigene *Werte und Vorstellungen* vs. eigene *interpretatative Fähigkeiten* – wird die Mystifzierung durch die folgende Äußerung des Autors aus den „Einleitenden Anmerkungen“ weiter potenziert:

> [...] der Leser, der aus der Reihenfolge der Ordnungswörter den verborgenen Sinn eines Buches herauszulesen vermag, ist längst von der Erde verschwunden; das heutige

> Leserpublikum ist der Meinung, die Frage der Phantasie sei ausschließlich Sache des Autors, und diese Sache gehe es überhaupt nichts an. Erst recht nicht, wenn es sich um ein Wörterbuch handelt. Für einen solchen Leser braucht man auch keine Klepsydra im Buch, die darauf aufmerksam macht, wann die Lesart zu ändern ist, denn der heutige Leser ändert seine Art und Weise zu lesen niemals. [223]

War man geneigt zu glauben, dass in Pavićs Appell aus dem ersten Zitat letzten Endes doch dem „idealen Leser" der Vorzug gegeben wird, der das gesamte Bedeutungspotential des Romans aufzuspüren vermag, so wird auch diese Vermutung ironisch relativiert, da ein solcher Leser, welcher „den verborgenen Sinn" des Werks herauszulesen im Stande wäre, „längst von der Erde verschwunden" sei. Somit erweist sich die Bemühung um den idealen Leser gleichzeitig als erstrebenswert und utopisch. (Dabei stellt die Postulierung eines Lesers, der im buchstäblichen Sinne sämtliche Bedeutungsmöglichkeiten eines Werks ausschöpfen kann, ebenfalls eine mystifizierende Übertreibung dar. Es kann ernsthaft wohl nur von einem Leser ausgegangen werden, dem eine möglichst große und keine absolute Aktualisierung aller semantischen Ebenen des Werks zugemutet wird.)

Auch Pavićs Behauptung, das zeitgenössische Lesepublikum meine „die Frage der Phantasie sei ausschließlich Sache des Autors, und diese Sache gehe es überhaupt nichts an" haftet ein Moment der Mystifikation an. Rhetorisch betrachtet, enthält sie (quasi ex negativo) die imlipzite Afforderung des Autors an den Leser, auch seine eigene „Phantasie" bei der Begegnung mit dem Werk zu bemühen. In welchem Sinne jedoch soll „Phantasie" aufgefasst werden? Auch dieser „Appell ex negativo" ist in einer ähnlichen Weise sinnverschleiernd wie die Sentenz über die Wahrheit, von der man nur soviel bekommt, wie man in sie hineinsteckt. Mit „Phantasie" könnte nämlich einerseits die eigene Vorstellungskraft im (engeren) buchstäblichen Sinn gemeint sein. So würde wieder der Fall einer Projizierung persönlicher Imagination und Vorstellungskomplexe auf die Werkstruktur bei der Rekonstruktion der Beziehungen zwischen den Lexikoneinträgen vorliegen. Andererseits ließe sich „Phantasie" im (weiteren) übertragenen Sinne auch wieder als Aktivierung sämtlicher interpretativer Fähigkeiten des Lesers verstehen, nicht nur seiner persönlichen Vorstellungskraft, sondern auch der Gesamtheit seiner intellektuellen Fähigkeiten und literarischem Hintergrundwissen, also seiner

[223] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 20.

intellektuell-fachlichen Kompetenz. Hierfür spricht zunächst der Umstand, dass für die Entzifferung relevanter semantischer Knotenpunkte des Romans neben Phantasie im eigentlichen Sinne ganz konkretes Wissen zu referentiellen Inhalten vonnöten ist. Die Faszination mit dem *Chasarischen Wörterbuch* gründet zu einem Großteil auf dem literarisch meisterhaft verarbeiteten Fachwissen des Autors auf dem Felde der Geschichtswissenschaft, der Mythologie, der Glaubensvorstellungen dreier abrahamitischer Religionen und ihrer apokryphen Traditionen, der Folklore usw. Verfügt man als Leser nicht über einen annähernd hohen Wissensstand, erschließen sich einem viele Bedeutungsebenen des Romans nicht. Mit anderen Worten, *Das Chasarische Wörterbuch* rechnet über weite Strecken gerade mit jenem von Wolfgang Iser postulierten „idealen", „professionellen" Leser, der bildungsmäßig und intellektuell dem Autor so weit ebenbürtig ist, dass er dessen hochkomplexe Anspielungen und Querverweise erkennen kann.

Querverweise haben nun im Falle des „Lexikonromans" nicht nur die übertragene Bedeutung des Sinnzusammenhangs, sondern auch die buchstäbliche als konkrete Verbindungselemente zwischen Lexikoneinträgen. Der Leser ist also zu einer *zweifachen Rekonstruktion* aufgerufen. Zunächst gilt es greifbare *inhaltliche Zusammenhänge* zwischen den Ordnungswörtern aufzuspüren und dadurch erst einmal das eigentliche Romansujet – vom Autor in Einzelfragmente „zerlegt" – „wiederherzustellen". Pavić appelliert also zum einen an die Kombinierungsfähigkeit des Lesers. Dieses Auffinden von aufeinander verweisenden Handlungselementen ist keineswegs nur Sache der „Phantasie" im engeren Sinne, sondern fällt ebenso in die Aufgabenbereiche der Konzentration bzw. des Intellekts. Zum anderen sollen Querverweise als *Bedeutungszusammenhänge* herauskristallisiert werden. Der Weg dazu führt – wie bereits erwähnt – ebenfalls nicht alleine über Phantasie im buchstäblichen Sinn, sondern in beachtlichem Maße über solides bis profundes referentielles Wissen.

Natürlich ließe sich auch argumentieren, dass die Rekonstruktion der inhaltlichen und Bedeutungszusammenhänge weitgehend voneinander abhängig sind: Ohne Hintergrundwissen zur Bedeutung der in den Ordnungswörtern vorgestellten Inhalte läuft beispielsweise die Auffindung von inhaltlichen Verbindungelementen über weite Strecken ins Leere.

Im Kontext dieser Untersuchung ist vordergründig die Frage interessant, wie sich ein solcherart formuliertes Programm auf Rezeptionscharakter und -verlauf des Werks ausgewirkt hat.

Bei der deutschsprachigen Kritik haben Pavićs Ausführungen zur Kreativität, Phantasiearbeit und Mitautorschaft des Lesers ziemlich großen Widerhall gefunden. Häufig (man möchte fast sagen: allzu häufig) greift man dabei auf eigene Stellungnahmen des Autors zurück, sei es auf jene aus dem Vorwort des *Chasarischen Wörterbuchs* oder auf entsprechende Erläuterungen aus Interviews. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die Kommentare der Rezensenten zu dieser Thematik vielerorts ebenso unbestimmt ausfallen wie jene des Schriftstellers selbst. So heißt es in der Rezension der *Mittelbayerischen Zeitung* etwas grobmaschig, das *Chasarische Wörterbuch* sei „eine Schatzkammer der Phantasie, die ihren Ihnalt nur preisgibt, wenn der Leser bereit ist, dank seiner eigenen Phantasie das ‚Sesam-öffne-dich' zu finden"[224] – eine Formulierung, die offensichtlich von Pavićs „Anweisungen" beeinflusst ist, aber im neuen Kontext zu einer banal-phrasenhaften Anmerkung schrumpft (Denn: Von welchem annähernd gelungenen literarischen Werk ließe sich nicht dasselbe behaupten: dass es sich nämlich seinem Leser erst gemäß dessen eigenem hermeneutischen Engagement „öffnet"?) Ähnliche Unschärfe prägt auch Vladimir Ulrichs Versuch, die Rede auf das Thema „Schöpferkraft des Lesers" zu bringen. Zum Anlass nimmt der Kritiker die Werkkomposition und die Wirkungskraft der ästhetischen Verschmelzung von Traumhaftem und Rationalem:

> Pavić hat sich alle Mühe gemacht, den Grad zwischen Wachen und Träumen sehr eng zu ziehen, und der Leser hat Mühe, beide Zustände zu unterscheiden auf der Suche nach der Wahrheit, die am Ende nur seine eigene sein kann. [...] Hinter jedem Satz verbirgt sich ein Rätsel, das durch Wiederholung in einem anderen Abschnitt für Kontinuität des Erzählten sorgt. Das Geheimnis wird zuweilen an einer unerwarteten Stelle gelüftet, oft nur, um ein neues Rätsel zu präsentieren. Letztlich muß der Leser doch seine Phantasie bemühen. Auf diese Weise vermag er soviel Eigenes in die Lektüre einzubringen, wie es der Verfasser tat.[225]

Ulrichs Ausführungen zur vermeintlichen aktiven Rolle des Lesers bleiben genauso vage formuliert wie dies bei Pavić der Fall ist. Die zwei letzten Sätze des Fragments lassen sich als

[224] (K.B.), In Milorad Pavićs ‚Chasaren-Bazar'.
[225] Ulrich, Skurrile Reise.

nahezu wörtliche Übernahme aus dem Vorwort des *Chasarischen Wörterbuchs* lesen. Verhüllt bleibt, analog zu Pavić, *wie* der *eigene* Anteil des Lesers bei der Herausfindung der „Wahrheit, die nur die eigene sein kann" aufzufassen ist. Indirekt bringt auch der Rezensent seine Unschlüssigkeit diesbezüglich zum Ausdruck. Nach einer überzeugenden Beschreibung von Pavićs Welt als „universal, ganzheitlich, vollkommen und schicksalhaft unentrinnbar"[226] und der symbolischen Verortung der Ereignisse in der Dramatik realer Geschichtsprozesse auf dem Balkan, betont Ulrich die spielerische Unbestimmtheit der Romanwelt, die eine leichte Deutung des Textes verhindere. Dies liege zwar einerseits an der ironischen Relativierung des Erzählten, andererseits aber an Pavićs absichtlicher Akzeptanz aller von der Kritik vorgeschlagenen Interpretationsmodelle. Der Schriftsteller sei nämlich bereit,

> jeder denkbaren Interpretation freudig zuzustimmen. Einer der Rezensenten nannte das Werk „ein ökumenisches Buch", der Piper Verlag, dem es ursprünglich zur Veröffentlichung angeboten wurde, wollte es allen Ernstes in die „gelbe Reihe" der mystischen Literatur rücken, wozu nur „umfangreiche" Textkorrekturen nötig wären. In der Heimat von Pavić soll gar eine nationalistische Auslegung des „Chasarischen Wörterbuchs" die Runde machen, wobei jeweils verschiedene Minderheiten für sich in Anspruch nehmen, Nachkommen der in alle Welt zerstreuten Chasaren zu sein. „Warum auch nicht?" meint der Professor schlagfertig.[227]

Auf die erforderliche Phantasiearbeit des Lesers beruft sich auch Lucas Cejpek, der im Lead seines Artikels festhält: „Daß Phantasie keineswegs ausschließlich Sache des Autors ist, sondern Voraussetzung gerade fürs Lesen von Wörterbüchern, beweist Milorad Pavić mit seinem ‚Chasarischen Wörterbuch'". Betrachtet man die sprachliche Formulierung Cejpeks, so gründet auch seine „Einschätzung" offensichtlich auf einer Wiedergabe von Pavićs programmatischen Anweisungen. Abgesehen davon, dass bereits das „Lesen von Wörterbüchern" (anstatt beispielsweise von „Romanen" oder „Belletristik", da es sich, aller gattungsbezogenen Unschlüssigkeit zum Trotz, doch um ein Werk belletristischer Prosa handelt) hier verklärend wirkt, sind auch die weiteren Angaben über die angebliche Autor – Leser-Konstellation bei Pavić

[226] Ebd.
[227] Ebd.

nicht sehr erhellend, wenn es darum gehen soll, die angesprochene schöpferische Leistung des Lesers zu verdeutlichen. Der Kritiker betont zunächst, Pavić verstehe sich „lediglich als Herausgeber dieses in jeder Hinsicht offenen Wörterbuchs“[228] und skizziert daraufhin seine Sicht der Autor- und Leserrolle bei Pavić ebenso wie im modernen Roman:

> Milorad Pavić ist freilich auch der Autor dieses als intellektueller Bestseller gedachten Buches, insofern sich jeder Autor in eine Tradition einschreibt, die ihn übersteigt. Und jeder moderne Autor sich überdies als idealer Leser begreift, der, um einen Text zu verstehen, nicht aufhören kann, den einen Text immer wieder zu lesen oder eben kommentierend weiterzuschreiben.
> So gelesen ist das ‚Chasarische Wörterbuch‘ ein Glücksfall für jeden Autor, weil es ein Buch von Lesern ist, die sich gegenseitig durch die Jahrhunderte schreiben. Jede Person kann als mehr oder weniger frei erfunden gelten, ob im Buch oder außerhalb des Buches, spielt dabei keine Rolle. Den Chasaren zufolge gibt es nämlich nur ein Leben in der Schrift.[229]

Die angekündigte Erklärung des neuen schöpferischen Leseengagements bleibt aus. Cejpek umreißt vielmehr das Profil des modernen Autors, als der ihm Pavić erscheint; ein Profil, das sich im Fortschreiben einer bestimmten literarischen Tradition (hier des modernen intellektuellen Romans) äußert, ebenso wie im Bedürfnis nach Autoreflexion, Selbstthematisierung, sowie intertextuellen und autopoetischen Verfahrensweisen. Mit anderen Worten führt Pavić, Cejpek zufolge, nicht nur eine bestimmte literarische Tradition fort, sondern legt als moderner Autor auch ein Bewusstsein darüber zutage (ein, wenn man so will, intertextuelles Bewusstsein bzw. Bewusstsein über die intertextuelle Einbindung seines eigenen Werks in die Tradition). So könnte man in etwa das angesprochene kommentierende Weiterschreiben eines Textes (als eines imaginären „Prätextes“ der jeweiligen literarischen Tradition) auffassen.

Auch der zweite Absatz klärt, ebenfalls entgegen der Erwartung, nicht über die neue Rolle des Lesers auf, sondern behandelt ein inhaltlich-thematisches Charakteristikum des Romans. Bekanntlich ist die Erforschung der Chasarenfrage (die Aufzeichnung der ersten drei

[228] Ebd.
[229] Ebd.

Chroniken der chasarischen Polemik, die Suche nach Teilen des „Chasarischen Wörterbuchs“ und der Versuch, dieses zu vervollständigen etc.) ein starkes Verbindungselement zwischen Chasarenforschern verschiedener Zeitalter, was sie zu jenen „Lesern“ (des fiktiven, in Pavićs Roman *Das Chasarische Wörterbuch* beschriebenen „Chasarischen Wörterbuchs“) macht, die „sich gegenseitig durch die Jahrhunderte schreiben“. Hiermit sind also weder der empirische noch der ideale Leser gemeint, sondern die handelnden Personen des Romans, die Chronisten der chasarischen Polemik, die Chasarenforscher aus der Barockzeit und jene aus der Gegenwart, der vermeintliche erste Autor des *Chasarischen Wörterbuchs* Johannes Daubmanus und andere.

Als Anknüpfung an das im ersten Absatz angesprochene Bewusstsein des Autors über Traditionszugehörigkeit und Intertextualität seines Schreibens, kann der zweite Absatz dahingehend verstanden werden, dass im Roman gerade diese Problematik thematisiert wird. Alle an der Chasarenfrage beteiligten Romanfiguren schreiben gewissermaßen durch Jahrhunderte hindurch an demselben Text, dem Text des „Chasarischen Wörterbuchs“. Insofern können ihre Anstrengungen als Sinnbild sowohl für das Sich-Einschreiben in eine literarische Tradition als auch für die intertextuelle Verknüpfung von Texten gelten. Die letzten zwei Sätze argumentieren wiederum zugunsten einer intertextuellen Werkpoetik, wenn es heißt, die Chasaren würden nur „ein Leben in der Schrift“ anerkennen und daher jede im Roman erwähnte Person nur ein literarisches Dasein hat, unabhängig davon, ob sie zur Gänze erfunden ist oder auf eine im Außertextuellen und Außerliterarischen existente Person referiert.

So ist Cejpeks skizzenhafte Darstellung insgesamt eine interessante Sichtweise poetologischer Eigenheiten des *Chasarischen Wörterbuchs*, doch gibt sie über die angeblich schöpferische Phantasiearbeit des Lesers als *der* Innovation von Pavićs Prosahandschrift trotz Ankündigung nichts preis.

Pavićs persönliche Darlegung der *wahren Sendung* seines Romans dient auch Werner Paul im Artikel „Alle sind wir Chasaren“ – konzipiert als Paraphrase eines Gesprächs mit dem Schriftsteller – als Orientierungspunkt. Wieder ist eine Spielart von Pavićs (Selbst)mystifizierung am Werk. Gefragt nach den ersehnten Rezeptionsmodellen für seinen Roman, schlägt der Autor eine Zweigleisigkeit von hermeneutischem Tiefgang und reinem Lektürevergnügen vor, die der Rezensent an das Publikum weiterleitet:

> Natürlich möchte er [Pavić, M. M.], daß auch anderes aus seinem Roman herausgelesen werde. Zum Beispiel, daß die Geschichte der Menschheit nicht nur die Geschichte dessen sei, was wir wissen, sondern auch dessen, was unwiderruflich verlorenging und trotzdem in allem uns Zugänglichen präsent ist. Und auch das möchte er: daß man das Spiel der Phantasie genieße, sozusagen jenseits aller Metapher und Parabel. Für die Erhaltung der Kultur seien solche Spielereien wichtiger als Abermillionen von Mikrochips.[230]

Was hier in Bezug auf andere Aussagen Pavićs die Mystifizierung in paradoxer Manier auf die Spitze treibt, ist das Gleichsetzen von Phantasie mit Lesegenuss. Plötzlich tritt die (wie auch immer näher zu bestimmende) Phantasie als aktives und schöpferisches Potenzial des Lesers bei der Sinnherstellung in den Hintergrund und wird als passives „Material" für das ästhetische Vergnügen präsentiert. Anders als gewöhnlich, wird nicht der Leser-, sondern gerade der schriftstellerischen Schöpferkraft der höchste Stellenwert nicht nur innerhalb literarischer, sondern auch im Rahmen kultureller Kommunikation zugesprochen: dem „Spiel der Phantasie"[231] mutet der Autor, ohne weitere Erläuterung, kulturbewahrendes Potenzial zu.

Seltener wagen die Rezensenten einen gänzlich eigenen und unabhängigen Kommentar zum Thema. So versteht Wolfgang Broer im *Kurier* die „Schöpferkraft des Lesers" als Einbringung intimer, persönlicher Erlebnisse und Sichtweisen in die Lektüre, was jede einzelne Lesart des Romans in höchstem Maße subjektiviere. Der Rezensent könne daher keine auch nur annähernd objektive Buchbesprechung vorlegen, denn das *Chasarsische Wörterbuch* sei

> ausschließlich und in einem ganz tiefen und metaphysischen Sinne „sein" Buch. Jeder andere Leser hat ein anderes „Chasarisches Wörterbuch", das er sich aus dem vorliegenden Grundstoff selbst erschafft, in das er seine Freuden und Ängste einbringt, sein Vexierbild der Wirklichkeit, sein gedankliches Puzzlespiel.[232]

In eine andere Richtung argumentiert Karin Rahn in der *Landshuter Zeitung.* Die Kritikerin lässt sich von der Doppelbödigkeit Pavić'scher Anweisungen nicht in die Irre führen und stellt klar, dass das *Chasarische Wörterbuch* sehr wohl die Entscheidung für oder gegen hermeneutische

[230] Paul, Alle sind wir Chasaren.
[231] Ebd.
[232] Broer, Die Lektüre ist wie eine Partie Domino.

Anstrengung im Sinne einer „Enträtselung“ des Romans fordert. Das Ausmaß des interpretativen Tiefgangs werde dem Leser als individuelle Herausforderung überantwortet:

> Wie die Stücke eines Puzzles kann der Leser Fragment um Facette zusammenfügen. Aber zur Warnung sei angemerkt, das der Autor mundgerechte Häppchen nicht anbietet. „Von der Wahrheit vermag man nicht mehr zu erlangen, als man in sie einbringt“, steht dort geschrieben. Und so bleibt es dem Leser überlassen, wie er das Buch handhabt, wie tief er in das Rätsel der ‚100 000 Wörter‘ einzudringen sich bemüht.[233]

In Anlehnung an diese Überlegungen, entschlüsselt Rahn auch Pavićs Unterstellungen über den zeitgenössischen Mangel an Leserphantasie als „Provokation, sogleich das Gegenteil zu beweisen“[234].

Über Pavićs Beweggründe für die Konzipierung des ambivalenten Programms vom „kreativen Leser“ kann man verschiedene Vermutungen anstellen. Im Hinblick auf die Werkästhetik lässt sich das Konzept zunächst mit poetologischen Leitgedanken des Romans in Einklang bringen. Pavić lässt den Leser bewusst in der Schwebe bezüglich des wahren Sinngehalts seiner Aufforderung nach „Schöpferkraft“ und „Phantasie“. Die Haltung mutet als autopoetisch an, da sie in hohem Maße einem der Hauptthemen des *Chasarischen Wörterbuchs* entspricht, das bereits in dessen formaler dreiteiliger Struktur angekündigt ist – auch hier wird nur die Existenz einer Wahrheit postuliert (die Wahrheit über die religiöse Konversion der Chasaren und ihr Schicksal), während sich die Wahrheit selbst, d.h. ihr eigentliches Wesen, jeder näheren Konkretisierung entzieht. Hier wie dort steht also ein paradoxer und offener Wahrheitsbegriff im Mittelpunkt. Es kann Pavić folglich an einem effektvollen Parallelismus zwischen Poetik und Autopoetik gelegen sein.

Im Konzept läßt sich aber durchaus auch eine Reflexion über die ästhetische Beziehung zwischen Autor und Leser erkennen. Bei aller Mystifikation steht die Unbedingtheit mit der Pavić an die schöpferische Aktivität des Lesers appelliert, außer Zweifel. Mit Schlagworten wie „Phantasie“, „Mitautorschaft“, mit Sentenzen wie jener von der „Wahrheit, die nur die eigene sein kann“, signalisiert er, dass es ihm ganz eindeutig um einen aktiven, tätigen Zugang zum

[233] Rahn, Nanu – ein Lexikonroman?
[234] Ebd.

Werk geht. Es ist denkbar, dass der Autor dabei auch jene Lesarten im Auge hatte, die zwischen zwei von ihm angedeuteten Extremen liegen – jene rezeptiven Vorgänge also, bei denen einige oder viele, jedoch nicht alle ins Werk eingeschriebenen Bedeutungen aktualisiert werden. Solche Lesarten, die gleich weit entfernt sind von auf „Phantasie" beruhender interpretativer Beliebigkeit und von einer „idealen" Dekodierung des einzig wahren Romansinns.

Die Mystifikation in Pavićs Programm könnte man also als paradoxes Spiel mit dem Leser betrachten, das gleichzeitig auf Verwirrung ausgerichtet ist und parallel dazu an das Verantwortungsgefühl des Lesers appelliert. So zeugt es einerseits von programmatischer Verschleierung, wenn der Autor, der im Vorwort zum *Chasarischen Wörterbuch* von einem versteckten Sinn des Romans spricht, in seinen Interviews bekundet, sämtliche Interpretationsversuche als gleichberechtigt gelten zu lassen. Andererseits setzt diese Ambivalenz jene Entscheidungsfreiheit bei der Begegnung mit dem Werk voraus, die bewirkt, dass dem Leser tatsächlich ein Spiegel vorgehalten wird, und zwar auf der allgemeinen Rezeptionsebene: je nachdem wie er die Aufforderung nach „Phantasie" und Wahrheitssuche zu deuten vermag, zeigt sich, ob ihm selbst an der Konstruktion seiner eigenen oder an der Entdeckung der Wahrheit des Anderen (i.e. des Autors) liegt.

Am lebendigen und spielerischen Umgang mit Rezeptionsmechanismen lässt sich übrigens die professionelle Fundierung des Schriftstellers in der Literaturwissenschaft mit aller Deutlichkeit erkennen. Wie Norbert Bachleitner in *Formen digitaler Literatur* vermerkt, schreibt Pavić, selbst Literaturwissenschaftler und Historiker, „in voller Kenntnis der Geschichte wie auch der Literaturtheorie"[235] und baut sein theoretisches Wissen dementsprechend virtuos in das belletristische Werk ein.[236]

Jenseits der ästhetischen und poetischen Motivation könnte man die in Pavićs Programm enthaltene Möglichkeit eines offenen Interpretationshorizontes jedoch auch als Wunsch nach

[235] Bachleitner, Formen digitaler Literatur, S. 20.

[236] Insofern enthält Pavićs Konzeption des „schöpferischen Lesers" auch eine (eventuell ironische) Anspielung auf die theoretischen Entwürfe der Rezeptionsästhetik. Indem das Konzept zwei gegensätzliche rezeptionstheoretische Positionen zulässt – möglichst freier, individueller Interpretationszugang vs. Dekodierung des „verborgenen Buchsinnes" – aktualisiert er die Diskussion über die Rolle des Lesers bei der Sinnherstellung des Textes unter dem Vorzeichen des Widerspruchs. Ohne sich selbst eindeutig zur Thematik festzulegen, lässt Pavić implizit zentrale Fragestellungen der Rezeptionsgeschichte bzw. –ästhetik von Jauß und Iser wieder aufleben: die Bedeutung der Leserinstanz für die Sinnkonstitution von Texten; die Kompetenz des Lesers, Leerstellen literarischer Texte mit persönlichen Inhalten zu „füllen"; die Grenzen der interpretativen Freiheit bzw. Kompetenz. Auf diese Weise gibt er einen (Mini)Anstoß zur erneuten Reflexion über das Wechselverhältnis aller drei Beteiligten am literarischen Kommunikationsprozess: Autor, Text und Leser.

einer möglichst weitflächigen Romanrezeption auffassen. Wenn er nämlich sein Konzept des „schöpferischen Lesers“ auf Mystifikation basiert, dann müssen darin sowohl jene Leser vom Autor „vorprogrammiert“ sein, die den Entwurf als doppelbödig durchschauen, als auch jene, denen die darin enthaltene Ambivalenz entgeht. Erstere werden einsehen, dass Pavić jeden Leser vor die individuelle Entscheidung für eine eher „unverantwortliche“, stückweise Lektüre oder für den Versuch eines gewissenhafteren, hermeneutisch-integrativen Lesens stellt. Die weniger Aufmerksamen können jedoch *bona fide* die partielle, lückenhafte und willkürliche Lektüre als Optimum auffassen und anwenden. Eigentlich bleibt nur der schelmische Autor als jene Instanz außerhalb des mystifizierenden Spiels, die den Grad der interpretatorischen Gewissenhaftigkeit seiner Leser abschätzen kann.

Es ist leicht vorstellbar, dass diese Verschleierung nicht nur der puren Freude am literarischen Versteckspiel entspringt, sondern ebenso der „marktwirtschaftlichen“ Taktik des Schriftstellers. Denn die Erhebung des Lesers zum Souverain bei gleichzeitiger „Freisprechung“ von hemeneutischem Tiefgang zielt ganz offenbar auf das Heranlocken eines möglichst breiten Lesepublikums. Sie verführt durch die Vorstellung, man qualifiziere sich mit wenig Engagement oder der Fülle eigener Phantasievorräte zum kongenialen Mitautor des literarischen Werks.

Der enorme Parallelerfolg des *Chasarischen Wörterbuchs* bei Kritik und breiter Leserschaft mag also mitunter das Resultat von Pavićs einfallsreichem Selbstmarketing gewesen sein. Somit wäre das Konzept des „kreativen Lesers“ unter anderem der scharfsinnigen markwirtschaftlichen Kreativität des Autors zu verdanken.

2.5.5. Wahrheitsproblematik

Die deutschsprachige Tageskritik richtet ihre Aufmerksamkeit nicht nur auf das poetologische *Wie* sondern auch auf das literarische *Was* des *Chasarischen Wörterbuchs*, auf dessen inhaltliche Ebene und mögliche interpretative Ansätze. Auch da – auf hermeneutisch-interpretativem Terrain – begegnet man zunächst wieder dem Phänomen „Faszinosum *Chasarisches Wörterbuch*“. Die Faszination, die vom Roman ausgeht, wird also von seinen formal-ästhetischen Eigenschaften auf die (vermutete) semantische Vielschichtigkeit ausgeweitet.

Aus der Sicht Anton Thuswaldners verhält es sich so, als wirke in der Romanwelt eine Art mystische Zentrifugalkraft, die den Beziehungsreichtum und die Überfülle an Interpretationsmodellen hervorbringt:

> Man kann nur ungerecht sein, wenn man dieses Buch zu bändigen trachtet, die Vielheit vereinfacht und durch Systematisierung seiner zahllosen Abzweigungen beschneidet. Das Buch lebt von der Unzähmbarkeit, und jeder Interpretationsansatz zielt zu kurz, schlägt gerade eine Schneise in einen Wald, wo jeder Baum ein kleiner Bestandteil eines kompliziert vernetzten Systems ist.[237]

Die Überlegungen des Kritikers erinnern hier stark an die „Prophezeihung" von Pavićs erstem Rezensenten Raša Livada, welcher dem Roman den Status eines interpretativ unerschöpflichen literarischen Unikums vorhergesagt hat.

Doch trotz der oft beteuerten Unzulänglichkeit sämtlicher Interpretationszugänge zum *Chasarischen Wörterbuch*, übernimmt die Zeitungskritik die „bescheidenere" Aufgabe, einige konkrete Deutungswege vorzuschlagen. So wird in einer größeren Anzahl der Rezensionen als zentrales Romanthema die Problematisierung der Wahrheitsfrage identifiziert – sei es als epistemologisches Problem der Erkenntnis von Wahrheit oder als Frage ihres ontologischen Status.

Die einzelnen Erklärungen zum Themenkomplex „Wahrheit" fallen ziemlich unterschiedlich aus. Es finden sich darunter recht simple Stellungnahmen, beispielsweise solche, die die Wahrheitsproblematik auf die im engeren Sinne inhaltlich-gegenständliche Seite des Romans begrenzen. So stellt Anton Thuswaldner die Unmöglichkeit einer Rekonstruktion der wahren Geschichte über die Chasaren in den Vordergrund, also den Umstand, dass der inhaltlich zentrale Romangegenstand, der Ausgang der chasarischen Polemik und somit die Frage nach der religiösen Konversion des chasarischen Volks, ungeklärt bleibt: „Aber für welchen Glauben sich nun der Kagan entschieden hat, bleibt für den Leser offen: Weil alle fraglichen Religionen das Fremde vereinnahmt haben wollen, gibt es darüber keine gültige Wahrheit."[238]

[237] Anton Thuswaldner: Wie vermißt man diesen Kosmos? In: Salzburger Nachrichten, 23. 7. 1988.
[238] Ebd.

Natürlich ist die nicht aufgehende Formel über die religiöse Bekehrung der Chasaren ein wichtiger, im inhaltlichen Sinne sogar essentieller Anhaltspunkt des Werks. (Auch ein Teil der serbischen Pavić-Kritik betont übrigens, dass in der chasarischen Polemik der inhaltlich-thematische Mittelpunkt des Romans zu suchen ist, auch wenn die stark fragmentarisierte Werkstruktur demonstrativ das Ausbleiben eines formalen Romanzentrums nahelegt.[239]) Würden sich jedoch die Ambitionen des Autors auf die Darstellung dieser nicht aufgehenden Formel beschränken, so würde es sich beim *Chasarischen Wörterbuch* um einen interessanten Detektiv- bzw. Pseudodetektivroman mit nicht aufzulösender Peripetie handeln. Es ginge lediglich um die Beantwortung der Frage „Was ist / ist nicht geschehen" und nicht um die Frage „Was bedeutet die Darstellung, dass etwas geschehen / nicht geschehen ist?" – eine Frage, die von der Ebene des Inhaltsrekonstruktion bereits auf die Ebene der Semantik überleitet.

Hans Heinz Hahnl äußert sich zunächst recht pauschal darüber, daß in Pavićs Roman „Historie", „Wahrheit" und „Glauben" als „Illusion" dargestellt werden, während weiter im Text die Problematisierung des Wahrheitsstaus der Wirklichkeit als zentral hingestellt wird: „Es ist ein Buch über die Fragwürdigkeit der Wirklichkeit. Es beschreibt das Leben und die Forschung als Illusion, in der sich nur der zurechtfindet, der die Unwahrscheinlichkeit des Tatsächlichen und die Realität des Traums abzuwägen weiß."[240]

Inhaltsreicher in seinen Ausführungen ist Tadeusz Nowakowski, der Pavić (wenngleich nicht explizit) als postmodernen Skeptiker präsentiert, der erkenntnistheoretische Prämissen der Naturwissenschaften auf den Kopf stellt. Pavić stütze sich auf eine „eigenwillige[] Poetik", auf „erfundene[] Quellen" und eine „fingierte[] Bibliographie", um „mit wissenschaftlichem Eifer die ‚wissenschaftliche Wahrheit' der Sachkundigen zu kompromittieren, indem er sie mit ihren eigenen Waffen schlägt".[241] Es gehe dem serbischen Autor vor allem um die poetisch-humorvolle Dekonstruktion des wissenschaftlichen Positivismus, zumal der positivistischen Historiographie, worin er in Borges einen literarischen Verbündeten gefunden habe:

> Sind die Namen, Daten, Fakten überhaupt wichtig, wenn es darum geht, das Wissen um Menschen und Welt zu ergründen? „Was macht es für einen Unterschied, ob sich dies

[239] Vgl. dazu Jasmina Ahmetagić: Unutrašnja strana postmodernizma [Die innwendige Seite des Postmodernismus]. Beograd: Raška škola 2006, S. 14f, und Kristijan Olah, Knjiga-Bog, S. 103f.
[240] Hahnl, Zum Mitdenken eingeladen.
[241] Nowakowski, Das Attentat des Dichters.

> oder jenes vor einer Minute oder vor tausend Jahren ereignet hat?“ fragt der Anarcho-Surrealist vom Balkan. Überall, wo nach wie vor historische Prozesse und dialektische Gesetzmäßigkeiten mit todernster Miene gelehrt werden, wirkt eine derartig ketzerische Verpönung der Geschichte fast befreiend. Im Hintergrund dieses Verfahrens, das nach Auflösung von Raum und Zeit strebt, stehen, wie bei Jorge Luis Borges, die verschiedenen Facetten der menschlichen Suche nach Erkenntnis, taucht die Frage nach Abgrenzung von Realität und Irrealität auf. Geschichte, falls sie es überhaupt geben sollte, ist bestimmt keine exakte Wissenschaft, eher schon eine Spielweise für die Poeten.[242]

Auf einer ähnlichen Argumentationslinie befindet sich auch Ilma Rakusa, wobei sie den Ton auf die Eigenartigkeit des Schicksals der historischen Chasaren und der entprechenden geschichtlichen Überlieferung legt. Schon dem Aufstieg und abrupten Niedergang des Chasarenreiches hafte das Außergewöhnliche an; die Spärlichkeit und Widersprüchlichkeit betreffender historischer Quellen dazugerechnet, liefere alles zusammen Pavić „den optimalen Stoff für Spekulationen, Mystifikationen und Analogien, für ingeniöse Verwirrspiele und poetische Metaphern, die jede Form von Dominanz – ob diese als apodiktische Wahrheit auftritt oder als Macht – ad absurdum führen.“[243] Dies ist übrigens eine Überzeugung, auf die man auch in vielen weiteren Beiträgen stößt: der dem Werk zugrundeliegende historische Stoff über die Chasaren biete sich in geradezu vollkommener Weise für phantastische, mystifizierende Narrative, fragmentarische Romanstrukturen und die Thematisierung der Wahrheitsproblematik an. Auch Hans Heinz Hahnl befindet, dass sich das mangelnde materielle Kulturerbe und die Lückenhaftigkeit historischer Belege Pavić als „geradezu ideales Romanthema“[244] aufdrängen. Jörg Drews kommentiert den Umstand, dass von den Chasaren „der Leser nichts und die Wissenschaft nur wenig“ weiss, mit den Worten: „Doch gerade dies macht sich Pavić aufs Faszinierendste zunutze. Wo die Fakten fehlen, stellt bekanntlich die Phantasie sich gern ein, und bei den Chasaren und bei der Überlieferung des Spärlichen, was wir von ihnen wissen, gibt’s wesentlich mehr Lücken als Substanz.“[245]

---

[242] Ebd.
[243] Rakusa, Alchimistische Spiele.
[244] Hahnl, Zum Mitdenken eingeladen.
[245] Drews, Die Parabel vom verlorenen Tonkrug.

Ohne explizit auf die Wahrheitsproblematik Bezug zu nehmen, bringt Peter Praschl im *TV-Magazin* (TV-Beilage der Zeitschrift *Stern*) eine inhärente Paradoxie des Romans zur Sprache, die die Relevanz der Wahrheitsfrage für das Werk überzeugend vor Augen führt:

> Nichts auf dieser Welt nimmt es an Vollständigkeit mit einem Lexikon auf. Zwischen A und Z enthält es das ganze Leben, und jedes seiner Stichworte sorgt für wollüstige Ekstasen des Wissens und der Phantasie.
> Was hingegen könnte fragmentarischer sein als die Kultur der Chasaren – eines Volkes unbekannter Herkunft, das in den Turbulenzen der Völkerwanderung zwischen Dnjepr und Kaukasus auftaucht und nach der Jahrtausendwende in alle Himmelsrichtungen zerschlagen wird? Die Chasaren haben nichts hinterlassen – keine Schrift, keine Kunst, keine authentischen Zeugnisse. Man weiß nur, daß es sie gegeben hat und daß gleich drei Religionen – Judentum, Christentum und Islam – versucht haben, sie zu missionieren.[246]

Praschl zeigt also die paradoxe Relation auf, die zwischen der formalen Vorgabe des Romans (Lexikon) und seinem inhaltlichen Hauptgegenstand (Rekonstruktion der Chasarenfrage) besteht. Es liegt nahe, dass ein solches Buch, das sich nach Praschls Bemerkung zwischen den „beiden Polen lexikalischer Vollständigkeit und kultureller Spurenlosigkeit“[247] befindet, unmittelbar an Fragen des Wahrheitsstatus und der Wahrheitsfindung anspielt. Fragen, die das *Chasarische Wörterbuch* in diesem Zusammenhang m. E. unmittelbar aufwirft wären u. a.: Wie läßt sich das Spurenlose (literarisch) rekonstruieren? Was kann / soll den Leerraum zwischen enzyklopädischem Anspruch auf Vollständikeit und den mangelnden Primärquellen füllen? Welche Art von Wahrheit (bzw. „Wahrheit“) konstituiert sich auf diesem Wege? Welcher Stellenwert kommt dabei dem Faktographischen als wissenschaftlicher Wahrheit zu und welcher der (vorauszusetztenden) Wahrheit des Fiktiven als „lückenfüllendem“ Erzählstoff?

Günther Fässler verweist im *Landboten* skizzenhaft auf die verschiedenen Erscheinungsebenen von „wahr“ in einem Roman, der die eigentümliche Verschränkung von Phanastisch-Fiktivem und Dokumentarischem zu seiner *differentia specifica* macht. Neben der poetischen,

[246] Peter Praschl: Wenn Blicke alt machen. In: TV-Magazin (Stern TV-Beilage), Nr. 26, 23. 6. 1988.
[247] Ebd.

also an sich wertvollen literarischen Wahrheit, verstecke sich im Werk unter dem fabulös-phantastischen Gewand oft nüchterner Realitätsbezug:

> „Die Wahrheit ist nur ein Trick", soll Pavić einmal gesagt haben. Doch nur mit geistreicher Bastelei und fabulöser Beliebigkeit funktioniert der Trick nicht. Was wahr scheinen soll, muss zuerst wahr sein. Poetische Wahrheit ist erfahrbar etwa in der berührenden Lebensgeschichte des Samuel Koën (1660–1689) aus dem Dubrovniker Ghetto. Die Legende von der Entstehung der kyrillischen Schrift verschränkt das Wunderbare mit dem Einleuchtenden. Die Briefe der Slawistin Dorota Schulz in Jerusalem (1944 geboren) an ihr im heimatlichen Krakau gebliebenes Selbst öffnet individuelle Lebensproblematik hin zum Nahostproblem.[248]

Obwohl auch Fässler das Paradoxale zum poetischen Brennpunkt des *Chasarischen Wörterbuchs* erklärt („Die Suche nach der Wahrheit ist ein Lesevergnügen sondergleichen zumal der Wissenschafter Pavić Wissenschaft methodisch ad absurdum führt, gesicherte Fakten mit Legendärem stützt und umgekehrt, Poesie mit der Kraft wissenschaftlicher Wahrheit ausstattet"[249]), gelten ihm Paradoxie und das Ad-Absurdum-Führen des wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns nicht als der Weisheit (Wahrheit?) letztes Wort im Roman. Auch eine Überwindung des Widerspruchs zwischen drei konkurrierenden Wahrheitsperspektiven zeichne sich bei Pavić ab. Diese sei jedoch erst auf einem Terrain jenseits der manifesten Quellentexte der Widerstreiter erfahrbar, in einer, wenn man so will, vierten Dimension der Wahrheit. Fässler suggeriert also eine textexterne Wirklichkeitsebene, auf der sich ein Transzendieren der Widerspüchlichkeiten verfeindeter Parteien vollziehe. Es sei dies die Ebene der Erfahrungswelt bzw. des Lesens:

> Das Wörterbuch scheint zwar Widersprüchlichkeit und die Austauschbarkeit von Wahrheiten festzuschreiben und lediglich in die Verrätselung zu führen. Ein Zitat aus dem verschwundenen „Chasarischen Wörterbuch" weist in eine ganz andere Richtung und aus den Texten hinaus: „Die Wahrheit ist durchsichtig, und du siehst sie nicht, die

[248] Fässler, Ein Traum von einem Buch.
[249] Ebd.

> Lüge aber ist undurchsichtig, sie lässt weder Licht noch Blicke durch.“ Das Schwarze sind die Buchstaben, sie sind undurchsichtig. Ich vermute, Pavić hat das Wörterbuch vor allem wegen der Zwischenräume zwischen den Buchstaben, Wörtern und Polemiken geschrieben. Was nicht im Buch steht, muss zu einer Lösung führen. Tatsächlich entsteht durch die besondere Machart des Wörterbuchs ein Buch ohne Wörter. Dieses Buch ist das Lesen. Das Lesen ist zwar eine Suche in drei Richtungen, doch ebenso gilt: die drei Wahrheiten kommen nur beim Lesen zusammen – sie brauchen den Leser, denn sie suchen einander.[250]

Auch in der heimischen Pavić-Rezeption ist die Wahrheitsfrage als semantischer Kernpunkt des Romans recht schnell zum interpretatorischen Allgemeingut geworden. Begründen läßt sich das anhand einiger der wohl offensichtlichsten Merkmale von Pavićs literarischem Verfahren: dem Spiel mit alogischen Bildern und Wortfügungen, der Aufwertung des Irrationalen – welche vor allem als Dominaz des Phantastischen über dem Rationalen in Erscheinung tritt – , der zum poetischen Prinzip erhobenenen Paradoxie. Ein direkter Weg zum Themenkomplex „Wahrheit“ führt jedoch vor allem über die Formsemantik des *Chasarischen Wörterbuchs*, über die semantische Tragweite seiner dreiteiligen Struktur, die eine Koexistenz widerstreitender oder komplementärer, jedoch gleichberechtigter und gleichwertiger Wahrheiten offenlegt, womit („traditionell“ postmodern?) die Unmöglichkeit einer universellen, ihren einzelnen Erscheinungsweisen ontologisch überlegenen Wahrheit verkündet wird.

Die Relevanz der Wahrheitsproblematik im *Chasarischen Wörterbuch* wird in den Beiträgen der Tageskritik zwar nur verhältnismäßig grob vorgezeichnet; erkennbar ist jedoch die Übereinstimmung darüber, dass dieses wahrscheinlich bedeutsamste Romanthema in der dreigeteilten Lexikongestalt, der strukturellen Fragmentarisierung und dem phantastischen Diskurs seine ideale formale Lösung gefunden hat.

2.5.6. (K)ein Musterbeispiel der Postmoderne?

Pavić gilt heute gemeinhin als postmoderner Romancier par excellence, und das *Chasarische Wörterbuch* als jenes Werk, das dieses Autorbild maßgeblich geformt hat. Deshalb mag es aus

[250] Ebd.

gegenwärtiger Sicht verwundern, dass die Zuordnung des Romans zur postmodernen Schreibweise in den Jahren 1988/1989 lediglich sporadisch geschieht. Nur wenige Rezensenten verspüren ein Bedürfnis danach, die vielerorts beteuerte innovative Romanform oder die heute als Standardrepertoir postmoderner Literatur aufgefasste Wahrheitsproblematik auch durch eine entsprechende poetologische Neubezeichnung zu markieren.

Weniger überraschend ist hingegen, dass die Kennzeichnung des *Chasarischen Wörterbuchs* (und in späterer Folge auch der anderen Romane Pavićs) als „postmodern" oder „modern" eher als Auswahl subjektiver und unterschiedlicher Vorstellungen zum Postmoderne- bzw. Modernebegriff erscheint, denn als theoretisch homogene Position. Dies erklärt sich zum Teil durch die Eigenart des tagesktitischen Genres. Ihrem Wesen und ihrer Funktion nach ist die Zeitungkritik keine Plattform für die Entfaltung komplexer theoretischer Fragestellungen. Es geht hier, wie bereits erwähnt, in erster Linie um ein prägnantes Festhalten von Hauptmerkmalen literarischer Werke, sowie um deren (letzten Endes doch immer) subjektive kritische Beurteilung. Hinzu kommt die Unübersichtlichkeit der Debatte um das Phänomen „Postmoderne" selbst, einschließlich der komplexen Thematik ihrer Relation zur Moderne. Die Diskussion ersweist sich auch aus heutiger Sicht als unabgeschlossen, die Positionen mannigfaltig und disparat.

Dennoch (oder vielleicht gerade deshalb) hat sich im täglichen journalistischen Gebrauch ein Vorstellungskomplex zum Stichwort „postmodern" herauskristallisiert, der etwas konsistenter erscheint als die unüberschaubare theoretische Debatte zum Thema. Das ist insofern verständlich als es das praktische Feld der literarischen Zeitungkritik erfordert, den ausufernden theoretischen Postmodernediskurs auf eine anschaulich-greifbare Formel zu bringen und ihn so auf den aktuellen „Tagesbedarf" abzustimmen. Aber auch da bleiben die einzelnen Positionen divergent und prinzipiell immer von alternativen Standpunkten aus anfechtbar.

Thomas Rothschild stellt in der *Zeit* die halb-rhetorische Frage, ob das *Chasarische Wörterbuch* etwa die „südslawische Variante der Postmoderne"[251] sei und beantwortet sie mit einer bejahend-verneinenden Auslegung:

> Der eklektizistische Charakter des Werks, seine ironische Distanz, auch das Gewicht seiner äußerlichen Präsentation sprächen dafür. Die Selbstwertigkeit des Erzählens

[251] Rothschild, Lust am Labyrinth.

> andererseits, der Verzicht auf Psychologie und unmittelbaren Realitätsbezug, die Selbstthematisierung des Materials lassen den Roman als spätes Exemplar der Moderne erscheinen, nicht als Versuch, diese zu überwinden oder zu desavouieren.[252]

Rothschild spürt also gleichermaßen moderne wie postmoderne Wesenszüge des *Chasarischen Wörterbuchs* auf und lässt die eingangs gestellte Frage nach einer klaren Zuordnung unbeantwortet, obwohl sich hinter seinen Worten eher die Entscheidung zugunsten der Moderne (wohl im Sinne des literarischen Modernismus des 20. Jahrhunderts) vernehmen lässt. Mit einer Einschätzung liegt der Kritiker sicherlich nicht falsch: Unter den Stil- und Strukturmerkmalen, auch unter den literarischen Verfahrensweisen des Romans, finden sich sowohl eher moderne als auch eher postmoderne Charakteristika. Die Betonung liegt hierbei bewusst auf „eher", denn gerade Rothschilds Skizzierung zeigt, als wie verschwommen sich die Konturen solcher Klassifizierungen erweisen können. Für nahezu alle bei Rothschild aufgezählten Attribute ließe sich ebenso ein Platz innerhalb des anderen poetischen Registers ausmachen. Eklektizismus und Ironie, ja sogar „ironische Distanz", können dem modernen literarischen Ausdruck wohl kaum abgesprochen werden. Interessant wird es jedoch im Falle des *Chasarischen Wörterbuchs* vor allem beim angeführten „Gewicht seiner äußerlichen Präsentation". Mit diesem Verweis bezieht sich der Autor offenbar auf die Aussagekraft bzw. die semantischen Implikationen der Lexikonform und der dreiteiligen Werkstruktur. Formsemantik ist jedoch prinzipiell auch ein modernes oder sogar *das* Charakteristikum moderner Literatur – ein Vertrauen an das Potenzial der literarischen Form, selbst bedeutungsgenerierend zu sein. Hier jedoch das Paradox im Falle des *Chasarischen Wörterbuchs*: Eine Formsemantik, die auf die (ultimative?) Unzugänglichkeit der historischen Wahrheit verweist, ist ein problematisches Feld, denn sie führt zur Frage was als schwerwiegender anerkannt werden soll – die Tatsache, dass die „äußerliche Präsentation" des Romans an sich schon bedeutungstragend ist, was den als postmodern markierten Verzicht auf die Metaphysik der Form unterwandern und, ganz im Gegenteil, einem durchaus modernen Vertrauen an die Form entsprechen würde? Oder die Tatsache, dass die moderne bedeutungstragende Form eben eine Bedeutung transponiert, welche als Fundament des postmodernen Gedankengebäudes fungiert – die Unzulänglichkeit des Wissens und der Wahrheit?

[252] Ebd.

Ähnlich verhält es sich mit den als modern identifizierten Romanmerkmalen. Die Abkehr von Psychologisierung und die „Selbstthematisierung des Materials" werden gerne gerade für die andere – die postmoderne – Schreibweise vereinnahmt.[253] Und was das Ausbleiben eines „unmittelbaren Realitätsbezug[s]" betrifft, so ließe sich, sieht man von der theoretischen Unschärfe des damit Gemeinten ab, gerade darin ein poetologischer Brückenschlag zwischen moderner und postmoderner literarischer Praxis erkennen, eine gemeinsame Reaktion auf die ästhetischen (und epistemologischen?) Prämissen des literarischen Realismus.

Problemlos könnte man Rothschild eventuell dabei zustimmen, wenn er die „Selbstwertigkeit des Erzählens" zur modernen Schreibweise rechnet. Schenkt man der neueren literaturtheoretischen Diskussion zum Thema Moderne/Postmoderne Vertrauen, so gehört der Glaube an die Kraft der literarischen Form, Sinn zu vermitteln oder selbst sinnstiftend zu sein, von einer postmodernen Perspektive aus zu jenem Rest metaphysischen Denkens der historischen Moderne in der Literatur des Modernismus (des 20. Jahrhunderts), dessen endgültiger Zerstörung sich die Poetik der literarischen Postmoderne verschrieben hat.[254]

Von einer „strengeren" theoretischen Perspektive aus betrachtet, könnte man also Rothschilds Versuch, die Eigenschaften der literarischen Moderne und Postmoderne auf rein formalen Kriterien festzumachen, als verfehlt bezeichnen. Die Entwicklung der Postmoderne-Dikussion hat ziemlich überzeugend vor Augen geführt, dass sich distinktive Merkmale beider literarischer Strömungen auf lediglich formaler oder ästhetischer Basis nicht eindeutig bestimmen lassen[255].

---

[253] Vgl. dazu die Analyse Dagmar Burkharts, die aus literaturwissenschaftlicher Perspektive die Lossagung von psychologisierender Figurendarstellung gerade als postmodernes Charakteristikum von Pavićs Prosa auffasst. Ebenfalls als Merkmal postmoderner Poetik des Autors versteht Burkhart die Thematisierung des Schreibvorgangs, einen Kunstgriff, der Rothschilds als modern qualifizierter „Selbstthematisierung des Materials" entsprechen könnte. Dagmar Burkhart: Traumjäger, Trialoge und Teelandschaften. Zur postmodernen Poetik von Milorad Pavić. In: Wiener Slawistischer Almanach 29 (1992), S. 185–202, hier S. 196f.

[254] Peter V. Zima versucht diesbezüglich eine Definition der postmodernen im Vergleich zur modernistischen Literatur aufzustellen, die auf einem weltanschaulichen Distinktionsmerkmal gründet, da sich, wie er befindet, sämtliche Unterscheidungskriterien auf der ästhetischen bzw. poetologischen Basis als unzureichend erwiesen haben: „Man könnte [...] einen [...] Definitionsversuch mit der These wagen, *daß die postmoderne Literatur gegen die metaphysischen Reste der Moderne im Modernismus aufbegehrt*. Diese Einschätzung erscheint insofern plausibel, als postmoderne Autoren immer wieder mit dem Anspruch auftreten, mit metaphysischen Residuen des Modernismus wie Subjekt, Wahrheit, Form, Utopie und Autonomie (des Individuums, der Kunst) radikal aufzuräumen. Für die existentiellen Probleme Malraux', Sartres oder Camus' haben nouveaux romanciers wie Robbe-Grillet oder Ricardou nicht mehr als ein mitleidiges Lächeln übrig." (Hervorhebung im Original) Peter V. Zima: Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. 2., überarb. Aufl. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2001, S. 238.

[255] Vgl. hierzu die Erläuterungen von Peter V. Zima, dessen theoretischer Ansatz Moderne und Postmoderne als „Problematiken" betrachtet, die sich aus einem Geflecht soziologischer, philosophischer, literarischer und

Anders als Rothschild, verortet Karl-Markus Gauß das *Chasarische Wörterbuch* dezidiert innerhalb der literarischen Postmoderne. Seine im *Wiener Tagebuch* veröffentlichte Romanbesprechung hebt sich dabei als einzige dissonante Stimme von der sonst ausnahmslos affirmativen Rezeptionslandschaft ab.[256]

Zunächst zollt auch Gauß der stilistischen, ideellen und strukturellen Originalität des Romans Tribut. Der spektakuläre Erfolg des Buchs gibt ihm den Anstoß zur Parallelisierung mit Umberto Ecos Debütroman sowie zur Frage nach den Ursachen für die Triumphe literarischer Werke aus Gelehrtenhand:

> Merkwürdiges Phänomen der Gegenwart: Inmitten der Langeweile werden plötzlich ausgerechnet jene originell und witzig, von denen es zuletzt zu erhoffen war – die Professoren. Der Ökonom Ernest Mandel vergnügt mit einer „Sozialgeschichte des Kriminalromans", der Linguist Eco gleich mit einem Krimi aus dem Mittelalter, der Slawist Pavić, angesehenster Forscher des serbischen Barock, gibt einer wachsenden Zahl faszinierter Leser Lexikonrätsel auf [...]. Was ist geschehen? Haben die Gelehrten die Lesemassen entdeckt, hat sie ein fröhlicher Anarchismus ergriffen?[257]

Doch die Antwort des Kritikers fällt nicht zugunsten der Verfasser von „Gelehrtenliteratur" aus. Deren Massenerfolg sei nicht in der ästhetischen Einzigartigkeit ihrer Bücher zu suchen, sondern im Talent der Autoren, attraktive literarische Blendwerke zu produzieren. So diene die originelle Struktur des *Chasarischen Wörterbuchs* der Maskierung von Inhalts-, Phantasie- und Poesielosigkeit und verrate den literarischen Scharlatan und Bluffer Pavić, worin er ebenfalls Eco gleiche:

---

literaturwissenschaftlicher Aspekte ergeben und nur in dieser „integrativen" Vielschichtigkeit einander effektvoll gegenübergestellt werden können: „Die Darstellung der beiden Problematiken sollte schließlich zeigen, daß es nicht gelingen kann, Modernismus und Postmoderne anhand von rein formalen oder ästhetischen Kriterien voneinander zu unterscheiden. Versucht man es dennoch, wird man mit Dieter Brochmeyer zugeben müssen: ‚Die meisten vermeintlich essentiellen Distinktiva der Postmoderne lassen sich überdies in der Geschichte der literarischen Moderne unseres Jahrhunderts selber nachweisen.' [...] Erst im sprachlichen, historischen und gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang treten die ‚essentiellen Distinktiva' zutage. Allen zeitgenössischen Trends zum Trotz wäre hier an Hegels bekannten Satz zu erinnern: ‚Das Wahre ist das Ganze.'" Ebd., S. 372.

[256] Vgl. Karl-Markus Gauß: Ecos Belgrader Kollege. In: Wiener Tagebuch 12 (1988), S. 29–30.

[257] Ebd., S. 30.

> Ich habe schon den Ruhm Umberto Ecos, sowohl den des Forschers und Essayisten bei den Intellektuellen als auch den des Romanciers bei Millionen von Lesern für redlich unverdient gehalten; akklamiert und vielumjubelt, wird nun auch Milorad Pavić für ein Mißverständnis geschätzt, das Erfindungen aus dem Labor für Phantasie hält und kalte Konstruktion für Poesie. Die unleugbare Brillanz von Idee und Aufbau des „Chasasrischen Wörterbuchs" täuscht nur zu leicht darüber hinweg, daß die vorgetäuschte poetische Fülle seines anekdotenreichen Buches bloß dessen wahre Leere verbirgt.[258]

Trotz der Schwere geäußerter Vorwürfe untermauert Gauß diese durch keinerlei plausible Argumente. Stattdessen wird in der Folge auf den vermeintlich substanziellen Schwachpunkt des Romans hingewiesen: Die Lektüreanweisungen aus dem Kapitel „Einleitende Anmerkungen" (Blättern von links nach rechts oder umgekehrt; Lesen nach eigenem Gutdünken: nur zur Hälfte, nur einen Teil des Buchs usw.) aufgreifend, unterstellt der Kritiker Pavić eine für postmoderne Diskurse charakteristische intellektuelle (oder auch moralische?) Unverbindlichkeit. Die Leseanweisungen sind Gauß Anlass genug, um dem *Chasarischen Wörterbuch* postmoderne spielerische Oberflächlichkeit und inhaltliche Anspruchslosigkeit zur Last zu legen. Das Werk komme hierdurch der geistigen Zerfahrenheit des Leienpublikums sowie der intellektuellen Ermattung professioneller Leser entgegen, was insgesamt auch den postmodernen Zeitgeist auszeichne:

> Derlei Beliebigkeit wird dem Buch von einer Leserschaft, die nur mehr Zerstreuung sucht und doch Sammlung bräuchte, und von der Schar zunehmend lesemüder, erschöpfter Kritiker gerne als witzig-unbeschwerte, spielerische Offenheit gut gebucht. Aber vielleicht ist es in postmodernen Zeiten ohnehin veraltet, ja lächerlich überholt, die Qualität der Literatur – und ihre Notwendigkeit gegenüber anderen Formen geistiger Produktion – gerade darin zu sehen, daß sie, fern der gekonnten Mache und einer

[258] Ebd. Weit weniger emphatisch als Gauß drückt auch Helmut Barak seine Skepsis gegenüber der Tiefgründigkeit des Romans aus: „X-beliebig könnten wohl tiefsinnige Deutungen [...] versucht werden – es fragt sich nur, ob man damit dem phantastischen, leichtgewichtigen Text nicht zuviel Gewicht beimäße." Baraks Bedenken werden jedoch fast wie beiläufig erwähnt, und fallen in einer Rezension, die hauptsächlich um Inhaltswiedergabe, Autorvorstellung und Kultstatus des Buches kreist, nicht allzu sehr ins Gewicht. Vgl. Helmut Barak: Barockes ABC. In: Wochenpresse (Österreich), 30. 9. 1988.

selbstgenügsamen Originalität, eben nicht beliebig, stückweise, von hinten nach vorne, von rechts nach links oder überhaupt nur zur Hälfte gelesen werden kann – sondern, daß in ihr kein Wort zuviel und keines zu wenig steht und alles seine wahre Bedeutung erst im Zusammenhang des Ganzen entfaltet.[259]

Die ablehnende Haltung und der kritische Tonfall der Rezension lassen sich zunächst durch den unmittelbaren Kontext ihres Erscheinungsorts erklären. Das *Wiener Tagebuch* ist als Zeitschrift mit einem klar linken politischen Profil bekannt.[260] Folglich lassen sich auch bei Karl-Markus Gauß, der sich als Linksintellektueller an eine politisch und ideologisch gleichgesinnte Leserschaft wendet, prinzipielle Einwände gegen eine als dekadent-lustorientiert gebranndmarkte Postmoderne erkennen, und erst sekundär gegen Pavić als vermeintlichen literarischen Apologeten des so skizzierten postmodernen Weltbilds. So impliziert seine Kritik auch das dem linken ideologischen Register entstammende Gegegnideal zu einer vorgeblich auf ästhetische Spielereien reduzierten postmoderen Poetik – eine engagierte, gesellschaftskritische Literatur, die „ihre Notwendigkeit gegenüber anderen Formen geistiger Produktion" demonstrieren soll.

Doch während Gauß *Das Chasarische Wörterbuch* im Ganzen zur literarischen Verblendung abqualifiziert, sitzt er offenbar selbst einem absichtlichen Täuschungsmanöver seines Autors auf. Kurz, der Kritiker fällt auf Pavićs geschickt kreierte Mystifikation der Leserrolle herein. Wenn sich Gauß bei seinem Urteil schon auf jene Lektüreanweisungen des Erzählers (bzw. „Autors" des vorliegenden „Lexikonromans" *Chasarisches Wörterbuch*) beruft, die zur Beliebigkeit der Lesarten auffordert, so entgeht ihm das Gegenstatement in demselben Kapitel: dem „glücklich Suchenden" werden bekanntlich „alle Beziehungen zwischen den Namen dieses Wörterbuchs zufallen"[261], womit der Autor durchblicken lässt, dass der Roman sehr wohl jener von Gauß geforderten Werkkonzeption entspricht (oder zumindest entsprechen möchte), bei der „kein Wort zuviel und keines zu wenig steht und alles seine wahre Bedeutung erst im Zusammenhang des Ganzen entfaltet."[262] Der wohl schlagkräftigste Beweis für die Fehldeutung des Romans als inhaltsloses Gaukelspiel und seichte Unterhaltungsliteratur ist

[259] Gauß, Ecos Belgrader Kollege, S. 30.
[260] Im Impressum der Zeitschrift heißt es über die „grundlegende Richtung" des *Wiener Tagebuchs*: „Zeitschrift ohne Zeitgeist, links und unabhängig."
[261] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 23.
[262] Gauß, Ecos Belgrader Kollege, S. 30.

dessen bis heute anhaltender Rezeptionslauf, der ein breites Spektrum überzeugender und aufschlussreicher Analysen und Interpretationen hervorgebracht hat.

Nichtsdestotrotz hat Karl-Markus Gauß mit dem Hauptgegenstand seiner Kritik, der von Pavić postulierten Beliebigkeit der Lektürearten, einen problematischen Aspekt angesprochen, der, wie bereits erwähnt, rezeptionsbezogen kaum zu unterschätzen ist.

Verfehlt ist nicht der Gegenstand auf dem Gauß seine Argumentation stützt, also die im Roman apostrophierte Beliebigkeit der Lesens, sondern die daraus gezogene Schlussfolgerung des Kritikers. Während er daraus fälschlicherweise auf die Substanzlosigkeit des *Chasarischen Wörterbuchs* schließt, ist eigentlich die von Pavić einkalkulierte Möglichkeit des beliebigen Lesens an sich problematisch. Wenn man sich nämlich die Fülle gelungener und plausibler Interpretationen des Romans bei gleichzeitiger bewusster Mystifikation seitens des Autors vor Augen hält, so kann man Pavić nicht der intellektuellen Unverbindlichkeit seines Romans bezichtigen, wohl aber der willentlichen Täuschung der Leser – der Vorspiegelung, auch durch eine lückenhaft-oberflächliche Lektüre werde man seinem komplexen und relativ hermetischen Roman gerecht. „Postmodern unverbindlich“ wäre insofern nicht das *Chasarische Wörterbuch*; alle Mal kann man aber behaupten, dass sich Pavićs mystifizierende „Romanvermarktung“ postmoderner Strategien bedient, falls man die potenzielle Befreiung des Lesers von der als typisch modern geltenden Sinnsuche als postmodernen Gestus schlechthin auffasst.

Einer strengeren theoretischen Analyse würden manche Definitionen der „Postmodernität“ des *Chasarischen Wörterbuchs* möglicherweise nicht standhalten, da sie von einem solchen Standpunkt aus als weitläufig und diffus erscheinen könnten (fast immer lassen sich nämlich theoretische Spielarten auffinden, die bestimmte Definitionen von „postmodern“ dementieren oder zumindest anfechten.) Im konkreten literaturkritischen Verfahren trägt jedoch die Verankerung des Romans in der literarischen Moderne/Postmoderne zunächst dazu bei, die poetische Vielschichtigkeit und Polyvalenz des *Chasarischen Wörterbuchs* auszuleuchten. Indirekt läßt sich daran – wenn auch im beschränkten Umfang – die Entwicklung des Postmoderne-Verständnisses in der deutschsprachigen Kritik Ende der 1980er Jahre mitverfolgen. So verbinden im Jahre 1988 Pavićs Rezensenten mit dem literarischen Postmoderne-Begriff vor allem Eklektizismus, Ironie und epistemologische Skepsis, sowie, mit krtischem Unterton, intellektuelle Unverbindlichkeit und inhaltliche Anspruchslosigkeit.

2.5.7. Die *chasarische Metapher* zwischen Universellem und Konkretem

Die Geschichte vom verlorenen Volk, eingehüllt in Pavićs mystifizierende Erzählphantastik, regt ganz offenbar zu Interpretationsversuchen an und verleitet die deutschsprachige Kritik dazu, im Chasarenschicksal eine entzifferbare Chiffre zu suchen. Wer oder was verbirgt sich hinter dem Bildnis des chasarischen Volkes? Ist die Geschichte ihres Untergangs als Metapher zu entschlüsseln, und, falls ja, trägt diese konkretere oder eher universelle Züge? – so in etwa lautet die Fragestellung der Zeitungskritik zum Thema des symbolischen / metaphorischen Gehalts des chasarischen Geschicks.

Im Hinblick auf die spätere Anprangerung von Pavićs Prosaschaffen erweisen sich vor allem die frühen Reaktionen der Zeitungskritik auf mögliche konkrete historisch-politische Bezüge des *Chasarischen Wörterbuchs* als besonders relevant. Im Jahre 1988 wird nämlich als interpretativ überzeugend und politisch gänzlich unproblematisch Pavićs eigene Erklärung der zentralen Romanmetapher anerkannt, wonach diese als symbolische Darstellung des historischen Geschicks der Serben zu verstehen sei. (Im Gegensatz dazu wird in der Endphase der Pavić-Rezeption in weiten Kreisen der Kritik jeder referenzielle Bezug zur serbischen Geschichte negativ konnotiert.) Salcia Landmann stellt über Pavićs unmittelbare Motivation für die Entstehung des *Chasarischen Wörterbuchs* fest: „Ihn lockte die Geschichte eines kleinen Volkes, das, wie sein eigenes, seit jeher ringsum von anderen Nationen, Religionen, Kulturen bedrängt war.“ [263] In ähnlicher Art verdeutlicht Werner Paul: „Er [Pavić, M M.] selbst habe an die Geschichte seines Volkes, der Serben, gedacht, als er am ‚Chasarischen Wörterbuch‘ schrieb, daran, wie sie immer dem Druck der großen Ideologien, Religionen und politischen Mächten ausgesetzt gewesen seien.“[264]

Pavić selbst wollte jedoch das Identifkationsspektrum der *chasarischen Metapher* keinesfalls auf die serbischen Geschichtsverhältnisse eingeschränkt wissen. Analog dazu wird auch in der Kritik, wenn auch oft unter Berufung auf die Einschätzung des Autors selbst, die Parallelität von konkreter historischer Referenz und universellem Bedeutungspotenzial der Romanmetapher betont. Werner Pauls Artikel, der bereits im Titel – „Alle sind wir Chasaren“ – die Universalgültigkeit des Chasarenschicksals suggeriert, verweist neben der „primären“ Bedeutung der Metapher auf Pavićs immer wieder bekundete Faszination über ihren großen

[263] Landmann, Milorad Pavić hütet das Geheimnis der Chasaren.
[264] Paul, Alle sind wir Chasaren.

Identifikationswert auch über den serbischen Kontext hinaus. Nach Angaben des Autors sei die Historie vom verschwundenen Volk unter den Angehörigen kleiner Völker und Volksgruppen als Sinnbild der Bedrohung ihres kulturellen und/oder physischen Fortbestehens in zeitgenössischen historischen Wirrnissen aufgefasst worden. Den großen Nationen gelte sie hingegen als emblematisches Bild des allgemeinen, zivilisatorischen Bedrohungszustands:

> Was ihn [Pavić, M. M.] fasziniere, sei die Erfahrung, daß sich auch die großen Nationen, etwa die Franzosen, mit den Chasaren identifizierten, aber auch das sei eigentlich plausibel: Jeder einzelne, egal ob Angehöriger eines kleinen oder eines großen Volkes, sei in einer Welt gefährdet, die gleichermaßen von der nuklearen Katastrophe wie von der Zerstörung der Natur bedroht ist. Es könne uns allen, in großen wie in kleinen Nationen, ohne weiteres passieren, daß wir aus der Geschichte noch spurloser als die Chasaren verschwinden."[265]

Auch Fritz Rumler geht an mehreren Stellen seiner Rezension auf die Mehrfachkodierung der *chasarischen Metapher* ein und setzt den Akzent neben Serbien auf andere Völkergruppen des ehemaligen Jugoslawien und der Ostblockstaaten:

> Im Vielvölkerstaat Jugoslawien und in Ostblock-Kleinstaaten haben die Leser offenbar die „Schlange im Gras" (Pavić) erkannt. Das Chasaren-Los nämlich, sagt Pavić, sei eine „Metapher", eine „Warnung" – für „alle kleinen Völker, die dem Druck der großen Ideologien, Religionen und Mächte dieser Welt ausgesetzt sind." [...]
>
> Und so kam es, daß Serben, Slowenen, Ungarn, Slowaken beim Autor anfragten, ob jeweils sie mit den Chasaren gemeint seien. [...]
>
> Wie die Chasaren waren auch die Serben, im 14. Jahrhundert, zu einem eigenen Reich gekommen, ehe sie in das Gemenge gerieten. „Warum", fragte sich Pavić, „passierte

[265] Ebd.

alles, was passiert ist, gerade so mit meinem Vok?“ Nicht die Antwort, aber die Chiffre fand er bei den Versunkenen [...] [266]

Als einziger unter Pavićs Rezensenten markiert Rumler die Epoche des mittelalterlichen Serbien als jene Geschichtsperiode in der sich „chasarenähnliche“ Zustände und Entwicklungen zu manifestieren begonnen hatten. Es bedarf an dieser Stelle einer kurzen Richtigstellung bzw. Erläuterung: Zu einem eigenständigen Reich waren die Serben nicht im 14., sondern bereits im 12. Jahrhundert unter der bekannten Nemanjiden–Dynastie gekommen. Entsprechend dem gesellschaftspolitischen Paradigma des Mittelalters waren zahlreiche politische Entscheidungen der Serben in einen religiösen Kontext eingebunden. So suchten vor allem die ersten Herrscher der Nemanjiden, je nach politischer Sachlage, abwechselnd die Nähe des byzantinischen Ost- und lateinischen Westchristentums, ehe im Jahre 1219 die Selbstständigkeit der Serbisch-orthodoxen Kirche in Form der Autokephalie erreicht und damit die konfessionelle Zugehörigkeit zur Ostkirche besiegelt wurde. Auf die gesellschaftliche und kulturelle Weiterentwicklung des mittelalterlichen Serbien hatten die Orientierung an Byzanz und die Teilhabe an der östlichen Orthodoxie maßgebenden Einfluss. Das 13. und 14. Jahrhundert gelten gemeinhin als die Blütezeit des Reichs, die neben territorialer Expansion und Festigung der staatlichen Eigenständigkeit v. a. einen beachtenswerten kulturellen Aufschwung mit sich gebracht hatte. Diesem setzte die sukzessiv durchgeführte osmanische Eroberung serbischer Gebiete ab Ende des 14. Jahrhunderts ein Ende. In der Geschichtswissenschaft herrscht weitgehende Übereinstimmung darüber, dass die genannte Entwicklung von der serbischen Seite begünstigt wurde. Obwohl die Gründe hierfür, von innen betrachet, komplexe Vorgänge einschließen, legen die Ereignisse auch ein für historische Zerfallsprozesse typisches Muster an den Tag: Nach dem Tod des mächtigsten Monarchen der Nemanjiden, Zar Dušan (Stefan Uroš IV Dušan), zerfiel das Reich in mehrere Feudalstaaten, ohne dass einem von ihnen das politische Primat zugebilligt wurde. Entkräftet durch innere Zersplitterung, einander teilweise auch feindlich gesinnt, waren die serbischen Feudalstaaten den nach Westen vordringenden Osmanen militärisch und organisatorisch weit unterlegen. Umso gewichtiger erscheint in diesem Licht der letzte gemeinsam unternommene Widerstand gegen die Eroberer bei der später legendenbildenden Schlacht am Amselfeld (1389). Als historischer Markstein kennzeichnet sie

[266] Rumler, Den Balkan im Auge.

den Beginn des schrittweisen Verlustes von (feudal)staatlicher Integrität, den Anbruch von jahrhundertelanger Unfreiheit und Repression sowie die schwierige Aufrechterhaltung nationaler Identität in Rahmen der Serbisch-orthodoxen Kirche und der Voksepik.[267]

Was genau Fritz Rumler unter der verbindenden Chiffre zwischen dem chasarischen und dem mittelalterlichen serbischen Geschick versteht, bleibt offen. Parallelen lassen sich auf einigen Ebenen ausmachen. Die augenfälligste ist wohl jene vom Untergang des Reichs nach einer Zeit staatlicher und kultureller Hochblüte. Das Fatum der mittelalterlichen Serben spiegelt sich teilweise durchaus in jenem der historischen Chasaren, wenn auch nicht mit dem gleichen verhängnisvollen Ausgang. Ein weiterer motivischer Konnex ist sicherlich das schwierige Entstehen und Forstbestehen nationaler und kultureller Identität unter dem Druck rivalisierender politisch-religiöser Machtsysteme.

Das Thema Identitätsproblematik spricht auch Peter Praschl an. Der Hauptmetaphorik des *Chasarischen Wörterbuchs* schreibt er einen gleichzeitig allgemeinen und aktuellen Sinngehalt zu, dem sich seiner Meinung nach auch der Erfolg des Romans verdankt. Er spiegle den zeitgenössischen sozio-kulturellen und politischen Aspekt der Problematik von Identitätssuche und Identitätsverlust wider: „Was ist der Grund für den unerwarteten Erfolg des versponnenen Werks? [...] Im Fiktionskleid der Chasaren wird sehr präzise Gegenwart abgebildet – der Mensch zwischen den Fangzähnen einander bekriegender Glaubenssysteme, die Furie des Verschwindens eigener Kultur.“[268]

Als (gelungene) Suche nach der serbischen kultur- und, vor allem, literaturgeschichtlichen Identität innerhalb der bunten Landschaft jugoslawischer Nationalliteraturen begreift Klaus W. Pietrek in der Zeitschrift *Space* die chasarische Thematik:

> Jugoslawien, das als politisches Gebilde erst seit 1918 existiert, hat denn auch weniger eine Literatur, als vielmehr Literaturen aufzubieten, Literaturen slowenischer, serbischer, kroatischer und mazedonischer Provenienz. Die Suche, auch die literarische Suche nach dem historischen Erbe wird so begeiflich, und Mirolad Pavics (sic!) DAS CHASARISCHE WÖRTERBUCH entpuppt sich auch als Versuch über die eigene, über die serbische Herkunft. Dabei ist ein Roman entstanden, der in begeisterungswürdiger

[267] Vgl. dazu: Vladimir Ćorović: Istorija Srba [Geschichte der Serben]. Niš: Zograf 2004, S. 131–262.
[268] Praschl, Wenn Blicke alt machen.

> Weise zeigt, daß die serbische Kultur nicht nur eine literarische Tradition hat, sondern immer noch lebendig ist.[269] (Hervorhebung im Original)

Den wahrscheinlich höchsten Grad an Universalität räumt der *chasarischen Metapher* Ilma Rakusa ein, die darin eine weite Symbolik der Entfremdung als Grundgefühl und Verfassung des neuzeitlichen Menschen erblickt. Die Chasaren sind für die Kritikerin ein „rätselhafter Stamm, dem auch der entwurzelte Mensch der Moderne anzugehören scheint.“ [270]

Einige Rezensenten stellen neben der Geschichte vom Verlust der chasarischen Identität die damit unmittelbar verbundene Thematik der chasarischen Polemik in den Vordergrund ihrer Betrachtungen. Der (eher ideologisch als theologisch ausgetragene) Wettstreit über den wahren Glauben zwischen Vertretern dreier monotheistischer Religionen erscheint ihnen als symbolisches Bild jugoslawischer bzw. balkanischer geschichtlich-politischer Entwicklungen aus ferner und näherer Vergangenheit. Jörg Drews ist der Ansicht „daß die Reinkarnation der drei Religionsstreithähne von ca. 740 in den drei Wissenschaftlern von 1982 eine ziemlich deprimierende Parabel abgibt“ und stellt die Vermutung auf, „daß zumindest dem Kenner jugoslawischer Verhältnisse [...] bittere Parallelen zwischen den von Pavić berichteten Rivalitäten und bestimmten heutigen Gegebenheiten auf dem Balkan auffallen [...]“[271]. Die Anspielung des Kritikers gilt hier den aufgekommenen nationalen Feindseligkeiten im Vorfeld der Jugoslawienkriege der 1990er Jahre.

Während Drews im konkreten Fall unter dem Stichwort „Balkan“ auf jugoslawische Verhältnisse Bezug nimmt, steckt Fritz Rumler zufolge im symbolträchtigen Bild der chasarischen Polemik eine gelungene Illustration gesamtbalkanischer Geschichtsprozesse, gekennzeichnet durch ethnische, religiöse und ideologische Konfrontationen, die u. a. aus der ungünstigen geopolitischen Stellung des Balkans als Grenzraum zwischen Ost und West herrühren:

> Die Geschichte der Welt ist, bekanntlich, auch eine Geschichte der Religions- und Ideologiekämpfe; Weltverbesserer mit dem Metzgermesser beherrschen die Bühne, jeder neue Heilsbote bringt die einzig wahre Wahrheit, Welterklärungmodelle stapeln sich zu

[269] Klaus W. Pietrek: Barockale Sinnlichkeit. In: Space, Mai 1989.
[270] Rakusa, Alchimistische Spiele.
[271] Drews, Die Parabel vom verlorenen Tonkrug.

> stattlichen Müllbergen [...]. Vor allem auf dem Balkan, dem ethnischen und religiösen Whirlpool zwischen Orient und Okzident: jahrhundertelang ein Jo-Jo von Fremdherrschern, Pufferzone und Schädelstätte rivalisierender Großmächte, schneller Brüter nationalrevolutionärer Ideen, schließlich Lunte und Pulverfaß für einen Weltkrieg – Pavić hatte den Balkan im Auge. [272]

Bei der Auffindung historisch-politischer Bezüge des Romans werden Drews und Rumler vermutlich nicht nur die unmittelbare Konfliktkonstellation zwischen den drei Teilnehmern an der chasarischen Polemik im Sinn gehabt haben, sondern ebenso die allgemeine, innere Widersprüchlichkeit und implizite Unvereinbarkeit der drei Bücher des *Chasarischen Wörterbuchs*, also der christlichen, islamischen und jüdischen Quellen zur Chasarenfrage.

Ein Vergleich der einzelnen „Auflösungsvorschläge" der *chasarischen Metapher* und der chasarischen Polemik deutet zunächst auf ihre ziemlich große symbolisch-semantische Offenheit. An den Interpretationsversuchen lässt sich ablesen, dass sowohl in der Geschichte vom verlorenen Volk als auch in jener vom ideologisch-religiösen Wettstreit ein breites semantisches Potenzial erkannt wird. Die *chasarische Metapher* wird vor allem als Bildnis der individuellen und kollektiven Identitätssuche, des Identitätsverlusts, des kulturellen Bewusstseins, sowie der kulturellen und existentiellen Bedrohung verstanden. Komplementär dazu werden das in der chasarischen Polemik nachgezeichnete Streitgespräch und die innere Konflikthaftigkeit dreier Bücher als jener zündstoffgeladene historische, gesellschaftliche bzw. politische Rahmen aufgefasst, welcher der Identitätsfrage fast apokalyptisch-schwermütige Züge verleiht. Aus der Sicht der Kritik verweisen der chasarische Identitätsverlust und die chasarische Polemik sowohl auf konkrete als auch auf allgemeinere und universelle Zustände und Verhältnisse: auf die Identitätssuche und Zukunftsungewissheit der Serben wie auch auf jene anderer Völker, oder des „Menschen" als solchem; ebenso auf den historisch-politischen Kontext Jugoslawiens, des Balkans oder ganz weit gefasst – der Welt.

Die Bestätigung des Universellen, Allgemeinen und Aktuellen der *chasarischen Metapher* und die Breite ihres Identifikationsspektrums gehen also in der deutschsprachigen Tagesskritik mit der engeren Bedeutung, welche ihr seitens ihres „Erfinders" (als eine von möglichen Interpretationen) zugeschrieben wird, einher. Vor dem Hintergrund dieser

[272] Rumler, Den Balkan im Auge.

vergleichsweise großen Offenheit mit welcher sich die Rezensenten an die Dekodierung der Chiffre vom Identätsverlust der Chasaren heranwagen, zeichnet sich der spätere Rezeptionswandel von affirmativer zur verpönenden Einstellung zu Pavić besonders deutlich ab. Was zuerst noch wertneutral betrachtet wird – aufgespürte literarische Anspielungen auf das historische Los der Serben – stößt im Kontext der darauffolgenden Kriegsgeschehnisse auf heftige moralische Verurteilung. Wie noch zu sehen sein wird, haben in der Endphase von Pavićs deutschsprachiger Rezeption politisch unvoreingenommene Kommentare wie die oben angeführten eher Ausnahmecharakter.

Andererseits sollte man auch die Lesart des Romans als Allgorie des historischen Schicksals der Serben nicht überbewerten. Trotz einiger „struktureller" Ähnlichkeiten zwischen Serben und Chasaren und stellenweise fast expliziten Anspielungen auf die serbische (kultur)politische Position innerhalb Jugoslawiens bleibt die Interpretation des Werks auf diesem Niveau nicht sehr ergiebig, d. h. sie beläuft sich hauptsächlich auf die Konstatation der eben angeführten Parallelen. Der überwiegendste Teil des Textes, darunter relevante Themenkreise wie die Wahrheitsproblematik oder das mythologisch-religiöse Geflecht des Romans, lassen sich nicht oder nur sehr beschränkt mithilfe der genannten allegorischen Lesart erklären.

2.5.8. *Das Chasarische Wörterbuch* und der eigene Kulturkontext

Im Fokus einiger deutschsprachiger Kritiker steht auch die Frage nach eventuellen engeren Bezugspunkten zwischen dem *Chasarischen Wörterbuch* und dem eigenen kultur- und literaturhistorischen Kontext. Welches sind die Themenschwerpunkte bzw. Bedeutungs-strukturen des Romans, die insbesondere den deutschsprachigen Leser ansprechen? Was in dem Werk appelliert gerade an die Sensibilität und Leseerfahrung des Publikums der betreffenden Länder, und was bleibt undurchsichtig, seltsam und fremd?

Die Beantwortung dieser Fragen bringt sowohl Divergenzen als auch Berührungpunkte mit der Welt des *Chasarischen Wörterbuchs* zum Vorschein. Interessant erscheint vor allem, dass es sich zumeist um Beziehungen kulturpsychologischer oder kulturgeschichtlicher Art handelt. So empfindet Anton Thuswaldner ein markantes Charakteristikum von Pavićs Erzählwelt, sein Vordringen zu den irrationalen Fundamenten der Wirklichkeit, als charakteristisch für das serbische (oder etwa balkanische, jugo/slawische, orientale?) und als

unvereinbar mit der österreichischen (westlichen?) Wesensart: „[...] daß etwas so Sprödes zu bannen vermag, wie die „chasarische Polemik“ [...] ist der wandlungsfähigen Sprache und dem uns fremden Weltverständnis zu danken, wonach hinter der Oberfläche der Dinge eine unermeßlich tiefgründige Realität verborgen ist.[273]

Dieser indirekten kulturpsychologischen (oder vielleicht ethnopsychologischen) Einschätzung der Österreicher als Vernunftnation schließt sich auch Thomas Rothschild in Bezug auf seine eigenen Mitbürger, die Deutschen, an. Seinen deutschen Lesern rät der Kritiker einen möglichst „diesseitigen“ Ausweg aus Pavićs phantastisch-metaphysischem Labyrinth und legt ihnen eine Lesart des *Chasarischen Wörterbuchs* als großes allegorisches Narrativ über religiöse Toleranz nahe. Durch die religionsthematische Ausrichtung mit der Parallele zur „Ringrapabel“ aus Lessings *Nathan dem Weisen* würde der serbische Roman auch die deutsche literarische Tradition berühren. Die chasarische Polemik als literarisch aufgearbeitetes Religionsgespräch wäre hier also die lebendige Verbindungslinie zum deutschen Kulturraum. Jenen von seinen Landsleuten, denen die ludistisch-phantastische Anspannung des Romans unangenehm werden könnte, empfiehlt der Autor also eine aufklärerisch-ethische Lesart, die dem deutschen Geist bekannt und genehm sein sollte:

> Der deutsche Leser, der, verwirrt von all dem Spiel mit Überliefertem und Erfundenem, nach einem tieferen Sinn dürstet, mag dieses Buch verstehen als moderne Version von Lessings Ringparabel. Denn suggeriert wird, wie verschieden und doch gleichwertig drei Religionen dieselben Ereignisse darstellen und interpretieren.[274]

Auch Hans Heinz Hahnl fühlt sich an das deutsche Ideendrama erinnert und bezeichnet das vom chasarischen Kagan veranlasste Streitgespräch als „einen an Lessings Ringparabel erinnernden Disput“[275]. Dem schließt sich Jakob Michael Perschy an, der jedoch, im Gegensatz zu den bisher genannten Kritikern, neben den Bezugslinien aus der aufklärerischen auch jene aus der phantastischen Tradition auffindet: „Pavić [...] füllt das Buch voll mit Mystik und mahnt zwischen den Zeilen zu Toleranz, so als hätte sich Nathan der Weise in Gustav Meyrinks

[273] Thuswaldner, Wie vermißt man diesen Kosmos?
[274] Rothschild, Lust am Labyrinth.
[275] Hahnl, Zum Mitdenken eingeladen.

‚Golem' verirrt."[276] Mit den Reminiszenzen an Meyrinks *Golem* meint Perschy wohl vor allem die Zugehörigkeit beider Romane zum phantastischen Genre und ihre okkult-spiritistische Thematik.

An zwei Stellen stößt man auch auf interessante, um nicht zu sagen intrigante, Beurteilungen des historischen Gehalts des Romans vom deutschen Standpunkt aus. Die dabei geäußerten Gedanken lassen auf etwas schließen, das vielleicht Gesetzmäßigkeitscharakter bei der Rezeption ausländischer Autoren hat: Die Erörterung des Fremden provoziert – mehr oder weniger bewusst – auch eine Beschäftigung mit Anliegen des eigenen nationalen Kontextes. In diesem Fall haben zwei Kommentare zum *Chasarischen Wörterbuch* die deutsche Hypersensibilität der historischen Thematik gegenüber sichtbar gemacht, eine Sensibilität, die auf der Erfahrung der eigenen neuzeitlichen Geschichtsverbrechen gründet. Diese Konzentration auf die eigene nationale Problematik ist umso auffallender als von den zwei betreffenden Artikeln im einen die anscheinende Abwesenheit des Holocoust-Themas in Pavićs Roman betont, während im anderen dessen indirekte Präsenz behauptet wird. So gibt Jörg Drews offen seine Exaltation über die Andersheit des historischen Gegenstands im *Chasarischen Wörterbuch* kund, wobei er offensichtlich die Geschichte des Schwindens einer Völkerschaft im Sinn hat. Es sei dies ein Gegenstand, der zwar auf verblüffende Weise auf sich neugierig mache, jedoch keinen unmittelbaren Bezug zum deutschen Kontext aufweise. Dieses Ausbleiben einer die Deutschen direkt betreffenden historischen Thematik empfindet der Kritiker als willkommene moralpsychologische Erleichterung der Leseposition:

> Aber es gibt wohl noch ein anderes mögliches Interesse an Geschichte, eines, das ganz entlastet die Tatsache genießt, daß viele historische Gegenstände eben Gott sei Dank *nichts* mit uns zu tun haben, nicht aktuell, auch gänzlich fremd und bizarr anders sind, kaum an unser Erleben und Denken anschließbar. Anders formuliert: Es gibt historische Gegenstände, die einen endlich mal nicht betreffen, aber auf die man gerade deshalb neugierig ist. Und es wäre kurzschlüssig und moralistisch, das fix als verantwortungslosen Eskapismus abzutun.[277] (Hervorhebung im Original)

[276] Perschy, Ein chasarischer Lexikonroman.
[277] Drews, Die Parabel vom verlorenen Tonkrug.

Was hier in Drews' bekenntnishafter Darstellung übermittelt wird, klingt sehr nach einer Übersättigung mit der allseits präsenten Thematik der deutschen Verbrechen des 20. Jahrhunderts. Der Autor hält sich dabei aufrichtig, in seiner Aufrichtigkeit jedoch auch etwas obeflächlich, beim historischen G e g e n s t a n d des *Chasarischen Wörtebuchs* auf, ohne auch eine symbolisch-thematische Relation in Erwägung zu ziehen. (Denn was sich auf gegenständlicher Ebene als „gänzlich fremd und bizarr anders" präsentiert, muss selbstverständlich keine Andersheit und Bizarrheit auf metaphorischer/symbolischer Ebene nach sich ziehen).

Ganz im Gegensatz zur Drews' Perspektive, trägt die Sichtweise von Fritz Rumler eine für das deutsche Lesepublikum durchaus provokative Note in sich: Zwischen Chasaren und Deutschen lasse sich eine ganz konkrete Verbindung ausmachen, die dem dunkelsten Kapitel der neueren deutschen Geschichte entspringe. Seinen Artikel über das *Chasarische Wörterbuch* beschließt Rumler mit einem Hinweis auf Pavićs Deutschlandbesuch und pointiert in Zusammenhang hiermit:

> Da kommt er allerdings, wenn Historiker-Hypothesen halten, zu einem Volk, das zu den Chasaren ein ganz besonderes Verhältnis hat. Die Hypothese wurde von Arthur Koestler in ‚Der dreizehnte Stamm' popularisiert: Die judaisierten Chasaren, vom Ursprung her ein nomadisierender Turk-Stamm, wichen nach dem Fall ihres Reiches nach Westen aus und bildeten das Gros der Ostjuden; die Opfer Hitlers.[278]

Diese (wenn auch nur vermutete) fassbare Verbindung, so lässt sich zwischen Rumlers Zeilen vernehmen, sichere der *chasarischen Metapher* gerade im Falle der Deutschen starkes Symbolpotenzial. Ein Unterschied zu anderen Rezeptionskontexten drängt sich auf: Während bei anderen Völkern die chasarische Opferrolle als Identifizierungsmuster fungiert – die kleinen erblicken ihr eigenes Fatum im jenen der Chasaren, die großen das mögliche Schicksal des Weltganzen – könnten die Deutschen, in Rumlers Anspielung, ihr symbolisches Spiegelbild in jener mysteriösen (historischen?) Kraft entdecken, die den ungeklärten Untergang der Chasaren veranlasst haben könnte.

[278] Rumler, Den Balkan im Auge.

Natürlich sollte beim Ansprechen solch delikater Themen nicht in Vergessenheit geraten, dass die Darstellung der Chasarenfrage in Koestlers Monographie als nur eine unter zahlreichen konkurrierenden Versionen gilt, die von entgegengesetzten Historikerperspektiven dementiert werden könnte. Das behält auch Rumler im Auge als er den Geltungsanspruch der vorgestellten Sichtweise eingrenzt und sie als „Hypothese" in den Konditional stellt.[279]

Insgesamt bleibt Rumler mit seiner Anspielung auf die Möglichkeit unmittelbarer Relation Chasaren – Deutsche weitgehend allein. Direkte Bezugsslinien zwischen den zwei Völkern werden nicht gesucht, weder auf dokumentarischer noch auf symbolischer Ebene. Und auch generell wird in der deutschsprachigen Zeitungkritik dem universalen Symbolgehalt und der poetischen Kraft der *chasarischen Metapher* wohl gewürdigt, der Konnex zum Eigenen jedoch eher innerhalb des aufklärerisch-moralischen Potenzials der chasarischen Polemik verortet.

2.5.9. Literarische Bezüge

Auch ein Roman wie das *Chasarische Wörterbuch*, von der Kritik vorwiegend als literarische Ausnahmeerscheinung gepriesen, kommt nicht ohne Vergleiche mit aus der Tradition bereits Bekanntem aus. Lässt man die erwähnten Bezüge zu Lessing beiseite, so dominiert bei der Auffindung literarischer Verwandtschaftslinien vor allem ein Name: Umberto Eco. Leider fällt die Darstellung identifizierter Gemeinsamkeiten der zwei Autoren nicht allzu ergiebig aus, sodass die Vergleiche vorwiegend als erste Orientierungs- und Anhaltspunkte bei der Begegnung mit dem bis dahin unbekannten serbischen Schriftsteller dienen.

Die aufgeziegten Bezüge zu Eco lassen sich denn auch in wenigen Stichworten zusammenfassen: Gelehrsamkeit, Professorenliteratur, mittelalterliche Thematik, phantastischer Überbau des Historischen. Allesamt werden sie auf Ecos Debütroman *Der Name der Rose* bezogen, der 1980 im italienischen Original als *Il nome della rosa* und bereits 1982 in seiner deutschen Übersetzung erschienen war. Ecos schon damals zum Kultbuch avanciertes Werk ist der Leserschaft also noch in unmittelbarer Erinnerung und bestimmt offenbar als eine seiner signifikantesten Erscheinungen den vorherrschenden Erwartungshorizont.

[279] Dass sich, darüber hinaus, Pavićs literarisches Verfahren gerade dem spekulativen Potenzial widersprüchlicher historischer Quellen verdankt, sollte mittlerweile nicht mehr gesondert betont werden.

Dennoch gestalten sich die Parallelisierungen zwischen den zwei Autoren, wie gesagt, nicht allzu gehaltvoll. So macht Jakob Michael Perschy durch die Artikelüberschrift „Ein chasarischer Lexikonroman. Jugoslawiens Umberto Eco“ den Leser spontan auf die Art der Wahlverwandtschaft zweier Schriftsteller neugierig. Doch der Titel erweist sich als verleitend, denn was der Kritiker darin großmütig ankündigt, erklärt er lediglich durch einen biographischen Verweis: „Milorad Pavić, Jahrgang 1929, ist übrigens Professor für Literatur in Belgrad. Die Assoziation liegt auf der Hand: Auch Jugoslawien hat seinen Umberto Eco.“[280]

Auch Rolf Seeliger vermerkt eher biographische Entsprechungen, nämlich den auf gleichen beruflichen Hintergrund beider Autoren zurückgehenden Hang zur Umgestaltung von Erudition und Fachwissen in literarische Fiktion. Insgesamt bleibt aber die Anmerkung inhaltsarm und auf rhetorische Effekte beschränkt:

> Beweis für die Möglichkeit des Unmöglichen: Da wagt es ein wohlbestallter Professor, dessen Spezialgebiet die serbische Barockliteratur ist, seine Forschungen über die Geschichte eines längst vom Erdboden verschwundenen Turkvolkes ins Phantastische fortzuschreiben und sich dabei in einer unendlichen Geschichte zu verlieren. Gewissermaßen nach Umberto Ecos rosigem Bestsellerrezept: Historie, fachgerecht zubereitet, wird zur Sprungschanze für dichterische Höhenflüge.[281]

Ebenfalls mit einem Verweis auf die berufliche philologische Fundierung beider Autoren markiert Roland Müller die verlorene Handschrift als thematische Gemeinsamkeit ihrer Romane, die später als ureigenes Topos postmoderner Prosa gelten wird:

> [...] Milorad Pavić ist nicht nur Romancier und Lyriker, sondern auch, von Hause aus, Philologe. Und so liebt er, weit listiger als etwa Umberto Eco in *Der Name der Rose*, das Spiel mit den literarischen Quellen. Ein Thema (unter vielen) des *Chasarischen Wörterbuchs* ist denn auch sein Entstehen und mehr noch: seine Vernichtung.[282]

[280] Perschy, Ein chasarischer Lexikonroman.
[281] Seeliger, Am Ende ein Doppelmord.
[282] Müller, Die Haut am Hofe des Kalifen.

Der Name der Rose und *Das Chasarische Wörterbuch* werden hin und wieder als Konkurrenten beim Wettstreit um den größeren Publikumserfolg präsentiert:

> Die Parallelen zu Umberto Ecos Rosenroman sind frappant. Ein – in diesem Fall jugoslawischer – Literaturprofessor mit dem Schwerpunktthema Mittelalter erschafft einen literarischen Kosmos, hinter dem er als Autor durch mannigfaltige dramaturgische Tricks verschwindet. Ich bin sicher, daß der Erfolg dieses Romanwerks dem Ecos in nichts nachstehen wird.[283]

> Schon die ersten einleitenden Sätze dieses [...] Lexikonromans in 100 000 Wörtern führen den Leser hinein in eine von seltener Sprachkraft und Phantasie gestalteten (sic!) Zauberwelt, die Ecos „Name der Rose" als blass erscheinen lässt.[284]

Ein aussagekräftigerer Vergleich gelingt Klaus W. Pietrek, der Pavić in Relation zu Eco und Christoph Ransmayr setzt. Alle drei Romanciers würden das Historische in meisterhafter Weise zum Anlass nehmen, belangvolle gegenwartsbezogene Inhalte zu thematisieren:

> In unserer an Büchern keineswegs armen Zeit geschieht es dennoch eher selten, daß literarische Neuerscheinungen – zumal die hierzulande kaum bekannter Autoren – nicht nur landauf landab in Lektoratsstuben und Feuilletonredaktionen die Begeisterung der Berufsleser wecken, sondern auch jenes Lesepublikum in ihren Bann schlagen, das sein Erspartes in die Buchhandlungen trägt. Zwei der wenigen Ausnahmen in dieser Hinsicht sind Umberto Ecos Roman DER NAME DER ROSE und Christoph Ransmayrs DIE LETZTE WELT. Beiden eigen ist der Rückgriff auf historische Themen und Räume, ohne indes explizit zu den historischen Romanen zu zählen. Vielmehr nutzen beide Autoren dieses Sujet, um durch die Darstellung kulturgeschichtlicher Hintergründe den Leser immer wieder auf die Gegenwart, auf die eigene Geschichte zu verweisen. Mirolad

[283] (HUE), Jahrhundertwerk.
[284] Bernasconi, Ein Streifzug.

> Pavics (sic!) „Lexikonroman“ DAS CHASARISCHE WÖRTERBUCH verfolgt ähnliche Intentionen.[285] (Hervorhebung im Original)

Genau entgegengesetzt argumentiert Jörg Drews in weiter oben zitierten Passagen seines Artikels. Erinnern wir: Der Kritiker lobt die kulturologische Fremdheit des historischen Gegenstands von Pavićs Roman als willkommenes Eintauchen in das *vollkommen Andere* („Es gibt historische Gegenstände, die einen endlich mal nicht betreffen, aber auf die man gerade deshalb neugierig ist“). Im literarischen Entgleiten in zeitlich, historisch und kulturell Fernes sei auch der Erfolg der beiden Romane von Pavić und Eco zu suchen:

> Das angeblich zur Zeit zu beobachtende Interesse an Mittelalter inclusive der Verkaufszahlen von Ecos ‚Der Name der Rose‘ scheint mir von dieser Art zu sein, und auch bei Milorad Pavićs ‚Das Chasarische Wörterbuch‘ ist schwer anzugeben, was daran in einem verantwortlichen Sinn ‚aktuell‘ ist.[286]

Drews’ Darstellung des *Chasarischen Wörterbuchs* als nicht gegenwartsbezogenem Werk ist übrigens insofern in sich widersprüchlich, als er selbst an anderer Stelle auf dessen mögliche politische Implikationen Bezug nimmt. So existieren „bittere Parallelen zwischen den von Pavić berichteten Rivalitäten und bestimmten heutigen Gegebenheiten auf dem Balkan“ und eine „Auslegung des Buches mit Blick auf den Palästina-Konflikt“[287] sei ebenfalls denkbar.

Einzelne Rezensenten fühlen sich beim *Chasarischen Wörterbuch* wiederum an Jorge Luis Borges erinnnert. Die Vergleiche zwischen den beiden Autoren betreffen vor allem gattungsmäßige, erzähltechnische und stilistische Parallelen. So sind es für Jörn Bach phantastische und labyrinthische Erzählstrukturen, die Pavić in Borges’ Nähe situieren. Der serbische Autor verlange dem Leser ein „ungebräuchliches Leseverhalten [ab], von ihm selbst als ‚vieräugiges Lesen‘ bezeichnet“[288], und dieses sei

[285] Pietrek, Barockale Sinnlichkeit.
[286] Drews, Die Parabel vom verlorenen Tonkrug.
[287] Ebd.
[288] Jörn Bach: ‘Die Wahrheit ist nur ein Trick.’ In: Accent, Nr. 9 (Juli 1988).

> [e]twas für Leute, die auf garnrollenhaft linear abgespulte Handlung verzichten können und im Stande sind, ein Buch als vernetztes System zu begreifen, in das man von verschiedenen Stellen eindringen, sich auf gewundenen Pfaden vorwärts/rückwärts/rund-herum tasten und es endlich als organische Ganzheit begreifen kann.
> Für Freunde derart diagonalen Lesens wird dieses Buch ganz sicher eine Entdeckung, vielleicht sogar ein Kultbuch. Schätzen werden es aber auch die Liebhaber [...] jener besonders erlesenen Spielart literarischer Phantastik, die eng mit dem Argentinier Jorge L. Borges verknüpft ist.[289]

Gerd-Klaus Kaltenbrunner entdeckt in Pavićs auf Erudition aufbauender Phantastik neben Borges und Eco auch andere Wahlverwandte verschiedener literaturgeschichtlicher Epochen:

> In seiner Mischung von Gelehrsamkeit und Phantastik erinnert sein [Pavićs, M. M.] Buch an manche Erzeugnisse barocker Fabulierfreude, desgleichen an Jean Pauls eskapadenreiche Epik und selbstverständlich auch von Ferne an den Rosenroman von Umberto Eco und die hintergründig witzige Prosa von Jorge Luis Borges.[290]

Die eben angesprochene literarische Hintergründigkeit gilt Roland Müller als poetischer Berührungspunkt zwischen Pavić, Borges und Julio Cortázar:

> Dennoch gibt sich Pavic (sic!) letztlich als Agnostiker zu erkennen, der durchdrungen ist von einem „argentinischen Geist". *Das Chasarische Wörterbuch* ist ein so „offener Roman" wie Julio Cortázars *Rayuela* und so universalistisch und kryptisch wie die Prosa des Jorge Luis Borges. Dessen rational ausgekühlte, extrem dichte Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* hat der Jugoslawe weitergeschrieben. Dabei fabuliert er wie ein Orientale: mit 100 000 Wörtern. Er hüpft vom Mythos zur Legende, vom Volksmärchen zur Folklore.[291]

[289] Ebd.
[290] Kaltenbrunner, Literarisches Verwirrspiel.
[291] Müller, Die Haut am Hofe des Kalifen.

Interessant erscheint zunächst, dass Müller die enigmatisch-hermetischen Züge des „Lexikonromans“ nicht nur mittels literarischer Begriffe „Offenheit“ und „Kryptik“ zu umschreiben versucht, sondern auch mithilfe der metaphysischen Kategorie des Agnostizismus. Auch wenn sich über die letztere These streiten ließe,[292] so ist es von Bedeutung, dass hier die metaphysische Komponente des *Chasarischen Wörterbuchs* sichtbar gemacht wird, bleibt sie doch im tageskritischen Rezeptionsverlauf weitgehend unberücksichtigt.

Dagegen ergibt Müllers Behauptung, das *Chasarische Wörterbuch* sei eine Fortschreibung der Erzählung „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ von Jorge Luis Borges (und damit ein zutiefst intertextuell geprägtes Werk) an sich den Stoff für eine umfangreiche Studie. Wenn man sich ihres dezidierten Tons wegen kurz bei der Behauptung aufhält, so lassen sich tatsächlich einige frappante strukturelle Entsprechungen zwischen den zwei Texten feststellen. Auch in Borges’ Erzählung stößt man auf das enzyklopädische Prinzip, genauer auf die Anglo Amerikanische Enzyklopädie, und darin auf einen Eintrag zum Land „Uqbar“. Der Artikel, der in keinem anderen bekannten Lexikon erscheint, ist dabei eine Spur der Intellektuellen-Verbindung „Orbis Tertius“, die sich der verschwörerischen Aufgabe verschrieben hat, sich ein Land namens „Tlön“ auszudenken. In struktureller Hinsicht sind die Enzyklopädie bzw. das Lexikon als Sinnbild des Wissens über die Welt sowie der unsichere ontologische Status des Interessensgegenstands der Enzyklopädie (hier der Ausgang der Chasarengeschichte dort die Existenz des Landes Uqbar) die auffälligsten Analogien zwischen den beiden Werken. Darüber hinaus sind sicherlich die Fragen der Grenzziehung, Verschmelzung und Wesensart von Realitäts- und Fiktionsebenen (insbesondere zwischen Geschichtsschreibung und Fiktion) und die damit angeschnittenen erkenntnistheoretischen Fragen mehr als deutliche Verbindungslinien zwishen Borges’ Erzählung und Pavićs „Lexikonroman“.

2.5.10. „Literarisierte“ Rezensionen

Erwähnt seien zuletzt noch zwei Darstellungen des *Chasarischen Wörterbuchs*, die sich von allen übrigen durch ihre gestalterische Formulierung abheben. Bemerkenswert erscheinen sie vor

[292] In seiner tiefgründigen Analyse des *Chasarischen Wörterbuchs* argumentiert Kristijan Olah überzeugend, dass im Roman eine Form des (postmodernen) religiösen/metaphysischen Denkens affirmiert wird, die der Spiritualität der New Age-Bewegung nahesteht. Vgl. Olah, Knjiga-Bog.

allem als Beispiele für jene Momente in der deutschsprachigen Pavić-Rezeption, in denen die Wertschätzung des Schriftstellers seitens der Kritik in regelrechte Ovation und Bewunderung umschlägt. Die Rezensenten bedienen sich oppulenter Rhetorik und attraktiver verbal-stilistischer Effekte um ihrer Begeisterung für den Roman Ausdruck zu verleihen, weshalb ihre Buchbesprechungen als literarisierte Kurzessays anmuten, die unterhaltsam-anregend die künstlerische Aura des *Chasarischen Wörterbuchs* vermitteln sollen.

Herbert Rosendorfer stilisiert seinen Beitrag in der Züricher *Weltwoche* als „unmögliche Rezension", deren einzige Intention es sei, die Neugierde des Lesers auf die Begegnung mit einem der außergewöhnlichsten Bücher aller Zeiten zu entfachen.[293] Zu diesem Zweck wird die Inhaltswiedergabe humorvoll in eine fingierte Kriminalgeschichte eingeflochten, in der eine projizierte Abfolge von Ereignissen den potenziellen Leser auf dem Weg zur Vereinigung mit dem *Chasarischen Wörterbuch* begleitet, dessen Verführungskraft ihn letztlich ums Leben bringt. Einen Eindruck von Rosendorfers essaystischer Hingabe und übersprudelnd euphorischem Ton sollen nun einige längere Textpassagen vermitteln:

> Diese Rezension versucht Unmögliches: das Buch – Milorad Pavićs „Chasarisches Wörterbuch" – so genau zu beschreiben wie möglich und gleichzeitig so viel von ihm zurückzuhalten, dass der Leser nach der Lektüre dieser Rezension nicht anders kann, als sich sofort das Buch zu kaufen, um vom Leser der dürren Rezension zum Leser des unbegreiflichsten Romans der letzten Jahre aufzusteigen. Ja, mehr noch: der Rezensent ist so selbstlos, dass er hofft, der Leser würde die Rezension gar nicht fertig lesen, sei ausserstande, die Spannung, die ganz ungeheure Neugierde [...] auf den buntesten, prallsten Roman [...] zu ertragen – [...] und so eilt der Leser dieser Rezension, in Hausschuhen womöglich, die „Weltwoche" noch in der Hand, hinaus zur nächsten Buchhandlung, hat vor Gier, diese dreifache durch drei Räume und drei Zeiten ineinandergeflochtene Geschichte endlich in der Hand zu halten [...] vergessen, Geld mitzunehmen, steht nun in der Buchhandlung vor dem Stapel goldgelber Bände, die aussehen wie in Leder (oder in Menschenhaut?) gebunden, und auf denen – was den Leuten nicht alles einfällt – naturalistisch eine Fliege sitzt... die Buchhändlerin bewacht

[293] Vgl. Herbert Rosendorfer: ... und auch der Knabe van der Spaak mit den zwei Daumen an jeder Hand. In: Weltwoche, 14. 4. 1988.

> misstrauisch den Stapel Bücher, der Leser ist ausserstande, angesichts der Verlockung, angesichts des unwiderstehlichen, durch nichts auf Erden und in Sonne und Mond aufzuhaltenden Drang, das Buch an sich zu bringen, da er zu ahnen beginnt, was da drin steckt, ausserstande, nochmals heimzukehren und Geld zu holen, er greift zum Äußersten: er stopft der Buchhändlerin die „Weltwoche" in den Mund, grapscht ein („männliches") Exemplar und rennt weg. Inzwischen hat es zu regnen begonnen – der Leser, der nun schon Leser des „Chasarischen Wörterbuchs" ist, merkt davon nichts, denn er hat das Buch im Laufen aufgeschlagen, zufällig auf Seite 109 und das Stichwort „Skila, Awerkije" zu lesen angefangen, die Geschichte jenes Kopten, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts Fechtlehrer in Konstantinopel war, eine Zeitlang im Dienst Kir (d.i. „Herr") Avram Branković' stehend, der seinerseits im Dienst des englischen Gesandten an der Hohen Pforte steht, und von welchem Kir Avram [...] die mehr als merkwürdige Legende von Petkutin und Kalina überliefert ist [...].[294]

Den imaginierten (übrigens männlichen, daher auch das männliche gestohlene Exemplar) Leser konfrontiert Rosendorfer weiter mit polizeilicher Verfolgungsjagd, Festnahme und Gerichtsprozess wegen Ermordung der Buchhändlerin mittels der zusammengeknüllten *Weltwoche*. Magisch in den Bann des *Chasarischen Wörterbuchs* gezogen, ist dieser jedoch für sämtliche äußere, auch sein eigenes Leben betreffende Umstände unempfänglich geworden.

> ... während der Gerichtsverhandlung verteidigt sich der Leser-Raubmörder gar nicht, hat gar keine Zeit dazu, denn jetzt taucht er in die tiefste Mitte dieses Buches, in die nur schwer begreifliche Parabel von Adam Ruhani [...], die besagt, dass die Träume aller Menschen zusammengenommen ein neues Weltall (das wirkliche?) ergeben und dass die Menschen sich gegenseitig träumen, das heisst: der eine träumt, was der andere wachend tut und umgekehrt, und wenn man ein Traumjäger ist (siehe dort), dann kann man eine bestimmte Person durch fremde Träume hindurch verfolgen. So ein Traumjäger war Mokadasa al-Safer, der einzige, der sowohl im jüdischen als auch im mohammedanischen Teil des Buches ein Stichwort hat.[295]

[294] Ebd.
[295] Ebd.

Im dramatisch inszenierten Finale fällt der „betörte“ Leser seiner Leidenschaft zum Opfer und wird enthauptet, was Rosendorfer als Motivation für die pointierte Lobpreisung des *Chasarischen Wörterbuchs* dient:

> Das Beil blitzt auf, fällt, der Kopf des Buchraubmörders wird vom Körper getrennt. Bekanntlich lebt der Kopf noch einige Sekunden, der Geköpfte (besser: der Kopf) reisst die Augen auf, der mildtätige Beichtiger hält ihm noch rasch das weibliche Exemplar hin, aufgeschlagen jene Seite, die sich vom männlichen unterscheidet. Die Augen des geköpften Kopfes eilen hin und her, erfassen rasch noch die Zeilen, ein milder Glanz umstrahlt die grausige Szene: der Leser hat das letzte Rätsel begriffen.
>
> Ich bin ein entschiedener Gegner der Todesstrafe, lehne sie selbst für betrügerische Verleger und verleumderische Journalisten [...] ab. Aber hier in dem Fall: nachdem der Leser dieses Buch gelesen hat, ist der Tod nicht mehr so schlimm. Es ist eh fraglich, ob er jemals noch ein auch nur annähernd so faszinierendes in die Hand bekommen wird.[296]

Pavićs Roman wird in Rosendorfers Darstellung unverkennbar die ultimative kritische Anerkennung zuteil. Seine fiktionalisierte Buchbesprechung besticht aber im Ganzen vor allem als formales Kuriosum: Die höchste Form der Laudatio ergibt sich hier nicht aus dem Interpretativen, sondern aus dem Imitativen. Ganz im Einklang mit ihrem literarisch-essyistischen Tonfall stützt sich die Kritik nämlich auf mehrere inhalts- und formbezogene Anspielungen auf das *Chasarische Wörterbuch*. Zunächst wird die essenzielle Bedeutung des Lesers für das „Werkleben“ – ein explizites Anliegen Pavićs – illustrativ und lebendig als imaginierte „Story“ mit dem Leser in der Hauptrolle veranschaulicht. In noch stärkerem Maße lässt Rosendorfer formal-stilistische Ähnlichkeiten mit dem *Chasarischen Wörterbuch* anklingen. So vergegenwärtigt das fieberhaft-atemlose Erzähltempo das Schwindelerregende bei der Lektüre des „Lexikonromans“, und auch die ironische Untermalung, die spielerische Phantasie und Genredurchbrechung (der Diskurs an der Grenze zwischen Zeitungskritik und Fiktion) gemahnen an die Manier des *Chasarischen Wörterbuchs*. Insgesamt präsentiert sich der Artikel als eine Art fiktionalisierter Wachtraum (der Rezensent konstruiert in Gedanken ein

[296] Ebd.

phantastisches Szenario für den potenziellen Leser), womit huldigend auf eines von Pavićs zentralen poetischen Verfahren Bezug genommen wird.

Karl Birkenseer setzt in der *Mittelbayerischen Zeitung* ebenfalls auf die humorvolle Nachahmung von Pavićs Werkpoetik.[297] Der Kritiker treibt sein Spiel mit der Wahrheitsproblematik als thematischem (und poetologischem) Herzstück des Buches, die er sich für die Darstellung des „Lexikonromans" zunutze macht. Birkenseers als „Nicht-Rezension" verfasster Artikel hat die Form eines ironischen Widderrufs über das Vorhandensein des Werks *Chasarisches Wörterbuch*, seines Autors, seines Gegenstands – der Chasaren – und sogar seiner Leserschaft. Titel und Untertitel lauten dementsprechend: „Dementi – betreffend die Existenz eines ‚Chasarischen Wörterbuchs'. Gerüchte über den „Lexikonroman" des Jugoslawen Pavić entbehren jeder Grundlage". Birkenseer eröffnet den Artikel effektvoll in seinem „abstreitenden Diskurs":

> Eigentlich müßte an dieser Stelle ein großer weißer Fleck sein. Oder eine rabenschwarze Fläche. Oder doch zumindest ein dreifach übereinandergedrucktes Heer von Buchstaben. Schon der Hinweis, daß hier Milorad Pavićs Lexikonroman „Das Chasarische Wörterbuch" besprochen werden soll, wäre unstatthaft. Denn ein solches Buch – obwohl gedruckt und veröffentlicht – exisitiert überhaupt nicht. Das Chasarische Wörterbuch gleicht einem jener Schwarzen Löcher im Universum, die ihre konzentrierte Energie im schlichten Nichts verbergen. Jene, die glauben, dieses Buch gelesen zu haben, erinnern an die handgreifliche Tatsache, daß es davon sogar zwei Exemplare gibt: ein männliches und ein weibliches. Doch das sind Gerüchte, die sich jeder Nachprüfbarkeit entziehen [...].[298]

In der Folge werden sowohl Inhaltswiedergabe und Strukturcharakteristika als auch intime Lektüreeindrücke und das (unmittelbare) äußerst affirmative Werturteil ex negativo präsentiert:

> Nein, nein und nochmals nein! Dieses Buch ist kein Abenteuerroman, kein Liebesroman, kein Kriminalroman. Von Säbelduellen und blutigen Schlachten wollen wir nichts wissen! Die zartenharten Bande einer Prinzessin interessieren uns nicht! Die

[297] Vgl. Karl Birkenseer: Dementi – betreffend die Existenz eines „Chasarischen Wörterbuchs". In: Mittelbayerische Zeitung, Das Neue Buch (Literatur-Beilage der Mittelbayerischen Zeitung), 4. 5. 1988.
[298] Ebd.

> Wahrheitssuche samt Mord und Totschlag ist uns ein Graus! [...] Wir mißtrauen sogar unserer eigenen Lektüre (die hier auch einmal eingestanden, aber sofort wieder dementiert werden muß). Wir haben niemals gedacht, Milorad Pavićs Lexikonroman sei ein Überbuch, ein Buch der Bücher, eine Bibel der Sprachen und Metaphern, der Geschichte und Geschichten, der Mythen und Mystifikationen, der Fabulierfreude und Gelehrsamkeit, der Clownereien und Ernsthaftigkeiten, des Understatements und der Lust am Imponieren, der politischenVerkleidekunst und der nackten Anarchie. Gänzlich fern sei uns das Eingeständnis, die byzantinische Fülle der Wortgewalt und Phantasiegestalt habe uns bisweilen verwirrt und ihre nachhaltig-aromatische Wirkung erst in den Ruhepausen entfaltet, die dieses Buch erzwingt. „Die Wahrheit ist nur ein Trick", hat einmal jemand gesagt, und wer behauptet, Milorad Pavić habe das getan, der wird auf der Stelle erdolcht![299]

Besonders wirkungsvoll fallen die Schlusszeilen der Rezension aus, in denen eine rhetorisch gelungene Anspielung auf Pavićs epistemologische Thematik und onirische Metaphysik letztlich auch die Existenz des Autors und seines Kritikers dementiert:

> Meldungen, wonach [...] Pavić ein Jugoslawe sei, geboren 1929, Professor für Literaturgeschichte, Fachmann für serbische Barockdichtung, und Schriftsteller „seit 200 Jahren", werden hier ausdrücklich dementiert. Mit aller Schärfe weisen wir Behauptungen zurück, dieser Pavić – normalerweise an den Hochschulen von Belgrad und Novi Sad tätig – habe 1982 sowie 1986/87 gastweise an der Universität Regensburg unterrichtet und Teile seines Buches hier geschrieben. Städte mit den Namen Belgrad, Novi Sad und Regensburg sind nicht bekannt. Dies ist auch keine Buchkritik. Und der sie schrieb, ist ein Traum im Traum eines Träumers.[300]

Rosendorfer und Birkenseer bringen keine neuen interpretativen Impulse in die Diskussion über das *Chasarische Wörterbuch* ein, doch der gelungene nachahmende Gestus ihrer Kritiken ist als offene Hommage in Pastiche-Form besonders aussagekräftig für die damalige Situierung von

[299] Ebd.
[300] Ebd.

Pavićs Werk im öffentlichen Bewusstsein des deutschen Sprachraums.[301] Solche huldigenden imitativen Höhenflüge konnten nur in einem Rezeptionskontext entstehen, in dem man einem Werk mit aller ästhetischen Neugier und intellektuellen Offenheit entgegentrat.

2.6. Zusammenfassende und abschließende Bemerkungen

Mit der Übersetzung des *Chasarischen Wörterbuchs* ins Deutsche im Jahre 1988 gelangt Milorad Pavić schlagartig zu literarischer Prominenz im deutschen Sprachraum. Dass der bis dahin in Österreich, Deutschland und der Schweiz nahezu völlig unbekannte serbische Autor innerhalb kürzester Zeit zur Berühmtheit wird, ist in erster Linie dem enormen Interesse und der allseitigen Anerkennung der Zeitungskritik zu verdanken.

Die Tageskritik legt von Anfang an großes Vertrauen in Pavićs „Lexikonroman" an den Tag, indem sie auf seinen rasch erworbenen Kultstatus in der Heimat verweist und diesen auch für den eigenen Kulturkontext voraussagt.

Die Spannweite der in den tageskritischen Beiträgen behandelten Aspekte des *Chasarischen Wörterbuchs* ist sehr groß. Fasziniert zeigt sich die Kritik zunächst von der experimentellen Form des Werks. Dessen konsequente Dreierperspektvität und die Aufsplitterung der Narration in stichwortartige Kleinsegmente sowie die postulierte Beliebigkeit der Lektüreabfolge, die Genreverschmelzung und der als Pavićs *differentia specifica* hochgelobte phantastische Diskurs werden als äußerst attraktive formale Innovationen wahrgenommen. Gleichzeitig wirkt die neue lexikalische Werkstruktur suggestiv-verwirrend und präsentiert sich

[301] Noch zwei weitere Beiträge spielen durch ihren äußeren Aufbau auf das *Chasarische Wörterbuch* (genauer: auf dessen lexikalische Struktur) an, jedoch weit weniger wirkungsvoll, als das bei Rosendorfer und Birkernseer der Fall ist. Sie beschränken sich lediglich auf die allusive Übernahme der enzyklopädischen Außenform, ohne substanzieller auf Pavićs Themenwahl, Stil oder Verfahren Bezug zu nehmen. So gliedert Helmut Barak seine Rezension in der *Wochenpresse* in alphabetisch geordnete Klein- und Kleinsteinheiten, doch enthalten diese, anders als bei Pavić, keine Querverweise zueinander, sondern sind Teile eines fortlaufenden Textes der Buchbesprechung: „**A**delung kennt, Duden benutzt man – aber wer ‚liest' schon Wörterbücher? **B**eantworten kann diese Frage erst, wer auch Milorad Pavić kennt. **C**hasarisch? Wer ist informiert über das ins Dunkel der Geschichte getauchte Turkvolk der Chasaren? ‚**D**as Chasarische Wörterbuch' des Belgrader Autors gibt Auskunft auf diese Fragen" usw. Vgl. Helmut Barak: Barockes ABC. In: Wochenpresse, 30. 9. 1988. In der anonymen und unbetitelten Kritik der Zeitschrift *Semit* macht sich der Rezensent ebenfalls die enzyklopädische Form des Romans zunutze und platziert den Text der Buchbesprechung in stichwortartig formulierte Fragmente: „Das Buch", „DIE GEBRAUCHSANLEITUNG", „DER INHALT", „DIE CHASAREN", „DAS CHASARISCHE WÖRTERBUCH", „DER AUTOR". Bis auf die leicht erkennbare formale Analogie mit den Lexikoneinträgen weist die Darstellung keine Anklänge an das *Chasarische Wörterbuch* auf. Vgl. Anonym: (Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs*). In: Semit, Nr. 0, Jg. 1 (1988).

so manchem von Pavićs Rezensenten als ästhetische „Ausnahmeerscheinung“, die den Leser in der Schwebe zwischen zwei extremen Herangehensweisen an den Roman lässt – dem reinen Lektürevergnügen auf der einen, und dem Versuch, komplexe Bedeutungszusammenhänge zu dekodieren, auf der anderen Seite.

Diese Aura der Unbestimmtheit wird von Pavić offenbar auch bewusst gefördert. Das lässt sich aus seinem Appell an die Schöpferkraft des Lesers folgern, der einerseits Programmcharakter hat, andererseits in seiner vagen und ambivalenten Formulierung mystifizierend wirkt. Analog zur formalen Innovation des Romans besteht Pavić auf einer neuen, kreativen Art des Lesens als Voraussetzung für die lebendige Weiterentwicklung des zeitgenössischen Romangenres, welches sich seiner Ansicht nach Ende der 1980er Jahre in einer Krise befindet. Doch Art und Grad der von Pavić geforderten Leserphantasie bleiben unbestimmt und lassen sowohl willkürliche, teilweise auf reinen Lektüregenuss reduzierte Lesarten des *Chasarischen Wörterbuchs* zu als auch jene Auslegungen, die, auf interpretatorischer Gewissenhaftigkeit beruhend, die Ermittlung tieferer Bedeutungsstrukturen des prinzipiell hermetischen Textes anstreben.

Auf inhaltlich-thematischer Ebene wird die Wahrheitsproblematik – primär als phantastische Unterminierung des wissenschaftlichen Wahrheitsbegriffs und als epistemologische Erkundung des Wahrheitsstatus – vielerorts als das Kernthema des Romans identifiziert. Ebenso häufig steht auch die Symbolträchtigkeit der *chasarischen Metapher* im Mittelpunkt der tageskritischen Betrachtung. Im Identitätsverlust der Chasaren glaubt man konkrete Referenzen auf das historische Geschick der Serben zu erkennen, aber auch allgemeine und universelle Sinnbilder, wie jenes von der identitätsmäßigen Gefährdung kleiner Völker oder der existentiellen Bedrohung des Individuums im apokalyptisch gestimmten Ambiente des ausklingenden Jahrtausends. Anspielungen auf historische Konfliktkonstellationen auf dem Balkan sowie direkte politische Bezüge auf die aufkommenden ethnischen und religiösen Feindseligkeiten im Vorfeld der Jugoslawienkriege werden ebenfalls ausfindig gemacht, zumeist im Bild der chasarischen Polemik.

Wenn hin und wieder versucht wird, das *Chasarische Wörterbuch* im eigenen kulturellen Kontext zu verorten, so verweisen die Rezensenten überwiegend auf dessen thematische Nähe zu Lessings *Nathan dem Weisen*, insbesondere auf die aufklärerische Toleranzthematik der

„Ringparabel“ und bescheinigen dem Autor damit direkt oder indirekt die literarische Reaktualisierung des ökumenischen Dialogs.

Ob Pavićs Umgang mit den Themen Wahrheit, Toleranz und Identität eine für postmoderne Denk- und Schreibweisen charakteristische Manier aufweist, steht Ende der 1980er Jahre erst ansatzweise zur Debatte. An den wenigen Kommentaren, in denen die Postmoderne- bzw. Moderne-Problematik aufgegriffen wird, lässt sich eher die frühe Entwicklung des Postmoderneverständnisses in der Tageskritik ablesen, als eine verlässliche Zuordnung des *Chasarischen Wörterbuchs* zum einen oder anderen poetischen Paradigma.

Gerne ziehen die Rezensenten Pavićs persönliche weltanschauliche Positionen sowie seine aufgrund von Uneinheitlichkeit mystifizierenden Eigeninterpretationen als Interpretationshilfe heran und leiten daraus insbesondere die politischen und ideologischen Aspekte des Romans ab.

Insgesamt betrachtet, sind die in der Tageskritik behandelten Gesichtspunkte des *Chasarischen Wörterbuchs* vielfältig und teilweise weit voneinander entfernt. Innerhalb des breiten Rezeptionsspektrums finden sich so grundverschiedene Perspektiven wie die Auslegung des Romans als politische Allegorie und die l’art-pour-l’artistische, auf ästhetisches Vergnügen reduzierte Lesart.

Bei aller Vielfältigkeit ergibt die tageskritische Aufnahme des „Lexikonromans“ dennoch ein verhältnismäßig einheitliches Bild. Bis auf ganz wenige Ausnahmen, spricht die Mehrheit der Rezensenten in relativ großem gegenseitigem Einverständnis, sowohl im Hinblick auf die apostrophierten Themen als auch auf das kritische Werturteil über das *Chasarische Wörterbuch*. Trotz des Vorhandenseins sehr unterschiedlicher Standpunkte wird nämlich in einer relativ großen Anzahl der Beiträge dieselbe (oder nahezu dieselbe) Gruppe von Romanaspekten zur Sprache gebracht, sodass die einzelnen Buchbesprechungen in sich schon jeweils vielfältige Perspektiven enthalten. So gehören beispielsweise Gattungsheterogenität, die experimentelle Werkstruktur, der phantastische Erzählmodus, der politische Subtext und die Wahrheitsproblematik zum fast konstanten Inventar einer Großzahl längerer Artikel.

Weitflächiger Konsens herrscht ebenso über die kritische Bewertung des *Chasarischen Wörterbuchs*. Fast ausnahmslos würdigt man den Roman als ein Literaturwerk der Superlative oder zumindest als ein seines formalen wie inhaltlichen Reichtums wegen einzigartiges Leseerlebnis.

Wirft man hingegen einen Blick auf die Eigenschaften des deutschsprachigen Rezeptionskontextes, so sieht es aus, als wäre dem *Chasarischen Wörterbuch* hier auf nahezu vollkommene Art und Weise ein ästhetischer Horizontwandel gelungen. Zumindest das Fachpublikum ist für einige thematische und formale Eigenheiten von Pavićs Prosa bereits durchaus sensibilisiert. In der deutschsprachigen Tradition findet man, wie schon gezeigt, Anknüpfungspunkte auf den Toleranzgedanken Lessings. Doch für die schnelle Etablierung des Romans in der breiteren Öffentlichkeit haben vor allem die literaturgeschichtlich jüngeren Werke von Jorge Luis Borges und, in noch stärkerem Maße, Umberto Eco, wesentliche Vorarbeit geleistet. Borges gilt als Vorreiter jener Spielart der literarischen Phantastik die auf (seinerzeit) unkonventioneller und innovativer Verschmelzung von Fiktion und Realiät beruht und von der Literaturwissenschaft „magischer Realismus" getauft wurde. Auch Pavićs Prosa bringt man einerseits häufig mit dieser Tradition der phantastischen Literatur in Verbindung[302], andererseits hat der Autor seine Affinität für Borges' Werke auch offen bekundet[303]. Vor allem die Aufarbeitung der Relation zwischen Fiktivem und Faktischen (insbesondere Geschichtlichem) im *Chasarischen Wörterbuch* weckt starke Reminiszenzen an die Problematisierung desselben Themas in Borges' Kurzgeschichten.

Zwischen dem *Chasarischen Wörterbuch* und Ecos *Name der Rose* lassen sich wiederum Analogien in der Mittelalterthematik, der Thematisierung der Geschichtsschreibung und der Textualität sowie in der postmodernen Genreverschmelzung und Mehrfachkodierung beider Romane, die theologische, philosophische, politische und trivial-detektivische Lesarten erlaubt, ausmachen.

Hier sollte man daran erinnern, dass bereits zwischen Ecos und Borges' literarischem Schaffen ein direkter kreativer Dialog in die Wege geleitet wird, indem im *Namen der Rose* über die Figur des blinden Bibliothekars Jorge von Burgos auf Borges angespielt wird und darüber hinaus die labyrinthische Struktur der Klosterbliothek in Ecos Roman ihre Inspiration in Borges' Erzählung „Die Bibliothek von Babel" findet, um nur einige auffällige Bezüge zu erwähnen.

---

[302] Vgl. dazu: Kim Sang Hun, Kornelije Kvas: Magical Realism in the Comparative Context. In: Philological Studies, No. 9 (2011), Vol. 1, Philological Faculty at the Perm State University, the Philosophical Faculty at the University of Ljubljana, the Institute of Macedonian Literature at the University Ss. Cyril and Methodius in Skopje and the Philosophical Faculty at the University of Zagreb 2012, S. 179–186.

[303] Vgl. dazu Milorad Pavić: Odlazak Borhesa. In: Ders.: Roman kao država i drugi ogledi [Borges' Hingang. In: Ders.: Der Roman als Staat und andere Essays]. S. 71ff.

Mit Borges und Eco findet eine ganze Reihe literarischer Verfahren und Themenkomplexe in die Literatur Eingang, die in der Folge als konsituierend für die Poetik der Postmoderne gelten werden. Wenn sich Pavić mit einigen dominanten Merkmalen seines Prosaschaffens in diese Tradition einschreibt, so kann er dementsprechend mit einem ausreichendem Vorwissen der Leserschaft rechnen und ebenso mit dem für sein literarisches Geschick glücklichen Umstand, dass Borges und, Ende der 1980er Jahre, vor allem Eco als ausgesprochene Erfolgsautoren gelten.

Borges' und Ecos bereits errungenes literarisches Ansehen und die sich abzeichnende allseitige Anerkennung Pavićs legen darüber hinaus eine hohe Bereitschaft des Lesepublikums für literarische Experimente und thematische Innovationen nahe, die sich jedoch im Rahmen des formal Akzeptablen halten und nicht als unzugängliche, exzentrisch-avangardistische Literaturformen aufgefasst werden. Insbesondere bei Ecos und Pavićs Romanen drängt sich außerdem der Gedanke auf, dass in der bewussten Doppelkodierung ihrer Werke, die unbeschwert-spielerische genauso wie hermeneutisch aufwendige Lesarten suggeriert, eine möglichst weitflächige Werkrezeption „einprogrammiert" ist. In dieser gewollten doppelten Öffnung des Werks an das Massen- und Fachpublikum könnte man durchaus ein postmodernes literarisches Manöver im Sinne der von Leslie Fiedler geforderten Aufhebung zwischen Hoch- und Trivalliteratur erkennen (wenn auch Fiedler primär an eine ästhetische Fusion zwischen Elementen populärer und „hoher" literarischer Genres appelliert).[304]

Unverständlich bleibt hingegen, dass der aus dem deutschsprachigen Raum stammende formale Vorläufer des *Chasarischen Wörterbuchs*, Andreas Okopenkos Roman *Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden*, überhaupt keine Erwähnung in der zeitungskritischen Pavić-Rezeption findet. Das 1970 erschienene Werk des österreichischen Schriftstellers nennt sich explizit „Lexikon-Roman" und gilt heute als einer der Wegbereiter der Hypertext-Literatur.

Lässt man also die innerliterarischen Aspekte des *Chasarischen Wörterbuchs* beiseite, so könnte man mit Blick auf den literaturgeschichtlichen und literatursoziologischen Kontext behaupten, dass sich Pavićs rasanter Erfolg im deutschen Sprachraum seiner poetischen Nähe zur teilweise bereits etablierten postmodernen Schreibweise verdankt, die Ende der 1980er Jahre

[304] Vgl dazu: Leslie Fiedler: Cross the border, Close the Gap. In: Playboy, Dezember 1969.

Erfolgsgeschichte schreibt, auch wenn diese Schreibweise im tageskritischen Diskurs seinerzeit nur beiläufig als postmodern identifiziert wird.

Einen gewissen Einfluss auf die Aufnahme seiner Werke im deutschsprachigen Raum (aber auch darüber hinaus) übt sicherlich auch Pavićs direktes Wort zu den Themen Interpretation und schöpferische Leistung des Lesers aus. Man erinnere sich hier an seine Mystifizierung der Leserrolle, und das Offenhalten aller möglichen Interpretationszugänge einschließlich des völligen Interpretationsverzichts im reinen Lesegenuss. Dies ist sicherlich eine – wenn man so will, postmoderne – „Vermarktungstaktik" dank welcher der Autor die Zügel der kritischen Rezeption teilweise selbst in den Händen halten konnte.

Die Verbindung zwischen lexikalischer *Form*, der Suche nach der historischen Wahrheit über die Chasaren als tragendem *Inhalt*, sowie der Problematisierung des Wahrheitsstatus als *semantischem* Kern, sichert dem *Chasarischen Wörterbuch* ganz offenbar die Attraktivität eines Werks, das sowohl mit außergewöhnlichen formalen und inhaltlichen Charakteristika als auch mit großen interpretativen Möglichkeiten reizt. Eines Werks, das von dem l'art pour l'art-istischen Bedürfnis des reinen Lektüreerlebnisses bis hin zu komplexen hermeneutischen Entzifferungsstrategien einen üppigen rezeptiven Bogen spannt.

Den einzelnen in der Tageskritik aufgespürten formalen, inhaltlichen und semantischen Aspekten des *Chasarischen Wörterbuchs* wird in den darauffolgenden Jahren die literaturwissenschaftliche Pavić-Forschung nachgehen.

3. *Das Chasarische Wörterbuch* in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft

Nach der allgemeinen Anerkennung durch die Tageskritik beginnt das *Chasarische Wörterbuch* lebhaftes Interesse der deutschsprachigen Literaturwissenschaft hervorzurufen. Mit lediglich einer Ausnahme wird der „Lexikonroman" auch der ausschließliche Mittelpunkt der akademischen Pavić-Forschung bleiben.

3.1. Pavić und die Poetik der Postmoderne

Unter den literaturwissenschaftlichen Beiträgen zum *Chasarischen Wörterbuch* kristallisiert sich eine Gruppe von Arbeiten heraus, die einen starken Akzent auf Pavićs postmoderne Schreibweise legt. Nicht jede dieser Arbeiten hat die postmoderne Thematik als ausschließlichen analytischen Mittelpunkt; dennoch ist sie in allen betreffenden Beiträgen auf eine Weise präsent, die eine Besprechung innerhalb eines gemeinsamen Kapitels nahelegt. Die einzelnen Autoren schreiben sich hierdurch implizit in die Debatte um die Poetik der Postmoderne ein, deren Erkennungsmerkmale eine ausgesprochene, fast schwindelerregende Pluralität an Perspektiven sowie das Ausbleiben jeglichen theoretischen Konsensus sind. Auch die hier besprochenen Arbeiten zum *Chasarischen Wörterbuch* bestätigen die „Tradition", wonach in der Postmoderne-Diskussion nahezu jede teilnehmende Stimme auch eine eigene Perspektive mit sich bringt.

Ich möchte den nachfolgenden Ausführungen deshalb einige kurze Betrachtungen zu meinem persönlichen Verständnis von postmoderner Literatur voranstellen, und, daran anschließend, eine Kontextualisierung des *Chasarischen Wörterbuchs* innerhalb des modernen bzw. postmodernen Paradigmas vorschlagen. In einer Diskussion, zu der immer noch kein Schlusswort gesprochen wurde (auch wenn ihr Höhepunkt lange zurück liegt), sollen diese Betrachtungen eher als Orientierungsstütze zu praktischen Zwecken der vorliegenden Analyse dienen, denn als definitives Urteil zur Problematik. Dies umso mehr, als auch die einzelnen Autoren, die der Frage des Postmodernen im *Chasarischen Wörterbuch* nachgehen, ihre Beiträge nur ansatzweise theoretisch fundieren. Sie entwickeln viemehr implizit eigene (Mini-)Konzepte postmoderner Literatur, in welche sie Pavićs Roman situieren. Es wird mir im Folgenden verstärkt darum gehen, diese Vorstellungen möglichst getreu nachzuzeichnen, und (bis auf

wenige Ausnahmen) nicht darum, ihre genauen theoretischen Einflüsse ausfindig zu machen und zu kommentieren. Letzteres zu tun, würde bei der Auseinandersetzung mit Arbeiten, die ihre eigenen theoretischen „Autoritäten" nur spurenhaft erwähnen, heißen, weit über das Ziel hinauszuschießen.

In einigen Arbeiten wird die Problematik der Postmoderne zwar angeschnitten, bildet darin aber keinen analytischen Schwerpunkt. Diese Beiträge haben es erfordert, an anderer Stelle besprochen zu werden, wobei die postmoderne Thematik dort ebenfalls (wenn auch im kleineren Umfang) kommentiert werden soll.

Bei der Definition der poetischen Signifikanz postmoderner Literatur folge ich den Ausführungen Peter V. Zimas, aus dessen schon erwähnter, breit angelegter Studie *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. [305] Zimas poetologisch-theoretischer Ansatz begreift Moderne und Postmoderne als „Problematiken", die sich aus einem Geflecht soziologischer, philosophischer, literarischer und literaturwissenschaftlicher Aspekte ergeben und nur in dieser integrativen Vielschichtigkeit einander effektvoll gegenübergestellt werden können. Obwohl der Wert von Zimas tiefgründiger Vergleichsstudie gerade in der Einbettung der Problematik in einen sehr weiten Kontext liegt, würde eine auch nur annähernd getreue Wiedergabe dieses Zusammenhangs den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Die Besprechung soll sich daher auf Zimas Verständnis des literarischen Postmoderne-Begriffs beschränken, wobei die anderen Aspekte der Problematik nicht gänzlich ausgeblendet werden.

Der Kernpunkt jeder theoretischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Postmoderne ist das spezifische Gewicht des Präfixes „post" – die Frage, ob dieses im neutral-periodisierenden Sinne eine Nachfolgeerscheinung der Moderne und eine Weiterführung ihrer poetischen Eigenheiten oder im subversiven Sinne deren Auflösung bezeichnen soll. Eng daran gekoppelt ist auch die Frage nach dem jeweiligen Bedeutungspotenzial des Begriffs „Moderne": Bezeichnet dieser Terminus die geschichtliche und kulturgeschichtliche Periode der Neuzeit sowie deren philosophisch-weltanschauliche Koordinaten oder die literarische Moderne des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die als Periodisierungs- und Stilbegriff auch unter den Namen „Spätmoderne" und „Modernismus" im Umlauf ist?

[305] Vgl. Peter V. Zima: Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. 2., überarb. Aufl. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2001.

Mag es auf den ersten Blick auch paradox erscheinen, aber Zima gibt auf alle oben formulierten Fragestellungen eine positive Antwort. Postmoderne Literatur entstehe als zweifache Reaktion auf die „Moderne" – sowohl in ihrer ersten als auch in ihrer zweiten Bedeutung. Sie stelle zunächst eine kritische Reaktion auf die Moderne als den neuzeitlichen Rationalisierungsprozess dar, das eine Folge des Primats aufklärerischer Philosophie ist, aber auch auf den Modernismus als literarische Strömung und Stilrichtung. Um diese Doppelausrichtung verständlich zu markieren, trennt Zima terminologisch konsequent zwischen „Moderne" als Rationalisierungsprozess und „Modernismus" (bzw. „Spätmoderne") als Literaturströmung.

Zima zufolge baut die postmoderne Literatur ihre poetischen Prämissen zunächst auf der Skepsis gegenüber der Rationalität und dem Logozentrismus der Moderne als Neuzeit auf, und darin vor allem gegenüber den Konzepten der Freiheit des Subjekts und den von Jean-François Lyotard reklamierten *métarécits*. In seinem 1979 publizierten Text *La condition postmoderne* (dt. *Das postmoderne Wissen*, 1982), das Elemente von Gesellschaftsphilosophie und Erkenntnistheorie vereint, unternimmt Lyotard eine umfassende Kritik der Moderne aus der Perspektive des Scheiterns ihrer ideellen und geistigen Grundlagen. In die Fundamente der Moderne – die Philosophie der Aufklärung und die kartesianische Methode der Wissensbegründung – waren laut Lyotard auch schon die Voraussetzungen für deren Scheitern gelegt worden. Denn das bedingungslose Vertrauen in die Überlegenheit rationaler Wissensfundierung, ohne begleitende Selbstreflexion, habe den Glauben an die Existenz einer absoluten, universellen Sprache hervorgebracht, mit deren Hilfe allgemein verbindliche Wahrheiten formuliert werden können. Diese Art von absolutisierenden Diskursen spürt Lyotard in jenen Phänomenen der Moderne auf, die er *métarécits*[306] (Meta-Erzählungen) tauft und unter denen er Aufklärung, Idealismus und Historismus versteht: den Fortschrittsglauben und die Vorstellung von der Emanzipation des Menschen im Rahmen des aufklärerischen Gedankenguts, die Hermeneutik des Sinns im Historismus und die Teleologie des Geistes im Idealismus. Sie alle beanspruchen für sich eine Meta-Position der Welt- und Wirklichkeitsinterpretation, von der aus es möglich sein soll, alle gesellschaftlichen Konflikte zu beheben. Doch das Scheitern dieser Konstruktionen der Moderne nach den Erfahrungen des Nationalsozialismus und dem Krach des Marxismus habe deren totalitäre Natur zum Vorschein gebracht. Darüber hinaus hätte der

[306] Vgl. Žan-Fransoa Liotar: Postmoderno stanje [*Das postmoderne Wissen*]. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo 1988.

historische Weg dieser ideellen Großentwürfe ihre Tendenz zur Terrorisierung des Einzelnen zu Gunsten der Allgemeinheit an den Tag gelegt. Damit hätten sie einige der grundlegenden Ideen europäischer Zivilisation, die auf der Freiheit des Individuums aufbauen, zunichte gemacht.

Das neue Bewusstsein, welches das Misslingen von *métarécits* wahrnimmt, nennt Lyotard „postmodern". Der Theoretiker bringt die Überlegungen daher auf die Formel, als „postmodern" sei generell ein Misstrauen gegenüber den Meta-Erzählungen zu verstehen. Die Postmoderne ist bei Lyotard also keine neue Epoche, sondern eine Geistesverfassung, die auf hollistische Vorstellungen verzichtet. An die Stelle einer Konzeption, die das Recht auf die Universalität der eigenen Wahrheit beansprucht, tritt eine Pluralität von Wahrheiten (Diskursen) bzw. die Partikularität in Form heterogener, nebeneinander existierender Sinnkonzeptionen.

Laut Peter V. Zima ist in den Werken postmoderner Literatur zunächst eine ebensolche Skepsis gegenüber Meta-Erzählungen fassbar. Doch gerade durch die Radikalität dieser Skepsis bauen postmoderne Werke auch ihre Kritik gegenüber den Poetiken des Modernismus des 20. Jahrhunderts auf. Denn die Problematisierung der Vernunft und des Subjekts, Rationalismuskritik und Misstrauen gegenüber Meta-Erzählungen lassen sich laut Zima bereits als relevante Inhalte der spätmodernen Literatur registrieren. Auf diese Inhalte knüpft die Postmoderne zwar an, sie radikalisiert sie aber auch in einer Weise, die zum essenziellen poetologischen Riss zwischen diesen zwei literarischen Formationen führt. Zima spricht im Zusammenhang hiermit von der postmodernen Literatur als einem extrem gewandelten Modernismus:

> Prousts und Musils Rationalismuskritik, Camus' Kritik der metaphysischen *métarécits* und Pirandellos extremer Konstruktivismus gehen in die postmoderne Schreibweise ein, die sich als radikal gewandelter Modernismus abermals gegen die Moderne richtet. Sie tut es, indem sie Nietzsches und Heideggers Kritik der Metaphysik (des Subjekts, der Begrifflichkeit, der Wahrheit) [...] auf die Spitze treibt.[307]

Es sei das Zeichen postmoderner Literatur als eines „radikal gewandelte[n] Modernismus", dass sie mit jenen Phänomenen aufräumt, die sie als metaphysische Reste in der Literatur des Modernismus auffasst. Mit anderen Worten, postmoderne Literatur verabschiede sich von all

[307] Zima, S. 238.

jenem, das in der Spätmoderne als ein übergebliebener Meta-Wert identifiziert werden kann, ein Wert, der Anspruch erhebt auf einen bevorzugten Status gegenüber anderen – auf Wahrheit. Diese zentrale These Zimas wurde bereits an früherer Stelle in dieser Arbeit erwähnt, soll aber ihrer Prägnanz und Wichtigkeit halber hier wiederholt werden:

> Man könnte [...] einen [...] Definitionsversuch mit der These wagen, *daß die postmoderne Literatur gegen die metaphysischen Reste der Moderne im Modernismus aufbegehrt*. Diese Einschätzung erscheint insofern plausibel, als postmoderne Autoren immer wieder mit dem Anspruch auftreten, mit metaphysischen Residuen des Modernismus wie Subjekt, Wahrheit, Form, Utopie und Autonomie (des Individuums, der Kunst) radikal aufzuräumen. Für die existentiellen Probleme Malraux', Sartres oder Camus' haben *nouveaux romanciers* wie Robbe-Grillet oder Ricardou nicht mehr als ein mitleidiges Lächeln übrig.[308] (Hervorhebung im Original).

Postmoderne Autoren verzichten also bewusst auf die modernistische Suche nach generalisierbaren Werten, seien dies Subjekt, Wahrheit, die Form des literarischen Werks oder die Autonomie der Kunst, und denotieren sie als metaphysische Überbeibsel des literarischen Modernismus.[309]

Der Verzicht auf Affirmation jeglicher haltbaren Werte, so Zima, mache in Werken postmoderner Ausprägung der (Wert-)Indifferenz als dominantem Weltgefühl Platz,[310] wohingegen spätmoderne Literatur noch von Ambivalenz bestimmt gewesen sei. Diese Verschiebung zur Indifferenz sei schon in der Spätmoderne angekündigt worden, so z. B. in Werken von Autoren wie Camus und Moravia, doch sie „rückt nur deshalb nicht ins Zentrum der Problematik, weil die Autoren des Existentialismus weiterhin nach dem Wert, der Wahrheit und dem Subjekt fragen."[311] Im Rahmen der modernistischen Suche zeige sich Indifferenz noch immer „als *Skandalon* oder als Sünde", [312] denn irgendein Wert agiere, wie versteckt auch immer er sein mag, als die Ambivalenz aufrecht erhaltender Gegenpol. Wie Zima suggeriert, verabschieden sich postmoderne Autoren leichten Herzens von der modernistischen Sinnsuche

[308] Ebd.
[309] Vgl. ebd, S. 376.
[310] Vgl. ebd, S. 340–372.
[311] Ebd., S 341.
[312] Ebd.

und demaskieren sämtliche Anstrengungen nach Wahrheitsfindung und Wertgebung als utopisch. Es sei klar,

> daß die für den modernen Roman charakteristische Suche nach der wahren Wertskala und dem wahren *Ich* in der Postmoderne endgültig aufgegeben wird. Die gesamte Wertproblematik erscheint Autoren wie Robbe-Grillet, Eco, Jürgen Becker, Thomas Pynchon oder Thomas Bernhard *nebensächlich*, weil das Verlangen nach einer Alternative zur bestehenden Ordnung als Utopie im ursprünglichen Sinn erkannt wird: als *ou topos*, *kein Ort*. (Hervorhebung im Original)[313]

Der globale weltanschauliche Bruch zwischen spätmoderner und postmoderner Literatur werde somit klar fassbar, wenn auch gleichzeitig in mancher Hinsicht von Kontinutiät gesprochen werden müsse. Nimmt man diesen weltanschaulichen Bruch wahr, so wäre es m. E. naheliegend, von postmoderner Literatur als einem neuen Paradigma zu sprechen, das sich, aller ästhetisch-philosophischen Gemeinsamkeiten zum Trotz, von spätmoderner Literatur radikal absetzt. Auf Lyotards Zeitdiagnose, so könnte man es kanpp zusammenfassen, geben die postmodernen Autoren eine radikale Antwort, die auch über das vom französichen Philosoph als Reaktion Geforderte weit hinausgeht. Lyotard verstand sein Plädieren für radikale Pluralität von Diskursen als einzige Möglichkeit, die Absolutheitsansprüche einzelner Diskurse zu sabotieren. Was bei Lyotard bei aller erwünschten Zersplitterung in Pluralität von Paralleldiskursen erhalten bleibt, ist die Überzeugung von der grundlegenden Relevanz von Werten. Diese verflüchtigt sich in den Werken postmoderner Autoren und wird vom Gefühl der Austauschbarkeit der Werte ersetzt.

Auch wenn Lyotard auf philosophischem Terrain mit dem postmodernen Zeitgeist keine neue Epoche heraufbeschwört, sondern eine wiederbelebende Geistesregung, die dem Gedankengut der Moderne inhärent ist und zu dessen Revitalisierung verhelfen soll, gibt es in Zimas Darstellung auf literarischem Feld Anzeichen für ein gänzlich neues Paradigma. Von einem solchen, neuen, literarischen Paradigma, kann m. E. nur dann gesprochen werden, wenn sich in einer Gruppe von Literarturwerken eine neue weltanschauliche Dimension wahrnehmen lässt, die nicht nur als deren gemeinsames distinktives, sondern auch als ihr je dominantes Merkmal auftritt. (Ob dieses Paradigma auch eine neue literarische Großepoche einleiten kann, kann m. A. n. noch nicht mit Sicherheit beurteilt werden. Die Beantwortung dieser Frage setzt

[313] Ebd., S 342.

eine viel größere historische Distanz zur Problematik voraus, als dies zur Zeit der Fall ist.) Dabei soll freilich nicht unterschlagen werden, dass auch gleiche oder ähnliche formal-ästhetische Eigenschaften, teilweise sogar dieselben thematischen Schwerpunkte, ebenfalls den gemeinsamen poetologischen Rahmen formen. Doch wie Peter V. Zima bei der Begründung seiner methodologischen Leitlinien in Erinnerung ruft, haben sich in den bisherigen Versuchen, Distinktionsmerkmale modernistischer/postmoderner Literatur aufzustellen, sämtliche Unterscheidungskriterien auf ästhetischer Basis als unzureichend erwiesen, wie an früherer Stelle in dieser Arbeit schon vermerkt wurde:

> Die Darstellung der beiden Problematiken sollte schließlich zeigen, daß es nicht gelingen kann, Modernismus und Postmoderne anhand von rein formalen oder ästhetischen Kriterien voneinander zu unterscheiden. Versucht man es dennoch, wird man mit Dieter Borchmeyer zugeben müssen: ‚Die meisten vermeintlich essentiellen Distinktiva der Postmoderne lassen sich überdies in der Geschichte der literarischen Moderne unseres Jahrhunderts selber nachweisen.' [...] Erst im sprachlichen, historischen und gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang treten die ‚essentiellen Distinktiva' zutage. Allen zeitgenössischen Trends zum Trotz wäre hier an Hegels bekannten Satz zu erinnern: ‚Das Wahre ist das Ganze.'[314]

Auch die von Zima zum Signum postmoderner Literatur erklärte Usurpierung jeglicher „metaphysischer" (i.e. unanzweifelbarer) Größen lässt sich auf unterschiedliche Weise realisieren. Die Präsenz ganz bestimmter formal-ästhetischer Eigenschaften, die gerne als Distinktionsmerkmale postmoderner Schreibweise apostrophiert werden – Zitathaftigkeit, Intertextualität, Parodie, Doppelkodierung des Textes, Ironie – reicht nicht unbedingt aus, um die postmoderne Essenz eines Werks zu bestätigen. Zu seiner poetischen Gestalt gelangt das postmoderne Werk nicht mithilfe einzelner ästhetischer Verfahren, sondern durch die Gesamtheit seines poetischen Programms.

Wie Zima selbst zu seiner Darstellung der Postmoderne-Thematik vermerkt, ist jede Konstruktion von Epochen, Perioden und Problematiken notwendigerweise zu

[314] Ebd., S. 372.

Schematisierungen verurteilt.[315] Wissenschaftlich-nüchtern und in Anspielung auf Adornos Kommentar von Freuds Psychoanalyse hält er deshalb auch für seine eigene Konstruktion fest, man könne von ihr durchaus behaupten, es sei an ihr „nichts wahr als ihre Übertreibungen."[316] Dieses Bewusstsein über den nowendig schematischen Charakter jeder poetologischen Verallgemeinerung, erlaubt es m. E. auch „Grenzpoetiken" gelten zu lassen, die sich *in toto* weder dem einen noch dem anderen Register zuschreiben lassen. Das *Chasarische Wörterbuch* lässt sich, glaube ich, am treffendsten als eine solche Grenzpoetik bestimmen. Wenn der Roman insgesamt keinesfalls eine „Poetik der Indifferenz" an den Tag legt, die ihn nach Zimas Schematisierung eindeutig als postmodern ausweisen würde, so äußert er dennoch auf einer sehr relevanten Textebene explizit postmoderne Merkmale, die es schwer machen, ihn eindeutig und ausschließlich als modern zu bezeichnen.

Die postmoderne Dimension des *Chasarischen Wörterbuchs* kommt v. a. in der Thematisierung des Historischen zum Ausdruck. In seinem narrativen Fokus steht ein historisches Ereignis – die chasarische Polemik. Dieses historische Ereignis bildet die unmittelbare Motivation für die Entstehung des Zentralgegenstands: Es gilt, sämtliche (v. a. schriftlichen, historiographischen) Zeugnisse zur chasarischen Geschichte zu sammeln, um das in Folge der Polemik aufgekommene Rätsel der religiösen Konversion der Chasaren zu lösen.

Doch bereits am Romananfang, in den einleitenden Anmerkungen, beginnt sich die fiktionale Unterwanderung von Historischem bzw. Faktischem breit zu machen. Die Erzählerstimme, der fiktive Lexikograph, macht deutlich, dass das gesamte Quellenmaterial der Daubmannus-Ausgabe, als dessen Rekonstruktion sich das vorliegende Werk präsentiert, für immer verschwunden ist: „Wie die Daubmannus-Ausgabe des *Chasarischen Wörterbuchs* von 1691 ausgesehen hat, läßt sich nicht feststellen, denn die einzigen erhaltenen Exemplare, das vergiftete und das silberne Kontrollexemplar, wurden jedes an seinem Ende der Welt vernichtet."[317] Der jetzige fiktive Herausgeber schreibt also nur aus seinen eigenen Vorstellungen heraus und nicht unter Berufung auf (schriftliche oder andere) historische Quellen, da diese schlichtweg nicht mehr existieren. Somit findet gleich am Anfang beim Verweis auf die Art des zu rekonstruierenden Materials eine Abqualifizierung des Historiographischen als des eigentlichen Romanthemas statt. Auf diese Weise wird die volle Fiktionalität der vorgestellten

[315] Vgl. ebd., S. 345.
[316] Ebd.
[317] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 17.

Welt in ironischer Manier bestätigt und das literarische Schaffen per se aufgewertet. Die Fiktionalisierung der Realität hat Vorrang vor ihrer historiographischen Erfassung.

Die historische Wahrheit erfährt auch auf strukturell-stilistischer Ebene eine offensichtliche Brechung. Als „Lexikonroman" vermengt das *Chasarische Wörterbuch* Wissenschaftlichkeit und Fiktion auf eine Weise, die sowohl in einer Grenzverwischung zwischen den beiden Größen resultiert als auch eine „Kompromittierung" des lexikographisch-wissenschaftlichen Diskurses hervorbringt. In den einzelnen Lexikonartikeln münden historische Zeugnisse, die Auskunft über die chasarische Geschichte geben sollen, in Passagen, deren Fiktionalität explizit herausgestellt wird. Nicht selten tritt die Fiktionalität als Poetisierung des Inhalts zutage, die insofern „explizit" erscheint, als sie sich dem Anspruch des positivistisch-lexikalischen Diskurses, positiv überprüfbares Wissen zu übermitteln, entzieht. Noch interessanter gestaltet sich das Spiel zwischen Historiographie und Fiktionalität als Ineinanderschlingen vom faktographischen und phantastischen Erzählmodus: Ein Lexikoneintrag beginnt in dokumentaristischer Manier geschichtlich Verifiziertes zur chasarischen Frage vorzutragen, um nach nur einigen Sätzen in phantastische Bilder und Inhalte überzugehen, und wieder zum Faktographischen zurückzukehren. Wie die deutschsprachige Forschung zum Ausdruck bringt (vgl. Kapitel 3. 4.), entsteht hierdurch kein Bruch in der narrativen Folge: die beiden Modi fließen ineinander über, ohne dass der Übergang von der Welt des Empirischen in jene des Überempirischen als solcher markiert wird. Der Eintritt der phantastischen Geschehnisse in die faktographische Darstellung historischer Begebenheiten und damit der Einbruch des Überrealen in die Welt des empirisch Möglichen wird nicht als „Wunder" dargestellt, vielmehr erfahren die beiden Wirklichkeitsebenen eine Nivellierung.

Wenn in der Narration selbst kein offensichtlicher Bruch zwischen Faktischem und Fiktivem entsteht und somit der Eindruck einer Verschmelzung der beiden Erfahrungsebenen aufkommt, so bedeutet das nicht, dass der Roman auch im Inhaltlichen eine ebensolche Nivellierung postuliert. Im Gegenteil: Wenn die philosophische Frage nach der Natur der Wahrheit als ein Zentralthema des Romans ihre strukturelle Lösung in der Systemreferenz zum Lexikon findet, dann wird darin unverkennbar auf den Anspruch enzyklopädischer Werke, ein Ort des positivistisch gesicherten Wissens zu sein, angespielt. Der Roman leistet einer solchen Prätention auf wissenschaftliche Festsetzung von Wahrheit vielfach Widerstand. Die Unterminierung der positivistischen Wahrheit vollzieht sich zunächst als Durchdringung des

Historischen seitens der Phantastik: Der wissenschaftliche Lexikon-Diskurs erfährt eine parodistische Färbung, indem seine dokumentarische Präzision durch ständige phantastische Erzählsequenzen durchbrochen wird. Es erscheint naheliegend, hierin eine Unterwanderung des empirisch Gesicherten durch die Kraft des Phantastischen zu sehen, vor allem weil aufgrund lesepsychologischer Erfahrung Realität durch Phantastik viel eher „sabotiert" werden kann als das umgekehrt der Fall ist.

Doch die Dekonstruktion der historischen Wahrheit vollzieht sich nicht nur als Einwirkung der Phantastik auf den dokumentarischen Erzählmodus. Das Historische bricht auch in sich selbst zusammen, indem die Geschichte über die Chasaren in eine Unmenge widerspüchlicher historischer Zeugnisse zerfällt. Auch innerhalb eines jeden der drei Bücher lassen sich unzählige Widersprüche in Bezug auf die Dokumentation vor Ereignissen ausmachen. Es ist eher Regel als Ausnahme, dass die Berichte über Personen, Ereignisse etc., die unter einem bestimmten Ordnungswort abgehandelt werden, in sich bereits widersprüchlich aufgebaut sind. Häufig stehen die Unstimmigkeiten so dicht nebeneinander, dass einzelne Stichwortartikel als eine einzige Folge von Widersprüchen anmuten. Man erinnere sich hier an die Angaben zum Stichwort „Ateh" aus dem Roten Buch in dem es heißt, die Pinzessin sei „sehr schön und fromm"[318] gewesen, während sie laut anderen Erzählungen „überhaupt nicht schön" war, jedoch ihr Gesicht vor dem Spiegel in einer Weise verstellen konnte, die den Anschein der Schönheit erzeugte. [319] Dieselbe phantastisch kolorierte Widersprüchlichkeit kennzeichnet Berichte über Atehs Tod. Während eine behauptet, dass es Ateh „nie gelang zu sterben", berichtet eine weitere von ihrem Tode.[320]

All dies erlaubt es übrigens, das *Chasarische Wörterbuch* als eine Spielart jenes postmodernen Romangenres zu betrachten, das Linda Hutcheon als „historiographic metafiction" (historiographische Metafiktion) tauft, in dessen Fokus die Thematisierung des problematischen Zugangs zur historischen Wahrheit steht. [321] Einige laut Hutcheon repräsentative Verfahrensweisen des Genres wie die Explizitmachung der Fiktionalität literarischer Texte, die Auflösung einer einzelnen narrativen Perspektive als Garant für die Glaubwürdigkeit des Erzählten in ein Multiversum konkurrierender Stimmen u. a., die allesamt die Instabilität des

[318] Ebd., S. 31.
[319] Ebd., S. 31f.
[320] Ebd., S. 33.
[321] Vgl. Linda Hutcheon: A Poetics of Postmodernism. London: Routledge 1988.

historischen Diskurses postulieren, zählen zu den zentralen poetischen Strategien des *Chasarischen Wörterbuchs*. Die durchgehende Verwischung der Grenze zwischen (historischen) Fakten und Fiktion in Pavićs Roman ist ebenfalls ein Manöver zur Problematisierung der geschichtlichen Wahrheitsvermittlung. Man ist vesucht, diese für den Roman so signifikante Verfahrensweise als direkten Widerhall der theoretischen Ideen Hayden Whites über eine Poetik der Geschichte zu interpretieren, die als postmoderner Impuls zur Redefinition von Geschichtswissenschaft auch auf die postmoderne (literatur-)theoretische und literarische Praxis eingewirkt haben. In *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* entwickelt White, selbst Historiker und Literaturwissenschaftler zugleich, die nicht unumstrittene These, jede wissenschaftliche Präsentation historischer Zusammenhänge beruhe auf einem reichen Register poetologischer Kategorien. Vor allem der Hang zur Narrativisierung, aber auch z.B. rhetorische Figuren (Metapher, Metonymie, Synekdoche, Ironie), die der Darstellung des historischen Stoffes zugrunde liegen, bringen die Geschichtsschreibung in jene heikle Nähe zur literarischen Subjektivität, die eine objektiv-wissenschaftliche Präsentation von Geschichtlichem von vornherein ausschließe.[322]

Radikale Skepsis gegenüber der historischen Wahrheit im Sinne eines einzigen *métarécit* äußert sich als Aufsplitterung des *Chasarischen Wörterbuchs* in drei antagonistische Bücher mit jeweils eigener Perzeption der chasarischen Geschichte. Die christlichen, jüdischen und islamischen Geschichtszeugnisse zur chasarischen Frage sind nicht nur unterschiedlich, sondern widersprechen einander und schließen sich gegenseitig aus. Jedes der drei Bücher enthält zwar bereits innerhalb eigener Grenzen zahlreiche Unvereinbarkeiten in Bezug auf Geschichtsdaten, Inhalt und Struktur von dargestellten Begebenheiten, Hintergrundinformationen zu den Protagonisten der chasarischen Geschichte. Doch wenn es um das historische Initialereignis, die chasarische Polemik, geht, stehen die Sachen anders. Deren Ausgang und damit die Frage der religiösen Konversion der Chasaren verbucht jede der drei Seiten auf ihr eigenes historisch-ideologisches Konto. Das historische Narrativ über die Superiorität der eigenen Seite in puncto chasarischer religiöser Konversion prägt wie eine Kohäsionskraft jedes der drei Bücher und verwandelt somit alle drei in unvereinbare Konfliktparteien.

[322] Vgl. Hayden White: Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1973.

Für das nähere Verständnis der Konfliktrelation zwischen den drei Seiten gilt es eine Charakteristik der chasarischen Polemik festzuhalten, die möglicherweise auf den ersten Blick nicht erkennbar ist. Auch wenn die Polemik äußerlich als religiöses Streitgespräch stilisiert ist, versuchen ihre drei Teilnehmer den Kagan nicht durch theologische, sondern durch historisch-ideologische Argumente für sich zu gewinnen, was die Kennzeichnung des Disputs als Religionsstreit problematisch macht.

Das Rote Buch enthält gleich vier Berichte über die chasarische Polemik, die angeblich vier verschiedenen christlichen Quellen entstammen. Nur in der ersten Variante (jener, über die die Vita Konstantins Auskunft geben soll) kommen theologische Themen an die Tagesordnung. Es ist bezeichnend, dass sich das betreffende Gespräch dabei nicht während des offiziellen Teils der Polemik entwickelt, sondern von Seiten des chasarischen Kagan in einer „legeren" Atmosphäre, angestiftet wird. Der Kagan wendet sich „unter der Mahlzeit gelegentlich eines Trinkspruches"[323] an Konstantin-Kyrill (im Text: „der Philosoph"), den christlichen Teilnehmer am Disput, mit der Bitte, ihm den Dreifaltigkeitsglauben zu erklären: „‚Ihr verherrlicht die Dreifaltigkeit', sagte der Kagan [...], ‚wir dagegen den einen Gott, wie es in den Büchern steht. Woher kommt das?'"[324] Auf die theologische Frage antwortet Konstantin mit einem bildhaften Vergleich, der jedoch der weltlichen Domäne entstammt:

> Der Philosoph darauf:
> „Die Bücher predigen das Wort, und sie predigen den Geist. Wenn dir jemand Ehre erweist, dein Wort aber und deinen Geist nicht ehrt, ein anderer dagegen alle drei ehrt, wer von beiden erweist dir dann die größere Ehre?"[325]

Nicht nur ist Konstantins Vergleich dem Bereich des Weltlichen entnommen, er zielt auch darauf ab, eine Verbindung zwischen dem theologischen Konzept und dem unmittelbaren gesellschaftlichen Kontext, in dem sich der Kagan bewegt, aufzubauen. Denn, die Rede von der „Ehre" enthält eine klare gedankliche Verknüpfung mit der dem Herrscher gebührenden Achtung. Wenn dies in der ersten Antwort des Philosophen auch nur eine Vermutung bleiben kann, bestätigt seine darauffolgende Entgegnung auf die Frage nach der Jungfrauengeburt, dass

[323] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 80.
[324] Ebd.
[325] Ebd.

er dem Kagan nicht die Wahrheit der christlichen Theologie, sondern die kaiserlich-weltliche „Tauglichkeit“ des Christentums nahebringen möchte:

> Darauf fragten die jüdischen Abgesandten:
> „Sag an, wie nun vermag eine Frau Gott in ihrem Leib Platz zu geben, den sie nicht zu schauen und noch weniger zu gebären vermag?“
> Der Philosoph hingegen sprach, während er auf den Kagan und seinen ersten Ratgeber wies:
> „Wenn jemand sagte, daß der erste Ratgeber dem Kagan nicht zu huldigen wisse, und wiederum sagte, daß der letzte seiner Diener sowohl dem Kagan zu dienen als ihm Ehre zu erweisen wisse, sagt mir, sollten wir diesen als töricht oder als verständig ansehen?“[326]

Während die erste Quelle überhaupt keine Auskunft über den Ausgang des Streitgesprächs gibt, schreibt die zweite die Wahl des christlichen Glaubens der erfolgreichen Mission einer chasarischen Gesandtschaft unter die „Juden, Griechen und Sarazenen“[327] zu, die aus Anhängern der Prinzessin Ateh (hier in der Rolle einer Verwandten des Kagan) besteht. Auch die zweite Quelle verrät keine Spur von theologischen Argumenten. Es wird lediglich sehr allgemein berichtet, die zurückgekehrte Gesandschaft, hätte „das Christentum als den tauglichsten Glauben“[328] empfohlen. Die dritte Quelle setzt dort an, wo der Bericht der vorherigen abgebrochen wird: Nachdem die Abgesandten dem Kagan verraten hätten, dass Ateh schon seit langem zum Christentum übergetreten sei (zweite Quelle), erschrickt der Kagan darüber (dritte Quelle), weshalb das Glück im Disput vom christlichen auf die Seite des jüdischen Anhängers übergeht. Es handelt sich um einen aus Griechenland zu den Chasaren geflohenen „Romaniot“, der leidenschaftlich das Judentum vertritt. Doch auch der Romaniot bietet keine theologische Rechtfertigung des Judentums, sondern eine historisch-ideologische Begründung von dessen Überlegenheitsstatus: Mit den anderen Glaubensgemeinschaften würden Krieg und Gewalt einhergehen, während die Annahme des jüdischen Glaubens unter dem Vorzeichen des Friedens geschehe:

[326] Ebd., S. 81.
[327] Ebd., S. 82.
[328] Ebd., S. 82.

> „Von uns drei Traumdeutern“, sagte dieser Romaniot zum Kagan, „habt ihr Chasaren nur mich nicht zu fürchten, den Rabbiner. Denn hinter dem Juden steht weder der Kalif mit den grünen Segeln seiner Flotte noch der griechische Basileus mit dem Kreuz über seiner Armada. Hinter Konstantin von Saloniki kommen Speere und Reiterscharen, hinter mir aber, dem jüdischen Rabbiner, der Überwurf fürs Gebet.“[329]

Diese Begründung überzeugt den chasarischen Kagan, doch bevor er sich endgültig entscheiden kann, wendet Prinzessin Ateh die Polemik in die andere Richtung. (Wie in jedem der drei Bücher, bringt sie ihre Gegenargumentation in Form poetischer Kurzgeschichten vor.) Auf die Friedensargumente entgegnet Ateh ebenfalls mit einem Verweis auf historische Sachverhalte: darauf, dass der Hang zur Friedlichkeit bei Juden offenbar historisch „erzwungen“ ist, als Folge ihrer Zerstreuung über die ganze Welt, was an der Geschichte des geflohenen Rabbiners selbst ersichtlich sei. Für den Kagan ist dies ein schlagendes Argument, denn er möchte für sein eigenes Volk zusammen mit dem jüdischen Glauben nicht das Schicksal der wandernden Juden annehmen, weshalb er sich wieder vom Romaniot abwendet:

> Diese Worte Prinzessin Atehs schreckten den Kagan auf, und er sprach zum Rabbiner, er habe gehört, daß die Juden sich selbst eingestünden, ihr Gott habe sie verworfen und über die Welt verstreut.
> „Wollt ihr uns denn in euren Glauben hinüberziehen, auf das ihr Freude in eurem Elend hättet und wir, die Chasaren, wie ihr durch Gott gestraft und über die ganze Welt zerstreut würden?“[330]

Gleich anschließend zieht der Erzähler-Lexikograph auch die gesamte Form der Argumentation ins Lächerliche indem er verlautbart: „So wandte sich der Kagan vom Juden ab und überzeugte sich aufs neue, daß die Argumente Konstantins des Philosophen die wahren seien. Er trat mit seinen Oberhäuptern zum Christentum über [...].“[331] Der von der Fülle der Ereignisse und Perspektiven überforderte Leser mag an dieser Stelle vermutlich nicht mehr zu registrieren, dass irgendwelche Argumente Konstantins in diesem Zusammenhang eigentlich überhaupt nicht

[329] Ebd., S. 83.
[330] Ebd., S. 84.
[331] Ebd.

angeführt werden. (Argumente Konstantins erscheinen nur in der ersten christlichen Quelle zur Polemik, aber um die geht es an dieser Stelle nicht.)

Auch in der Darstellung der chasarischen Polemik im Grünen Buch bleibt eine Diskussion auf theologischer Basis aus. Als erster kommt der christliche Vertreter zu Wort. Für die Annahme seines Glaubens bringt „der Grieche" Argumente vor, die sich aus dem historischen Kontext dreier Konfessionen ergeben:

> „Wir Griechen werden, wenn wir euch das Kreuz geben, nicht wie die Sarazenen oder die Juden euer Wort pfänden. Wir verlangen nicht, daß ihr mit dem Kreuz auch die griechische Sprache annehmt. Im Gegenteil, behaltet eure chasarische Sprache. Aber gebt acht, dies ist nicht der Fall, wenn ihr das Judentum annehmt oder Mohammeds Gesetz. Mit ihrem Glauben werdet ihr zugleich ihre Sprache annehmen müssen."[332]

Die Worte des „Griechen" betreffen hier also nicht den christlichen Glauben, sondern die der christlichen Einflusssphäre eigene Kulturpolitik, wonach eine Konversion zum Christentum keine sprachliche Assimilierung an das Griechische erfordert. Ihrem Tonfall nach ist die Rede sogar deutlich als politische Agitation einzuordnen.

Auch im Grünen Buch veranlasst ein poetischer Einwurf Atehs den Wendepunkt in der Polemik. Daraufhin distanziert sich der Kagan von den Argumenten des Griechen und wendet sich dem islamischen Teilnehmer zu. Der Kagan bittet ihn, ihm den Traum zu deuten, in dem ihm ein Engel mit der Botschaft erschienen sei, dass „seine Absichten Gott angenehm seien, seine Taten dagegen nicht."[333] Der islamische Teilnehmer, Farabi Ibn Kora, antwortet, dieser Engel sei Adam Ruhani gewesen und fügt hinzu:

> „du und deine Priester, ihr versucht, euch zu ihm zu erheben. Das sind eure Absichten, und diese sind gut. Aber ihr versucht dies zu erreichen, indem ihr Adam Ruhani als ein Buch auffaßt, das von euren Träumen und euren Traumjägern geschrieben wird. Dies sind eure Werke, und sie sind falsch, ihr aber vollbringt sie, während es euch beim

[332] Ebd., S. 164.
[333] Ebd., S. 166.

> Schreiben eures Buches mangelt am *Buch Gottes*. Da uns das *Buch Gottes* gegeben ist, nehmt es von uns und teilt es mit uns und verwerft das eure."[334]

Die Worte Farabi Ibn Koras verraten zunächst den durchwegs ideologisierten, auf die Aufrechterhaltung von Zwist und Konflikthaftigkeit gerichteten Charakter der Polemik. Denn seine Aufforderung, die Vorstellung von Adam Ruhani als einem Buch aus Träumen zu verwerfen, bedeutet einen Appell, auf die metaphysische Vereinigung der Menschen zu verzichten (siehe unten). Stattdessen rät der islamische Teilnehmer, sich auf ein fassbares Buch zu verlassen, das *Buch Gottes*, unter dem er den Koran versteht. Weshalb jedoch dem Koran gegenüber anderen Zeugnissen über Gott der Vorzug gegeben werden sollte, erklärt Ibn Kora nicht. Die Polemik schließt an dieser Stelle nicht nur theologische Argumente aus, sie verzichtet gleich auf jegliche Argumentation.

Das Stichwort „Chasarische Polemik" im Gelben Buch greift die Vorstellung des Judentums als friedlicher Religion wieder auf. Wie es die Logik der drei antagonistischen Bücher verlangt, wird das pro-jüdische Argument, das in den christlichen Quellen verworfen wurde, im jüdischen Gelben Buch angenommen. Der Kagan wirft den Vertretern des Christentums und des Islam vor, ihre Glaubenslehre stehe in Widerspruch mit ihren zahlreichen kriegerischen Unternehmungen. Im Falle der Annahme einer kriegerischen Religion befürchte der Kagan eine Vernichtung des eigenen Volks. In diesem Lichte zeige sich die Religion der in die Welt zerstreuten Juden als annehmbar, da unbedrohlich:

> „Es ist folglich besser, wenn es schon sein muß, uns zu den Juden zu flüchten, die von den Griechen vertrieben wurden, zu den Armen und Landstreichern, die hierher kamen aus Choresmien zur Zeit Katabias. Sie haben kein Heer, außer dem, das in einem Tempel Platz findet oder in einer Schriftrolle, angefüllt mit ihren Buchstaben."[335]

Wenn der Kagan daraufhin dem jüdischen Vertreter, Rabbi Isaak Sangari, das Wort gibt, damit er selbst etwas zu seinem Glauben sagt, entgegnet dieser zur Verwunderung aller Anwesenden, die Chasaren sollen sich überhaupt nicht zu einem neuen Glauben bekehren lassen, sondern ihren

[334] Ebd., S. 166f.
[335] Ebd., S. 244.

alten, jüdischen, bewahren: „Ihr seid keine Chasaren. Ihr seid Juden und kehrt dahin zurück, wo euer Platz ist: zum lebendigen Gott eurer Vorfahren.“[336] Nachdem also auch der jüdische Rabbi mit einem historischen Argument auftritt, ist es ihm erlaubt, den Kern der jüdischen Lehre darzulegen:

> Zunächst stellte er dem Kagan sieben Dinge vor Augen, die vor der Schöpfung der Welt erschaffen worden waren; als da sind: das Paradies, die Thora, die Gerechtigkeit, Israel, der Thron des Ruhmes, Jerusalem und der Messisas, Davids Sohn. Alsdann zählte er ihm die erhabensten Dinge auf: den Geist des lebendigen Gottes, die Luft aus dem Geist, das Wasser aus dem Wind und das Feuer aus dem Wasser. [...][337]

Für den Charakter der Polemik ist es bezeichnend, dass Inhalte der jüdischen Glaubenslehre hier nur deklamiert und nicht argumentativ verteidigt werden. „Konsequenterweise“ folgt ihnen weder ein theologisches Gegenargument, noch eine polemische Entgegnung anderer Art.

Alle drei Konfliktparteien, aber auch die anderen Teilnehmer an der Polemik, der Kagan und die Prinzessin Ateh, bringen also Argumente vor, die nicht die (theologische) Wahrheit des jeweiligen Glaubens bezeugen, sondern dessen historische Stärke und Rechtfertigung in der Konkurrenz zu anderen Teilnehmern auf der historisch-ideologischen Bühne. Im Austausch von Argumenten bewegen sie sich auf einer historischen oder, im weiteren Sinne, ideologischen, kulturideologischen oder sogar politischen Plattform.

Was für die chasarische Polemik gilt, kann man auch im Großen und Ganzen auf die Konstellation des Roten, Grünen und Gelben Buchs übertragen. Die Antagonismen und Unvereinbarkeiten zwischen den drei Büchern erstrecken sich auf Bereiche, die über das Konfessionelle als dem unmittelbaren Konfliktgrund weit hinausgehen. Vor allem bei ihrer Interpretation historischer Ereignisse – allen voran der chasarischen Polemik – stehen sich die drei Bücher als verfeindete, einander gegenseitig ausschließende Parteien gegenüber. Insofern könnte man behaupten, dass das Rote, Grüne und Gelbe Buch nicht nur drei im Konflikt befangene Religionen, sondern eher die christlich, jüdisch und islamisch bestimmten

[336] Ebd., S. 245.
[337] Ebd.

Kulturkreise repräsentieren. Deren Zentrum bilden jedoch die drei offiziellen Religionen – Christetum, Judentum und Islam – in ihrer historischen und ideologischen Unvereinbarkeit.

Zu den fundamentalen, einander ausschließenden Differenzen zwischen den drei Büchern gesellt sich als weitere Charakteristik ihrer Relation das demonstrative gegenseitige Ignorieren. Die drei Bücher wissen über weite Strecken nichts voneinander. Einzelne Figuren, wie die Chasarenforscher der barocken Romanebene oder jene aus dem 20. Jahrhundert, versuchen diese Kommunikationssperre zu durchbrechen und scheitern dabei.

Die Thematisierung des Historischen im *Chasarischen Wörterbuch* lässt sich somit in mindestens zwei Richtungen hin auslegen: als radikale Skepsis gegenüber historischer Wahrheitsfixierung und als pessimistische, sogar kultur- oder geschichtspessimistische Vision. Die Pluralität der historischen Wahrheit ist hinsichtlich der Möglichkeit von Geschichtswissen und -interpretation zweifellos das „letzte Wort" im Roman und begründet als solche die „genuin" postmoderne Dimension des *Chasarischen Wörterbuchs*. Doch diese Pluralität trägt in Anbetracht der Feindseligkeiten und des Verzichts auf gegenseitige Kommunikation zwischen den drei Büchern pessimistische Töne. Radikale Pluralität auf dem historischen Feld ist gleichzeitig radikale Verneinung des Anderen. Dass dem so ist, beweist auch der mythologisch-metaphysische Bezugsrahmen des Romans, in dem eine Überwindung des tristen historischen *status quo* versucht wird. Innerhalb dieses Rahmens ist die moderne Essenz des *Chasarischen Wörterbuchs* zu suchen.

Es ist das Verdienst des jungen serbischen Literaturwissenschaftlers Kristijan Olah, die grundlegende Bedeutung der metaphysischen Thematik für das Verständnis des *Chasarischen Wörterbuchs* aufgezeigt zu haben.[338] Diese kommt in den sogenannten Adamslegenden zum Tragen. Jede der drei Konfliktparteien verfügt auf der barocken Textebene über eine eigene Version der Adamsmystik. Es handelt sich dabei um die jeweils inoffiziellen, häretischen Lehren innerhalb des Islam, des Christentums und des Judentums. Wenn auch im Detail divergierend, enthalten alle drei Varianten der Legende eine gemeinsame Essenz, die sich aus der Kompatibilität der christlichen, jüdischen und islamischen häretischen Lehren bzw. theosophischen Konzepte herleitet, die ihnen zugrunde liegt: die Vorstellung über Adam, der als androgyner geistiger Vorfahre der Menschen gleichsam symbolisch den Makrokosmos (als

[338] Vgl. Olah, Knjiga-Bog, S. 176–214.

mystischer Körper Adams), die mystische Zeit und den göttlichen Vollkommenheitszustand der Welt und des Menschen vor dem Sündenfall repräsentiert.

Im Appendix I findet sich die „Erzählung von Adam, dem Bruder Christi", deren Grundzüge der christlich-häretischen Lehre der Bogomilen bzw. Katharer entnommen ist:[339]

> Die Chasaren glaubten, daß der erste und der letzte Mensch, Adam, der ältere Bruder Christi und der jüngere Bruder Satans sei [...]. Erschaffen hat ihn Satan [...]. Doch vermochte er sich nicht zu bewegen, bis ihm Gott, sein eigentlicher und zweiter Vater, die Seele eingehaucht hatte. Als die Seele in ihn einging, berührte Adam mit dem linken seinen rechten Daumen, mit dem männlichen den weiblichen, und begann zu leben.
> Der riesige Körper Adams befindet sich nicht im Raum, sondern in der Zeit [...]
> Deshalb forschen die chasarischen Traumjäger nach dem Urmenschen Adam und stellen ihre Wörterbücher, ihre Glossare und alphabetischen Verzeichnisse zusammen. Man muß indes wissen, daß die Chasaren nicht als Traum benennen, was wir dafür halten. [...]
> Sie sind der Meinung, daß es im Leben eines jeden Menschen Knotenpunkte gibt, Zeitteilchen, wie Schlüssel. Jedermann bei den Chasaren besaß daher einen Stab und schnitzte in ihn im Verlaufe seines Lebens, wie in ein Kerbholz, die Zustände hellwachen Bewußtseins oder die Augenblicke höchster Erfüllung des Lebens. Jedes dieser Zeichen auf dem Kerbholz erhielt seinen Namen nach einem Tier oder einem Edelstein. Und es wurde Traum genannt. Der Traum war also bei den Chasaren nicht nur der Tag unserer Nächte, er wußte auch die geheimnisvolle Sternennacht unserer Tage zu sein.[340]

Das Grüne Buch bringt die islamische Version der Adamsmystik als „Die Legende von Adam Ruhani":

> Wenn man alle Träume der Menschen zusammenfügte, bekäme man einen riesigen Menschen, ein menschliches Wesen von der Größe eines Kontinents. Und das wäre nicht irgendein Mensch, sondern Adam Ruhani, der himmlische Adam, der engelgleiche Vorfahre des Menschen, von dem die Imame sprechen.

[339] Vgl. Olah, S. 176.
[340] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 348ff.

> [...] Daher tauchen die Traumjäger durch fremde Traumwelten und Ruhezeiten und ziehen aus ihnen Teilchen des Wesens von Adam dem Vorläufer, setzen sie zu einem Ganzen zusammen, zu sogenannten chasarischen Wörterbüchern, mit dem Ziel, daß alle diese Bücher zusammengefügt den riesigen Leib Adam Ruhanis auf Erden verkörpern.[341]

Das jüdische Gelbe Buch enthält schließlich die „Schrift über Adam Kadmon", die Grundzüge der kabbalistischen Lehre über die zehn Sephirot in sich birgt:

> Die Chasaren sahen in den Träumen der Menschen Buchstaben, und sie forschten in ihnen nach dem Urmenschen, dem vorzeitlichen Adam Kadmon, der sowohl Mann als Frau war. Sie glaubten, daß jedem Menschen je ein Buchstabe des Alphabets zugehört, daß jeder dieser Buchstaben einen Teil des Körpers von Adam Kadmon auf Erden darstellt und daß sich in den Träumen der Menschen diese Buchstaben verknüpfen und aufleben zum Körper Adams.[342]

Unter den deutschsprachigen Autoren, die sich mit dem *Chasarischen Wörterbuch* beschäftigt haben, versuchen nur Hans Robert Jauß und Clemes P. Sidorko die konkreten, aus den jeweiligen Glaubensstraditionen entliehenen Prätexte der Adamslegenden aufzufinden. Jauß beschränkt sich dabei auf Vermutungen. Der Mythos von Adam Kadmon sei die „Gegenposition zur Erwartung einer Apokalypse"[343], da durch ihn die Selbstauflösung des chasarischen Volks letztlich in eine Figur der Wiedervereinigung aufgehe. Über die konkreten Quellen des legendären Romantopos stellt Jauß Mutmaßungen an: „Ob ihn [den Adamsmythos, M.M.] Pavić aus der Kabbala (wo Adam Kadmon aus den zehn Emanationen oder Sephirot als Archetyp des Menschen gebildet wird) oder aus gnostischen Quellen übernommen hat, ist kaum zu entscheiden."[344] Jauß hat hier Recht und Unrecht zugleich, da das *Chasarische Wörterbuch* nicht von einem einzelnen, sondern von drei verschiedenen Adamsmythen berichtet, die jeweils inoffiziellen Traditionen der offiziellen Glaubensrichtungen entstammen. Die Wurzeln des

[341] Ebd., S. 185f.
[342] Ebd., S. 276f.
[343] Hans Robert Jauß: Das Religionsgespräch oder: The last things before the last. In: Poetik und Hermeneutik – Das Ende: Figuren einer Denkform. München 1996, S. 384–414, hier S. 391.
[344] Ebd.

Mythos liegen indes sowohl in der Kabbala als auch in Schriften des christlichen Gnostizismus, sowie in häretischen Vorstellungen des Islam.

Clemens P. Sidorko, der die Adamsmystik als semantisch wichtigsten Vorgängertext des Romans identifiziert, klärt etwas genauer über dessen hebräische und islamische Quellen auf. Das hebräische Gelbe Buch referiere in der Darstellung des Uradam auf die kabbalistische Lehre, in der Adam Kadmon als gottgleiches Urbild und Vorgänger des irdischen Menschen erscheine:

> Das Motiv des Adam Kadmon beruht auf einem Konzept der jüdischen Kabbala, welche aus dem Genesisvers 1. 26 – „Lasst uns einen Menschen machen nach unserem Abbild, uns ähnlich" – ableitet, dass Gott den physischen Adam nach dem Vorbild einer geistigen Entsprechung gleichen Namens schuf. Zugleich repräsentiert dieser „Mensch vor dem Menschen" die Stufen der göttlichen Emanation durch Raum und Zeit in den sogenannnten zehn Sefirot. Diese Weltpotenzen sind ihrerseits in drei Triaden plus einem Einzelglied am oberen und unteren Ende der Emanationskette gegliedert. Damit die göttliche Substanz ungehindert strömen kann, sind sie durch Kanäle miteinander verbunden. [...] Zeichnerisch werden die Sefirot auch als Organe (Kopf, Arme, Rumpf usw.) des Adam Kadmon dargestellt [...].[345]

Das islamische Grüne Buch variiert die mythologischen Vorstellungen über Adam Ruhani, welche in einem Werk der ismailitischen religiös-philosophischen Gruppe die „Lauteren Brüder von Basra" vorkommt. Sidorko vermerkt hierzu, dass es sich, entgegen Pavićs Behauptungen, bei den Lauteren Brüdern um keine Geheimsekte, sondern um einen Philosophenbund handelt.[346] Relevant ist in diesem Zusammenhang jedoch nur, dass ihre ismailitische Islaminterpretation nicht im Einklang mit der offiziellen Glaubenslehre ist und als solche zur esoterisch-häretischen Tradition zu zählen ist.[347] Im *Kitab Ihwān as-safā*, einer enzyklopädischen Lehrsammlung der Lauteren Brüder, so Sidorko, findet man die „Vorstellung eines ‚geistigen Adam' (arab. Adam ruhānī) als Sinnbild des Makrokosmos (Insān al-kabīr), im Gegensatz zum Mikrokosmos (Insān

[345] Sidorko, S. 42f.
[346] Vgl. ebd.
[347] Vgl. dazu Mircea Eliade: Geschichte der religiösen Ideen, Bd. 3, Freiburg, Basel, Wien: Herder 2002, S. 115–123.

al-sagīr) des physischen Adam“.[348] Das mythologische Schema aus dem *Kitab Ihwān as-safā* enthalte bedeutende Analogien zur entsprechenden kabbalistischen Konzeption:

> [...] im Mittelpunkt steht hier die Lehre von der himmlischen Herkunft und der Rückkehr der Seele zu Gott. Wie bei der Sefirotlehre der Kabbala leitet sich bei den Ihwan die Welt auf dem Wege der Emanation von Gott ab, und wie dort kommt dem spirituellen Adam als „imago dei“ zentrale Bedeutung zu. Er ist die dritte Stufe der göttlichen Emanation, der Makrokosmos bzw. die Weltseele (nafs al-ʿālam).[349]

In den Adamslegenden des Roten, Grünen und Gelben Buchs erscheint Uradam darüber hinaus als androgynes Wesen, der „sowohl Mann als Frau“ ist, was ebenfalls eine Übernahme aus häretischen Traditionen des Christentums und Judentums, sowie aus Platons Androgynen-Mythos darstellt.[350] Was die jüdische Tradition betrifft, so wird Adam Kadmon in bestimmten Auslegungen der Kabbala als androgynes spirituelles Wesen begriffen.[351]

Wie Kristijan Olah überzeugend verdeutlicht, beruht die Adamslegende aus dem Roten Buch auf der synkretistischen Übernahme dreier Mythen: der gnostischen Legende über die göttlich-teuflische Erschaffung des Menschen, Platons Überarbeitung des altgriechischen Androgynen-Mythos aus dem *Gastmahl* und einer bogomilischen mythologischen Vorstellung, der zufolge Satan bei der Erschaffung des Menschen (des Mannes) aus Lehm nach seiner eigenen Gestalt den Engel des zweiten Himmels dazu gezwungen hat, in diesen Lehm hineinzugehen. Daraufhin habe Satan einen Teil des Körpers vom Mann entnommen und daraus den Körper der Frau geformt. Ihr habe der Engel des ersten Himmels das Leben eingehaucht. Seitdem befinden sich beide Engel, jener des ersten und jener des zweiten Himmels, in männlichen und weiblichen streblichen Körpern in Gefangenschaft.[352] Der Synkretismus genannter mythologischer und legendärer Vorstellungen äußere sich im *Chasarischen Wörterbuch* auf folgende Weise:

---

[348] Sidorko, S. 43.
[349] Ebd., S. 44.
[350] Ob auch die islamische mystische Lehre die Androgynität des himmlischen Adam erwähnt, konnte nicht ermittelt werden.
[351] Vgl. dazu: „Adam Kadmon“. In: http://www.encyclopedia.com/article-1G2-2587500386/adam-kadmon.html, abgerufen am 7. 12. 2015.
[352] Vgl. dazu: Olah, S. 178f.

> In seinen [Adams, M.M.] Körper schloß Satan vor Zeiten zwei gefallene Engel ein; es erwachte in ihnen aber eine solche Begierde, daß sie bis zum Ende der Welt nicht satt werden und zur Ruhe gelangen konnten. Adam hieß der eine Engel, der andere Eva.[353]

Die bogomilische Legende erfährt im *Chasarischen Wörterbuch* eine Transformation, wie Olah klar vor Augen führt:

> Adama [...] sa biblijskim Adamom povezuje samo zajedničko ime. On je androgino biće, a dva pala anđela – koji se zovu (isto) Adam i Eva – predstavljaju polove njegove prirode. Ta dva anđela, Adam i Eva, koji su zarobljeni u Adamovom telu, izražavaju njegovu androginost, muško i žensko načelo obeleženo erosom, strastvenom privlačnošću, pohotom. Dok u bogumilskom mitu dva anđela ulaze u dva tela, u Pavićevoj verziji oni ulaze u jedno.[354]

> Adam [...] verbindet mit dem biblischen Adam nur der gemeinsame Name. Er ist ein androgynes Wesen, und die zwei gefallenen Engel – die (gleichfalls) Adam und Eva heißen – stellen die zwei Geschlechter seiner Natur dar. Diese zwei Engel, Adam und Eva, die in Adams Körper gefangen sind, drücken seine Androgynität aus, das männliche und weibliche Prinzip, charaktersiert durch Eros, leidenschaftliche Anziehung, Begierde. Während im bogomilischen Mythos zwei Engel in zwei Körper eintreten, treten sie in Pavićs Version in einen einzigen ein.

Wie in den weiter oben zitierten Passagen zu sehen war, existieren auch andere Übereinstimmungen zwischen den drei Versionen der Adamslegende im *Chasarischen Wörterbuch*, die jedoch nicht den apostrophierten theosophisch-häretischen Konzepten entstammen, sondern Pavićs fiktionale Ergänzungen zum mythologischen Vorstellungskomplex darstellen. Das ist zunächst die Vorstellung, dass der Zustand des himmlischen Adam (als Zusammenstellung seines Körpers auf Erden) durch die Zusammenfügung der Träume aller Menschen wiederzuerlangen sei, denn diese seien „jener Teil der menschlichen Natur, der seinen

[353] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 348.
[354] Olah, S. 179.

Ursprung in jenem Adam dem Vorläufer hat."[355] Diese Ansammlung menschlicher Träume wird ihrerseits mit dem Zusammensetzen der „chasarischen Wörterbucher" gleichgesetzt. Dem Traum kommt dabei eine zweifache Bedetung zu: In der jüdischen und islamsichen Version der Legende ist er im buchstäblichen Sinne zu verstehen, in der christlichen als Zustand höherer Erkenntnis, eine Art Epiphanie. Doch hier wie dort hat er als „Speicherort" von Teilchen des Uradam einen privilegierten Status im Vergleich zum Wachzustand. Folglich erweist sich auch die Tätigkeit der Traumjäger (zu denen Masudi, Koën und Branković gehören), die in fremden Träumen nach Teilen des Uradam suchen, als Suche nach jenen erkenntnisverheißenden Zuständen im menschlichen Dasein, in denen sich der Mensch der Vollkommenheit (und damit dem himmlischen Adam oder Gott) nähert.

Die gegenseitige (triadische) Abhängigkeit zwischen der Wiedererschaffung Uradams als einer mythischen Wiedervereinigung und eines geistigen Vollkommenheitszustands (i.e. einer besseren Welt), der Kollektion aller menschlichen Träume und der Zusammenstellung von „chasarischen Wörterbüchern" wird nicht nur in den drei Legenden vorgebracht, sondern durchdringt auch andere Werkebenen. So sind die Schlüsselfiguren der barocken Romanschicht – je eine aus dem Roten, Grünen und Gelben Buch – Avram Branković, Jusuf Masudi und Samuel Koën, leidenschaftlich damit beschäftigt, in Besitz der ihnen fehlenden Teile eines „*Chasarischen Wörterbuchs*" zu kommen. Die Beschreibung eines jeden von ihnen lautet auch, er sei „einer der Autoren dieses Buches".[356]

Das semantische Potenzial der Adamslegenden suggeriert somit die Möglichkeit einer metaphysichen Öffnung in Sphären, in denen die historische Feindschaft und Unvereinbarkeit zwischen den drei offiziellen Religionen, Kulturen und Ideologien überwunden werden kann. Es ist dabei bezeichnend, dass die ersehnte Kommunikation vom Charakter des Inoffiziellen und Häretischen geprägt wird, während eine Verständigung der offiziellen Religionen aussichtslos bleibt.

Für das Gesamtverständnis des Werks ist es natürlich von größter Bedeutung, dass sich auch der Roman *Das Chasarische Wörterbuch* als der zeitlich neueste Versuch präsentiert, das

[355] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 186.
[356] Ebd., S. 35, 180 und 261. Die Versionen der Adamslegenden tauchen auch gerade im Zusammenhang mit diesen drei Figuren auf – die „Schrift über Adam Kadmon" als eingeschobene Geschichte im Stichwortartikel zu Samuel Koën; „Die Legende von Adam Ruhani", ebenfalls als narrativer Einschub, unter dem Ordnungswort „Masudi, Jusuf"; „Die Erzählung von Adam, dem Bruder Christi" stammt zwar aus dem „Appendix I", wird dort aber als eine Geschichte vorgestellt, die im (unvollständigen) „*Chasarischen Wörterbuch*" des Avram Branković enthalten gewesen und „mit der Hand Kir Avrams geschrieben" worden sei.

auf Vorgängertexte gestützte „*Chasarische Wörterbuch*“ zu rekonstruieren. Als „Wörterbuch der Wörterbücher über die chasarische Frage“ will es eine Rekonstruktion des vernichteten bzw. verlorengegangenen „*Chasarischen Wörterbuchs*“ aus dem Jahre 1691 sein, das ebenfalls eine triadische Gliederung aufgewiesen und aus jenen unvollständigen Versionen der „*Chasarischen Wörterbücher*“ von Branković, Koën und Masudi bestanden haben soll.

Ist das *Chasarische Wörterbuch* also vordergründig als enzyklopädisches Geschichtswerk zur historiographischen Quellenlage über das chasarische Volk stilisiert, erfährt die Zusammenstellung historischer Quellen durchwegs eine symbolische Transposition und wird zum Sinnbild des literarischen Schaffens sowie des kreativen Leseengagements. Das suggeriert die in Romanstruktur- und titel angelegete Analogie mit dem Versuch des Zusammenstellens der „chasarischen Wörterbücher“ aus den Adamslegenden bzw. des vernichteten „*Chasarischen Wörterbuchs*“ („*Lexikon Cosri*“) des angeblichen ersten Herausgebers, Joannes Daubmannus. Wenn nämlich der Autor Pavić einen Roman namens *Das Chasarische Wörterbuch* verfasst, in dem die Zusammenstellung des „*Chasarischen Wörterbuchs*“ des Daubmannus bzw. der „chasarischen Wörterbücher“ thematisiert wird, so liegt der symbolische Gehalt dieses Zusammenstellens als des literarischen Schaffensaktes (bzw. Lesens, denn das eigenständige „Zusammenstellen“ des Romans *Das Chasarische Wörterbuch* wird dem Leser programmatisch ans Herz gelegt) klar auf der Hand. Seine poetische Besonderheit bezieht das *Chasarische Wörterbuch* also aus seiner extrem semantisierten Struktur. Sie trägt nicht nur Bedeutung, sondern *entscheidende* Bedeutung für das Textverständnis. Es ist ein Roman, dessen Bauplan bereits selbst der ultimative Ausdruck dessen ist, was der Roman thematisiert.

Die Analogie zwischen dem Zusammenstellen von „*Chasarischen Wörterbüchern*“ als der Suche nach erkenntnisverheißenden Zuständen menschlichen Lebens und dem Romanaufbau, der ebenfalls einen Rekonstruktionsversuch des „*Chasarischen Wörterbuchs*“ darstellt, weist das Schreiben als „Traum“ im Sinne einer höheren, wahrhaftigeren Wirklichkeitserfahrung aus. Die utopische Wiedererlangung der besseren Welt würde also dann zustande kommen, wenn aller Menschen „Träume“ (hellsichtige Lebensmomente) zusammengefügt werden würden, in jenem Fall also, wenn alle die tiefere und menschenverbindende Dimension des Lesens und Schaffens anerkennen bzw. praktizieren würden.

Das idyllisch wirkende Projekt erweist sich aber größtenteils als utopisch bzw. ungewiss. Denn, analog dem metaphysischen Ursprung und Endziel der Menschen (Abstammung vom himmlischen Adam und Wiederherstellung seines Körpers) wird die Zusammenführung aller Teile des „*Chasarischen Wörterbuchs*“ ebenso von metaphysicher Seite obstruiert. Ihr wirken die dämonischen Kräfte entgegen, die nicht nur in der Gestalt dreier Teufel – des christlichen, jüdischen und muslimischen – auftreten und ein Zusammenfügen der „*Chasarischen Wörterbücher*“ mit aller Macht zu verhindern suchen, sondern als ontische Größen das Dämonische im Menschen selbst repräsentieren, als der „dunkle“ Teil seiner zwiegespaltenen himmlisch-dämonischen Natur. Dieser metaphysische Zwiespalt äußerst sich vor allem als Mann-Frau-Dualismus, der zu einem der Schlüsselmotive des *Chasarischen Wörterbuchs* gehört. Und auch dieses ist eigentlich weit mehr als nur ein Motiv, denn die Diskrepanz männlich-weiblich wird – wie das Sinnbild des himmlischen Adam – nicht nur inhaltlich-motivisch in unzähligen Episoden variiert, sondern findet sich gleich zweifach im Bauplan des Romans wieder: in Form der geschlechtsspezifischen Zurodnung der Romanversionen und im Zentraltopos des Uradam, dessen Vollkommenheit als Androgynie zum Ausdruck kommt, die es ebenfalls wiederzuerreichen gilt.

Mag der Charakter des chasarischen Projekts auch utopisch sein, fest steht, dass dem Lesen / Schreiben im *Chasarischen Wörterbuch* zumindest potenziell die metaphysische Dimension der Erschaffung einer neuen Welt zukommt. Im Themenkomplex der Adamssymbolik wird daher nicht nur die Existenz einer spirituell-metaphysischen Wirklichkeitsebene postuliert. In ihm äußert sich auch die Überzeugung von der hohen Berufung der Literatur, die es schafft, den totalen (metaphysichen) Wandel des Menschen zu vollbringen. Sowohl das eine als auch das andere – eine wie auch immer näher zu definierende Spiritualität als utopischer Austritt aus der historischen Tristesse und das Vertrauen in die Literatur als möglichem Ort dieser Spiritualität – sind als moderne Kennzeichen des *Chasarischen Wörterbuchs* zu verstehen.

3.1.1. *Das Chasarische Wörterbuch* als epistemologische Metapher der Gegenwart

Laut Jasmina Mihajlović stammt die erste Zuordnung des *Chasarischen Wörterbuchs* zur Poetik der Postmoderne gerade aus dem deutschsprachigen Raum. Es sei der österreichische Slawist Andreas Leitner gewesen, der in einem Aufsatz im *Wiener Slawistischen Almanch* aus dem Jahre 1988 den „Lexikonroman" als postmodern attribuiert.[357] In der Kurzstudie „Andrej Bitovs ‚Puschkinhaus' als postmodener Roman" rückt Leitner Pavić in die Reihe von Autoren wie Bitov, Italo Calvino, Umberto Eco oder Gerold Späth, und spricht im Zusammenhang mit ihrem Schaffen von „eine[r] neuartige[n] und faszinierende[n] und genußreiche[n] Leseerfahrung, die aus der Atmosphäre dieser Werke und der Kombination von Verfahren resultiert und mit Recht als postmodern bezeichnet werden kann."[358]

Wenige Jahre nach dieser Ersterwähnung des „Lexikonromans" im Kontext der aufkommenden postmodernen Schreibart, widmet sich Leitner ausführlich Pavićs bekanntestem Prosawerk in einer Untersuchung, in welcher die Parameter postmoderner Denk- und Schreibweise wiederum einen relevanten Platz einnehmen. In seiner Studie „Milorad Pavićs Roman ‚Das Chasarische Wörterbuch'. Eine poetische Signatur gegenwärtiger Bewußtseinsformen"[359] aus dem Jahre 1991 betrachtet der Klagenfurter Slawist das *Chasarische Wörterbuch* als ein Werk, das dominante geistige Tendenzen der Gegenwart literarisch sublimiert. Der Roman sei nicht weniger als eine ästhetische Repräsentation jener „Bewußtseinsformen", die in (damals) aktuellen philosophischen, kulturphilosophischen und naturwissenschaftlichen Konzepten, sowie in einem Komplex neuer religiöser Vorstellungen zum Ausdruck kommen. Es sind dies Formen des Bewusstseins bzw. Wissens, die zur Zeit der Entstehung der Studie hauptsächlich für die westliche Kultursphäre kennzeichnend sind oder dieser Sphäre zumindest in dominanter Weise entstammen, auch wenn Leitner sie ganz allgemein als „gegenwärtig" oder „aktuell" markiert. Somit verortet er das *Chasarische Wörterbuch* implizit innerhalb eines weit gefassten westlichen Kultur- und Zivilisationsraums.

[357] Vgl. Mihajlović, Elementi postmoderne poetike Milorada Pavića, S. 104.
[358] Andreas Leitner: Andrej Bitovs „Puschkinhaus" als postmoderner Roman. In: Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 22 (1988), S. 213–226, hier S. 213.
[359] Andreas Leitner: Milorad Pavićs Roman „Das Chasarische Wörterbuch". Eine poetische Signatur gegenwärtiger Bewußtseinsformen. Klagenfurt: Verlag Carinthia, 1991.

Spräche man mit den Worten der älteren Literaturwissenschaft, so repräsentiert das *Chasarische Wörterbuch* aus Leitners Sicht den aktuellen *Zeitgeist* vom Ende des 20. Jahrhunderts. Mit den Worten der neueren Literaturtheorie, auf die sich der österreichische Kritiker stützt, erweist es sich als „epistemologische Metapher" der Gegenwart. Mit diesem Terminus bezeichnet Umberto Eco in *Opera aperta* (1962, dt. *Das Offene Kunstwerk*) die Eigenschaft literarischer Texte, noch ungenügend bekannte und anerkannte Aspekte gegenwärtiger wissenschaftlicher Theorien oder aktueller philosophischer Konzeptionen literarisch zu verarbeiten. Auf diese Weise können Literaturwerke die Rolle von lebendigen Vermittlern neuer und unzugänglicher Wissenschaftspostulate und Philosophiediskurse übernehmen.[360]

In diesem Sinne registriert das *Chasarische Wörterbuch* Leitner zufolge zunächst jene „epochale Befindlichkeit",[361] die man als *ästhetisch-postmodern* bezeichnen könne und welche gleichermaßen in philosophischen Konzepten postmoderner Prägung und relativistischen, den Grundannahmen traditioneller Naturwissenschaften radikal entgegengesetzten wissenschafts-theoretischen Postulaten zum Ausdruck komme. Deren gemeinsamer erkennntnistheoretischer Nenner bestehe in der Negierung alles Prinzipiellen und Universellen, sowie jeder Art von Ganzheit und Einheit. Es liege hierbei in beiden Sphären ein Perspektivenwechsel vor, der jeweils als Reaktion auf einen Krisenzustand zu verstehen ist: der Grundlagenkrise in den Naturwissenschaften entspreche auf dem philosophischen Terrain die Legitimationskrise der Metaerzählungen. Leitner verzeichnet diesbezüglich dieselbe intellektuelle Regung – epistemologische Skepsis – als Reaktion auf die festgestellte Krisenlage. Ins Positive gewendet manifestiere sich die Skepsis als Affirmation radikaler Pluralität, jenes, wie es heisst, „einheitlichen Fokus aller Postmodernen."[362] Die Erscheinungsformen desselben Pluralitätsprinzips seien vielfältig (und bilden, so könnte man hinzufügen, jenes kanonisierte Inventar postmoderner Denkkategorien das, allen gegenteiligen Bemühungen zum Trotz, inzwischen selbst über ein hohes Maß an Einheitlichkeit und Universalität verfügt): „Diskontinuität, Antagonismus und Partikularismus [...], Dissentielles und Paraloges [...], differierende und konkurrierende Wissensformen, Lebensentwürfe und Handlungsmuster."[363]

---

[360] Vgl. Umberto Eko: Otvoreno djelo [*Das offene Kunstwerk*]. Preveo s italijanskog Nika Milićević. Sarajevo: Veselin Masleša 1965, S. 141–148.
[361] Leitner, S. 18.
[362] Ebd., S. 18f.
[363] Ebd., S. 19.

Das Chasarische Wörterbuch ist Leitners Meinung nach ein Werk, das sich durch vielfältige literarische Verfahren der Auflösung des Universellen und Prinzipiellen verschreibt. Hierzu zähle zunächst jene Art der textuellen Offenheit, die sich aus der extremen narrativen Fragmentarisierung, also der Zerlegung der Handlung in Wörterbucheinträge, ergibt. Auf diese Weise überlasse Pavić die Vollendung und die Interpretation seines Werks dem Leser, was als typisch postmodernes poetisches Understatement über die Unfähigkeit des Autors, irgend etwas universell Verbindliches über die von ihm dargestellte Welt auszusagen, gelten könne. Doch Leitner entdeckt im *Chasarischen Wörterbuch* – und dadurch gewinnt seine Romananlyse an Komplexität – für jede Spielart der Unterwanderung des Universellen auch ein entsprechendes semantisches Gegenteil. Mit anderen Worten, jeder auf die Demontage des Universellen verweisende Romanaspekt komme gleichzeitig an seine Grenzen, indem ihm eine strukturelle Opposition oder Werte aus dem gegenteiligen (epistemologischen, ideellen usw.) Register gegenübergestellt werden.

Als erstes Beispiel für den Zusammenprall antithetischer Vorstellungen im Roman nennt Leitner das Gegensatzpaar Offenheit-Determiniertheit. So sei die strukurelle Offenheit (das Ausbleiben bzw. die Auflösung des klassischen Sujets) des *Chasarischen Wörterbuchs* nicht total, sondern ihrerseits begrenzt durch die strenge Determiniertheit der Dreierkonstellationen. Leitner erinnert daran, dass das *Chasarische Wörterbuch* eine Zusammenstellung dreier Bücher mit jeweils eigenen Quellen zur chasarischen Frage ist – des Roten, Grünen und Gelben Buchs; an der chasarischen Polemik nähmen Vertreter dreier Religionen teil; im Roman existierten drei zeitliche Ebenen mit je drei zentralen Figuren; auf der metaphysischen Werkebene walten schließlich drei Höllen mit je einem eigenen „Fürsten der Finsternis“ an der Spitze. Indem Pavić Figuren und Ereignisse gemäß dem Prinzip der Dreiheit zusammenfasse, schaffe er symbolisch ein Bewusstsein über Totalität und Vollkommenheit als Gegenprinzipien zu Offenheit und Unvollständigkeit. Im Zusammenhang hiermit ruft Leitner die Bedeutung der Dreizahl als Grundlage zahlreicher systematischer Vorstellungen und Denkkonstrukte in Erinnerung: trinitarische Theologien, Kosmologien (Himmel, Erde, Unterwelt), eschatologische Konzeptionen (Paradies, Fegefeuer, Hölle), anthropolgische Modelle (Körper, Seele, Geist) u. ä. Das symbolische Gewicht der Dreiheit, so Leitner, beherrscht die Romanwelt des *Chasarischen Wörterbuchs* als Garant von Ordnung, Determiniertheit und Vollkommenheit und schränkt somit

die interpretative Offenheit ein, zu der die offene Struktur (Fragmentarisierung) und die sujetmäßige Desintegration des „Lexikonromans“ einladen.[364]

Der Aufprall gegensätzlicher Werte äußere sich im *Chasarischen Wörterbuch* auch in Form radikaler Pluralität und deren ironischer Unterminierung. Den zentralen Romantopos, die Frage der Wahrheit, ihres ontologischen Status und ihrer erkenntnistheoretischen Voraussetzungen behandle Pavić in Form unlösbarer Konflikte und baue somit eine Vision auf, in der die Wahrheit ausschließlich als plural existiere. Die jeweiligen Wahrheiten dreier Bücher über das chasarische Schicksal, vor allem über den Ausgang der chasarischen Polemik, seien untereinander widersprüchlich und schließen einander aus. Die Akzeptanz der Quellen eines der drei Bücher als Grundlage der Wahrheit ziehe die Elimination der anderen zwei nach sich – dies sei jedoch eine Vorgehensweise, welche die Logik des Romans nicht erlaube. Der Leser sei gezwungen, die Konflikthaftigkeit und die Pluralität der Wahrheiten als Bereicherung der eigenen Erfahrung zu akzeptieren. Aber auch die Wahrheitspluraliät werde ihrerseits „durch Pavićs Ironie, Humor und Komik [...] in einer Weise relativiert, daß immer auch das Unsinnige und Unmögliche zum Vorschein kommt.“ [365]

Ein weiteres antagonistisches Paar bilden die Prinzipien der Diskontinuität und der ewigen Wiederkehr. Viele Phänomene der chasarischen Welt, so Leitner, unterliegen insofern dem Prinzip der Diskontinuität als sie sich rationalen Erkenntnismöglichkeiten entziehen. Dieses Prinzip stelle insbesondere die menschliche Identität in Frage: Der chasarische Mensch sei wesentlich durch Identitätsänderung und Identitätsverlust geprägt, bzw., auf die Formel gebracht, Nicht-Identität bestimme maßgebend die chasarische Identität. So existiere in der chasarischen Hauptstadt Itil ein Ort an dem zwei Menschen im Augenblick ihres Zusammentreffens den Namen und das Schicksal des anderen übernehmen und ihr Leben mit ausgetauschten Rollen fortsetzen. Dies sei wiederum nur ein Abbild jenes Phänomens, das den Chasaren als Kollektiv eigen ist. So berichte die auf dem „großen Pergament“ aufgezeichnete Geschichte der Chasaren über die Existenz eines anderen, aber namensgleichen Volks, das bei Reisenden für Verwirrung sorge.[366]

Parallel zur Instabilität des chasarischen Wesens demonstriert der Roman Leitner zufolge auch die Diskontinuität der Zeit und aller zeitlich-kausalen Zusammenhänge. Dennoch habe die

[364] Vgl. ebd., S. 18–21.
[365] Vgl. ebd., S. 21–24.
[366] Vgl. ebd., S. 24f.

Diskontinuität keinen absoluten Geltungsanspruch, denn die chasarische Welt sei ebenso durch das Prinzip der ewigen Wiederkehr von Erscheinungen und Vorgängen bestimmt. Hier verweist Leitner darauf, dass alle zentralen Romanfiguren einen Doppelgänger besitzen und im Handlungsverlauf in veränderter Form zurückkehren, ebenso wie sich schicksalhafte Ereignisse im Verlauf der Zeit in ähnlicher Form wiederholen. Mithilfe paradoxer Konstellationen wie diesen entfalte Pavić seine Vision der Parallelgültigkeit konträrer Phänomene wie des Ewigen und Vergänglichen, Veränderlichen und Unveränderlichen.[367] Die Figuren des *Chasarischen Wörterbuchs* seien Personifizierungen jener „ewigen Kräfte[] und Mächte[]"[368] die den Gang der Ereignisse steuern und zu verschiedenen Zeiten in neuer Gestalt wiederkehren:

> Während ihre Verkörperungen dem Entstehen und Vergehen unterliegen, sind die wirkenden Prinzipien keinem Wandel unterworfen, sondern gleichbleibend und ewig. So unterliegen nicht nur alle Ereignisse einer Art ewiger Wiederkehr, sondern jede Verkörperung eines Prinzips zu einer bestimmten Zeit hat ihren Doppelgänger [...][369]

Nur so könne man beispielsweise verstehen, weshalb es von Prinzessin Ateh an einer Stelle heißt, dass sie nicht sterben konnte, während andere Quellen von ihrem Tod berichten.[370]

An dieser Stelle wäre es angebracht, auf eine Ungereimtheit von Leitners ansonsten sehr überzeugender Interpretation des *Chasarischen Wörterbuchs* zu verweisen. Sie äußert sich im Zögern des Autors, jene Bewusstseinsform, die er als *postmodern-ästhetisch* bezeichnet und deren literarischen Spuren er im Roman nachgeht, exakt und konsequent zu bestimmen. Beim Versuch, die Dominante des *postmodern-ästhetischen* Bewusstseins zu fixieren, schwankt Leitner zwischen den Begriffen der (radikalen) Pluralität und des Paralogischen. Einleitend bietet er eine allgemeine Definition der postmodernen Sensibilität und beschreibt sie als radikal plurales bzw., ins Negative gewendet, als auf Verneinung universaler Wahrheiten gerichtetes Weltbild. Doch in der eigentlichen Argumentation setzt er das Postmodern-Ästhetische immer mehr mit dem Paralogischen (bzw. Paradoxen) gleich. Die beiden Begriffe sind jedoch keineswegs deckungsgleich. Für Leitner ist das Paralogische lediglich eine der

[367] Vgl. ebd., S. 24–27.
[368] Ebd., S. 27.
[369] Ebd. 27.
[370] Ebd.

Erscheinungsformen radikaler Pluralität und damit eine von vielen Arten der Dekonstruktion universaler Wahrheitsansprüche. Doch entgegen seiner Ausgangsthese zeigt seine Untersuchung, dass im Vergleich zum Pluralen Paralogie einen entscheidenden Gedankenschritt mehr enthält, zumindest wenn es um die Problematik der Wahrheitsuniversalität geht. Der Zusammenbruch universaler Verbindlichkeiten wird im *Chasarischen Wörterbuch* in Form von Pluralität, Diskontinuität und Offenheit der literarischen Struktur sichtbar, die Paralogie – und das ist das Interessante sowohl an ihr als Phänomen als auch an Leitners Analyse – entsteht jedoch gerade durch Subversion jener Zerstörung des Universalen. Wie der Autor überzeugend darlegt, sind die Determiniertheit des chasarischen Universums, die Anspielungen auf eine Vollkommenheits-struktur der Welt, sowie die archetypisch anmutenden „ewigen Prinzipien", die in den Romanfiguren wirken, als Gegenkräfte zur Destruktion des Universalitätsgedankens zu verstehen. Entgegen seiner ausdrücklichen Intention, präsentiert Leitner demnach das postmodern-ästhetische Bewusstsein im *Chasarischen Wörterbuch* nicht als radikale Pluralität, sondern um einiges komplexer und interessanter, als eine paradoxe (paralogische) Weltsicht, beruhend auf der Wechselbeziehung antithetischer Prinzipien: jenen, die den Zerfall alles Universalen demonstrieren und jenen anderen, die ein Fortwirken universaler Gesetzmäßigkeiten bezeugen.

Die von Leitner aufgezeigte Relation zwischen gegensätzlichen Phänomenen, die die chasarische Welt determinieren, könnte man übrigens am treffendsten als „Polarität" bezeichnen, wenn man dem Terminus die Bedeutung von „Gegensätzlichkeit bei wesenhafter Zusammengehörigkeit"[371] beimisst. Die einzelnen Gegensatzpaare befinden sich insofern in einem polaren Spannungszustand als sie einerseits konträr, andererseits aber zusammengehörig sind, da sie ihre Gültigkeit innerhalb derselben literarischen Welt beanspruchen und dabei als gleichberechtigt agieren, also in keiner hierarchischen Beziehung zueinander stehen. Im Verhältnis der Gegensatzpaare spiegelt sich gewissermaßen auch die Relation zwischen den physikalischen Polen: genauso wie das gleichzeitige Vorhandensein des Plus- und Minuspols Voraussetzung für elektrische Spannung ist, ist auch die Aktivität („Spannnung") der chasarischen Welt auf die Existenz opponenter Erscheinungen angewiesen. Das Prinzip der „wesenhaften Zusammengehörigkeit" konträrer Phänomene wird auch auf anderen Romanebenen erkennbar, so zum Beispiel im vielfach variierten Dualismus der menschlichen

[371] Vgl. dazu: http://www.duden.de/rechtschreibung/Polaritaet, abgerufen am 7. 12. 2015.

Natur, und darin insbesondere im Antagonismus „weiblich – männlich“, der sowohl thematisiert als auch durch das Vorhandensein der männlichen und weiblichen Buchversion akzentuiert wird. (Auf Polarität als eines der poetologischen Fundamente des *Chasarischen Wörterbuchs* verweist Leitner auch explizit, wie weiter unter zu sehen sein wird).

Zueinander stehen die einzelnen Gegensatzpaare also im polaren Verhältnis, während sie alle zusammen ein polar-paralogisches Bild der Wirklichkeit (eine *poetische Signatur* der paralogischen *Bewusstseinsform*, um in Leitners Diskurs zu verbleiben) ergeben, denn sie siedeln sich auf der Achse des universalen Weltverständnisses auf zwei entgegengesetzten Polen an – dem bejahenden und verneinenden Pol.

Als zweite im *Chasarischen Wörterbuch* wirkende geistige Tendenz identifiziert Leitner das *populär-religiöse* Bewusstsein. Demnach finde ein breit gefächerter Komplex religiös-mythologischer Vorstellungen seinen Platz im Roman als epistemologisches, und, allgemeiner, gedankliches und geistiges Gegengewicht zum Relativismus des postmodern-ästhetischen Weltbilds.[372] Wird letzteres (wenn auch nicht konsequent) als paralogisch, also auf der Simultanität antagonistischer Prinzipien beruhend, definiert, so bedeutet die Entdeckung religiös-mythologischer Bezüge im Roman einen weiteren Schritt vorwärts in Richtung jener „universalen Wahrheit“, deren Problematisierung, um mit Leitner zu sprechen, den „Fokus aller Postmodernen“ bildet.

Spätestens an dieser Stelle wird erkennbar, dass der österreichische Kritiker das Wirkungsfeld postmoderner Skepsis im Roman auf das Mißtrauen gegenüber der Wahrheit des Verstands einschränkt, also auf das rationalistische Konzept der Wahrheit als Übereinstimmung zwischen dem Geist und seinem Gegenstand. An dessen Stelle trete die Paralogie als pluraler und von innen widersprüchlicher Wahrheitsbegriff. So räumt Leitner auch der inflationär zitierten Sentenz aus dem *Chasarischen Wörterbuch*, wonach die „Wahrheit nur ein Trick“ sei, Geltung nur im Rahmen des rationalistischen Wahrheitskonzepts ein: Sie verweise nur auf die Inkongruenz zwischen theoretischen Entwürfen und empirischer Realität bzw. darauf, dass die Erscheinungsform der Dinge immer plural und paralogisch sei.[373]

Doch hinter den sichtbaren Phänomenen der Welt zeichne sich in Pavićs Roman eine Art „dauernder Wahrheit“ ab. Diese wirkt als feste epistemologische Stütze und als ontologischer

[372] Vgl. ebd., S. 27–32.
[373] Vgl. ebd., S. 27f.

Stabilisator. Während der rationalistische Wahrheitsbegriff durch die Proklamation der paradoxen Struktur der Wahrheit (bzw. der Erfahrungswelt) dekonstruiert werde, offenbare das Geflecht religiös-mythologischer Vorstellungen die metaphysischen Grundlagen des Seins und damit die Ordnung der überempirischen Wirklichkeit. So äußere sich bereits im erwähnten Dreiheitsprinzip eine solche Determiniertheit des chasarischen Universums, die ihrem symbolischen Gehalt nach der mythischen Sinngebung der Welt nahe komme. Das interessanteste von Leitners weiteren Beispielen für diese zweite, religiös geprägte „Bewusstseinsform" im Roman ist der Verweis auf den legendär-mythologischen Vorstellungskomplex, in dem sich die metaphysiche Fundierung der menschlichen Existenz offenbare. Der Autor greift die im Grünen Buch enthaltene „Legende von Adam Ruhani", dem engelgleichen Vorfahren des Menschen, auf, deren Sujet er im Wesentlichen folgendermaßen zusammenfasst:

> Dieser Uradam war in der Mythologie der Chasaren von Anfang an die dritte Vernunft der Welt. Er ging jedoch in die Irre und fiel die Himmelsleiter hinunter, stieg dann wieder hinauf zum Himmel und wurde von da an zur zehnten Vernunft. Er blieb also sieben Stufen von seinem Urbild zurück, und durch dieses Zurückbleiben kam die Zeit in die Welt. Diesem gefallenen Adam ist es jetzt aud ewig bestimmt, sich selbst wieder einzuholen. Doch wenn er seinem Ziel nahe zu sein scheint, dann fällt er wieder einige Sprossen die Leiter hinunter.
>
> In der „Legende von Adam Ruhani" heißt es jedoch auch, wenn man alle Träume der Menschen zusammenfügen würde, erhielte man wieder jenen engelsgleichen Uradam. Daher tauchen die Traumjäger durch fremde Traumwelten und sammeln Teilchen vom Vorläufer, „setzen sie zu einem Ganzen zusammen, zu den sogenannten ‚Chasarischen Wörterbüchern' mit dem Ziel, daß all diese Bücher zusammengestellt den riesigen Leib Adam Ruhanis auf Erden verkörpern" [...]. Die Traumjäger nähern sich dem engelsgleichen Vorfahren auf der Himmelsleiter und können, wenn dieser steigt, Gott nahe kommen, wenn er jedoch fällt, sich von Gott entfernen [...][374]

[374] Ebd., S. 30.

Die legendäre Erzählung über den zweigeschlechtlichen Uradam verknüpft Leitner mit einem anderen Sündenfall-Mythos aus dem Roman. Vor Samuel Koën, dem Chasarenforscher aus dem 17. Jahrhundert, gibt seine Liebhaberin Efrosinija Lukarević, in der Koën sein eigenes Gesicht erkennt, die folgende Beichte ab: „Ich bin die erste Eva und heiße Lilith, ich kannte den Namen Jehovas und zerstritt mich mit Ihm. Seither fliege ich in seinem Schatten [...]“[375]. Efrosinija wurde zur Strafe in einen Teufel verwandelt und lebt in der hebräischen Hölle, der Gehenna. Leitner bringt nun die Mythen von Adam Ruhani und Lilith und Eva in ideellen Einklang. Adams Fall, sein „Taumel“ und seine Sünde seien im Zusammenhang mit dem Verlust der ersten Frau, Lilith, zu betrachten. Da die Frau Teil des Uradam gewesen war, sei diesem durch ihr Verlorengehen auch ein Teil seiner selbst abhanden gekommen. Die beiden Mythen offenbaren zusammen die Struktur des chasarischen Sündenfalls, der sich folglich als Wegfall der weiblichen Seele bzw. des weiblichen Prinzips im Mann äußere. Daher stehen Leitner zufolge die verschiedenen Stufen der Himmelsleiter für das Maß, in dem die weibliche Seele im Mann vorhanden ist. Im Bild der weiblichen Seele, welcher sich der Mann (bzw. die Seele des Mannes) abwechselnd nähert und wieder von ihr abkommt, könne man die in der psychologischen Terminologie Carl Gustav Jungs als „Animus“ und „Anima“ denotierten Prinzipien erkennen. Beide seien Archetypen: das Prinzip des Weiblichen im Unbewussten des Mannes und, komplementär dazu, der männliche Archetyp im Unbewussten der Frau. Dabei seien nach Jung „Anima und Animus die eigentlichen Verursacher aller schicksalhaften Verstrickungen des Menschen auf Erden“.[376]

Die legendär-mythologischen Bezüge seien also eine Romanschicht, in der Pavićs integrales geistiges Bewusstsein zum Vorschein komme.

Das Stichwort „Integralität“ leitet auch zur dritten zeitgenössischen Bewusstseinsform über, in welche die beiden anderen geistigen Strömungen des Romans münden. Dieses synthetisierende Bewusstsein definiert Leitner als *ganzheitlich-intergral* und findet es in kulturphilosophischen Schriften Jean Gebsers sowie bei den späteren Vertretern der Systemtheorie vorformuliert. Es handelt sich hier wie dort um ein Denken mit außerordentlich hohem Abstraktionspotential und mit dem ambitionierten Ziel, die Seins- und Wirkunsgmechanismen der Kultur und des Universums jeweils als System aufzuzeigen. Diese

[375] Hier zitiert nach: Leitner, S. 30.
[376] Ebd., S. 31.

Mechanismen werden unter den Aspekten der Integration, Ganzheit und allgemeiner, systemischer Vernetzung universaler Phänomene betrachtet.[377]

Ein Blick, den Leitner in die zentralen kulturphilosophischen Thesen Jean Gebsers gewährt, soll erklären, wie sich die postmodernen Kategorien des Paralogischen und die populärreligiösen Impulse unter einen gemeinsamen theoretischen Hut bringen lassen. Laut Gebser gibt es nämlich „kein in nur eine Richtung ablaufendes Geschehen, keinen zielgerichteten Vorgang. Alles vollzieht sich in polarer Spannung, wobei der sichtbare Teil eines Geschehens den Gegenpol zu dem für uns unsichtbaren Geschehen darstellt."[378] Ein Leitgedanke Gebsers betrifft hier also das Phänomen der Zeit – die Simultanität allen Geschehens schaffe eine Art Allgegenwart, in der sämtliche Ereignisse und Phänomene zur Parallelexistenz gelangen. Somit wäre Leitner (via Gebser) bei einer Weltsicht auch des *Chasarischen Wörterbuchs* angelangt, die ganzheitlich-integral ist, und zwar auf eine Weise, die Pluralität/Offenheit und Determiniertheit der Welt gleichermaßen absorbiert und „Polarität" zum Wesen ihrer Wechselbeziehung erklärt. Das postmoderne Bewusstsein finde darin ein Analogon in der „polaren Spannung" zwischen Phänomenen, die anstelle des rationalen Welt- und Wahrheitsverständnisses tritt. Den (popuär)religiösen Vorstellungen komme wiederum Gebsers Idee entgegen, die „Entscheidung über alles irdische Geschehen sei außerhalb von Raum und Zeit gefallen, vor dem ersten Tag."[379] Solche Leitgedanken Gebsers ziehen auch eine spezifische Metaphysik der Zeit nach sich, die hier etwas genauer besprochen wird:

> Wo die Evolution einen Nachvollzug einer Vorentscheidung darstellt, fallen Ursprung und Gegenwart zusammen, ist die Zukunft in der Gegenwart erfahrbar, wird die Zugleich-Struktur allen Geschehens transparent. Die Gegenwärtigkeit der Zukunft wird zur zentralen Erfahrung des ganzheitlich-integralen Bewußtseins. Wo die linear ablaufende Zeit aufgehoben ist, gibt es auch keine logisch-kausalen Zusamenhänge mehr.[380]

[377] Vgl. ebd., S. 32–37.
[378] Hier zitiert nach: Leitner, S. 34.
[379] Hier zitiert nach: ebd.
[380] Leitner, S. 34.

Wie sehr dieses Weltbild mit der Perzeption der Realität im *Chasarischen Wörterbuch* übereinstimme, unterstreicht Leitner durch die Zeitwahrnehmung des Mönchs Teoktist Nikoljski aus dem „Appendix I“ des Romans:

> Ich kam zu dem Schluß, daß sich nichts im Strom der Zeit ereignet, daß sich die Welt nicht durch die Jahre, sondern in sich und durch den Raum gleichzeitig verändert, in einer Vielzahl der Formen, die sich wie Karten mischt, und die Vergangenheit der einen für die Zukunft oder die Gegenwart den anderen zur Aufgabe macht.[381]

Nach allem Gesagten wird ersichtlich, dass Leitner mit der Besprechung zentraler poetischer Attribute des *Chasarischen Wörterbuchs* selbst um interpretative Integralität bemüht ist, was bereits am ehrgeizigen Ansatz, den literarischen Manifestationen neuester zeitgenössischer Erkenntnisformen im Roman nachzugehen, abgelesen werden kann. Wenn dabei auch stellenweise begrifflich Inkonsequentes vorkommt, so ist das gerade mit dem anspruchsvollen Vorhaben verbunden, disparate und theoretisch nicht kodifizierte Begriffe wie das „Postmoderne“ und wissenschaftstheoretische Axiome auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Vor allem im Hinblick auf die ansonsten dominante poetolgische Bestimmung des *Chasarischen Wörterbuchs* als „erz-postmodernem“ Prosawerk, zeigt sich Leitners Zugang – gewollt oder ungewollt – als differenzierter und komplexer. „Gewollt oder ungewollt“ deswegen, weil Leitners subtilere Interpretation zum Teil dem unbewussten Widerspruch zwischen dem anfänglichen Ansatz des Kritikers (These, dass sich der Roman einer postmodernen Auflösung universeller Vorstellungen verschreibt) und der eigentlichen Argumentation (paralogische/polare/integrale Weltsicht) zu verdanken ist. So ist das postmoderne bzw. postmodern-ästhetische Bewusstsein aus Leitners Sicht für einen Ganzheits- und Universalitätsgedanken offen, der eingangs gerade als Hauptangriffspunkt postmoderner Diskursstrategien vorgestellt wird. Die postmoderne Sensibilität erweist sich letztlich nicht als anti-universalistisch, sondern viel eher als ein Denken in Paralogien, das polar „geladene“ anti-universalistische und universalistische Prinzipien gleichermaßen in sich aufnimmt.

[381] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch. Hier zitiert nach: Leitner, S. 35.

Etwas Verwirrung mag diesbezüglich der Umstand stiften, dass Leitner auf verschiedenen Interpretationsebenen dieselben Erscheinungen kommentiert. Ist bereits das *postmodern-ästhetische* Bewusstsein als ein paradoxes oder paralogisches markiert, das auf polarer Spannung zwischen Gegensatzphänomenen beruht, so formt es seinerseits mit dem universalistischen *populär-religiösen* Bewusstsein ein ebensolches Gegensatzpaar innerhalb des übergeordneten *ganzheitlich-intergralen* Weltbilds. Hier könnte man daher schlussfolgern, dass bereits in postmodernen Denkformen eine integrale oder zumindest integrierende Weltsicht einbegriffen ist. Was das *ganzheitlich-intergrale* Bewusstsein letztlich doch als das allgemeinere ausweist, ist dessen Vorstellung totaler Simultanität von Zeit und Raum – eine an Universalität kaum zu überbietende Weltauffassung, die sämtliche ontologischen Gegensätze absorbierend vereint.

Trotz diesen Unstimmigkeiten ist klar zu erkennen: das Denken, das Leitner als epistemologische Metapher der Gegenwart im *Chasarischen Wörterbuch* identifiziert, ist letztlich ein geordnetes (offenbar auch in rationalen Begriffen ausreichend gut formulierbares) Denken, innerhab dessen auch metaphysische Diskurse und religiöse Fundamente des Seins nicht als dem Geist der postmodernen Pluralität widersprechend abqualifiziert werden, sondern innerhalb der komplexeren, paralogischen und integralen Wahrheits- und Realitätsstruktur ihren eigenen Platz finden. Ja, mehr noch: Ohne die prinzipiell universalistischen, im Besitze einer Wahrheit des „Ganzen“ sich wähnenden metaphysisch-religiösen Vorstellungen würde das Konzept der von Leitner (und Jean Gebser) analysierten neuen Integralität (was nur ein anderer Name für „neue Universalität“ ist) erst gar nicht zustandekommen.

Die Studie des österreichischen Kritikers eröffnet weitere interessante Interpretationsperspektiven des *Chasarischen Wörterbuchs*. Einige Fragen, zu denen sie implizit anregt, wären: Kann man das dominante poetische Kennzeichen von Pavićs Roman als Affirmation einer neuen Ganzheit und Integralität der Welt und des Daseins bezeichnen, die auf der Radikalisierung innerer Gegensätze beruht? Was wäre in einer solchen Konstellation poetologisch schwerwiegender: die „neue Ganzheit“ (bzw. neue Totalität oder Universalität) oder deren paradoxe innere Strukturiertheit? Wie zu sehen war, ist im Roman laut Leitner nicht nur eine postmoderne Aufhebung universaler Kategorien und absoluter Wahrheiten am Werk, sondern auch eine Subversion dieser Aufhebung – Paralogie oder Paradoxalität innerhalb eines

integralen Weltbildes wären (vorläufig) die äußersten epistemologischen und poetischen Koordinaten der literarischen Welt des „Lexikonromans".

Und falls das *Chasarische Wörterbuch* eine paradoxe Weltsicht innerhalb einer übergeordneten Ganzheitsstruktur verwirklicht, so könnte auch die Frage aufkommen, ob eine solche Struktur sowohl des Romans als auch der (damals) gegenwärtgen Verfassung in Kultur und Wissenschaft generell postmodern oder doch eher modern zu nennen wäre.

Es sind dies Fragen, die prinzipiell genügend Stoff für gesonderte Studien zum *Chasarischen Wörterbuch* beinhalten. Im Rahmen dieser Arbeit kann dagegen nur ansatzweise versucht werden, sie zu beantworten. Ein hilfreicher Impuls hierzu findet sich in der Essaysammlung *Humor i mit* [Humor und Mythos] des serbischen Anglisten und Literaturhistorikers Svetozar Koljević.[382] Darin wird das oben sizzierte paradoxale Weltbild eindeutig als modern bzw. modernistisch erkannt. Der Autor verfolgt das Phänomen, wonach zahlreiche bedeutende Werke der europäischen Literaturtradition als Ausgangsthematik die Parodierung eines bestimmten Mythos haben – bei Cervantes ist es der Mythos über das ritterliche Heldentum, bei Joyce die homerische Mythenwelt – um mittels eines humorvollen Bezugs zum Mythos eine paradoxale Welt- und Lebensanschauung zu begründen. Die paradoxale Lebensaufassung entstehe durch Wechselwirkung von Mythos und Humor: der Humor zerstöre das mythische Weltbild und die in ihm enthalteten stabilen Daseinsformen. Doch die parodistische Befreiung von der Last des Mythischen gehe in diesen Werken Hand in Hand mit dem Bedürfnis, die neueroberte Freiheit dennoch einem (neuen) mythischen Lebensrahmen unterzuordnen. Diese Spannung zwischen den durch das Paradoxe verbundenen Gegensätzen oder Widersprüchen löst sich, meint Koljević, nie zur Gänze auf. Nur deshalb sei es beispielsweise verständlich, dass man heute in der Figur des Don Quijote sowohl eine Parodie des Rittertums als auch einen wahrhaftig tragischen Helden sehen kann; nur so lasse sich auch der Eindruck erklären, dass Joyces Leopold Bloom seine parodistische odysseische Dimension durch die „unendliche Wärme und Unmittelbarkeit seiner Existenz"[383] [M.M] überwinde. Pavićs Weltsicht, in der Leitner zufolge die Idee der Ganzheit und Universalität zerstört wird, um mithilfe paralogischer Mechnismen wiederhergestellt zu werden, entspräche ebenfalls einer

[382] Vgl. Svetozar Koljević: Humor i mit [Humor und Mythos]. Beograd: Nolit 1968.
[383] Ebd., S. 10.

solchen, nach Koljevićs Meinung ursprünglich modernen Sensibilität, wobei in seiner Studie unter „Mythos“ ein universales, sinnstiftendes Narrativ verstanden werden soll.

Beruft man sich an dieser Stelle an Peter V. Zimas plausible Definition der literarischen Postmoderne als Tilgung metaphysischer Reste in der Literatur des Modernismus, so könnte man auch das von Leitner nachgezeichnete Weltbild des *Chasarischen Wörterbuchs* eher innnerhalb eines modernistischen Paradigmas verorten. „Eher“ deshalb, weil eine definitive poetische Zuordung letzlich doch von der individuellen Interpretation der von Leitner vorgeschlagenen Struktur des chasarischen Weltbilds abhängt.

Aus moderner Sicht kann man ein integrales Weltbewusstsein an sich schon als positiven Wert erkennen, der, ganz unabhängig von seiner inneren Strukturiertheit, als Ganzheitsdenken metaphysischen Charakter hat. Ebenso kann man in Einklang mit den Überlegungen Svetozar Koljevićs die widersprüchlich-paradoxe Relationierung der Phänomene im *Chasarischen Wörterbuch* als einen Gestus von zeitgleicher Entmythologisierung und Remythologisierung der Welt verstehen. Die Präsenz widersprüchlicher Erscheinungen käme hier einem modernen Denken in Ambivalenzen nahe, in dem beide Pole den potenziellen Anspruch auf Gültigkeit bewahren.

Eine postmoderne Perspektive könnte hingegen die Betonung ganz auf eine Interpretation der Paralogie der vorgestellten Welt legen, die letzlich auch deren Integralität relativiert. Das Denken in Paradoxa ließe sich nämlich als ein typisch postmodernes Denken interpretieren, wenn man die ganze Reihe widersprüchlicher Phänomene wie z. B. Offenheit und Determiniertheit nicht als ambivalente, sondern einander neutralisierende Größen auffasst und somit eine latente Indifferenz der Werte postuliert. Mit anderen Worten, das moderne Paradoxon wäre ein Paradoxon des sowohl-als-auch, das postmoderne jenes des weder-noch oder des „anything goes“.

Leitners Analyse des *Chasarischen Wörterbuchs* ist somit auch ein gutes Beispiel für die Plausibilität von Isers These über das Vorhandensein von Unbestimmtheit in literarischen Texten, von jenen textuellen Leerstellen also, die im Akt des Lesens zu einer interpretatorischen Entscheidung aufrufen. Die Möglichkeit mehrfacher „Entschlüsselung“ und Deutung des integralen, aber paradox strukturierten Weltbilds dieses Romans wäre eine solcher Leerstellen, die stark an das persönliche Urteil des Lesers appelliert.

Im Sinne einer solchen individuellen Entscheidung möchte ich zu erklären versuchen, dass auch Leitners Deutung des *Chasarischen Wörterbuchs* doch mehr in Richtung einer spätmodern-postmodernen Grenzpoetik geht, auch wenn sich der Autor offenbar nicht aller Implikationen seines Deutungswegs bewusst ist. Soweit es sich nämlich implizit herauslesen lässt, ist Leitners Verständnis der Postmoderne *grosso modo* an Jean-François Lyotards gesellschaftsphilosophischen Überlegungen orientiert. Auch für Leitner bildet sich die Postmoderne als „radikale Pluralität" heraus. Wie radikal auch immer, scheint auch bei ihm – wie bei Lyotard – diese Pluralität nicht in Kollision mit dem modernen Gedankengut. Sie existiert Seite an Seite mit einem als übergeordnet, „ewig" und metaphysisch erkannten Wertekomplex.

Doch, wie ist das möglich? Wie kann ein Roman Pluralität in Lyotards Sinne anpreisen und parallel dazu für einen einzigen Diskurs, für eine Meta-Erzählung, eine übergeordnete Sonderstellung beanspruchen? Wie gezeigt, versucht Leitner diesen interpetativen Stolperstein mit dem Universalismus-Konzept Jean Gebsers zu umgehen. Mir scheint jedoch naheliegender, dass das „Pluralitätskonzept" des *Chasarischen Wörterbuchs* weit weniger optimistisch im Sinne von Lyotards Paralleldiskursen ist und viel eher ein pessimistisches Bild des erzwungenen Nebeneinanders widerstreitender und unvereinbarer Diskurse. Auf dieser Ebene, der Ebene des Rational-Geschichtlichen (oder, wenn man so will, Ideologischen) drückt Pavić tatsächlich eine radikale Skepsis aus, denn zu einer rational erfassbaren, historischen Wahrheit, zu einem positiven Wissen, gelangen die drei widerstreitenden Wörterbücher nicht. „Pluralitiät" als Wechselverhältnis zwischen den drei verfeindeten Seiten bzw. Diskursen, ist zwar ihre reale gegenseitige Konstellation, tritt aber nicht als optimistische Größe auf, sondern als pessimistische Diagnose einer unmöglichen Verständigung. Erst in diesem Lichte wird die Relevanz einer anderen, metaphysischen Kommunikationsebene deutlich, die Leitner „populär-religiöses Bewusstsein" tauft. Im *Chasarischen Wörterbuch* könnte man diese Ebene als „Kompensation" für die fehlgeschlagene Kommunikation im Historischen auffassen. Je unmöglicher die Verständigung auf rational-historischem Terrain wird, desto dringender (aber gleichzeitig auch schwieriger) wird eine *unio mystica*, die auf unterschiedlichen Ebenen des „Jenseitigen" – Traum, Literatur, Fiktion – stattfindet.

Betrachtet aus Zimas theoretischer Position zeugt Leitners Interpretation des *Chasarischen Wörterbuchs* entweder von einem spätmodernen Charakter des Romans, oder einer

spätmodern/postmodernen „Grenzpoetik“, welche die Ambivalenz zwischen Pluralismus und einer metaphysischen „ewigen Wahrheit“ bis zum Äußersten gegeneinander ausspielt. Auf seinem eigenen analytischem Wege, kommt Andreas Leitner damit jenem Verständnis des *Chasarischen Wörterbuchs* nahe, das m. E. die Poetik dieses Romans am tiefgründigsten erfasst.

Leitners Assoziierung des Romans mit dem „postmodernen Bewusstsein“ ist indes nicht falsch, wenn man sich die Bedeutung anschaut, die der österreichische Slawist diesem Phänomen zuschreibt. Denn, unter „postmodern“ versteht Leitner (mit Lyotard) eine starke Regung in Richtung der Pluralität, keieswegs jedoch einen weiteren Schritt in Richtung der Wertindifferenz. Das postmoderne Paradigma verbleibt für ihn somit innerhalb des modernistischen. Das, was bei Leitner die Vorstellung von „postmodern“ formt, würde in Zimas Terminologie den Begriff des „spätmodenen“ oder des „spätmodern-postmodernen“ abdecken.

Unabhängig davon, wie man sich hinsichtlich der alternativen Deutungswege und der möglichen poetischen Zuweisungen entscheiden mag, fest steht, dass Leitners tiefgründige Interpretation das volle Ausmaß der ästhetischen Komplexität des *Chasarischen Wörterbuchs* zum Vorschein bringt. Insgesamt verstärkt sie die Überzeugung, dass Pavićs Roman, ähnlich anderen literarischen Werken der Gegenwart, am Kreuzungspunkt der spätmodernen und postmodernen Literatur steht.

3.1.2. Pavić, der postmoderne Moderne

Die postmodernen Wesenszüge in Pavićs Werk werden in der Folge der bevorzugte Gegenstand von zwei Aufsätzen der deutschen Slawistin und Balkanologin Dagmar Burkhart. Im ersten von ihnen, betitelt als „Traumjäger, Trialoge und Teelandschaften“[384] und erschienen im *Wiener Slawistischen Almanach* ein Jahr nach der Veröffentlichung von Leitners Studie, bespricht Burkhart Pavićs postmoderne Poetik anhand des *Chasarischen Wörterbuchs* und, sporadisch, des Romans *Landschaft in Tee gemalt* (Bei Burkhart als *Landschaft, mit Tee gemalt* bezeichnet).[385]

[384] Vgl. Dagmar Burkhart: Traumjäger, Trialoge und Teelandschaften. Zur postmodernen Poetik von Milorad Pavić. In: Wiener Slawistischer Almanach 29 (1992), S. 196–202.
[385] In der deutschen Übersetzung von Bärbel Schulte erscheint der Roman bereits 1991 als *Landschaft in Tee gemalt*. Es ist unklar, weshalb Burkhart eine eigene Version des Romantitels anbietet. Vgl. ebd., S. 186.

Burkhart verweist einleitend auf ein Faktum, das mittlerweile einen festen Bestandteil jeder literaturwissenschaftlichen Diskussion über die Postmoderne bildet, nämlich darauf, dass sich „[d]ie meisten der vermeintlich essentiellen Wesensmerkmale der Postmoderne [...] in der Geschichte der literarischen Moderne bereits nachweisen“[386] lassen. Die Feststellung dient gewöhnlicherweise als Ausgangspunkt für die Erörterung des komplexen Verhältnisses zwischen Moderne und Postmoderne, ihrer theoretischen und poetologischen Abgrenzung. Bei Burkhart herrscht diesbezüglich auf explizit-theoretischer Ebene kein Dilemma: Die Postmoderne versteht sie als literarische Strömung mit eigener poetischer Signifikanz, die aber immer noch Teil des modernen Paradigmas bleibt. Diese theoretische Ausgangsposition formuliert die Slawistin jedoch relativ knapp, unter einer auf das Wesentlichste beschränkten Berufung auf drei Teilnehmer an der Postmoderne-Debatte aus dem deutschen und englischen Sprachraum. Von Dieter Borchmeyer übernimmt Burkhart die Auffassung, das „Siegel der Postmoderne“[387] sei die Intertextualität. Den Germanisten zitierend erklärt sie Intertextualität zunächst einmal als ästhetisches Verfahren, und zwar mithilfe einer mittlerweile inflationär verwendenten Metaphorik – demnach werde postmoderne Literatur „zum imaginären Museum, zum Babel der Zitate, zum permanenten ‚pla(y)giarism‘“[388]. Doch gleich anschließend folgt eine weitere Qualifikation der genuin postmodernen Intertextualität (im Vergleich zu ähnlichen Formen innerhalb der modernen Literatur), in der diese nicht mehr als Verfahren kenntlich gemacht wird, sondern als Synonym eines eigenen postmodernen Weltbilds. Intertextualität als „im Pastiche-Begiff gefaßte permanente Imitation“ bezeuge, so Burkhart in Anlehnung an Fredric Jameson, „die historisch neuartige Konsumgier auf eine Welt, die aus nichts als Abbildern ihrer selbst besteht“[389]. Es sei dies eine Erscheinung, die von Jean Baudrillard „Simulakrum“ getauft werde.[390]

Intertextualität in Form von spielerischer, an der Grenze zum Plagiat sich abwickelnder Zitathaftigkeit (siehe das Wortspiel im Kunstwort „pla(y)giarism“) ist also in Burkharts

[386] Ebd., S. 185.
[387] Ebd.
[388] Ebd. Wie auch Burkhart vermerkt, geht das Kunstwort „pla(y)giarism“ auf den Romancier Raymond Federman zurück. Eine Erklärung des Begriffs findet sich in: Raymond Federman: Surfiction. Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
[389] Burkhart, Traumjäger, S. 185.
[390] Burkharts eigene Sicht der Problematik erscheint durch die Präsenz einer „Zitatenkette“ sehr diffus: Die Autorin zitiert an dieser Stelle Borchmeyer, der sich wiederum auf Raymond Federman, den Literaturtheoretiker Fredric Jameson und den Philosophen und Soziologen Jean Baudrillard bezieht. Vgl. ebd.

Darstellung gleichermaßen der signifikanteste Kunstgriff postmoderner Literatur wie auch ein Oberbegriff für das postmoderne Weltverständnis.

Burkhart apostrophiert also gleich einleitend auch solche „essentiellen Wesensmerkmale" postmoderner Literatur, die als distinktiv postmoderne Weltanschauung anmuten, ohne dabei plausibel zu machen, ob und inwiefern sich diese innerhab des modernen Weltbilds verorten lässt. Da sich die Autorin dieser Unstimmigkeit nicht bewusst ist, führt sie noch zwei weitere Meinungen ins Feld, die wiederum die substanzielle Koppelung von Moderne und Postmoderne bestätigen sollen. Ein weiteres Mal wird Dieter Borchmeyer konsultiert, der die Postmoderne-Diskussion als „regenerierend" lobe, da sie „wiederbelebt hat, was konstitutiv für die Moderne selbst ist: ihre Stilpluralität, der immer erneute Bruch mit den jeweils etablierten Regeln, das ‚dialektische Grundprinzip der Moderne'"[391]. Anschließend bittet Burkhart den Philosophen Wolfgang Welsch zu Wort, dem zufolge

> das Verhältnis von Postmoderne und Moderne weit eher durch Verflechtungen gekennzeichnet als im Sinn einer strikten Entgegensetzung aufzufassen ist. [...] Bereits der Terminus *Postmoderne* deutet durch seine Ambivalenz (Absetzung von der Moderne und gleichzeitig Rückbindung an sie) dergleichen an. Wenn etwas neu ist an der Postmoderne, dann gerade dies, daß sie sich nicht als neueste Epoche versteht, die alles Vergangene hinter sich läßt, anders gesagt: daß sie sich gerade nicht im Stil des Modernismus versteht – denn dieser übergroße Absetzungsgestus und epochale Kraftakt, demzufolge alles Bisherige passé sein und nun etwas ganz anderes beginnen sollte, war just ein Definitionsmerkmal der Moderne und ihres Modernismus.[392] (Hervorhebung im Original)

Hält man sich nach den vorgebrachten Meinungen von Borchmeyer und Welsch bei ästhetischen Fragestellungen auf, so ergibt sich ein wahrhaft spannendes und paradoxales Bild der Relation zwischen Moderne (bzw. dem Modernismus des 20. Jahrhunderts als der der Postmoderne literaturhistorisch vorausgehenden Strömung) und dem neuen postmodernen Paradigma. Der typisch moderne Bruch mit den „etablierten Regeln" wird, so Borchmeyer, von der Postmoderne

[391] Hier zitiert nach: Burkhart, Traumjäger, S. 185.
[392] Ebd., 185f.

wieder aufgenommen. Nur ist die Form dieses Bruchs – das erfahren wir von Welsch – antimodern: der Verzicht auf den für den Modernismus charakteristischen „Absetzungsgestus", also auf dessen Anspruch, die ihm vorausgehenden ästhetischen Normen zu desavouieren und sich selbst zur Innovation zu erklären, falle in der Postmoderne weg. Mit anderen Worten: Der durchaus antimoderne Verzicht auf Originalität und Innovation in der Postmoderne ist als Bruch mit den etablierten Regeln (eben mit der modernistischen Regel des „pflichtmäßigen" Innovationsstrebens) geschichtsästhetisch wiederum äußerst originell im Stil der modernen / modernistischen Literatur. Das Abstreiten des eigenen Innovationsehrgeizes erweist sich somit als die Innovation der Postmoderne schlechthin.

Solange sich die Problematik also innerhalb des ästhetisch-historischen Feldes bewegt, bleibt ein paradox-ambivalentes Verhältnis erhalten, das es erlaubt, die Postmoderne als in der Tradition der Moderne stehend zu begreifen. Diese Überlegungen prägen auch Wolfang Welschs Verständnis postmoderner Literatur. Welsch fasst die Postmoderne nicht als Anti-Moderne auf, sondern als ein zeitgenössisches Entwicklungsstadium moderner Literatur. Dieses nehme die Innovationsdynamik als inhärenten und distinktiven Merkmal der Moderne durchaus auf, lediglich durch eine Reihe ästhetischer Verfahren, die man als „postmodern" zusammenfassen könne. Folglich ist auch die radikal zur Schau gestellte Innovationsverweigerung, die den neuen Korpus von Werken prägt, tatsächlich eine postmoderne Innovationsgeste, durch die sich diese Werke der Innovationspoetik der Moderne anschließen. Der Titel von Welschs bekanntestem Buch bringt sein Verständnis der Problematik prägnant auf die Formel: *Unsere postmoderne Moderne.*[393]

Die problematischen Stellen in Burkharts theoretischer Argumentation ergeben sich dagegen infolge der fehlenden Unterscheidung zwischen ästhetischen Kunstgriffen und ideellen bzw. weltanschaulichen Konzepten. Das Ausbleiben einer solchen Differenzierung schafft etwas Verwirrung auch in der nachfolgenden Ergründung postmoderner Charakteristika in Pavićs Romanen, da sich die theoretischen Unstimmigkeiten auch in der „praktischen" Untersuchung als Diskrepanz zwischen expliziter theoretischer Ausgangsposition und implizitem Sinn der Analyse widerspiegeln.

Auch in der praktischen Erörterung selbst subsumiert Burkhart unter der allgemeinen Formel der „essentiellen Merkmale" sowohl formal-ästhetische Charakteristka als auch (aus ihrer

[393] Vgl. Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim: Acta humaniora 1987.

Sicht) neue weltanschauliche Positionen der postmodernen Literatur und kommt dadurch in Widerspruch zu ihrem theoretischen Ansatz, die Postmoderne sei „lediglich" als „*Durcharbeiten* bzw. *Redigieren* der Moderne"[394] zu verstehen.

Einige Wesenzüge postmodernen Schreibens, die sie in Pavićs beiden Romanen ermittelt, versteht Burkhart als Intensivierung bzw. Radikalisierung von Haupttendenzen der Moderne, womit das Verbleiben innerhalb desselben literarischen Paradigmas gesichert wäre. Hierzu zählt sie die „fehlende Kausallogik der Fabel", jene, wie sie meint, „Dimension zahreicher moderner, vor allem aber – quantitativ und qualitativ radikalisiert – postmoderner Texte"[395], die also gerade in letzteren außergewöhnliche Signifikanz erlange. Der fehlende kausallogische Aufbau der Fabel äußert sich der Autorin zufolge vor allem als vielfältige Destruktion realistischen Erzählens im *Chasarischen Wörterbuch*, an dessen Stelle narrative Mystifikation und Enigmatik trete. Als beispielhaft gelten Burkhart hier erstens die Rahmen- und Binnenerzählung und die Brechung der Erzählperspektive, so zum Beispiel das zeitliche und örtliche Hin- und Herspringen in der Narration. Weiters werde die realistische Erzählweise durch die „Mystifikation der Triade" ersetzt, die sämtliche anderen Verfahren beherrsche und auf Struktur- und Motivebene ständig variiert werde: drei Religionen, drei Sprachen, drei Lesarten der Geschichte, drei Tode, dreierlei Winde, je drei Chasarenforscher in drei verschiedenen Jahrhunderten usw.

Interessant erscheinen vor allem zwei weitere Einsichten Burkharts: Erstens, dass trotz allumfassender Dreierperspektivik des Romans (also auch der Gegenüberstellung von drei Religionen in drei Büchern) niemals ein direkter „Trialog" stattfindet, also kein einziges Gespräch, an dem die Mitglieder aller drei Seiten simultan teilnehmen. So komme beispielsweise zwischen den drei Chasarenforschern des 17. Jahrhunderts keine unmittelbare Kommunkation zustande – dies werde dadurch kompensiert, dass sie je die Wirklichkeit eines anderen, ihres Doppelgängers, träumen. Ebenso werde ein Zusammentreffen aller drei Chasarologen des 20. Jahrhunderts von dämonischer verhindert. (Man könnte noch hinzufügen, dass es auch in jeder der drei Varianten der chasarischen Polemik immer nur zwei und nicht drei Widersacher sind, die einander vor dem Kagan polemisch gegenübertreten.) Die Nicht-Konstituierung von direkten „Trialogen" bei gleichzeitiger Betonung des Dreierprinzips ist laut Burkhart also

[394] Hier zitiert nach: Burkhart, Traumjäger, S. 186. Das Zitat übernimmt Burkhart von Wolfgang Welsch, der sich wiederum auf Jean-François Lyotards Diagnose des postmodernen Befindens beruft.
[395] Ebd., S. 190.

strukturell vorprogrammiert und erscheint somit als Variante des Abrückens von kausallogischer Verkettung der Handlungselemente.

Die ultimative Enigmatik des Romans geht Burkhart zufolge von der „Zentral-Isotopie des Textes“[396] aus, die im mythologischen Geflecht über den himmlischen Adam enthalten sei. Das Projekt der Zusammenfügung aller Teile des „Chasarischen Wörterbuchs“ gelinge nicht und werde als utopisch dargestellt. Daher bleiben auch die Bemühungen aussichtslos, den erkenntnisveheißenden Körper von Adam Kadmon auf Erden zu erhalten, in dem die göttliche Einheit der Menschen symbolisiert ist, denn dieses wäre erst durch die Zusammenfügung aller Teile des „Chasarischen Wörterbuchs“ möglich. Es sei der utopische Charakter der Zentral-Isotopie des Romans, das Nicht-Gelingen der Zusamenstellung des „Chasarischen Wörterbuchs“, der den gesamten Romantext folglich zur rätselhaften Suche nach der nicht aufgehenden Formel mache und dadurch wieder alles Kausallogische systematisch zerstöre.[397]

Die Auflösung zeitlich-räumlicher Bezüge in Pavićs Romanen sieht Burkhart als ein weiteres Chasarkteristikum, das sich „in Texten der Moderne bereits zeigt, bei postmodernen Autoren jedoch produktiv ins Extrem betrieben wird“[398] und neben der Aufhebung kausal-logischer Handlungsabfolge der wichtigste literarische Kunstgriff sei, der zur postmodernen Destruktion realistischer Erzählweise beitrage. Zur Illustration verweist sie auf verschiedene Arten von empirisch nicht nachvollziehbaren raum-zeitlichen Verhältnissen im *Chasarischen Wörterbuch* wie die Reinkarnation von Romanfiguren durch drei Jahrhunderte hindurch – darunter vor allem auf das Vermögen der chasarischen Traumjäger, sich über das Temporale und Räumliche hinwegzusetzen – oder das bei anderen Figuren auftretende Phänomen, sich unter mystischem Zwang der raumzeitlichen Odrnung zu entziehen (so z.B. Dr. Muawija, der Gegenstände aus Zeitungsinseraten aus dem 19. Jahrhundert anfordert und diese auch erhält).

Burkhart drückt sich in diesem Punkt etwas unpräzise aus, denn unter der allgemein formulierten Auflösung temporaler und spatialer Bezüge meint sie genau genommen die Lossagung von einer solchen zeitlich-räumlichen Relationiertheit, die für den realistisch-mimetischen Erzählmodus kennzeichnend ist. Die Bezüge bleiben sehr wohl erhalten, ihre Darstellung folgt jedoch einem stark nicht-mimetischen Schema, und als solche sind sie bei Pavić konstitutiv für das Abrücken von realistischer in Richtung phantastischer Narration. Daher

[396] Ebd., S. 192.
[397] Vgl. ebd.
[398] Ebd., S. 193.

wäre es genauer, anstatt von Auflösung von einer (postmodernen) Umgestaltung raum-zeitlicher Dimensionen zu sprechen. Burkhart selbst verdeutlicht das in ihrer nächsten Bemerkung, wonach die für realistische Narration typischen Aspekte der fabularen Kausallogik und der realistischen Zeit-Raum-Bezüge bei Pavić durch andere literarische Verfahren kompensiert werden. Diese „Substitution" realistischer Erzählkategorien erfolge auf der Zeichen- bzw. Motivebene (so z.B. die Triade, das Ei, der Schlüssel) sowie auf struktureller Ebene, wo die Autorin als Beispiel die „narrative Variation"[399] nennt.

Als weitere Grundeigenschaft postmoderner Texte sieht Burkhart die Abkehr von Kohärenz hin zu narrativer Offenheit. Inkohärenz und Offenheit zeigen sich teilweise an erzähltechnischen Merkmalen („Polyzentrismus und Wechsel der Erzählperspektiven"), teils an der semantischen Variationsbreite in einzelnen Lexikoneinträgen (Burkhart spricht von der „Verlagerung des semantischen Kerns und Proliferation von Geschichten aus Geschichten"). Die Autorin folgert hieraus, dass der so gestaltete ordo artificialis das *Chasarische Wörterbuch* zu einem „unabgeschlossenen Text der Welt"[400] mache.

Die fehlende Kohärenz des Romans werde jedoch teilweise wieder zurückgenommen. Wie Burkhart in Pavić-Paraphrase anmerkt, erweist sich die Inkohärenz „zumindest partiell als ludistisch simulierte und delusorische".[401] Worin die Simulation von Inkohärenz besteht, erklärt die Autorin leider nicht. Interessanterweise entgeht ihr hier der Bezug zur eigenen Argumentation aus demselben Text, denn sie selbst führt bei der Besprechung der Dekonstruktion realistischer Erzählmuster zumindest narrative Verfahren an, die ihr im neuen postmodernen Werk als Äquivalenzen für ehemals realistische Erzählstrategien gelten, so z. B. die Konstitution des Textes durch wiederkehrende Motive und strukturelle Eigenheiten – wobei die Triade hier jenes Element wäre, das sowohl motivisch als auch strukturell den Text in dominanter Weise determiniert. Die von Andreas Leitner schon zu Wort gebrachte Polarität zwischen struktureller bzw. semantischer Offenheit und Determiniertheit im *Chasarischen Wörterbuch* wird implizit also auch von Burkhart bestätigt.

---

[399] Ebd. Was Burkhart hierunter versteht, bleibt unklar. Zu vermuten wäre entweder die Wiederkehr ähnlicher, mehr oder weniger modifizierter Geschichten, Themen, Motive etc. in verschiedenen Romansegmenten, die diese zu Varianten derselben Kategorie macht (so z.B. die verschieden modifizierte Thematisierung gleicher Begriffe im Roten, Gelben und Grünen Buch) oder die strukturelle Variantenhaftigkeit (Dreiteilung) als Haupteigenschaft des Romans.
[400] Ebd., S. 195.
[401] Ebd.

Teilweise im Zusammenhang mit der Auflösung raum-zeitlicher Bezüge steht die „Entpsychologisierung der Helden“,[402] laut Burkhart ebenfalls ein Signum von Pavićs postmoderner Poetik. Wie schon Andreas Leitner vor ihr, verweist auch Burkhart auf die Variation des Motivs von unsicherer Indentitätszuweisung, die zunächst die Chasaren als Kollektiv betreffe, ebenso aber einzelne Personen. Auch deren Identität bleibe unbestimmt (vom Kagan wisse man nicht, ob er Atehs Vater, Bruder oder Gemahl sei), sie diffundieren ineinander oder treten in geänderter Gestalt auf.

Die Modellierung der Figuren nach dem Doppelgänger-Schema (auf synchroner Ebene das gegenseitige Träumen von Traumjägerpaaren, in diachroner Perspektive die Reinkarnation von Figuren durch Jahrhunderte) führe ebenfalls weg von einer psychologischen Fundierung der Helden. Analog zu Leitner, der die Figuren des *Chasarischen Wörterbuchs* als Verkörperungen überzeitlicher Prinzipien auffasst, erblickt auch Burkhart in der „entpsycholgisierten“ Figurenzeichnung eine Versinnbildlichung allgemeiner Vorstellungen. So fasst sie die Doppelgänger-Konstellationen im Roman als Reproduktionen archaischer Schöpfungs- und Wiederholungsmythen mit dem darin enthaltenen Archetypus der Synthese auf. (Man erinnere sich hier an Leitners Deutung der Doppelgängerfigur als dem Wirkungsprinzip der „Anima“ im Unbewussten des Mannes und des „Animus“ als männlichem Prinzip im Unbewussten der Frau.) Noch genauer erklärt Burkhart die Figuren der Doppelgänger zu jenen „Simulakrum-Zeichen im Text, welche die ewige Sehnsucht nach der verlorenen Einheit (Bild des Adam Kadmon) und ihrer Erkenntnis (Symbol des Schlüssels und des Buchs)“[403] in sich bergen.

Auch in Bezug auf die Figurenkonzeption könnte man daher anmerken, dass sie auf polar geladenen Prinzipien der Unbestimmtheit/Offenheit (im Sinne einer unsicheren, diffusen Identität) und Determiniertheit (Doppelgängerschema und Archtypik) beruht. Beides – identitätsmäßige Offenheit und ontologische Determiniertheit – nähert die Figuren des *Chasarischen Wörterbuchs* dem Allgemeinen und Überpersönlichen und läuft einer psychologisierenden Darstellung zuwider.

Eine ganze Reihe als postmodern makierter Merkmale in Pavićs Prosawerk präsentiert Burkhart nicht nur als Radikalisierung moderner Verfahren, sondern als deren Negation. Dabei handelt es sich um Verfahrensweisen, die nicht nur eine bestimmte ästhetische Wirkung erzielen

[402] Ebd., S. 196. Obwohl es die Autorin nicht gesondert herausstellt, lässt sich auch dieses Verfahren zu den Strategien der Auflösung realistischer Erzählmodi rechnen.
[403] Ebd.

sollen, sondern vielmehr ein neuartiges Weltbild transponieren, entstanden aus der ablehnenden und negierenden Haltung gegenüber weltanschaulichen Grundlagen moderner Literatur. So dominiert laut Burkhart bei Autoren wie Pavić, Eco oder Ransmayr

> eine spezifische mentale Grundstimmung [...], der die tradierten axio-matischen (sic!) Kategorien von Geschichte und Progreß, von Ideologie, Wissenschaft und Kultur – auch die der klassischen Moderne – derart brüchig geworden sind, daß sie das Pastiche als „Kunst der Imitate" und den die Geschichte auslöschenden „Historismus" [...] bevorzugen.[404]

Ausgehend von diesen Vorstellungen, setzt Burkhart schon im nächsten Absatz die „spezifische mentale Grundstimmung" mit einem typisch postmodernen „Weltgefühl"[405] gleich. Dessen wesentliche Koordinaten verortet sie – die obigen Anführungen verallgemeinernd – im Ausstieg aus der Geschichte, der Ablehnung ideologischer Positionierung in literarischen Werken sowie in der Idee von der Welt als Text und der darauf gründenden Intertextualität und Zitathaftigkeit – auch bei Pavić. Dabei fällt die Illustration der ersten beiden Charakteristika im *Chasarischen Wörterbuch* recht pauschal aus. Für die radikale Entwertung des Historischen führt Burkhart die Unterminierung des Geschichtlich-Dokumentarischen an und belegt sie durch zwei Beispiele der Brechung von historischer Faktizität: Einerseits werde im Roman das Faktuale durch an die orientalische Erzählmanier gemahnendes „[e]xzessives Fabulieren"[406] überdeckt, andererseits unternehme Pavić eine spielerische Nivellierung authentischer und fingierter historischer Quellen.[407]

Die Erklärung der vermeintlich radikalen Ideologieverweigerung im *Chasarischen Wörterbuch* fällt bei Burkhart ebenfalls eher lakonisch aus. Im Roman herrsche eine „hedonistische Abkehr von der in der Moderne noch vertretenen Protesthaltung gegenüber der entfremdeten Lebenswelt"[408]. Diese äußere sich als eine generell ludistische Stimmung, womit dem allgemeinen postmodernen Leitsatz des ironischen Infragestellens anstatt des tiefgründigen Problematiserens gedient sei. Auch hierin könne man einen Gestus der Abwendung von der

[404] Ebd., S. 187.
[405] Ebd.
[406] Ebd.
[407] Ebd., S. 188.
[408] Ebd., S. 187.

Moderne erkennen: War dort noch das „eigenwertige (autonome) Wort“[409] als ideologischer Orientierungspunkt gegeben, weiche dieses im postmodernen Text der Varietät, dem Durchspielen von Varianten.

Als einziges konkretes Beispiel für Pavićs ludistische Aushöhlung moderner Problematiken nennt Burkhart die Relativierung des Todes im *Chasarischen Wörterbuch*. Diese sei als natürliche Folge des allgemeinen „Ambiente[s], in dem Ironie und Witz dominieren“[410] zu betrachten. Diese Einschätzung ist jedoch nur teilweise richtig. Die Episode über jenen Gesandten, dessen mit chasarischer Geschichte beschriebene Haut ihn zu jucken beginnt, und welcher folglich seinen Tod erleichtert als Befreiung vom Juckreiz der Geschichte empfindet, lässt sich zwar auch, wie von Burkhart vorgeschlagen, als humorvolle Relativierung des Todes auslegen. Im Gesamtzusammenhang des Romans ist sie aber wohl vordergründig als ironischer Beitrag zur generellen Depathetisierung des Geschichtsverständnisses zu verstehen. Ferner erinnert die Autorin an die Romanszene, in der zwei Chasarenforscher beim Versuch, auf dem Istanbuler Treffen im Jahr 1982 ihre Erkenntnisse zur Chasarenfrage auszutauschen, ums Leben kommen, und zwar exakt im Augenblick direkter gegenseitiger Kontaktaufnahme. Burkhart befindet recht oberfläclich, dass der Tod in diesem Fall nur dazu diene „eine Form der Kriminalgeschichte zu pointieren“[411]. Ganz im Gegensatz zu Burkhats Behauptung liegt hier im Motiv des Todes bedeutendes semantisches Gewicht. Der Umstand, dass jeder aussichtsreiche Versuch, Material zu den Chasaren und damit die Teile des „Chasarischen Wörterbuchs“ zusammenzufügen, mit dem Tod bestraft wird, verweist auf die Unmöglichkeit, die Perspektive des Anderen in die eigene Weltsicht miteinzubeziehen. Dass die Unternehmung außerdem durch Teufelswerk vereitelt wird, zeigt an, dass das Projekt der Zusammmenstellung des „Chasarischen Wörterbuchs“ von einer metaphysischen Instanz her, von den Kräften des Bösen also, sabotiert wird, was auf die fundamentale, ontologische Unmöglichkeit des gegenseitigen Verstehens verweist. Gerade im von Burkhart vorgebrachten Beispiel ist der Tod also alles andere als nur motivisches Hilfsmitel für eine kriminalgeschichtliche Pointe – er ist auf das Engste mit der eher pessimistischen Prognose über das Gelingen des chasarischen Projekts verbunden.

Burkhart behält sicherlich Recht, wenn sie das humorvolle Unterhöhlen axiomatischer Kategorien wie Geschichte oder Tod bei Pavić geltend macht. Dennoch wird bei ihr die

[409] Ebd.
[410] Ebd., S. 188.
[411] Ebd.

Signifikanz des Ironisch-Spielerischen im *Chasarischen Wörterbuch* insgesamt überbetont. Vor allem lässt sich die These von einer profunden und totalen Abkehr von modernen Problemstellungen hin zu ludistisch-hedonistischem „Durchspielen von Varianten" nicht aufrechterhalten. Wie schon anhand des Todesmotivs leicht ersichtlich ist, widerspricht einer solchen These der Charakter der „Zentral-Isotopie des Romans" (um sich Burkharts eigener Worte zu bedienen). Die metaphysisch bedingte Aussichtslosigkeit zwischenmenschlichen Verstehens (wenn diese Aussichtslosigkeit auch nicht absolut ist, aufgrund des offenen bleibenden Motivs der Zusammenstellung aller Teile des „Chasarischen Wörterbuchs") ist zumindest als spürbare Nostalgie nach einer *besseren Ordnung*, die bei Pavić mit dem utopischen erkenntnisverheißenden Zustand einhergeht, aufzufassen. Das Axiomatische, so könnte man es zusammenfassen, erfährt auf mancher Ebene des *Chasarischen Wörterbuchs* wie dem Historischen und Ideologischen eine Abwertung, auf dem metaphysisch-philosophischen Terrain jedoch eine Aufwertung, was auf eine poetologische „Schwebe" des Romans zwischen modernen und postmodernen Weltkonzepten schließen lässt. Burkhart selbst – und hier ein weiterer Widerspruch in ihrer Argumentation – gewahrt an anderer Stelle ganz richtig den modernen Kern des metaphysischen Romanthemas: im *Chasarischen Wörterbuch* spiegle sich „die ewige Sehnsucht nach der verlorenen Einheit (Bild des Adam Kadmon) und ihrer Erkenntnis (Symbol des Schlüssels und des Buchs)"[412] wider.

Von Intertextualität und Zitathaftigkeit als weiteren Merkmalen Pavić'scher und allgemein postmoderner Poetik befindet Burkhart zwar, es würde sich um auf die Spitze getriebene moderne Verfahren handeln. Mit einer anderen Bemerkung bezeugt sie jedoch, dass mittels dieser Verfahren ein genuin postmodernes Weltbild begründet werde – eine Diskrepanz, der sich die Autorin offenbar nicht bewusst ist. Die intertextuelle und zitatorientierte Schreibweise sei Ausdruck der postmodernen Überzeugung, dass die Welt „nur als Text noch gerechtfertigt"[413] ist.

Burkhart bemüht sich nicht zu dokumentieren, auf welche Art und Weise die von ihr aufgefundenen literarischen Prätexte des *Chasarischen Wörterbuchs* eine postmoderne Vorstellung von der „Welt als Text" übermitteln. Stattdessen listet sie lediglich die zahlreichen Werke, deren Spuren oder direkte Verweise im Roman anzutreffen seien, auf. Dabei werden

[412] Ebd., S. 196.
[413] Ebd., S. 190.

recht pauschale und tiefgründigere Erläuterung verlangende Behauptungen aufgestellt, wie zum Beispiel jene, dass sich das *Chasarische Wörterbuch* als Umschreibung eines Kafka- oder E.T.A.-Hoffmann-Textes oder als eine zu Ende geschriebene Erzählung von Borges[414] (hier offenbar ein Rückgriff auf Einsichten der Tageskritik) zeigt, sowie als eine „komplex modifizierte Version" des Werks *Kusari* von Jehuda Halevi oder von Lessings „Ringparabel" aus *Nathan dem Weisen*, „denn Pavićs Text suggeriert nicht zuletzt die Auffassung, wie unterschiedlich und doch äquivalent drei Religionen [...] dieselben Ereignisse darstellen und interpretieren"[415]. (Mit der Feststellung, der Roman nehme Lessings aufklärerische Toleranzthematik wieder auf, verwickelt sich Burkhart wiederholt in Widerspüche, besteht sie doch im selben Text auf Pavićs postmoderner Ideologieverweigerung.) Gelungener fällt nur die Parallelisierung des Romans mit Ecos *Namen der Rose* aus, wo auf das verbindende Motiv des vergifteten Buchs und auf den in beiden Werken eingesetzten Kunstgriff der fiktiven Herausgeberfunktion hingedeutet wird.[416]

Burkharts nur pauschale und oberflächliche Feststellungen über Intertextualität und die Vorstellung der „Welt als Text" als Fundamente eines postmodernen, von der Moderne sich absetzenden Weltbilds machen es schwer, argumetativ auf sie einzugehen. Man kann dazu nur Vermutungen anstellen und die von der Autorin gemeinte Kontextualisierung auf indirektem Wege zu entziffern versuchen. Dazu ist generell folgendes zu sagen: Intertextualität, auch in Werken mit stark postmodernen Grundzügen, kann unter Umständen zum Fundament eines neuen Weltgefühls werden, muss es aber nicht. Die Vorstellung, „Welt", d.h. „Realität" sei allein textuell erfahrbar, kann zum einen als Ausdruck radikaler epistmologischer Skepsis der postmodernen Literatur verstanden werden. Insofern jedem „Text" immer schon eine Interpretation inhärent ist, wird mit der Behauptung einer textuellen Vermittlung von „Welt" der unproblematische, unmittelbare Zugang zu jedweder Art von „Wahrheit" betont. Eine bis zum Äußersten getriebene Skepsis gegenüber der unmittelbaren Wahrheitserfahrung lässt sich unschwer als Kompromittierung der die (spät)moderne Literatur prägenden Sinn- und Wahrheitssuche deuten.

Wie Peter Zima zu diesem Thema vermerkt, kann Intertextualität auch ein anderes Wort für das Streben nach größtmöglicher Polyphonie in postmodernen Werken sein. Diese kann man

[414] Vgl. ebd., S. 188f.
[415] Ebd., S. 189.
[416] Vgl. ebd.

m. E. als Folge der eben skizzierten epistemologischen Skepsis betrachten, denn Polyphonie ist, wie Zima erklärt, „als Reaktion auf eine extreme *Polysemie* oder Unbestimmbarkeit der Tatsachen“[417] zu verstehen, was leicht mit dem Misstrauen gegenüber unproblematischer Wahrheitserkenntnis auf eine Linie zu bringen wäre. Um der Unbestimmbarkeit der Tatsachen Ausdruck zu verleihen, kreieren postmoderne Schriftsteller intertextuelle Erzählstrategien und erzielen somit eine textuelle Polyphonie, die jeden Versuch einer monologischen Vereinheitlichung des Textes sabotiert. Postmoderne Autoren, so Zima, „lassen zahlreiche miteinander konkurrierende Stimmen in ihren Texten erklingen, die vereinheitlichende Interpretationen vorab ausschließen.“[418]

Sowohl auf Intertextualität aufbauende Polysemie als auch epistemologische Skepsis sind als Fundamente einer postmodernen Schreibweise im Sinne einer Poetik der Indifferenz durchaus vorstellbar. Doch gerade im *Chasarischen Wörterbuch* zeigt sich, dass auch eine Intertextualiät, die sowohl stellvertretend für Polysemie als auch epistemologische Skepsis steht, insgesamt keinen substanziellen Gesinnungswandel und keine totale Emanzipation vom Modernismus bedeuten muss. Es gehört zu einem der signifikantesten Kunstgriffe des *Chasarischen Wörterbuchs,* Polysemie und Erkenntniszweifel gerade als intertextuelle Vielstimmigkeit in Erschienung treten zu lassen. Unzählige Texte treten darin als „Zeugen“ einer (historischen, ideologischen) Wahrheit auf, und lassen eine polyphone Textlandschaft entstehen, auf der ein Wettstreit rivalisierender Stimmen ausgetragen wird: es ist, bekanntlich, ein Konglomerat an berichtenden, interpretierenden, meta-interpretierenden und, vor allem, widerstreitenden Zeugnissen zur Wahrheit über die Chasaren.

Doch auch diese ausgeprägte Intertextualiät verwandelt das *Chasarische Wörterbuch* nicht in einen Ort der Indifferenz. Im Gegenteil: Wie schon mehrfach erklärt, zielt die gesamte in der Adamssymbolik realisierte mythische Thematik, von Burkhart selbst als Kernthema des Romans identifiziert, auf eine metaphysiche Überwindung der auf der historisch-ideologischen Romanebene ausgetragenen Unvereinbarkeit heterogener Stimmen. Intertextuelle Polyphonie und Polysemie vermitteln hier durchaus die (postmoderne) Skepsis gegenüber rationaler Wahrheitserfahrung, gleichzeitig aber auch ein pessimistisches Bild der Unmöglichkeit von Kommunikation auf historischer Ebene.

[417] Zima, S. 352.
[418] Ebd.

Interessant beim Thema „Welt als Text“ ist dabei die Tatsache, dass in der Adamssymbolik die projizierte utopische *unio mystica* gerade innerhalb des Textuellen – Literarischen – zu erlangen ist. Im *Chasarischen Wörterbuch* avanciert die (lesende und schreibende) Teilhabe am Text nicht nur zur Begründung einer „Welt“, sondern sogar zur Begründung einer „besseren Welt“. Wie utopisch auch immer Pavić die Erreichung dieses metaphysischen Zustands ausmalt, fest steht, dass dem Literarischen und damit Textuellen dadurch eine Rolle anvertraut wird, die auch das moderne Vertrauen an die Form um einiges übertrifft. Im Falle des *Chasarischen Wörterbuchs* bedeutet also die Erfahrung, dass die „Welt nur mehr als Text gerechtfertigt“ sein sollte, eine modernistische Re-Affirmation der hohen Berufung der Literatur.

Burkhart beschließt ihre vorwiegend formale Analyse von Pavićs Werk mit einem kurzen Ausblick auf drei mögliche Sinnkonstitutionen des *Chasarischen Wörterbuchs*. Verwiesen wird auf die aus der Tageskritik wohlbekannte Lesart des Romans als symbolische Transposition der serbischen Geschichte und auf die innovativ gestaltete Rolle, die bei Pavić dem kreativen Rezipienten zukomme. Bezüglich der schöpferischen Leistung des Lesers verbleibt die Autorin innerhalb der vagen, allgemein-phrasenhaften, ebenfalls in der Zeitungskritik geläufigen Konstatation, der Leser sei aufgerufen, „seine parabolische Wahrheit [...] selbst aus dem Text herauszuholen“[419].

Beim letzten Vorschlag zur Sinnkonstitution kommt Burkhart nochmals auf das „zentrale Mythologem“[420] des Romans zu sprechen. Diesmal bewertet sie dessen Thematisierung als in der Ambivalenz zwischen durchaus ernsthafter Behandlung und Ironisierung gefangen – für die Autorin letztlich ebenfalls ein Beweis für die Dominanz einer postmodernen Geisteshaltung:

> Das über einen bloß ökumenischen Traum hinausweisende Mythologem der erkenntnis- und heilbringenden Synthese, der *unio mystica*, verkörpert in dem Mosaikporträt des Adam Kadmon als Ausdruck göttlicher Wahrheit, wird mit magischem Gestus, also durchaus seriös, gestaltet. Daß es aber gleichzeitig zahlreiche parodistische Brechungen und ironische Imitationen erfährt [...] – dies [...] macht das *Chasarische Wörterbuch* zu

[419] Burkhart, Traumjäger, S. 198.
[420] Ebd., S. 199.

dem, was es ist: einem postmodernen Simulakrum der Welt im Sinne ihrer aus Zeichen bestehenden und zu dechiffrierenden TEXTE.[421] (Hervorhebung im Original)

Gerade die *ambivalente* Spannung zwischen seriöser und ironisierender Behandlung des metaphysisch markierten Mythos, zwischen Mythos und Anti-Mythos, erlaubt es nicht, geradewegs auf eine postmoderne Desavouierung des Mythologisch-Metaphysischen durch seine Überführung ins „Simulakrum-Dasein" zu schließen, wie Burkhart es tut. Es ist gerade die Ambivalenz als Verhältnis zwischen Mythos und dessen Parodierung, die eine einfache Auflösung zugunsten des einen oder anderen Verständnisses verhindert. Komplexer wird die Problematik durch den Umstand, dass die Bestätigung des Mythos, die Erfüllung der „*unio mystica"*, nicht nur auf ironisch-parodistische, sondern auch auf durchaus tragische Art verhindert wird, durch die wirkenden Mächte der Unterwelt. Jede gelungene Vereinigung, jeder hoffnungsvolle Schritt zur Synthese wird, erinnern wir, mit dem Tod bestraft. Daher äußert sich die Spannung zwischen der Sehnsucht nach dem Einheitszustand und seinem utopischen Wesen als Spannung zwischen Nostalgie einerseits und Ironie und Pessimismus andererseits.

Dagmar Burkharts Erforschung von Pavićs literarischen Verfahren gewährt so manchen richtigen und plausiblen Einblick in die Eigenart der seinerzeit noch immer als neuartig empfundenen („postmodernen") Poetik. Sie hält dabei viele auffallende und richtige Charakteristika des Werks fest, die tatsächlich zur Konstitution der postmodernen Dimension dieses Romans beitragen: Brechung des historischen Diskurses, intertextuelle Polyphonie, Abkehr vom realistischen Erzählmodus usw. Da jedoch einige von diesen ästhetischen Kunstgriffen (z.B. Intertextualität, fehlende Kausallogik der Fabel und die Auflösung zeitlich-räumlicher Bezüge) fixe Bestandteile vieler moderner Texte sind, wäre es wünschenswert gewesen zu verdeutlichen, welche Rolle ihnen im postmodernen Werk zukommt.

Die problematischen Stellen in Burkharts Argumentation ergeben sich jedoch vor allem aus der Subsummierung formal-ästhetischer Charakteristika und weltanschaulicher Konzepte vermeintlich postmoderner Literatur unter die gemeinsame Kategorie „wesentlicher Merkmale". Da sie sowohl im theoretischen als auch im praktischen Aspekt ihrer Analyse gerne ein postmodernes „Weltgefühl" apostrophiert, das angeblich aus dem weltanschaulichen Bruch mit „der Moderne" erwächst, ist Burkhart gezwungen, ihrem theoretischen Ansatz, wonach sich die

[421] Ebd.

neue literarische Erscheinung immer noch unter das übergeordnete moderne Paradigma einreihen lässt, häufig zu widersprechen.

Burkhart möchte Pavić also als „postmodernen Modernen" vorstellen, dessen Werk eine neue, postmoderne Poetik ans Licht bringt, welche aber (Burharts theoretischen Vorbildern zufolge) eine neuzeitliche Erscheinung der literarischen Moderne ist. Eine kleine Dikursanalyse zeigt jedoch den Widerspruch in Burkharts Arumentation: sie spricht vom Verbleib der postmodernen Literatur innerhalb der modernen, führt aber auch postmoderne Kategorien an, die man als „Weltbild" bezeichnen könnte. Diese Kategorien - Intertextualität, Welt als Text – sind jedoch m.E. nicht geeignet, ein neues, von der Moderne und dem Modernismus sich ablösendes postmodernes Weltbild zu konstituieren.

Darüber hinaus ist es auch in Burkharts Beitrag eine Herausforderung, das als postmodern vorgestellte Weltbild des *Chasarischen Wörterbuchs* mit dem metaphysischen Gehalt des Romans in Einklang zu bringen. Führt die Slawistin einerseits die postmoderne Dekonstitution des modernen Umgangs mit dem Historisch-Dokmentarischen an, so wirkt diese Dekonstitutuion – entgegen der Meinung der Autorin – nicht in der chasarischen Welt als Ganzem. Das metaphysische Mythologem von Adam Kadmon entzieht sich der ultimativen Relativierung und lässt den Roman somit an der Schwelle zwischen Spätmoderne und Postmoderne bestehen.

Burkharts argumentative Unstimmigkeiten lassen sich teilweise auf die Wahl des methodologischen Zugangs zu Pavić zurückführen. Der ehrgeizige Versuch, ein neues poetisches Paradigma auf relativ kleinem Raum vorzustellen, verleitet offenbar zum enumerativen Deklarieren von „Merkmalen" anstelle einer näheren Erläuterung des wesentlich Distinktiven zwischen zwei poetischen Registern. Wie jede schematische Aufzählung wirft auch die Entscheidung, ein Inventar postmoderner Charakteristika zu erstellen, Probleme des Verhältnisses der einzelnen Merkmale zueinander wie auch ihrer Relation zu einem postmodernen „Ganzen" auf. Letzteres bleibt auch bei Burkhart lediglich andeutungsweise erklärt: inwiefern die vermeintlich neue Poetik mehr ist als nur die Summe ihrer Teile.

Im 1995 veröffentlichten Aufsatz „Ars memoriae und ars combinatoria in der Postmoderne"[422] greift Dagmar Burkhart die Problematik postmoderner Merkmale Pavić'scher

[422] Vgl. Dagmar Burkhart: Ars memoriae und ars combinatoria in der Postmoderne. Am Beispiel von M. Pavić. In: Die Welt der Slaven, Jahrgang XL (1995), Velag Otto Sagner, S. 341–351.

Prosa erneut auf. Im Unterschied zur ersten Erörterung, konzipiert als längere Inventaraufnahme von Wesensmerkmalen postmoderner Schreibweise, kommen nun drei von deren poetologischen Kennzeichen unter Burkharts kritisches Vergrößerungsglas: Phantastik, Intertextualität und Gedächtnisdiskurs.

Die theoretische Positionsbestimmung zum Thema ist noch wesentlich reduzierter als in Burkharts erstem Pavić-Text. Phantastik als postmodernes Kennzeichen der (damals) neueren serbischen Prosa, Pavić inbegriffen, definiert die Autorin summarisch als einen „nicht-mimetischen", „poetisch-allegorisch zu lesende[n]" Diskurs, welcher „anders als in der Literatur des 19. Jahrhunderts oder der Moderne" verwendet werde. Die Anführungen zur Intertextualität gestalten sich noch knapper als im ersten Pavić-Artikel, wobei Burkhart teilweise sogar auf die exakt gleichen Formulierungen zurückgreift. Analog zur phantastischen Narration seien auch Zitathaftigkeit und intertextuelles Spiel bereits in der literarischen Moderne fassbar, entwickeln sich aber in der Postmoderne zu einem so dominanten Verfahren, dass man bereits von der (literarischen) Begründung eines „neuen alexandrinischen Zeitalters" sprechen könne. In diesem werde Literatur (hier in Wortlaut die Wiederholung aus dem ersten Artikel) „zum imaginären Museum, zum Babel der Zitate, zum permanenten ‚pla(y)giarism'". Damit sei eine „literarhistorisch neuartige Erscheinung der permanenten Imitation" umschrieben, die Baudrillard „‚Simulacrum'"[423] (sic!) getauft habe.

Burkhart hält also an ihrem von Widersprüchen nicht freien initialen Konzept fest, wonach die Postmoderne als Überarbeitung („Redigieren"[424]) der Moderne noch immer innerhalb des bekannten literarischen Paradigmas verbleibt, ebenso aber eine literaturgeschichtlich profilierte poetologische Eigenständigkeit an den Tag legt. Probleme dieser Art ergeben sich aus dem nahezu völligen Verzicht auf nähere theoretische Begriffsbestimmungen und Abgrenzungen, die ganz offensichtlich nicht im unmittelbaren kritischen Blickfeld der Autorin stehen.

Verwirrung herrscht teilweise auch ob des Wechselverhältnisses zwischen den drei apostrophierten Verfahren, die zur Analyse stehen. Einleitend signalisiert Burkhart, die *ars memoriae* wäre der eigentliche Zentralgegenstand ihres Aufsatzes, Phantastik und Intertextualität hingegen deren poetische Bausteine: „Phantasmographie und kombinatorische Verkettung von

[423] Ebd., S. 341.
[424] Ebd.

Zeichen konstituieren sich heute mehr denn je als Bestandteile einer neuen *ars memoriae*.“[425] Wenn sie etwas weiter die Untersuchung anhand von drei semantischen Oppositionen im *Chasarischen Wörterbuch* exemplifizieren möchte, so gibt die Autorin kund, diese Oppositionen seien „[i]m Sinne der *ars memoriae* und der *ars combinatoria*“[426] zu verstehen. Andererseits stellt Burkhart an vielen Stellen der Arbeit klar, dass es ihr vor allen Dingen um das Aufzeigen von Pavićs Intertextualitätsstrategien geht. Auch diese Probleme entspringen der ungenügenden theoretischen Transparenz der Schlüsselbegriffe *ars memoriae* und *ars combinatoria*, die Burkhart als gegeben hinstellt – ganz unmittelbar wird weder der theoretische Ursprung der Termini zur Sprache gebracht noch die Art und Weise wie die Autorin selbst von ihnen Gebrauch machen möchte.

Der Begriff der *ars memoriae* ist, folgt man einigen wenigen Zitaten und der nachstehenden Bibliographie, den Arbeiten Renate Lachmanns entnommen, die den Terminus zum Kern ihrer Gedächtnis- und Intertextualitätstheorie macht.

Als Lern- und Merkhilfe funkioniert die auf Simonides von Keos zurückgehende *ars memoriae* (bzw. „Mnemotechnik“ oder „Gedächtniskunst“) u.a. auf dem Prinzip der Verknüpfung zu merkender Inhalte mit im Gedächtnis entwickelten fiktiven Bildern. Ein Spezialfall ist der sogenannte „Gedächtnispalast“, ein imaginierter Bau, in dessen Räumlichkeiten man die zu merkenden Inhalte (Begriffe etc.) fiktiv als Bilder ablagert / speichert. Beim Vortragen wird das Gemerkte von seinem jeweiligen fiktiven Standort im imaginierten Gebäude „abgerufen“. Mit dem Schwund der antiken Mnemotechnik übernehmen laut Lachmann die literarischen Texte die Funktion von Gedächtnisstiftern einer Kultur. Die Autorin entwickelt in Folge eine Vorstellung von Gedächtnis und Intertextualität, die beide in Anlehnung an die spezifische Form der *ars memoriae* (loci-Methode) räumlich gedacht werden. Lachmann postuliert die Existenz zweier aneinander gekoppelter und einander bedingender Gedächtnisräume. Alle bestehenden Texte formen nun selbst einen großen abstrakten Gedächtnisraum – sozusagen einen Speichervorrat an Inhalten und Bildern einer Kultur. Jeder neue Text schreibt sich in diesen bestehenden Gedächtnisraum ein. Dabei formt er selbst einen eigenen neuen Gedächtnisraum. Der Außenraum einander überlappender Texte und der sich darin befindende Innenraum des Einzeltextes existieren parallel und funktionieren beide nach

[425] Ebd.
[426] Ebd., S. 343.

dem Prinzip der *ars memoriae*: der Außenraum als Speichervorrat von Inhalten und Bildern aller bestehenden Texte, der Innenraum des Einzeltextes als ein Gedächtnisraum, der verschiedenste Vorgängertexte in sich aufnimmt, „speichert", und im Speicherungvorgang auch verändert. Das Gedächtnis des einzelnen Textes, seine *memoria*, sind genau genommen Spuren sämtlicher Vorgängertexte aus dem großen Gedächtnisraum der Kultur, die ein literarisches Werk bewusst oder unbewusst in Erinnerung ruft. Die Bausteine dieses auf Bachtin'schen, kultursemiotischen, sowie verschiedenen Intertextualitätskonzepten aufbauenden Gedankengebäudes prägt Lachmann in *Gedächtnis und Literatur* dem Leser mit mnemonischer Ausdruckskraft ein:

> Wenn die Literatur im folgenden unter dem Blickwinkel des Gedächtnisses betrachtet wird, erscheint sie als mnemonische Kunst par excellence, indem sie das Gedächtnis für eine Kunst stiftet; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet; Gedächtnishandlung ist; sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden."[427]

Als gegenseitiges Verhältnis der Texte, die einander erinnernd „abrufen", beruht Intertextualität für Lachmann also auf dem Prinzip des Gedächtnisses. So kann sie auch summierend verlautbaren: „Das Gedächtnis eines Textes ist seine Intertextualität."[428] Lachmann überträgt somit das technische Prinzip des antiken Gedächtnistrainigs auf die produktionsästhetische Ebene literarischer Werke (Texte) sowie auf den Entstehungsprozess und die Strukturierheit der Kultur.

Unter dem zweiten Schlüsselbegriff der *ars combinatoria* versteht Burkhart hingegen generell die Intertextualität, da die zwei Termini synonym verwendet werden. Das Konzept der Intertextualität als Beziehung von Texten untereinander scheint sich bei Burkhart, neben Lachmann, auch an Julia Kristevas Intertextualitätstheorie zu orientieren, die sich in einem wesentlichen Punkt mit Lachmanns theoretischen Überlegungen berührt.[429] Lachmanns

[427] Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M. 1990, S. 36.
[428] Ebd., S. 35.
[429] Vgl. dazu: Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik Bd. 3, Frankfurt a. M.: Fischer Athenäum 1972, S. 345–375; Dies: Probleme

Vorstellung von einem abstrakten Gedächtnisraum kommt Julia Kristevas Konzept der Intertextualität als totaler wechselseitiger Verkettung von „Texten“ sehr nahe, wobei der überaus weitgespannte Terminus „Text“ bei Kristeva auch nichtliterarische „Texte“ bzw. jedes kulturelle System wie Geschichte, Gesellschaft, Diskurstypen etc. meint und die Fixierung auf das Gedächtnis als regulativer Kraft der intertextuellen Verflechtung bei ihr wegfällt. Auch Kristevas theoretischem Entwurf liegt ein räumliches Schema zugrunde, die Vorstellung eines hypothetischen, abstrakten Raumes sich überlagernder „Texte“ der Kultur.[430] Wenn Burkhart von intertextueller Kombinatorik bei Pavić spricht, so meint sie einerseits das Referieren auf diverse Arten kultureller Systeme wie bei Kisteva, andererseits Bezugnahmen auf literarische Gattungen, Strukturen und Motive, sowie auf konkrete literarische Werke, die dann auch explizit als „Prätexte“ markiert werden. Im letzteren Fall lässt sich bei Burkhart auch das pragmatisch orientierte Intertextualitätskonzept Gérard Genettes erkennen.[431]

Da *ars combinatoria* als Intertextualität jedoch in Lachmanns auf *ars memoriae* gründendem Konzept bereits enthalten ist, erscheint Burkharts explizite Koppelung der beiden Begriffe eher als Doppelung. Die Art und Weise ihrer Untersuchung zeigt, dass die Autorin *ars memoriae*, worunter sie nicht die Gedächtniskunst an sich versteht, sondern das auf der Mnemotechnik basierende Gedächtnis des Textes über vorangehende Texte (Texte im Sinne von Genette als konkret feststellbare Bezugsquellen zu anderen literarischen Werken sowie Texte in Kristevas Auffassung des Terminus), und die *ars combinatoria* als Bezugnahme auf Vorgängertexte und deren kombinatorische Anwendung sinnmäßig gleichstellt. Mit anderen Worten, sowohl *ars memoriae* als auch *ars combinatoria* meinen das willentliche und/oder unwillentliche Referieren des Textes (hier des *Chasarischen Wörterbuchs*) auf Prätexte und damit seine Einbindung in einen gedachten intertextuellen Zusammenhang. Es ist wenig einsichtig, weshalb Burkhart auf eine solche einfache Definition im Vorfeld der Untersuchung verzichtet und stattdessen die gesamte Analyse terminologisch mystifizierend durchführt.

In der eigentlichen Untersuchung zeigt Burkhart anhand zweier ausgewählter Textstücke aus dem *Chasarischen Wörterbuch* drei semantische Oppositionen auf, die ihrer Meinung nach

---

der Textstrukturation. In: Heinz Blumensath (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 243–262.

[430] Vgl. dazu: Jens Kiefer: „Kristeva entwirft die Vorstellung eines Raumes sich überlagernder Texte, von dem es nicht mehr weit ist zu Renate Lachmanns räumlicher Gedächtniskonzeption.“ Jens Kiefer: Gedächtnis als kulturwissenschaftliches und literaturtheoretisches Problem. In: http://www.lehrerwissen.de/textem/texte/essays/jens/ memory/kap3.htm, abgerufen am 7. 12. 2015.

[431] Vgl. dazu Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

als poetische Konstanten von Pavićs Werken gelten können. (Zumindest beherrschen diese semantischen Komplexe laut Burkhart auch die folgenden zwei Romane des Schriftstellers, *Landschaft in Tee gemalt* und *Die inwendige Seite des Windes*). Es sind dies die Gegensatzpaare „Erinnern und Vergessen", „Identität und Metamorphose" und „Partikularität und Ganzheit". Bei den Teilstücken des Textes handelt es sich einerseits um den „Appendix I", mit der Überschrift „Vater Teoktist Nikoljski als Vorbereiter der ersten Ausgabe des ‚Chasarischen Wörterbuchs'" andererseits um den Lexikoneintrag „Sevast, Nikon (XVII. Jh.)"[432]

Burkhart sieht Pavićs Gesamtwerk als durch und durch intertextuell geprägt und ist der Meinung, „daß seine Texte eine solch komprimierte Prätextverarbeitung aufweisen, daß bei einer erschöpfenden Untersuchung ganze Bände von analytischen Kommentaren entstehen würden."[433] Sie geht davon aus – und hier die eigentliche Haupthese der Argumentation – dass bei der Konstituierung zentraler semantischer Oppositionen von Pavićs Texten, „Erinnern und Vergessen", „Identität und Metamorphose" und „Partikulariät und Ganzheit", das Referieren auf Vorgängertexte von größter Relevanz ist. Dabei verzeichnet die Autorin Bezugnahmen des „Lexikonromans" auf bekannnte Gattungen und Poetiken (strukturelle Anspielungen), sowie inhaltliche und motivische Verweise auf andere Werke durch Zitat, Allusion und Paraphrase. Die Dichte des intertextuellen Romangewebes erzeuge dabei keine Sinndispersion sondern vielmehr Sinnpotenzierung.[434]

Burkharts Erläuterung des ersten Gegensatzpaares Pavić'scher Poetik, „Erinnern und Vergessen", enthält gleich eine zweifache Auffassung von *ars memoriae*. Im Einklang mit dem theoretischen Inhalt des Begriffs, untersucht die Autorin Mnemotechnik als Grundlage von Pavićs intertextuellem Verfahren, bezieht aber auch deren motivische Verwendung im *Chasarischen Wörterbuch* ein. Es handelt sich um die Darstellung des hypertrophen Gedächtnisses des Mönchs Teoktist Nikoljski, von ihm selbst als „Gebrechen" bezeichnet. Wenn hierdurch motivisch auf Borges' Erzählung „Funes memorioso" verwiesen werde, dessen Hauptfigur Funes ebenfalls über ein „unerbittliches Gedächtnis"[435] verfüge, so komme hier die *ars memoriae* in ihrer Doppelfunktion als Kern des poetischen Verfahrens (Das *Chasarische Wörterbuch* legt ein Gedächtnis an „Funes memorioso" an den Tag) und als direkte thematisch-

[432] Obwohl die Autorin dezidiert angibt, die Analyse auf den zwei angeführten Stellen zu basieren, beruft sie sich teilweise auch auf andere Textausschnitte.
[433] Burkhart, Ars memoriae, S. 342.
[434] Vgl. ebd.
[435] Ebd., S. 344.

motivische Gemeinsamkeit beider Werke (hier wie dort wird motivisch auf die Mnemotechnik angespielt) zum Tragen. Verhältnismäßig weiter hergeholt sind Burkharts Vergleiche mit den Hauptfiguren zweier weiterer Werke – dem Helden der Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* Adelbert von Chamissos und dem Protagonisten von Patick Süskinds *Das Parfüm*. Die Parallelisierungen zu Teoktist Nikoljski belaufen sich hier wie dort auf die Existenz von allen drei Figuren gemeinsamen, angeborenen oder errungenen, Makeln.[436]

Bezeichnend scheint Burkhart vor allem, dass Teoktists Hypermnemie, sein Nicht-Vergessen-Können, welches er selbst als Strafe auslegt, zwar als parodistische Dekonstruktion der *ars memoriae* anmutet, andererseits positiv gewertet wird, wenn die Gedächtniskunst des Mönchs den Erhalt des von Teufelsmächten bedrohten „*Chasarischen Wörterbuchs*" garantieren soll. Teoktist lernt nämlich alle drei vom Ikonenmaler und Teufel Sevast Nikon verbrannten Teile des Lexikons auswendig, hält sie schriftlich fest und verkauft sie an den Drucker Daubmannus.

Aufgrund dieser ambivalenten Konnotation von Teoktists hypertrophem Gedächtnis (Persiflage vs. Affirmation) und den motivisch herbeigerufenen Prätexten fixiert Burkhart bei Pavić (in Anlehnung an Lachmann) „den Entwurf einer Welt, die in ins Unendliche wuchernden Katalogen vorgestellt wird, deren Ordnungsprinzip verborgen bleibt"[437] – eine Charakertistik, die ebenso die Welt von Borges' Erzählung bestimme. Dieses Urteil über die katalogartige, ihr Ordnungsprinzip verbergende chasarische Welt wird etwas voreilig getroffen. Ließe sich deren unerschöpflich erscheinender „Katalogcharakter" ohne Weiteres aus der fragmentarisierten Struktur und der ständig von neuem ansetztenden Naration, der Überfülle einander überlagernder Geschichten, sowie dem dichten Netz intertextueller Querverweise herleiten, erscheint das Abstreiten eines ordnenden Prinzips dennoch seltsam, stellt doch Burkhart selbst die Leitlinien von Pavićs Schaffen in dichotomisch-oppositären Kategorien vor, die sehr wohl auch als Ordnungprinzipien der vorgestellten Welt gelten können. Teoktits positiv wie negativ „geladene" Hypermnemie weist strukturell dieselbe Ambivalenz auf, die auch jene semantischen Oppositionen beherrscht, die die Autorin zum Mittelpunkt ihrer Untersuchung macht: Erinnern und Vergessen, Identität und Metamorphose, Partikularität und Ganzheit. Aus dieser Perspektive gesellt sich Burkhart zu all jenen Kritikern, allen voran Andreas Leitner, die auf den

[436] Vgl. ebd.
[437] Hier zitiert nach: Burkart, Ars memoriae S. 344.

unterschiedlichsten Textebenen polare Gegensätze als Wirkungs- und Ordnungsregeln in Pavićs Romanen entdecken. In der allseitigen Polarität entgegengesetzter Prinzipien wie Kohärenz – Offenheit, Determiniertheit – Offenheit, Partikulariät – Ganzheit, Phantastik – strenge Strukturarchitektonik usw. schwingen übrigens „Ordnung und Unordnung" als übergeordnetes kategoriales Gegensatzpaar mit. Das laut Burkhart verborgen bleibende Ordnungsprinzip des *Chasarischen Wörterbuchs* ließe sich daher eventuell auch als ein dem realistischen Weltbild trotzendes Schema verallgemeinern, in dem die Kategorien von Ordnung und Unordnung ein Paralleldasein entwickeln.

In groben Zügen skizziert Burkhart auch die Thematisierung der Relation Schreiben – Erinnerung im *Chasarischen Wörterbuch*. Als Impuls dienen ihr zwei einprägsame Szenen aus den ausgewählten Teilstücken des Romans: jene, als der Mönch Teoktist bei der Begegnung mit dem Teufel Nikon Sevast kurzzeitig seine Einnerung verliert – laut Burkhart eine Illustration dafür, dass die diabolischen Mächte nach Auslöschung des menschlichen Gedächtnisses streben, was Pavić zum Ideologem erhebe; und der Moment der geständnishaften Erklärung Teoktists, das lediglich der „Hunger nach Schreiben" seinen „Durst der Erinnerung" habe stillen können. Da der Erinnerungsdurst gerade dann zu erlöschen beginnt, als Teoktist sich zum Doppelgänger des satanischen Nikons verwandelt, stellt Burkhart zwei Vermutungen zum Verhältnis Erinnerung – literarisches Schaffen in den Raum: Entweder spiele Pavić hiermit auf die diabolische Natur des Schreibens an und stelle es als Alternative zur Erinnerung vor oder er betreibe mit der Analogie – ganz im Gegenteil – eine Reaktualisierung des Mythos der poetischen Urgedächtnisses (Mnemosyne).

Aber auch das Zentralthema (bei Burkahrt in Anlehnung an die Sprachwissenschaft zentrale „Isotopie" genannt) reflektiere die Topoi „Erinnern" und „Vergessen". Das tragende thematische und semantische Gewicht sah sie in ihrem ersten Pavić-Beitrag in der Adamslegende verkörpert. Nun verallgemeinert die Autorin ihre Einsichten und erklärt „das Spiel mit dem im Gedächtnis verlorenen und zu rekonstruierenden Text" bzw. die „mythopoetische[] Schöpfung und Vernichtung von Zeichen" zum primären Romanthema. Zum Ausdruck komme diese in der Legende über Adam, „dessen Bild bzw. Körper durch Buchstaben und Texte, also geronnene Erkenntnisse der Menschen als gespeichertes Kulturgedächtnis" geschaffen werde, und in der auf Freud zurückgehenden „Metaphysik des Traums als Wiederbelebung vergessener Zeichen"[438].

[438] Ebd, S. 345.

Das Unterkapitel „Identität und Metamorphose“ rekurriert im Wesentlichen auf bekannte themenbezogene Schlussfolgerungen aus Burkharts erster Pavić-Arbeit. Die Autorin verweist wiederholt auf den zentralen Stellenwert der Wandlungsmotivik bei der Konstitution von Figuren und Ereignissen im *Chasarischen Wörterbuch*, darauf, dass in Pavićs mythopoetisch bestimmtem Welt- und Zeitverständnis Personen und Ereignisse zyklisch wiederkehren und sich vor- und rückwärts durch Zeit und Raum bewegen, wobei vor allem die Hauptfiguren als Doubles auftreten. Im Sinne der *ars memoriae* drängen sich hier laut Burkhart einerseits Ovids *Metamorphosen* mit ihrer Verwandlungsthematik und der Symbolik ewiger Wandlungsprozesse in der historischen Welt als unmittelbarer Prätext des *Chasarischen Wörterbuchs* auf. Geht es um die Doppelung von Figuren, so erblickt Burkhart ein schier unendliches Meer an allusiv herbeigerufenen literaturgeschichtlichen Vorläufern. Dank dieses Motivs sei in Pavićs Roman gleich „die ganze Doppelgänger- und Spiegelungsthematik von der Romantik bis zur Moderne (Poes ‚William Wilson‘, Gogol’s ‚Nase‘, Kafkas ‚Die Verwandlung‘ etc.) aufgerufen“.[439]

Die Magie des verwandelnden Wortes als „Instrument mit göttlicher Macht“[440], wie sie diverse religiöse Systeme dominiert, dient laut Burkhart ebenfalls als motivische Realisierung des Metamorphose-Topos. Sie zeige, wie das verwandelende Wort den Roman gewisserweise narrativisch einrahmt – steht in der Einleitung das dem Johannesevangelium entstammende „Verbum caro factum est“ als Bezeichnung für Christus als den fleischgewordenen Logos bzw. das Wort Gottes, so enthalte Appendix I die Geschichte darüber, wie Teoktist Nikoljski durch narrative Einschiebsel beim Abschreiben eines Buches einen Menschen in den Tod schickt. (In der für einen jungen Mönch als Exempel vorgesehene Heiligenvita ändert Teoktist die Zahl der Fastentage von 5 auf 50, was den Mönch das Leben kostet).[441]

Am Rande sollte noch angemerkt werden, dass der Komplex „Identität – Metamorphose“ so wie Burkhart ihn hier vorstellt, kein richtiges Oppositionspaar bildet. Wenn es um die Figurendarstellung geht, meint die Autorin mit „Identität“ einerseits das psychologische Erleben des „Selbst“ als innerer Einheit einer Person, andererseits „Gleichheit“ bzw. „Konvergenz“; bei Ereignissen sind dagegen nur „Gleichheit“ und „Konvergenz“ gemeint. In beiden Fällen bilden die Kategorien „Identität“ und „Metamorphose“ kein Oppositions- sondern ein Komplementär- oder Substitutionsverhältnis. So konstituiert sich die persönliche Identität der Figuren, ihr Selbst-

[439] Ebd., S. 346.
[440] Ebd.
[441] Vgl. ebd., S. 346f.

Empfinden, *nicht im Gegensatz zu, sondern durch* Metamorphose (bei den „diachronen" Reinkarnations-Figuren). Bei den „synchronen" Doppelgängern, jenen aus der selben zeitlichen Ebene wie z. B. beim Paar Avram Branković – Samuel Koën, bildet sich Identität im Sinne des psychologischen Selbst durch eine Beziehung zum Doppelgänger aus. Durch die gegenseitige Ergänzung und Entsprechung, verhalten sie sich komplementär zueinander, was am einprägsamsten dadurch zum Ausdruck kommt, dass der eine die Wirklichkeit des anderen träumt.

Wenn es um die Figurenreinkarnation durch Jahrhunderte geht, also um „diachrone" Doppelgänger, so kann man ihre Relation aus zwei verschiednen Perspektiven betrachten. Auch ihre Identität im Sinne des psychologischen Ichbewusstseins kommt durch Metamorphose zustande, denn sie sind das Resultat der Verwandlung eines anderen Ich in ihr eigenes. In einem angenommenen synchronen Zeitpunkt könnte man die Identitätsproblematik für jede Figur des *Chasarischen Wörterbuchs* auf die Formel bringen: Identität (das „Ich") ist eine Folge der Metamorphose. In diachroner Perspektive, hingegen, kommt „Identität" die Bedeutung von „Wesensgleichheit" zu. Der substanziell selbe Vorgang (oder dieselbe Figur) taucht zu verschiedener Zeit in gewandelter Erscheinungsweise auf. Auch hier sind Metamorphose und Identität (als „Gleichheit") wesentlich aneinander gekoppelt und bedingen sich gegenseitig: Die sich ständig wandelnden Personen und Ereignisse haben denselben, unveränderbaren, identischen Kern. Diese Parallelität von gleicher Essenz und wandelbarer Form hat Andreas Leitner als Wirkungskraft ewiger Prinzipien in historisch wandelbaren Figuren bezeichnet.

Im Unterkapitel „Partikularität und Ganzheit" zieht Burkhart eine gelungene Parallele zwischen Pavićs intertextuellen Strategien und den im *Chasarischen Wörterbuch* präsenten autopoetischen Äußerungen. Pavićs poetisches Grundprinzip markiert sie als eine „alles miteinander verflechtende[] Schreibweise"[442], die anstelle der temporalen und kausallogischen Verknüpfungsmöglichkeit jene der Äquivalenz postuliere. Im Sinne der intertextuell verstandenen *ars memoriae* befindet Burkhart, dass die allseitige Verknüpfung durch Anspielungen auf eine Großzahl mythischer Erzählungen sichtbar wird, in denen die Zweiheit (so z.B. die Polarität zwischen Körper und Seele, die Dichotomie männlich/weiblich), die Dreiheit (Dreifaltigkeitsglaube, die dreifache Zeiterfahrung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, kosmogonische Vorstellungen von Himmel, Erde und Unterwelt) oder eine Vielheit

[442] Ebd., S. 348.

(hier v. A. die Erschaffung Adams aus sieben Weltteilen) in einer Einheit oder Ganzheit aufgelöst werde, wobei der als vollkommen interpretierbaren Dreizahl eine Zentralrolle zukomme.[443]

Dieselbe Ausrichtung auf eine vernetzende Schreib- und Leseweise sowie die Aufhebung der Vielfalt in der Einheit entdeckt Burkhart in autopoetisch aufzufassenden Passagen des Romans, wie in jenen, die über die Malprinzipen des Sevast Nikon berichten:

> „In den Kirchen", heißt es von Sevast, „hinterließ er auf seinen Fresken Inschriften, die, wenn sie in bestimmter Reihenfolge von Bild zu Bild und von Kloster zu Kloster gelesen wurden, eine Botschaft enthalten. Sie wird sich zusammenfügen lassen, solange es Fresken gibt."
>
> „Er nahm die blaue und die rote Farbe, setzte die eine neben die andere, während er so das Auge eines Engels malte. Und ich sah, daß der Engel veilchenfarbene Augen bekam. ‚Ich arbeite mit etwas, was wie ein Wörterbuch der Farben ist', fügte Nikon hinzu... ‚So könntest auch du arbeiten, wenn du schreibst. Warum sollte nicht jemand ein Wörterbuch der Wörter schaffen, die ein Buch ausmachen, und es dem Leser überlassen, aus diesen Wörtern ein Ganzes zusammenzufügen?'"[444]

Das „quasi göttliche, weltschöpferische Prinzip der alles miteinander verflechtenden Schreibweise"[445] gemahnt Burkahrt übrigens an Borges' Erzählung „Untersuchung des Werkes von Herbert Quain", wo der Übergang von der Dreigliedrigkeit zur binären Ordnung als Merkmal der Schriftsteller, die Entscheidung für das Unendliche und sich unendlich Verzweigende hingegen als Kennzeichen der Götter gelte.[446]

Einen überzeugenden Abschluss der Analyse schafft Burkhart durch die Veranschaulichung von Pavićs Vernetzungsprinzipien auf lexikalisch-syntaktischer und

---

[443] Hier macht sich Burkharts weit gefasster Intertextualitätsbegriff bemerkbar, indem sämtliche aufgezählten dyadischen, triadischen etc. Vorstellungskomplexe als Vorgängertexte des *Chasarischen Wörterbuchs* bei der Thematisierung der Relation Patikularität – Ganzheit verstanden werden. Offenbar ist sich jedoch auch die Autorin bewusst, dass der Begriff des „Prätextes" unadäquat erscheint, um die Relation so weit hergeholter mythischer Konzepte zum *Chasarischen Wörterbuch* zu denotieren und spricht hier statt von Prätexen lieber von „motivische[r] Intertextualität". Ebd, S. 347.

[444] Hier zitiert nach: Burkhart, Ars memoriae, S. 348.

[445] Ebd.

[446] Vgl. ebd.

motivischer Ebene. Die der serbischen Barocklyrik entstammende Technik der Wort- und Satzverflechtung, die sogenannte *pletenie sloves* (ihrerseits von serbischen, bulgarischen und russischen Autoren des 13. bis 15. Jahrhunderts übernommen), beruhend u. a. auf diversen Arten der Lautwiederholung, wie der Alliteration oder Assonanz, der Wiederkehr von Schlüsselwörtern und -silben, der Bildung von Synonymen, markiert die Autorin als auffallende und relevante Spielart struktureller Intertextualität im *Chasarischen Wörterbuch*. Aber auch die laut Burkhart zentrale Thematik des im Gedächtnis verlorenen und zu rekonstruierenden Textes nehme durch die intensive Rekurrenz lexikalischer Schlüsselbegriffe „Gedächtnis", „erzählen", „flechten", „Erzählung", „Feder" usw. ihre Form an. Motivisch werde die generelle Tendenz zur Vernetzung aller Inhalte mithilfe einer Reihe von „Gewebe- und Flechtmetaphern" unterstützt: Träume markiere Pavić mit Vorliebe als Knotenpunkte im Leben aller Menschen; die Chasarenforscher der Barockperiode tragen entweder einen Zopf oder haben das Flechten zum Beruf; letztlich füge sich auch Pavićs alter ego aus dem Roman mit seinem auf das Drehen und Zwirnen verweisenden Nachnamen Suk (von „sukati" – „drehen, winden, zwirnen") nahtlos in die komplexe Vernetzungsstruktur des *Chasarischen Wörterbuchs* ein.[447]

Burkharts über weite Strecken gelungene Untersuchung kehrt zunächst (hier ihrerseits in „intertextueller" Relation zu sehr ähnlichen Einsichten von Andreas Leitner) die paradoxalen und ambivalenten Strukturprinzipien der Welt des *Chasasrischen Wörterbuchs* zum Vorschein. Die Konstituierung dieser Strukturgesetze birgt laut Burkhart eine in ihrem Facettenreichtum kaum einzufangende intertextuelle Verbindung des Romans mit Vorgängertexten – eine Verbindung, die der Autorin zufolge zur erstaunlichen Sinnpotenzierng des Romans beiträgt. Inwiefern Burkhart hiermit Recht behält, können nur themenbezogene Nachfolgearbeiten zeigen. Vor allem wären dabei Art und Intensität der intertextuellen Beziehung zwischen dem *Chasarischen Wörterbuch* und den als Vorläufer markierten Texten (bzw. „Texten" im weiten Sinne Kristevas) von Interesse. Mit anderen Worten wäre die Frage zu lösen, wo ein konkreteres Prätext – Posttext-Verhältnis zwischen den von Burkhart angeführten Werken und dem „Lexikonroman" auszumachen ist und wo sich die Relation möglicherweise auf bloße Assoziationsketten beläuft. Obwohl sie dezidiert von Sinnverdichtung durch Intertextualität spricht, gibt Burkhart selbst diesbezüglich nur die wissenschaftliche Richtung vor, in die andere Interessierte sich begeben könnten. Auch sie selbst spricht den prinizipiellen

[447] Vgl. ebd., S. 348ff.

Erstorientierungszweck ihrer eigenen Arbeit an, denn Intertextualität müsse aus Pavićs Texten, „die man als Literarisierung von Theoremen und Ideologemen diverser Philosophien, Religionen, Mythologien und mythisch-herätischer Systeme auffassen kann, [...] erst erschlossen werden."[448]

Die eingangs erwähnte theoretische Dürftigkeit tut Burkharts Analyse der Intertextualität und *ars memoriae* (bzw. der Intertextualität als *ars memoriae*) im *Chasarischen Wörterbuch* keinen großen Abbruch. Schwierigkeiten, die sich dennoch daraus ergeben, entstehen, da die analysierten Verfahren als allgemein bekannt vorausgesetzt und nicht einmal andeutungsweise expliziert werden, was Verwirrung bezüglich des eigentlichen Hauptgegenstands der Analyse und des genauen Gebrauchs der Termini schafft. Problematisch wird es auch wenn *ars memoriae*, Phantastik und *ars combinatoria* (Intertextualität) wie die Autorin es vorsieht, als genuin postmodern verstanden werden sollen. Auch deren vermeintliche postmoderne Essenz erklärt Burkhart nicht, sie behandelt sie vielmehr als gegeben. So bleibt auch in diesem Text mit einem sehr interessanten analytischen Ansatz letztendlich offen, inwiefern sich auf der Grundlage analysierter Eigenschaften eine distinktiv postmoderne Literatur abzeichnet.

3.1.3. Ideologischer Kontrollgang: Die feministische Sicht des Romans

Als bisher einziger feministischer Beitrag zu Pavić aus dem deutschsprachigen Raum erscheint im Jahr 2005 der Artikel „Milorad Pavićs ‚Chasarisches Wörterbuch': postmodern und klassisch männlich"[449] von Andrea Zink. Veröffentlicht wurde er im Themenband „Übergänge. Ost-West-Feminismen" der Zeitschrift *L'Homme*, die sich als „Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft" definiert.

Wie im Titel angekündigt, kreisen Zinks Zentralgedanken um das Spannungsverhältnis zwischen einer postmodernen Optik des *Chasarischen Wörterbuchs* und der im Werk formulierten Genderthematik. Im Meer der feministischen und dem Feminismus verwandten Theorieansätze entscheidet sich die Autorin hier für eine Perspektive, die sich der Kritik des

[448] Ebd., S. 350.
[449] Vgl. Andrea Zink: Milorad Pavićs ‚Chasarisches Wörterbuch': postmodern und klassisch männlich. In: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft. Heft 1 (2005): Übergänge. Ost-West-Feminismen, S. 48–62.

Geschlechterdualismus und der darauf gründenden Machtverhältnisse verschreibt. Aus der genannten Position heraus kritisiert sie also vor allem die auf der Dominanz des Männlichen aufbauende gesellschaftliche Normierung der Heterosexualität. Bei Pavić interessiert es die Autorin folglich in erster Linie, inwieweit er im *Chasarischen Wörterbuch* eine – aus feministischer Sichtweise erforderliche – Auflösung der fest normierten Geschlechter*verhältnisse* realisiert, aber auch wie die Geschlechter*gestaltung* im Roman allgemein funktioniert.

Die in einer so verstandenen Genderproblematik enthaltenen Kategorien des Subjekts und der Identität veranlassen Zink, auch den postmodernen Charakter des Romans in Augenschein zu nehmen, wird doch die postmoderne Literatur häufig genug über die Demontage des mit sich selbst identischen und generell identitätsmäßig unproblematischen Subjekts definiert.[450] Die Autorin erinnert also daran, dass Subjektdekonstruktion als das theoretisch Gemeinsame der Postmoderne und des Feminismus aufgefasst werden kann. Von ihrem Interpretationsstandpunkt aus wird jedoch Pavićs postmoderner Text einer feministischen Vorstellung von Subjektdekonstruktion nicht gerecht. Während er zwar seine Imagination bis zum Äußersten anstrenge, um durch die Darstellung ausgefallener Aberrationen gewöhnliche Geschlechtsbilder zu unterwandern, zeige Pavić keinen Willen, auch den heterosexuell markierten Mann-Frau-Dualismus einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Bereits am Anfang der Arbeit konfrontiert Zink den Leser mit dem Fazit ihrer Untersuchung:

> Pavić bricht [...] Tabus, macht sich offenbar nur lustig über gängige Rollen und Geschlechterattribute [...]. Doch Spiel und Spott zeigen deutliche Grenzen. Hartnäckig nämlich hält sich die sexuelle Neigung der Männer zu Frauen, komplementär fühlt sich das Weibliche ausschließlich vom Männlichen angezogen.[451]

Was die dekonstruktive Infragestellung des Subjekts betrifft, bleibe Pavić also auf halbem Wege stehen, da aus feministischer Perspektive nicht weniger als die totale Subversion etablierter Geschlechterkonstellationen wünschenswert erscheint. Ja, mehr noch: Die virtuos ausgeführte Zerstörung gängiger Geschlechterrollen diene Pavić eigentlich nur als Verschleierungstaktik bei

[450] Vgl. ebd. S. 50.
[451] Ebd.

der Verifizierung des gewohnten und genormten heterosexuellen Weltbilds. Zink weitet sodann (quasi induktiv) die im *Chasarischen Wörterbuch* erkannte Problematik auf das Verhältnis von postmoderner Literatur als solcher und feministischer Genderkritik aus und wagt eine essenzielle theoretische Fragestellung zu deren Vereinbarkeit. Handelt es sich, so die Autorin, bei der vermeintlichen postmodernen Subversion von Subjekt und Identität nicht eher um ein listiges Täuschungsmanöver, welches in Wahrheit das restauriert, wogegen es angeblich kritisch ins Feld zieht – ein konservatives Subjektbild:

> Pavić reproduziert das Schema der (männlich dominierten) Heterosexualität allen subversiven Wiederholungen zum Trotz, und er verschleiert diese Reproduktion, indem er mit den Geschlechtern spielt: souverän, elegant, doch innerhalb eines klar definierten, nie hinterfragten Rahmens. Die Kritikfähigkeit eines postmodernen Textes, vor allem aber die problematische Liaison von Postmoderne und feministischer Kritik steht folglich zur Debatte. Und die entscheidende, noch immer unentschiedene Frage lautet: Läuft die *condition postmoderne*, das heißt eine gesellschaftliche, philosophische, künstlerische Verfasstheit, die die Kategorien von Subjekt und Identität zerstäubt, nicht Gefahr, zur Affirmation des Gewohnten und damit auch zur Affirmation des verleugneten Subjekts zu verkommen?[452]

Zink stellt explizit klar, dass sie hierdurch mit den Positionen Judith Butlers polemisieren möchte, da es gerade die poststrukturalitische Theoretikerin sei, die in ihren breits weltberühmten gendertheoretischen Schriften „mit der Postmoderne liebäugel[t]“.[453] (Worin der laut Zink spezifische theoretische „Flirt“ Butlers mit der Postmoderne besteht, wird weiter unten kommentiert.[454]) Was Judith Butlers Kerngedanken zur Genderproblematik anbelangt, so sei das Schätzenswerte daran ihr theoretisches Ausbrechen aus einem Geschlechts- und Weltbild, das die Fragen der Identität und des Subjekts ausschließlich innerhalb einer „allseits präsenten, männlich dominierten ‚heterosexuellen Matrix‘“ behandle. Da das Subjekt als „traditionelle Instanz von Wahrheitsfindung und Kritik“ gelte und daher in einem männlich dominierten

[452] Ebd., S. 50f.
[453] Ebd., S. 51.
[454] Zink verweist darauf, dass Butler ihre Hauptthesen in den mittlerweile zu klassischen Werken der Gendertheorie zählenden Schriften *Gender Trouble* (*Das Unbehagen der Geschlechter*, 1990, dt. 1991) und *Bodies that Matter* (Körper von Gewicht, 1993, dt. 1995) entwickelt. Vgl. ebd.

System zusammen mit dem Subjekt auch die Kategorien von Wahrheit und Kritik der männlichen Macht und Dominanz unterliegen, erweise sich eine authentische Subjektkritik als utopisch, weil hier Kritikobjekt- und subjekt zusammenfallen („Subjektkritik hieße nur Bestätigung dessen, was man angreift"). Judith Butler zeige den Weg aus dieser scheinbaren Auswegslosigkeit indem sie dem Subjekt den Status einer „ontischen Größe"[455] abspreche – dieses sei nichts Gegebenes, nichts Feststehendes, sondern eine Kategorie, die sich erst aus der permanenten Konstruktion und Bestätigung ergebe. Um eine Auflockerung und Demontage des als Zwang empfundenen heterosexuellen Schemas zu vollziehen, bedürfe es laut Butler neuer und unkonventioneller Subjektgestaltungen.

Zink erfasst Butlers eigentliche theoretische Thesen recht knapp. Aber auch in dieser gedrängten Darstellung ist der extrem konstruktivistische Subjektbegriff der amerikanischen Theoretikerin nicht zu übersehen. Derselbe ultimative Konstruktivismus charakterisiert übirgens ihre in *Das Unbehagen der Geschlechter* ausformulierte Vorstellung von „Geschlecht". Auch das biologische Geschlecht ist für Butler bekanntlich nichts Ontisches und Naturgegebenes, sondern eine Folge von auf das Individuum projizierten Zuschreibungen, die zumeist dem Vorstellungsregister gesellschaftlicher Konventionen entstammen. Mit anderen Worten, es existiert keine „richtige" oder normative Geschlechts- oder sexuelle Identität. Diese medizinisch-biologische Prämissen negierende Extremform der konstruktivistischen Gendertheorie war der Gegenstand erhitzter Kontroversen und heftiger Anfechtungen auch seitens der feministischen und Genderkritik.[456] In unserem Zusammenhang ist jedoch vor allem der präskriptive Charakter von Butlers Ansätzen von Bedeutung. So sehr diese nämlich gegen die gängigen Normierungen im Bereich der Subjektkonstitution und Geschlechterbestimmung vorgehen, so sehr legen sie auch ihrerseits neue Normen fest. Die Vehemenz, mit der eine Auflösung konventioneller und die Etablierung „‚schräge[r]' Subjektinszenierungen"[457] eingefordert wird, trägt selbst das Signum des Präskriptiv-Normierenden. Dies wohl umso mehr als Butler mit ihren theoretischen Ansätzen die Ambition zu einer weitreichenden Umgestaltung gesellschaftlicher Verhältnisse hegt; laut Zink soll die bei Butler geforderte Affirmation der normwidrigen Geschlechteridenitäten nicht weniger als „eine pluralistische, tolerante Gesellschaft

[455] Ebd.
[456] Zur feministischen Kontroverse um *Das Unbehagen der Geschlechter* vgl. die Essaysammlung: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell u. Nancy Fraser (Hg.): Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1993.
[457] Zink, S. 51.

hervorrufen“.[458]An die Literatur werden implizit Ansprüche gestellt, durch alternativ-dekonstruierende Subjektbilder zum umfassenden Projekt der gesellschaftlichen Neuordnung beizutragen.

Doch in der präskriptiven Forderung nach der Verneinung festgefahrener Geschlechterrepräsentationen erweisen sich manche feministischen Positionen – auch jene von Andrea Zink – als rigoroser als die Ideen Judith Butlers. Eine folgenreiche Lücke tue sich laut Zink in der Argumentation Butlers deshalb auf, weil ihr Insistieren auf der Auflösung konventioneller Subjektvorstellungen nicht davor schütze, auch die konventionellen Subjektbilder wiederzubeleben. Die problematische Schüsselstelle in Butlers Gendertheorie sei in der folgenden Erläuterung zu ihrem Verständnis der (Subjekt-)Dekonstruktion enthalten: „Dekonstruieren meint nicht verneinen ..., sondern in Frage stellen und ... einen Begriff wie ‚das Subjekt‘ für eine Wieder-Verwendung oder einen Wieder-Einsatz öffnen, die bislang noch nicht autorisiert waren.“[459] Wenn Butler also einerseits eine Aufweichung des gängigen Subjektverständnisses in präskriptivem Gestus für notwendig erklärt, so gibt sie andererseits zu verstehen, dass diese Aufweichung bzw. Dekonstruktion nicht die totale Verneinung oder Zerstörung von bereits etablierten Subjektkonzepten nach sich ziehe. Dekonstruktion meine für sie eine Infragestellung des Normierten mit dem Ziel, auch das Nicht-Normierte in den Bereich des Autorisierten zu überführen und nicht, das Normierte zu annullieren. Genau in diesem Hinzugesellen des bisher Tabuisierten, Illegitimen und „Schrägen“ zum gesellschaftlich Sanktionierten manifestiert sich ja der offene und pluralistische Charakter von Butlers projizierter Wunschgesellschaft. Das bei Butler wirkende Erbe der postmodernen Dekonstruktion äußert sich also als eine Politik des sowohl-als-auch.

Das Dorn im Auge der anti-postmodernistisch auftretenden Feministinnen, Zink einbegriffen, ist die Möglichkeit, dass Dekonstruktion als Basis gesellschaftspolitischen und, darauf aufbauend, literarischen Denkens die konventionellen Subjekt- und Geschlechter-vorstellungen restauriert. Hier beginnt die eigentliche Kollision zwischen Feminismus und Postmoderne. Denn, während Butler für ein Nebeneinander verschiedenster Subjektkonzeptionen offen ist, gilt Feministinnen wie Zink jede Bewahrung des Etablierten als reaktionär und regressiv. Zink gesellt sich hier explizit zu den feministischen Theoretikerinnen wie Nancy

[458] Ebd.
[459] Hier zitiert nach: Zink, S. 48.

Frazer, die in den postmodernen Implikationen von Butlers Theorie die Gefahr sichten, potentiell auch „schlechte (repressive, reaktionäre) Umdeutungen“[460] des Subjekts zu produzieren. Wie die Lösung dieses Konflikts auf dem Feld soziopolitischer Debatten aussehen könnte, fällt außerhalb des Rahmens der vorliegenden Arbeit. (Zu vermerken wäre lediglich, dass es sich um gegensätzliche axiomatische Postulate handelt, die sich kaum aufeinander abstimmen lassen.) Im Falle des Literarischen und, noch genauer, des *Chasarischen Wörterbuchs*, erweist sich die Anwendung binärer Kategorien der „Progressvität“ und des „Konservativismus“ als durchaus problematisch.

Zink tritt also mit ihrer feministischen Ausgangsposition an das *Chasarische Wörterbuch* mit klar definierten Ansprüchen an einen wertvollen literarischen Text heran – dieser müsse die totale Subversion des Geschlechterdualismus und die darauf basierenden Machtverältnisse zum Ziel haben. Eine Kuriosität ihrer Darlegung (die eventuell auf ein ungenaues Lesen zurückzuführen ist) besteht darin, dass sie die theoretischen Voraussetzungen bzw. „Richtlinien“ für einen „progressiven“ literarischen Text alle schon bei Judith Butler formuliert findet und diese auch zur Grundlage ihrer Analyse macht:

> Um eine Aufweichung des männlich-weiblichen Zwangsystems erwirken zu können, müssen [...] – nach Butler – die *Systemränder, das heißt die Randexistenzen und üblicherweise verschwiegenen Außenseiter* in den Blick rücken. Verworfene, asexuelle oder geschlechtlich konfuse Wesen, die den ‚normalen‘ Frauen und Männern dienen, damit sich letztere *als normal* und *die Heterosexualität als Norm* etablieren können, sollen im Rahmen der Wiederholung von ihrer Randstellung befreit und als Basis des Gewöhnlichen gezeigt werden. Daneben sind den systeminternen Beziehungen keine Grenzen gesetzt. Schon ein Bestand von nur zwei Geschlechtern gestattet immerhin drei Kombinationsmöglichkeiten.[461] (Hervorhebung im Original)

Während Pavić mit außergewöhnlichem Einfallsreichtum Randexistenzen zeichne, reduziere er die „systeminternen Kombinationen“ auf das heterosexuelle Modell: „Das ‚*Chasarische*

[460] Hier zitiert nach: Ebd., S. 48.
[461] Ebd., S. 54.

Wörterbuch‘ kennt kuriose Geschlechtlichkeiten, skurrile Einzelexemplare und sprachliche Abweichungen [...], nicht aber die Homosexualität.“[462]

Die geschlechtliche Markierung des *Chasarischen Wörterbuchs* in Form der männlichen und weiblichen Romanversion ist aus feministischer Perspektive natürlich hochinteressant, da sich durch diesen poetischen Kunstgriff potenziell relevante Thesen zur Frauenproblematik und zum Genderproblem formulieren lassen. Zink zufolge nutzt Pavić diese Möglichkeiten aber nicht zugunsten der feministischen Anliegen aus.

Das Hauptproblem scheint von Zinks feministischem Standpunkt aus die Fokalisierung des Erzählten zu sein. Für sie ist Pavić als Autor der im Roman vorgestellten Welt auch der Befürworter einer klaren heterosexuellen Definierung dieser Welt. Die Vorstellung der geschlechtlich verschiedenen Buchvarianten werde zwar im Text einer Frau, Dorota Schulz, überantwortet, doch könne dieser poetische Gestus nicht über die Gewissheit hinwegtäuschen, dass der Schriftsteller Pavić die wahre Instanz der Begründung des heterosexuellen Weltbilds ist: „Er, der Autor mit dem männlichen Namen Milorad und seinem männlichen Alter Ego im Text, klassifiziert die Reflexionen Dorotas [...] als männlich beziehungsweise weiblich.“[463] In das feministische Denkschema, wo männliche Dominanz, gesellschaftliche Macht und Heterosexualität wechselwirkend einhergehen, bezieht Zink schnell noch die metaphysische Instanz Gottes als Vergleichsgröße an, um das männlich konnotierte schöpferische Prinzip hier wie dort zu dekonstruieren: „In letzter Instanz ist also ein Mann, ähnlich dem lieben Gott, Schöpfer der heterosexuellen Welt.“[464] Zink setzt sich also zunächt kurzerhand über den Unterschied zwischen der biographischen Person des Schriftstellers und der Erzählinstanz des *Chasarischen Wörterbuchs* hinweg, was vom ästhetischen Standpunkt her natürlich mehr als problematisch ist, zumal die Autorin die vorgenommene Nivellierung nicht näher begründet. Eine solche Begründung erscheint von den ideologischen Positionen des Feminismus aus offenbar unnötig. Welche Folgen das für die Wahrnehmung von literarischen Werken haben kann, lässt sich hier nur in Umrissen beschreiben. Am verheerendsten für die Interpretation von Literatur ist bei einem solchen Zugang, dass jeder beliebige Erzählerkommentar oder jedes beliebige Urteil jeder einzelnen literarischen Figur (sei es die Erzählung in erster oder dritter Person) als direkte Stellungnahme des biographischen Autors (fehl)gedeutet werden kann.

[462] Ebd.
[463] Ebd., S. 53.
[464] Ebd.

Selbstverständlich muss die Person des biographischen Schriftstellers bei hermeneutischen Überlegungen nicht völlig ausgeblendet werden. Doch vor allem bei Werken, die wie das *Chasarische Wörterbuch* Autorschaft als solche explizit und implizit thematisieren, ist höchste Vorsicht geboten. Explizit problematisiert wird Autorschaft durch die Postulierung des fiktiven Herausgebers der Erstausgabe des Romans, Joannes Daubmannus, sowie durch die zahlreichen anderen an der Zusammenstellung der Quellen zu den Chasaren beteiligten bzw. interessierten Figuren. Implizit wird Autorschaft bei Pavić auf noch subtilere Weise behandelt. Einerseits erfährt man vom fiktiven Herausgeber, der eigentlichen – außerhalb der drei Wörterbücher stehenden – Erzählinstanz des Romans von der Möglichkeit eines „versteckten Romansinns", was sicherlich sehr deutlich in Richtung des biographischen Autors weist, denn nur ein solcher kennt den geheimen Sinn des von ihm geschaffenen Werks. Andererseits ist die Zersplitterung in fragmentarische und widersprüchliche Kleineinheiten dessen, was die Erzählinstanz als „geheime Arbeit" des biographischen Autors preisgibt, so groß, dass eine mehr als deutliche Schwächung der Autorrolle nicht zu übersehen ist. Mit anderen Worten wird jene Wahrheit, die der biographische Autor über die von ihm geschaffene chasarische Welt übermitteln möchte, einer so extremen Dekonstruktion preisgegeben, dass von einer auktorialen Dominanz – geschweige denn einer gottähnlichen – nicht die Rede sein kann.

Darüber hinaus entbehrt die von Zink gezogene Analogie zwischen Pavić und Gott nicht einer gewissen Banalität. Der Schriftsteller Pavić wird allein aufgrund seines männlichen Geschlechts mit Gott dem Schöpfer gleichgesetzt, in einer Weise, die sowohl den Schriftsteller als auch Gott in das Schema männlicher Dominanz und Machtausübung drängt. Aus dieser rigiden Perspektive heraus ist jeder die Mann-Frau-Problematik aufgreifende Autor bereits aufgrund seiner geschlechtlichen Natur dem möglichen Parallelismus mit dem autoritären Gott des Alten Testaments ausgeliefert, einem Parallelismus der a priori negativ konnotiert ist, da Gott offenbar als Urschöpfer der „heterosexuellen Matrix" gilt. Somit wird der männliche Autor schon seines naturgegebenen Geschlechts wegen von vornherein in seiner Schaffensweise eingeschränkt – will er dem Vorwurf des „gottgleichen", autoritären männlichen Habitus entgehen, muss er ein besonderes ästhetisches Interesse für die umfassende Auflösung all jener Verhältnisse zwischen Mann und Frau zeigen, die diesen Dualismus in irgendeiner Weise aufrechterhalten. Eine solche Einschränkung erscheint vom ideologischen Standpunkt des

Feminismus (à la Zink) natürlich gerechtfertigt, vom feminismusunabhängigen ästhetischen Blickpunkt ist sie aber keinesfalls nachvollziehbar.

Wie streng der Mann-Frau-Dualismus im *Chasarischen Wörterbuch* von Zink inspiziert wird, zeigt sich am diesbezüglichen Fazit der Autorin: Der an sich interessante Kunstgriff der geschlechtlichen Attribuierung von Romanversionen werde feministischen Anforderungen nicht gerecht, obwohl Pavić die Thematik mit einer großen Portion Ironie ausstatte – sowohl die Parallelisierung der männlichen und göttlichen Schöpferkraft als auch die scharfe Trennung der Geschlechter würden nämlich karikierend gebrochen. Denn, mit der vielversprechenden Einteilung in eine männliche und eine weibliche Buchvariante nehme Pavić den Leser eigentlich auf den Arm – der Unterschied reduziere sich auf einen einzigen Absatz. Durch die unbedeutend geringe Differenz werden im selben Zug der Geschlechterdualismus und die vermeintliche schöpferische Ebenbürtigkeit des Autors mit Gott ironisch relativisiert. Die schöpferische Potenz, die sich sowohl im biblischen Schöpfungsmythos über Adam und Eva als auch im Schaffensakt des Künstlers manifestiert und ein duales Weltbild hervorbringt, gebe Pavić dem Spott preis: „Gott-der-Autor kündigt zwei verschiedene, geschlechtlich markierte Werke an, bringt aber nur winzige Gegensätze zustande. Lächerlicher hätte man die ‚Geschichte mit der Rippe' kaum machen können."[465]. Doch Zink stößt sich an der bloßen Tatsache, dass der Dualismus samt der noch so kleinen Differenz zwischen der männlichen und weiblichen Version dennoch erhalten bleibt. Die Erfindung des geschlechtsspezifischen Buchs erweise sich somit als ein karikierend-wiederholendes Verfahren, also eines, das den Geschlechterdualismus zwar ironisch unterhöhlt aber auch von neuem bestätigt. Die Normierung – so der implizite Vowurf – bleibt dadurch erhalten.

Andererseits setze Pavić alles daran, die im *Chasarischen Wörterbuch* präsente heterosexuelle Normierung auszuhöhlen. Besonders meisterhaft geschehe das durch die Ausweitung der Attribute des Männlichen und Weiblichen auf eine beliebige Anzahl von Erscheinungen. „Damit", so die Autorin, „expandiert die Geschlechtlichkeit in Bereiche, in denen sie sinnlos erscheint."[466] Im Roman seien Bücher, Winde, Farben, Wochentage, Substantive, Verben, Konsonanten und Zahlen geschlechtlich gekennzeichnet; ebenso Augen und Daumen, Köper und Blut, der Tod und vieles mehr. Indem sie auf so zahlreiche und

[465] Ebd.
[466] Ebd., S. 54.

heterogene Phänomene ausgedehnt werde, erscheine die Zuordnung von Geschlechtlichkeit willkürlich und somit sinnlos.[467]

Äußerst beeindruckt und nicht minder verwirrt zeigt sich Zink von jenem poetischen Manöver, das „den Sinn des Geschlechtlichen überhaupt“[468] infrage stelle. So werden im *Chasarischen Wörterbuch* traditionelle Konnotationen eines Geschlechts mit bestimmten Attributen sowohl sanktioniert als auch negiert. Beispielhaft zeige sich dies am Umgang mit den Gegensatzpaaren rechts-links und männlich-weiblich. Ausgehend von der dominanten Verknüpfung des Männlichen mit „rechts“ und Weiblichen mit „links“ und dem in den meisten europäischen Sprachen implizit vorhandenen Zusammenfall von Männlichkeit und Recht, schaffe Pavić ein so variantenreiches Netz von Verbindungen, dass am Ende eine verlässliche Zuordnung – etwa die Identifizierung des Männlichen mit Rechts – keinesfalls mehr möglich sei: „Im ‚Chasarischen Wörterbuch‘ werden rechte Männer von rechten Frauen, linke Frauen von linken Männern abgelöst, aber wir finden auch die altbekannten Typen vor: recht(schaffen)e Kerle und falsche (linke) Weiber.“[469] Wie auch anderswo bei Pavić, gehen hier also Normbestätigung und Normzerstörung eine paradox scheinende Symbiose ein. Die Parallele zum karikierend-bestätigenden Verfahren, das im Spiel mit der Geschlechtszuweisung der Buchversionen zum Ausdruck kommt, liegt auf der Hand. Hat die Autorin die Simultanität von Normverletzung und Normverifzierung zunächst als suspekt erklärt, scheint sie diesmal in ambivalenten Gefühlen gefangen: „So sehen wir uns einer seltsamen Mischung aus Negation und Affirmation gegenüber, die sowohl stört als auch mitreißt und berauscht.“ [470] Mit einem kurzen Seitenblick zur Diskursanalyse lässt sich feststellen: das, was Zink als Mangel bei der Gestaltung der Geschlechterthematik im *Chasarischen Wörterbuch* erkennt, übt gleichzeitig eine kleine Faszination auf die Autorin aus – die permanente, unentwirrbare Koexistenz von Ordnung und Unordung, Regel und Regelverletzung, Norm und Normwidrigkeit.

Zink findet im *Chasarischen Wörterbuch* aber auch zahlreiche Beispiele für „reine“ Normverletzung vor. Eine bewunderungwürdige Auflösung akzeptierter Geschlechteridentitäten und Vehaltenscodes gelinge Pavić durch die umfassende Belebung des Verruchten, Verbotenen und Diffusen. So finden sich unter seinen Figuren Geschlechtswechsler, ihres Geschlechts

[467] Vgl. ebd.
[468] Ebd., S. 55.
[469] Ebd.
[470] Ebd.

Beraubte und männlich-weibliche Kompositionen.[471] Signifikant hierfür sei u.a. die Episode, in der der islamische Teufel Iblis Prinzessin Ateh ihr Geschlecht raubt. Ateh entflieht in die islamische Hölle nach dem Entschluss des christlichen und jüdischen Teilnehmers an der chasarischen Polemik, sie den unterirdischen Mächten des jüdischen Belial und des christlichen Satan auszuliefern. Unfähig, den Beschluss der zwei anderen Höllen gänzlich rückgängig zu machen, raubt ihr Iblis das Geschlecht, sowie das Gedächtnis an ihre Sprache und ihre Gedichte (außer an ein einziges Wort, „Ku“) und schenkt ihr im Gegenzug ewiges Leben. Zink zufolge zersprengt die Dramaturgie vom Geschlechtsraub die gängigen Arten des Geschlechtsbewusstseins:

> Durch die ungewöhnliche These vom Raub eines weiblichen Geschlechts scheint Pavić seinerseits die Normalitäten umkrempeln zu wollen. Er öffnet damit den Blick für Möglichkeiten, die im Normalen versteckt bleiben. Offenbar *haben* Frauen – ähnlich der Chasarenprinzessin – ein Geschlecht, das sich sogar rauben lässt, obwohl seine Lokalisierung, vor allem die Identifikation mit einem sichtbaren Körperteil, Schwierigkeiten bereitet. Nach dem Raub fehlt Ateh – äußerlich gesehen – nichts. Aus dieser Optik stellen Frauen zumindest keine Projektionsfläche für diejenigen dar, die *etwas* – Sichtbares – haben.[472] (Hervorhebung im Original)

Mit diesem Kunstgriff entautomatisiere Pavić effektvoll die Vorstellung, wonach als Inkarnation des Geschlechts das männliche Geschlechtsorgan angenommen wird.[473]

Darüber hinaus werde an der Konstellation der Doppelgängerfiguren, die die Kategorie der Geschlechtswechsler begründen, die Destabilisierung der Subjektidentität offenbar. Männliche Romangestalten reinkarnieren sich in weiblichen und umgekehrt, wie im Falle der jüdischen Teuflin Evrosinija Lukarević aus der Barockschicht des Romans, die sich in den vierjährigen Knaben Manuil van der Spaak aus dem 20. Jahrhundert verwandelt. Die exakte Art und Weise ihrer identitätsmäßigen Verbindung bleibe dabei ungewiss, was die Subjektidentität als solche in Wanken bringe:

---

[471] Vgl. ebd. , S. 56–60.
[472] Ebd., S. 57.
[473] Vgl. ebd.

> Durch solche Motiv-Wiederholungen bietet Pavić zwar *Identifikations*möglichkeiten an, er verweigert aber *Identitäten*. Ob Evrosinija und Manuil nun ähnlich, gleich oder gar dieselben seien, darf und muss offen bleiben. Doppelgänger sind erkennbar, Subjekte dagegen nicht. Anders formuliert: Die zerstäubten Subjekte [...] binden sich an kein bestimmtes Geschlecht.[474] (Hervorhebung im Original)

Zu den normbrechenden Figuren gesellen sich u. a. noch die „Kompositionen" (der „falsche" Kagan, der sich als Imitation des wahren aus einem weiblichen Kopf und einem männlichen Unterleib zusammensetze), wie auch die von Zink als „diffus" markierten Gestalten, darunter die Gottesmutter Maria, die mit einem Mann verglichen werde, und Adam Kadmon bzw. Adam Ruhani als androgynes Wesen, das sowohl Frau als auch Mann sei.[475]

Doch sämtliche von Pavić vorgelegten Verfahren der ironisch-parodistischen Brechung werden Zinks feministischem Ideal totaler Subversion im Bereich des Geschlechtlichen nicht gerecht. Die große Schwäche des Romans, wie schon erwähnt: das Ausklammern der Homosexualität. Karikatural unterminiert werde im *Chasarischen Wörterbuch* der geschlechtlich bestimmte Körper, nicht aber das heterosexuelle Verhalten. Mit größter Beharrlichkeit klammere sich Pavić an den Dualismus Mann-Frau, der sich allen normbrechenden Manövern zum Trotz, ja sogar innerhalb dieser Manöver, als der einzig akzeptable sexuelle Modus behaupte. Folglich wird das Werk von der Autorin mit dem Etikett des Konservativismus versehen:

> Alle Konfusionen enthalten und reproduzieren den Dualismus, auf männlichen Unterleibern sitzen weibliche Köpfe, weibliche Wesen werden als männliche wiedergeboren, Buchstaben, Winde, Bärte sind entweder männlich oder weiblich. [...] Hierin dürfte die eigentliche, letztlich konservative Normierung des „Chasarischen Wörterbuches" zu suchen sein. Denn Pavić macht um die Homosexualitä einen Bogen.[476]

Die Ausgrenzung der Homosexualität ist letztlich auch der Grund für ein negatives Gesamturteil des Romans. Für Zink ist dies Beweis genug, dass die chasarische Welt als Ganzes von einem reaktionären, normbewahrenden, das Andere und den Anderen letztlich ausgrenzenden Weltbild

[474] Ebd., S. 58.
[475] Vgl. ebd., 59f.
[476] Ebd., S. 60.

bestimmt wird. Was dann doch etwas überraschen mag, ist das daraus folgende resolute Schlussurteil der Autorin, in dem die an anderer Stelle gelobten dekonstruierenden Kunstgriffe restlos abqualifiziert werden: Sämtliche Bemühungen Pavićs um die Aufweichung der normierten Geschlechtermarkierungen sowie um die Belebung der Randexistenzen, des geschlechtlich Bizarren, Schrägen und Verworfenen dienen dem Schriftsteller nur als grandioses und hinterhältiges Täuschungsmanöver, mithilfe dessen die heterosexuelle Welt in ihrer Dominanz bestätigt werden soll. Alles klingt nach einer heterosexuellen Verschwörung des Schriftstellers gegen die eigene literarische Welt: „Pavićs Chasaren bestätigen, aller sexuellen Eskapaden zum Trotz, ja sogar durch diese Eskapaden, die ein Ablenkungsmanöver großen Maßstabs und großer Klasse darstellen, unsere ‚normale', ‚richtige' und als richtig verstandene Welt."[477]

Andrea Zink betrachtet das *Chasarische Wörterbuch* also innerhalb eines äußerst beschränkten, auf ideologischen Positionen des Feminismus basierenden, literaturkritischen Rahmens. Es geht der Autorin sehr präzise darum, nachzuweisen, ob Pavićs Roman „[e]ine feministische Kritik, verstanden als Kritik am Geschlechterdualismus und den damit verbundenen Macht-verhältnissen"[478] unterstützt oder nicht. Das Urteil fällt negativ aus, doch als wesentlich interessanter erweisen sich die Auswirkungen der allzu eng formulierten Kriterien auf die literaturkritische Analyse und Urteilsgebung. Die Konzentration der Autorin auf die Repräsentation der Geschlechtssbilder- und verhältnisse bei der Darstellung von Subjektidentität im Roman resultiert einerseits in einer wesentlich tiefgründigerern und konkreteren hermeneutischen Auseinandersetzung mit ausgewählten Textstellen als das bei vielen anderen Beiträgen der Fall ist. Andererseits erweist sich das rigorose literaturkritische Urteilskriterium nach der Formel „Unterstützung der feministischen Positionen oder nicht" mehr als probelmatisch.

Zinks Projektion der ideologisch-politischen Positionen des Feminismus auf die Literatur bringt eine rigorose präskriptiv-normierende Literaturauffassung hervor. Die literaturkritische Optik wird durch diese Präskriptionsmechanismen auf ein sehr enges Feld ideologischer Inspizierung verkürzt, auf ein Feld das zu klein ist, um den literarischen Text in seiner Nicht-Reduzierbarkeit auf das Ideologische zu erfassen.

[477] Ebd., S. 62.
[478] Ebd.

Feministische Kritik wie sie Zink oben zitierend zusammenfasst, versteht sich als Projizierung bzw. Übertragung politischer Anliegen des Feminismus auf die Literaturanalyse. Im Bereich des Gesellschaftlichen setzt der so verstandene Feminismus durch den Kampf gegen die geltenden Normen männlicher Dominanz neue Normen fest. Das Ziel ist nicht weniger als die allumfassende, totale Subversion der „heterosexuellen Martix" – ein ultimatives Bestreben, das in seiner Radikalität selbt deutliche Züge des Normativen trägt. Dieselben Richtlinien gelten daher auch für die Literatur: vom „progressiven" und damit literarisch wertvollen Text wird die radikale Unterwanderung geltender gesellschaftlicher Normen erwartet. Insofern setzt diese Art feministischer Kritik rigide normierende Reglementierungen voraus, die dem literarischen Werk in seiner ästhetischen Polyvalenz nicht gerecht werden känne. Die so verstandene Kritik zeigt keine Toleranz für einen freien, kreativen Umgang mit dem gesellschaftlich Autorisierten und weist der literarischen Imagination von vornherein einen fixen normativen Rahmen zu, der in der totalen Subversion jedes (im Bereich der Geschlechteridentität) gesellschaftlich noch immer als Normalität anerkannten Verhaltens besteht. Künstlerische Kreativität wird ideologisch rigide normiert.

Der präskriptive Charakter solcher Literaturbetrachtung hat zur Folge, dass die Gegenstäde der Analyse weitgehend kontextlos untersucht werden, ohne ihre (zumindest anzunehmende) Relation zum Gesamtzusammenhang des literarischen Werks in Betracht zu ziehen. Hätte Zink eine solche Relation erwogen, wäre sie womöglich zum Schluss gekommen, dass Pavićs Behandlung der Geschlechterthematik der umfassenderen „Poetik der Paralogie" des *Chasarischen Wörtebuchs* entspricht. Auf vielen Ebenen des Romans manifestiert sich eine polare Koexistenz der Oppositionen, das gesamte Werk tendiert zu einem polaren Spannungsverhältnis zwischen Chaos und Ordnung, dem Gewohnten und Ungewohnten, dem Offenen und Geschlossenen. Wie Zinks Analyse selbst zeigt, existiert auch im Bereich des Geschlechtlichen das Gewohnte und Geregelte Seite an Seite mit dem Schrägen und Verrufenen. Der Geschlechterdualismus als Norm lässt sich daher durchaus als der die Paralogie am Leben erhaltende Gegenpol zu jenen Identitätszeichnungen auffassen, die als Un-Norm oder Anti-Norm erkannt werden. Die Aufrechterhaltung und reiche Ausgestaltung des Mann-Frau-Dualismus finden ihre Berechtigung jedoch vor allem im Zusammenhang mit dem Androgynen-Mythos, dem eine zentrale Rolle in der Sinnkonstituierung des Romans zukommt. Mit dem vielfach potenzierten Bild der Gespaltenheit in männliche und weibliche Daseinsformen evoziert Pavić

die ursprüngliche mythische Vollkommenheit in Form der Androgynität Uradams als des himmlischen Vorfahren des Menschen, die es im „Projekt“ der Wiederherstellung seines mystischen Körpers wiederzuerreichen gilt. Die Thematisierung der Homosexualität liegt demnach nicht aus ideologischen Gründen außerhalb des ästhetischen Horizonts des Romans, sondern deshalb, weil sie für die Konstituierung der ganz konkreten Androgynen-Thematik nicht von Belang ist.

Darüber hinaus fehlt es Zinks These, die facettenreich inszenierte Zerstörung des geschlechtlich definierten Körpers sei nur ein versteckt-hinterlistiges Manöver zur Inthronisierung oder Wahrung des heterosexuellen Weltbilds an jeglicher Fundierung jenseits der willkürlichen Statements der Autorin. Auf Basis der Argumente, die jeder ästhetischen Grundlage entbehren, gelingt es nicht, den Leser von Pavićs angeblicher literarischer Perfidie zu überzeugen.

Zink kann folglich auch ihre Hauptthese nicht beweisen, wonach es gerade der postmoderne Charakter des Literaturwerks (und der *condition postmoderne* im Allgemeinen) ist, der über den Umweg der Subjektdezentrierung das Festhalten am Normierten ermöglicht und damit ein „konservatives“ Subjektbild errichtet. Die plausible Möglichkeit, dass nicht die Postmoderne überholt geglaubte Subjektentwürfe hervorbringt, sondern dass es sich beim *Chasarischen Wörterbuch* um einen Grenzfall zwischen (spät)moderner und postmoderner Poetik handelt, wird nicht in Erwägung gezogen. Dies kann vermutlich auch nicht in Erwägung gezogen werden, da poetologisch-ästhetische Betrachtungen der strengen Logik ideologischer Grundannahmen untergeordnet sind. Fazit bleibt, dass die kritischen Wertungen des Feminismus, so sehr sie auch gegen das Dualismusdenken und gegen die Prävalenz binärer Oppositionen zu Felde ziehen, selbst im Denken innerhalb binärer Kategorien des „Progressiven“ und „Konservativen“ gefangen bleiben.

Letztendlich geht es Zink also darum, den genauen Grad der Übereinstimmung des analysierten Textes mit ideologischen Positionen und gesellschaftspolitischen Interessen des Feminismus abzumessen. Wie jede literaturkritische Praxis, die auf stark reglementierenden Kriterien beruht, gestaltet sich auch diese Interpretation des *Chasarischen Wörterbuchs* letztlich als ein ideologischer Kontrollgang, welcher, allein schon aufgrund seines überwachenden Gestus, genau das für sich beansprucht, wogegen er andernorts vehement ankämpft – eine Form der Machtausübung.

3.2. Das *Chasarische Wörterbuch* zwischen Kulturkonflikt und Toleranzidee

3.2.1. Wiederkehr der religiösen Toleranz – *Das Chasarische Wörterbuch* als neuaufklärerisches Narrativ

Eine der prominentesten Figuren der neueren deutschsprachigen Literaturwissenschaft, der Rezeptionstheoretiker Hans Robert Jauß, widmet Mitte der 1990er Jahre seine Aufmerksamkeit dem *Chasarischen Wörterbuch*. In der umfassenden Studie „Das Religionsgespräch oder: The last things before the last“[479], veröffentlicht in einem Band der einflussreichen Reihe *Poetik und Hermeneutik*, interpretiert Jauß den Roman als zeitgenössische literarische Aufarbeitung der religiösen Toleranz mit seinem zentralen Topos – dem Religionsgespräch. Er würdigt darin Pavić als Erneuerer einer relevanten thematischen Entwicklungslinie der europäischen Literatur und positioniert ihn folglich auch, expliziter als Leitner, innerhalb der europäischen literarischen Tradition.

Gleichzeitig zögert Jauß, von einer „Tradition“ des literarischen Religionsgespächs zu sprechen und stellt klar, dass er seine Studie lieber als Impuls für eine mögliche diesbezügliche Debatte versteht. Neben dem *Chasarischen Wörterbuch*, positioniert der deutsche Theoretiker weitere bekannte Werke der europäischen Literatur in die potentielle Tradition des literarischen Religonsdisputs mit ein: Jehuda Halevis *Liber Cosri* (Halevi ist gleichzeitig ein Protagonist des *Chasarischen Wörterbuchs*), Dialogus inter Philosophum, Judaeum et Christianum von Petrus Abaelardus, Nikolaus von Kues' *De pace fidei*, Jan Potockis *Die Handschrift von Saragossa* sowie das bekannteste Werk mit einem Religionsgespräch im Mittelpunkt, Gotthold Ephraim Lessings *Nathan den Weisen*.

Jauß stellt einleitend klar, dass die unmittelbare Anregung zur Aktualisierung des Themas politischer Natur gewesen sei. Im Jahr der Veröffentlichung der Studie, 1996, schreibt er mit Blick auf den unmittelbar vorausgehenden historischen Horizont, in dem es zum Zerfall der Sowjetunion und Jugoslawiens sowie zum Zusammenbruch der entsprechenden ideologischen Systeme kommt, was eine Welle neuer Religions- und Bürgerkriege ausgelöst habe, „gespeist von der Wiederkehr eines archaischen, nationalen wie religiösen, Fundamentalismus.“[480] Dies

[479] Vgl. Hans Robert Jauß: Das Religionsgespräch oder: The last things before the last. In: Poetik und Hermeneutik – Das Ende: Figuren einer Denkform. München 1996, S. 384–414.
[480] Ebd., S. 388.

sei der direkte Anlass dafür, das Bewusstsein über die Bedeutung des Religionsgesprächs in der Literatur wiederzubeleben, denn gerade dieses sei jene Form gewesen, mithilfe derer in der Vergangenheit die Beschwichtigung religiöser Feindseligkeiten zwischen den sich im alleinigen Besitze der Wahrheit wähnenden Konfliktparteien initiiert wurde.[481]

Das Thema hat sich also durch den politischen Kontext „aufgedrängt". Seine Erörterung lässt sich folglich unter anderem als Jauß' politisches Engagement im Rahmen der persönlichen – literaturwissenschaftlichen – Kompetenzen auffassen, als intime Reaktion auf die Herausforderung der unmittelbaren historischen Gegebenheiten.

Jauß hält das Religionsgespräch für eine Form, die als charakteristisch für das Ende von Epochen und großen Ideologien gelten kann – für jene geschichtlichen Perioden, in denen der Reichtum und die Pluralität von Ideen letztere in kontroverse Konstellationen zueinander stellen und in denen kodifizierte Formen der Wahrheit um die Vorherrschaft kämpfen. Somit stehe der Religionsdisput am gegensätzlichen Pol im Vergleich zur jenen historischen Situationen, in denen ein offener Horizont des Anfangs das Aufkommen großer ideologischer Bewegungen ermöglicht. Ist eine neue Idee erst im Entstehen begriffen, müsse sie, so Jauß, mit aller Vehemenz auf der eigenen Wahrhaftigkeit bestehen und gegen die Prädomination der konkurrierenden Ideen vorgehen. Im Gegensatz hierzu setze das religiöse Streitgespräch einen „Horizont des Endes" voraus: die finale Ausformung religiöser Lehren in Gestalt einer kodifizierten Wahrheit. Der Religionsdisput komme in jener historischen Situation auf, in der die Suche nach Wahrheit abgebrochen und stattdessen auf der Wahrheit insistiert wird. Genau dann nämlich, wenn Glaubensinhalte zu Dogmen werden. Im Kontext der kodifizierten Wahrheiten existiere für den zwischenkonfessionellen polemischen Dialog im Bereich der Theologie kein Spielraum mehr.[482] Eine Polemik mit der Intention, den Argumenten der anderen Seite Gehör zu schenken, geschweige denn die fremden Glaubenslehren verstehen zu wollen, sei zu jenem Zeitpunkt nicht mehr denkbar.[483]

Gerade in einer solchen Konstellation finde das literarische Religionsgespräch seine Daseinsberechtigung. Denn im Gegensatz zum konfessionellen Disput in der Theologie verliere das Religionsgespräch, sobald es auf das literarische Feld übertragen werde, seinen

[481] Vgl. ebd., S. 384.
[482] An dieser Stelle seiner Argumentation klammert Jauß implizit ökumenische Bestrebungen zwischen verschiedenen Religionsgeminschaften aus. Diese widersprechen seiner doch radikalen These, dass die Dogmatisierung der Glaubenslehren zum Abbruch sämtlicher interreligiöser Verständigungsbemühungen führt.
[483] Vgl. ebd., S. 386.

dogmatischen Charakter und gewinne adogmatische, in manchen Fällen sogar bewusst antidogmatische Konturen.

Mit mehr oder weniger starker Überzeugungskraft interpretiert Jauß im Segment „Figuren des Endes in Pavićs ‚Chasarischem Wörterbuch'"[484] den Roman zunächst mithilfe der *Figur des Endes* um zu demonstrieren, dass die Ausrichtung auf das Ende die gesamte Romanstruktur und dessen Bedeutungspotential wesentlich bestimmt.

Doch das argumentative Hauptgewicht liegt bei Jauß auf der Interpretation der chasarischen Polemik. Ihr Profil und ihr Verlauf lege nahe, dass im *Chasarischen Wörterbuch* auf eine ästhetisch bemerkenswerte, verführerische Art die Antwort auf die „letzten Fragen" bewusst umgangen wird, und somit auch die Frage nach einer einzigen unhinterfragbaren Wahrheit (des Glaubens). In der chasarischen Polemik als formal geführter Diskussion über den wahren Glauben, an der die Vertreter dreier Religionen teilnehmen, komme eigentlich überhaupt kein richtiger Religionsdisput zustande. Das Gespräch zwischen den drei Beiteiligten, das den Kagan für die Annahme des einen wahren Glaubens bewegen soll, werde nicht auf dogmatischer Ebene ausgetragen, in ihm würden im Grunde genommen keine Glaubensfragen erörtert.[485] Hier gelingt Jauß eine äußerst wichtige Differenzierung, welche der Kritiker leider nicht weiter analysiert und damit uninterpretiert lässt. Denn das Ausweichen vom theologischen Diskurs auf die Domäne des Historischen verwandelt die chasarische Polemik in ein Streitgespräch zwischen Ideologien (hier: den Ideologien der Konfessionen), das auch den Charakter des neuzeitlichen Religionsgesprächs in weitere Distanz zum jenen der Aufklärung stellt.

Der Verzicht auf die Kennzeichnung der chasarischen Polemik als ideologisch wirkt sich – wenn auch nicht drastisch – auf den weiteren Argumentationsverlauf aus. Jauß erweitert seine richtige Einsicht von der Umgehung der „letzten Fragen" im *Chasarischen Wörterbuch* durch einen weiteren bedeutenden Aspekt: Der Gesprächsverlauf nehme, entgegen seiner äußeren Gestalt, nicht die Form eines dialogischen (bzw. trialogischen) Konflikts an. Die „letzten Fragen" würden also zweifach umgangen, durch die Abkehr vom theologischen Diskurs und durch die Nicht-Konstituierung des Streitgesprächs. Dass es zu einer solchen Konstitution erst gar nicht kommt, sei der enigmatischen Figur der Prinzessin Ateh zu verdanken. Diese nehme jedem der drei Widersacher seine dogmatischen Waffen ab, indem sie ihn mit einem unlösbaren

[484] Vgl. ebd., S. 388–396.
[485] Vgl. ebd., S. 393.

Rätsel konfrontiert. Durch eine poetisch formulierte und rhetorisch geschickt ausgestaltete Trickfrage wende Ateh den Disputverlauf immer in die jeweils unerwartete Richtung, gerade wenn es scheint, dass einer der Teilnehmer die Polemik zu seinem Gunsten entschieden hat. Auf diese Weise verhilft sie im Roten Buch dem christlichen Mitstreiter zum Sieg, im Gelben dem hebräischen und im Grünen dem islamischen. Mit ihren rhetorischen Wendungen, Vergleichen und dunklen Sentenzen, durch die sie den Geist des Widerspruchs in die chasarische Polemik bringe, verkörpere Ateh die dem strengen Dogmatismus der Theologie entgegengesetzte Kraft des dichterischen Wortes.[486]

Das alles verleitet Jauß zur folgenden Schlussfolgerung: Ist die Tradition des Religionsgesprächs in der Theologie und in der Literatur älterer Zeiten wie Lessings *Nathan dem Weisen* als didaktisch profiliert, so setzt sich Pavićs *Chasarisches Wörterbuch* von der dominant didaktischen Tradition durch jenes poetische Verfahren ab, das der Ernsthaftigkeit des theologischen Disputs über die letzte Wahrheit den ironischen Geist des Widerspruchs, personifiziert als Prinzessin Ateh, entgegenstellt. Zwischen der Rigidität des Religionsstreits und Atehs Widersprüche generierenden ironischen Einschüben entstehe somit eine Art „ästhetische Schwebe“[487]. Ateh verkörpere somit „das Recht der Poesie, den Absolutheitsanspruch der Theologie zu bestreiten – das Recht, die Frage nach der im Streit unerkennbaren letzten Wahrheit zu suspendieren und sich mit einer provisorischen Moral zu begnügen.“[488]

Durch das poetische Prinzip des Widerspruchs lege Pavić nahe, dass die letzten Fragen jeder menschlichen Erfahrung transzendent seien und dass sich folglich im Rahmen einer Diskussion im Diesseits nur auf „vorletzte Fragen“ eine Antwort geben lasse. Es sei genau dieser poetische Standpunkt, der Pavićs Roman in die Nähe des ursprünglichen Toleranzkonzeptes der Aufklärung bringe.[489]

Jauß’ vorwiegend ethische Lesart des Romans ist nicht frei von Widersprüchen und bedarf darüber hinaus einiger Richtigstellungen. Diese betreffen sowohl den Charakter der chasarischen Polemik als auch die Rolle, die Prinzessin Ateh innerhalb des Disputs einnimmt. Wie schon gesagt, vermerkt der Autor zwar ganz richtig, es überrasche, dass die chasarische

[486] Ebd., S. 392–395.
[487] Ebd., S. 394.
[488] Ebd.
[489] Vgl. ebd., S. 395.

Polemik „nicht eigentlich auf dogmatischer Ebene ausgetragen wird“[490]. Aus dieser richtigen Ensicht zieht Jauß jedoch keine Konsequenzen für die weitere Anlyse des Romans. Wie im Kapitel 3.1. bereits gezeigt, tauschen die drei Teilnehmer an der chasrischen Polemik keine theologisch-dogmatischen Argumente aus, womit der Disput die Form eines ideologischen Streitgesprächs unter dem Deckmantel der Theologie annimmt. Wenn sich aber die chasarische Polemik nur äußerlich als theologisch, argumentativ jedoch ideologisch gestaltet, so unterminiert auch die Ironie der poetischen Entgegnungen von Prinzessin Ateh nicht die dogmatische Rigorosität von Glaubensvorstellungen um die Diskussion über „letzte Fragen“, sondern, viel weiter gefasst, jene von historisch-ideologischen Konstrukten aller Art.

Auch die Rolle von Atehs poetischen Einschiebungen scheint Jauß insgesamt überbewertet zu haben. Er hat sicherlich Recht, wenn er behauptet, dass Ateh kraft der dichterischen Ironie den (m.m.N. historisch-ideologischen) Wettstreit der drei Religionen jeweils abbricht und ihn in die unerwartete Richtung lenkt. Jauß unterschlägt aber dabei, dass sich die chasarische Prinzessin dadurch innerhalb jedes Buches demjenigen Vertreter zur Seite stellt, dessen Religion auch das Buch vertritt – so löst sie den ideologischen Konflikt im Roten Buch zugunsten des christlichen Mitstreiters, im Grünen zugunsten des islamischen, im Gelben zugunsten des herbräischen. Poesie wirkt zwar in jedem der drei Bücher als ironische Unterminierung des ideologischen Wettstreits, gleichzeitig unterstützt sie aber jeweils die ideologische Anschauung jenes Buchs, in dem sie wirkt. Der dichterische Impetus Atehs fügt sich also in den ideologischen Horizont jenes Buchs ein, in dem er geäußert wird. Bei allem Geiste des Widerspuchs, mit dem die Poesie die Diskussion „sprengt“, erweist sie sich somit auf der Gesamtebene des Romans als zu schwach, um die ideologischen Divergenzen tilgen zu können. Im Gegenteil, ingesamt scheint auch die am ideolgischen Wettstreit teilnehmende Dichtung die Logik der Unvereinbarkeit dreier Bücher, dreier Ideologien, zu unterstützen. Versucht man also auf Jauß’ interpretativer Linie zu bleiben, so könnte man richtigstellend behaupten, dass der Reiz der Poesie darin leigt, jedweden ideologischen Dogmatismus umgehen zu können, ihre Macht aber nicht so weit reicht, um ihn aus der Welt (zumindest jener des *Chasarischen Wörterbuchs*) zu schaffen.

Jauß interpretiert also Atehs poetischen Geist des Widerspruchs als eine Rede, die den strengen theologischen Diskurs unterbricht, um ihn mit dichterisch-rhetorischen Mitteln ironisch

[490] Ebd., S. 393.

in die unerwartete Richtung zu lenken und ihn damit in seiner dogmatischen Strenge ad absurdum führt. Dieses Ad-Absurdum-Führen sei ein Beweis für die absolute Transzendenz metaphysicher Fragestellungen und folglich ein poetischer, neuaufklärerischer Aufruf zur religiösen Toleranz. Doch das ganze Konstrukt scheitert daran, dass die gesamte chasarische Polemik theologiefrei ist und Atehs Worte letztendlich von jedem einzelnen Buch ideologisch vereinnahmt werden.

Entgegen Jauß' Meinung werden also die letzten, metaphysischen Fragen in der chasarischen Polemik nicht ausser Kraft gesetzt, denn sie stehen dort gar nicht auf dem Programm. Die Polemik initiiert keine Glaubensfragen, sondern bringt den Anspruch der historischen Religionen auf Geltung und Wahrheit innerhalb des Historischen zum Vorschein. Das ist insofern ein relevanter Bedeutungsunterschied, da die Existenz einer eizigen, ungeteilten metaphysischen Wahrheit nicht negiert, sondern von vornherein ausserhalb der Polemik bleibt. Auf dem Felde des Historischen streiten die drei Konfliktparteien stattdessen um die Glaubensideologie, die sie als institutionelle Religionen repräsentieren.

Ebenso problemtisch ist daher auch die Schlussfolgerung, die chasarische Polemik sei ein Sinnbild für religiöse Toleranz im Sinne einer Gleichstellung von drei verschiedenen Glaubenswahrheiten mittels poetischer Suspendierung. Das Konzept der Toleranz scheint vielmehr negativ behaftet und erweist sich als unzulänglich, um die Feindschaft und Divergenz zwischen den drei verfeindeten institutionellen (ideologischen) Wahrheiten zu beseitigen. In ihrer resoluten Unvereinbarkeit und Kommunikationslosigkeit sind die Ideologien bzw. Wahrheiten dreier Bücher innerhalb des *Chasarischen Wörterbuchs* zum tolerierenden Nebeneinander gezwungen. Sie existieren gleichberechitgt Seite an Seite ohne Hierarchie- und Dominanzverhältnisse, doch auch ohne Verständigung. Ihr gegenseitiges Verhältnis ist daher jenes der Toleranz als passivem Erdulden des Anderen. Die rigorose und antagonistisch gefärbte (ideologische) Unvereinbarkeit dreier Bücher des *Chasarischen Wörterbuchs* ist primär eine pessimistische Diagnose über den Unwillen, die Wahrheit der anderen Seite in irgend einer Weise gelten zu lassen. Toleranz erscheint hier als „Ersatz" für offene Konfrontation und schafft den bestehenden Konflikt nicht aus der Welt.

Nach all dem ist es fraglich, ob man das *Chasarische Wörterbuch* tasächlich als Revitalisierung des aufklärerischen Religionsdisputs in zeitgenössischer poetischer Einkleidung betrachten kann. Im Gegensatz zu Jauß' Überzeugung, dass die vermeintlich neue Spielart des

Religionsgesprächs bei Pavić anti-didaktische und adogmatische Züge aufweist, ist es tatsächlich so, dass sich ein Religionsgespräch in der chasarischen Polemik gar nicht erst konstituiert. Da nur die Form des Dialogs theologisch, die Argmentation jedoch ideologisch ist, bleibt vom didaktischen aufklärerischen Streitgespräch der Lessing'schen Tradition nur die äußere Gestalt erhalten, der Schein, dass es sich um ein Religionsgespäch handelt. Jauß unterlässt es, die vermeintlich theologische Kontroverse als ideologisch zu kennzeichnen, weshalb ihm auch der entscheidende Unterschied zwischen dem traditionellen Religionsdisput der Aufklärung und dem neuen Narrativ, der primär nicht aufklärerisch pazifizierend, sondern pessimistisch ist, entgeht. Neu ist also nicht nur die Abkehr vom didaktischen Modell mit seiner Steifheit der theologischen Rede, sondern gerade das ausgeprägte Bewusstsein über den ideologischen und ideologisierten Rahmen jedes historischen Diskurses, auch eines in der Geschichte wirkenden religiösen Diskurses, der als institutionelle Rede Züge des Ideologischen annimmt. Die Skepsis gegenüber dem Toleranzprinzip leitet sich wohl auch aus der Überzeugung über die Ideologisiertheit jedes historischen Diskurses her, denn Toleranz kann im *Chasarischen Wörterbuch* die Feindseligkeit, die auf substantieller Unvereinbarkeit ideologischer Wahrheitskonzepte beruht, nicht beseitigen. Im Gegensatz zu aufklärerischen Narrativen, erscheint Toleranz hier als ein zu schwaches Konzept, um die Elimination ideolgischer Konfrontationen hebeizuführen.

Interessant und entscheidend kann im Kontext von Jauß' Analyse des Religionsgespächs in der europäischen Literatur die Frage sein, weshalb in der chasarischen Polemik als einem formal als Religionsstreit gestalteten Diskurs keine theologischen Argumente vorgebracht werden. Dies kann als Pavićs implizites Statement über die Transzendenz der „letzten Fragen" gelesen werden – auf die Transzendenz des Metaphysischen wird also nicht mithilfe Atehs poetischem Geist des Widerspruchs verwiesen, damit die Wahrheit dieses Metaphysischen aufklärerisch suspendiert wird. Die Traszendenz des Metaphysischen manifestiert sich hier als Minus-Präsenz, als etwas Abwesendes, an dessen Stelle etwas anderes, nämlich die Ideologie, getreten ist. Damit ist die Relevanz einer metaphysischen Wahrheit bei weitem nicht suspendiert (sie manifestiert sich, wie schon mehrfach erklärt, auf der mythologisch-metaphysichen Textebene, vor allem in der Adamssymbolik). Es ist möglich, in dieser Minus-Präsenz Pavićs Zweifel daran zu erblicken, dass auf theologischer Ebene überhaupt dialogisches Interesse für den Anderen herrscht. Es wäre dies der Zweifel an der Offenheit gegenüber einem Horizont der religiösen Toleranz und des ökumenischen Dialogs. Dieser implizite Zweifel an Ökumene und

religiöser Toleranz ist darin ausgedrückt, dass auf dogmatischer Ebene gar nicht erst argumentiert werden kann, da diese Ebene von der Ideologie der jeweiligen Glaubenstradition beherrscht wird.

Sehr wohl kann man jedoch sekundär – im Gestus der individuellen Interpretation – diese pessimistische Billanz als Pavićs provokativen Aufruf zum religiösen und kulturellen Miteinander deuten, das jedoch erst die Barriere ideologischer Voreingenommenheiten zu durchbrechen hätte. Dieses Miteinander müsste jedenfalls mehr als „Toleranz" sein, welche im Roman nicht mehr als ein unwillentliches Hinnehmen des Anderen ist. Mit der These vom toleranten Charakter des *Chasarischen Wörterbuchs* hätte Jauß somit nicht die Semantik des Romans erfasst, sehr wohl aber seinen möglich Sinn bzw. Zweck, der aus dem Roman hinaus auf die Welt des menschlichen Miteinander deutet.

Wie bereits erwähnt, markiert Jauß seine literaturkritische Tätigkeit in der Studie zum literarischen Religionsgespräch als persönliche Reaktion auf tief greifende politische und historische Umwälzungen seiner Zeit und verweist damit explizit auf den Einfluss des gesellschaftlichen Kontextes auf die Rezeption literarischer Werke. Andererseits zeigt sich gerade an dieser Studie deutlich, dass die individuelle Reaktion bzw. individuelle Positionierung innerhalb des gesellschaftspolitischen Kontextes – bewusst oder unbewusst – nicht nur ein literaturkritischer, sondern auch ideologischer Akt ist. Davon zeugt auch Jauß' Entscheidung, die chasarische Polemik im Lichte nationaler Konflikte auf dem Balkan als Manifest gegen Glaubensdogmen zu deuten und so implizit die konfessionellen Unterschiede als direkte Ursache nationaler Auseinandersetzungen auszulegen. Es entgeht ihm, dass Pavić die Konflikthaftigkeit von Wahrheiten dominant nicht auf der Ebene von Glaubensunterschieden, sondern auf jener von ideologischen und kulturellen Unterschieden zwischen den drei Konfliktparteien behandelt. Letzteres bedeutet jedoch, dass tiefere und breitere Fundamente der Konfliktthematik ausfindig gemacht werden, und verleitet unter anderem zum Schluss, dass das *Chasarische Wörterbuch* extreme religiöse Feindseligkeiten als Konstrukte seitens der ihnen übergeordneten (hier nationalen) Ideologien begreift.

Jauß selbst gibt am Ende der Studie seine Überzeugung kund, das aufklärerische Toleranzkonzept habe sich als unangemessen im Kontext der neueren Geschichte erwiesen, womit er offenbar die eingangs angesprochenen nationalen Konflikte am Balkan und in der Sowjetunion meint. Im Lichte dieser Feindseligkeiten müsse die Toleranzidee, um für ein

Zusammenleben der Menschen wirksam zu werden, eine Transformation erfahren – die Passivität des Tolerierens, des Ertragens des Anderen müsse in die Richtung eines aktiven Verhältnises des Verstehens und Akzeptierens evoluieren.[491] Er übersieht dabei, dass das *Chasarische Wörterbuch* diesbezüglich weitsichtiger war, da es auch jene Interpretation zulässt, die die Toleranzidee als Substitut für wahre konfessionelle und (im jugoslawischen Kontext) nationale Verständigung vorstellt.

Gleichzeitig bedauert Jauß, dass sich der Autor des *Chasarischen Wörterbuchs* während der kriegerischen Auseinandersetzungen der 1990er Jahre zu nationalen Animositäten hinreissen habe lassen, die sein Roman verurteile. Werk und biographische Person des Schriftstellers vergleichend, wirft er Pavić somit intellektuelle Unredlichkeit vor, da der ethische Code seines Romans mit dem seines Handelns nicht übereinstimme:

> Hat man das Buch als eine hintergründige Kritik des religiösen Fundamentalismus gelesen, so wird man nachträglich von seinem Autor eines Schlimmeren belehrt, der unlängst angesichts des in seinem Land tobenden Kampfs alle gegen alle glaubte, ein öffentliches Bekenntnis zur Ideologie eines Groß-Serbien ablegen zu müssen.[492]

Mit Blick auf das letztgenannte Urteil regt Jauß' gesamte Argumentation zu Überlegungen über das Verhältnis zwischen dem „Erwartungshorizont" als kontextueller Bedingtheit literarischer Rezeption und dem Kritiker als Leser an.

Im Jahr 1996, kurz nach der fast allgemeinen Diffamierungskampagne gegen Pavić wegen des vorgeblich nationalistischen Geistes seiner Werke trennt Jauß bei der Romaninterpretation deutlich zwischen der Person des Schriftstellers und dessen Prosa. Indem er das *Chasarische Wörterbuch* als Hohelied der religiösen Toleranz präsentiert, zeigt er Mut, sich dem dominant negativen Bild über Pavićs Werk entschieden zu widersetzen. Jauß makiert damit übrigens – wenn auch nicht explizit – die unmittelbare Nähe zwischen religiösen und nationalen Feindseligkeiten im jugoslawischen Kontext. Zur Zeit des Ausbruchs des Bosnienkriegs ist die Gleichsetzung von religiöser und nationaler Zugehörigkeit der drei am Konflikt beteiligten Parteien bereits vollzogen – Serben als Orthodoxe stehen den Kroaten als Katholiken gegenüber,

[491] Vgl. ebd., S. 413f.
[492] Ebd., S. 396.

während der islamischen Bevölkerung, die ethnisch der südslawischen Volksgruppe angehört und sich im nationalen Sinne zunächst als serbisch oder kroatisch erklärt hatte, im Jahre 1971 ein eigenständiger Volksstatus zugebilligt wird. Im Einheitsbegriff „Muslime“ („Muslimani“) wird seitdem ihre religiöse und nationale Identität zusammengefasst. (Es ist natürlich nicht unplausibel, in der chasarischen Polemik, die vom Religionsstreit zum historischen Konflikt im weiteren Sinne auswächst, einen Verweis auf die enge Zusammenführung von nationaler und religiöser Zugehörigkeit auf jugoslawischem Boden zu erblicken.)

Andererseits ist die Forderung nach Übereinstimmung zwischen etwaigen ethischen Maßstäben eines Werks und der Handlungsethik seines Autors keinesfalls selbstverständlich. Sie stellt vielmehr eine persönliche Richtlinie des Kritikers dar, die ihm entweder als normativer literaturkritischer Wert gilt oder als Reaktion auf die unmittelbaren Herausforderungen des gesellschaftlichen Kontextes verstanden werden kann, wobei unter bestimmten Umständen beides zusammenfallen kann.

Lässt man die Forderung gelten, so ist zumindest diskutabel, ob die Grundsätze von Pavićs Werk und Leben tatsächlich so divergent sind wie es Jauß erscheint. Vor allem deshalb, weil es in den zwei Bereichen nicht im gleichen Ausmaß um ethische Prinzipien geht, sondern um philosophisch-erkenntnistheoretische Einsichten einerseits und ethische Normen andererseits.

Die Gleichwertigkeit und Unvereinbarkeit ideologischer (historischer, nationaler) Wahrheiten im *Chasarischen Wörterbuch* setzt als philosophische Erkenntnis über das Wesen der historischen, rational erfassbaren Wahrheit nicht voraus, dass man sich im politischen Betätigungsfeld für konsequente Wahrheitspluralität einsetzen muss. Denn diese Gleichwertigkeit erscheint im Roman zwar als (typisch postmoderne) ironische Untermauerung einer allgemein verbindlichen ideologischen Wahrheit, aber auch als pessimistische Diagnose über die fast ontologische Unvereinbarkeit verscheidener Wahrheitsperspektiven. Im Vergleich zum aufklärerischen Toleranzkonzept zeigt das *Chasarische Wörterbuch* ein viel höheres Bewusstsein über das Ausmaß dieser Konflikthaftigkeit und stellt mit pessimistischem Bedauern fest, dass die philosophische Gleichsetzung aller ideologischen Wahrheitskonzepte in der Domäne politisch-ethischer Entscheidungen kaum zu verwirklichen ist, zumindest nicht durch das im *Chasarischen Wörterbuch* waltende Prinzip des gegenseitigen Tolerieren-Müssens.

Lässt man die Forderung nach der Konvergenz zwischen Werk und Handlungsnormen des Schriftstellers beiseite, so kann man meinen, dass Jauß’ eigene untolerante Haltung

gegenüber Pavić als Person darin zutage tritt, dass er dem Schriftsteller das Recht abstreitet, für die Interessen des serbischen Volkes einzutreten. Ist es tatsächlich „unethisch", für die Interessen der eigenen Seite, insbesondere inmitten des tobenden Bürgerkriegs, Partei zu ergreifen? Diese Frage lässt sich selbstverständlich nicht kontextlos beantworten. Die Antwort wird immer davon abhängen, für wie moralisch oder unmoralisch man das Verhalten der betreffenden (hier der serbischen) Kriegspartei erklärt. Was jedoch vom serbischen Standpunkt aus als durchwegs untolerante Haltung angesehen werden kann, ist die in der westlichen Medienberichterstattung vorherrschende Einstimmigkeit darüber, dass im jugoslawischen Bürgerkrieg nur eine Konfliktpartei – die serbische – die gesamte Last der Unmoral zu tragen hatte. In diesem Sinn schließt sich Jauß dem aus der serbischen Perspektive keinesfalls toleranten Monolog über die ausschließlich serbische Schuld in den Jugoslawienkriegen an; einem Monolog, der für die öffentliche Meinung in deutschsprachigen Ländern charakteristisch war.

Es wäre selbstverständlich auch möglich, Jauß' Kriterium der Wechselbezüglichkeit zwischen ehischem Handeln und (im weiteren Sinne) schriftstellerischer Tätigkeit auf ihn selbst anzuwenden. Ein solcher Vergleich könnte ungünstig für den Theoretiker ausfallen, da er die Motivation für die Entstehung der Studie als fragwürdig entlarven könnte. Im Jahr 1995, also kurz vor der Veröffentlichung des Beitrags über das literarische Religionsgespräch rückt Jauß auf unrühmliche Weise in den Brennpunkt des öffentlichen Interesses wegen Verschleierung seiner SS-Vergangenheit.[493] Es ist anzunehemen, dass gerade der persönliche Lebensweg den deutschen Literaturwissenschaftler im höheren Maße für die Toleranzthematik sensibilisieren konnte, und ebenso für seine zweifache Positionierung betreffend der Frage nach dem Verhältnis zwischen Werk und Leben – einerseits für die Notwendigkeit einer fairen Trennung der Domänen bei der Interpretation von Literatur, andererseits für den Appell an den Schriftsteller, der hohen Ethik seiner Prosa auch im Leben zu folgen. Je nachdem wie man das Verhältnis zwischen Werk und Leben im Falle von Hans Robert Jauß selbst interpretiert, kann man seine erhöhte Sensibilität für religiöse Toleranz entweder als Folge eines gesteigerten Bewusstseins über die Notwendigkeit von Toleranz aufgrund der Erfahrungen mit Untoleranz und somit als ehrlichen Versuch einer literarischen Wiedergutmachung für die begangenen Lebensfehler

[493] Vgl. dazu: Joachim Günter: Akademisches Aushängeschild mit braunen Flecken. In: http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/akademisches-aushaengeschild-mit-braunen-flecken-1.18490472, abgerufen am 9. 12. 2015.

auffassen. Oder aber, skeptischer formuliert, als Versuch, die Makel der eigenen Biographie durch gezielte Themenwahl zu verschleiern.

Die Frage nach dem Verhältnis von Lebenseinstellung und Werk muss natürlich auch bei Pavić nicht ausgeklammert werden. Doch, wie schon gezeigt, geht es im *Chasarischen Wörterbuch* vorwiegend um eine zweibödige philosophische Erkenntnis über die Natur der rationalen Wahrheit – deren auf dem Romanganzen postulierte Pluralität und die pessimistische Bestandaufnahme der Konflikthaftigkeit und Unvereinbarkeit von Wahrheitsperspektiven stehen einander in paradoxer Weise entgegen. Im Bereich von Pavićs Lebenswelt handelt es sich hingegen um Entscheidungen politisch-ethischer Natur. Im Gegensatz hierzu ist die Relationierung zwischen Werk und Leben bei Jauß eine zweifach ethische – hier wie dort geht es um die ethischen Prinzipien des Handelns. Es drängt sich der Schluss auf, dass die Leben – Werk-Beziehung beim deutschen Literaturwissenschaftler (zumindest in diesem Fall) enger und delikater ist als beim Autor des *Chasarischen Wörterbuchs*.

Wie auch immer man von Fall zu Fall das Verhältnis zwischen geschriebenem literarischen oder literaturkritischen Wort und Lebenserfahrung beurteilen mag, fest steht, dass die persönliche Lebensgeschichte des Rezipienten bei der Interpretation von Literatur nicht völlig ausgeblendet werden kann. Sie bildet manchmal, wie hier bei Jauß, ziemlich deutliche Konturen, während sie in anderen Fällen nur implizit vorhanden ist. Die individuelle ideologisch markierte Reaktion des Kritikers auf ein literarisches Werk ist also ebenfalls Teil des breiten Kontextes, in den der Theoretiker Jauß die Rezeption der Literatur verortet und den er Erwartungshorizont nennt. So offenbart Jauß' Bedürfnis, im Kontext der eigenen nazistisch belasteten Biographie leidenschftlich zugunsten des Dialogs und der Toleranz zu schreiben, die Einwirkung der Ideologie auf Rezeptionsmechanismen: Ideologie nicht nur als politische Haltung, sondern auch als unter dem Einfluss persönlicher Erfahrungen geformte ethische Perspektive. Bei der Interpretation von literarischen Werken zeichnet sich also auf dem mehr oder weniger objektivierbaren Erwartungshorizont der ganz persönliche, subjektive Lebenshorizont des Kritikers ab.

3.2.2. Eine pessimistische Zeitdiagnose: Konflikt der Kulturen im *Chasarischen Wörterbuch*

Fast ein Jahrzehnt nach Hans Robert Jauß ruft Monika Schmitz-Emans die Lessing'sche Thematik des *Chasarischen Wörterbuchs* wieder in Erinnerung. Ihr interpretatorisch konsistenter Aufsatz „Von der Ringparabel zur Buchparabel" aus dem Jahre 2004 zeichnet sich im Vergleich zu Jauß durch eine Perspektivenänderung und durch wesentlich pessimistischere Schlussfolgerungen aus. Im *Chasarischen Wörterbuch*, so die Auorin, gehe es nicht primär um religionsbezogene Auseinandersetzungen, sondern um die literarische Inszenierung von Kulturkonflikten. Als zeitgenössisches Werk bekunde das *Chasarische Wörterbuch* das die Gegenwartsliteratur bestimmende Bewusstsein über die prinzipielle Unlösbarkeit kultureller Konfliktsituationen. Gleich einleitend markiert Schmitz-Emans hierin die weltanschauliche Differenz zu modernen Lösungsvorschlägen Lessing'scher Prägung: „Statt sich als Vermittlerin zwischen antagonistischen Kulturen und Kräften verstehen zu dürfen, wird die Literatur in die Rolle einer Instanz gedrängt, die Aporien zwar bewußt macht, nicht aber ausräumen kann."[494]

Die kulturorientierte Fragestellung des Aufsatzes ist an seinen Erscheinungsort im Sammelband *Transkulturelle Rezeption und Konstruktion* gebunden. Folglich stützt sich Schmitz-Emans, die auch als Herausgeberin des Bandes figuriert, größtenteils auf einen der Transkulturalitätstheorie entstammenden weitgefassten Begriff von Kultur, die als „soziale und politische Wirklichkeit"[495] wahrgenommen wird.

Die Untersuchung verläuft im Großen und Ganzen zweispurig – einerseits dokumentiert Schmitz-Emans die nicht aufzuhebende kulturelle Konflikthaftigkeit und die Unmöglichkeit kultureller Verständigung im *Chasarischen Wörterbuch* (womit der Roman besonders einem postmodernen Literaturverständnis entgegenkomme), andererseits – und das geht über ihren eingangs formulierten Hauptgegenstand hinaus – verweist sie auf das Thema des Kulturschwunds, der sich im Falle der Chasaren als doppelte Ausslöschung einer Kultur manifestiere: als historisches Verschwinden eines Volks durch Akkulturation und als Schwund entsprechender historiographischer Zeugnisse.

---

[494] Monika Schmitz-Emans: Von der Ringparabel zur Buchparabel. Milorad Pavics (sic!) *Chasarisches Wörterbuch* (*Hazarski recnik*) (sic!) als poetologische Reflexion über geteilte Wahrheiten. In: Dies. (Hg.): Transkulturelle Rezeption und Konstruktion. Festschrift für Adrian Hsia. Heidelberg: Synchron 2004. S. 187–204.
[495] Ebd., S. 187.

Das Grüne, Gelbe und Rote Buch betrachtet Schmitz-Emans als drei kulturelle Welten, deren allseitige Konflikthaftigkeit inhaltlich wie strukturell potenziert werde. So werde das offensichtliche Konkurrenzverhältnis zwischen den Büchern bereits durch deren physische Trennung suggeriert, ihre fundamentale Unvereinbarkeit komme aber darin zum Ausdruck, dass sich ihre Inhalte nur teilweise ergänzen, teilweise aber in einem solchen Widerspruch zueinander stehen, der jede Art der Zusammenfügung zu einer Ganzheit unmöglich mache.[496]

Eine allgemeine Tendenz zur Dissoziation und Partikularisierung im *Chasarischen Wörterbuch* betont laut Schmitz-Emans die Bedeutung der kulturellen Divergenzen und Unvereinbarkeiten. Als Zeichen eines solchen Zerstreuungsprozesses könne man bereits die alphabetische Ordnung des Romans betrachten, die die Abwesenheit jedes anderen ordnenden Prinzips signalisiere und den Ausfall von Kohärenz auf vielen Romanebenen nach sich ziehe. So zeuge sie zunächst von Kontingenz der Geschichte im Sinne einer fehlenden zusammenhängenden Entwicklung. Aber auch jeder Art des inneren Zusammenhalts auf kulturellem Terrain werde systematisch entgegengearbeitet.[497] Obwohl der Erzähler ausdrücklcih auch zum Lesen über die Grenzen der jeweiligen Bücher hinaus ermutige, werden damit „[i]nterkulturelle Grenzüberschreitungen“[498] zwar als erwünscht, nicht aber als erfüllbar dargestellt, denn „es bleibt beim Widerspruch der kulturell geprägten Lesemuster, und die ‚Wahrheit‘ entzieht sich.“[499] (M. E. geht Schmitz-Emans etwas zu weit, wenn sie das Vorhandensein von Ordnungsprinizien der *Chasarischen Wörterbuchs* bestreitet. Zumindest die offensichtliche triadische Strukturiertheit der chasarischen Welt auf mehreren Textebenen wäre hier der Behauptung der Autorin entgegenzuhalten, ebenso aber die in anderen Studien zum Roman hervorgekehrte Ordnung der chasarischen Welt nach Gegensatzkategorien .[500])

Als zweiten Themenstrang kehrt Schmitz-Emans die nicht minder pessimistische Problematik kultureller Ausslöschung hervor. Besonders düstere Züge bekomme diese bei den Chasaren, da hier ein Fall von doppelter Vernichtung eines Volkes vorliege: der historischen wie der historiographischen. Durch die Konversion zu einem Glauben werden die Chasaren von der diesen Glauben repräsentierenden Kultur zur Gänze absorbiert. Da der konfessionelle Übertritt zur Akkulturation führe und diese aber folglich zum Verschwinden der Chasaren aus der

[496] Vgl. ebd., S. 187f.
[497] Vgl. ebd., S. 188f.
[498] Ebd., S.189.
[499] Ebd.
[500] Zur Existenz von Ordnungsprinzipien im *Chasarischen Wörterbuch* vgl. Kapitel 3.1.1. und 3.1.2. dieser Arbeit.

Geschichte, beweise dies ex negativo „die konstitutive Bedeutung kultureller Codes und Praktiken für historisch-politische Realitäten.“[501] Anders gesprochen, die Aufrechterhaltung kultureller (und darin auch religiöser) Identität ist auch Voraussetzung für die politische Intergität bzw. die historische Existenz eines Volkes.

Die Chasaren verschwinden aber auch als „Gegenstand möglicher Historiographie“[502], da sich Berichte über sie in lange Interpretationsketten und folglich in widersprüchliche, disparate und fragmentarische Spuren von Spuren auflösen. So

> enthalten die Artikel kaum je direkte Informationen über die Chasaren, sondern sie berichten meist aus zweiter, teilweise aus dritter Hand. Diverse Artikel enthalten nämlich Berichte über Personen, die sich ihrerseits mit den Chasaren beschäftigt haben. Dadurch, daß diese bereits aus einer jeweils eigenen kulturell geprägten Perspektive heraus die Chasaren interpretiert haben, kommt es nun zur doppelten Brechung der Inhalte – wenn nicht gar zur dreifachen: Manche Artikel informieren sogar über die Forschungen, die früheren Forschern gewidmet wurden, die den Chasaren nachspürten, so daß das Wörterbuch insgesamt aus Interpretationen, Meta-Interpretationen und Meta-Meta-Interpretationen zusammengesetzt ist. Das Volk der Chasaren selbst ist auf der Ebene der ihm gewidmeten Interpretationen ebenso wie in concreto geteilt, zersplittert, unlesbar geworden.[503]

Es ist übrigens gerade diese Multi-Interpretatorik, die beide von Schmitz-Emans anvisierten Problematiken – kulturelle Auslöschung und Konflikthaftigkeit – auf das Engste miteinander verschränkt. Das palimpsestartige Deuten und Wiederdeuten ist Ursache des kulturellen Identitätsverlustes der Chasaren, umso mehr als sich das historische Wissen über sie infolge des langen Interpretationsverlaufs in widerstreitende, kulturell geprägte Lesemuster auflöst. Der Prozess der dauernden Re-Interpretation, der an sich schon genügt, um die Dissolution historischer Ereignisse herbeizuführen, geht Hand in Hand mit dem Auseinanderdriften von Wahrheitsvorstellungen, mit der „Verwandlung historischer Ereignisse in kontroverse

[501] Schmitz-Emans, S.189.
[502] Ebd., S. 192.
[503] Ebd., S. 189.

Lesarten“[504]. Diese zweite Art der kulturellen Absorption der Chasaren, die im Zuge schriftlicher Auseinandersetzungen erfolgt, ist für Schmit-Emans ein Zeichen dafür, dass „Interpretation [...] etwas Kolonialistisches [hat], selbst wenn sie gut gemeint ist und mit wissenschaftlichem Ernst daherkommt.“[505] Der Behauptung über den kolonialistischen Impuls der Interpretation könnte man durchaus zustimmen, ist doch die kulturelle Absorption der Chasaren, wie die Autorin überzeugend vor Augen führt, auch eine Konsequenz interpretativer Mechanismen. Dass Interpretation im *Chasarischen Wörterbuch* jedoch „gut gemeint“ sein sollte und sogar „mit wissenschaftlichem Ernst“ betrieben wird, ist bei dem Konfliktcharakter der Einzelinterpretationen und dem Grad der phantastischen Brechung des Historischen im Roman nicht vertretbar. (Offenbar überträgt die Autorin hier etwas mechanisch ihre allgemeine kulturtheoretische Sichtweise zum Verhältnis zwischen geschriebenem Wort und Kolonialismus auf Pavićs Roman).

Nach Schmitz-Emans zeigt sich an Pavićs Umgang mit den zwei zentralen Themenfeldern auch der poetologische und ideelle Doppelcharakter des *Chasarischen Wörterbuchs*. Wenn einerseits „die Ideen der abwesenden letzten Referenz, des endlosen Spiels der Verweisungen, der endlosen Semiose, der Auflösung von Wahrheit in Interpretationen“ in „idealtypischer Weise“ den postmodernen Charakter des Romans offenbaren, so äußere sich andererseits in Bildern der Akkulturation und der „Dissoziation des Wissens [über ein Volk, M. M.] in hegemoniale, fremde Lesarten“[506] das eindeutige politische Profil des Werks. Die Formulierung der Autorin verrät, dass sie die beiden Romancharakteristika als konträr auffasst:

> Man könnte auf die Idee kommen, Pavics (sic!) Roman als Musterbeispiel eines *postmodernen* Romans zu lesen, und tatsächlich ist er mit diesem Etikett belegt worden [...]. Das ist aber nur die eine Seite der Wahrheit über das *Chasarische Wörterbuch*. Denn es ist zugleich – trotz seines halb-phantastischen Gegenstandes – ein politisches Buch.[507]

Die im ersten Satz getroffene Feststellung mutet im Jahr 2004, da Pavić gemeinhin (auch) als postmoderner Prosaist angesehen wird, zumindest befremdlich, wenn nicht sogar komisch an.

[504] Ebd., S. 191.
[505] Ebd., S. 192.
[506] Ebd.
[507] Ebd.

Interessanter wäre in diesem Zusammenhang natürlich die Frage nach der Vereinbarkeit des postmodernen Weltbilds, das häufig genug über die Abkehr vom Ideologischen definiert wird (und auch bei Schmitz-Emans tritt an dessen Stelle das „endlose Spiel der Verweisungen"), mit einer ausdrücklich politischen Perspektive des Romans. Diesem potenziellen Problempunkt wird nicht direkt nachgegangen, vielmehr gestaltet sich der weitere Verlauf der Analyse – entgegen den obigen Ausführungen – als eindeutige Bestätigung der postmodernen Gestalt des Werks. Den politischen Romankern lässt die Autorin also beiseite und lenkt ihre Aufmerksamkeit auf das zweite Zentralthema des Kulturkonfliktes in dessen postmoderner „Aufmachung". All dies exemplifiziert Schmitz-Emans anhand der intertextuellen Bezugsquellen des *Chasarischen Wörterbuchs*, wobei sie zu den entscheidenden (und im engeren Sinne literatrischen) Prätexten des Romans zum einen die „parawissenschaftlichen Entwürfe und Beschreibungen phantastischer Kulturen", die exemplarisch bei Jorge Luis Borges anzutreffen seien, zum anderen „jene Werke der europäischen Literatur, die sich dem Konflikt zwischen christlicher, jüdischer und islamischer Welt widmen"[508], zählt. Für letztere gelten ihr mehrere historische Versionen der „Ringparabel", allen voran jene von Boccaccio und Lessing, als paradigmatisch. Interessant ist vor allem die Konsequenz dieser „doppelte[n] Abstammung"[509] von Pavićs Roman. Laut Schmitz-Emans bekommt nämlich die in den Werken Lessings und Boccaccios präsente und im *Chasarischen Wörterbuchs* intertextuell herbeigerufene Problematik des Kulturkonflikts bei Pavić eine durchwegs borgesianische „Auflösung". Im Renaissance- bzw. Aufklärungsdiskurs von Boccaccio und Lessing diene die Konfliktsituation zwischen den drei abrahamitischen Religionen zwar als parabolisches Narrativ über die Ungültigkeit absoluter Wahrheitspostulate, gleichzeitig aber als Plattform für die Vekündigung einer, wie auch immer gearteten, neuen Wahrheit (im Falle Lessings beispielsweise jener der Toleranzidee). Demgegenüber komme es bei Borges, und in dessen Nachfolge bei Pavić, zur radikalen Änderung in Bezug auf das Wahrheitsverständnis selbst, das mit dem veränderten Wirklichkeitsverständnis beider Autoren zusammenhänge. So führe das Wirklichkeitskonzept Borges' als das einer künstlichen Konstruktion „mehrfach gestaffelter imaginärer Realitäten"[510] zur Dissolution des Wahrheitsbegriffs. Als Folge oder Kennzeichen eines solchen Multiversums trete in den Erzählungen des Argentiniers (vor allem in *Ficcciones*, 1965) und in Pavićs

[508] Ebd.
[509] Ebd.
[510] Ebd.

Chasarischem Wörterbuch die unendliche Vervielfachung von Texten und die Ununterscheidbarkeit der Kategorien „wahr“ und „falsch“ in Erscheinung, welche die Suche nach Wahrheit letztlich obsolet und sinnlos machen.[511] Schmitz-Emans erklärt die Herausbildung des Borges'schen Realitäts- und Wahrheitsbegriffs als Konseqenz seiner Lossagung von fundamentalen Thesen der Aufklärung – eine Entwicklung, die, folgt man der Analogiefindung der Autorin, *grosso modo* auch für Pavić Geltung hat:

> Borges bricht mit dem Projekt Aufklärung, weil er dessen Prämissen in Frage stellt. Zwar setzt sich die Literatur der Aufklärung kritisch mit absoluten im Sinne von dogmatischen Wahrheitsbehauptungen auseinander, aber wenn sie dabei auch die jeweils einzelnen angeblichen Offenbarungswahrheiten ebenso wie dogmatische philosophische Lehren ablehnt, so geschieht dies doch um einer anderen Wahrheit willen – sei diese nun ethisch oder rational-pragmatisch gefaßt. Die Borgesschen Konstruktionen hingegen bieten auf pragmatische Weise keine Anschlußstelle für die Wahrheitsfrage – ebensowenig wie für den ethischen Diskurs.[512]

Die Perspektivenänderung gegenüber dem aufklärerischen Wahrheitsverständnis begründet also eine beiden Schiftstellern gemeinsame weltanschauliche Position. Schmitz-Emans fügt noch weitere poetologische Verknüpfungspunkte zwischen den Prosaisten an, die in den Bereich des Formal-Ästhetischen und Motivischen fallen:

> Die Form des fiktiven Lexikons, die Konzeption des Mitgeteilten als Resultat einer fingierten wissenschaftlichen Recherche, die Durchflechtung verschiedener Fiktionsniveaus, die Ankopplung einer phantastischen Welt an die Gegenwartswelt sowie die rekurrente Berufung auf geschriebene Quellen, fingierte und quasi-fingierte Vorgängertexte, also die Konzeption eines literarischen Textes als Meta-Text über imaginäre und reale Referenztexte – all dies verbindet Pavic (sic!) mit Borges.[513]

[511] Vgl. ebd., S. 192f.
[512] Ebd., S. 193.
[513] Ebd.

Bedenklich erscheint im Zusammenhang hiermit das Urteil, die einzige feststellbare Differenz zu Borges bestehe in Pavićs Handhabung des Historischen. Statt wie der argentinische Erzähler in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* eine Kultur von Grund auf zu erfinden, transponiere Pavić das geschichtlich Dokumentierte ins Imaginäre. Doch auch dies ist in den Augen der Autorin kein gravierender Unterschied im Verfahren und lässt sich offenbar als modifizierte Version der borgesianischen Poetik auffassen, zumal sich Pavić letztlich dessen „Strategie einer Durchmischung von historischen Daten und Erfindungen“[514] bediene. Klärungsbedürftig bleibt hier die Frage nach einem eigenständigen poetischen Profil des *Chasarischen Wörterbuchs*, das sich nicht in Analogieregistern zu Borges erschöpft.

Die historischen Versionen der „Ringparabel“ stellt Schmitz-Emans als zweiten großen Komplex von Subtexten des *Chasarischen Wörterbuchs* vor. Anschaulich illustriert sie dabei den Prozess semantischer Abwandlungen des Topos des Gesprächs über den wahren Glauben, das als zentraler Romangegenstand bei Pavić eine Reaktualisierung erfahre.

Die Autorin setzt bei der historisch neueren und wahrscheinlich bekanntesten Variante der „Ringparabel“ aus Gotthold Ephraim Lessings *Nathan dem Weisen* (1779) an. Die direkte Verbindung sei in den Schlüsselsituationen beider Werke angelegt: Wie in Lessings „Dramatischem Gedicht“ der Jude Nathan von Sultan Saladin zur Bestimmung der wahren unter den drei Offenbarungsreligionen aufgefordert werde, so bilde in der chasarischen Polemik der Appell des Kagans an die Vertreter des Christentums, Judentums und Islam, ihn jeweils von der Wahrheit der eigenen Konfession zu überzeugen, ein entsprechendes Analogon. Nathans Erwiderung erfolgt bekanntlich per Erzählung – der Erzählung der „Ringparabel“. Es ist, erinnert die Autorin, die Geschichte über den Vater, der einen wundersamen Ring, jedoch drei Söhne hat, und um allen drei Erben entgegenzukommen, zwei dem Original äußerlich identische Kopien anfertigen lässt. Eine Unterscheidung des originalen „wahren“ Rings und der nachgemachten Exemplare sei von da an nicht mehr möglich. In Nathans Nacherzählung entfalte sich aus der äußerlichen Ununterscheidbarkeit die Metaphorik der Gleichwertigkeit aller Ringe: Ein Richter klärt die Söhne nach dem Tod des Vaters darüber auf, dass die Macht der Ringe nicht im Äußeren liege, sondern jedem Ring von seinem Besitzer erst zugewiesen werde. Demnach entfalte jeder Ring seine wundersame Macht erst dadurch, dass sein Eigentümer an diese Macht glaubt. Folglich laute der Rat des Richters an die Söhne, ein jeder von ihnen möge an die

[514] Ebd.

Echtheit des eigenen Rings glauben und durch vorurteilsloses und menschliches Handeln danach streben, dessen wundersame Kraft zu entfachen. Das Fazit der Autorin entspricht der bereits konventionellen Lesart der Ringparabel als aufklärerisches Manifest der (religiösen) Toleranz:

> Die Botschaft der Lessingschen Ringparabel lautet: Es gibt keine Wahrheit außer der, die das handelnde Subjekt der Geschichte selbst realisiert; nicht auf geoffenbarten absoluten Wahrheiten beruht der Konsens der Vernünftigen, sondern auf toleranter Gesinnung und humanem Verhalten. Den zweifelhaften Absolutheitsansprüchen religiöser Lehren setzt Lessings aufgeklärtes Drama die Idee einer dynamischen und pluralistischen Wahrheit entgegen, die vom Menschen im Dialog mit anderen Menschen realisiert werden muss.[515]

Schmitz-Emans vergisst zu erwähnen, dass mit dem Rat des Richters an die Ausgangssituation der Ringparabel angeknüpft wird, wo es auch vom einen, wahren, originalen Ring heißt, dass er seine Macht, „vor Gott // Und Menschen angenehm zu machen" nur dann entfalte, wenn man ihn „[i]n dieser Zuversicht"[516] trägt. Schon in der metaphorischen Darstellung der vermeintlich wahren (Ur-)Religion als dem wahren Ring bedingen sich bei Lessing also Wahrheit und ethisches Handeln auf delikate Weise gegenseitig: Die Wahrheit des Glaubens ist nichts Gegebenes, sie entfaltet sich erst im festen Vertrauen des Gläubigen an sie und vor allem an ihre Kraft, den Gläubigen zu einem guten und beliebten Menschen zu machen (ihn vor Gott und den Menschen angenehm zu machen.) Ihren Wahrheitsstatus erhält die Religion durch die Zuverssicht des Gläubigen, dass sie ihn zum ethischen Handeln anleiten und zum moralisch guten und daher Gott gefälligen Menschen machen könne. In dieser am Anfang der Ringparabel formulierten Wechselbeziehung zwischen Wahrheit und Ethik lassen sich übrigens die Vorstellungen Lessings über die ursprüngliche konfessionsunabhängige „natürliche Religion" vernehmen: „Einen Gott erkennen, sich die würdigsten Begriffe von ihm zu machen suchen, auf diese würdigsten Begriffe bei allen unsern Handlungen Rücksicht nehmen, ist der vollständigste Inbegriff aller natürlichen Religion."[517] Die ursprüngliche Situation ist also die eines Gläubigen,

[515] Ebd., S. 196.
[516] Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. Stuttgart: Reclam 1996, S. 71.
[517] Gotthold Ephraim Lessing: Über die Entstehung der geoffenbarten Religion. In: Ders.: Sämtliche Schriften, siebzehnter Theil. Berlin 1973, S. 298.

der an einen *guten Gott* glaubt und aus diesem Glauben, quasi *per analogiam*, die Maßstäbe des eigenen Handelns herleitet.

Demgegenüber hat der Verlust des originalen Rings (eine Möglichkeit, die der Richter in der Ringparabel in Erwägung zieht) die Folge, dass nun jeder Ring (sprich: jede Religion) als echt/wahr gelten kann, der die Voraussetzungen des Urrings (der Urreligion), vor Gott und Menschen angenehm zu machen, erfüllt. Denn in der neuen Situation, in der die aus der Urreiligion entstandenen Religionen miteinander konkurrieren, bleibt immer noch jenes Wahrheitskriterium maßgeblich, das in der ursprünglichen und unproblematischen Situation des einen wahren Glaubens gegolten hat. Wahr kann immer noch nur sein, was „vor Gott und Mensch angenehm macht". Da der eine Urglaube jedoch „verlorenging", ändert sich auch der Prozess der „Beweisführung" der Wahrheit jeder einzelnen Religion. Das ethische Handeln des Gläubigen steht in dieser Beweisführung nun an erster Stelle: seine „[v]on Vorurteilen freie[] Liebe", seine „Sanftmut", sein „Wohltun"[518] werden nun zum Beleg der Wahrheit seines Glaubens, denn nur so kann er unter Beweis stellen, dass seine Religion jenem wahren Urglauben entspricht, dessen Merkmal es schon gewesen ist, zum moralisch richtigen Handeln zu veranlassen. Somit gilt fortan die Erhaltung des wahren Kerns, des Antriebs zum humanen Verhalten als „Beweis" für die Wahrheit des Glaubens. Sehr ähnlich formuliert Hans Robert Jauß in der Studie zum Religionsgespräch das Wechselverhältnis zwischen ethischem Handeln und Wahrheitsanspruch der Glaubenslehren bei Lessing, worin auch das spezifische Gewicht der aufklärerischen Toleranzidee *Nathans* zu suchen sei:

> Mit dem Sieg der Toleranzidee wurde in der Aufklärung nicht allein der Absolutheitsanspruch einer jeden Religion verabschiedet, sondern zugleich die Frage nach der Echtheit religiösen Glaubens immediatisiert. Über den echten Glauben entscheidet hinfort allein das rechte Handeln, nicht das Dogma einer Religion, sondern ihre praxis pietatis.[519]

Jede Religion, die den Kern der (nicht im eng christlichen Sinne gemeinten) Nächstenliebe bewahrt, hat über diesen Kern den vollen Anspruch auf den Wahrheitsstatus. Dies entspricht

[518] Lessing, Nathan der Weise, S. 75.
[519] Jauß, Das Religionsgespräch, S. 409.

wiederum in etwa Lessings Vorstellung von der Relation zwischen der originären „natürlichen Religion“ und den historisch entwickelten „positiven Religionen“: Das Wahre an den historisch entstandenen und institutionalisierten positiven Religionen ist deren gemeinsamer Kern: die natürliche Religion. Die als Folge der historischen Entwicklung hinzugefügten Konventionen sind zwar notwendig, machen die positive Religion aber nicht „wahr“.[520] Laut der Ringparabel war ethisches Handeln also schon im Kern des ursprünglichen Glaubens enthalten: die Wahrheit (Gott) offenbart sich als eine höhere Kraft, die zum Guten anleitet. Und umgekehrt gilt für die Konkurrenzsituation der verzweigten historischen Religionen: Das jetzige gute Handeln ist Beweis für die Verbundenheit zur ursprünglichen, unzweifelhaften Wahrheit: der Wahrheit über den *guten Gott*.

Zurück zu Pavić. Laut Schmitz-Emans kommt an die Stelle von Lessings Ringparabel bei Pavić die Buchparabel. Das Thema der dreifachen Erbschaft werde nun auf die Chasarengeschichte übertragen und die Beantwortung der Frage nach der chasarischen religiösen Konversion werde nun nicht einem, sondern drei Weisen überlassen. Drei Bücher als Repräsentanten dreier Kulturen wetteifern um die Wahrheit, was durch den Umstand, dass es sich allesamt um Kulturen des Buchs handelt, noch unterstrichen wird. Die entscheidende Differenz zum aufklärerischen Modell: die Frage nach dem wahren der drei Wörterbücher erscheine infolge der Auflösung der Geschichte in kontroverse Lesarten nicht allein unlösbar, sondern sogar „als falsch gestellt“.[521]

Dass Lessing in *Nathan dem Weisen* auf die Ringparabel-Version aus Boccaccios *Dekameron* (*Il Decamerone,* geschrieben zwischen 1349 und 1353, veröffentlicht 1470[522]) zurückgreift, nimmt Schmitz-Emans (wohl zurecht) als bekannt an. Der aus der dritten Erzählung des ersten Teils von Boccaccios Novellenzyklus bekannten Variante der Parabel schenkt die Autorin etwas weniger Beachtung als der Lessing’schen Version. Anders als im aufklärerischen Drama, wo der Toleranzappell das Fazit der Ringparabel ausmache, diene diese in der Renaissancenovelle der metaphorischen Darstellung politischer Klugheit und Rafinesse. Schmitz-Emans erinnert an den Unterschied in der Ausgangsmotivation der Parabel in beiden Werken. Während bei Lessing Sultan Saladin Nathans Intellekt herauszufordern beabsichtige,

[520] Vgl. Lessing, Über die Entstehung der geoffenbarten Religion, S. 298–301.
[521] Schmitz-Emans, S. 196.
[522] Vgl. dazu: Harenberg Literatur-Lexikon. Dortmund: Harenberg 1997, S. 239. Schmitz-Emans datiert das Entstehungsdatum des *Dekameron* zwischen 1348 und 1353.

gelte im *Dekameron* trotz der gestellten Wahrheitsfrage das Interesse des Sultans nicht primär religiösen Fragen; sein Ziel sei es vielmehr, den Juden Melchisedech für seine eigenen Zwecke auszunützen. Auch Melchisedech beantwortet die Frage auf parabolische Art, durch die Erzählung vom Vater und dessen drei Söhnen. Boccaccios Version der Ringparabel endet jedoch bereits mit dem Verweis des Juden, die drei Religionen seien genauso ununterscheidbar wie die drei Ringe, und ein Aufruf zum toleranten Miteinander findet hier bekanntlich nicht statt. Im Einklang mit dem Geist der Renaissance enthalte Boccaccios Fassung der Parabel daher „den Rat, sich nicht in unbeantwortbare metaphysische Fragen zu verwickeln, sondern sich in weltlichen Dingen klug, abwägend und psychologisch einfühlsam zu vehalten – auch mit Blick auf die eigenen Interessen."[523]

Anschließend wirft Schmitz-Emans einen kurzen Blick auf die Urversionen der Ringparabel: Nach einer Variante jüdischen Ursprungs aus dem spanischen 11. Jahrhundert, die wahrscheinlich „als narrative Reaktion auf politische und religiöse Unterdrückung durch die Reconquista konzipiert wurde"[524], folge jene aus der *Schevet Jehuda* (1551) mit Pedro I. von Aragon als christlichem König anstelle des islamischen Sultans, sowie die christlich geprägte Version aus den „Gesta Romanorum". Eindrucksvolle Parallellen zieht die Autorin daraufhin zwischen der Ringparabel und dem Schicksal des chasarischen Volks: „Ihre Urspünge sind nicht verifizierbar und verlieren sich im Dunkel des frühen Mittelalters. Ihre Spuren jedoch sind verstreut in verschiedenen Kulturkreisen zu finden, welche das Ausgangssubstrat absorbiert und assimiliert haben."[525]

Ein gelungenes Beispiel für den im *Chasarischen Wörterbuch* sichtbar werdenden weltanschaulichen Umbruch findet Schmitz-Emans in einem erzähltechnischen, aber durchaus bedeutungstragenden Unterschied zu den Vorgängertexten. So widmen sich die Frühversionen der Ringparabel wie auch die Nachfolgewerke von Boccaccio und Lessing nicht nur der Wahrheitsproblematik, sondern seien gleichzeitig auch parabolische Geschichten über die Macht der Erzählung. Zu solchen werden sie dank den herausragenden Leitfiguren (Nathan bei Lessing, Melchisedech bei Boccaccio), die jeweils kraft der parabolischen Erzählung ihre intellektuelle Überlegenheit zur Schau stellen und sich dadurch aus unlösbar scheinenden Situationen befreien. Eine derartige dem Gesamtgeschehen und der Zersplitterung der Wahrheit überlegene und von

[523] Schmitz-Emans, S. 197.
[524] Ebd., S. 197.
[525] Ebd., S. 198.

außen Integration stiftende Figur sei bei Pavić von vornherein ausgeschlossen. Die Romanform unterminiere programatisch die Idee einer den drei Teilwahrheiten übergeodnteten, integrierenden Position.[526]

Pavić dückt laut Schmitz-Emans jedoch auch Anerkennung für seine literarischen „Vorfahren" aus. So stimme Spaniard Al-Bakri, der arabische Chronist der chasarischen Polemik aus dem 11. Jahrhundert, dem Mediziner Sakarijja Rhases zu, welcher behaupte „Islam, Christentum und Judentum seien drei verschiedene Bedeutungsebenen im Buch Gottes und jede der drei Kulturgemeinschaften lese in diesem Buch das, was zu ihrem eigenen Charakter am besten passe."[527] Es entspricht jedoch völlig dem Charakter des *Chasarischen Wörterbuchs*, wenn der Araber Al-Bakri gleich darauf zur höchsten Ebene im *Buch Gottes* die islamische Glaubenslehre erklärt. Diese sei nicht weniger als der „Geist des Buches", wohingegen die anderen zwei Lehren dessen niedrigere Vorstufen bildeten. Schmitz-Emans spart die Weiterführung der Gedanken Al-Bakris zwar aus, aber gerade diese bestätigen die Plausibilität ihrer These: verschiedene (also auch literarische) Konzeptionen, die eine tolerante Gleichwertigkeit von Glaubenswahrheiten verlautbaren, werden im *Chasarischen Wörterbuch* pasticheartig erinnert, verlieren jedoch ihre Geltung innerhalb von Pavićs Romanwelt.

Während also das intertextuelle Referieren auf Borges im *Chasarischen Wörterbuch* ein durchwegs affirmatives ist, gestaltet es sich zur Tradition des literarischen Kulturkonflikts dialogisch-polemisierend. Dies alles zeuge von Pavićs radikal neuem Wirklichkeitsverständnis, das seinen Ausdruck im Bild der „Unabschließbarkeit interpretatorischer Prozesse"[528] finde. Das *Chasarische Wörterbuch* biete eine Vorstellung von der Wandlung von Interpretationskonzepten, an der sich die Änderung der Wahrheitskonzeptionen ablesen lasse: Es gemahne im Bild der chasarischen Polemik an eine Zeit, in der es noch möglich gewesen sein solle, eine Diskussion über die eine, unteilbare Wahrheit anzufachen. Sich selbst siedle der Roman bereits in einem Augenblick an, in dem die metaphysische Frage über das Eine fallen gelassen wurde und sich der Blick nun mehr auf das historisch Partikulare richten könne:

> Die Teilnehmer an der Chasarischen Polemik versuchten noch, den Kagan von „einer" Wahrheit zu überzeugen, da die von ihnen vertretenen Religionen Lesemuster der Welt

[526] Vgl. ebd.
[527] Ebd.
[528] Ebd.

> enthielten, welche den Anspruch auf universale und ausschließliche Gültigkeit erhoben. Die Recherchen der späteren Spurenleser galten bereits nicht mehr einer göttlichen und universalen Wahrheit, sondern der historischen und der partikularen Wahrheit über die Chasaren. Das dem *Chasarischen Wörterbuch* als imaginäre Quelle zugrundeliegende *Lexicon Cosri* stellte den Versuch dar, diese Wahrheit in Buchform zu fassen und aus Disparatem einen Zusammenhang zu rekonstruieren. Das *Chasarische Wörterbuch* schließlich stellt demgegenüber zwar wiederum eine Kompliation von Verstreutem dar – es wurde aus den Fragmenten des *Lexicon Cosri* zusammengestellt –, doch ohne daß es die Suggestion von Kohärenz und Widerspruchsfreiheit noch erzeugen könnte oder wollte.[529]

Bis auf eine Einzelheit behält Schmitz-Emans mit der Diagnose über das „Selbstverständnis" des *Chasarischen Wörterbuchs* als eines auf Widersprüchen und historischen Partikularitäten aufbauenden Werks Recht. Die metaphysische Frage hatte sich eigentlich schon in der chasarischen Polemik „verflüchtigt". Auch der Glaubensstreit wurde, wie erwähnt, vornehmlich auf dem historischem Feld und mit historisch-ideologischen Argumenten ausgetragen. Dagegen konstituiert sich die Urfrage nach der metaphysischen Wahrheit sehr wohl, jedoch jenseits des Historischen, im mythologischen Themenkomplex der Adamslegenden. Hierin ist auch die einzige wirkliche Schwachstelle der Interpretation zu suchen: Auch Schmitz-Emans trennt nicht zwischen der Thematisierung der metaphysischen und historischen Wahrheit im *Chasarischen Wörterbuch*. Es entgeht ihr folglich, dass sich die metaphysiche Wahrheit auf einer anderen Romanebene sehr wohl konstituiert, als „Kompensation" für die Unmöglichkeit einer Kommunikation im Historischen.

Insgesamt erfasst Schmitz-Emans im Bild des Kulturkonflikts den Charakter chasarischer Konfliktthematik sehr treffend und bietet gewisserweise eine richtigstellende Fortsetzung zur inhaltlich verwandten Interpretation von Hans Robert Jauß. Auch der literaturhistorische Vergleich des Romans mit Werken, die den Religionsstreit thematisch abhandeln, kehrt die perspektivische Verschiebung des *Chasarischen Wörterbuchs* im Vergleich zur „Tradition" hervor und profiliert so das Neue an Pavićs Behandlung der Wahrheitsproblematik.

[529] Ebd., S. 199.

Trotz im Allgemeinen sehr überzeugender Interpretation, tauchen auch einige kleinere Problempunkte auf. So bleibt Schmitz-Emans dem Leser die Erklärung „schuldig", weshalb die allgemeinere Kulturthematik in ihrer Relevanz die vordergründig zentrale Glaubensthematik des *Chasarischen Wörterbuchs* übertrifft. Was genau legt es nahe, die chasarische Polemik eindeutig als Kulturkonflikt zu markieren? Leider verzichtet die Autorin darauf, die richtige Behauptung einer kulturellen Prägung der drei Bücher anhand von konkreten Beispielen zu veranschaulichen.[530]

Einen weiteren Problempunkt bildet die terminologisch-inhaltliche Inkonsequenz. Obwohl Schmitz-Emans explizit ausdrücklich auf der Thematik des Kulturkonflikts festhält, passiert es nicht selten, dass sie Religiöses und Kulturelles nivelliert, bzw. als austauschbare Kategorien behandelt. So zwingt sie die innere Logik einer einheitlichen Argumentation auch in Lessings Ringparabel einen kulturellen und nicht primär religiösen Konflikt zu sehen. Die beiden Bereiche werden daher oftmals rhetorisch angeglichen: Bei Lessing, so heißt es, erscheinen „[d]ie Angehörigen der verschiedenen Religions- und Kulturgemeinschaften [...] nach einem von Konflikten geprägten Geschehen zuletzt als versöhnte Mitglieder einer einzigen Familie."[531] Auf ähnliche Weise stellt Schmitz-Emans auch Melchisedechs Appell zum klugen und abgewogenen Verhalten aus Boccaccios Parabel-Variante in den Kontext der Kulturthematik. Die Botschaft des weisen Juden gelte, herkunftsunabhängig, allen Menschen, und daher könne „die Mahnung zu Klugheit und Kompromißbereitschaft der Verständigung zwischen den Kulturen dienen und Konflikte zu beheben helfen."[532] Ob die solcherart vorgenommene Verallgemeinerung der Ringparabel-Thematik Lessings und Boccaccios von konfessionellen und gesellschafts-pragmatischen hin zu kulturellen oder sogar (wie im letzten Beispiel) interkulturellen Fragen vertretbar ist, wäre ein interessanter Punkt, der jedoch nicht in den Rahmen der vorliegenden Arbeit fällt.

---

[530] Mit der Anführung von Auszügen aus dem Roten, Grünen und Gelben Buch zum Stichwort „Chasarische Polemik" (190f) beabsichtigt sie zwar eine entsprechende Illustration ihrer Überlegungen. Doch woran anhand der ausgewählten Textstellen das spezifisch *kulturelle Gepräge* dreier Welten erkennbar werde, erläutert Schmitz-Emans nicht, und begnügt sich mit dem allgemeinen Verweis auf die Existenz „kontroverse[r] Lesarten". So vermitteln die drei Passagen in der Darstellung von Schmitz-Emans exemplarisch die fundamentale Widersprüchlichkeit der drei Bücher, nicht aber deren *kulturelle* Determiniertheit. In gleicher Manier deutet die Autorin die Parallellexistenz einer jüdischen, einer christlichen und einer moslemischen Hölle im *Chasarischen Wörterbuch* als Zeichen dafür, dass im Roman „auch die Hölle durch kulturelle Differenzen und latente Konflikte geprägt" (199) sei – ein dezidiertes Urteil, das ebenfalls nicht durch Beispiele gestützt wird.

[531] Schmitz-Emans, S. 195.

[532] Ebd., S. 197.

Zuletzt macht sich als ein wesentlicher Problempunkt in der Argumetationsfolge der Autorin die Unklarheit bezüglich ihrer Ausffassung des Postmodernen und Politischen im *Chasarischen Wörterbuch* bemerkbar. Die beiden Charakteristika des Werks betrachtet Schmitz-Emans als prinzipiell opponierend. Dabei setzt sie die postmoderne Wesenhaftigkeit des Romans zunächst mit den an Borges gemahnenden „Ideen der abwesenden letzten Referenz, des endlosen Spiels der Verweisungen [...] der Auflösung von Wahrheit in Interpretationen" gleich, während sie den politischen Werkgehalt in der Dissoziation des Wissens über ein Volk „in hegemoniale, fremde Lesarten"[533] erblickt. Die Problematik der „kolonisierenden" Lektüren verfolgt sie jedoch nicht weiter und richtet ihr Gesamtinteresse fortan auf die Unlösbarkeit von kulturellen Konflikten in Pavićs Roman. Problematisch wird die Argumentation dann, wenn ersichtlich wird, dass Schmitz-Emans im Narrativ der nicht zu behebenden Kulturkonflikte die eigentliche politische Brisanz des *Chasarischen Wörterbuchs* erkennt, diese Thematik jedoch auf ganz und gar postmoderne Art und Weise verwirklicht sieht. Des Widerspruchs nicht bewusst, stellt Schmitz-Emans bis zuletzt Postmodernes und Politisches einander als Gegensatzpole gegenüber. So warnt sie dagegen, Pavićs vielfach eingesetzte Spiele mit dem Leser als „postmoderne Scherze"[534] aufzufassen und möchte stattdesssen den vollen Ernst der pessimistisch ausgestalteten Kulturthematik erkannt wissen:

> Anders als Lessing, zeichnet Pavic (sic!) kein harmonisches Porträt gelöster oder auch nur lösbarer Kulturkonflikte. Die Geschichte der Chasaren ist und bleibt eine Geschichte der Zersplitterungen, des Identitätsverlusts und der verlorenen Erinnerungen. Analoges gilt für die Geschichte derer, die auf die Chasaren folgten. Alles, was sie zu teilen haben, ist die Resignation angesichts sich entziehender Wahrheiten, unmöglicher Verständigung, unlösbarer Konflikte.[535]

Im richtigen, effektvollen und einfühlsam formulierten Schlussurteil entgeht der Autorin dennoch der Widerspruch zur anderen Seite ihrer Argumentation: In ihrer eigenen Sichtweise sind es gerade die als postmoderner Substrat des Werks erkannten borgesianischen Mittel der Dissoziation der Wahrheit in Interpretationen, der Abkehr vom Einen und Ganzen, die allesamt

[533] Ebd., S. 192.
[534] Ebd., S. 202.
[535] Ebd., S. 202f.

für den zentralen Themenkomplex des Kulturkonflikts bestimmend sind. Es sind, mit anderern Worten, gerade die postmodernen Verfahren der Auflösung, der Unvereinbarkeit, sowie der Meta- und Multiinterpretatorik aus denen Pavićs zeitgenössische, pessimistische Antwort auf die Frage des Kulturkonflikts erwächst, eine Antwort, die sich durch ihre radikale Skepsis gegenüber der Möglichkeit kultureller Verständigung vom aufklärerischen Modell Lessings absetzt. Somit erwächst das politische Profil des Romans in Schmitz-Emans' Interpretation – ohne dass sich die Autorin dessen bewusst ist – aus dessen postmodernen Konturen.

Damit ruft auch dieser Beitrag zum *Chasarischen Wörterbuch* die komplexe Debatte um die Parameter postmoderner Poetik wach. Von ihren vielen Gesichtern könnte man hier v.a. jenes in Erinnerung rufen, das mit der Abkehr vom Ideologischen gleichgesetzt wird. Schmitz-Emans' Interpretation des *Chasarischen Wörterbuchs* deutet die theoretische Relativität einer solchen Definition an, denn auch eine Abkehr vom Ideologischen (hier in Form des Politischen), ist letztlich als ideologische Haltung entzifferbar. So definiert Schmitz-Emans Pavićs Verzicht auf eine im klassischen Sinne politische Problemlösung des Kulturkonflikts (wie sich diese beispielsweise im Toleranzapell der Lessing'schen Ringparabel abzeichnet) mit Recht ebenfalls als politisch. Wenn sie dabei übersieht, dass es sich im Grunde um eine *postmoderne* Antwort auf die politische Problematik handelt, dass also eine Koexistenz des Postmodernen und Politischen durchaus möglich ist, dann wird das vielleicht an der Gebundenheit der Autorin an jene klassischeren literarischen und politischen Modelle liegen, in denen eine Verständigung zwischen Kulturen noch als realisierbar gegolten hat. Letzteres mag möglicherweise auch darüber aufklären, weshalb erst gegen Ende der Interpretation und auch dort im Minimalumfang, Verweise auf jene dramatischen gesellschaftspolitischen Entwicklungen auftauchen, die Pavićs pessimistische Zeitdiagnose beeinflusst haben können: Nationalsozialismus, Holocaust und der arabisch-israelische Konflikt.[536]

3.3. Nichtlinearität und Hypertext: der „Lexikonroman in 100 000 Wörtern" – ein Phantomgenre?

„Nichtlinearität" ist jenes große Schlagwort, das Milorad Pavić immer wieder im selben Atemzug mit seinem Programm des „schöpferischen Lesers" zu nennen pflegte und das mit

[536] Vgl. ebd., S. 200.

letzterem zu einer – wenn auch stark mystifizierenden – (auto)poetischen Einheit verschmilzt. Die Auflösung der linearen Narration im *Chasarischen Wörterbuch* und vielen seiner Folgewerke betrachtete der Autor als ein Verfahren, das durch den Appell zum Kombinieren und Verknüpfen von Textfragmenten die kreative Seite des Leseaktes provoziert und sich, analog dazu, bestens für die Umsetzung in computergenerierte Hypertext-Systeme eignet. Pavić zählte sich auch gerne explizit zu den „elektronischen Schriftstellern".[537] Dass Pavićs Prosa, namentlich das *Chasarische Wörterbuch,* auch in Forschungskreisen häufig unter dem Vorzeichen der Nichtlinearität wahrgenommen wird, veranlasst Franz-Josef Knelangen dessen hypertextuelles Potenzial unter die Lupe zu nehmen.[538] Genauer gesprochen, ist es die Form des „Lexikon-Romans" (so Knelangens Schreibweise) mit seiner Organisation des Erzählten nach dem Muster enzyklopädischer Einträge, in der Knelangen die offensichtliche strukturelle Verwandschaft zur Verzweigungs- und Verlinkungsnatur der digitalen Hypertexte erblickt. Vergleichend stellt er deshalb Pavićs Werk den anderen bekannten Prototyp der experimentellen Romanform zur Seite, Andreas Okopenkos *Lexikon-Roman einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden*. Der Aufsatztitel, „Ausbrechen aus der Linearität – hypertextuelle Vorboten aus der Gutenberg-Galaxis. Die *Lexikon-Romane* von Okopenko und Pavić", stellt sich jedoch in Bezug auf den serbischen Schriftsteller als mäßig verleitend heraus, entfallen doch von den einundzwanzig Textseiten lediglich zwei auf die Besprechung des *Chasarischen Wörterbuchs*. Dieser Minimalumfang findet wiederum eine gewisse Rechtfertigung in Knelangens eigentlichem Untersuchungsgegenstand und dem entsprechenden methodologischem Zugang zum Thema. Im Aufzeigen struktureller Ähnlichkeiten zwischen digitalen Hypertexten und literarischen Lexikonromanen interessiert den Autor vor allem die technische Seite der Relation. Den eigentlichen Anstoß zur Untersuchung gibt ihm die (im Erscheinungsjahr des Beitrags, 2000) immer stärkere Präsenz und allgemeine Zugänglichkeit von Hypertextmodellen wie dem WordWideWeb. Der Autor möchte in Erinnerung rufen, dass auch viel komplexeren Hypertexten als es das Internet ist, ein literarisches Konzept zugrunde liegt, dass, nämlich, „schon lange vor den technischen Möglichkeiten des neuen Mediums Literaten versucht haben,

[537] Vgl. dazu Pavićs Aufsatz „Početak i kraj čitanja – početak i kraj romana" [Anfang und Ende des Lesens – Anfang und Ende des Romans]. In: Ders.: Roman kao država, S. 14–24, hier S. 14.

[538] Vgl. Franz-Josef Knelangen: Ausbrechen aus der Linearität – hypertextuelle Vorboten aus der Gutenberg-Galaxis. Die *Lexikon-Romane* von Okopenko und Pavić. In: Ina Brueckel, Dörte Fuchs, Rita Morrien u. Margarete Sander (Hg.): Bei Gefahr des Untergangs: Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 407–427.

dieses Konzept, mag man es Multi-Linearität, Polyperspektivismus oder wie auch immer nennen, auf der zweidimensionalen Buchseite umzusetzen“[539]. Interessant erscheinen Knelangen also die betreffenden Literaturwerke als einem anderen Medium entstammende „Vorboten“ des späteren digitalen Hypertextes. Daher auch seine Ausrichtung auf die im zweifachen Sinne technische Frage danach, wie sich non-lineare Strukturen gedruckter Werke in die digitale Form der computergenerierten Hypertext-Systeme transformieren lassen. Knelangen eruiert zunächst den Grad der formalen Eignung literarischer Werke für die Implementierung in PCs. Es geht ihm dabei um die Frage, wie ergiebig die Transformation von Literatur in digitalen Hypertext sein kann, ohne dass die Integrität der literarischen Form darunter leidet. Werden hier technische und ästhetische Aspekte der intermedialen Beziehung gleichermaßen berücksichtigt, liegt der Akzent dennoch klar auf dem ersten – als Problem der technischen Einpassung literarischer in digitale Strukturen. Ergänzt wird dies durch die durchwegs technische Frage nach den Werkzeugen, also den passenden Hypertext-Systemen, die eine solche Implementierung ermöglichen. Wie zu sehen sein wird, schneidet in Knelangens Sicht das *Chasarische Wörterbuch* bei dieser Art von medialer Transposition ziemlich schlecht ab.

Der Autor wirft nur einen flüchtigen Blick in Richtung der theoretischen Fundierung des Begriffs „Hypertext“. Er begnügt sich mit dem nicht weiter kommentierten Verweis darauf, dass der Terminus zusammen mit dem verwandten Begriff „Hypermedia“ von Theodor Holm Nelson stammt und zieht zur Illustration den entsprechenden Eintrag aus dem *Oxford English Dictionary* heran, wo es heißt:

> **Hypertext**: „Let me introduce the word ‚hypertext‘ to mean a body of written or pictoral material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper“ (Nelson, 1965). „Such a congeries of interconnected text may incorporate and have available many chunks of literature on a given subject, or many subjects, purposely assembled and woven together by authors and editors. The name for this new medium is hypertext.“ (Nelson, 1976). (Hervorhebung im Original)[540]

[539] Ebd., S. 407f.
[540] Hier zitiert nach: Knelangen, S. 408.

Die für unseren Zusammenhang signifikante Formulierung aus Nelsons Definition ist vor allem jene, die „Hypertext" als „body of written [...] material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper" beschreibt. Sie lässt vermuten, dass die Umwandlungsformel von Literatur in digitalen Hypertext bei den hier besprochenen Werken nicht gänzlich aufgehen kann – denn es handelt sich ja gerade um solche Texte, die schon in Druckform vorliegen. Um Nelsons theoretischem Entwurf von Hypertext zu entsprechen, müsste das betreffende literarische Werk eigens für eine digitale Benutzung bestimmt und kreiert sein, da es, wie es heißt, Eigenschaften bezüglich der Verknüpfungskomplexität aufweisen müsste, die auf Printmedien nicht realisierbar sind. Doch Knelangen bringt genau Gegenteiliges ans Licht: bestimmte gedruckte Literaturwerke weisen eine strukturelle Komplexität auf, die von keinem (zum damaligen Zeitpunkt bekannten) Hypertext-System unterstützt werden kann. Nach kürzeren Kommentaren zu einer ganzen Reihe von Werken, die zwar originelle nichtlineare Strategien einsetzen, aber mit Hypertexten dennoch nur über eine Ähnlichkeitsstruktur verbunden sind,[541] folgt eine ausführliche Besprechung von Okopenkos *Lexikon-Roman* als Demonstration der ästhetischen (oder sogar ästhetisch-technischen) Superiorität des literarischen Werks gegenüber dem digitalen Hypertext. In groben Zügen sollen hier Knelangens wichtigste Einsichten zu Okopenkos Roman wiedergegeben werden, da sie dank ihres weitaus höheren Informationsgehalts eine aufschlussreiche Kontrastfolie zum sehr spärlichen Bericht über das *Chasarische Wörterbuch* bilden.

Den inhaltlichen Mittelpunkt von Okopenkos Werk bildet die Schiffsreise eines Exportkaufmanns entlang der Donau, die sich, wie in verschiedenen Formen von Reiseprosa üblich, zur inneren Entwicklungsreise entfaltet.[542] Aus zahlreichen abschweifenden Assoziationen und reflexiv-introspektiven Episoden, ausgelöst u. a. durch die Suggestivkraft der vorbeiziehenden Landschaftsbilder, entsteht ein komplexes narratives Netz, in welchem einzelne Textabschnitte als Lexikoneinträge stilisiert sind.

---

[541] Als Vorstufen von Hypertexten möchte Knelangen u. a. die folgenden Werke erkannt haben: Vladimir Nabokovs *Pale Fire*, Julio Cortázars *Rayuela*, John Barths *Giles Goat Boy*, die Erzählungen „Die Babysitterin" („The Babysitter") und Pfefferkuchenhäuschen („The Gingerbread House") von Robert Coover, Elfriede Jelineks *wir sind lockvögel, baby* und Marc Saportas *Composition No. 1*.

[542] Das im Titel enthaltene Syntagma „sentimentale Reise" ist eine unüberhörbare Anspielung auf den Prototyp des literarischen empfindsamen Reiseberichts, Laurence Sternes *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768, dt. *Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*, 1769). Insofern erklingt in Okopenkos Romantitel ein parodistischer Ton als Kontrast zwischen dem „sentimentalen" Reisecharakter und ihrem nüchtern-rationalen Geschäftszweck, dem „Exporteurtreffen in Druden".

Die Einträge verweisen an ihrem Ende auf weitere lexikalische Textabschnitte, wobei zumeist mehrere – teilweise sehr viele – Alternativen zum Weiterlesen angeboten werden. Es bilden sich im Roman also Verzweigungsketten von verschiedener Länge: manchmal führt ein Abschnitt zu zwei neuen Einträgen, manchmal zu drei, vier, fünf etc. Somit können (müssen aber nicht) von einem ursprünglichen „Standort" aus immer mehrere Lesepfade eingeschlagen werden.

Knelangen zeigt sich höchst beeindruckt vom komplexen narrativen Netz von Okopenkos Werk und erachtet es als „avanciertestes Beispiel für das, was die Form des Lexikon-Romans zu leisten vermag"[543]. Dessen Umsetzung in das von Knelangen ausgewählte (und heute schon als veraltet geltende) Hypertextsystem StorySpace funktioniere zum Teil recht problemlos. Doch eben nur zum Teil, denn beim Eintreten bestimmter Verzweigungsstrukturen werde das digitale Medium dem Prosawerk Okopenkos nicht mehr gerecht. Hier nur eine Auswahl der Problemstellen bei der Implementierung des österreichischen Lexikon-Romans in einen PC:

> Schwieriger wird es bei Verweisen, bei denen eine ganze Anzahl von Möglichkeiten angeboten wird, wie z. B. bei „Städtchen 1 bis 14" oder bei „Nachmittagsgespräche 1 bis 22", zunächst aus einer technischen Unzulänglichkeit des Systems, das die Länge der *guard fields* auf 195 Zeichen reduziert, so daß man ab einer gewissen Menge an Alternativen keine Chance hat, alle Voraussetzungen zu einer Bedingung zu verknüpfen.
> Problematischer aber ist – selbst bei zureichendem Raum zum Formulieren der notwendigen Bedingung –, daß man den Hypertext-Leser dadurch auf eine Weise gängelt, wie es der Text selber nicht tut. Man muß die Bedingungen für jede mögliche Situation eindeutig formulieren, z. B. „Wenn der Leser schon bei ‚Städtchen 1' war, führe ihn nach ‚Städtchen 2', ..." bis in zum letzten „Wenn er schon bei ‚Städtchen 1',‚Städtchen 2', ... ‚Städtchen 13' war, führe ihn nach ‚Städtchen 14'". Im „gedruckten Hypertext" des Buches gibt es diese eindeutige Zuordnung nicht; der Leser entscheidet *ad hoc* und nach eigenem Gutdünken, welches „Städtchen" er auf der Schiffsreise an sich vorüberziehen lassen will, es gibt keine festgelegte Reihenfolge, es bleibt ihm sogar unbenommen, mehrmals dasselbe Städtchen zu besuchen oder immer nur eines – diese Möglichkeiten bieten auch bedingte *links* nicht. Natürlich könnte man dies Problem

[543] Knelangen, S. 416.

> lösen, indem man mit *1:n links* arbeitet, d.h. einfach von dem entsprechenden „Anker"-Wort verschiedene Verweise ausgehen läßt. Dann wird dem Leser beim Klicken auf dieses Wort eine Liste der möglichen Verweise angezeigt.
>
> Dabei tauchte allerdings als weiterer Nachteil der computerisierten Textform auf, daß die – im Buch immer vorhandenen, und auch einen Reiz dieses Lexikon-Romans ausmachenden – *Kontexte* unsichtbar blieben. Im Buch „sieht" der Leser überfliegend alle alternativen, ist höchstens zum Blättern aufgefordert, wenn sie sich über mehrere Seiten hinziehen, und wählt sich dann, aus welchen Gründen/Reizwörtern auch immer, eine aus.[544] (Hervorhebung im Original)

Knelangen zeigt sich fasziniert von der komplexen strukturellen Gliederung, die Okopenkos Roman aufweist, vor allem von Anzahl und gegenseitiger Verknüpfung der einzelnen „Lexikonartikel": zu den „knapp 800 (!) Einträgen" errechnet der Autor „weit mehr als 1000 Verweise[]".[545] Es ist diese formale Nähe zum Lexikalischen, auf die Knelangen bei der kritischen Bewertung zweier Lexikonromane den größten Wert legt und die im Fall von Okopenkos Roman zu jenem Zeitpunkt als Beweis für die Superiorität des gedruckten gegenüber dem digitalen Hypertext gilt.

Im Hinblick auf diesen ästhetischen Mehrwert von Werken wie Okopenkos *Lexikon-Roman* ist es also fraglich, ob Knelangens Begriff des „Vorboten" ihre Beziehung zum digitalen Hypertext adäquat umschreibt, sollte mit diesem Terminus – wie im alltäglichen Gebrauch üblich – das zeitlich Vorausgehende sowie das ästhetisch Bescheidenere gemeint sein. Im periodisierend-historischen Sinn treten sie klarerweise als zeitliche Vorläufer der digitalen Hypertexte in Erscheinung. Ästhetisch-qualitativ weisen sie aber dem Autor zufolge im Vergleich zu hypertextuellen Strukturen häufig Überlegenheitsmerkmale auf. Man könnte einwenden – Knelangen tut es nicht –, dass sie hierdurch zu einer anderen Klasse der „Vorboten" aufsteigen – zu Propheten der nichtlinearen Wahrheit.

Auch Milorad Pavić wollte sich selbst als Prophet der nichtlinearen Literatur anerkannt wissen; Knelangen spricht ihm diesen Status jedoch kategorisch ab. Dabei beläuft sich sein eigentlicher Kommentar zum *Chasarischen Wörterbuch*, die kurze Nacherzählung des Inhalts

[544] Ebd., S. 421.
[545] Ebd., S. 418.

und der strukturellen Eigenheiten ausgenommen, auf kaum mehr als eine halbe Textseite. Wenn man übrigens die kaum zu erklärende Fehlinformation, das *Chasarische Wörterbuch* sei ein Roman des „Rumänen Milorad Pavić“[546] mitberücksichtigt, darf man die Ernsthaftigkeit von Knelangens Auseinandersetzung mit dem serbischen Schriftsteller und seinem Werk insgesamt durchaus in Frage stellen.

Knelangen bedauert vor allem die vergleichsweise sehr geringe Anzahl von Ordnungswörtern und folglich auch eine eingeschränkte Anzahl an Querverweisen im *Chasarischen Wörterbuch*:

> Da das Buch insgesamt nur über 47 Einträge verfügt, die zudem fast ausschließlich aus Texten zu „chasarischen Persönlichkeiten“ besteht (sic!), ist der Nutzen dieser Querverweise, die ich zudem auf weniger als 100 bei über 360 Seiten Romanumfang schätze, äußerst gering [...].[547]

Dem *Chasarischen Wörterbuch* mangle es also an einer formalen Ähnlichkeit mit dem Lexikon, die für Knelangen entscheidend für die Beanspruchung der Bezeichnung „Lexikon-Roman“ ist. Eine weitere Enttäuschung ist die Entdeckung, dass sich die geschlechtsspezifische Zuordnung des Romans weitestgehend als Trick erweise, da sie auf einen einzigen differierenden Absatz reduziert sei. Die solcherart gestaltete Werkkomposition verfüge über keinen allzu attraktiven hypertexuellen Charakter: „Die Struktur ist ziemlich simpel, und diese in ein Hypertextsystem wie *Storyspace* einzubringen wäre ein leichtes [...].“[548]

Knelangen möchte daraufhin zwar plausibel machen, dass er sich von einer wertenden Gegenüberstellung der literarischen Qualitäten zweier Lexikonromane distanziert und vielmehr die erfolgreiche Verwirklichung des Formphänomens „Lexikon-Roman“ bei Okopenko – im Gegensatz zur wenig überzeugenden bei Pavić – aufzeigen will. Aus seinen Worten liest man jedoch Gegenteiliges heraus: In Wirklichkeit fasst der Autor die bloße Form des Lexikonromans als entscheidenden literarischen Wert auf:

[546] Ebd., S. 424.
[547] Ebd., S. 425.
[548] Ebd., S. 425.

> Daß den Einschätzungen der Literaturkritik- und wissenschaft gerade bei zeitgenössischen Werken nicht immer zu trauen ist, wird deutlich, wenn man sieht, daß zwar Pavić, nicht aber Okopenko in *Kindlers Neues Literaturlexikon* aufgenommen worden ist. Das soll keine pauschale Abwertung der literarischen Qualitäten von Pavićs Roman sein [...], aber die Form „Lexikon-Roman" und die beiden parallelen Fassungen „männlich/weiblich" erweisen sich bei näherem Hinsehen als bloß aufgeheftete Etiketten.[549]

Der Lexikon-Roman ist für Knelangen also ganz eindeutig aufgrund seiner nichtlinearen, enzyklopädisch-hypertexuellen Organisation ein ästhetisch-literarischer Wert an sich. (Über die Begründung dieser Anschauung, erfährt man indessen nichts.[550]) Um diese zweifelhafte Sichtweise zu kommentieren, bedarf es einiger zusätzlicher Einsichten, die außerhalb von Knelangens Blickfeld liegen.

Trotz des üppigen Verweis- und Verzweigungsgeflechts von Okopenkos Roman gründet dessen narratives Netzwerk auf einer beträchtlichen Anzahl von Einschränkungen der Wahlmöglichkeiten: Vor allem im Vergleich zum *Chasarischen Wörterbuch* ist eine bestimmte Anzahl möglicher Lektüreabfolgen, so sehr sie durch zahlreiche Verzweigungen zustande kommen, vorprogrammiert. Bei seiner ganzen Komplexität und enormen Wahlfreiheit bei der Lektürereihenfolge lässt also Okopenkos „Möglichkeitenroman" eine Lenkung durch die erzählende Instanz deutlich erkennen. Diese Lenkung ergibt sich jedoch notwendigerwese aus der Art und Weise wie der Autor sein Zentralthema behandelt, in der sich deutliche Züge einer modernen Poetik wahrnehmen lassen. Aus Okopenkos einleitenden Worten zum *Lexikon-Roman*, die Knelangen zitierend an den Anfang der eigenen Arbeit stellt, geht nämlich klar hervor, dass die enzyklopädische, allverknüpfende, netzartige Struktur des Erzählten den wichtigen Zweck einer formalen „Unterstützung" der inhaltlichen Hauptader des Werks erfüllt:

> Ein Exportkaufmann fährt allein im ungewohnt beschaulichen Reisemedium eines Donauschiffs zu einem Exporteurtreffen. Die ungewohnte Muße läßt ihn beiläufig sein

[549] Ebd., S. 426.

[550] Bei der an einigen Stellen ausgedrückten Faszination des Autors über die Umsetzungmöglichkeiten von Literatur in computergenerierte Hypertext-Systeme, hat man den Eindruck, dass Knelangen das eigentlich Wertvolle an komplexen nichtlinearen Strukturen literarischer Werke in ihrem Potential zur besagten technischen Implementierung erblickt.

> Leben reflektieren, anderseits die Schönheiten, Häßlichkeiten und Tiefen der Landschaft wie die Schicksals-Spots der wahrgenommenen Menschen mit großer Intensität erfassen. Vorübergehend schwillt es zu der Erkenntnis an: „Du mußt dein Leben ändern." Die Route verläuft von der Wiener Reichsbrücke die Donau aufwärts nach Dürnstein. Die Orte seitlich der Strecke laden zum imaginären Aussteigen, Weiterwandern und Erleben ein, ebenso gedankliche Nebenwege. Im Schiffsrestaurant vergröbern sich die Gefühle zu sinnlicher Verliebtheit in eine attraktive dicke Dame aus der platt konventionellen Sphäre, kontrapunktisch erahnt der Mann später die anziehende Außergewöhnlichkeit eines überintelligenten kleinen Mädchens. Die Reise zum Wesentlichen scheitert an der konventionellen Gebundenheit des Kaufmanns und der Konsequenzlosigkeit seiner Hochgefühle. Allerdings wird ihm eine Ahnung vom bestrickenden „Überall geht es weiter", „Alles steht mit allem in Zusammenhang", „Überall könnte man neu beginnen", eine Ahnung vom Netzcharakter der Welt, ihrer „Möglichkeiten-Struktur", ihren Freiheitsgraden bleiben.[551]

Laut der Eigendarstellung des Schriftstellers liegt hier ein Paradebeispiel von formal-semantischer Wechselwirkung vor. Dabei bilden für Okopenko Nichtlinearität, Allverzweigung und Allverknüpfung das ästhetische Material zur Formulierung einer durchwegs existenziellen Thematik, zusammengefasst in den Herausforderungen des Rilke'schen Imperativs „Du mußt dein Leben ändern!". Im semantischen Mittelpunkt von Okopenkos Roman steht also eine Figur in existenzieller Grenzsituation. Im Kontrast zu Pavićs entpsychologisierenden Verfahren bei der Figurendarstellung, zeichnet Okopenkos Werk die scheinbar unzähligen, inneren reflexiven Stränge des mit neuen existenziellen Möglichkeiten konfrontierten Helden nach. Durch das Dickicht der narrativen Verflechtungen hindurch verfolgt man als Leser viel eher das Selbst- und Welterleben des Helden aus dessen eigener Perspektive als dass man an einem solchen Erleben selbst wählend mitarbeitet. Die Steuerung durch die Erzählinstanz und das vom Leser geforderte, bisweilen an die Grenzen des Biologischen stoßende Mitverfolgen der Geschichte sind eine logische Folge der poetischen Entscheidung des Autors, die existenzielle Spannung zwischen Bestehendem und Möglichem anhand der inneren Entwicklung seines Helden aufzuzeigen. Trotz der Lexikongestalt und der Verzweigungsnarrativik, kann der Leser letztlich nichts anderes tun,

[551] Ebd., S. 416.

als die verschiedenen Stationen dieser Entwicklung mitzuverfolgen. Die hier erwähnten Verfahren lassen übrigens auf die moderne Poetik von Okopenkos Werk schließen, das mithilfe einer innovativ-experimentellen Form der (modernen) Sinnsuche im „Möglichkeitsmodus" Ausdruck verleiht.

Die Form des Lexikonromans wird bei Okopenko also gewisserweise zur symbolischen Repräsentation seiner Thematik. Ausgehend von der Vorstellung des Lexikons als Mikrokosmos soll die lexikalische Romanform den „Netzcharakter" und die „Freiheitsgrade" der Welt betonen. Das Symbol ist erfolgreich verwirklicht, ebenso zeichnen sich aber die Differenzen zur lexikalischen Erfahrung der Welt deutlich ab – der freien Wahl der nachforschenden „Weltentdeckung" beim Lesen eines Lexikons steht die zu verfolgende Konstruktion der literarischen Narration im Roman entgegen. Des weiteren ist die Geschichte im Roman – im Gegensatz zum in der Enzyklopädie gesammelten Wissen –, wie zersplittert und verzweigt sie auch immer sein mag, eine im Grunde zusammenhängende Geschichte.

Im Hinblick auf alles Gesagte, ließe sich der hohe Wert der Nichtlinearität und des Begriffs „Lexikon-Roman" kritisch hinterfragen. Vor allem gilt es klarzustellen, ob, wie Knelangen suggeriert, nichtlinearen, lexikalischen Erzählstrukturen als solchen bereits ein positiver ästhetischer Wert inhärent ist, und ob sich dementsprechend der literarische Wert eines Werks daran messen lässt, wie nahe er seiner Vorlage – hier dem Lexikon – nahekommt.

Die obigen Ausführungen legen nahe, dass auf beide Fragen verneinend geantwortet werden muss, und zwar aus Gründen, die sich aus den Gesetzmäßigkeiten literarischer Ästhetik ergeben. Die erste Frage entstammt dem Breich der Narratologie, die zweite jenem der literarischen Fiktion bzw. dem ästhetischen Wechselbezug zwischen Form und Inhalt in der Literatur.

Der von Knelangen unbewusst erhobene Anspruch, nichtlineare, hypertextuell veranlagte Literatur trage bereits einen positiven ästhetischen Wert in sich wird aus narratologischer Seite relativiert. Wie Adrijana Marčetić in ihrer Studie zum *Chasarischen Wörterbuch* überzeugend vor Augen führt, existiert Nichtlinearität in narrativen Strukuturen zwar sehr wohl formal, im rezipierenden Leseakt findet jedoch stets das Bestreben statt, die darin ermittelbare kausallogisch zusammenhängende Geschichte zu rekonstruieren[552] – ein häufiger Einwand aller Kritiker einer

[552] Vgl. Adrijana Marčetić: Hazarsko lice. In: Dies.: Istorija i priča [Das chasarische Gesicht. In: Dies.: Geschichte und Erzählung]. Beograd: Zavod za udžbenike 2009, S. 107–150, hier S. 132ff.

„Ontologisierung“ von Nichtlinearität. So fließen auch sämtliche Erzählstränge in Okopenkos Roman dank ihrer verbindenden Thematik zu einer zusammenhängenden Geschichte zusammen und lassen das literarisierte Leben des Exportkaufmanns als eine Spielart des Entwicklungs- oder Bildungsromans erkennen.

Dass Nichtlinearität an sich kein entscheidender ästhetischer Wert sein kann, ebenso wenig wie die Form des darauf gründenden, hypertextuell „gebauten“ Lexikon-Romans hängt nicht nur damit zusammen, dass sie aus narratologischer Sicht relativiert, sondern vor allem damit, dass sie im literarischen Werk, wie auch jedes andere angewendete Verfahren bzw. jede andere formale Vorlage, kontextualisiert werden. Mit anderen Worten: Die literarischen Wertungskriterien können sich keinesfalls darauf beziehen, wie intensiv ein Verfahren (Nichtlinearität) darin angewendet wird bzw. wie nahe ein Werk seiner formalen Vorlage (hier jener des Lexikons) kommt, sondern lediglich darauf, welchen ästhetischen Zweck die Vorlage und das Verfahren im betreffenden Werk erfüllen sollen und ob sie ihn gut genug erfüllen. Denn Literatur ist nie nur bloße Form, sondern ein fast amalgamisiertes Aufeinanderbezogensein von Form und Inhalt. Wenn sie daher mit „ausgeliehenen“ Verfahren und Formen arbeitet, unterwirft sie sie eigenen ästhetischen Prinzipien – u.a. narratologischen sowie jenen der literarischen Imagination, die auf die Erfindung der neuen, fiktionalen Welt ausgerichtet ist. Beispielhaft zeigt sich das bei Okopenko einerseits daran, dass auch er keine „ideale“ Verwirklichung lexikalischer Mechanismen zustande bringen kann, da ihn die narratologische Logik „zwingt“ eine Geschichte zu erzählen, die viel mehr inneren Zusammenhang besitzt als das in der Enzyklopädie gesammelte Weltwissen. Andererseits wird erst aus der Gesamtnatur der fiktionalen Romanwelt ersichtlich, welche Rolle dem Lexikon-Muster darin zukommt und ob dieses innerhalb der fiktionalen Welt seine ästhetische Berechtigung findet. Wieviel kritischen Lob Okopenkos Roman tatsächlich verdient, hätte man deshalb wohl eher herausgefunden, wenn man die Korrelation zwischen der Nichtlinarität seiner Form und dem im Zentralthema des Buchs erhobenen philosophischen Anspruch auf die „Möglichkeiten-Struktur“ der Welt untersucht hätte. (Wobei eine solche formal-inhaltliche Übereinstimmung selbstverständlich noch kein ausreichender Grund für ein positives Urteil sein muss, da auch andere berechtigte Wertungskriterien möglich sind.)

Analog dazu kann man auch die kritische Abwertung des *Chasarischen Wörterbuchs* nicht gelten lassen, wonach der Roman eine Aufnahme in *Kindlers Literaturlexikon* weniger

vediene, weil er im Vergleich zu Okopenkos Werk der Lexikon-Vorlage weitaus weniger treu bleibe. Wie im Werk des österreichischen Schriftstellers, erfüllt die lexikalische Form auch im *Chasarischen Wörterbuch* ganz bestimmte ästhetische Zwecke und nur das Ausmaß ihrer Erfüllung kann von eigentlichem kritischem Interesse sein.

Der Entmystifizierungscharakter von Knelangens knapper Diagnose – das *Chasarische Wörterbuch* sei kein „Lexikon-Roman" – animiert jedoch dazu, sich die hypertextuelle Beschaffenheit des Werks etwas näher anzusehen, vor allem im Lichte von Pavićs eigenen Beteuerungen zur ästhetischen und literaturgeschichtlichen Relevanz des Verfahrens. Der Schriftsteller hat viel Energie darin investiert, für Nichtlinearität an sich und insbesondere für Nichtlinearität als poetologischer Signifikanz seiner eigenen Prosa zu werben und Kritik und Leserschaft von ihrer angeblich bahnbrechenden Rolle für die Weiterentwicklung des Romangenres zu überzeugen.[553]

Den Ausgangspunkt zu diesen Beobachtungen bildet Pavićs häufig vorgebrachte Auffassung, der zeitgenössische Roman befinde sich in einer Krise. Formelhaft zusammengefasst ließe sich diese als Krise des linearen Schreibens definieren, woraus auch die Bedeutung der Nichtlinearität entspringt. Einiges bleibt in den betreffenden Ausführungen des Schrifttellers jedoch diffus und unpräzise formuliert. Es ist zunächst unklar, wann die heraufbeschworene Krise beginnen soll. Den Ursprung des zu überwindenden Habitus linearen Schreibens und Lesens verortet Pavić häufig in sehr weiter Vergangenheit und spricht von „unserer seit tausend Jahren tief verwurzelten und schon ein wenig abgenutzten Art des Lesens [M. M]."[554] Andernorts positioniert er den Beginn der Krise in der Tradition des realistischen Romans. Der wichtigste Stolperstein besteht nach Pavić in der Linearität der Sprache, aus welcher der traditionelle, realistische Roman seine lineare Form beziehe:

> Die Sprache der Literatur zwängt unsere Gedanken und Träume, Gefühle und Erinnerungen in ein eingleisiges System, das, gelinde gesagt, schwerfällig ist und allzu träge für die Zeit, in der wir leben. Daher sind die Bemühungen um ein nichtlineares

[553] Knelangen dokumentiert ein ansonsten dominantes Desinteresse von Schriftstellern an den Möglichkeiten hypertextueller Umsetzung ihrer Werke: „Während [...] von der ‚technischen' Seite aus sehr wohl die ‚hypertextuellen' Bemühungen von Autoren wahrgenommen werden, herrscht auf der Seite der Schriftsteller weitestgehend Unbehagen am Nietzscheanischen ‚Das Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken'". Ebd., S. 410. Auf Pavić mit seinen zahlreichen Ausführungen zur Nähe zwischen Nichtlinearität und „Computerliteratur" trifft dieser Befund also nicht zu.

[554] Pavić, Početak i kraj čitanja, S. 14.

> Erzählen so etwas wie die Rettung des literarischen Werks vor der Linearität der Sprache.[555]

Bereits in diesen Worten lässt sich auch die widersprüchliche Darstellung der Gründe für die aufkommende Relevanz der Nichtlinearität vernehmen. Einerseits stimme sie mit der veränderten Sensibilität des heutigen Menschen überein, da sie dem dominant ikonographischen Charakter gegenwärtiger Kommunikationsformen weitaus besser entspreche als lineare Literatur. Andererseits komme Nichtlinearität einer zeitunabhängigen, allgemeinen Eigenschaft der menschlichen Natur nahe – der nichtlinearen Struktur unserer Gedanken und Träume:

> Das neue Jahrtausend und die Epoche des Wassermanns beginnen zweifellos im Zeichen des Ikonischen. Die moderne Kommunikation kürzt über das Zeichen die Wege ab, die die Sprache über Jahrtausende geebnet hat. Die Linearität des geschriebenen und gedruckten Worts ist nicht länger gefragt. Der Mensch wird gewahr, daß sich die geschriebene Sprache duch ihre Linearität von seinen Gedanken und Träumen unterscheidet, die nicht linear sind, die, in ständiger Bewegung begriffen, nach allen Seiten hin ausschlagen und sich verzweigen.[556]

Laut Pavić liegt die Bedeutung nichtlinerarer Literaturformen sowohl in ihrer zeitgeistbezogener Aktualität als auch in ihrer Eigenheit, mit überzeitlich-anthropologischen Phänomenen zu harmonieren. Das allgemein anthropologische Phänomen menschlicher Gedanken- und Traumstruktur findet also in unserem, ikonographisch ausgerichteten Zeitalter seine vollkommene Entsprechung in der Erfahrungswirklichkeit. Doch Pavić verweist auch auf die Wurzeln der Nichtlinearität in weit entlegener Literaturgeschichte und bezeichnet die zeitgenössische Schreibtechnik als Rückkehr zu diesen Ursprüngen. Es handle sich nämlich

> nur um eine Art Rückkehr zur frühesten mündlichen Dichtung [...], zu Homer und den Barden des Volkes. Bevor man ihren Gesang aufzeichnete, pflegten sie ihr Material jeweils auf eine andere Art und Weise zu organisieren, sie wählten den Anfang stets neu

[555] Mein Jahrhundertbuch (17). Milorad Pavić über das Nichtlineare und Georges Perec. Die Zeit, 22. 4. 1999.
[556] Ebd.

und endeten weiß Gott bei welchem Teil jener poetischen und sprachlichen Magma, die ihnen vorschwebte.[557]

Wie bei Knelangen, wurden auch in der serbischen Literaturwissenschaft Pavićs Nichtlinearität sowie der Begriff „Lexikon-Roman" als Genremarkierung des *Chasarischen Wörterbuchs* teilweise kritisch unter die Lupe genommen. In ihrer schon erwähnten Studie argumentiert Adrijana Marčetić überzeugend, dass Nichtlinearität keinen Sonderstatus im Inventar literarischer Verfahren beanspruchen kann, vor allem wenn damit ihre Überlegenheit gegenüber linearen Formen bezeugt werden soll. Jede Nichtlinearität, so auch jene im *Chasarischen Wörterbuch*, konstituiere sich im Leseakt als Linearität, das Ziel der Auseinandersetzung mit einem non-linearen Werk ist die Rekonstruktion der linearen Abfolge des Erzählten.

Wenn sich die Autorin jedoch auf Lesepsychologie bezieht, die also ihrer Meinung nach letztlich immer den Gesetzmäßigkeiten linearer Narrativik folgt, so spricht sie der Nichtlinearität gleichzeitig eine aus lesepsychologischer Sicht offenkundige ästhetische Qualität ab, die lineare Literatur nicht zu schaffen imstande ist. Pavićs Roman besticht durch das effektvolle ästhetische Erlebnis des „Verlorenseins", des „Aufgehens im Text", das zur aktiven Auseinandersetzung mit dem Romantext auffordert – im Sinne einer verstärkten, maximal konzentrierten „Spurensuche", die den Spannung erzeugenden Gegenpol zum ästhetischen „Verlorensein" bildet.[558] Auch wenn man Nichtlinearität nicht absolut setzten kann, so hat sie dennoch eine literarische Qualität, die (im strengeren Sinn) lineare Literatur nicht aufweist. Damit diese, trotz allem doch formale, Qualität aus kritischer Sicht als positiver Wert erkannt werden kann, muss man auch ihren literarischen Sinn und Stellenwert innerhalb des Gesamtkontextes eines Werks abwägen.

Wenn es um das *Chasarische Wörterbuch* geht, so sind darin die formalen Eigenschaften der Nichtlinearität im hohen ästhetischen Einklang mit der Wahrheitsfrage als dem Themenschwerpunkt des Werks. Denn die Suche nach der Wahrheit (über die Chasaren) als der unmittelbare Romangegenstand ebenso wie die sich dahinter abzeichnende philosophisch-epistemologische Frage nach der Natur der Wahrheit finden eine effektvolle Entsprechung in der aufgesplitterten, nichtlinearen Narration, die dem Leser die kreativ-suchende Auseinandersetzung mit der Wahrheit direkt auferlegt.

---

[557] Ebd.

[558] Vgl. hierzu die Reaktionen auf die ästhetische Außergewöhnlichkeit des *Chasarischen Wörterbuchs* in der Tageskritik. (Kapitel 2.5.3.)

Neben der Nichtlinearität stand auch die Bedeutung des Lexikon-Modells im *Chasarischen Wörterbuch* häufig auf der Tagesordnung serbischer Literaturkritik. Entgegen der vorherrschenden Meinung, in Pavićs besagtem Verfahren sei eine parodistische Verzerrung des lexikalisch-wissenschaftlichen Positivismus zu sehen, argumentiert Adrijana Marčetić, das Werk sei weder ein Lexikonroman noch eine Parodie der lexikographischen Methode. Indem sie abstreitet, dass das *Chasarische Wörterbuch* ein „richtiger Lexikon-Roman" („pravi roman-leksikon"[559]) ist, führt sie u. a. Gründe an, die auch für Knelangen entscheidend sind. Für beide konstituiert sich ein „authentischer" Lexikon-Roman durch die möglichst große formale Angeglichenheit an die Strukturmerkmale des Lexikons. Marčetić zufolge wäre dies gleichzusezten mit einer „Imitation des Lexikons" bzw. „Imitation des Wörterbuchs" („imitacija rečnika"[560]). Diese würde drei Eigenschaften voraussetzen, die Pavićs Roman nicht aufweise: er bestünde aus einem einzigen statt aus drei verschiedenen Büchern, würde über eine viel höhere Anzahl an Stichwörtern verfügen (hier die genaue Entsprechung zu Knelangens Vorstellungen) und diese Stichwörter würden nicht vielfach, sondern nur je einmal im Romantext vorkommen. (Ganz im Gegensatz zu Knelangen, sieht die serbische Autorin hierin keine Schwäche, sondern legidlich ein Wesensmerkmal von Pavićs Werk).

Sämtliche vorgebrachten Argumente kann man ohne weiteres gelten lassen, denn die Differenzen zum authentischen Lexikon liegen klar auf der Hand. Doch die Behauptung, das *Chasarische Wörterbuch* sei folglich auch keine Parodie des Lexikons, kann nicht überzeugen. Marčetićs These lautet zunächst in lakonischer Kürze: „[...] *Hazarski rečnik* jedva se može smatrati rečnikom, pa zato ne može biti ni parodija rečnika u pravom smislu te reči."[561] [„Das *Chasarische Wörterbuch* kann kaum für ein Wörterbuch gehalten werden, folglich kann es auch keine Parodie im genauen Sinne des Wortes sein."]. Dies ist bereits deshalb kein schlagendes Argument, weil die parodistische Behandlung eines Genres oder einer anderen (literarischen oder nichtliterarischen) Vorlage keine gänzlich getreue „Wiedergabe" des Parodierten voraussetzt. Das eigentlich Problematische in Marčetićs Interpretation ist das angewendete strikte entweder-oder-Schema bezüglich der parodistischen Dimension des Werks: Entweder ist die Lexikonstruktur als Parodisierung des lexikographischen Habitus zu lesen oder sie erfüllt, in Abweseneit jeglicher parodistischer Intention, ganz andere Zwecke. Die scharfe Trennlinie

[559] Marčetić, S. 120.
[560] Ebd.
[561] Ebd.

zwischen zwei Lesarten ergibt sich offenbar aus dem Wunsch der Autorin, das bis dahin dominante Verständnis der lexikalischen Form als Parodie des wissenschaftlichen Verfahrens zu widderrufen und eine gänzlich neue eigene Auslegung anzubieten. Da Marčetić fast durchwegs narratvistisch argumentiert, setzt sie den Akzent auch hier auf die erzähltechnische Bedeutung der Lexikon-Vorlage. Ihr zufolge schaffe Pavić mit dem Begriff „Lexikonroman" nur eine weitere von seinen literarischen Mystifikationen. Das Muster des Lexikons diene dem Schriftsteller vielmehr als effiziente Möglichkeit zur Emanzipation vom realistischen Erzählmodus, für die er sich so häufig explizit eingesetzt hat, und somit zur experimentellen Erweiterung des Romangenres.[562]

Was bei so scharfer interpretatorischer Grenzziehung unterlassen wird, ist, dass nichts dagegen spricht, die lexikalische Organisation des Erzählten sowohl als Quelle parodistischer Färbungen als auch gattungsinnovativer Impulse zu betrachten.

In Bezug auf die für den Roman zentrale Wahrheitsthematik zeigt sich die lexikalische Vorlage sicherlich (auch) in parodisiertem Licht. Das Werk nützt das Muster des Lexikons, um dessen Ansprüche, ein Speicherort des gesicherten Weltwissens zu sein, zu hinterfragen. Denn der Apell des *Chasarischen Wörterbuchs* gilt nicht nur der Rekonstruktion einer ursprünglichen, linearen, sondern vor allem der *wahren* Geschichte. Doch der Roman leistet einer solchen Rekonstruktion auf vielfache Weise Widerstand und dekonstruiert somit die Vorstellung vom geordneten und „disziplinierten" Wissen im Sinne einer positiv formulierbaren Wahrheit der Enzyklopädie. Der dokumentarische Diskurs des Lexikons erfährt zunächst eine umfassende Brechung in Form der phantastischen Narration. Weiters ist das *Chasarische Wörterbuch* der äußeren Gestalt nach eine dreifache Enzyklopädie, ein Sammelbuch dreier widerstreitender Themen-Lexika, mit jeweils ausufernd-abschweifendem und extrem heterogenem Inhalt. In einer solchen, dreifachen Ausführung konkurrierender Enzyklopädien wird die lexikalische Struktur zum Sinnbild eines Wissens, das zwar immer noch gespeichert und bewahrt werden kann, aber nicht mehr mit Sicherheit Wahrheit zu verkünden vermag. In diesem Sinne trägt das *Chasarische Wörterbuch* sicherlich auch eine parodistische Relativierung jeglichen rational gesicherten – also auch lexikalischen – Wissens in sich und kann insofern (unter anderem) als Lexikon-Parodie begriffen werden. Dabei sollte man festhalten, dass hier von einem experimentellen, die Romangattung modifizierenden Literaturverfahren die Rede ist, nicht aber etwa von einem

[562] Vgl. ebd., S. 120–124.

eigenständigen Romangenre mit Ausrichtung auf die möglichst getreue Nachahmung lexikalischer Gliederungsprinzipien, wie Franz-Josef Knelangen implizit glauben machen möchte.

Darüber hinaus spricht nichts dagegen, dass man Pavićs Rückgriff auf die Lexikon-Vorlage – mit Adrijana Marčetić – auch als seinen Beitrag zur Fortentwicklung des Romangenres im Sinne einer innovativen Überwindung realistischer Erzählverfahren auffasst. Als Formexperiment war das *Chasarische Wörterbuch* zumindest innerhalb der serbischen Literatur seiner Zeit tatsächlich von höchst innovativem Charakter. Die hypertextuell-lexikalische Werkarchitektonik signalisierte eine originelle, zum Teil aber sehr wohl auch parodistische Abkehr von realistischer Narration, wie sie bis dahin in der heimischen Literaturlandschaft völlig unbekannt war. (Einen winzigen Hinweis darauf, dass auch Marčetić die parodistische Intention der Lexikonstruktur doch nicht ganz ausklammert, findet man übrigens in ihrer Teilphrase, das *Chasarische Wörterbuch* sei keine Parodie „im genauen Sinne des Wortes".)

Der Platz in *Kindlers* Enzyklopädie, so viel sollte nach allem Gesagten plausibel sein, gebührt dem *Chasarischen Wörterbuch* dennoch nicht nur wegen seiner experimentellen Form. Es erscheint naheliegender, dass die im Roman vorgenommene thematische Koppelung von Wahrheitssuche und Wahrheitsentziehung mit der lexikalisch-aufgesplitterten und dreifach-widerstreitenden Werkstruktur als ästhetisch gelungen und literarisch wertvoll erkannt wurde. Den Einzug in das große deutschsprachige Literaturlexikon verdankt das *Chasarische Wörterbuch* also weniger seiner Nähe zum Lexikon als seiner Nähe zur Literatur.

3.4. Literaturwissenschaftliche Triade – Erforschung von Prätexten des *Chasarischen Wörterbuchs*

Das wohl signifikanteste poetische Verfahren, das im *Chasarischen Wörterbuch* angewendet wird, ist die enge Verknüpfung von Faktischem und Fiktiven. Doch die eben geäußerte Ansicht muss sogleich näher differenziert werden, da das faktual-fiktionale Zusammenspiel prinzipiell jedem Literaturwerk zugrundeliegt, das in irgendeiner Weise Faktographisches fiktionalisierend

umgestaltet, wie das etwa bei der Gattung des historischen Romans der Fall ist, um nur das naheliegendste Beispiel zu nennen.

Das Spezifikum des genannten Wechselspiels im *Chasarischen Wörterbuch* besteht in einer bewussten und nachdrücklichen Betonung faktischer und fiktiver Bauelemente des Romans und ihrer ebenso beharrlich durchgeführten Verflechtung. Diese Betonung und Verflechtung setzen bereits im Untertitel an, der das vorliegende Werk als „Lexikonroman" ausweist und es damit zwischen das Faktographische des Lexikons und das Fiktionale der literarischen Romangattung positioniert. Auch der Zentralgegenstand des Romans, die Rekonstruktion der religiösen Bekehrung des chasarischen Volks, entfaltet sich in Form einer intensiven Verflechtung einschlägiger historiographischer Zeugnisse mit unverkennbar fiktionalisierten Erzählelementen. Dabei greift der Autor zur Untermalung des Faktualen u. a. auf eine schier unendliche Anzahl von Geschichtszeugnissen zurück. Teilweise geschieht dies mit höchster dokumentarischer Präzision, so zum Beispiel wenn er real existierende historiographische Werke, die auf die Geschichte der Chasaren verweisen, zitiert bzw. paraphrasiert und sie somit als Sekundärliteratur zu seinem Roman ausweist. Seine Skala reicht jedoch von realen historiographischen Werken, über hagiographische und historisch-literarische Werke, bis hin zu völlig frei erfundenem, fiktivem Quellenmaterial, einer Art Pseudoquellen. Darüber hinaus reichen die als fiktionalisiert anmutenden Textstellen zumeist ins Phantastische hinein. Das *Chasarische Wörterbuch* erhält dadurch sowohl eine betont intertextuelle Dimension und eine faktographische Färbung als auch eine betont fiktional-phantastische Aura. Auf diesem doppeltem Boden entsteht ein Erzählmodus, in dem, grob gesagt, das explizit gemachte „Reale" – hier stellvertretend für das Faktuale, Historische, Dokumentarische und für wissenschaftliche Akribie – und das ebenso explizit gezeigte „Fiktionale" – stellvertretend für das Erdichtete und Phantastische – einander durchgehend kreuzen, ineinander übergehen und teilweise sogar bis zur Unkenntlichkeit miteinander verschmelzen.

Bereits die deutschsprachige Tageskritik hat das Zusammenspiel von Fakt und Fiktion bzw. Realem und Phantastischem im *Chasarischen Wörterbuch* als Pavićs poetische *differentia specifica* erkannt. Wurde dort einerseits die Dominanz des Phantastischen über das Reale gewürdigt, so nahm man andererseits die spezifische Art der Verflechtung von Faktischem und Fiktivem als ein ästhetisches Unikum wahr, das den Leser in eine nicht aufzulösende literarische Schwebe zwischen dem konkret Fassbaren und dem märchenhaft Erdichteten versetzt.

Die Koexistenz der ausgeprägten und zumeist als faktographisch markierten Intertextualität und einer bunten Phantastik bietet schon auf den ersten Blick genügend Stoff für ausführliche Analysen. Tatsächlich werden dazu im deutschsprachigen Raum drei umfangreiche wissenschaftliche Arbeiten verfasst, deren gemeinsamer Nenner in einer möglichst systematischen „Entflechtung" der fiktionalen und faktualen Romansphären sowie in der Beleuchtung ihrer Wechselbezüglichkeit liegt. Die erste von ihnen, *Intertextualität und postmoderne Elemente in Milorad Pavićs „Hazarski rečnik, roman-leksikon u 100 000 reči"*[563], verfasst von Clemens P. Sidorko, erscheint bereits 1989 als Lizentiatsarbeit an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel. Es folgt die von Binja Homann 1992 als Hausarbeit zur Magisterprüfung an der Philipps-Universität Marburg vorgelegte Studie *Phantastik und Realität. Zu den schriftlichen Quellen in Milorad Pavićs „Hazarski rečnik"*[564]. Schließlich wird das Thema im Jahre 1994 auch zum Schwerpunkt einer ersten Pavić-Dissertation im deutschen Sprachraum. Eingereicht wurde sie von Mag. Edeltraude Ehrlich an der Universität Klagenfurt unter dem Titel *Das Historische und das Fiktive im „Chasarischen Wörterbuch" von Milorad Pavić*[565].

Einige zentrale Problemstellungen sind allen drei veröffentlichten Arbeiten gemeinsam. So ist die Frage der Intertextualität nicht nur in der Studie Clemens P. Sidorkos präsent, wo sie explizit als Hauptgegenstand der Untersuchung markiert wird, sondern auf implizite Weise auch in den anderen beiden Beiträgen. Denn die Auffindung der (v. a. historiographischen) Prätexte des *Chasarischen Wörterbuchs* und die Art und Weise ihrer Einbringung in den Roman ist der Fokus aller drei Arbeiten zum Thema. So deckt der Terminus „Intertextualität" aus der zeitlich frühesten Studie zu einem Großteil die Begriffe des „Realen" bzw. „Historischen" aus den beiden späteren Arbeiten ab. Das Wechselspiel und die mögliche Demarkationslinie zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktiv-Phantastischen in Pavićs Roman steht ebenfalls in allen drei Beiträgen zur Sprache.

Es ist vor allem der starke gemeinsame Rahmen betreffend die zentralen Untersuchungsgegenstände, der es nahelegt, die Arbeiten in einem einzigen gemeinsamen

[563] Vgl. Clemens P. Sidorko: Intertextualität und postmoderne Elemente in Milorad Pavićs „Hazarski rečnik, roman-leksikon u 100 000 reči". Lizentiatsarbeit. Basel 1989.
[564] Vgl. Binja Homann: Phantastik und Realität. Zu den schriftlichen Quellen in Milorad Pavićs „Hazarski rečnik" Hausarbeit zur Magisterprüfung. Marburg 1992.
[565] Vgl. Edeltraude Ehrlich: Das Historische und das Fiktive im „Chasarischen Wörterbuch" von Milorad Pavić. Diss. Klagenfurt 1994.

Kapitel vorzustellen. Innerhalb dieses Rahmens setzen die drei Autoren in ihren Studien jedoch unterschiedliche und unterschiedlich starke Akzente.

Clemens P. Sidorkos Lizentiatsarbeit zum *Chasarischen Wörterbuch* erscheint bereits ein Jahr nach dessen Übersetzung ins Deutsche. Wie man aus den einleitenden Worten erfährt, hatte der Autor den Roman aber schon einige Jahre zuvor in seiner serbischen Originalfassung zu lesen bekommen. Anekdotenhaft gestaltet sich die in der Einleitung nacherzählte Erstbegegnung mit dem Buch, die das Thema der späteren Studie symbolisch antizipiert. Schenkt man dem Autor Glauben, so ist ihm in der Bibliothek des Slavischen Seminars zu Basel ein Exemplar des *Chasarischen Wörterbuchs* zufällig in die Arme gelaufen. Dieses sei jedoch nicht unter den belletristischen Werken, sondern „unter den hilfswissenschaftlichen Handbüchern“[566] eingereiht gewesen.

Das Verwirrung stiftende faktographisch-fiktionale Mischwesen des *Chasarischen Wörterbuchs* situiert Sidorko gleich einleitend in den Bereich der „postmodernen Literatur des second degré“, dessen Kennzeichen es sei, dass sie „nicht einfach neue Geschichten erfindet, sondern alte und vielleicht längst vergessene Fabeln auf neue Weise erzählt, zu einer neuen Geschichte verarbeitet.“[567] Eines sei dabei gleich vorwegenommen: Obwohl einleitend als Ziel der Arbeit eine Analyse des *Chasarischen Wörterbuchs* „unter besonderer Berücksichtigung dieser postmodernen Art des Schreibens und seiner [...] damit zusammenhängenden Lexikonform“[568] ausgegeben wird, bespricht Sidorko die poetologische Einbettung des Romans in den Kontext der Postmoderne *in concreto* erst auf den letzten Seiten der Studie und widmet dieser Besprechung vergleichsweise sehr wenig Raum (S. 82-87). Indessen stellt die Ermittlung intertextueller Elemente des Romans, auf die fast sechzig von den knapp neunzig Textseiten entfallen, den eigentlichen Schwerpunkt der Untersuchung dar. Selbstverständlich kann die Analyse der Intertextualität durchgehend auch als Analyse der postmodernen Machart des Romans gelten, zumal die starke Ausrichtung auf Intertextualität immer wieder zum ästhetischen Kennzeichen postmoderner Literatur verkündet wird.[569] Doch diese Ausrichtung nimmt Sidorko im Hauptteil der Arbeit weitgehend als gegeben an ohne kommentierend auf sie einzugehen.

---

[566] Sidorko, S. 1.
[567] Ebd.
[568] Ebd.
[569] Vgl. dazu: Dieter Borchmeyer: Postmoderne. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, S. 306–316; Im Gegensatz zu Borchmeyer, betrachtet Manfred Pfister Intertextualität nicht ausschließlich als „Siegel der Postmoderne“, sondern als literarisches Verfahren, das

Unter dem Verweis auf die Weitläufigkeit der Diskussion über den Begriff „Intertextualität", in der es keinesfalls eine Übereinstimmung darüber gebe, „welche zwischentextlichen Beziehungen er eigentlich meint, welches seine theoretischen Grundlagen und welches seine Anwendungsmöglichkeiten sind"[570], entscheidet sich Sidorko für eine enger gefasste Definition des Terminus, die er (berechtigterweise) als der literaturwissenschaftlichen Recherche angemessen einschätzt. Auf dem Weg zu seiner Definition nimmt der Autor eine dreifache Abgrenzung gegenüber alternativen Sichtweisen zur Intertextualität vor. Zunächst gegenüber universalistisch argumentierenden Positionen, die die gesamte Erfahrungswelt als Summe von Texten begreifen wollen und folglich alle menschliche Kommunikation als intertextuell deuten. Die Postulierung eines solchen *texte général* scheint Sidorko zwar gerechtfertigt „da es, um mit Manfred Pfister zu sprechen, in der Kommunikation, und jeder Text ist Kommunikation, keine Tabula rasa gibt."[571] Für eine konkrete Analyse der Präsenz von Texten in anderen Texten eigne sich jedoch eine derartige Absolutsetzung von Intertextualität nicht mehr. Sidorko schließt sich daher einer engeren Deutung des Begriffs an, die Intertextualität auf literarische Texte eingeschränkt sehen möchte.

Die nächste abgrenzende Differenzierung betrifft die Frage nach der Intention des Autors beim Entstehen intertextueller Bezüge seines Werks, also die Frage, ob auch innerhalb der Literaur Intertextualität als universelles Prinzip auftritt und vom Schriftsteller folglich bei jedem Schaffensakt unbewusst erzeugt wird oder sich, im Gegenteil, ihre Produktion als bewusster Vorgang vollzieht. Auch hier ist Sidorko vom Gedanken an die möglichst große praktische Anwendbarkeit des Terminus geleitet, und schließt sich jener Position an, die zwar den (auch) nichtintentionalen Charakter intertextueller Akte nicht leugnet, ebenso aber „Intertextualiät als bewusst genutzte[] Möglichkeit bei der Herstellung von Literatur"[572] auffasst. Wenn letzterer Fall vorliegt, könne der Dialog mit den Prätexten auf diverse Arten zustandekommen: „[...]

---

unabhängig von ganz bestimmten Poetiken zum Einsatz kommt. Spezifisch postmoderne Intertextualität kennzeichnet Pfister zufolge, dass sie zum tragenden Prinzip des literarischen Werks avanciert. Dabei befindet sich postmoderne Intertextualität laut Pfister – wie Julia Schmidt deutlich macht – „unter dem Diktat poststrukturalistischer Denkprämissen: ‚Postmodernist intertextuality withhin a framework of poststructuralist theory means that here intertextuality is not just used as one device amongst others, but is foregrounded, displayed, thematized and theorized as a central constructional principle.'" Manfred Pfister: „How postmodern ist Intertextuality?". Hier zitiert nach: Julia Schmidt: Karneval der Überlebenden: Intertextualität in Arno Schmidts Novellen-Comödie „Die Schule der Atheisten". Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 131, Amsterdam/Atlanta: Rhodopi 1998, S. 53.

[570] Sidorko, S. 8.

[571] Ebd., S. 11.

[572] Ebd.

durch stilistische Mittel wie Anspielung, Zitat und Paraphrase, durch literarische Formen wie Parodie, Pastiche und Travestie, durch literarische Verfahren wie Kompilation, Collage und Montage oder auch schon dadurch [...], dass der Text einen [...] Gattungstyp tradiert.“[573] Sidorko stützt dabei seine hier skizzierten theoretischen Ansätze in erster Linie auf die Definitionen, die im von Ulrich Broich und Manfred Pfister herausgegebenen Sammelband *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* erarbeitet werden. Von Broich und Pfister übernimmt er auch die zwei differenzierenden Termini „Einzeltextreferenz“ für Verweise eines Werks auf individuelle Prätexte und „Systemreferenz“ für die Bezugnahme auf ganze Klassen von Texten bzw. Textsystemen wie beispielsweise literarische Gattungen. In die Gruppe der letzteren möchte er die für die Analyse des *Chasarischen Wörterbuchs* relevanten Verweiskategorien der Archetypen und Mythen einbezogen sehen.[574]

Beim nächsten und letzten Unterscheidungskriterium, der Frage nach der Erkennbarkeit von intertextuellen Elementen in der Literatur, widerspricht Sidoko auch seinen theoretischen Wahlverwandten. Im Gegensatz zu Ulrich Broich und anderen Theoretikern der Intertextualität im konkreter gefassten Sinn befindet Sidorko, dass die Bezüge zu Prätexten für den Leser nicht unbedingt erkennbar sein müssen und für den Autor daher auch keine Pflicht besteht, diese deutlich zu markieren. Erstere betonen sehr stark die kommunikative Rolle der Intertextualiät – nur eine Kenntlichmachung der Prätexte könne gewährleisten, dass der Leser sie auch als solche wahrnimmt und der Kommunikationsfluss zwischen Autor und Leser frei fließen kann. Sidorko möchte hingegen gerade die kommunikative Funktion der Intertextualität relativiert wissen. Er fasst Intertextualität vielmehr als „eine Art von doppeltem Schriftsinn“[575] auf, die es jedem Leser erlaube, ein Werk gemäß seinen eigenen Literaturkenntnissen zu verstehen. Der gebildete und der Durchschnittsleser werden also je eine eigene Dekodierung intertextueller Codes vornehmen, mit unterschiedlichem Erfolg.[576] Anfechtbar ist m. E. Sidorkos Überzeugung, dass auch ein Nichtverstehen kryptischer Intertextualität seitens des Durchschnittslesers „dem Gesamtverständnis eines Textes nicht unbedingt abträglich sein muss“[577]. Dies mag tatsächlich auf so manches Werk postmoderner Literatur zutreffen, wie auf das *Chasarische Wörterbuch* und Umberto Ecos *Name der Rose*, die der Autor exemplarisch heranzieht. (Wie noch zu sehen

[573] Ebd.
[574] Vgl. ebd.
[575] Ebd., S. 14.
[576] Vgl. ebd.
[577] Ebd.

sein wird, veranschaulicht Sidorko sehr überzeugend, wie manche auch für den gebildeten Leser kaum erkennbare, da eng fachspezifische intertextuelle Relationen im *Chasarischen Wörterbuch* keine Relevanz auf das Textverständnis haben und lediglich zur Erschaffung eines signifikanten kulturellen Kolorits dienen, also nur zur Gestaltung der kulturgeschichtlichen „Kulisse" des Romans.) Doch hypothetisch ist ebenso der umgekehrte Fall vorstellbar: dass nämlich ein Autor auch solche intertextuellen Bezüge nicht deutlich markiert, die für das tiefere Verständnis des Werks unentbehrlich sind. Damit wäre die Kommunikation zum Rezipienten jedoch schwerwiegend gestört, wohingegen eine erfolgreiche Kommunikation zwischen Autor und Leser – mit oder ohne Intertextualität – auf jeden Fall das Ziel eines jeden Schriftstellers sein sollte, der nicht für einen „gnostischen" Kreis von Eingeweihten schreibt. Ebenso wie eine unzugängliche, allzu experimentelle Form die Kommunikationsfähigkeit eines Werks zerstört, kann auch ausgeprägte intertextuelle Kryptik die gleichen Folgen haben. Insofern kann es für die Frage der Kenntlichmachung von Intertextualität m. E. keine allgemeingültige Bestimmung geben. Eher muss sie von Fall zu Fall besprochen werden, vor allem mit Rücksicht auf die Intention des Autors beim Rückgriff auf bereits vorhandene Texte.

Im Vergleich mit den Autorinnen der beiden anderen themenverwandten Arbeiten, ist Sidorko deutlich mehr an der Ermittlung von konkreten intertextuellen Verfahren und Strategien der Verflechtung von Faktischem und Fiktivem interessiert als an der strikten philologischen Arbeit an der Auffindung dokumentierbarer Prätexte des Romans. In diesem Sinne pocht seine Studie nicht auf philologische Vollständigkeit, sondern möchte in erster Linie die poetischen Prinzipien einfangen, auf denen Pavićs Verwirrspiel von Intertextualität, Fakt und Fiktion beruht.

Um zu diesen Prinzipien vorzudringen, nimmt Sidorko im Vorfeld der eigentlichen Untersuchung zweierlei die Intertextualität betreffende Klassifikationen vor, die sich als praktische Stütze bei der Analyse als nützlich erweisen. Die erste betrifft – auch wenn sich Sidorko gegen eine Kennzeichnungspflicht der Intertextualität ausspricht – die Möglichkeiten, die dem Schriftsteller für die Markierung von Fremdelementen in seinem Text zur Verfügung stehen. Auch hier findet der Autor Abhilfe bei Ulrich Broich, und zwar in der Art einer „praxisbezogenen Systematisierung"[578] dieser Möglichkeiten. So unterscheidet Broich zwischen *Markierungen im äusseren* (sic!) *Kommunikationssystem*, worunter „die graphische Hervorhebung der fremden Elemente", „intratextuelle Signale wie Wechsel der Stilebene",

[578] Ebd., S. 15.

„strukturelle Analogien (im Aufbau einer Szene oder eines Textteiles) zu einem allgemein bekannten Prätext (z. B. der Bibel)“ oder etwa „Namen Handelnder, die in eindeutiger Weise einen Bezug herstellen“[579] fallen. Als *Markierungen im inneren Kommunikationssystem* gelten Broich hingegen jene Kennzeichnungen „bei denen der Prätext innerhalb der Handlung des Folgetextes thematisiert ist, etwa dadurch, dass die handelnden Personen den Prätext lesen, ihn diskutieren oder zumindest besitzen.“[580] Der bestimmende Unterschied zu den Markierungen im äußeren Kommunikationssystem bestehe darin, das hier die Handlungsfiguren *innerhalb* des Folgetextes ein Bewusstsein darüber haben, dass sie mit Fremdtexten oder Figuren aus Fremdtexten konfrontiert sind. Die letzte Kategorie formen schließlich die *Markierungen durch Nebentexte*: „Fußnoten, Anmerkungen, sowie vom eigentlichen Text separierte Vor- und Nachworte bzw. -schriften“ ebenso wie „Titel, Untertitel und Motti, welche auf Prätexte verweisen“.[581]

In einem zweiten Klassifizierungsschritt bespricht Sidorko eine Reihe von intertextuellen Schreibverfahren, deren Züge seiner Ansicht nach auch im *Chasarischen Wörterbuch* erkennbar sind. Vor allem im Hinblick auf die postulierte Zugehörigkeit des Romans zur Postmoderne, erscheint es interessant, dass der Autor hier intertextuelle Verfahrenswisen apostrophiert, die zum Teil bis in die Antike zurückreichen und zum Teil der Literatur der Moderne (des 20. Jahrhunderts) entstammen.

Die ersten drei Schreibtechniken rechnet Sidorko der „Vormoderne“[582] zu und versteht darunter eine kulturgeschichtliche Periode, die von der griechisch-römischen Antike über das Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit (Renaissance und Humanismus) reicht. Die drei besprochenen intertextuellen Verfahren – *imitatio*, *testimonium* und *compilatio* – sind laut dem Autor „für das abendländische (wie das islamische) Literaturverständnis der Vormodernen am wichtigsten“[583]. Da aber auch die jüdische schriftliche Tradition in der darauffolgendenden Systematisierung ihren Platz findet, wird durch die ausgewählten Schreibverfahren eine Relation zu allen drei im

[579] Ebd., S. 15.
[580] Ebd.
[581] Ebd., S. 15f. Sidorko stellt zwar klar, er wolle Titel, Untertitel und Motti – anders als Broich – nicht zu den Nebentexten sondern zu Markierungen im äußeren Kommunikationssystem rechnen, da diese seiner Ansicht nach Teile des eigentlichen Textes seien (vgl. S. 16). Dennoch verfährt er im Kapitel 5. 2. seiner Arbeit, das als „Markierungen durch Nebentexte“ betitelt ist, ganz genau so wie Broich es vorgibt – er bespricht dort die im *Chasarischen Wörterbuch* als „Quellen“ bzw. „Ausgewählte Literatur“ mit (realem oder fiktivem) Titel angeführten bibliographischen Angaben zu ausgewählten Stichwortartikeln.
[582] Vgl. ebd., S. 16ff.
[583] Ebd., S. 16.

Chasarischen Wörterbuch präsenten Kultursphären aufgebaut – der christlichen, der jüdischen und der islamischen.

Die *imitatio veterum*, als erstes Beispiel der „vormodernen" Präsenz eines Textes in einem anderen, ist zunächst kennzeichnend für die römische Literatur, im Sinne einer schöpferischen Nachbildung als vorbildhaft geltender, älterer griechischer Literaturwerke. Eine Fortsetzung finde sie in späteren Epochen und Stilrichtungen wie dem Petrarkismus und der humanistischen Dichtung.[584]

Mit der Entwicklung der monotheistischen Religionen verbreite sich die Form des *testimoniums*: ein Text dient als Zeugnis für die Wahrhaftigkeit des Folgetextes. So gelten kanonische Texte wie der Koran, die Bibel oder der Talmud als Autoritäten mit „Beweiskraft" in der Auseinandersetzung mit Ungläubigen (wie in der christlichen Patristik) oder (im Judentum und Islam) bei der Formulierung von Fragen des Rechts und des Alltagslebens. Ebenfalls seit der Renaissance finde dieses Verfahren seine Fortsetzung innerhalb der weltlichen Literatur, als die Autoren der Antike zu nachahmungswürdigen Figuren erhoben werden. Interessanterweise geschieht dabei der Rekurs auf den autoritativen „Urtext", um die Fiktionalität des Folgewerks zu bestreiten und dessen dokumentarischen Wahrheits- und Wirklichkeitscharakter zu bezeugen[585] – ein Verfahren, das Pavić allzu gern ironisch umgestaltet, wie noch zu sehen sein wird.

Schließlich stellt die Schreibtechnik der *compilatio* eine Art protoenzyklopädischer Werke mit didaktischer Ausrichtung dar, deren Zweck es ist, eine Zusammenstellung und Vermittlung des bisher vorhandenen Wissens zu so unterschiedlichen Themenbereichen wie Geschichte, Kosmographie oder Geographie zu liefern.[586] Wenn er die *compilatio* der „Domäne wissenschaftlicher Werke enzyklopädischen Anspruchs, wie etwa der Weltgeschichts-schreibung"[587] zuweist, deren Stoffumfang von einem einzigen Gelehrten nicht zu bewältigen gewesen sei, so bringt Sidroko hier eine Textform ans Licht, deren strukturelle Vorbildrolle für das *Chasarische Wörterbuch* klar auf der Hand liegt. Und auch die Details zum gewöhnlichen Umgang mit dem Text in der mittelalterlichen *compilatio* offenbaren verblüffende Parallelen zu Pavićs Vorgangsweise: „Zitate innerhalb kompilatorischer Texte sind oft nicht vollkommen

[584] Vgl. ebd., S. 16f.
[585] Vgl. ebd., S. 16.
[586] Vgl. ebd., S. 17f.
[587] Ebd., S. 18.

wörtlich, da sie zum Teil aus dem Gedächtnis erfolgten. Häufig werden benutzte Quellen auch in Abbreviatur, d.h. in verkürzender Zusammenfassung oder kontaminiert wiedergegeben.“[588]

Nach der „Vormoderne“, die in diesem Fall literarische Entwicklungen bis zur Renaissance bezeichnen soll, macht Sidorko beim Auffinden von Pavićs Vorbildern in Sachen intertextueller Schreibtechniken einen riesigen Zeitsprung und „landet“ in der Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts. Hier sei es das Verfahren der Montage, in dem Intertextualität (wenn auch nicht notwendigerweise) zum Einsatz komme. Die Montage sei dabei eine der möglichen literarischen Antworten auf die ästhetischen Ansprüche der Moderne, die sich ihrerseits als Folge tektonischer gesellschaftshistorischer Veränderungen ergeben. Sidorko erinnert an den fundamentalen gesellschaftlichen Umbruch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Form der Technisierung, des raschen Wandels, sozialer Umwandlungen, sowie an die daraus erwachsene „Widersprüchlichket und Zerrissenheit“[589] der Welt, die auch das Problem ihrer künstlerischen Abbildbarkeit nach sich zog. Das dominante Gefühl fehlender Kohärenz der Welt, so der Autor in Anlehnung an Jürgen Schramke, habe auch die künstlerische Darstellung eines jeden zusammenhängenden Ganzen sabotiert. Zweifel kommen darüber auf „ob die extensive Totalität der Welt sich in irgendeiner Weise durch die intensive Totalität eines darzustellenden Weltausschnittes repräsentieren läßt.“[590] Sidorko sieht hier das seit den antiken Poetiken allseits präsente Mimesis-Problem aktualisiert: Hätte die moderne Literatur „an ihrer mimetischen Funktion festhalten“[591] wollen, so hätte sie die Veränderung des Zeitgeistes hin zum Chaotischen und Kohärenzlosen reflektieren müssen. Diese Reflexion (und damit auch die Ausrichtung auf das Mimetische) finde in der Moderne auch wirklich statt, und zwar nicht durch Thematisierung des veränderten Weltzustandes, sondern durch die Erhebung des Chaotischen und Zusammenhanglosen zum dominanten Formprinzip. So sei die „gesprengte Romanform“[592] zum manifestartigen Schlagwort der Moderne geworden. Die entsprechenden ästhetischen Forderungen an die moderene Romanprosa, die Sidorko in Erinnerung ruft, enthalten m. E. erhebliche Parallelen zu Pavićs zeitlich späteren Überlegungen über das Schicksal des zeitgenössischen Romans. Um einen deutlicheren Vergleich zu ermöglichen seien sie deswegen hier, in Zusammenfassung Clemens Sidorkos, angeführt:

[588] Ebd.
[589] Ebd.
[590] Ebd., S. 18f.
[591] Ebd., S. 19.
[592] Ebd.

„Es soll nicht die brüchige Welt abgebildet werden, sondern die ‚Abbildungsfeindschaft' dieser Welt durch die Brüchigkeit der Romanform widergespiegelt werden. Um zeitgemäß zu bleiben und seine Daseinsberechtigung zu erweisen, muß der Roman demnach auf alle stabilisierenden Konventionen verzichten; so entsteht der spezifisch moderne Roman, ‚ der um den Roman zu retten darauf ausgeht die Form des Romans zu sprengen.' (Flake)."[593]

Die Analogien zu Pavićs Betrachtungen liegen auf der Hand: die Krise des Romans; die Notwendigkeit, dem Roman aus dieser Krise zu verhelfen: die Schlussfolgerung, dass nur eine radikale formale Innovation das Romangenre retten kann; folglich: der Verzicht auf alle „stabilisierneden Konventionen"; die Forderung, dass der Roman durch diese formale Innovation auf die veränderten Verhältnisse des kulturgeschichtlichen Kontextes reagiert.

Man könnte also auf den Gedanken kommen, dass der Roman Mitte der 1980er Jahre vor denselben Herausforderungen steht wie fast ein Jahrhundert zuvor. Was dort das Chaotische der Welt ist, ist bei Pavić ihre rasante Wandelbarkeit und ihr folglich ikonographischer Charakter. Resultieren die Einsichten der Modernen in den Forderungen nach der gesprengten Romanform, so meint Pavić in Nichtlinearität und Phantastik eine entsprechende, „rettende" Innovation gefunden zu haben. Der einzige offensichtliche Unterschied besteht darin, dass Pavić, zugegebenermaßen auch etwas mystifizierend, seine Überlegungen zu einer Krise der Romangattung als solcher stilisiert. Wenn auch seine Romane auf so mancher Deutungsebene zwiefellos postmoderne Interpretationen erlauben, so entsprechen Pavićs explizite Forderungen an die Romankunst noch immer modernen Gedanken. Bereits das große Vertrauen auf die maßgebliche Rolle des Romans in veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen ist ein sehr modernes Vertrauen in die hohe Berufung der Literatur und, allgemeiner, Kunst.

Im Übrigen kommt im Vergleich der modernen programmatischen Forderungen und jenen des serbischen Autors auch die Relativität einer strikten Antinomie „mimetisch-antimimetisch" zum Vorschein. Der Anti-Mimetismus als Abkehr von Erzählmodi, die für den literarischen Realismus kennzeichnend sind, charakterisiert sowohl moderne Werke als auch

[593] Ebd. Wie auch in der Klammer vermerkt, stammt das Zitat Sidorkos Angaben zufolge von Otto Flake und ist Jügren Schramkes Werk *Zur Theorie des modernen Romans*, S. 140 (ohne Zusatziformationen) entnommen.

jene, die zur Postmoderne gezählt werden. Doch der Begriff der Mimesis im Sinne einer stilneutralen „Nachahmung von“ scheint offenbar so fest verankert, dass er – mit dieser oder jener Differenzierung – auf jede nachahmende Bezugnahme in der Literatur angewendet werden kann. Wenn die Romanform also auch eine bestimmte, veränderte Wahrnehmung der Welt übermittelt, dann kann man mit Clemens Sidorko ohne weiteres behaupten, dass hier das literarische Werk immer noch an seiner mimetischen Funktion festhält.

Zurück zu Collage und Montage. Diese, so Sidorko, seien jene intertextuellen Schreibverfahren gewesen, mit denen die moderne Literatur versucht hat, die bisherigen romanesken („epischen“[594]) Strukturen zu sprengen. Zu Beginn des Jahrhunderts seien sie vorwiegend in avangardistischen Werken des Dadaismus und Surrealismus zum Einsatz gekommen. Montage (ursprünglich ein Terminus aus der Technik und Filmkunst) ist von den zwei verwandten und oft synonym verwendeten Begriffen der weitere, wie Sidorko unter Berufung auf Ute Brandes klarstellt:

> „Montieren ist die absichtsvolle Tätigkeit des Autors, über das Verständnis von einer oder mehreren Erzählinstanzen hinweg fremdproduzierte Zitate untereinander und mit fiktiven, zusammenhängenden Textstellen zusammenprallen zu lassen. Die Eindringlinge unterbrechen und stören den Fiktivtext, der aber bereichert dann fortgesetzt wird. Trotz Auffächerung und Unterbrechung der Erzählperspektive besteht also noch ein fiktiver Zusammenhang. [...] Montierte Texte beabsichtigen, dem Leser einen Denkimpuls zu geben, der weit über die Lektüre des einen Textes hinausgeht.“[595]

Die Collage sei eine „Extremform der Montage“[596], die entweder zur Gänze oder zum überwiegenden Teil aus fremdem Material zusammengesetzt ist. Sie stelle „die unvermittelte (montierte; vgl. Montage), vorgeblich beliebige, jedoch strukturierte Anhäufung einer Vielzahl von Z.[itat]en dar, deren Herkunft äußerst heterogen und mit Vorliebe verbraucht, trivial ist.“[597] Jede Collage, schließt Sidorko, sei daher auch immer eine Montage, wohingegen es umgekehrt nicht der Fall sei. Erstere bezeichne darüber hinaus immer nur ein Produkt, während man unter

[594] Ebd. Der Autor greift sehr gerne auf die – heute als veraltet geltende – Begfriffsverwendung „Epik“ und „episch“ als Synonyme für das Erzählen bzw. für Prosa und Romankunst und für deren adjektivische Formen.
[595] Hier zitiert nach: Sidorko, S. 20.
[596] Ebd.
[597] Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (1958), Hier zitiert nach: Sidorko, S. 20f.

Montage sowohl ein literarisches Erzeugnis versteht als auch das („montierende“) Verfahren, das dieses Erzeugnis hervorbringt.[598]

Sidorko unterstreicht auch noch die Änderung der poetischen Funktion von Collage und Montage seit der Jahrhundertwende. Hatten die beiden Verfahren, insbesonedre das erste, innerhalb der avangardistischen Literaturströmungen zur Schaffung von „Antiliteratur“[599] gedient, die durch die Zusammensetzung von heterogenem Fremdmaterial (Zeitungsausschnitte, Zitate, umgangssprachliche Redewendungen) und eigenen Textsegmenten Konstruiertheit und Zufallscharakter des Werks sowie eine „aus den Fugen geratene[] Wirklichkeit“[600] demonstieren wollte, so lösen sie sich in den die Postmoderne ankündigenden siebziger Jahren von einer derartigen Schockfunktion. Postmoderne Literatur greife dabei sowohl auf verschiedene Montageverfahren als auch auf die als „vormodern“ markierten intertextuellen Techniken zurück.[601] Sidorko vermerkt, dass sie daher häufig als „typischer Ausdruck einer kulturellen Spätzeit“[602] angesehen wurde. Folgendes sei dabei schon an dieser Stelle vorweggenommen: Eine solche Positionierung der Postmoderne, die sowohl typisch moderne Formlösungen in eigener Ausprägung verwendet als auch auf Schreibverfahren entlegener Epochen zurückgreift, weist sie eindeutig als spätes Entwicklungsstadium moderner Literatur aus, oder, um Sidorko zu paraphrasieren, als Ausdruck der kulturellen Spätzeit der Moderne.

Schließlich fügt Sidorko seinen Ausführungen auch eine von Volker Hage übernommene Typologie der Montageformen hinzu, die sich bei der genaueren Differenzierung zahlreicher intertextueller Verfahrensweisen im *Chasarischen Wörterbuch* als sehr hilfreich erweist:

-*Kontrastmontage*: Zwei oder mehrere Textstellen werden so hintereinander angeordnet, dass sie sich gegenseitig erhellen oder entlarven.

-*Kommentarmontage*: Sie übernimmt die Funktion, die bei der traditionellen Erzählweise der überleitenden oder kommentierenden Rede des Autors zukommt.

[598] Ebd., S. 21.
[599] Ebd., S. 20.
[600] Ebd., S. 22.
[601] Vgl. ebd.
[602] Ebd.

-*Parallelmontage*: Verschiedene Textstränge werden miteinander verbunden, ohne dass eine offensichtliche Verknüpfung im Sinne eines Kontrastes oder eines Kommentars besteht. Der Zusammenhang kann aber als Assoziation oder Gedanke implizit sein oder suggeriert werden, so dass z.B. eine motivische oder zeitliche Parallele ausgedrückt wird. Bei der Parallelmontage können mehrere Stränge alternierend über eine längere Distanz verknüpft werden, indem man sie zwischen den einzelnen Elementen hin- und herpendeln lässt. Sie kann aber auch durch einen einmaligen Einschub, der nicht weiter fortgesetzt wird, erfolgen.

-*Mosaikmontage*: Hier werden Textelemente, die untereinander keinerlei Zusammenhang haben müssen, zusammengesetzt. Erst in ihrer Gesamtheit ergeben sie ein geschlossenes Bild, z.B. im Sinne von Zeit- oder Lokalkolorit.

-*Additionsmontage*: Auch hier werden disparate Elemente zusammengefügt, ergeben aber, anders als bei der Mosaikmontage, auch in ihrer Gesamtheit kein geschlossenes Bild. Die Textstücke gehen untereinander keine Verbindung ein, ein gemeinsamer Nenner ist nicht erkennbar.[603]

Nach allen vorgenommenen Systematisierungen ist Sidorko mit einem sehr guten methodologischen Instrumentarium gewappnet, um viele der intrigantesten Seiten von Pavićs schwer durchschaubarem poetischem Spektrum aufzudecken: den Facettenreichtum seines intertextuellen Spiels und die virtuose Verschränkung von Geschichte und Phantastik, Realem und Fiktivem, Intertextuellem und Fabulistischem.

In einem ersten großen Abschnitt geht Sidorko der Frage nach, wo im *Chasarischen Wörterbuch* Intertextualität überhaupt belegt werden kann und findet diese auf drei Niveaus vor: in Bauplan des Romans, auf der Lexikon-Ebene sowie auf der Ebene des Geschehens.

Was die Struktur bzw. den „Bauplan“ des *Chasasrischen Wörterbuchs* betrifft, so beginnt Sidorko zu Recht mit der offensichtlichsten intertextuellen Markierung des Romans: der Enzyklopädie. Die Einkleidung des Romans in die Form eines Lexikons stelle eine direkte

[603] Ebd., S. 22f. Aus dem Verweis in der Fußnote geht nicht hervor, aus welchem Werk Volker Hages Sidorko zitiert. In der aufgelisteten Sekundärliteratur erscheinen jedenfalls zwei Arbeiten dieses Autors: *Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie*, Stuttgart 1981 und *Collagen in der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M. 1984.

Systemreferenz zur Enzyklopädie her, der eine Schlüsselrolle im Werk zukomme. Die Enzyklopädie sei dazu noch per se intertextuell: Als Werk, das den gesamten Wissenbestand einer Zeit oder eines Themengebiets sammeln möchte, sei sie notwendigerweise zu Kompilationsverfahren gezwungen, die es erlauben, nur die Kernaussagen von verschiedenen Prätexten einzubeziehen. Diese enthalten ihrerseits häufig schon Übernahmen aus anderen Quellen und können nicht immer präzise markiert sein. Die Enzyklopädie erscheine demnach – intentional oder nicht – als collagenartiges intertextuelles Arrangement von Zitiertem und Paraphrasiertem. Wenn Sidorko aufgrund dieser Betrachtungen ein ungefähres Entstehungsschema enzyklopädischer Texte skizziert („enzyklopädischer Artikel = Folgetext → Sekundärliteratur = Prätext ersten Grades → Primärliteratur = Prätext zweiten Grades“[604]), dann erfasst er damit auch das Grundmuster eines poetischen Verfahrens, auf das im *Chasarischen Wörterbuch* in zahlreichen Variationen angespielt wird.

Ebenfalls als im Bauplan angelegete Intertextualität betrachtet Sidorko die Bezugnahme auf Gruppen von Prätexten. So ahmen, erinnert der Autor, mehrere Passagen sowie das gesamte Appendix I chronikalische Berichte aus dem Barockzeitalter nach; im Stichwortartikel zu Dorota Schulz werden durch die an sich selbst geschriebenen Briefe die Traditionen des Briefromans und der Tagebuchform herbeigerufen; das Appendix II sei als Gerichtsprotokol stilisiert.[605]

Am ausführlichsten bespricht Sidorko (berechtigterweise) den Stellenwert der Adamsmystik im Bauplan des *Chasarischen Wörterbuchs*. Sehr überzeugend führt der Autor vor Augen, wie sich das mystisch-theosophische Konzept des Uradam in der dominant triadischen Struktur des *Chasarischen Wörterbuchs* widerspiegelt. Dazu skizziert er die Grundzüge der betreffenden jüdischen und muslimischen Vorstellungen zu Adam Kadmon bzw. Adam Ruhani. Hier stellvertretend für beide Traditionen der bereits zitierte Rekurs Sidorkos auf die jüdische kabbalistische Lehre:

> Das Motiv des Adam Kadmon beruht auf einem Konzept der jüdischen Kabbala, welche aus dem Genesisvers 1. 26 – „Lasst uns einen Menschen machen nach unserem Abbild, uns ähnlich“ – ableitet, dass Gott den physischen Adam nach dem Vorbild einer geistigen Entsprechung gleichen Namens schuf. Zugleich repräsentiert dieser „Mensch vor dem

[604] Ebd., S. 40.
[605] Vgl. ebd., S. 40.

> Menschen“ die Stufen der göttlichen Emanation durch Raum und Zeit in den sogenannnten zehn Sefirot. Diese Weltpotenzen sind ihrerseits in drei Triaden plus einem Einzelglied am oberen und unteren Ende der Emanationskette gegliedert. Damit die göttliche Substanz ungehindert strömen kann, sind sie durch Kanäle miteinander verbunden. [...] Zeichnerisch werden die Sefirot auch als Organe (Kopf, Arme, Rumpf usw.) des Adam Kadmon dargestellt [...].[606]

Die den gesamten Romanaufbau dominierende triadische Gliederung enthält laut Sidorko unübersehbare Parallelen zum Adamsmythos der Kabbala. Sind dort die zehn Sefirot als Stufen der göttlichen Emanation in drei Triaden mit einem Einzelglied angeordnet, die dem mystischen Wesen Adams entsprechen, so verweisen auch die triadischen Figurenkonstellationen im *Chasarischen Wörterbuch* auf Adam Kadmon. Und auch die Verbindungskanäle aus der Sefirotlehre bzw. die Adamsorgane finden ihr Korrelat im Roman in Form der vielfältigsten gegenseitigen Verbindungen zwischen den Figuren, sei es durch intratextuelle Zitate, identische Merkmale oder ähnlichem.[607]

Die intertextuelle Symbolik des Adamsmythos erfülle im *Chasarischen Wörterbuch* aber auch einen tieferen, allegorischen Sinn. Wie die Enzyklopädie, sei auch der geistige Adam ein Sinnbild des Universums. Wenn der Roman nun eine „Rekonstruktion“ des Uradam sein möchte, so wolle Pavić damit der Literatur ihre Bestimmung, eine Abbildung der Welt zu sein, wieder zurückgeben. Laut Sidorko werde damit die von der modernen Literatur angezweifelte Mimesis-Funktion der Prosa wieder legitimisiert, wobei Pavićs implizites Programm eine entscheidende Umakzentuierung mit sich bringe: die Nachbildung der Welt sei nicht mehr ausschließlich die Befugnis des Autors, sondern falle in den Aufgabenbereich des Lesers, dem die „Rekonstruktion“ und damit die „Erschaffung“ der romanesken Welt zufalle (wenn auch Pavić gleichzeitig seinen Zweifel an einer entsprechenden Kompetenz des zeitgenössischen Lesers äußere.)[608]

Wenn er die Funktion der Adamslegende als Wiederbelebung der *von der modernen Literatur angezweifelten* Mimesis-Funktion deutet, fällt sich Sidorko teilweise selbst ins Wort, bezeichnet er doch die Bemühungen um die gesprengte Romanform als einen Weg der modernen

[606] Ebd., S. 42f.
[607] Vgl. ebd., S. 43.
[608] Vgl. ebd., S. 45f.

Literatur, die Kohärenzlosigkeit und „Abbildungsfeindschaft“ der modernen Welt einzufangen und auf diesem Wege gerade ihre eigene *mimetische Rolle zu bewahren*. Da die Relativität des Oppositionspaares „mimetisch-antimimetisch“ bereits angesprochen wurde, soll sie hier nicht wiederholt werden.

Mit der Auslegung des Adamsmythos als symbolischer Aufwertung der Literatur befindet sich Sidorko auf jeden Fall auf einem richtigen und wichtigen interpretativen Weg, der nicht nur das Kernthema des Romans erfasst, sondern gerade auch das Dilemma der Zuordnung des *Chasarischen Wörterbuchs* zu Moderne und/oder Postmoderne eröffnet. Eingehender als alle anderen Autoren widmet sich Sidorko dieser für das Werkverständnis zentralen Thematik und kommt ihrem semantischen Gehalt sehr nahe. Dass er ihn dennoch nicht zur Gänze erfasst, liegt v. a. daran, dass er die metaphysische Komponente der theosophischen Adamskonzepte gänzlich ausklammert.

Wenn der Bauplan des *Chasarischen Wörterbuchs* möglicherweise die relevantesten intertextuellen Anleihen enthält, so stellt Sidorko klar, dass Intertextualität im quantitativen Sinne viel stärker auf Lexikon- und Geschehensebene des Werks vertreten ist. Die methodologische Trennung zwischen diesen zwei Romanschichten ermöglicht es dem Autor, wichtige gestalterische Nuancen in der Prätextverarbeitung bei Pavić festzumachen. So versteht er unter Intertextualität auf lexikalischer Romanebene all jene durch Synopsis oder Lexikographenstimme genannten Prätexte, die zwar Hintergrundinformationen zum Berichteten vermitteln, aber in keiner Weise zur Entwicklung der eigentlichen Romanhandlung beitragen. Sidorko kann dadurch sehr anschaulich illustrieren, dass Pavić eine beachtliche Anzahl intertextueller Verweise nur mit dem Ziel einbringt, dem Romantext ein ganz spezifisches (enzyklopädisches, kulturelles, gesellschaftshistorisches etc.) Kolorit zu verleihen. Demgegenüber werden auf der Ebene des Geschehens jene Geschichten und Geschehnisse wiedergegeben, welche für die Romanhandlung konstitutiv sind. [609]

Laut Sidorko bringt Pavić Fremdtexte generell in Form von Zitaten, Paraphrasen oder Abbreviaturen in den Romantext ein – dies gelte gleichermaßen für die Lexikon- wie für die Geschehensschicht.[610] Doch bereits die Analyse der „lexikalischen Ebene“ lässt die ganze

[609] Vgl. Sidorko, S. 38f.
[610] Vgl. ebd., S. 55.

Variantionsbreite intertextueller Verfahrensweisen im *Chasarischen Wörterbuch* erahnen, die grundsätzlich auf zitertem bzw. paraphrasierten Material beruhen.

So entlehne Pavić auf Lexikonebene mitunter längere Vorlagen (bei Sidorko: „Spolien") aus der Sekundärliteratur zu den Chasaren, und zwar in Form eines zusammenhängenden Texttücks, das entweder gar nicht oder nur ganz sporadisch durch fiktive Erzählelemente unterbochen wird. Ein sehr gutes Beispiel hierfür sei die fast gänzlich wörtliche Übernahme von Textstellen aus der *Encyclopaedia judaica* aus dem Jahre 1971[611]. Pavić entnehme der Enzyklopädie Schlüsseninformationen zur historischen Entwicklung der Chasaren und baue sie – kaum abgeändert – in den Artikel zum Stichwort „Chasaren" aus dem Grünen Buch ein. Der enzyklopädische Ton solcher Passagen des *Chasarischen Wörterbuchs* ergebe sich aus ihrer unmittelbaren Nähe zum wissenschaftlichen Prätext. Obwohl Sidorko auf die außerordentliche Wichtigkeit des Stichworts „Chasaren" in allen drei Büchern des Romans für die Gesamtfabel erinnert, befindet er, dass die oben skizzierte Verarbeitung von Sekundärliteratur nicht wesentlich zum Handlungsablauf beiträgt, sondern vor allem dazu, den Text mit einem spezifisch enzyklopädischen Kolorit auszustatten. Dafür spräche auch die Feststellung, dass Übernahmen wie diese im Romantext unmarkiert bleiben, da sie vom Leser auch nicht erkannt werden sollen (i.e. nur zur Erzeugung einer wissenschaftlichen Färbung dienen). Die allergrößte Mehrheit der Leser werde natürlich auch nicht erkennen können, dass hier im Grünen Buch als dem vorgeblichen Sammelwerk islamischer Quellen zur chasarischen Frage, eigentlich aus einer jüdischen Enzyklopädie zitiert wird. Was Sidorko als Pavićs „kleinen Scherz"[612] bezeichnet, lässt bereits das Ausmaß des freien, spielerischen und ironischen Umgangs des Schriftstellers mit Wissenschaftlichkeit und rational fassbarem Wissen erahnen.

Die Übernahme langer, zusammenhängender Textpassagen sei jedoch kein Regelfall im *Chasarischen Wörterbuch*. Weitaus häufiger führe Pavić kürzere Vorlagen aus verschiedenen Quellen zusammen und vermische diese mit fiktionalen Erzählelementen. Die Einbringung dieser „Textsplitter aus Primär- und Sekundärliteratur"[613] in den Roman könne die Form einer Mosaikmontage annehmen, bei der Bruchstücke realer Fremdtexte in den fiktionalen Text „eingestreut" werden. Auch dieser Umgang mit der Vorlage ziele vielfach nur auf die Erzeugung von Lexikon-Kolorit. Ein gutes Beispiel hierfür sei die nur sporadische Berufung auf einen

[611] Vgl. ebd., S. 46.
[612] Ebd.
[613] Ebd., S. 51.

gewissen „Bacher“ als wissenschaftliche Autorität, von welcher Details zur Judaisierung der Chasaren stammen. Der betreffende Satz unter dem Stichwort „Chasarische Polemik“ aus dem Gelben Buch lautet: „Schließlich sei daran erinnert, daß sich ein Widerhall von der Judaisierung der Chasaren auch in der Midrasch-Literatur erkennen läßt, wie Bacher herausfand.“[614] Nun finde aber Bacher abgesehen von dieser einen Stelle keine einzige weitere Erwähnung im Roman. Wie Sidorko herausfindet, handelt es sich hier um eine Übernahme aus zweiter Hand, denn die Angaben zu Bacher erscheinen, fast identisch, in einem Werk, das im *Chasarischen Wörterbuch* selbst mehrere Male als fundamentale Quelle zur chasarischen Geschichte apostrophiert werde und das real exstiert: D. M. Dunlops *The History of Jewish Khazars*.[615] Sehr wahrscheinlich habe Pavić den „famosen“ Bacher überhaupt nicht gelesen, sondern von ihm von Dunlop, als seiner wirklichen Autorität betreffend die Chasarengeschichte, erfahren, was m. E. wiederum die „Freiheitsgrade“ von Pavićs Behandlung historischer Quellen unterstreicht.

Eine andere Art, Textfragmente aus Primär- und Sekundärliteratur zu arrangieren sei die Parallelmontage. Hier alternieren Elemente aus mehreren Prätexten miteinander und/oder mit fiktionalen Lexikonpassagen. Ein anschauliches Beispiel dazu stamme aus dem Artikel zu Jehuda Halevi aus dem Gelben Buch. Hier lasse Pavić den Text zwischen zwei real existierenden Prätexten pendeln – Jehuda Halevis *Kitab al-Kuzari*[616] und dem *Buch Yezirah* – und schiebe immer wieder Fiktionales dazwischen. Im Gegensatz zu den vorangehenden Verfahren sei dieses funktional nicht auf Erzeugung von Authentizität gerichtet, sondern auf die Verunsicherung des Lesers gegenüber dem Fiktionalitätsgehalt des Romantextes. Zum einen wähle Pavić gezielt genau jene Passagen aus Halevis *Kitab al-Kuzari* aus, die durch ihren exotischen und aus dem Kontext gerissenen Charakter als phantastisch anmuten, obwohl sie es nicht sind. Zum anderen gehe aus Pavićs Formulierung nicht hervor, ob das Geschilderte tatsächlich dem *Kitab al-Kuzari* entstammt oder eine Entlehnung Halevis aus dem *Buch Yezirah*. Hier zum Vergleich die

[614] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 242.
[615] Die vollständige bibliographische Angabe zu Dunlops Geschichtswerk über die Chasaren findet sich bei Binja Homann und lautet: Dunlop, D. M.: The History of the Jewish Khazars, Princeton Oriental Studies, Vol. 16, Princeton 1954. Vgl. Homann, S. 111. Sowohl im *Chasarischen Wörterbuch* als auch bei Sidorko, Homann und Ehrlich wird der Autorenvorname nur in Initialen angegeben. Das mag damit zusammenhängen, dass das betreffende Werk tatsächlich in dieser verkürzten Namensform veröffentlicht wird. Der volle Name des Autors lautet Douglas Morton Dunlop. Vgl. dazu: http://www.khazaria.com/khazar-biblio/sec1.html, abgerufen am 9. 12. 2015.
[616] Die Schreibweisen des berühmten Werks von Jehuda Halevi alternieren sehr: Im serbischen Original, ebenso wie in der mir vorliegenden deutschen Übersetzung erscheint es als *Kitab al Khazari*, bei Sidorko durchwegs als *Kitab al-Kuzari*.

betreffenden Textausschnitte aus dem *Chasarischen Wörterbuch* (Stichwort „Halevi, Jehuda“) und Halevis *Kitab al-Kuzari*, wie sie auch Sidorko anführt:[617]

> Er war der Meinung, daß die weiblichen Organe umgekrempelte männliche seien und daß das *Buch* darüber dasselbe auf andere Weise sage: „Der Mann ist Aleph, Mem, Schin und das Weib Aleph, Schin, Mem. Das Rad dreht sich vor und zurück, es gibt nichts Besseres nach oben hin als die Freude, nichts Schlimmeres nach unten als die Ungerechtigkeit...“[618]

> "Hierüber gibt jenes Buch [d.i. Yezirah] Kunde, indem es sagt, daß zwischen der Bildung des Mannes und Weibes nur der Unterschied sei, der zwischen sichtbaren und verborgenen Gliedern stattfindet; wie nämlich die Anatomie zeigt, sind die Geschlechtstheile des Weibes denen des Mannes gleich, nur nach innen gewendet, und daher: "Mann א ם ש [alef, mem, šin], Frau א ש ם [alef, šin, mem]. Die Sphäre wendet sich vor- und rückswärts (sic!), nichts Besseres als יקנג (Wonne), nichts Schlechteres als כגץ (Schaden)."[619]

Sidorko klärt anschließend summierend über Pavićs Strategie auf: Bereits der kommentierende Teil des Romantextes ab den Worten „Er war der Meinung“ stelle eine Abbreviatur des Halevi-Textes dar. Aus dem Originaltext des *Kitab al-Kuzari* gehe aber unzweideutig hervor, dass das im *Chasarischen Wörterbuch* Halevi zugeschriebene Zitat gar nicht von ihm stammt; vielmehr beruft sich Halevi selbst auf Stellen aus dem *Buch Yezirah.* Bei Pavić sei jedoch gänzlich unklar, um welches Buch es sich handelt (es heißt bei Pavić nur „das Buch“) und wem das ganze Zitat zugeschrieben wird – Jehuda Halevi oder dem (nicht näher definierten) „Buch“. Rechnet man die phantastisch anmutende Exotik des Zitatsinhalts dazu, so kann man nicht nur mit Sidorko feststellen, dass der Leser durch diese Strategie ob der genauen Natur des Vorgetragenen mit Intention verunsichert wird. Man könnte summierend hinzufügen, dass mit Kunstgriffen wie diesen Pavić Intertextualität programmatisch verschleiert.

---

[617] Sidorko zitiert durchwegs aus der serbischen Originalfasssung des *Chasarischen Wörterbuchs*.
[618] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 254.
[619] Jehuda Halevi, Das Buch Kusari des Jehuda ha-Levi (1869). Hier zitiert nach: Sidorko, S. 53.

Als letzten Funktionstyspus von Intertextualität auf lexikalischer Ebene nennt Sidorko das aus Originaltexten oder Sekundärliteratur übernommene Beweiszitat. Anders als die bisher genanten Bruchstücke aus der Sekundärliteratur, sei das Beweiszitat immer als solches markiert, weil es vom Leser als in die Handlung eingeschobener Fremdtext erkannt werden soll. Tatsächlich erfüllen die Beweiszitate zumeist ihre Funktion, „Zeugnis abzulegen" und zwar durch Vermittlung kurzer Fakten.[620] Indem Sidorko das Beweiszitat alternativ auch als „testimonium" bezeichnet, legt er implizit nahe, dass Pavić hier auf das gleichnamige vormoderne Intertextualitätsverfahren der Berufung auf Autoritäten anspielt. Da das Beweiszitat im *Chasarischen Wörterbuch* oft tatsächlich zeugnishaft zum Tragen kommt, kann man seine Verwendung einerseits als erinnernden Gestus verstehen. (Sidorko könnte hier sogar von einer Systemreferenz auf das *testimonium*-Verfahren sprechen, tut es aber nicht). Da sich Pavić aber so häufig zur sehr freien Verarbeitung vermeintlicher literarischer Autoritäten berufen fühlt, kann man m. E. den assoziativen Bezug auf das antike und mittelalterliche *testimonium* ohne weiters auch als leicht parodisierende Pose betrachten.

Die Trennung zwischen Intertextualität auf Lexikon- und Geschehensebene erweist sich insofern als sinnvoll, als Sidorko dadurch zeigen kann, dass im unübersichtlichen Spektrum von Prätexten des *Chasarischen Wörterbuchs* doch auch solche Vorlagen erkennbar sind, die größere Relevanz für das Textverständnis haben als andere. So fasst er in der Analyse der Geschehensebene jene intertextuellen Phänomene zusammen, die stärkeren Einfluss auf die Romanhandlung haben, sei es in Form einer Vorantreibung der Narration, einer verbindenden Rolle zwischen Romanteilen (zwischen Stichwortartikeln und den Appendices) oder dadurch, dass sie eine symbolische oder allegorische Funktion innerhalb der erzählten Welt erfüllen. Mit den Vorlagen auf lexikalischem Niveau haben sie funktional gemeinsam, dass auch sie häufig zur Authentizierung des Textes beitragen sollen – während jedoch die „Spolien" auf Lexikonebene ein historiographisch-enzyklopädisches Kolorit erzeugen, unterstreichen jene auf Geschehensebene die kultur- bzw. gesellschaftsspezifische Färbung des Dargestellten.[621]

Auf Geschehensebene identifiziert Sidorko eine Vielzahl von Prätexten sehr heterogener Art. Vorherrschend sind verständlicherweise solche, die in irgendeiner Weise mit der Chasarenproblematik zu tun haben und die Handlung vorwärtstreiben. Die meisten von diesen

[620] Vgl. ebd., S. 54f.
[621] Vgl. ebd., S. 71.

Werken sind real existierende Quellen historiographischer, philosophischer oder literarischer Natur und werden von Pavić auch explizit, wenn auch mitunter unvollständig, genannt. Wie leicht zu bemerken ist, umspannt der Prätextbezug dabei Jahrhunderte: Die *Vita Constantini*, eine Heiligenvita des Slawenapostels Kyrill (Konstantin) stammt aus dem 9. Jahrhundert; Jehunda Halevis *Kitab al Khazari* wird um das Jahr 1140 vollendet; den mitelalterlichen Quellen stellt Pavić Sekundärliteratur zur chasarischen Geschichte aus dem 20. Jahrhundert an die Seite, so z. B. das schon erwähnte Werk D. M. Dunlops oder die auf russisch verfasste Monographie zur Geschichte der Chasaren von M. I. Artamonov.

Wie Sidorko bemerkt, ist die Ebene des Geschehens an sich schon intertextuell, da das Zentralmoment der Fabel, die konfessionelle Bekehrung der Chasaren, aus der Geschichtsschreibung stammt, womit bereits eine Systemreferenz zur Historiographie aufgebaut werde. Der Roman stelle aber eine ganze Reihe von Einzeltextreferenzen zum Bekehrungsthema her, von denen der Autor exemplarisch die *Vita Constantini* anführt. Die Lebensbeschreibung des slawischen Heiligen Kyrill (Konstantin) ist für das Romangeschehen von großem Belang weil sie die byzantinische Mission zu den Chasaren unter Leitung Kyrill-Konstantins enthält, die im *Chasarischen Wörterbuch* als Vor- und Grundlage der christlichen Darstellung der chasarischen Polemik dient. Charakteristisch für den Umgang mit Prätexten von solcher Relevanz sei, dass aus ihnen sehr umfangreiche Textelemente unverändert oder nahezu unverändert übernommen werden. Anstatt selbst zu erzählen lasse Pavić „den fremden Text erzählen“.[622] Wenn auch hier fiktionale Eingriffe in kleinerem Umfang stattfinden, so bleibe das nacherzählende Verfahren dominant und der Bezug auf Werke wie die *Vita Constantini* nehme die Form einer Kommentarmontage an. Illustrierend sei hier eine Stelle aus dem *Chasarischen Wörterbuch* zitiert, die zwar nicht bei Sidorko (sondern bei Binja Homann) erscheint, aber dessen Erläuterungen zu Pavićs Verfahren voll und ganz entspricht. Das Rote Buch gibt unter dem Stichwort „Chasarische Polemik“ die Szene wieder, in der sich der chasarische Kagan den Argumenten Kyrills fügt und dem byzantinischen Kaiser daraufhin einen Brief mit folgendem Inhalt schickt: „Du hast uns, Herr, einen solchen Menschen gesandt, der uns das Licht des christlichen Glaubens in Wort und Tat erklärte, und wir überzeugten uns, daß dies der rechte Glaube ist, und wir befahlen den Menschen, sich freiwillig taufen zu lassen...“[623]

[622] Ebd.,, S. 56.
[623] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 84.

Laut Homann ist diese Stelle tatsächlich in der Vita des Konstantin zu finden. Wenn die Autorin hinzufügt, dass die historische Wahrheit dabei falsifiziert werde, da aus den relevanten Quellen zur Chasarengeschichte klar hervorgehe, „daß die Mission Konstantins zu den Chasaren mitnichten so erfolgreich war, wie die Vita glauben machen möchte“ [624], dann tut das dem „Autoritätsstatus“ der *Vita Constantini* innerhalb des *Chasarischen Wörterbuchs* keinen Abbruch. Im Gegenteil, Pavić übernimmt die Widerspüchlichkeit bewusst in den Romantext auf und macht sie zu einem der Kernpunkte seiner Poetik.

Zum Stellenwert der *Vita Consatntini* (und gleichsam exemplarisch für die Behandlung von Prätexten mit größerer Bedeutung für die Romanfabel) sollte m. E. noch ergänzend erwähnt werden, dass sich ihre Relevanz auch an ihrer häufigen Erwähnung im Text ablesen lässt. Nicht nur wird die *Vita* unter den Stichworten „Ateh“, „Chasarische Polemik“ und „Methodios aus Saloniki“ abgehandelt, sondern die in ihr enthaltene Thematik dominiert das gesamte Rote Buch, wie Binja Homann unzweideutig feststellt: „Das Rote Buch zeigt deutlich eine inhaltliche Schwerpunktsetzung auf die Geschichte der Slawenapostel und deren Mission zu den Chasaren.“[625]

Durch die geschilderte Vorgangsweise, so könnte man summierend festhalten, würdigt Pavić innerhalb der unübersehbaren Fülle von Prätexten bestimmte eingearbeitete Werke als Quellen mit Sonderstatus, denen er die eigenen Ideen für die Entfaltung der Romanfabel vornehmlich verdankt.

Auf Geschehensebene stellt Sidorko auch das Zitat als besondere Form des Prätextbezugs heraus. Wenn er dabei zunächst Zitate aus der Bibel, dem Talmud oder jene aus wissenschaftlichen Arbeiten als Beispiele nennt, deren Zweck es sei „das zeit- oder berufsspezifische Kolorit des Sprechers oder Schreibers herauszustellen“[626], könnte man einwenden, dass nach Sidorkos eigener Klassifizierung diese Art der Bezugnahme eher in die Rubrik „Lexikonebene“ passt, da nicht verständlich ist, in welcher Weise sie die Entwicklung der Romanfabel beeinflussen.

Eindeutig zur Ebene des Geschehens gehören hingegen Zitate, die durch ihr gehäuftes Auftreten die Funktion erfüllen, „die divergierenden Handlungsstränge und Zeitebenen des

[624] Vgl. Homann, S. 70.
[625] Homann, S. 69.
[626] Sidorko, S. 66.

Buches sowie seine Protagonisten stärker miteinander zu verklammern".[627] Sidorko illustriert dies an einem sehr signifkanten Beispiel aus Jehuda Halevis *Kitab al Kuzari*. Dort berichtet Halevi, der Beweggrund für die Organisation des religiösen Streitgesprächs sei ein Traum des chasarischen Kagans gewesen, in welchem ihm ein Engel folgende Worte zugesprochen habe: „Deine Gesinnung ist zwar dem Schöpfer angenehm, nicht aber deine Taten".[628] Dieser sentenzartige Ausspruch, übrigens eine „Initialzündung der Gesamthandlung"[629] werde im *Chasarischen Wörterbuch* etwa zehn Mal, immer leicht variiert, wiederholt und schaffe somit Zusammenhang zwischen unterschiedlichsten Romanpartien.

Auf der Geschehensebene thematisiere Pavić aber auch fiktive Personen, Ereignisse und Gegenstände. Sidorko sieht es als einen Regelfall an, dass dabei mehrere sehr heterogene Prätexte herangezogen werden und mit fiktionalen Textelementen zu Mosaikmontagen stilisiert werden. Zur Exemplifizierung dient ihm der Artikel über Samuel Koën aus dem Gelben Buch, in welchem um die (höchstwahrscheinlich) fiktionale Figur des barocken Chasarenforschers Koën verschiedenartiges historisches Textmaterial akkumuliert wird: Gerichtsprotokolle, Zitate aus dem Talmud, kabbalistische Texte, literaturwissenschaftliche Studien etc. Das ausgewählte Beispiel zeigt ausgezeichnet, wie durch selektives Herausgreifen und Kombinieren historiographischer Details einerseits und erdichteten Elementen andererseits ein literarisches Mosaik entsteht, in dem sich Fakt und Fiktion ausschließlich für den nachforschenden Fachmann auseinander halten lassen.[630]

Obwohl den Prätexten auf Geschehensebene eine im inhaltlichen und funktionalen Sinne wichtigere formative Rolle zukommt, gibt es, wie man aus Sidorkos Erläuterungen feststellen kann, offensichtliche Entspechungen zur Lexikonebene wenn es um „Montagestrategien" geht. Zumindest Parallel- und Mosaikmontage kommen auf beiden Romanschichten zum Einsatz. Aber auch die unteschiedlichsten Abstufungen der Veschränkung von Faktischem und Fiktivem sind ein durchgängiges Kennzeichen Pavićs'scher Poetik, das immer wieder in den Vordergrund kommt.

---

[627] Ebd., S. 66f.
[628] Hier zitiert nach: Sidorko, S. 67.
[629] Ebd.
[630] Auch bei diesem Beispiel ist die Zuordnung zur Geschehensebene fragwürdig. Der komplex zusammengesetzte Artikel zu Samuel Koën veranschaulicht mit großem Aufwand vor allem Milieu und Schicksal der Dubrovniker Sepharden im 16. Jahrhundert und erfüllt somit in erster den Zweck, dem Roman ein gesellschaftshistorisches Kolorit zu verleihen. Es ist zumindest diskutabel, ob Episoden wie diese Einfluss auf die Romanhandlung im engeren Sinne ausüben.

Der letztgenannten Problemstellung ist das vorletzte Kapitel von Sidorkos Studie gewidmet. Wenn auch aus dem bis dahin Erörterten hervorgeht, dass die Verknüpfung von Fakt und Fiktion in sehr heterogener Weise geschieht, möchte Sidorko in Erfahrung bringen, ob diesem Verfahren im *Chasarischen Wörterbuch* womöglich doch ein System zugrunde liegt. Und, um es gleich vorwegzunehmen: der Autor kommt zur (richtigen) Einsicht, dass Pavićs Vorgehensweise auf keinerlei fassbarem Regelsystem basiert. Vielmehr lautet die einzige Deivse: Alles ist erlaubt.

Sidorko benennt das betreffende Kapitel quasi mit einem Doppeltitel, „Montage von Fakt und Fiktion, Text und Prätext“[631]. Dass ist insofern eine präzise und zutreffende Wahl als nicht jeder Prätext im *Chasarischen Wörterbuch* dem Faktischen zuzuordnen ist, da Pavić Vorgängertexte auch erfindet. Andererseits erfasst der weite Titel eine breitere Palette real existierender Prätexte des Romans – literarischer, philosophischer etc. Natur – und nicht nur die quantitativ häufigsten historischen bzw. historiographischen.

Sidorko erinnert daran, dass Prätexte im Roman generell verschiedenartig markiert werden: entweder durch bloße Anführung von Prätexten, sei es im laufenden Text der Stichwortartikel [632] oder in besonders hervorgehobenen bibliographischen Angaben[633], die entweder in Fußnoten erscheinen oder am Ende bzw. Anfang der Stichwortartikel als „Quellen“ oder „Ausgewählte Literatur“ oder durch Textsegmente, die als Zitate im weitesten Sinne erscheinen, da sie durch Anführungszeichen und Quellenangaben – zum Autor, zum Buchtitel oder beidem – gekennzeichnet sind.[634]

Im folgenden soll anhand weniger Beispiele illustriert werden, wie facettenreich und prinzipell „systemlos“ im *Chasarischen Wörterbuch* Reales und Fiktives bzw. Faktisches und Fiktionales interagieren.

Beginnen wir mit dem sogenannten *Lexicon Cosri*, als dessen Rekonstruktion sich das *Chasarische Wörterbuch* ausgibt und seinem angeblichen Drucker Joanes Daubmannus. Sidorko erwähnt zwar, dass es sich bei Daubmanus um einen „fiktionalen Chronisten“[635] handelt, spart aber interessante Informationen zum historischen Bezug dieser Figrur aus. Bei Homann erfährt man hingegen Genaues:

---

[631] Sidorko., S. 71.
[632] Vgl. ebd., S. 71.
[633] Vgl. ebd., S. 78.
[634] Vgl. ebd., S. 71.
[635] Ebd., S. 71.

> In der Tat kennt die polnische Literatur einen Buchhändler und Drucker namens Jan Daubmann, der, wie der Daubmanus[636] bei Pavić, Herausgeber eines lateinisch-polnischen Wörterbuches war. Der reale Daubmanus starb jedoch 1573, während die Romanfigur im 17. Jahrhundert lebte. Vermutlich diente die historische Person als Folie, die in das Geschehen des 17. Jahrhunderts des Romans eingefügt wurde.[637]

Die reale Person Daubmann, die als Vorbild für die Romanfigur gedient hat, ist also zwar Herausgeber eines Wörterbuchs, nicht aber des *Lexicon Cosri*, das laut Homann eindeutig ein erfundenes Werk ist obwohl es „von allen genannten Quellen mit größtem Aufwand legitimiert"[638] werde. Es handle sich um ein plastisches Beispiel dafür, wie Pavić dem Erfundenen den Anschein des Realen verleiht, was auch dadurch unterstützt werde, dass die fiktive Quelle direkt neben die realen und bekannten Sekundärliteraturwerke von Dvorník und Il'inskij gestellt werde. (Es handelt sich um folgende Werke zur Kyrill und Method-Problematik: *Les Légendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance* (1933) von F. Dvorník und *Opyt systematičeskoj kirillo-mefod'evskoj Bibliografii* (1934) von G. A. Il'inskij.)[639]

Das Beispiel zeigt m. E. eine häufige und beliebte „Fiktionalisierungsstrategie" Pavićs: Dem Historischen werden Versatzstücke entnommen, sehr häufig solche, die nur einem engen Kreis von Fachleuten geläufig sein können. Sie erfahren eine fiktionale Umgestaltung, deren Grad sehr variieren kann. In der Daubmannus-Episode werden von einer realen Figur der Name und die grundsätzliche Tätgkeit (Buchdrucker), sowie die Existenz eines von ihr veröffentlichen Werks übernommen. Während die Tätigkeit erhalten bleibt, erfahren Name und Werk im Fiktionalisierungsverfahren eine Abänderung, die es jedoch erlaubt, die Spur zur tatsächlichen Person zurückzuverfolgen.

Sidorko illustriert auch Fälle, wo eine sehr starke Veränderung des realen, historischen Ausgangsmaterials stattfindet. Exemplifiziert wird das am Stichwort „Čelarevo" aus dem Roten Buch. Die Ausgrabungsstätte Čelarevo in der Nähe von Novi Sad findet in das *Chasarische Wörterbuch* Eingang, weil aufgrund jüdischer Symbole und althebräischer Inschriften auf den

[636] In der mir vorliegenden deutschen Übersetzung des *Chasarischen Wörterbuchs* erscheint der Nachname der Romanfigur als „Daubmannus", also mit doppeltem „n".
[637] Homann, S. 53f.
[638] Ebd., S. 54.
[639] Vgl. ebd, S. 111f.

dort vorgefundenen Grabstätten immer wieder Spekulationen aufgekommen sind, dass es sich um Spuren der Chazaren (als Bevölkerung mosaischen Glaubens) handelt.[640] Das *Chasarische Wörterbuch* rekurriert auf diese Tatsachen, wobei der Erzähler (Lexikograph) postuliert, alle Annahmen über chasarische Spuren in Čelarevo seien richtig. Er ziehe, so Sidorko, zur Bekräftigung der Aussagen historisch belegbare schriftliche Quellen dreier Autoren heran: den anonymen Notar des Königs Bela, Abdul Hamid aus Andalusien und Johannes Kinnamos, alle Zeitgenossen aus dem 12. Jahrhundert. Die angeblichen Berichte aller drei Autoren zur Thematik werden im Roman zu einer einzigen Feststellung zusammengetragen, so dass es aussieht, als bezeugten sie gemeinsam die Tatsache,

> daß in diesem Gebiet längs der Donau Bewohner türkischer Abstammung (Ismailiten) angesiedelt waren, die für sich in Anspruch nahmen, Nachfahren von Zuwanderern aus Choresmien zu sein. Alles scheint darauf hinzuweisen, daß die Nekropole in Čelarevo teilweise judaisierten Chasaren zugehörte.[641]

Doch wenn man laut Sidorko die apostrophierten Autoren nachschlägt, zeige sich ein ganz anderes, bei weitem nicht so stimmiges Bild. Der Anonymus wisse nichts von Türken bzw. Ismailiten, wohl aber von der Ansiedlung der Chasaren in jener Gegend; Kinnamos spreche über ein Volk der Chalisen, das der persischen Religion (also wohl einer manichäistischen Sekte) angehört hätte; Abu Hamid gebe Kunde von den „Hwārzim“, die den Islam praktizierten. Entweder, so Sidorko, kontaminiert Pavić hier drei inhaltlich divergierende Quellen und schließt sie zu einer einzigen zusammen oder er stützt das obige Zitat gar auf eine der ab 1975 erschienenen zeitgenössischen Publikationen zu den Ausgrabungen in Čelarevo und versteckt somit seine wahre Quelle.[642]

Wie gesagt sind einigen Stichwortartikeln auch explizite Quellenangaben zur darin thematisierten Person (bzw. Ereignis) hinzugefügt. Dabei bringt der Lexikograph, wie schon beim Daubmannus-Thema erwähnt, Seite an Seite mit den realen Werken auch fiktive Quellen unter. Auch hier herrsche keinerlei feststellbare Methode. So enthalte die Literaturliste zum

[640] Vgl. Sidorko, S. 74.
[641] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 71.
[642] Vgl. Sidorko, S. 74f.

Artikel über Avram Branković nur einen einzigen Hinweis auf einen realen Prätext, während in jenem zu Jehuda Halevi ganze fünf von sechs Angaben auf echte Quellen entfallen.[643]

Verständlicherweise zieht Sidorko nach allem das Fazit, dass den Markierungen von Prätexten im *Chasarischen Wörterbuch* kein System zugrunde liegt. Wenn auch seine Untersuchung formal etwas stärker darauf ausgerichtet ist, zwischen markierten und unmarkierten Prätexten zu unterscheiden, so erfasst Sidorko damit insgesamt den Kern von Pavićs Strategie bei der Verarbeitung von fiktivem und realem Quellenmaterial sehr gut: „Der überwiegende Teil des fremden Materials ist schon desshalb (sic!) kaum bemerkbar, weil es bruchlos in die Fiktion des Romans eingebaut ist, und das Verständnis der Markierungen ein Spezialwissen voraussetzt, über das kein einzelner Leser verfügt."[644] Damit eröffnet Sidorko den Blick für noch detailreichere Untersuchungen zum Thema, denn „um das gesamte Ausmass des wiederverwendeten Materials beurteilen zu können müsste, (sic!) man wohl Einsicht in die Zettelkästen des Milorad Pavić haben."[645] Sidorko ebnet hiermit nicht nur den Weg zu thematisch sehr verwandten und philologisch genaueren Studien von Homann und Ehrlich, sondern nimmt auch schon deren Haupterkenntnisse vorweg. Der Autor urteilt nämlich überzeugend, dass Pavićs mit allen Mitteln literarischer Listigkeit durchgeführte Verwischung der Grenze zwischen Fakt und Fiktion programmatischen Charakter hat: „Der Leser soll erkennen, dass Teile des Romans auf anderen realen Texten und überhaupt auf Realität beruhen, ohne dass er zu entscheiden vermag, wo diese aufhört und wo die Fiktion beginnt."[646] Dadurch sei auf formalem Nivaeu eine der Hauptideen der Inhaltsebene verwirklicht, die Vorstellung, dass Traum und Realität nur verschiedene Seinsweisen der Wirklichkeit sind.[647] Mit diesen Einsichten antizipiert der Autor die zentralen Rückschlüsse der beiden Folgearbeiten: dass Fakt und Fiktion im *Chasarischen Wörterbuch* von gleicher Signifikanz sind. Dasselbe gilt laut Sidorko für die Relation Phantastik–Realität in Pavićs Roman:

> Dort [im *Chasarischen Wörterbuch*, M. M.] stellt [...] das Übernatürliche, das Nichtalltägliche, Mythische und Mystische keine Opposition zur Realität dar, es bricht nicht über diese herein – wie das bei der traditionellen Fiktionsliteratur von E.T.A.

[643] Vgl. ebd., S. 79.
[644] Ebd., S. 81.
[645] Ebd.
[646] Ebd., S. 81f.
[647] Ebd., S. 82.

> Hoffmann bis Stanislaw Lem meist der Fall ist – sondern ergänzt sich mit der Realität komplementär zu einer transrealen (nicht surrealen!) Wirklichkeit.
>
> Daher verwirrt das Phantastische auch nicht, obwohl es im Text ständig in einer Weise präsent ist, die der alltäglichen Wirklichkeitserfahrung des Lesers zuwiderläuft. Die Textperspektive ist durch die spezielle Montagetechnik von Fakten und Phantastischem so angelegt, dass der Leser, hat er sich einmal auf das Spiel eingestellt, gar nicht versuchen wird, eine rationale Lösung zu finden [...]. Denn das Überreale oder phantastisch wirkende (sic!) wird stets als völlig alltäglich präsentiert und stellt über alle Handlungs- und Zeitebenen hinweg einen kohärenten Kode dar.[648]

Im Vergleich zur Gesamtlänge der Studie fällt die im Titel angekündigte Problematisierung postmoderner Wesenzüge des *Chasarischen Wörterbuchs* lakonisch kurz aus. Wie man den zitierten Passagen zur Postmoderne unschwer entnehmen kann, ist Sidorkos theoretische Hauptstütze hierbei Wolfgang Welsch. Für Welsch steht postmoderne Literatur – wie bereits erwähnt – eindeutig in der langen Tradition der Moderne und bezeichnet in den späten 1980er Jahren deren zeitgenössische Entwicklungsphase. In der damals aufkommenden Literatur neuen Profils erblickt Welsch die Bestätigung der Innovationsdynamik als der Moderne inhärenten *differentia specifica*. Sämtliche ästhtetischen Verfahren postmoderner Literatur betrachtet der deutsche Theoretiker als zeitgenössischen Ausdruck der Moderne, die der inneren Logik ihrer Entwicklung entspringen.

Sidorko beruft sich zwar nicht auf diese Zentraleinsichten seiner theoretischen Autorität, stimmt ihnen aber implizit zu, denn eine gänzlich aus der Moderne gelöste oder die Moderne *in toto* negierende postmoderne Literatur wird auch in seinen kurzen Beobachtungen nicht postuliert.

Den postmodernen Charakter des *Chasarischen Wörterbuchs* macht Sidorko an zwei Kriterien fest: der „Lust am Text“ und dem Prinzip der Pluralität. Um letzteres zu verdeutlichen, lehnt er sich wiederum stark an die Ausführungen Wolfgang Welschs an, der die Dominanz des Pluralitätsdenkens zum Signum postmoderner Werke erklärt. Zugrunde liege diesem Denken die Überzeugung, dass Partikulares nicht „zum absoluten Masstab der Wirklichkeit“[649] gemacht

[648] Ebd., S. 85f.
[649] Ebd., S. 83.

werden dürfe, da Wahrheitskonzepte nie auf Einzelnem, sondern stets auf Pluralem gründen können. Inmitten der Legitimisierung des Pluraltätsdenkens öffnet sich aber bei Welsch der Blick auf ein Phänomen, das auch das postmoderne Pluralitätsdenken m. E. innerhalb der Moderne positioniert – die Einheit. Das Einheits- und Ganzheitsdenken wird also nicht aufgegeben, es ändert sich „nur" dessen innere Strukturiertheit. Sidorko wiederholt diese Grundauffassung Welschs in paraphrasierend-zitierender Manier: „Wenn auch die Postmoderne nach Einheit strebt, so ist dies stets eine Einheit via Differenz: 'Allein ein Denken in Pluralität vermag der Struktur des Ganzen wirklich gerecht zu werden'".[650]

Pluralität als Charakterzug postmoderner Prosa erscheine im *Chasarischen Wörterbuch* auf formaler Ebene als Mehrfachkodierung, da der Roman „[...] als historischer Roman, als allegorische oder mystische Fabel, als Strauss von Erzählungen [...], als arabeskenreiches Märchen à la 'Tausend und eine Nacht', als Fantasy à la Tolkien"[651] gelesen werden könne. Sie werde aber auch auf Inhaltsebene thematisiert, da es ein Kerngedanke des Buches sei, dass „die Welt, die Wirklichkeit nur in ihrer unbegrenzten Pluralität als Einheit begriffen werden kann."[652] Diese Pluralität als Einheit äußere sich zunächst formal darin, dass das *Chasarische Wörterbuch* als ein aus unzähligen zeitlichen, kulturgeschichtlichen, historiographischen, topographischen und literarischen Steinen zusammengestelltes Mosaik aufgebaut sei, dessen Bestandteile dennoch „ein sinnvolles und geordnetes Ganzes"[653] ergeben. Pluralität bestimme aber auch das Hauptthema des Romans als Suche nach einer einzigen Wahrheit. Dass Wahrheit jedoch nur als plurale realisiert werden kann, werde daran ersichtlich, dass es zu ihrer Auffindung der Einbeziehung aller anderen, gegensätzlichen Standpunkte bedarf, dass man zu ihr nur gelangen kann „wenn man [...] pluralistisch denkt."[654] Abgesehen vom letzten Halbsatz ist Sidorkos Schlussfolgerung durchaus richtig. Fragwürdig erscheint die angenommene Erfordernis eines „pluralistischen Denkens" aber vor allem wegen des allzu pragmatischen, fast politischen Beigeschmacks der Phrase. Denn, wie schon hinlänglich durch die Bezüge der Adamssymbolik erklärt, können laut dem *Chasarischen Wörterbuch* die zwischenmenschlichen Antagonismen erst auf einer Ebene aufgehoben werden, die jenseits des Pragmatisch-Alltäglichen liegt: auf jener Ebene, die das Zusammenstellen eines *Chasarischen Wörterbuchs* als Wiederherstellung

[650] Ebd., S. 84.
[651] Ebd.
[652] Ebd., S. 86.
[653] Ebd.
[654] Ebd.

des vollkommenen Urzustandes ermöglicht und auf der Unbewusstes, Onirisches, Metaphysisches und Kreatives zusammenlaufen.

Wenn die Studie von Clemens P. Sidorko hier vergleichsweise ausführlich vorgestellt wurde, so vor allem deshalb, weil sie in ihrer Analyse und den entsprechenden Schlussfolgerungen vieles aus den beiden zeitlich späteren Arbeiten zum sehr verwandten Thema vorwegnimmt.

Sidorko unternimmt eine Klassifizierung von Pavićs poetischen Leitlinien, die sich hinter den Verfahren der Intertextualität und der Verschmelzung von Fakt und Fiktion abzeichnen. Zu zeigen, auf welche Art und Weise die heterogenen Prätexte des *Chasarischen Wörterbuchs* in den Romantext eingebaut werden und welche Funktion dieser Eingliederung dabei zukommt, ist das primäre Anliegen des Autors, wobei er auf einem analytischen Parallelgleis das Problem der Kombination von Fakt und Fiktion stets mitverfolgt. Im Endergebnis kann Sidorko eine gelungene Systematisierung von Pavićs intertextuellen Verfahren nach formalen und funktionalen Gesichtspunkten aufstellen. Zumindest in der serbischen Pavić-Forschung liegt ein so detail- und hilfreiches Klassifizierungsschema von Pavićs intertextueller Schreibtechnik noch nicht vor.

Auch Sidorko selbst bekundet implizit, dass es ihm vor allem um die Erfassung von Pavićs poetischen Modi und nicht um wissenschaftliche Vollständigkeit geht. Letztere würde beim schier uferlosen Thema Intertextualität im *Chasarischen Wörterbuch* ein äußerst genaues Wissen über Pavićs eigene Lektürelisten erfordern: „um das gesamte Ausmass des wiederverwerteten Altmaterials beurteilen zu können müsste, (sic!) man wohl Einsicht in die Zettelkästen des Milorad Pavić haben“[655]. Man muss nicht allzu genau zwischen den Zeilen lesen, um zu erkennen, dass Sidorko den Sinn einer noch tiefgründigeren Suche nach Prätexten des *Chasarischen Wörterbuchs* anzweifelt: Wie erwähnt, deutet er die immens dichte und dem Durchschnittsleser über weite Strecken nicht geläufige Intertextualität des Romans als Pavićs bewusste poetische Verschleierungsstrategie und als strukturelles Äquivalent zur inhaltlich abgehandelten Aufhebung des Unterschieds zwischen Traum und Realität. Indirekt legt Sidorko damit nahe, dass eine noch eingehendere Suche nach Vorgängertexten des *Chasarischen Wörterbuchs* nicht wesentlich zu dessen besserem Verständnis beitragen würde, denn die intentionale Verwischung der Grenze zwischen Faktischem und Fiktivem als eine der

[655] Ebd., S. 81.

Hauptverfahrensweisen des Romans lasse sich auch an einer begrenzten Anzahl von Beispielen demonstrieren und durch weitere Exempel im Grunde nicht widerlegen.

Dass Sidorko mit dieser indirekten Einschätzung richtig liegt, beweisen die Arbeiten von Binja Homann und Edeltraude Ehrlich, die den angesprochenen „Einblick in die Zettelkästen des Milorad Pavić" zu bekommen versuchen. Die Anzahl der darin untersuchten Prätexte des *Chasarischen Wörterbuchs* ist zwar wesentlich größer als in Sidorkos Studie, doch trotz meisterhafter Bewältigung imposanter Mengen an Quellenmaterial und deren gewissenhafter analytischer Auswertung bieten die zwei Beiträge keine wesentlich neuen Einsichten zu Pavićs intertextueller Verfahrensweise.

Beide Arbeiten sind hauptsächlich um die Abgrenzung zwischen historisch nachweisbaren schriftlichen Quellen und fiktivem Quellenmaterial im *Chasarischen Wörterbuch* bemüht, bzw., etwas weiter gefasst, um die Grenzziehung zwischen dem historisch dokumentierten und fiktionalisiertem Gehalt des Romans. Im Gegensatz zu Sidorko verzichten die zwei Autorinnen auf eine Systematisierung der Ergebnisse nach verschiedenen poetischen Gesichtspunkten.

In ihrer Studie *Phantastik und Realität. Zu den schriftlichen Quellen in Milorad Pavićs „Hazarski rečnik"* positioniert Binja Homann das *Chasarische Wörterbuch* in die Domäne phantastischer Literatur. Wie der Titel bereits verrät, ist die Autorin vordergründig daran interessiert, wie die spezielle Art von Phantastik im *Chasarischen Wörterbuch* durch den Einbezug schriftlicher Quellen in den Romantext und deren Transformation zustande kommt. Den Gegenstand ihrer Analyse umreißt Homann im Einleitungteil kurz und präzise:

> An zahlreichen Stellen gibt der Autor Literaturverweise an, die seinem Text zugrunde liegen sollen. Die Untersuchung deren Erscheinungsformen, und die Überprüfung ihrer Faktizität soll Aufschluß geben über die Funktion, die ihnen im Rahmen des phantastischen Werkes zukommt.[656]

Schon in dieser Kurzformulation des Untersuchungsschwerpunkts zeigen sich die Parallelen zu Sidorkos Studie mit großer Klarheit. Verglichen mit dessen Ausrichtung auf die Intertextualität des *Chasarischen Wörterbuchs* erhält dasselbe Thema im Titel und den theoretischen Ansätzen

[656] Homann, S. 2.

von Binja Homanns Arbeit zwar eine andere Akzentuierung: Intertextualität wird hier durch die Relation Reales – Phantastisches abgelöst. Doch sowohl der eigentliche Gegenstand der Studie als auch die Verfahrensweise sind über weite Strecken deckungsgleich mit jenem von Sidorko. Hier wie dort stehen die vielfältigen Formen intertextueller Beziehungen zwischen historisch fassbaren (historiographischen, mythologischen, literarischen) Prätexten des *Chasarischen Wörterbuchs* und ihrer fiktionalen – häufig phantastischen – Umgestaltung im Mittelpunkt der Analyse. Es verwundert daher nicht, dass die Gegensatzpaare Fakt – Fiktion und Realität – Phantastik in beiden Arbeiten und zumeist in synonymer Bedeutung anzutreffen sind. Gleichzeitig kommen durch die Parallellverwendung der genannten Termini auch die problematischen Seiten ihrer Anwendung zum Vorschein. So macht Binja Homann ihre Analyse sehr ausdrücklich an der begrifflichen Wechselbeziehung Realität – Phantastik fest, bezieht sich aber zwischendruch immer wieder auch auf die Relation Realität – Fiktion, und läuft deswegen viel eher als Sidorko Gefahr, zu unpräzisen Formulationen zu greifen. Denn jeder phantastische Eingriff in das faktische Material des *Chasarischen Wörterbuchs* ist gleichzeitig auch ein fiktionaler Eingriff, wohingegen es umgekehrt nicht der Fall ist: nicht jede fiktionale Abänderung ist automatisch auch eine phantastische.

An dieser Stelle sei deshalb zunächst auf Homanns Verständnis des Phantastischen hingewiesen. In einer einleitenden theoretischen Orientierungssuche zum Thema attestiert die Autorin unter zahlreichen konkurrierenden Theorieansätzen einzig dem von Florian Marzin stammenden Erklärungsmodell über die Struktur phantastischer Literatur die volle Gültigkeit Dieses sei „allgemein genug, die vielfältigen Formen der Phantastik einzuschließen, und konkret genug, sie von benachbarten Genres abzugrenzen.“[657]

Wie Homann erklärt, behandelt Marzins Modell phantastischer Literatur textimmanente Phänomene und gründet auf einer Distinktion zwischen verschiedenatiger Dimensionalität phantastischer und nicht phantastischer Literatur. Die Unterschiede bezüglich der Dimensionalität ergeben sich aus der unterschiedlichen Relation zur empirischen Wirklichkeit in beiden Arten von literarischen Werken. So sei die nicht phantastische Literatur insofern eindimensional als sie Ereignisse darstellt, „die mit einem allgemein akzeptierten, empirisch erfahrbaren Weltbild in Einklang stehen und ihre Erklärung nicht durch eine diesem Weltbild

[657] Ebd., S. 15.

widersprechende Aussage finden dürfen.“[658] Dies bedeute nicht, so Homann in Berufung auf den Theoretiker, dass die im literarischen Werk geschilderten Ereignisse der individuellen, persönlichen Lebenserfahrung jedes Lesers entprechen müssen. Wichtig sei nur, dass die fiktionale Welt mit einer „allgemein akzeptierten Weltsicht“[659] übereinstimmt. Folglich sei nach Marzin nicht phantastische Literatur deshalb eindimesional, da sie über nur einen, der Empirie nicht zuwiderlaufenden Handlungskreis verfügt. In phantastischen Literaturwerken sei ebenfalls ein Handlungskreis vorhanden, der den allgemein anerkannten naturwissenschaftlichen Regeln entspreche. Hier diene er jedoch als Grundlage, auf der Phantastik entsteht, indem ein zweiter Handlungskreis hinzukommme. Dieser besitze eine eigene Logik, welche den Gesetzen empirischer Wirklichkeit nicht folge, womit er sich der Logik des ersten Kreises entziehe. Hieraus ergebe sich die Zweidimensionalität phantastischer Literatur, die also auf gegenseiteiger Abhängigkeit der zwei Handlungskreise beruht.[660] Für diese „Interdependenz“ gelten jedoch laut Marzin einige weitere Bedingungen, die hier im Wortlaut des Theoretikers übertragen werden sollen:

> „1. Beide Handlungskreise müssen in einem Text, der den Anspruch erhebt, phantastische Literatur zu sein, enthalten sein. Dabei ist die Reihenfolge, der Umfang und die Gewichtung der beiden Kreise kein wesentliches Merkmal.
> 2. Die Regeln und die Kausalität der Ereignisse des einen Handlungskreises müssen durch den anderen verändert werden, der in diesem Rahmen zwei Funktionen annehmen kann:
> a) Ersetzen von Teilbereichen des einen Handlungskreises durch Segmente des anderen zur Erklärung von Ereignissen
> b) Grundsätzliche Notwendigkeit, um ein Erklärungsdefizit des einen Handlungskreises auszugleichen.
> 3. Beide Handlungskreise sind wertneutral, d.h. sie stellen nicht allein durch ihre Existenz eine Bedrohung füreinander dar.“[661]

[658] Hier zitiert nach: Homann, S. 13.
[659] Hier zitiert nach: Ebd.
[660] Vgl. ebd., S. 13f.
[661] Hier zitiert nach: Homann, S. 15.

Ausgehend von Marzins Differenzierungen, untersucht Homann also jene phantastische Dimension des *Chasarischen Wörterbuchs*, die sich aus dem Zusammenprall von historisch Verifizierbarem und phantastischer Narration ergibt. Sie unterwirft all jene im Romantext gemachten Angaben, die vom Lexikographen-Erzähler als schriftliche Quellen markiert sind einer Überprüfung hinsichtlich ihrer Faktizität. Methodologisch verfährt Homann anders und einfacher als Sidorko, indem sie die schriflichen Quellen nach ihrer Erscheinungsweise im Roman gliedert. Unter dem Sammelbegriff „exponierte Quellen" versteht die Autorin all jene Angaben, die deutlich als Quellenverweise markiert sind. Diese erscheinen als „Ausgewählte Literatur" bzw. „Quellen" am Anfang oder Ende einzelner Ordnungswörter und stechen im übrigen Text durch einen kleineren Zeilendurchschuss auch optisch heraus.[662] Die weitaus häufigeren, im Fließtext gemachten Quellengaben unterteilt Homann in zwei Subgruppen: als „konkrete Quellen" bezeichnet sie jene Verweise, die mit Angaben über den Autor und/oder Titel der Quelle versehen sind, wohingegen sich „indefinite Quellen", die keine solchen Verweise enthalten, jeder praktischen Nachprüfung entziehen.[663] Sie werden eingeleitet mit Unbestimmtheit signalisierenden Formulierungen wie „postoji verovanje da je" („der Volksglaube sagt, daß"), „na dvoru je kružila legenda" („am Hof ging die Legende um"), „prema drugom predanju" („Folgt man einer anderen Überlieferung").[664]

Homanns Fazit zu Pavićs Verfahrensweise ist fast gleichlautend mit jenem von Clemens P. Sidorko: Zu Pavićs Spiel mit dem Leser gehöre es, „diesen nicht nur im Zweifel zu lassen, wo die Grenze liegt zwischen Fakt und Fiktion, sondern ihn in die Irre zu leiten: Er will phantastische Elemente real erscheinen lassen, dem Realen hingegen phantastische Züge verleihen."[665]

Nicht nur in Bezug auf Pavićs poetisches Verfahren, sondern auch auf den Status von Realem und Phantastischem und deren Wechselbeziehung sind sich die beiden Autoren einig. Laut Sidorko ist das Verhältnis des Realen und Phantastischen im *Chasarischen Wörterbuch* ein komplementär-harmonisierendes (die beiden Ebenen, so der Autor, ergänzen sich zu einer

[662] Vgl. ebd., S. 42.
[663] Vgl. ebd., S. 43.
[664] Zitate auf Serbisch entstammen der folgenden Ausgabe des *Chasarischen Wörterbuchs* auf die sich Homann stützt: Milorad Pavić: Hazarski rečnik: Roman leksikon u 100.000 reči, ženski primerak. Beograd: Prosveta 1985. Sie befinden sich auf den Seiten 57, 79 und 98. Vgl. Homann, S. 86. Zitate auf Deutsch entstammen der Version, die der vorliegenden Arbeit zugrundeliegt und finden sich auf den Seiten 102, 88 und 146.
[665] Homann, S. 42.

„transrealen Wirklichkeit“[666]). Obwohl sich beide Ebenen (nach Marzin würde es heißen: Handlungkreise) in ihrer spezifischen Seinsweise vernehmen lassen und die phantastisch-fiktive der alltäglichen Wirklichkeitserfahrung zuwiderläuft, so werden sie letztlich geichgestellt, da auch das Fiktive/Phantastische als alltäglich präsentiert werde.

Grosso modo kommt auch Homann diesbezüglich zum selben Schluss. Ihre abschließenden Schlussfolgerungen lassen allerdings etwas zu wünschen übrig, was dem methodologischen Zugang der Autorin zuzuschreiben ist. Zu Beginn der Arbeit listet sie – wie gezeigt – in drei Gliederungspunkten die spezifischen Bedingungen auf, die für die gegenseitige Abhängigkeit zweier Handlungskreise in der phantastischen Literatur gelten. Einen großen Bogen um den Hauptteil der Arbeit spannend, resümiert sie in deren Abschlussteil lediglich, das *Chasarische Wörterbuch* werde allen Anforderungen Marzins gerecht:

> Vergegenwärtigt man sich seine [Marzins, M. M.] Definition der beiden Handlungskreise, die jeder für sich einer eigenen Logik folgen und aufeinander einwirken sollen sowie die Bedingungen, die er für die Interdependenz der Handlungskreise nennt, erfüllt der „Hazarski rečnik“ ohne Frage diese Forderungen.[667]

Wie dies *in concreto* aussieht, wie also der Roman bestimmten Forderungen Marzins engegenkommt, erfährt man von Homann nicht, denn es findet sich weder im analytischen Hauptteil der Studie noch in den abschließenden Bemerkungen eine exemplifizierend-klärende Anknüpfung an das für gültig erklärte Konzept der phantastischen Literatur. Daher fallen die Schlussfolgerungen über die Übereinstimmung zwischen Marzins Phantastik-Theorie und den poetischen Merkmalen des *Chasarischen Wörterbuchs* eher mechanisch aus. Lediglich die Existenz zweier klar unterscheidbarer Handlungskreise, und damit nach Marzin die Hauptvoraussetzung für das Entstehen phantastischer Erzählstrukturen, in Pavićs Roman spricht Homann unmittelbar an. Hierbei äußert die Autorin Zweifel an der Sinnhaftigkeit einer minutiösen Trennung zwischen sämtlichen faktischen und phantastischen Bausteinen des Romans, denn auch eine Totalanalyse des Werks nach diesem Gesichtspunkt würde die grundlegenden Einsichten nicht verändern:

[666] Sidorko, S. 85.
[667] Homann, S. 91.

> Im Falle der untersuchten Quellenangaben des Romans wäre die Zuordnung jeder einzelnen zu einem der Handlungskreise denkbar. Eine deutlich umfangreichere Studie, die nicht nur einen Bereich des Romans berücksichtigen würde, könnte theoretisch eine vollständige Trennung der Handlungskreise zum Resultat haben, die eindeutige Zuordnung jedes Items zur realen oder phantastischen Ebene des Buches.
>
> Es bleibt fraglich, ob ein solches Resultat erstrebenswert ist. Dr. Bärbel Schulte bemerkt in Bezug auf die zahlreichen indefiniten Quellen, die in dem Roman benutzt werden, man gewinne nichts, wenn man deren Ursprung kenne. Diese Feststellung ist auf die anderen Ebenen des Buches übertragbar, beispielsweise die historischen und fiktiven Personen.[668]

Die Existenz zweier klar unterscheidbarer Handlungskreise im Roman und die Zuweisung des historischen Quellenmaterials zum einen oder anderen sind für Homann also Tatsache. Demgegenüber erfährt man in der Zusammenfassung nichts über die verschiedenen Formen von „Interdependenz" der Handlungskreise – so z. B. die Veränderung der Regeln der einen Kreises durch diejenigen des anderen (Ersetzen von Bereichen des einen durch Teile des anderen um Ereignisse zu erklären, Ausgleichen eines Erklärungsdefizits) oder ihre Wertneutralität. Diese werden weder an Beispielen festgemacht noch rückblickend kommentiert.

Als ein weiterer Problempunkt erscheint Homanns terminologisches Festhalten an der Relationierung Reales – Phantastisches, das im Falle der untersuchten Phänomene nicht immer gerechtfertigt ist. Teilweise handelt es sich nämlich bei den als „phantastisch" attribuierten Angaben um Bauelemente des Romans, die zwar fiktiv, aber nicht phantastisch sind. Hält man sich an die von Homann befürwortete und fast durchwegs plausible Theorie der phantastischen Erzählstrukturen von Florian Marzin, so entstehen diese durch die Parallelpräsenz von Einhaltung und Aufhebung jener Gesetze, die die allgemein akzeptierte Weltsicht bestimmen. Die Autorin bezieht in ihre Untersuchung jedoch auch viele Romanelemente ein, in denen eine solche Parallelpräsenz nicht realisiert wird. Dies ist auf ihren methodologischen Zugang zurückzuführen, in dem die schriftlichen Quellen des *Chasarischen Wörterbuchs* einer mehrfachen Nachprüfung unterzogen werden. Diese umfasst zunächst die Überprüfung der

[668] Ebd., S. 91f.

Authentizität der als schriftliche Quelle erscheinenden Angabe. Es ist naheliegend, dass die Kriterien phantastischer Literatur hierbei nicht gelten können, denn beantwortet werden soll die Frage, ob es sich um eine dokumentierte, also reale, oder eine erfundene, sprich: fiktive Quelle handelt. (Teilweise wird auch danach gefragt, ob hinter einer unvollständigen Quellenangabe – bei genanntem Autor und fehlendem Titel – eine reale Quelle aufgespürt werden kann.) Obwohl Homann zumeist genau diese Unterscheidung in real-fiktiv vornimmt, so bezeichnet sie häufig auch Quellenhinweise fälschlicherweise als „phantastisch". So besitze das Gelbe Buch außer „realen Literaturangaben" auch „offensichtlich phantastische Quellen. Neben der Daubmannus-Ausgabe des 'Hazarski rečnik' ist dazu vermutlich auch die Diplomarbeit der Romanheldin Dorota Šulc mit dem Titel 'Die Lebensbeschreibungen Kyrills und Methods, der slawischen Apostel ' zu zählen."[669] Zum im Roman dreifach erwähnten Buch „Die schönsten Unterschriften mit dem Säbel" vermutet Homann es sei „eine höchstwahrscheinlich fiktive Literaturangabe"[670], um kurz danach die „phantastische Natur dieser Angabe"[671] zu erwähnen. Quellenverweise dieser Art schaffen selbstverständlich noch keine phantastische Erzählsituation, da sie für sich keinen Bruch mit der allgemein akzeptierten Weltsicht erzeugen. Dasselbe gilt für einige Figuren des *Chasarischen Wörterbuchs*, deren historische Existenz Homann überprüft. Meistens betreffen die Nachforschungen jene Romangestalten, die im Text als Verfasser von schriftlichen Quellen zur chasarischen Frage erscheinen. Homann unterscheidet auch hier terminologisch zwischen realen bzw. historischen und fiktiven Personen, bedient sich aber ebenso der falschen Attribuierung „phantastische Figur", die sie synonym zu „fiktive Figur" verwendet. „Phantastisch" ist in diesen Fällen isofern eine inadäquate Zuschreibung, als Homann nach der historischen Existenz bzw. Inexistenz der Romangestalten fragt und nicht nach deren etwaigen Charakteristiken, die sie als phantastische Wesen ausweisen würden, also solchen Merkmalen, die mit den Regeln der als empirisch anerkannten Welt kollidieren. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist die Ermittlung der Faktizität dreier Figuren, die eindeutig als Phantasiegestalten dargestellt werden und im *Chasarischen Wörterbuch* als Autoren diverser schriftlicher Zeugnisse fungieren: der Teufel Nikon Sevast, der Säbelmeister Awerkije Skila und der Mönch Teoktist Nikoljski. Sevast, eine Personifizierung des Satan, entstammt als dämonisches Wesen bereits an sich der phantstischen Domäne und wird auch mit grotesk-phantastischen Merkmalen versehen

[669] Ebd., S. 86.
[670] Ebd., S. 72.
[671] Ebd., S. 73.

(beim Sitzen hinterlässt er den Abdruck zweier Gesichter und hat eine Nase anstelle des Schwanzes [672]; er besitzt keine Nasenscheidewand[673]). Auch Skila und Nikoljski umgibt eine Aura, in der die Gesetzmäßigkeiten der Empirie transzendiert werden, wenn auch nicht durchwegs in drastischer Art und Weise. Von Teoktist Nikoljski erfährt man, dass er die Aufzeichnungen aller drei Chasarenforscher aus dem 17. Jahrhundert auswendig gelernt und Daumbannus daraufhin diktiert hat.[674] Wenn diese Angabe auch eine rationale Erklärung nicht ausschließen muss, da man die Fähigkeit des Mönchs mit Supergedächtnis und somit mit einem Fall von Inselbegabung gleichsetzen könnte, so haftet seiner Gabe im Roman dennoch Unheimlich-Mystisches an. In Teoktists Brief an den Patriarchen Arsenije III Čarnojević wird diese unheimliche Note direkt angesprochen: „‚Ihr wißt, Eure Heiligkeit', schrieb Teoktist dem Patriarchen, ‚daß ich zu gutem Erinnerungsvermögen verurteilt bin, welches meine Zukunft unaufhörlich anfüllt, meine Vergangenheit aber um gar nichts abnehmen läßt [...]'."[675] Noch deutlicher phantastische Züge trägt indessen die den Appendix I abschließende Bemerkung Teoktists, er spüre, dass er sich in den Teufel Nikon Sevast verwandelt.[676] In die Darstellung des Fechtlehrers Awerkije Skila sind ebenfalls phantastische Elemente eingestreut:

> Dieser Awerkije zeigt ein fleischiges und ein mageres Auge, alle seine Runzeln aber sind zwischen den Augenbrauen zu einem Knoten zusammengebunden. Er besitzt die vollständigste Beschreibung und Aufstellung von Säbelgriffen, die jemals ausgeführt worden sind, und bevor er einen neuen in sein handgeschriebenes Nachschlagewerk der Säbelkunststücke einträgt, überprüft er sie persönlich am lebendigen Fleisch.[677]

Homann interessiert jedoch nicht das offensichtlich vorhandene phantastische Potenzial in der Figurenzeichnung, sondern die historische Nachweisbarkeit der genannten Personen. Wäre es im ersten Fall durchaus erforderlich von „phantastischen Figuren" zu sprechen, ist dies im Fall der Faktizitätsüberprüfung, wo nur die Opposition „historische – fiktive Gestalt" Geltung hat, nicht angemessen. Wie so oft, setzt die Autorin auch hier fälschlicherweise „phantastisch" mit „fiktiv"

[672] Vgl. Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 102.
[673] Vgl. ebd., S 346.
[674] Vgl. ebd., S. 353f.
[675] Ebd., S. 332.
[676] Vgl. ebd., S. 354.
[677] Ebd., S. 40.

gleich. Sevast, Skila und Nikoljski, hätten „nicht als historische Personen eruiert werden“[678] können, verlautbart Homann zunächst passend, um gleich dahinter von den „drei vermutlich phantastischen Gestalten Sevast, Skila und Nikoljski“[679] zu sprechen. Durch die inadäquate Verwendung des Terminus „phantastisch“ widerspricht Homann übrigens auch der von ihr anerkannten Hauptthese Florian Marzins über die strukturellen Eigenheiten phantastischer Literatur, der These, Phantastik entwickle sich erst auf der Grundlage der der Empirie zuwiderlaufenden Ereignisse und Umstände.

Abschließend noch einige allgemeine Bemerkungen zu Homanns und Sidorkos Verständnis der Wechselbezüglichkeit von Faktischem und Fiktivem bzw. Faktischem und Phantastischem im *Chasarischen Wörterbuch*. Auf der Stil- und Strukturebene sind tatsächlich, wie die Autoren behaupten, Bauelemente des Romans, die der Empirie entsprechen, und jene, die ihr entgegenlaufen, gleichgestellt. Dasselbe gilt für die Wechselbeziehung zwischen Faktischem und Fiktivem. Diese stilistisch-strukturelle Gleichstellung impliziert jedoch im Inhaltlichen nicht immer Wertneutralität zwischen Realem und Phantastischem (oder empirisch Möglichem und Unmöglichem), wie Homann, bzw. zwischen Realität und Traum, wie Sidorko nahelegt. So erscheinen Realität und Traum einerseits tatsächlich als komplementäre Teile einer Einheit, z. B. im vielfach variierten Motiv der Wechselbezüglichkeit zwischen dem Traum der einen und dem Wachzustand einer anderen Person, worauf auch Sidorko hinweist: „[...] fast alle Figuren des Romans [machen] die Erfahrung, dass ihre Alltagsrealität nur der Traum einer anderen Romanfigur ist.“[680] Andererseits wird der Traum aber als der ontologisch und erkenntnismäßig höhere, ja bessere Seinszustand dargestellt. Man erinnere sich an die Tätigkeit der chasarischen Traumjäger, deren Berufung es ist, in fremden Träumen nach Teilen des Uradam zu suchen. Der Traum erlangt dadurch metaphysische, die Realität zum Höheren hin transzendierende Konnotationen, egal ob man ihn wörtlich als psychische Aktivität während des Schlafens auffasst oder im übertragenen Sinne als Zustand „hellwachen Bewußtseins“ bzw. „höchster Erfüllung des Lebens“[681], denn eine eindeutige Sinndeutung des Traum-Motivs lässt der Text nicht zu.

[678] Homann, S. 49.
[679] Ebd., S. 50.
[680] Sidorko, S. 82.
[681] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 350.

Gleiches lässt sich auch vom Verhältnis Realität–Phantastik im *Chasarischen Wörterbuch* behaupten, das ebenfalls nicht durchgängig ein komplementär-harmonisierendes ist. Stilistisch ergänzen sich die historiographisch ausformulierten Passagen mit phantastischen Einschnitten zu einem narrativen Ganzen, in dem die Übergänge vom einen zum anderen Modus nicht als solche markiert werden. Daher auch der richtige Eindruck, dass die zwei „Welten" – die real/rational/empirische und irreal/irrational/phantastische zu einer einzigen Wirklichkeitsebene verschmelzen. Ebenso gestattet es der Text aber, auf der Inhaltsebene von einem subversiven Potential der Phantastik zu sprechen. Wie schon erwähnt, ist es durchaus möglich, den Einbruch des Phantastischen in den wissenschaftlichen Diskurs der Enzyklopädie als radikale Skepsis gegenüber positiv-rationaler Wahrheitsfixierung zu deuten, zumal lesepsychologisch davon auszugehen ist, dass Phantastik die Kraft hat, empirisch Gesichertes ins Wanken zu bringen und nicht umgekehrt.

Ähnliches gilt auch für die Beziehung zwischen Fakt unf Fiktion. Man erinnere sich hier an die Worte des Lexikographen-Erzählers, der gleich einleitend darüber aufklärt, dass sämtliche Quellen zur chasarischen Frage vernichtet sind, und so die vermeintliche Rekonstruktion historischer Zeugnisse über die Chasaren als Mystifikation preisgibt. Das Historische und Faktographische werden somit als der tatsächliche Themenschwerpunkt abqualifiziert und die Fiktionalität des *Chasarischen Wörterbuchs* explizit herausgestellt.

Es fällt daher schwer, von einer durchgehenden Harmonie zwischen Fakt und Fiktion, Realität und Traum, Empirischem und Phantastischem in *Chasarischen Wörterbuch* zu reden. Trotz breiter Wechselbezüglichkeit zwischen diesen Größen, wiegen Fiktion, Traum und Phantastik – allesamt die Realität transzendierende Phänomene – auf so mancher Romanebene schwerer. Ihre Quintessenz findet diese Vorstellung im symbolischen Gehalt der Adamslegenden, wo die Zusammenstellung der „chasarischen Wörterbücher" als ein „Sein in Fiktion" die Wiederherstellung einer besseren Ordnung bedeutet.

Homanns untersuchtes Gegensatzpaar „Realität – Phantastik" ist *grosso modo* deckungsgleich mit der Opposition „Historisches – Fiktives" aus Edeltraude Ehrlichs Dissertation *Das Historische und das Fiktive im „Chasarischen Wörterbuch" von Milorad Pavić.* Auch Ehrlich geht es um die Ermittlung der Faktizität von jenen Romanelementen, die in Homanns Arbeit im Mittelpunkt stehen: der schriftlichen Quellenangaben und ihrem jeweiligen Inhalt, sowie ihrer vermeintlichen Autoren. Ehrlich weitet die Analyse aber noch etwas aus und

prüft daneben auch sämtliche in den Stichworten abgehandelten Personen, Ereignisse und Topoi auf ihre Historizität bzw. Faktizität hin.

Im Vergleich zu Homann steht also nicht nur die Unterscheidung zwischen Real- und Fiktionsstatus der schriftlichen Quellen und des aus ihnen einbezogenen Inhalts zur Sprache, sondern auch das Verhältnis zwischen historisch Fundiertem und Fiktionalem in den anderen Romanbausteinen. Die Erweiterung der Perspektive zieht auch eine andere Systematisierung des Untersuchten nach sich: während Homann die Analyse nach der Erscheinungsart schriftlicher Quellen strukturiert, unternimmt Ehrlich eine Gliederung nach Stichworten. Hierbei folgt sie zum Großteil dem in der Romanstruktur angelegten triadischen Schema und fasst konzeptionell stärker miteinander verbundene Ordnungswörter zu Untersuchungseinheiten zusammen. So behandelt ein Kapitel jene Stichworte, die in allen drei Teilwörterbüchern des Romans vorkommen wie „Ateh", „Kagan", „Chasaren" oder „Chasarische Polemik". In einer Art dreiteiliger Parallelanalyse untersucht Ehrlich nacheinander die zu diesen Ordnungswörtern gehörenden Stichwortartikel aus dem Roten, Grünen und Gelben Buch. Auch andere Triadenkonstellationen erhalten eigene Kapitel: die drei Teilnehmer der chasarischen Polemik, deren drei Chronisten, die drei Chasarenforscher des 17. sowie jene des 20. Jahrhunderts, Ordnungswörter, die sich auf die drei Höllen bzw. auf deren Protagonisten beziehen. Alle übrigen Stichworte werden als „andere Ordnungwörter" zusammengefasst.

Trotz unterschiedlicher Gliederung, zeigt die Studie methodologisch große Übereinstimmungen mit Homanns Arbeit, auf deren Ergebnisse sich Ehrlich an mehreren Stellen auch explizit und an einigen implizit beruft. Hier wie dort bildet der Grad der Korrespondenz zwischen historischer Quelle und Romantext den Mittelpunkt des analytischen Interesses. Ein Beispiel soll nun sowohl die besagten Ähnlichkeiten als auch einige Schwachpunkte von Ehrlichs Verfahrensweise zeigen.

Bei der Besprechung der Einträge zum Stichwort „Chasarische Polemik" prüft Ehrlich – wie Homann – zunächst die Faktizität der im Fließtext des Romans als referente Quellen zum Artikelthema gemachten Angaben. So werde im Roten Buch als „wichtigste christliche Quelle"[682] die *Vita Constantini* angegeben, „die im 9. Jhd. geschrieben wurde und in der sogenannten Handschrift der Theologischen Akademie in Moskau wie auch in der Version von

[682] Ehrlich, S. 113.

Wladislaw Gramatikos aus dem Jahre 1469 erhalten ist.“[683] Die Autorin bestätigt, beide Quellen seien real, da die *Vita* in zwei Redaktionen vorliege, einer russisch-kirchenslawischen (also jene von der Moskauer Theologischen Akademie) und einer serbisch-kirchenslawischen. Letztere sei in zwei verschiedenen Handschriften des Wladislaw Grammatikos erhalten und eine davon stamme tatsächlich aus dem Jahre 1469.

Ehrlich schließt hieraus, der Schwerpunkt in der christlichen Darstellung der Chasarischen Polemik liege auf der Chasaren-Mission der Brüder Konstantin-Kyrill und Method, wobei als Grundlage für die Darstellung die Viten der Slawenapostel – zusammengefasst als *Pannonische Legenden. Das Leben von Konstantin-Kyrill und Method* – und die *Nestorchronik* gedient haben. Ihr wissenschaftlicher Ansatz hätte es aber erfordert zu erwähnen, dass die *Nestorchronik* als historischer Prätext des Romans unter dem hier behandelten Stichwort („Chasarische Polemik“) verschleiert wird. Nachdem er sehr konkret auf die „Vita Konstantins“[684] als erste referente Quelle verweist, berichtet der Erzähler über die zweite weitaus unpräziser:

> Eine weitere christliche Quelle über die Chasarische Polemik ist sehr entstellt in Form einer Legende über die Bekehrung der Kiewer im 10. Jahrhundert auf uns gekommen. Hinter dieser Legende, in der sich – als einer der Beteiligten an der Kiewer Polemik über die drei Religionen – Konstantin der Philosoph (Kyrillos) zu Wort meldet (obwohl er hundert Jahre früher lebte), läßt sich undeutlich ein Dokument erkennen, das ursprünglich von der Chasarischen Polemik sprach. Entfernte man die Ablagerungen und nachträglichen Redaktionen aus dem 10. Jahrhundert, sowie späterer Jahrhunderte, würde der Bericht über die Chasarische Polemik aus dieser Quelle etwa wie folgt aussehen: [...][685]

Dass die *Nestorchronik* hinter diesen Umschreibungen nur für Kenner russischer Literaturgeschichte erkennbar bleibt, versteht sich von selbst. Noch interessanter ist aber die rhetorische Gestaltung der Passage, deren Zweck es ist, den Leser in Bezug auf die dokumentarische Glaubwürdigkeit der betreffenden Quelle ironisch zu verunsichern. Eine

[683] Ebd.
[684] Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 79.
[685] Ebd., S. 81f.

Relativierung der historischen Verlässlichkeit dieser Quelle jagt die andere: Sie sei zunächst „sehr entstellt“ überliefert worden, in Form einer Legende; sie berufe sich auf die Argumente einer Person – Konstantin – als auf Argumente eines Zeitgenossen, obwohl dieser einer früheren Zeitperiode angehört; sie verweise „undeutlich[]“ auf ein Dokument, das „urspünglich“ von der Chasarischen Polemik gehandelt haben soll. Um zu ihrem Gehalt vorzudringen, müsse man „die Ablagerungen und nachträglichen Redaktionen aus dem 10. Jahrhundert, sowie späterer Jahrhunderte“ entfernen. Und auch dann erhielte man einen Bericht, der nur in „etwa“ so und so lauten würde. Der Erzähler tut hier also alles Erdenkliche, um den Inhalt eines tatsächlich vorhandenen gelehrten Werks möglichst effektvoll in den Konditional zu stellen. Passagen wie diese illustrieren sehr anschaulich den Facettenreichtum von Pavićs Strategien der Durchmischung von Historischem und Fiktiven und es ist bedauerlich, dass Ehrlich ihnen häufig keine Beachtung schenkt.

Als dritte Quelle zur Chasarischen Polemik im Roten Buch führt der fiktive Herausgeber übrigens „Daubmannus“[686], und damit eine gänzlich fiktive Publikation, an, während die vierte nebulös und allgemein als „eine[ ] andere[ ] Quelle“[687] bezeichnet wird – was Ehrlich ebenfalls ausspart. Leider, muss man dazu sagen, denn es handelt sich um ein bildhaftes Beispiel dafür, wie das Spiel um die Faktizität der historischen Angaben an Komplexität gewinnt. Neben eine reale und präzise genannte (*Vita Konstantins*), eine reale und verschleierte (*Nestorchronik*) treten schließlich eine präzise angeführte, aber erfundene (*Lexikon Cosri* des Daubmannus, hier nur als „Daubmannus“ bezeichnet) und eine gänzlich indefinite Quelle.

Eine weitere Schwäche der Arbeit wirkt sich besonders problematisch auf die Darstellung der Relation Historisches – Fiktives aus und damit auf den Zentralgegenstand von Ehrlichs Untersuchung. Immer wieder versäumt es die Autorin, den Übergang zwischen der Besprechung von historischem Quellenmaterial und den betreffenden Stellen im Romantext, die mit diesem Material in Zusammenhang stehen, deutlich zu markieren. Hier nochmals ein Beispiel, das sich auf die Darstllung der „Chasarischen Polemik“ im Roten Buch bezieht. Ehrlich schreibt dazu:

> In den *Pannonischen Legenden* heißt es, daß der Kagan hin und her schwankte zwischen Heidentum, Islam und Judentum und nach einem Theologen bat, der fähig ist, den

[686] Ebd., S. 83.
[687] Ebd., S. 84.

> Chasaren die christliche Doktrin zu erklären: „'Oduvek poznajemo samo jednoga boga, koji je nad svima, i njemu se klanjamo prema Istoku, a držimo se drugih svojih paganskih običaja.'" (S. 72) (Von Anfang an kennen wir nur den einen Gott, der über allem ist, und vor ihm verneigen wir uns gen Osten, auch halten wir uns an unsere anderen heidnischen Bräuche [...].[688]

Im ersten Satz paraphrasiert die Autorin einen Auszug aus den *Pannonischen Legenden*. Diese hält den Entschluss des chasarischen Kagans fest, einen christlichen Gelehrten aus Konstantinopel zu sich zu bitten, der ihm die christliche Lehre erläutern soll. Als Fortsetzung und „Bestätigung" der Paraphrase (verbunden sind die zwei Sätze mit einem Doppelpunkt, daher verweist der erste deutlich auf den zweiten) folgt jedoch nicht ein illustratives Zitat aus den *Pannonischen Legenden* sondern eines aus dem *Chasarischen Wörterbuch* und danach (in Klammer) dessen deutsche Übersetzung. Der Übergang zwischen den *Pannonischen Legenden* als historischer Quelle und dem Romantext geschieht nahtlos. Er lässt die methodologisch wichtige Frage offen, wie denn die betreffende Textstelle im historischen Werk lautet, die dann einen Vergleich mit der entsprechenden Stelle in Pavićs Roman ermöglicht. Außerdem wird der Leser im Zweifel gelassen, worin genau die Übereinstimmungen zwischen Vorlage und Posttext bestehen. Dadurch wird das angestrebte Hauptziel der Untersuchung nicht selten verfehlt, indem die Grenzlinie zwischen Geschichtlichem und Fiktivem noch mehr verschwimmt anstatt klarer zum Vorschein zu kommen.

In einer kurzen abschließenden Rückschau fasst Ehrlich die Ergebnisse ihrer Studie zusammen. Hier listet sie zunächst die Arten der historischen Unterlagen des *Chasarischen Wörterbuchs* auf, wonach Pavić „Standardwerke über die chasarische Geschichte: Artamonov, Dunlop, Dvorník und die Viten von Kyrill und Method, byzantinische Chroniken, arabische Reiseberichte und geographische Werke"[689] verwendet habe. Diese Quellen würden „einerseits die Grundlage für die authentische und andererseits für die metaphorisch-ironische Schicht des Romans"[690] bilden. Von den Ordnungswörtern[691] entfallen laut Ehrlich zwölf auf geschichtliche Ereignisse, Personen und Begriffe: Al-Bekri, Daubmannus, Kagan, Liber Cosri, Method aus

[688] Ehrlich, S. 113.
[689] Ebd., S. 187.
[690] Ebd.
[691] Ehrlich spricht von insgesamt „sechsundvierzig Ordungswörtern" (S. 187), wobei die richtige Anzahl vierundvierzig ist (vgl. Pavić, Das Chasarische Wörterbuch, S. 365f.)

Saloniki, Sangari, Tibbon Jehuda, Kyrill, Halevi, Chasaren, Chasarische Polemik und Čelarevo. Danach verallgemeinert Ehrlich die Quellenverweise im Roman nach ihrer formalen Merkmalen. Diese lassen sich, so die Autorin, in drei Kategorien einteilen: historische Angaben, Pseuddokumente (beispielsweise das *Lexicon Cosri* des Daubmannus) und Zitate.

Im Gegensatz zu Sidorko und Homann verzichtet Edeltraude Ehrlich auf eine theoretische Kontextualisierung ihrer Arbeit. Doch auch ohne den theoretischen Rahmen, kommt sie letztlich zu fast gleichen Schlussfolgerungen wie ihre Vorgänger, dass nämlich das Historische und Phantastisch-Fiktive (letzterers auch bei Ehrlich häufig in Synonymverwendung) im *Chasarischen Wörterbuch* ein gleichwertiges Dasein führen. Anders als Homann und Sidorko, engeht der Autorin aber nicht, dass das Phantastisch-Fiktive doch etwas stärker auf Pavićs poetischer Waagschale wiegt, auch wenn sie dieses Mehr an Gewicht nur als effektvollere Gestaltung der phantastisch-fiktiven Romanschicht versteht:

> Die Welt des Phantastisch-Fiktiven hat Pavić unaufdringlich geschaffen, indem er die Welt der historischen Fakten nicht zerstörte, sondern mit außergewöhnlicher Meisterschaft zum Ausgangspunkt seiner Kunst macht (sic!). Diese Welt des Phantastisch-Fiktiven in Form von Träumen (Traumjägern) oder Dämonen (Nikon Sevast, Akschani, Efrosinija Lukarević), die in mystischer Verbindung mit der Wirklichkeit stehen, ist gleichberechtigt mit der Welt der Realität, wobei die Welt des Phantastisch-Fiktiven in diesem Roman noch stärker und überzeugender wirkt als die Welt der „realen" Wirklichkeit.[692]

Ungeachtet einiger Mängel, wird Ehrlichs Studie ihrer Intention, die mannigfaltigen Erscheinungsformen des Geschichtlichen und Fiktiven im *Chasarischen Wörterbuch* aufzuzeigen, durchaus gerecht. Von allen drei themenverwandten Arbeiten bietet sie den umfassendsten Einblick in Pavićs „Zettelkästen" – in die Überfülle des historischen Quellenmaterials, das in den Roman Eingang gefunden und dort mithilfe ausgefallener Fiktionaliserungsstrategien zur Entstehung des aparten poetischen Bilds des *Chasarischen Wörterbuchs* beigetragen hat.

[692] Ebd., S. 185.

3.5. Zusammenfassende und abschließende Bemerkungen

Nach dem rasanten und beachtlichen Erfolg bei der Tageskritik, findet das *Chasarische Wörterbuch* in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft ebenfalls großen Anklang. Davon zeugt nicht nur die Anzahl der literaturwissenschaftlichen Beiträge zum Roman, sondern auch die Diversität der eingenommenen Perspektiven sowie die Tiefgründigkeit der einzelnen Interpretationen. Es spricht für das Profil der akademischen Pavić-Rezeption, dass sich eine ganze Reihe namhafter Autoren – allen voran der Rezeptionstheoretiker Hans Robert Jauß, aber auch bekannte Slawisten wie Dagmar Burkhart oder Andreas Leitner – anlässlich des *Chasarischen Wörterbuchs* zu Wort melden.

Den ersten wichtigen Schwerpunkt in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem *Chasarischen Wörterbuch* bilden die Aspekte einer postmodernen Poetik des Romans. Bedenkt man, dass die Debatte um poetologische Grenzziehungen zwischen modernistischer und postmoderner Literatur von einer starken Theoretisierung der Problematik gekennzeichnet war, legen die hier versammelten Autoren ihren Arbeiten nur verhältnismäßig vage und lapidare theoretische Überlegungen zugrunde. Aus den wenigen theoretischen Koordinaten, vor allem aber aufgrund der konkreten Interpretationsarbeit lässt sich dennoch ein ungefähres Schema ihres Postmoderne-Verständnisses herauslesen.

Die Autoren stimmen relativ stark in der Überzeugung überein, dass postmoderne Literatur zwar ein eigenständiges poetisches Profil entwickelt, gleichzeitig aber innerhalb des modernen/modernistischen literarischen Paradigmas verbleibt. Unter dem Begriff des Postmodernen versteht der überwiegende Teil der Autoren die Konstitution eines Weltbilds bzw. -gefühls, dessen Signum die radikale Pluralität ist. Durch diesen neuen Weltentwurf setze sich die postmoderne Literatur einerseits von der modernen ab, in der man *per analogiam* die vorwiegende Tendenz erkennt, Partikulares zum absoluten Maßstab der Wirklichkeit zu erheben und ihm den Status des Universellen zu verleihen. Andererseits bedeute die ultimative Aufwertung des Partikularen keine gänzliche Loslösung der postmodernen Schreibweise aus dem modernen Gedankengut.

Andreas Leitner zielt in seiner Interpretation deutlicher als alle anderen Autoren auf die Beschreibung eines chasarischen „Weltbilds“. Seine Sicht des Romans als einer „epistemologischen Metapher“ der Gegenwart suggeriert, dass Pavićs Werk (den damaligen)

neuen philosophischen, kulturphilosophischen und wissenschaftlichen Konzepten in ästhetischer Weise Ausdruck verleiht. Da diese Konzepte, von Leitner „Bewusstseinsformen" getauft, in erster Linie Ideen über die Welt- bzw. Realitätsstruktur formulieren, spiegelt auch das *Chasarische Wörterbuch* als deren literarische Sublimation eine neue Vorstellung von der Beschaffenheit und den Ordungsprinzipien der Welt bzw. Realität. Leitner zufolge registiert der Roman ein postmodern-ästhetisches Bewusstsein, das vom Gedanken der radikalen Pluralität getragen wird und sich als polare Spannung zwischen Gegensatzphänomenen manifestiert. Doch diese im Sinne der Postmoderne allem Universellen entgegengesetzte Regung existiere im Roman parallel mit einem metaphysischen Wertekomplex, welcher an sich mit einem Universalitätsanspruch einhergeht und von Leitner als populär-religiöses Bewusstsein denotiert wird. Beide finden schließlich Platz innerhalb eines übergeordneten ganzheitlich-intergralen Weltbilds. Somit stehen im *Chasarischen Wörterbuch* Leitner zufolge die metaphysisch-religiösen Grundlagen der Welt nicht in Widerspruch zum Geist der extremen postmodernen Pluralität, sondern fließen mit ihm zu einem paralogisch strukturierten, integralen Weltbild zusammen.

Sehr ähnliche – wenn auch weitaus weniger komplex formulierte – Gedanken über die postmoderne Eigenart des Romans bringt Clemens P. Sidorko zum Ausdruck. Auch für ihn transponiert das *Chasarische Wörterbuch* ein Weltbild, dessen Kernprinzip jenes der äußersten Pluralität ist. Analog zu Leitner, der die entgegengesetzten – pluralistischen und metaphysischen – Impulse der chasarischen Welt in einem ganzheitlich-integralen Denken sublimiert sieht, befindet auch Sidorko, dass das Pluralitätsprinzip des *Chasarischen Wörterbuchs* innerhalb einer Einheits- und Ganzheitsstruktur der Welt realisiert wird. Pluralität sieht dieser Autor auf formaler Ebene als gattungsmäßige Mehrfachkodierung des Romans verwirklicht (er könne als historischer Roman, Allegorie, Erzählsammlung etc. gelesen werden). Im Inhaltlichen äußere sie sich als der thematische Zentralgedanke, dass Wahrheit nur als plural realisiert werden kann, da ihre Konstitution der Einbeziehung gegensätzlicher Standpunkte bedarf. Dennoch begreift auch Sidorko die postmoderne Pluralität als innere Beschaffenheit einer Welt, die immer noch als Einheit verstanden wird.

In theoretischer Hinsicht kommen diese zwei Interpretationen den Positionen Wolfgang Welschs nahe, welcher bei einigen Autoren auch explizit als theoretische Stütze angeführt wird (Sidorko, Burkhart). Welsch fasst die postmoderne Literatur als spätes Entwicklungsstadium der

Moderne auf. Das gesamte Spektrum postmoderner ästhetischer Verfahren entspringe der inneren Logik der Moderne und sei als deren zeitgenössischer Ausdruck zu verstehen. Es ist gerade Welsch, der (analog zu Lyotard) auf radikaler Pluralität als der *differentia specifica* postmoderner Literatur besteht. In der literarischen Postmoderne verliere das Partikulare seine Legitimation als Grundlage von Wahrheitskonzepten und mache den Weg für die Koexistenz vieler heterogener Diskurse frei. Trotz Aufwertung des Pluralitätsdenkens als Signum der Postmoderne hält Welsch an der Idee einer Einheit der Welt und somit letzlich doch an einem universellen Prinzip fest, womit die postmoderne Literatur ihre weltanschauliche und literaturhistorische Anbindung an die Tradition der Moderne findet.

Auch Dagmar Burkhart möchte Pavić in Anlehnung an die Theorieentwürfe Welschs als einen postmodernen Modernen vorstellen. In ihrem ersten Beitrag versucht die Autorin durch die Bestandaufnahme ästhetischer Verfahren und ideeller Innovationen des *Chasarischen Wörterbuchs* dessen postmoderne Poetik nachzuzeichnen. Gewissenhaft analysiert sie eine Reihe literarischer Kunstgriffe, auf denen die ästhetische Architektonik des Romans beruht: Intertextualität und Zitathaftigkeit, Abkehr von realistischer Narration, Entpsychologisierung der Helden, Brechung des historischen Diskurses etc. Burkhart verfängt sich jedoch in einen grundsätzlichen Widerspruch: Sie postuliert ein postmodernes Weltbild des *Chasarischen Wörterbuchs* als Teil des modernen Paradigmas, ohne jedoch einsichtig zu machen, auf welche Art und Weise das neue Weltgefühl innerhalb des „übergeordneten" modernen seinen Platz findet. Andererseits erweisen sich jene Elemente, die man in Burkharts Arbeit als Fundamente eines ganz von der Moderne losgelösten postmodernen Weltbilds identifizieren könnte – beruhend auf der Vorstellung von der „Welt als Text" bzw. intensiv eingesetzter Intertextualität – als unzutreffend, um eine „absolute" Postmodernität des Romans einzufordern.

In ihrer zweiten Arbeit zum *Chasarischen Wörterbuch* erforscht Burkart die im Roman präsente Intertextualität verstanden als postmoderne *ars memoriae* bzw. *ars combinatoria*. Sie verbindet dies mit einer strukturell-semantischen Romanalyse, indem sie – wie Andreas Leitner zuvor – im *Chasarischen Wörterbuch* das Wirken mehrerer semantischer Oppositionen registriert: „Erinnern und Vergessen", „Identität und Metamorphose" und „Partikulariät und Ganzheit". Bei der Konstituierung der genannten Gegensatzpaare, so die Hauptthese der Kurzstudie, spielt das Referieren auf Vorgängertexte (Borges, Ovid, Poe, Gogol, Kafka, serbische Barocklyrik u.a.) eine tragende Rolle.

Einen anderen Blickwinkel auf die Thematik nimmt Andrea Zink ein, die von den idologischen Positionen einer sehr eng verstandenen feministischen Kritik die Postmoderne nicht so sehr als literarische Erscheinung, sondern primär als dem Feminismus suspekte Ideologie anprangert. Ihr eigener ideologischer Standpunkt innerhalb der Feminismus-Debatte ist als Kritik am Geschlechterdualismus und den damit verbundenen Machtmechanismen so eng formuliert, dass sie nolens volens mit anderen feministischen Perspektiven in Konflikt gerät. So polemisiert Zink in ihrem Pavić-Beitrag mit den Positionen Judith Butlers, der sie ein theoretisches Liebäugeln mit der Postmoderne vorwirft, und möchte am Beispiel des *Chasarischen Wörterbuchs* bezeugen, dass die Postmoderne unter dem Deckmantel der Dekonstrukton stabiler Subjektentwürfe konservative und regressive Identitätsmodelle wiederbelebt. Der Hauptvorwurf an Pavićs Roman: er gründe, ungeachtet einer Großzahl dargestellter Geschlechtsaberrationen, auf dem Mann-Frau-Dualismus als einem normierten, konservativen, heterosexuellen Weltbild. Der enge Blickwinkel ideologischer Positionen feministischer Kritik resultiert in rigiden normativ-präskriptiven Kriterien bei der Beurteilung des *Chasarischen Wörterbuchs*, die eher dem politischen Aktivismus als der Literaturbetrachtung angemessen sind.

Wird die Wahrheitsproblematik bereits in den Arbeiten zur postmodernen Poetik des Romans als wohl wichtigster Aspekt der postmodernen Pluralität erkannt, so rückt sie in den Beiträgen von Hans Robert Jauß und Monika Schmitz-Emans in den Mittelpunkt der Analyse. Obwohl sie zu entgegengesetzten Einsichten kommen, sind die beiden Aufsätze insofern verwandt, als sie die Thematisierung des Glaubens- bzw. Kulturkonflikts und die in ihnen erhobene Frage nach dem Status der Wahrheit aufgreifen. In beiden Arbeiten dient darüber hinaus das „traditionelle“ aufklärerische Religionsgespräch Lessing’scher Prägung als Vergleichsbasis zur Aktualisierung der Thematik im *Chasarischen Wörterbuch*.

Hans Robert Jauß versteht den Roman als Pavićs ethisches Engagement in Form eines Narrativs über religiöse Toleranz, der von der konventionellen - Lessing’schen – Behandlung der Thematik abweicht, jedoch seinerseits eine Art neuaufklärerischer Vermittlung zwischen den im Konflikt gefangenen Religionen initiiert. Die entscheidende Rolle komme dabei dem dichterischen Wort zu, welches die Macht habe, metaphysische Fragen nach dem wahren Glauben suspendieren zu können. Diese Kraft sieht Jauß in der Person der Prinzessin Ateh verkörpert, die durch rhetorisch-poetische Einwände den Geist des Widerspruchs in die chasarische Polemik einbringt und so die Erörterung der Glaubensfragen in ihrer dogmatischen

Strenge ad absurdum führt. Hierin komme Pavićs Überzeugung von der absoluten Transzendenz der letzten Fragen zum Vorschein, was Jauß als impliziten Aufruf zur Religionstoleranz deutet. Problematisch erscheint Jauß' Interpretation, weil sich die chasarische Polemik von vornherein als theologiefrei erweist, da in ihr die Glaubensfragen dem historisch-ideologischen Wettstreit der drei Konfliktparteien weichen und Atehs dichterische Stärke innerhalb jedes Buches demjenigen Vertreter zum Sieg verhilft, dessen Religion auch das Buch vertritt. Die Polemik erweist sich somit als ein ideologischer Streit um das historische Geltungsrecht der Vertreter dreier Seiten, und nicht über die metaphysische Wahrheit des Glaubens. Ebenso manifestiert sich die Wechselbeziehung zwischen den drei Seiten (Büchern/Glaubensrichtungen/Kulturen) als Unvereinbarkeit und Kommunikationslosigkeit im Historischen. Da sie zu einem toleranten Nebeneinander innerhalb eines gemeinsamen Rahmens (der Welt des *Chasarischen Wörterbuchs*) gezwungen sind, ist ihre gegenseitige Relation jene der Toleranz als passivem Erdulden des Anderen. Toleranz erscheint im Roman somit als ein Konzept, das zu schwach ist, um fundamentale historische Feindseligkeiten aus dem Weg zu räumen. Der Misserfolg im Historischen wird auf der Ebene des Metaphysischen, Literarischen und Inoffiziellen zu „kompensieren" versucht, was im mythologischen Themenkomplex der Adamslegenden zum Ausdruck kommt und die Existenz einer „gemeinsamen" höheren Wahrheit suggeriert.

Im Gegensatz zu Jauß sieht Monika Schmitz-Emans den Hauptkonflikt des *Chasarischen Wörterbuchs* nicht im Religiösen, sondern in Kulturellen verankert und ist damit der Erklärung des Konfliktcharakters dreier verfeindeter Seiten im Roman näher. Im Antagonismus des Roten, Grünen und Gelben Buchs schaffe Pavić eine pessimistische Vision unlösbarer Kulturkoflikte, die gleichzeitg als triste Diagnose über den Zustand zwischenkultureller Beziehungen der Gegenwart gelten kann. Indem das *Chasarische Wörterbuch* die Aussichtlsosigkeit einer Aufhebung von kulturellen Auseinandersetzungen nahelegt, wird es Zeuge einer gänzlich anderen, neuen gesellschaftlichen Realität. Diese unterscheidet sich gravierend von jenen gesellschaftlichen Umständen, in denen Werke entstanden sind, mit welchen das *Chasarische Wörterbuch* über das symbolische Potential der „Ringparabel" verbunden ist, wie Boccaccios *Dekameron* oder Lessings *Nathan der Weise*. Gleichzeitig ist eine solche Behandlung der Konfliktthematik als Zeichen des veränderten Status' der Literatur zu sehen, deren Rolle sich auf das Aufzeigen von Konflikten beschränkt, jenseits der Ambition, konstruktive Lösungsvorschläge anzubieten. Beim Versuch, eine Demarkationslinie zwischen dem

Postmodernen und Politischen im Roman zu ziehen, verwickelt sich die Autorin in Widersprüche. Postmoderne und politische Implikatonen stellt sie über weite Strecken als oppositär dar. Das Werk sei reich an Verfahren der Dissolution des Universellen und Ganzheitlichen, typisch für postmoderne literarische Präferenzen, besitze aber ebenso ein klares politisches Profil, da es auf dramatische Weise die Unmöglichkeit echter interkultureller Kommunikation vor Augen führe. Es stellt sich jedoch heraus, dass es gerade die von der Autorin als „borgesianisch" und „postmodern" denotierten Erzählstrategien (physische Trennung der drei Bücher, unaufhebbare Divergenzen zwischen ihnen, Auflösung von Wahrheit in Interpretationsketten, Meta- und Multiinterpretationen) sind, die Pavićs pessimistische Antwort auf die Frage des Kulturkonflikts mitformen, eine Antwort, die sich durch ihren radikalen Skeptizismus von Lessings optimistischem Toleranzmodell emanzipiert. Auch wenn die Autorin es bewusst umgehen möchte, zeigt sie sehr deutlich, dass die politische Problematik im *Chasarischen Wörterbuch* auf postmoderne Weise gehandhabt wird.

Obwohl in einer ganzen Reihe von Arbeiten auf den lexikalischen Aufbau des *Chasarischen Wörterbuchs* hingewiesen wird, ist nur ein Beitrag diesem wichtigen Strukturmerkmal des Romans gewidmet. Franz-Josef Knelangen dient die Struktur des *Chasarischen Wörterbuchs* (neben Andreas Okopenkos *Lexikon-Roman*) als eines der zwei markantesten Beispiele für nichtlineare Erzählprosa, in einem Aufsatz, der die Implementierungsmöglichkeiten nichtlinearer literarischer Texte in digitale Hypertext-Systeme erforscht. Die verhältnismäßig geringe Anzahl an Einträgen (Ordnungswörtern) und Querverweisen stelle die hypertextuelle Natur des Werks in Frage. Für eine Umsetzung in Hypertexts-Systeme sei das *Chasarische Wörterbuch* folglich unattraktiv. Problematisch ist jedoch Knelangens implizite Behauptung, dass die Form des Lexikonromans bereits an sich ein positiver literarischer Wert ist und folglich eine möglichst große Angleichung der Lexikonromane an die formale Vorlage des Lexikons deren ästhetischen Wert steigert – ein Gedanke, auf den sein eher negatives Urteil über das *Chasarische Wörterbuch* zurückzuführen ist. Die Idee ist insofern anfechtbar, als der literarische Wert eines Werks nicht an der Intensität, mit der es seiner Vorlage nahekommt, gemessen werden kann, sondern nur daran, ob und wie diese Vorlage im jeweiligen Werk ihren ästhetischen Zweck erfüllt.

Schließlich kommt in drei umfangreichen literaturwissenschaftlichen Studien das markanteste narrativ-stilistische Merkmal des Romans, die Verknüpfung von Faktischem und

Fiktivem, zur Sprache. Das poetische Spezifikum dieser Verknüpfung im *Chasarischen Wörterbuch*, beginnend mit der „Genrebezeichnung" „Lexikonroman" im Untertitel des Werks, besteht in einem Explizitmachen der beiden Erzählmodi. So wird der historische Romangegenstand – die Frage nach der konfessionellen Bekehrung der Chasaren – durch eine Reihe stilistischer und narrativer Verfahren explizit potenziert: das historiographische Erscheinungsbild des Romas ist, abgesehen von der lexikalischen Werkstruktur, vor allem dem faktographisch-enzyklopädischen Erzählstil und der Berufung des Lexikographen-Erzählers auf eine Großzahl literarischer und historiographischer Werke, die als Quellen zur Chasarenfrage vorgestellt werden, zu verdanken. Das Historiographische vermischt sich aber durchgehend mit dem Fiktionalen, welches ebenso explizit herausgestellt wird, v.a. in Form jener Textelemente, die eindeutig als phantastisch markiert sind. Das Vorhandensein dieser beiden „Diskurse" im *Chasarischen Wörterbuch* und ihr kunstvolles Ineinandergreifen veranlasst Clemens P. Sidorko, Binja Homann und Edeltraude Ehrlich die Relation zwischen Fakt und Fiktion im Roman genauer unter die Lupe zu nehmen. Trotz unterschiedlicher (v. a. methodologischer) Akzentsetzung haben alle drei Arbeiten den gleichen Kern. Es gilt zunächst, die im Roman als historisch angegebenen Prätexte auf ihre Faktizität hin zu untersuchen. Darauf aufbauend soll gezeigt werden, wie Pavić mit dem historischen Faktum und Fiktion verfährt – welche Strategien bei der Übernahme und Eingliederung des faktisch Bezeugten in den Romantext angewendet werden und wie dieses mit den phantastisch-fiktionalen Bauelementen des Romans interagiert. In allen drei Arbeiten werden dabei verschiedene Oppositionspaare synonym verwendet: Fakt und Fiktion, Phantastik und Realität, das Historische und das Fiktive etc. Nach jeweils tiefgehenden Analysen kommen die drei Autoren zur gleichen Einsicht über den Status und die Wechselbeziehung zwischen den verglichenen Größen: Fakt und Fiktion, Historisches und Phantastisches seien im *Chasarischen Wörterbuch* prinzipiell gleichgestellt. Sie erscheinen als zwei Seiten der Wirklichkeit bzw. der selben Erfahrungsebene. Sidorko meint hierin eine strukturelle Entsprechung zur inhaltlich aufbereiteten Gleichstellung zwischen Realität und Traum zu erkennen. Dieses Fazit der literaturwissenschaftlichen Triade Sidorko–Homann–Ehrlich ist zwar richtig, aber unvollständig. Denn, während die Phänomene Fakt und Fiktion, Realität und Traum etc. auf manchen Romanebenen tatsächlich harmonisch gleichgestellt sind, wirken auf anderen die Kräfte des Traums, der Fiktion und der Phantastik als die Realität transzendierende Phänomene weitaus stärker als jene der faktischen Welt. Diese Vorstellung

findet ihre Entsprechung in der Semantik der Adamslegenden, wo Traum und Fiktion als „jenseitig-metaphysische“ Phänomene zu Garanten für die Wiedererrichtung einer besseren Ordnung werden.

Die literaturwissenschaftliche Pavić-Rezeption erstreckt sich auf eine Zeitperiode von eineinhalb Jahrzehnten, wobei als ihr Höhepunkt etwa die erste Hälfte der 1990er Jahre gelten kann. Vor allem infolge der politischen Ereignisse rund um die Jugoslawienkriege kehrt ab 1996 fast die gesamte deutschsprachige Literaturwelt Pavić für einige Jahre den Rücken. Das Interesse am serbischen Schriftsteller erwacht zwischen den Jahren 2000 und 2005 mit drei neuen Beiträgen wieder, die alle dem *Chasarischen Wörterbuch* gewidmet sind: Franz-Josef Knelangens Aufsatz über die hypertextuelle Struktur des „Lexikonromans“, Monika Schmitz-Emans’ neue Erörterung der Konfliktproblematik und Andrea Zinks Versuch einer feministischen Dekonstruktion der Geschlechterrepräsentation im Roman. Diese relativ neueren Beiträge können zwar als Zeichen für das Wiederaufleben des Interesses an Pavić nach einer Periode des offenen Ignorierens gelten. Einer solchen Diagnose sollte man aber mit Vorsicht begegnen, da im letzten Jahrzehnt keine weiteren Stimmen zum serbischen Schriftsteller zu vernehmen waren.

4. *Landschaft in Tee gemalt* in der deutschsprachigen Tageskritik

Milorad Pavićs Roman *Predeo slikan čajem* erscheint erstmals 1988 beim Verlag Svjetlost in Sarajewo. Seine deutsche Version, in der Übersetzung von Bärbel Schulte, erblickt 1991 unter dem Titel *Landschaft in Tee gemalt* das Tageslicht. Auch mit diesem Werk bleibt Pavić dem Carl Hanser Verlag treu.

Landschaft in Tee gemalt besteht aus zwei Teilen, bezeichnet als „Erstes Buch" und „Zweites Buch", von denen der erste unter dem Namen *Mali noćni roman* (*Kleiner Nachtroman*) bereits im Jahre 1981 innerhalb der Prosasammlung *Nove beogradske priče* erschienen war. Pavić nimmt den Kurzroman in das neue Werk auf und erweitert dieses um den deutlich längeren zweiten Teil, den *Roman za ljubitelje ukrštenih reči* (*Roman für Liebhaber von Kreuzworträtseln*).

4.1. Formale und inhaltliche Charakteristika des Romans

Der erste Teil („Erstes Buch") der *Landschaft in Tee gemalt*, betitelt als *Kleiner Nachtroman*, kann durchaus als eigenständiges Prosawerk gelesen werden, das in thematischer und ästhetischer Hinsicht eine abgeschlossene Einheit bildet. Im Handlungsmittelpunkt steht die Geschichte des Belgrader Architekten Atanasije Svilar, der – ein Angehöriger der Studentengeneration von 1950/56 – trotz seines außerordentlichen fachmännischen Könnens zu professionellem Scheitern verurteilt ist. Kein einziger von den zahlreichen Bauplänen des Architekten wird je realisiert. Svilars Sohn nennt sie „Gebäude ohne Schatten": „Eingerollt in den Schränken seiner Wohnung oder aufgehäuft in einer Doppeltür, fingen sie jahrelang das Spinnengewebe ein."[693] Der vierzigjährige Svilar versucht seine Bedrückung und Frustration erträglicher zu machen, indem er nach den Ursachen für das berufliche Versagen zu forschen beginnt. Als er an der Schwelle nach einer Antwort für seine Fragen steht, nimmt die Geschichte eine andere Richtung. Wegen eines schon in jungen Jahren erworbenen Heufiebers wird Svilar bei einem erneuten Anfall im Frühjahr zur Reise ans Meer geraten, die er auch antritt. Zu der äußeren Motivation für das Verreisen gesellt sich auch eine innere, familiäre: Svilar möchte das

[693] Pavić, Landschaft in Tee gemalt, S. 14.

Schicksal seines im Zweiten Weltkrieg verschollenen Vaters, Major Kosta Svilar, aufdecken und entscheidet sich für die Reise entlang jener Route, auf der der Major unter seltsamen Umständen den Tod fand. Da sich nach der Kapitulation der Königlichen Jugoslawischen Armee die Spur seines Vaters in Griechenland verliert, folgt ihr Svilar und gelangt so bis zum Athos, dem Heiligen Berg.

Die physiologischen und psychologischen Beweggründe entwickeln sich jedoch zu einer unbewusst vollzogenen existentiellen Reise Svilars, die Antworten über die eigene Identität bereithält. Im serbischen Kloster Chilandar auf dem Heiligen Berg angekommen, erfährt er, dass das Schicksal seines Vaters auf unmittelbare Weise mit einer kirchlichen Tradition verstrickt war, deren Anfänge in die Zeit der Ausbildung erster Lebensformen des Mönchtums zurückreichen. Diese Tradition bestimmt auch die Lebensweise der Chilandar-Mönche: es ist die Aufteilung in Brudermönche (Koinobiten) und Einsiedler (Idiorrhythmiker), vereint unter einem Dach des serbischen Klosters Chilandar, aber getrennt durch grundverschiedene „Weltanschauungen“ bzw. Auslegungen des wahren christlichen Weges. Dieser zentrale Gegensatz zwischen Koinobiten und Idiorrhythmikern als Gegensatz in der Interpretation des Christseins ergibt auch die bis in alle Einzelheiten geregelten Divergenzen in der Lebensweise beider Mönchstraditionen. Das Leben der Koinobiten (von gr. *koinos bios*, ‚gemeinsames Leben‘) ist eines der tiefsten Ergebenheit der Gemeinschaft gegenüber. Alle Bereiche der mönchischen Existenz – Wohnen, Arbeiten und Beten – sind der gemeinsamen Praxis untergeordnet. Die Koinobiten kennen keinerlei Privateigentum (auch der kleinste Besitz gehört der Brudergemeinschaft) und legen insgesamt wenig Wert auf die materiellen Manifestationen des Christentums. Den Ursprung dieser Lebensorganisation bildet die Überzeugung, dass sich die wahre Kirche im Inneren des Menschen befindet, und sich als jeder Materialisierung überlegene geistige Gemeinschaft der Gläubigen offenbart. Innerhalb des Klosters Chilandar kennzeichnet die „Fraktion“ der Brudermönche außerdem eine enge Verbundenheit zu den Klostergründern Stefan Nemanja, dem später heiliggesprochenen Begründer der serbischen Herrscherdynastie der Nemanjiden, und seinem Sohn, dem Heiligen Sava, dem Begründer der serbisch-orthodoxen Kirche. Im Wesen der Koinobiten verschmelzen also die nationale und die religiöse Identität:

Die Brudermönche von Chilandar (die Koinobiten) waren von der ersten Stunde an eine Art Partei der Nemanjiden, eine nationale Partei im Rahmen des Klosters, und sie blieben es auch. Der Kult der Gründer Chilandars, der Heiligen und Herrscher Nemanja und Sava, wie auch der Kult der Herrscherdynastie, die von ihnen begründet worden war, fand sich bei den Brudermönchen in besonderer Weise ausgeprägt, sie begriffen das Kloster als eine große Heilige Familie, die zu dem entfernten Volk, aus dem sie hervorgegangen war, in geistiger Beziehung stand; [...] *Laut dem Typikon Savas besaßen sie außer dem Ohr am Kopf keinerlei eigenes Vermögen – außer dem Schlafsaal keine eigene Zelle. Nicht einmal ein eigenes Hemd, sie erhielten vielmehr nach jedem Waschen zum Anziehen ein fremdes. Alles war, wie sie selbst, gemeinsam und genossenschaftlich. Ihre Kirche, das waren sie selbst, getreu den Worten: Wo immer zwei von euch zusammen sind, da ist auch die Kirche unter euch. Sie waren nicht die Chilandarmönche im Kloster Chilandar, sie waren Chilandarmönche in Nemanja und Sava, auf den Wegen, in den Weinbergen und auf den Weiden von Karyés, in den Klöstern Hagiou Pawlou und Paterica und überall dort, wo sie sich befanden; sie waren Chilandarmönche, und Chilandar war überall, wo immer sie waren. Beansprucht von einer auf den Himmel gerichteten Perspektive, waren sie nicht an Ort und Mauer gebunden.* (Kursiv im Original)[694]

Das Leben der Idiorrhythmiker (von gr. *idios rhythmos*, ‚eigene Art') gründet indessen auf gänzlich anderen Prinzipien. Freiwillig sind die Einsiedlermönche von Chilandar in jedem existenziellen Aspekt auf sich alleine gestellt. Sie schätzen die materiellen Zeugnisse der christlichen Kirche sehr hoch, da sie in ihnen eine vollkommene Sublimation des Geistigen erblicken. Eine weitere Trennlinie besteht in der Vorrangstellung unterschiedlicher religiöser Kulte in jeder der beiden Mönchsgruppen, die wiederum ihrer geistigen Weltanschauung entspricht. Den Brudermönchen „schwebte als ein Leitgedanke das Prinzip von der Vaterschaft vor Augen, die Beziehung des Vaters (Nemanja) zum Sohn (Sava)"[695], während die Einsiedler der Gottesmutter huldigen. Verständlicherweise tritt bei den auf das Individuelle ausgerichteten

[694] Ebd, S. 112f.
[695] Ebd, S. 112.

Idiorrhythmikern auch der den kollektiven Geist repräsentierende nationale Kult vor dem religiösen in den Hintergrund:

> *Die Einsiedler von Chilandar (die Idiorrhythmiker) gelangten in einer Zeit zu Ansehen und Macht, als die Autorität der Igumania von Chilandar (dies war die Heilige Jungfrau) einen Höhepunkt erreichte. Denn seit jeher pflegten alle Einsiedler des Heiligen Berges den Kult der Gottesmutter* [...]. *Wenn sich das Leben der Einsiedler mit dem Leben einer großen Familie in einem Haus unter dem Schutz der Mutter vergleichen ließ, so konnte man sich die andere Art des Lebens, jene gemeinschaftliche, als das Leben in einer Familie denken, die nur männliche Familienmitglieder besaß – Vater und Söhne.* [...]
> *Sie lebten jeder dem eigenen Tuch und Brot, jedem gehörte eine Zelle mit dem Feuer darin, mit Eßtisch, Hausgerät und Schlafstelle und jeder besaß sein Salz, sein Gärtchen und in ihm sein Serbien mit dem Pflaumenbaum und dem Wasser innerhalb der Umzäunung.*
> *Gebunden an die Gaben der Erde, wußten die Einsiedler um eine große Liebe. Für sie war die Perspektive des Äußeren und Sichtbaren stets besonders bedeutsam. Der Kult des Tempels der Heiligen Jungfrau, die Christus gebar* [...], *war unter ihnen mächtiger als der Kult des Volkes, aus dem sie hervorgegangen waren. Für sie stellte das Kloster mit seinen Mauern, mit seinen zahlreichen Kirchen, seinen Friedhöfen, Wehrtürmen und Häfen den Leib Gottes auf Erden dar, und sie waren an das Gemäuer Chilandars und an die Heilige Jungfrau gebunden wie die Katze ans Haus und an die Hausfrau. Sie wußten, dass dieses Kloster entstanden war unter der Haube der Zeit, doch glaubten sie, daß es sich dieser Haube seit langem entledigt habe. Sie bewahrten und liebten es, und für nichts auf der Welt hätten sie sich von einem einzigen der Steine in ihm losgesagt. Alles, was sie taten, unterwarfen sie diesem Prinzip.* [696] (Kursiv im Original)

Als fatal erweist sich für Svilars Vater der Umstand, dass sich zu jener Zeit, da dieser im Kloster Chilandar mit zwei weiteren Offizieren Zuflucht vor Gesandten deutscher Besatzungsmächte suchte, der Klostervorsteher aus der Reihe der Einsiedler stammte. Vor die Wahl zwischen der Preisgabe der Offiziere und der Zerstörung Chilandars gestellt, handelt der Vorsteher gemäß der

[696] Ebd., S. 93f u. 96.

jahrhundertealten, sein Wesen bestimmenden idiorrhythmischen Mönchsregel und entscheidet sich für die Bewahrung des Klosters.

Auf dem Heiligen Berg erfährt Svilar nicht nur die Ursache für das Verschwinden seines Vaters in den Wirren des Weltkriegs. Durch die Einsichten in die zwei fundamental verschiedenen Lebensweisen der Chilandarmänche erschließt sich dem Architekten auch der Grund für das persönliche professionelle Scheitern. Einsiedler und Brudermönche trennt auch die strikte Unterteilung hinsichtlich der Berufe, die sie jeweils ausüben können. Zu den traditionellen Professionen der Koinobiten zählen die vier aus der Antike vererbten schriftlichen, mathematischen Disziplinen (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie) und von ihnen abgeleitete Tätigkeiten; den Einsiedlern gehören dagegen die mündlichen, nichtmathematischen Disziplinen (Grammatik, Rhetorik und Metaphysik). Hierüber aufgeklärt, offenbart sich Svilar die Nachwirkung dieses „uralten Rhythmus der Dinge“[697] in seinem eigenen Leben. Von der Natur her ein ausgesprochener Einsiedler, hatte er mit dem Architektenberuf eine traditionelle Tätigkeit des anderen „Lagers“ gewählt, denn das Bauen war seit jeher Sache der Koinobiten.

Der *Kleine Nachtroman* enthält somit deutliche Züge eines Entwicklungsromans. Das Besondere, und gleichzeitig für Pavić Typische, ist der Umstand, dass sich die Selbsterkenntnis des Helden durch das Zurückverfolgen einer Spur ergibt, die in weite, durch den riesigen Zeitabstand fast mythisch anmutende Vergangenheit reicht. Der Selbsterkenntnisprozess führt also nicht zurück an die Ursprünge des eigenen Lebens, sondern viel weiter, an jene der individuellen Erfahrung nie unmittelbar gegebenen Quellen. Wie so oft in Pavićs Prosa liegen also die identitätsstiftenden Quellen in einer beträchtlichen raumzeitlichen Distanz zum Menschen der Gegenwart.

Über das individuelle Schicksal Svilars hinaus bestimmt der „uralte Rhythmus der Dinge“ aber auch das menschliche Leben in seinen kollektiven Ausprägungen. Sein eigener Vater, so Svilars Einsicht, hatte der Generation der Kriegsgewinner angehört, in deren Wesen sich die Charakteristika der chilandarischen Brudermönche widerspiegeln. Svilar begreift, dass in der Atmosphäre der Dominanz von sozialistischen Koinobiten in Jugoslawien der Nachkriegszeit die gesamte Söhnegeneration mit ihrer Einsiedlernatur von vornherein zum Schattendasein verurteilt gewesen war. Von daher ist der *Kleine Nachtroman* auch als Gesellschaftsroman zu lesen, der die Wechselhaftigkeit der historischen Konstellationen auf dem

[697] Ebd., S. 127.

Balkan einzufangen bestrebt ist und Fragen der kulturellen Identität berührt. Die zwei Mönchsarten könnnen darüber hinaus die universelle Bedeutung von zwei Archetypen tragen, deren historische Manifestation nicht an bestimmte Ort- und Zeitparameter gebunden ist: „Diese zwei Kasten – Brudermönche und Einsiedler – warfen weit ihre Schatten durch Zeit unf Raum.“[698]

Weit entfernt von einer Unterteilung in gute und schlechte mönchische Lebensweisen, ergo in gute und schlechte Gesellschaftsmodelle, zeichnet Pavić sehr eindringlich die Parallelen zwischen dem Glauben an die „innere Kirche“ im Menschen bei der chilandarischen Brudergemeinschaft und dem brüderlichen Enthusiasmus und Zusammenhalt der neuen kommunistisch-koinobitischen Gesellschaft, ebenfalls auf einem inneren Ideal gründend – dem Ideal der in gemeinsamer Anstrengung erkämpften Freiheit. Ein geistiges Ideal bildet also hier wie dort das Fundament des unzerstörbaren, da dem Materiellen entrückten Kollektivs. Verstärkt wird die Parallelisierung durch die einfache, aber wirkungsvolle formale Lösung des Romans. Die fortlaufende Handlung über Svilars Reise im 20. Jahrhundert wird durch kurze narrative Sequenzen abgelöst, in denen die Entstehung der zwei Mönchskasten in Syrien, Mesopotamien und Ägypten im 4. Jahrundert und deren Überführung auf den Berg Athos geschildert wird. Diese Sequenzen aus der alten Zeit sind optisch durch Kursivdruck vom Text des 20. Jahrhunderts abgehoben:

> *Unter die Künste, die an die mathematischen Disziplinen der Koinobiten geknüpft waren, fiel ein äußerst bedeutsames Fach. Gleich Simeon und Sava waren die Koinobiten Baumeister.* [...] *Seit jeher waren sie bereit, unbarmherzig und mit Vorbedacht aufzubauen und zu zerstören. Chilandar war ein Werk ihrer Vorstellungskraft: ein befestigtes Kloster, eingefaßt von riesenhaften, abwehrenden Mauern, beschützt durch viereckige Türme, von drei Seiten her mit Süßwasser umgeben, verteidigt vom Meer her durch den Hrousia-Turm am Anlegeplatz von Chilandar und nur an einer Stelle offen durch eine Toreinfahrt. Aber dies alles war, gleich ihren Weinbergen, nur ein Bild, das Bild einer anderen, geträumten Stadt. Diese andere himmlische Stadt aber trugen die Koinobiten in sich, und sie war ihnen unverwundbar und unabhängig von irdischen Bauwerken, die – ganz im Gegenteil – von ihr abhingen und nach ihrem Ebenbild*

[698] Ebd., S. 11.

errichtet waren. Die Koinobiten selbst waren diese Stadt, und allein ihre eigene Zerstörung konnte auch diese Stadt zerstören. Niemals vergaßen sie dank dieser Stadt in sich, wer sie waren, und sie wußten, daß es auch morgen so sein würde...[699]

Die Manifestation des koinobitischen Wesens in der Gemeinschaft der jugoslawischen Partisanen, zeigt sich Svilar (rückblickend) mit aller Deutlichkeit bei der Rückkehr der Kriegsgewinner nach Belgrad:

> Und Atanasije, das Kind, das ohne den Vater aufgewachsen war, erkannte sie plötzlich wieder. Diese unbekannten Ankömmlinge, die in langen Partisanenkolonnen vom Avala her die Stadt erreichten, von Mali Mokri Lug her und von Smederevo, längs Save und Donau: die da auf ihren morgendlichen Schatten traten – es waren die *Väter*. Mit den Kolonnen, die in Belgrad einrückten, würde in diese Stadt auch das Leben dieser Stadt wieder einmarschieren, ebenso Major Kosta Svilar, wenn er das Ende des Krieges erlebt hatte. [...]
>
> Sie förderten sich gegenseitig, Altersgenossen und Freunde nicht nur als Gleichdenkende und An-einem-Tag-Geborene, als Mitkämpfer im Kriege [...] vielmehr noch [...], weil sie, nachdem sie in Serbien die Macht übernommen hatten und die damit zusammenhängenden Geschäfte abwickelten, aufeinander angewiesen waren. [...][700]
>
> Immer hatten sie irgendwo in den Dörfern, wo sie Krieg geführt hatten, ein verstecktes Gewehr auf dem Boden [...] oder ein Maschinengewehr im ausgetrockneten Brunnen. Wann immer sich die Gelegenheit ergab, versäumten sie es nicht, ihre aufrichtige Treue gegenüber dieser Reserveheimat zu bezeugen [...]. Und sie hätten nicht für einen Augenblick gezögert, die Stadt in Brand zu stecken und mit Salz zu bestreuen, wenn ihnen das von Nutzen erschienen wäre und im Dienste irgendeines höheren und allgemeineren Interesses. Für sie war der Staat eigentlich auch gar nicht irgendein bestimmter Teil von diesem oder eine Stadt, sondern das menschliche Element darin, Erde und Feuer. Sie selbst, wo immer sie sich versammelt fänden und vereint – es wäre der Staat. Das hielt sie indes keineswegs davon ab, diese Stadt zu verändern und zu

[699] Ebd., S. 116.
[700] Ebd., S. 120f.

> bauen, als ob man mit der Spindel den Teig knete. Sie waren unbarmherzige Maurer und schnell darin, zu zerstören und aufzurichten, und sie zogen die Stadt auf beiden Seiten des Wassers so weit empor, wie ihr Pfiff reichte...
>
> Mit einem Wort, sie waren das, was Svilar auf dem Heiligen Berg gelernt hatte, *Brudermönche* oder *Koinobiten* zu nennen.[701] (Hervorhebung im Original)

Svilar erkennt in dem seine Natur beherrschenden Individualismus die Fatalität einer ganzen Generation neuzeitlicher Eremiten, die es in ihrem Einzelgängertum niemals zur Erschaffung einer gemeinsamen Welt bringen würden. Diese Einsicht führt jedoch nicht zur Verurteilung der Väter als der koinobitischen, sozialistischen Gewinnergeneration. Die vollzogene Erkenntnis als „epiphanische" Offenbarung über den Lauf der Dinge und über die eigene und kollektive Identität ist jener Punkt, an dem der *Kleine Nachtroman* thematisch haltmacht und der ihm u.a. die ästhetische Abgeschlossenheit eines eigenständigen Werks sichert.

Der zweite Romanteil („Zweites Buch") der *Landschaft in Tee gemalt* trägt den Titel *Roman für Liebhaber von Kreuzworträtseln* und ist als Fortsetzung des *Kleinen Nachtromans* konzipiert. Die äußerst verzweigte und episodenreiche Handlung spinnt grundsätzlich das Thema der Identitätsfindung weiter, das im *Kleinen Nachtroman* mit Svilars Resignation über die Vorbestimmtheit seines Lebenswegs endet. Der überwiegende Teil des „Zweiten Buchs" schildert Svilars Versuch, der Fatalität entgegenzuhandeln. Dieser Versuch beginnt mit der Namensänderung – Svilar nennt sich fortan Atanasije Fjodorowitsch Razin, nachdem er in Erfahrung bringt, dass sein leiblicher Vater nicht Major Kosta Svilar, sondern Fjodor Aleksejewitsch Razin, ein berühmter Moskauer Mathematiker, gewesen ist. Dieses Motiv knüpft direkt auf die Identitätsthematik des *Kleinen Nachtromans* an, wo die Namensänderung eine der Grundvoraussetzungen für den schwierigen und äußerst selten gewagten Übertritt vom einen ins andere „Lager" der Chilandar-Mönche bildet. Mit seinem neuen Namen tritt Svilar alias Razin quasi einer Gemeinschaft bei, die das weltliche Analogon der Brudermönche darstellt. Mit dieser vorübergehend neuen Identität schafft er es auch tatsächlich zu Erfolg und Reichtum. Er siedelt in die Vereinigten Staaten von Amerika über und baut als Inhaber der Firma „ABC Engineering & Pharmaceuticals" ein riesiges Imperium auf, das auf die Produktion chemischer Waffen spezialisiert ist. Auch im persönlichen Leben geht es für Razin bergauf: Er heiratet seine

[701] Ebd., S. 123f.

Jugendliebe Vitača Milut, bekannt aus der Handlung des *Kleinen Nachtromans*, in der sie noch unerreichbar für ihn gewesen war. Als Atanasije zu seinem fünfzigsten Geburtstag in die Heimat zurückkehrt, verfassen seine ehemaligen Architektenkollegen eine „Gedenkschrift" für ihn, die den überwiegenden Teil des Romans in Form einer Retrospektive seines Lebens mit neuer Identität darstellt. In einer kaum überschaubaren Fülle von schnell wechselnden Handlungseinheiten berichtet die Gedenkschrift u.a. über Razins Notizbücher, in denen er Landschaftsbilder mit in Tee getinkten Pinseln erstellt.

Gegen sein Lebensende kehrt Svilar zu seinem alten Namen und seiner urspünglichen Profession zurück. Doch es stellt sich heraus, dass es ihm als Architekten entweder der Fähigkeit oder der Bereitschaft zum originellen Schaffen ermangelt. Mit fast zwanghafter Leidenschaft baut er stattdessen in den Vereinigten Staaten die in der Heimat situierten Residenzen des jugoslawischen Präsidenten Josip Broz Tito detailgetreu nach. In einer von ihnen findet er schließlich auch den Tod, oder, besser gesagt, der Tod findet ihn, und zwar in der Gestalt eines aus der Wiege sprechenden Kleinkinds.

Während der *Kleine Nachtroman* eine eher „klassische" moderne Form aufweist, in der sich längere und zeitlich der Gegenwart zugehörige Erzähleinheiten mit kürzeren Fragmenten aus der Vergangenheit abwechseln, versucht es Pavić im „Zweiten Buch" mit einer ungewöhnlichen Komposition. Als *Roman für Liebhaber von Kreuzworträtseln* enthält dieser Romanteil, in Anlehnung an das zugrundeliegende Muster des Kreuzworträtsels, die Möglichkeit eines „waagrechten" und eines „senkrechten" Lesens. Zur Orientierung sind dem Romantext daher zwei Anweisungen über die jeweilige Lektürereihenfolge nach Kapiteln vorangestellt, je nachdem für welche Lesart sich der Leser entscheidet. Das Waagrechtlesen ermöglicht ein „konventionelles" Mitverfolgen der Handlung, während die senkrechte Lektüre Aufschluss über die Profile der Romanfiguren bringt.

Gemäß der Kreuzworträtsel-Logik, platziert der Autor am Romanende eine „Auflösung". Doch entgegen der Erwartung wird der Leser in dieser auf sich selbst zurückgeworfen, denn die vermeintliche Auflösung lautet wie folgt:

> (Dann fing Vitača Razin im Brunneneimer den Vollmond ein und beugte sich hinab, um zu sehen, welches Gesicht sich im Wasser zeige. Da nun erblickte sie zusammen mit ihrem Begleiter im Wasser dich, der du diese Sätze liest und in deiner Schulbank oder in

> deinem Sessel denkst, du wärest absolut sicher und unbeteiligt am Spiel – dich, der dieses Buch auf den Kopf stellt und die Schreibfeder umklammert hält wie die Mutter den Löffel oder der Mörder das Messer.)[702]

Mit dem zweiten Teil der *Landschaft in Tee gemalt* fährt Pavić also mit dem im *Chasarischen Wörterbuch* erfolgreich erprobten Formexperiment fort, das Alternativen zu bisherigen Narrationsmodellen bieten soll. Auch im neuen Werk bringt er programmatisch wirkende Überlegungen über die bahnbrechende Bedeutung von Nichtlinearität und die tätige Mitwirkung des Lesers bei der Konstitution des Textsinns ein. Was das Vertrauen an die innovative Kraft der Nichtlinearität betrifft, so geht Pavić hier noch einen Schritt weiter. In einer metapoetischen Hinwendung an den Leser schreibt er dem kreuzwortartigen, nichtlinearen Lesen diesmal sogar metaphysischen Wert zu:

> Warum jetzt diese neue Art der Lektüre einführen anstelle derjenigen, die, wie das Leben, vom Anfang zum Ende führt, von der Geburt zum Tod? Die Antwort ist einfach: Weil jede neue Art von Lektüre, die sich dem Strom der Zeit – der uns in den Tod zieht – entgegenstellt, eine vergebliche, aber ehrenvolle Anstrengung des Menschen darstellt, sich dieser Unvermeidlichkeit seines Schicksals entgegenzustemmen, wenn schon nicht im Leben, so doch in der Literatur.[703]

Doch wie auch an den zeitungskritischen Reaktionen auf den Roman ablesbar sein wird, bewegen sich Pavićs Thesen über die Macht der lesenden Mitautorschaft stets an der Grenze zwischen Programm und Mystifizierung – ein Manöver, das aus dem *Chasarischen Wörterbuch* hinlänglich bekannt ist.

Die fortgesetzte und variierte Identitätsproblematik des zweiten Romanteils läuft im Großen und Ganzen auf die Vorstellung hinaus, dass eine Wandlung der wahren Identität nur auf der Oberfläche, nicht jedoch im essenziellen Sinne vollzogen werden kann. Dass diese Problematik weniger effektvoll gestaltet ist als Svilars Identitätssuche im *Kleinen Nachtroman* hängt zum einen mit den zahlreichen eingeschobenen Nebengeschichten und der fabulativen

[702] Ebd., S. 446.
[703] Ebd., S. 241f.

Wucherung zusammen, die die Haupthandlung beträchtlich überlasten. Zum anderen kommt Svilar in seiner neuen Rolle erkenntnismäßig nicht weiter bzw. tiefer als dies bereits im *Kleinen Nachtroman* der Fall war. Außerdem ist die subtil gezeichnete Nachwirkung des identitätsstiftenden, seit Jahrtausenden vorgegebenen Lebensrhythmus der Chilandarmönche in den Begebenheiten des 20. Jahrhunderts ästethisch wesentlich glaubhafter als die mannigfaltigen Peripetien Razins auf dem neuen Kontinent.

Jenseits der individuellen Identitätsthematik Svilars berührt auch der zweite Romanteil Fragen der kollektiven Identität, in Form von Anspielungen auf die Einrichtung der jugoslawischen Nachkriegsgesellschaft und deren Folgen. Dadurch hallt die Opposition Koinobiten – Idiorrhythmiker aus dem *Kleinen Nachtroman* auch hier nach, entfaltet jedoch im neuen Kontext eine weitaus schwächere Wirkung. So gibt Pavić Hinweise auf die Schattenseite der kommunistischen Gesellschaft, die sich aus der anfänglichen koinobitischen Brudergemeinschaft in eine künstlich „überharmonisierte" Ordnung entwickelt und als solche unweigerlich zum Unheil geführt habe, was als klare Anspielung auf den aufkeimenden Zerfall des gemeinsamen Staates Ende der 1980er Jahre gelesen werden kann. Diese Gedanken formuliert der Autor/Erzähler im Zusammenhang mit den Lesemöglichkeiten des Kreuzworträtsel-Romans. Die Leser, welche nach (traditioneller) Ordnung streben, würden auch das „Kreuzworträtsel" des Romantextes nicht durch Überspringen, sondern der Reihe nach zu lösen versuchen. In den nach Ordnung Strebenden sei der Typus der Brudermönche erkennbar, diesmal jedoch auch die dunkle Seite des neuen koinobitischen Kollektivs:

> Noch bevor sie sich der Lektüre überlassen oder bevor sie mit dem Leben beginnen, werden sie sich [...] bemühen, daß alles der Reihe nach und der Regel folgend geschieht. Die jüngste Vergangenheit, die zeigt, daß eine gut eingerichtete, vollendet organisierte und im Voraus harmonisierte Welt geradewegs in den Schmutz und ins Verderben führt, scheint ihnen als Lehre füs Leben nicht tauglich zu sein. [...] Sie sind die Volkspartei ihrer Heimat [...], sie pflegen den Kult der Väter und der Tradition, sie sind heilige Krieger, besitzen kein Eigentum, nicht einmal das Hemd auf dem Leib, denn alles, was das Land besitzt, betrachten sie als das ihre. [...] Sie halten zusammen und behalten die Macht im Heimatland bis in sein Verderben.[704]

[704] Ebd., S. 247.

Die Individualisten und Idiorrhythmiker unten den Lesern, ergo auch die Indvidualisten im kommunstischen Gemeinschaftsstaat, werden eher die Unordnung bei der Lektüre bevorzugen und sich durch das Buch mithilfe des Überspringens von Kapiteln hindurcharbeiten. Doch Pavić enthält sich wiederum einer klar wertenden Position zwischen den polarisierten Weltanschauungen und lässt die Opposition als solche nur noch stärker hervortreten. Im Recht könne keines der beiden Lager sein. Stattdessen verweist der Autor auf die Unausweichlichkeit des Todes als der einzigen absoluten Verlässlichkeit der Existenz und auf eine Überideologisierung der Gesellschaft, vor der es den Menschen in die Literatur als Ausweichort verschlägt:

> Wer hat nun Recht von diesen beiden Gruppen unter den Liebhabern von Kreuzworträtseln? Im Recht ist natürlich der feste Anlegeplatz des Schweigens, den du erreichst am Ende aller deiner Kreuzwege und am Ende aller Lösungen. Wie sollen wir auch wissen, wer im Recht ist, wenn es in unserem Jahrhundert so viele von denen gab, die wir ehren mußten, und so wenige von denen, die wir zu lieben vermochten? Glücklich sind deshalb die, die wenigstens einmal etwas geliebt haben. Wenigstens ein Buch, wenn nicht einen Hund oder eine Katze, wenigstens den eigenen Schriftsteller, wenn nicht die eigene Frau.[705]

4.2. Manierismus, Exzentrik und „fabula rasa“

Im Gegensatz zum *Chasarischen Wörterbuch*, das auf nahezu ungeteilte Sympathien des Fachpublikums stößt und auf Anhieb zum Kultbuch avanciert, provoziert *Landschaft in Tee gemalt* zweierlei entgegengesetzte Reaktionen in der Tageskritik: Verwirrung und Ablehnung einerseits und gemäßigte bis begeisterte Befürwortung andererseits. In der Gruppe der Misstrauischen bzw. kritisch Ablehnenden dominiert der Eindruck, die ehemals schätzenswertesten Charakteristika von Pavićs Einbildungskraft und poetischem Prozedere hätten sich – durch maßlosen Einsatz – in ihr Gegenteil verkehrt. Vom Vorwurf betroffen ist insbesondere die einst hochgelobte Erzählkunst des serbischen Autors und die sie inhaltlich,

[705] Ebd., S. 249.

motivisch und stilistisch stützende Phantastik. So werden die erzählerische Dichte und der phantastische Bilder- und Einfallsreichtum in Pavićs neuem Werk nicht mehr als poetischer Anreiz sondern als fabulatives Chaos empfunden. In *Landschaft* werde das Fabulieren durch rasend schnellen Bildwechsel, durch die Unmenge einander überlappender und kaum im Gedächtnis zu behaltender Geschichten und Erzählstränge ins Exzesshafte gesteigert und büße auf diese Weise seinen ästhetischen Wert ein. Gerald Schmickl bezeichnet den Roman im *Lesezirkel* zunächst als „kunterbunte, sprunghafte, bisweilen ärgerlich plauderhafte Geschichte", dann auch explizit als „Tohuwabohu[]", bei dessen Lektüre man bald „den Faden verloren"[706] habe. Es verwundert wenig, dass diese Attribute Pavićs neuem Roman auch den Vorwurf des übermäßigen Manierismus einbringen. So urteilt Herbert Lodron in der *Presse*, *Landschaft in Tee gemalt* sei „schöne Augenprosa"[707], die nicht befriedigen könne, während Gerald Schmickl seinen Eindruck übermittelt „daß es sich bei diesem Buch um die übertrieben manirierte Form einer an sich netten Idee handelt."[708] Der hypertrophe Manierismus und der Handlungsüberfluss reißen auch die Kommunikationsschnur zum Leser ab, was Schmickl bereits im Untertitel seines Artikels prägnant festhält: „Milorad Pavić fabuliert manieristisch am Leser vorbei". [709] In ähnlicher Weise befindet Ingeborg Sperl im *Standard*, dass infolge der manieristischen Überspitzung, die als Abklang von Pavićs literarischem Barockinteresse gesehen werden könne, auch der potenzielle Romaninhalt irrelevant wird. Als einzige unter den Rezensenten bringt Sperl dabei die Relativisierung des Inhalts gegenüber dem Eigenwillen der Form mit poetischen Strategien der Postmoderne in Verbindung:

> All die überraschenden Einfälle tragen die Spannung aber nur eine Weile: allmählich ermüden den Waagrechtleser die sich häufenden Manierismen, die – ähnlich wie in der Barockliteratur, mit der sich der Autor hauptberuflich beschäftigt – das ganze postmoderne Puzzle, bei dem es gleichgültig wird, ob der Architekt in Amerika Titos Villa nachbaut oder ein eher unheimliches Kind schaukelt, übewuchern.[710]

[706] Gerald Schmickl: Roman als Kreuzworträtsel. Milorad Pavić fabuliert manieristisch am Leser vorbei. In: Lesezirkel, o. D.
[707] Herbert Lodron: Von Belgrad in den Sinai – Milorad Pavić fabuliert. In: Die Presse, 24./25. 8. 1991.
[708] Schmickl, Roman als Kreuzworträtsel.
[709] Ebd.
[710] Ingeborg Sperl: Postmodernes Puzzle. In: Der Standard, 22. 3. 1991.

Naturgemäß wird die Erwartungshaltung der deutschsprachigen Leserschaft gegenüber Pavićs neuem Roman in hohem Maße durch den gigantischen Erfolg und das Vorwissen um die poetische Gestalt des *Chasarischen Wörterbuchs* geprägt. Als Nachfolgewerk des romanesken „Titanen" wird *Landschaft in Tee gemalt* häufig in Beziehung zu seinem literarischen Vorgänger gesetzt. Um gleich mit der einzigen Ausnahme in puncto Parallelisierung der zwei Romane zu beginnen: Herbert Lodron qualifiziert Pavićs Schaffen insgesamt als „amüsante Prosa" die „stets hart an der Grenze zur Übertreibung balanciert"[711] und sieht daher in der *Landschaft* nur eine Fortsetzung der hochgekünstelten Manier seines erstes Romans. Gleichzeitig bezeugt der Kritiker seine Unkenntnis über die tatsächliche Rezeption des *Chasarischen Wörterbuchs*, dessen artifizielles Wesen er als ebenso hermetisch und unkommunikativ wie jenes der *Landschaft* vorstellt:

> Vor drei Jahren schon versetzte uns Milorad Pavić mit seinem „Chasarischen Wörterbuch" in Erstaunen: dieser „Lexikonroman in 100.000 Wörtern" war aber auch Anlaß zu allgemeinem Achselzucken: mit „serbischer Barockliteratur" war man hierzulande überfordert. Zwar ist jeder von der herrlichen Prosa angetan, doch die Frage, worauf dieses komplexe und artifizielle Schreibverfahren hinauswill, stellt sich im Verlauf der Lektüre immer dringlicher. Im vorliegenden Roman ist das nicht anders.[712]

Ganz anders bewertet Armin Ayren in der *Stuttgarter Zeitung* das Verhältnis zwischen den zwei Prosawerken. Die Pointe seines Werturteils platziert der Kritiker effektvoll bereits an den Anfang des Artikels:

> Wenn ein Autor einem außerordentlichen ersten Buch ein schwaches zweites folgen läßt, dann hat dieser häufige Fall, der ja fast schon der Normalfall ist, auch etwas Tröstliches: Gelingen ist nicht einfach wiederholbar, so wenig wie die besonderen Umstände, unter denen es eintritt. Und vollends jenes Unnennbare bei der Entstehung, das man, um es

[711] Lodron, Von Belgrad in den Sinai.
[712] Ebd.

> eben doch zu benennen, mit Wörtern wie Musenkuß, Sternstunde oder Gnade umschreibt, läßt sich nicht erzwingen.[713]

Auch der restliche Beitrag gründet auf einer starken Kontrastierung zwischen Pavićs erstem und zweitem Roman. Enthusmiasmiert stellt der Kritiker fest, das kongeniale *Chasarische Wörterbuch* sei „ein Werk der phantastischen Literatur [...] wie wahrscheinlich nicht alle hundert Jahre eins auftaucht: als hätten sich Borges und Calvino zusammen in einem Autor reinkarniert und ein Buch geschrieben, besser als alle, die zu schreiben sie je imstande waren.“[714] Die zwei Romane weisen laut Ayren eine Großzahl ähnlicher Verfahren auf, in erster Linie das Spiel mit poetischen Einfällen. Doch der Effekt sei ein gegensätzlicher. Während sie im *Chasarischen Wörterbuch* die „poetische Kraft“ [715] des Erzählten hervorbringen, laufen sie im neuen Roman gänzlich ins Leere. Die poetischen Einfälle

> bleiben im neuen Buch seltsam kraftlos, beliebig, tot wie Schmetterlinge, die in einen Platzregen geraten sind. Sie bewirken nichts, sie kommen vielmehr meist rasch an den Punkt, wo sie zum Selbstzweck werden, und gerade das, was sie erreichen wollen, verhindern: nämlich sich im Leser zu entfalten, ihn zum Mit-Dichter zu machen.[716]

Abschließend kehrt Ayren thematisch zum Artikelanfang zurück, um noch einmal die rezeptionsästhetisch relevante Frage nach der Relation zwischen Vorgänger- und Nachfolgewerk desselben Autors in den Raum zu stellen. *Landschaft in Tee gemalt*, so das Fazit des Kritikers, sei ein misslungenes Werk, „aber eben nur gemessen an den sehr hohen Maßstäben, die Pavić selbst gesetzt hat“. In der anschließenden Frage: „Ob er ihnen je noch einmal wird gerecht werden können?“[717] sind nach allem Gesagten Zweifel an einer positiven Antwort vernehmbar.

Eine kleinere Gruppe der deutschsprachigen Leser bewertet also *Landschaft in Tee gemalt* als gekünstelt-exzentrische, manieristische und im Grunde inhaltsleere „fabula rasa“. Diese Reaktionen haben u. a. gezeigt, dass über das literarische Werturteil des (Fach-)Publikums

---

[713] Armin Ayren: Wie Schmetterlinge in einem Platzregen. In: Stuttgarter Zeitung, 24. 5. 1991.
[714] Ebd.
[715] Ebd.
[716] Ebd. Problematisch ist hingegen Ayrens Bemerkung, auch im *Chasarischen Wörterbuch* gehe es nur um die spielerische (wenn auch in diesem Fall geniale) Entfaltung poetischer Einfälle, bei der die inhaltliche Seite des Werks ohne Bedeutung ist.
[717] Ebd.

auch Kriterien entscheiden, welche über die im Erwartungshorizont enthaltenen Wertungsprinzipien hinausgehen. Die relative thematische Neuheit (Identitätssuche des Einzelnen vs. jene des Kollektivs im *Chasarischen Wörterbuch*), neue inhaltliche Akzentsetzungen (Überfülle von Einzelschicksalen und Ereignissen mit Schwerpunkt auf dem 20. Jahrhundert), die formale Innovation der äußeren Struktur (Kreuzworträtsel-Schema) hätten der Leserschaft theoretisch einen weiteren Horizontwandel abverlangen sollen. Doch das ist bei einem Teil der Leser offensichtlich nicht eingetreten.

Die zum Vorschein gekommenen Wertungskriterien ließen sich etwas besser mit Wolfgang Isers Theoriemodell erklären, da man die Vorwürfe der Rezensenten als Klage über eine Überbesetzung des Textes mit Leerstellen verstehen kann. Das Überangebot an Unbestimmtheit, bei Iser ein Charakteristikum der ästhetisch-intellektuellen Komplexität moderner Literatur[718], empfinden Pavićs Kritiker jedoch nicht als geistige Herausforderung zur analytischen Auseinandersetzung mit dem Werk, sondern nur mehr als chaotisches Arrangement, das unter der Schwere seines Inhalts in sich selbst zusammenstürzt.

Erinnern wir: Iser erklärt die Konstituierung des literarischen Gegenstands als Zusammenspiel vieler schematisierter Ansichten, die den Gegenstand in repäsentativer Weise darstellen. Die Einwände von Pavićs Kritikern könnte man dahingehend deuten, dass im Roman *Landschaft in Tee gemalt* eine richtige Konstitution des Gegenstands gar nicht erst zustande kommt, da in der Überfülle fabulativer Stränge, narrativer Sequenzen und Details, in der Schnelligkeit des Szenen- und Bildwechsels der Gegenstand selbst untergeht. Die exzessive und chaotische Fabulierung, die immense Anzahl der Bilder und sich überlappender Episoden bringt keine „repräsentative" Beleuchtung des literarischen Gegenstands hervor.

Doch die negativen Reaktionen auf Pavićs Kreuzworträtsel-Prosa lassen sich auch mithilfe von Isers wirkungsästhetischem Modell nicht zur Gänze erklären. Die Vorwürfe der Kritik entstammen nämlich auch dem Wertungsregister eines substantialistischen Literaturverständnisses: Fehlen von formaler Kohärenz, Mangel an Übersichtlichkeit, Übertriebenheit stilistischer und narrativer Verfahren. Mit anderen Worten, vermisst werden das richtige Maß und die Harmonie der Einzelteile (des Romans) – eine, wenn man so will, „überzeitliche" Essenz des Kunstwerks, wie sie der formalistischen und werkimmanenten

[718] Vgl. Iser, Apellstruktur der Texte, S. 24–32.

Theorie eigen ist: die Forderung nach der abgeschlossenen, harmonischen Struktur des literarischen Werks.

Diese Schwächen könnte man übrigens auch als Fehlen jener schöpferischen Kohäsionskraft umschreiben, die die Einzelelemente des Romans zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen hätte. Unter anderem stellen die Rezensenten fest, dass alle signifikanten Merkmale Pavić'scher Prosa auch im neuen Roman zwar präsent sind, jedoch wie in einer Art Rohzustand. Was fehlt, sei der innere Zusammenhalt des Werks. Während das Ausbleiben oder Vorhandensein dieser Kohäsionskraft sehr wohl registriert werden kann, lässt sich deren positive Bestimmung theoretisch nie zu Gänze einfangen, auch nicht mithilfe der Unbestimmtheitstheorie. Womöglich deshalb, weil sie ihr Zustandekommen zumindest zu einem Teil tatsächlich dem berühmt-berüchtigten Mußenkuss verdankt.

4.3. Poetische Kontinuität und erzählerische Brillanz

Im Gegensatz zu den eben vorgebrachten Positionen eines kleineren Kritikerkreises, behält die Mehrzahl der tageskritischen Fachleser eine überaus positive Haltung gegenüber Pavić bei. Haben jene die Fabulierung und das narrative Prozedere des neuen Romans ob ihrer Exzentrik verurteilt, so erblicken diese in denselben Verfahren die Stärke des Werks, die gleichzeitig von der poetischen Kontinuität mit dem *Chasarischen Wörterbuch* zeuge. Für diesen Teil seines deutschsprachigen Publikums bleibt Pavić mit dem neuen Roman das, was er auch mit dem *Chasarischen Wörterbuch* in erster Linie war – ein erstrangiger Meister des (phantastischen) Erzählens.

Anton Thuswaldner lobt in den *Salzburger Nachrichten* die „phantastische Kraft" der *Landschaft* und die Attraktivität von dessen komplex verzweigter Narration. Es sei dies „ein Buch, das seinen Reiz erst entfaltet, wenn man den vielfältigen Verästelungen nachzuspüren beginnt und wie ein Detektiv dauernd neue Verschränkungen ausprobiert." Die Handlungsfülle, an der die erste Kritikergruppe Anstoß nimmt, empfindet Thuswaldner gerade als Unikum, das Pavić eine Sonderstellung innerhalb der zeitgenössischen Literaturlandschaft sichere. Der serbische Schriftsteller sei nämlich „ein Fabulierer, der unmöglich etwas von einer Krise des

Erzählens mitbekommen haben kann."[719] Auch Ulrich Baron hält Pavić für einen Beschützer der (angeblich) gefährdeten Erzählkunst. Vergleiche mit südamerikanischen Meistern phantastischer Prosa (wobei jetzt auch G. G. Márquez in diesen Kreis aufgenommen wird) sowie mit der orientalischen Geschichts- und Märchenkunst aus *Tausend und einer Nacht*, wie sie schon für die Rezeption des *Chasarischen Wörterbuchs* charakteristisch waren, tauchen wieder auf. Ekstatisch verkündet der Kritiker im *Rheinischen Merkur*, *Landschaft in Tee gemalt* sei ein Werk

> das sich liest, als hätten da Gabriel García Márquez und Jorge Luis Borges gemeinsam mit dem Verfasser der Geschichten aus 1001 Nacht und einigen jugoslawischen Kollegen ein balkanesisches Joint venture zur Rettung der Erzählkunst gegründet. Der Roman [...] ist von grandioser epischer Opulenz, die wie eine überreich gedeckte Tafel mit immer neuen Überraschungen aufwartet, zu immer neuen Kombinationen verführt [...][720]

Ilma Rakusa, die wohl treueste Promoterin von Pavićs Schaffen in der Schweiz, fühlt sich immer wieder zu neuen, poetisch angehauchten Beschreibungen der narrativ-stilistischen Bravouren und der sprachlichen Fulminanz Pavić'scher Prosa inspiriert. Auch von der Erzähl- und Darstellungskunst der *Landschaft in Tee gemalt* spricht die Kritikerin in den höchsten Tönen:

> Statt herkömmlicher Logik herrschen hier die Gesetze der „Wortverschränkungskunst", die Pavić aus der Volksliteratur gelernt und meisterhaft perfektioniert hat. Mit ihren Metaphern, Hyperbeln und aphoristisch-paradoxen Zuspitzungen, mit ihren Archaismen und Lyrismen bringt sich die Sprache gleichsam selbst hervor.[721]

Auch Cornelia Staudacher findet im *Tagesspiegel* nur anerkennende Worte für Pavićs stilistische Skala, die „vom grobschlächtigen Witz über frivole Anspielungen bis zu fein ziselierter Ironie [reicht], eingehüllt vom poetischen Sprachgestus des erfahrenen Fabulierers."[722]

Einige Rezensenten betonen die Verbindung zwischen der exzessiv-verrätselten Fabulierkunst des Autors und der programmatischen Involvierung des Lesers in die Handlung. Folgt man den Urteilen der Kritker, so manifestiert sich diese Einbeziehung zweifach: als

[719] Anton Thuswaldner: Der Leser als Regisseur. In: Salzburger Nachrichten, 1. 6. 1991.
[720] Ulrich Baron: Wunder und Schrecken der Welt. In: Rheinischer Merkur, 14. 7. 1991.
[721] Ilma Rakusa: Kreuzworträtsellektüre. In: Neue Züricher Zeitung, 14. 8. 1991.
[722] Cornelia Staudacher: Warnung vor einem trickreichen Fabulierer. In: Tagesspiegel, 18. 8. 1991.

ernsthafter Aufruf des Autors zur aufmerkamen Mitwirkung durch intellektuelle Anstrengung und als Trick bzw. Falle für den Leser, der seine Mitwirkung zu überschätzen geneigt ist. Die Involvierung des Lesers wäre somit eigentlich ein auf Paradoxalität beruhendes Spiel. Dagmar Burkhart, deren Artikel in der *Zeit* leider zu einem Großteil auf die Inhaltswiedergabe der *Landschaft* beschränkt ist, vermerkt abschließend, dem Leser bleibe „der intellektuelle Spaß, [...] sich – *lector in fabula* – auf Pavič (sic!) phantastisches, verrätseltes Erzählen einzulassen."[723] Cornelia Staudacher warnt dagegen bereits im Titel ihres Beitrags vor Pavić als einem „trickreichen Fabulierer" und wirft dann ein Licht auf die unterschiedlichen Erzählstrategien, die diesen Trick hervorbringen. Einen auffallenden Kontrast zu den Meinungen der ersten Kritikergruppe bildet auch hier die positive Bewertung der narrativen Dichte und Weitschweifigkeit:

> Als moderner Märchenerzähler appelliert Pavic (sic!), wie schon in seinem „Chasarischen Wörterbuch", wieder an die Mittäterschaft des Lesers. Aber er ist auch ein altertümlicher Erzähler, wenn es darum geht, die Fäden auszulegen und fest in der Hand zu behalten, in denen sich der Leser heillos verfangen und verstricken wird; ein allwissender Erzähler, dessen ausufernde Phantasie einen schier endlosen Schwall von Seltsamem und Anekdotischem, von Merkwürdigkeiten und Raritäten gebiert; und ein überhitzter Fabulierer, der vor Weitschweifigkeit und Rätselhaftigkeit nicht zurückschreckt.[724]

Auch Günter Kaindlstorfer platziert das Fazit seiner Lektüre der *Landschaft* in die Artikelüberschrift: „Oh Leser, du bist ein Narr!", heißt es dort, da der Kritiker hinter dem erzählerischen Chaos des Romans die Motivation für Pavićs ironisches Spiel mit dem Leser erahnt. Wie in einer großen Allegorie werde der Leser durch die zu keinem logischen Schluss führende narrative Proliferation über die Unmöglichkeit der Auflösung von Geschichten aufgeklärt: „Die Geschichten wuchern nur noch mehr, und die Verwirrung wird schier grenzenlos. Immer neue Falltüren tun sich auf, und immer tiefer taumelt man in den Sog dieses

[723] Dagmar Burkhart: Der Leser im Roman. In: Die Zeit, 26. 7. 1991.
[724] Staudacher, Warnung vor einem trickreichen Fabulierer.

gewaltigen Strudels. Bis man sich schließlich ganz verliert.“[725] Die finale Neckerei des Lesers erfolge in der „Auflösung“ am Romanende, denn diese

> sagt uns ungefähr dies: „Du Narr von Leser. Nun hast du geglaubt, es sei von allen möglichen Dingen die Rede, nur nicht von dir. Du hast dich geirrt. Du wolltest dir selbst entrinnen, und nun, am Ende der Erzählung, bist du erst recht wieder auf dich selber zurückgeworfen. Du hast verzweifelt nach einer Lösung gesucht. Und nun erkenne dies: Es gibt keine Lösung. Die einzige Lösung für alles ist der Tod.“[726]

Andernorts kehren die Kritiker die Verwirrung stiftende labyrinthische Handlungsführung ausdrücklich hervor, werten diese jedoch nicht negativ. So hält André Fischer in der *Nürnberger Zeitung* fest, Pavić gebe

> dem Leser Rätsel auf, der so gezwungen wird, die wortreich geknüpften Handlungsknoten zu entwirren. Er muss vor- und zurückblättern; oft hat man dann schlicht die Anschlußstellen wieder vergessen, weil Pavićs überbordende Darstellungslust die Aufmerksamkeit des Lesers festgehalten und er die Kreuzworträtselstruktur vergessen hat.[727]

Unweigerlich ist man an Stellen wie diesen an jene Qualifikationen des *Chasarischen Wörterbuchs* erinnert, die den reinen ästhetischen Genuss des Sich-Verlierens im narrativen Geflecht des Romans betonen.

Hie und da lassen sich auch in den anerkennenden Worten zwischen den Zeilen leise Zweifel am literarischem Wert des neuen Romans vernehmen. So bezeichnet Günter Kaindlstorfer das Buch zunächst als „literarische Parforce-Jagd sondergleichen“, an deren Ende eine „verblüffende Enttäuschung“ zu erwarten sei. Damit spielt der Kritiker auf die erwähnte Zurückgeworfenheit des Lesers auf sich selbst als der eigentlichen Bedeutung des Werks an. Entsprechend der Ankündigung, gibt Kaindlstorfer nach der überstandenen Parforce-Jagd zwar offen seine Verwirrung und Enttäuschung über den Roman kund: „Ja, und so legt man das Buch

[725] Günter Kaindlstorfer: Oh Leser, du bist ein Narr! In: Arbeiter-Zeitung, 13. 4. 1991.
[726] Ebd.
[727] André Fischer: Die Liebe als Maisbrei. In: Nürnberger Zeitung, 14. 9. 1991.

aus den Händen und ist alles zugleich: verwirrt, enttäuscht, erfrischt und düpiert“ . Dennoch besteht er darauf, dem Werk einen Sinn abzugewinnen und findet ihn im „Selbsterkennungswert“ des Geschilderten. Ein paar Stunden nach der Lekütre stelle sich der Leser die existenzielle Frage: „Wer bist du?“[728]Cornelia Staudacher bringt dagegen Pavićs erzählerischen Manierismus in *Landschaft in Tee gemalt* offen zur Sprache, ist jedoch gerne bereit über diesen Mangel hinwegzusehen. Die Begründung fällt ein wenig banal aus, da sie lediglich über den Ursprung der manieristischen Übertreibungen in der professionellen Biographie des Autors aufklärt: Daß sich Pavić „das eine oder andere Mal ein wenig zu manieristisch verwickelt, ist wohl seiner intensiven Beschäftigung mit der Literatur des Barock geschuldet.“[729] Der Arikel von Harald Hartung hingegen, erschienen in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, bringt das Hin-und-her-Schwanken hinsichtlich des literarischen Werts der *Landschaft* ausgezeichnet zum Vorschein. Zunächst möchte der Rezensent den Schriftsteller vor möglichen negativen Reaktionen der Leser auf den exzessiven Handlungsreichtum in Schutz nehmen:

> Milorad Pavić [...] begräbt uns förmlich unter den Einfällen aus dem Füllhorn seiner Fabulierkunst.
> Aber wie viele Romane gibt es schon, denen man ihre Überfülle zum Vorwurf machen könnte? In der gegenwärtigen deutschen Literatur müßte man lange suchen. So darf man dankbar sein für den riesigen bunten Flickerlteppich, den Pavić vor uns ausbreitet. Er ist von folkloristisch-phantastischer Buntheit [...] Und die epische Landschaft ist so vielfältig wie unübersichtlich. [730]

Doch nachdem er dem Leser mehrere Einblicke in die üppige epische Romanlandschaft gewährt hat, korrigiert Hartung – paradoxerweise – das Statement vom Artikelbeginn: „Sein [Pavićs, M. M.] Zuviel an kostbaren Dingen macht uns wieder Appetit aufs gewöhnliche Leben.“[731]

[728] Kaindlstorfer, Oh Leser, du bist ein Narr!
[729] Staudacher, Warnung vor einem trickreichen Fabulierer.
[730] Harald Hartung: Lied gegen den Durst. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25. 3. 1991.
[731] Ebd.

4.4. Die Kreuzworträtsel-Form zwischen Spielerei, Metapoetik und Metaphysik

Relativ viel Aufmerksamkeit widmet man in den tageskritischen Beiträgen auch der Kreuzworträtsel-Struktur des zweiten Romanteils und der mit ihr verbundenen programmatischen Involvierung des Lesers in das Romangeschehen. Häufig belaufen sich die Kommentare auf lakonische Bemerkungen darüber, dass die formale Beschaffenheit des Werks einen intellektuellen Genuss bietet bzw. Pavić den Leser durch sein Verwirrspiel zum Mitspielen auffordert. Für Ingeborg Sperl ist „das intellektuelle Vergnügen an der Struktur des Textes“[732] das einzig Positive, das man dem Roman abgewinnen könne, während Dušan Šimko urteilt, das Werk sei „eine Herausforderung an den Leser, sich an Pavič (sic!) literarischen Verwirrspielen [...] zu beteiligen.[733] Auch Ilma Rakusa kommt nicht über die bloße Konstatation hinaus, es gehe Pavić um das Verwiren des Lesers mit Mitteln der Nichtlinearität, das zu neuen Lesegewohnheiten animieren soll:

> Im Roman „Landschaft in Tee gemalt“ [...] führt Pavić insbesondere Sein (Verwirr-)Spiel mit dem Leser und den üblichen Lesegewohnheiten konsequent weiter. Er macht sich nicht nur zum Fürsprecher eines nichtlinearen Lesens, indem er den zweiten Teil seines Romans als Kreuzworträtsel mit „senkrechten“ und „waagrechten“ Kapiteln präsentiert, sondern zwingt dem Leser die Rolle eines Koautors und Mittäters auf.[734]

Cornelia Staudacher, skeptisch gegenüber der hohen Rolle, die Pavić dem Leser zuteilen möchte (s. o.: Pavić als Autor halte letztlich immer alle Erzählfäden in der Hand), erblickt im Einsatz der Kreuzworträtsel-Struktur nur ein mystifizierend-intellektuelles Spiel des Autors, einen Mechanismus, um den Leser zu necken:

> Das als Kreuzworträtsel aufgeschlüsselte Inhaltsverzeichnis [...] ist eine weitere Kapriole des Autors, den Leser ein wenig zu narren. Denn in Anbetracht der Fülle des Lesestoffs ist es letztlich gleichgültig, in welcher Reihenfolge das Buch gelesen wird, und erst recht, was am Ende als Lösung des Rätsels herauskommt.[735]

[732] Sperl, Postmodernes Puzzle.
[733] Dušan Šimko: Das Martyrium des pannonischen Menschen. In: Tages-Anzeiger, 12. 9. 1991.
[734] Rakusa, Kreuzworträtsellektüre.
[735] Staudacher, Warnung vor einem trickreichen Fabulierer.

Einige Rezensenten erkennen jedoch im konsequent durchgeführten Spiel mit dem Leser die eigentliche literarische Qualität des Romans. Für Kritiker wie Günter Kaindlstorfer führt die spielerische Verwirrung zum existenziellen Wachrütteln des Lesers, zum Rütteln an seinem Selbstverständnis. Mit der „Auflösung" am Romanende wecke Pavić den Leser aus seinem Daseinsschlummer, indem er ihm die Unmöglichkeit jeglicher „Lösungen", außer jener, die der Tod mit sich bringt, vor Augen führe und konfrontiere ihn so direkt mit der Identitätsfrage. Dies wiederum entspreche dem Thema von Svilars Identitätssuche. Pavićs Held

> sucht etwas, traumwandlerisch, verzweifelt, und melancholisch: Herr Svilar sucht sich selbst.
> Oberflächlich betrachtet reist er zwar nach Griechenland, um seinen Vater zu suchen. Aber im Grunde genommen geht es immer nur um ihn selbst, gerade weil er nichts davon weiß. Das ist übrigens auch die verkappte Botschaft, die Milorad Pavic (sic!) für uns, die Leser, bereithält.

Ähnlich urteilt auch Dagmar Burkhart:

> Wie in kaum einem anderen Roman ist der Lesende am Text beteiligt. Vom Geschlecht des Lesers hängt es schließlich ab, ob Vitača, die sich in den Leser verliebt hat, „am Leben" bleiben darf. Auch diesen Romanschluß – mit oder ohne Happy-End – überläßt der Autor denjenigen, die, im Sessel sitzend, denken, sie wären absolut sicher und unbeteiligt am Spiel.[736]

Mit der „Auflösung" am Romanende der *Landschaft in Tee gemalt* greift Pavić zu einem illusionsstörenden Erzählverfahren, das einerseits die Grenze zwischen der Fiktionalität des Textes und der Lebenswirklichkeit unterwandern soll und andererseits eine Art *mise-en-abyme* darstellt, in der das Romanthema der Suche nach sich selbst gespiegelt wiederkehrt. Analog zur Identitätssuche Svilars/Razins soll der Leser zu Fragen der eigenen Identität angeleitet werden. Für einige von Pavićs deutschsprachigen Lesern ist dieser metapoetische Eingriff des Autors (es

[736] Burkhart, Der Leser im Roman.

gebe keine Auflösung, denn sie sei beim Leser) wirksam genug, um sie von der Relevanz des Werks zu überzeugen.

Hin und wieder streifen die Kritiker auch Pavićs metapoetische Aussagen über die hohe, metaphysische Berufung der Nichtlinearität. Einige reproduzieren lediglich die Überlegungen des Autors, wie Herbert Lodron, der sie fast im Wortlaut wiederholt: „Wieso sich nicht dem Strom der Zeit entgegenstellen? Wäre es nicht eine ehrenvolle Anstrengung des Menschen, sich der Unvermeidlichkeit des Schicksals entgegenzustemmen ‚wenn nicht im Leben, so doch in der Literatur?'"[737] André Fischer führt an, der Leser erhielte im Roman die Möglichkeit, „zumindest momentan alle Wahrscheinlichkeiten hinter sich zu lassen und das Leben mit dem Buch zu vertauschen."[738]Auch Ilma Rakusa vertraut dem Schriftsteller in dieser Hinsicht vollends: „Lesen gegen den Strom der Zeit [...] schafft [...] Bewegungsfreiheit und trotzt dem Schicksal". Doch schon im nächsten Satz zitiert Rakusa jene Bemerkung des Autors/Erzählers über die Unvermeidlichkeit des (biologischen) Todes, die den Versuch einer metaphysischen „Erlösung" durch nichtlineares Lesen ironisch überschattet: „‚Im Recht ist natürlich der feste Anlegeplatz des Schweigens, den du erreichst am Ende all deiner Kreuzwege und am Ende aller Lösungen.'"[739] Wie bereits im *Chasarischen Wörterbuch* der Fall, übt sich Pavić also auch im neuen Roman weiter im Spiel mit der Mystifizierung der Leserrolle, ebenso wie mit den Grenzen und Möglichkeiten von Literatur. Harald Hartung gehört zu denjengen, die diese Strategie durchschauen und möchte Pavićs Anspruch auf die Metaphysik des nichtlinearen Lesens entmystifizieren:

> [...] er [Pavić, M. M.] übertreibt [...], wenn er seinen Lesevorschlägen eine gewichtige metaphysische Begründung unterlegt und uns eine andere Lektürerichtung als „ehrenvolle Anstrengung" des Menschen darstellt, sich dem Tod entgegenzustemmen. Seit Schecherezade wissen wir, was das Erzählen vermag. Pavić wiegt uns in der schmeichelhaften Illusion, wir hätten selber Macht übers Erzählte. Aber es ist immer der Märchenerzähler, der aus seinem Vorrat mitteilt.[740]

[737] Lodron, Von Belgrad in den Sinai.
[738] Fischer, Die Liebe als Maisbrei.
[739] Rakusa, Kreuzworträtsellektüre.
[740] Hartung, Lied gegen den Durst.

4.5. Interpretationsansätze: Entwicklungsroman, Eskapismus und Gesellschaftskritik

Die mögliche thematische Bandbreite von Pavićs neuem Roman nimmt vergleichsweise wenig Raum in der Zeitungskritik ein, legen die Kritiker doch wesentlich mehr Wert auf die erzähltechnischen und strukturellen Werkcharakeristika.

Als ein relevanter Themenaspekt der *Landschaft* kristallisiert sich in einigen Beiträgen die (unbewusst vollzogene) Identitätssuche Svilars/Razins heraus. Auf Grundlage der Suche nach dem verlorenen Vater als realistischer Erzählmotivation, entfalte sich die innere Suche nach dem Selbst, dem Glück und der Wahrheit, die im Scheitern ende. Die Bezüge zu den Strukturmerkmalen des Entwicklungsromans liegen hier nahe. Wie im vorherigen Kapitel gezeigt, gibt es Ansätze, die Gesamtheit der Handlungszusammenhänge als einen einzigen metapoetischen Gestus zu deuten, der anhand von Svilars Schicksal den Leser auf die Unstabilität seiner eigenen Identität verweist, ihm Gedanken über die (Un-)Möglichkeit der eigenen Entwicklung ans Herz legt. Dagmar Burkhart beschränkt sich diesbezüglich auf Mutmaßungen: „Ist das, was der serbische Autor [...] nun vorlegt, ein Entwiklungsroman? Oder die Parodie eines Entwicklungsromans? Oder etwa ein Liebesroman?“[741]

Auch insgesamt begnügen sich die Kritiker in Hinsicht auf Thematisches der *Landschaft* häufig mit Vermutungen und vagen Umschreibungen. Ilma Rakusa möchte sich bewusst nicht auf ein Sinnkonzept festlegen, da sie die semantische Polyvalenz als ein Hauptcharakteristikum von Pavićs Prosa insgesamt hervorkehren will: „Pavićs Werke setzen alles daran, Eindeutigkeit zu verweigern; in ihrer barockisierend-mystifizierenden Art sind sie mannigfach interpretierbar und im besten Sinne des Wortes polyvalent.“ Der vorausgesetzten Interpretationserwartung der Leser begegnet sie mit Andeutungen: „Wenn denn gedeutet werden soll: Die „Landschaft“ ist der Roman einer Identitätssuche zwischen Ost und West; ein Liebesroman; ein Familienroman; ein Schlüsselroman (vor allem für jugoslawische Leser); und vieles mehr“. Über den Sinn von Razins Nachbildung der Residenzen Titos stellt Rakusa auch nur Vermutungen in den Raum: „Handelt es sich um einen Tribut an den charismatischen Führer der Jugoslawen oder um nostalgisches Machtgebaren?“[742] – wobei sich die Sinnhypothesen auf Razin und nicht auf Pavićs Autorintention beziehen.

[741] Burkhart, Der Leser im Roman.
[742] Rakusa, Kreuzworträtsellektüre.

André Fischer identifiziert die thematische Stärke des Romans in der Spannung zwischen der Unzulänglichkeit der Lebenswelt und der Kunst als „rettendem" Gegenentwurf. Während Pavić universalistisch Svilars an kein Ende kommende „Suche nach der Wahrheit und dem Glück seines Lebens"[743] zeichne, schildere er kontrapunktisch die Welt des Literarischen als Alternative zur fehlgeschlagenen existenziellen Erfüllung:

> Pavićs poetisches Kreuzworträtsel [...] zeigt das momentane Glück nur als einen ironischen Zustand. Zeit, Tod, Vergänglichkeit und Trauer sind für Svilar real nicht hintergehbar – allenfalls im Zuhören von Geschichtenerzählern.
>
> Während die Fakten und der Ablauf des realen alltäglichen Lebens nur schwer zu verändern sind, kann die Kunst neue Exstenzformen spielerisch darstellen.[744]

Während Fischer den Roman als eine Art Manifest des poetischen Eskapismus interpretiert, sind andere Kritiker, ganz im Gegenteil, der Überzeugung, dass *Landschaft in Tee gemalt* auch einen gesellschaftlichen bzw. soziopolitisch relevanten Subtext bereithält. So erblickt Cornelia Staudacher im *Kleinen Nachtroman*, in Anspielung an die gesellschaftspolitischen Verhältnisse des sozialistischen Jugoslawien,

> eine poetische Manifestation einer von der Idee des Individualismus getragenen Lebensführung [...], geschrieben in einem Land zu einer Zeit, als die von kollektiven Vorstellungen geprägte Staatsauffassung noch nicht in ihren Grundfesten erschüttert war.[745]

Neben Pavićs *Landschaft in Tee gemalt* erscheint im Jahr 1991 auch die deutsche Übersetzung des Romans *Upotreba čoveka* (*Der Gebrauch des Menschen*) des serbischen Schriftstellers Aleksandar Tišma, ein Meilenstein in der Rezeption serbischer Autoren im deutschsprachigen Raum und mittlerweile ein international zum modernen Klassiker avanciertes Werk. In zwei Beiträgen der Zeitungskritik werden Berührungspunkte zwischen den beiden Romanen ausfindig

[743] Fischer, Die Liebe als Maisbrei.
[744] Ebd.
[745] Staudacher, Warnung vor einem trickreichen Fabulierer.

gemacht. Der Artikel Ulrich Barons „Wunder und schrecken der Welt“ fasst die Parallellen in der Dachzeile zusammen, die da lautet: „Krieg und Frieden in Jugoslawien: Zwei große Romane über die Schicksale der Täter und Opfer“.[746] Wenn es um Tišmas bekannten Roman geht, so gelingt es dem Kritiker recht gut, einen Eindruck von den Schrecken der darin erfassten Zerstörung des Zusammenlebens von Serben, Juden, Ungarn und Deutschen infolge des Zweiten Weltkriegs zu vermitteln, u. a. mit Passagen wie diesen:

> Mit lakonischer Eindringlichkeit vergegenwärtigt Tišma die Enge der Lebensumstände, das Auseinanderdriften der Generationen und Nationen, die Lähmung der künftigen Opfer angesichts des heraufziehenden Verhängnisses. Bedrückend sind die Szenen, in denen dem Juden Robert Kroner im Gespräch mit seinem tumben Schwager, dem SS-Mann Sepp, eine bevorstehende „Ausrottung“ vor Augen geführt wird, in denen eine kommunistische Leiterin seiner Tochter Vera, die, gebranndmarkt als „Lagerhure“, der Vernichtung entkommen ist, einen Lebenslauf abverlangt.[747]

Wie die Darstellung der angekündigten Problematik der Täter und Opfer in *Der Gebrauch des Menschen* aussehen könnte, ließe sich bereits anhand dieser wenigen Zeilen erahnen. Dagegen lässt der Versuch des Kritikers, die Wiederkehr derselben Thematik in Pavićs Roman zu schildern, zu wünschen übrig:

> während der Roman scheinbar harmlose Kapriolen schlägt, irren Züge mit verstrahlter Milch über Europas Geleise, reist Architekt Svilar alias Razin durch die Lande, um Seelen aufzukaufen – keine toten, sondern die Seelen der Ungeborenen, die irgendwann einmal für den Raubbau der Gegenwart an der Zukunft aufkommen werden müssen“.[748]

Es wäre zumindest interessant gewesen anzumerken, worin der besagte Raubbau – außer in der angedeuteten ökologischen Unverantwortlichkeit – besteht.

Die Parallele Pavić – Tišma taucht ein weiteres Mal im Artikel „Das Martyrium des pannonischen Menschen“ von Dušan Šimko auf, der den beiden serbischen Schriftstellern den

[746] Baron, Wunder und Schrecken der Welt.
[747] Ebd.
[748] Ebd.

Ungarn Miklos Mészöly zur Seite stellt. Als ein roter Faden ziehe sich durch die Werke aller drei Autoren die Auseinandersetzung mit dem Schicksal des mitteleuropäischen, pannonischen bzw. balkanischen Menschen, welche im Hinblick auf die bereits ausgebrochenen nationalen Konflikte auf dem Balkan auch einen unmittelbaren Zeitbezug in sich berge. Die literarische Topographie betreffend, werde sich der Leser in diesen Büchern „entlang der mythischen granica, der Grenze [bewegen], welche seit dem Jahre 395 Ost und West trennt und heute als tiefe Wunde im Körper des Balkans klafft." Während der Kritiker von Pavić behauptet, er bleibe als Schriftsteller dem „platten Ideologisieren [...] stets bewusst fern", verortet er die Gemeinsamkeiten der drei Autoren darin, dass sie „den Zusammenbruch der Wertsysteme in Pannonien und am Balkan" festhalten. Ihr Schaffen zeuge aber auch von potenziellem Optimismus: „Zugleich geben sie uns eine Prise Hoffnung für einen zukünftigen Ausgleich zwischen den national aufgewühlten Völkern."[749]

4.6. Zusammenfassende und abschließende Bemerkungen

Insgesamt betrachtet, findet Pavićs Roman *Landschaft in Tee gemalt* in der deutschsprachigen Zeitungskritik einen schwächeren Widerhall als das *Chasarische Wörterbuch*. Dies kommt nicht so sehr in der Anzahl der Beiträge zum Vorschein, die auch dieses Mal beachtenswert ist, sondern viel eher in der weniger differenzierten Beleuchtung der einzelnen Werkaspekte.

Auch die stärker ausgeprägte Aufteilung in beifällige und kritische Stimmen stellt ein Novum in der zeitungskritischen Pavić-Rezeption dar: Die Prosa des serbischen Schriftstellers erntet nicht mehr restlosen Beifall, wie das (bis auf eine einzige Ausnahme) mit dem „Lexikonroman" der Fall war.

Dass die Kritik formale und stilistische Besonderheiten der *Landschaft in Tee gemalt* deutlich in den Vordergrund schiebt, kann wenigstens mit zwei Umständen in Zusammenhang gebracht werden. Der erste ergibt sich aus dem Werkcharakter selbst, und darin insbesondere aus dessen Exzessivität auf Handlungs- und Stilebene, sowie aus der formalen Gestaltung seines zweiten Teils, der Kreuzworträtsel-Struktur. Mit anderen Worten, der Autor entwickelt die

[749] Šimko, Das Martyrium des pannonischen Menschen.

stilistische Signifikanz seiner Prosa mit Nachdruck weiter und übt sich weiter im experimentellen Romangenre, wobei letzterem auch – wie schon im *Chasarischen Wörterbuch* – in der Manier suggestiver metapoetischer Kommentare zum nichtlinearen Schreiben und Lesen besonderes Gewicht verliehen wird. Es ist also nur verständlich, dass sich die Reaktionen der Kritik in eine Richtung entwickeln, die der Autor mit so viel Suggestionskraft selbst vorzeichnet. Die Akzentuierung formal-stilistischer Romanelemente resultiert ferner aus dem Vergleich mit dem *Chasarischen Wörterbuch* als dem unmittelbaren Vorgängerwerk, das die restlosen Sympathien der Kritik ebenfalls in erster Linie seiner formalen Außergewöhnlichkeit und der artistischen Brillanz des Fabulierens zu verdanken hatte.

Interessanterweise scheiden sich die kritischen Geister gerade dort, wo es um die Bewertung der formal-stilistischen Ausgestaltung der *Landschaft in Tee gemalt* geht. Während nach Ansicht der einen der neue Roman unter Manierismus und einer die Inhaltsleere des Werks überdeckenden fabulistischen Maßlosigkeit leidet, stellt er für die anderen gerade das auf Phantastik aufbauende erzählerische Können und die formale Superiorität von Pavićs Prosaschaffen unter Beweis. Explizit oder implizit wird also das *Chasarische Wörterbuch* hier wie dort als ästhetische und wertende Vergleichsbasis herangezogen, jedoch mit unterscheidlichen Resultaten.

An dieser Stelle drängt sich daher die Frage nach der experimentellen Struktur der beiden parallelisierten Romane auf, nach ihrer Wirkungskraft, Attraktivität und ihrer jeweiligen Abgestimmtheit mit dem Werkinhalt, zumal Pavić in beiden Fällen auf dem Formexperiment und der programmatischen Mitwirkung des Lesers insistiert. Die Enttäuschung eines Teils der Fachleserschaft über Pavićs neues Werk lässt indirekt darauf schließen, dass die Kreuzworträtsel-Form des Romans *Landschaft in Tee gemalt* (genauer: des zweiten Romanteils) eine schwächere ästhetische Anziehungskraft besitzt als die Lexikon-Struktur des *Chasarischen Wörterbuchs*. Selbstverständlich liegt den unterschiedlichen formalen Vorlagen der Romane an sich kein größerer oder kleinerer ästhetischer Wert zugrunde. Letzterer hängt nur von der „Effizienz“ der gewählten Struktur im konkreten literarischen Werk ab. Für jene, die an Pavićs neuem Roman Kritik üben, gibt es dabei keinen Zweifel: die Relation zwischen Inhalt und formaler Lösung im *Chasarischen Wörterbuch* wird als gelungener und effektvoller eingeschätzt. Die enzyklopädische Romanform, ein Sinnbild für Wissensstreben, korrespondiert

wesentlich stärker mit dem Thema der Wahrheitssuche als das Kreuzworträtsel-Schema mit der chaotisch-episodenhaften Thematisierung von Svilars/Razins Identitätssuche.

Insgesamt bleibt jedoch auch nach dieser Rezeptionsetappe das Pavić-Bild weitgehend unverändert, ergo äußerst positiv. Der Mehrheit seiner deutschsprachigen Fachleser überzeugt der Autor noch immer vorrangig als Meister des Erzählens und der aparten phantastischen Imagination. In diesem Sinne bescheinigen sie Pavić eine produktive Kontinuität mit den bereits anerkannten Qualitäten seines bisherigen Schaffens und veschaffen ihm damit jene Art der literarischen Verifizierung, über die wohl jeder Autor zufrieden sein könnte.

Dennoch ist nicht zu übersehen, dass auch für Pavićs treue Anhänger *Landschaft in Tee gemalt* insgesamt eine schwächere literaturkritische Anregung darstellt als der „Lexikonroman". Deutlich wird dies u.a. an den vergleichsweise wenigen inhaltlichen Interpretationsversuchen, die sich häufig auf recht allgemeine und vage Formulierungen beschränken, zumal sie so interessante Ansätze enthalten wie die Deutung des Werks als Entwicklungsroman oder als gesellschaftspolitisch relevante Prosa mit Anspielungen auf die soziale Wirklichkeit des auseinanderbrechenden Jugoslawien.

Wichtig erscheint mir außerdem festzuhalten, dass in den Reaktionen der Tageskritik, die sich hauptsächlich auf den Gesamteindruck über den Roman *Landschaft in Tee gemalt* beziehen, der literarische Wert des *Kleinen Nachtromans* als dessen gelungenstem Teil weitgehend untergeht. Die in mancher Hinsicht berechtigten Vorwürfe der Kritik über die fabulative Wirrnis und manieristische Übertriebenheit, die den Blick auf Inhalt und Sinn verdecken, kann sich m. E. keinesfalls auf den *Kleinen Nachtroman* mit seiner subtil realisierten Identitätsthematik beziehen. Leider bleibt auch in den Beifallsbekundungen für den Roman *Landschaft in Tee gemalt* die literarische Stärke seines ersten Teils unterbelichtet.

5. *Die inwendige Seite des Windes* in der deutschsprachigen Tageskritik

Die äußerst positive Aufnahme von Milorad Pavićs Werken im deutschsprachigen Raum, sein Renommee des exzellenten Erzählers und relevanten (Kult-)Autors der Gegenwartsliteratur finden im Jahre 1995, unmittelbar nach der Publikation der deutschen Übersetzung seines Romans *Die inwendige Seite des Windes oder der Roman von Hero und Leander*, ein abruptes Ende. Die Romanveröffentlichung auf Deutsch beim Carl Hanser Verlag fällt in die Zeit der noch andauernden Kriegskonflikte im ehemaligen Jugoslawien. In der deutschsprachigen Tageskritik, die den Autor seinerzeit in die Höhen des literarischen Mainstreams hinaufbefördert hatte, bildet sich ein geschlossener anti-Pavić-Block heraus, vereint in der Vorstellung über die alleinige Schuld der serbischen Seite am Kriegsgeschehen und über Milorad Pavić als den politischen Wortführer des für die Kriegsgreuel verantwortlichen serbischen Nationalismus.

Die Einstellungsänderung gegenüber Pavić hätte kaum drastischer ausfallen können. Es kommt zu einer allem Anschein nach zwanghaften negativen Umwertung von Pavićs Gesamtschaffen, im Zuge derer seinem Werk plötzlich ein umgekehrtes Vorzeichen aufgedrückt wird: Die vielschichtige und polyvalente Prosa des serbischen Schriftstellers mutiert in ihr absolutes Gegenteil, in banale und tendenziöse Eindeutigkeit. Mit dem neuen Roman, so der allgemeine Konsens innerhalb dieses Kritikerkeises, habe sich Pavić einzig und allein in den Dienst des serbischen Nationalismus gestellt. Sämtliche hervorstechenden Attribute seiner Erzählkunst, in erster Linie die narrative Rätselhaftigkeit und stilistische Komplexität, seien nur listige Manöver zur Verschleierung der zutiefst nationalistischen Chiffre seines Romans.

Diese radikale Umdeutung (an der dennoch nicht die gesamte Kritik teilnimmt), kann nicht außerhalb des gesellschaftspolitischen Zusammenhangs betrachtet werden, der vom Kriegsgeschehen und der entsprechenden medialen Berichterstattung in den deutschsprachigen Ländern maßgeblich bestimmt war. Auch Pavićs öffentliche Stellungnahmen zum Konflikt und deren einseitige Interpretation seitens eines Großteils der Zeitungskritiker haben entscheidend zur Stigmatisierung des serbischen Schriftstellers und zu seiner folglichen Verbannung aus der breiteren literarischen Öffentlichkeit der deutschsprachigen Länder beigetragen. Um diesen Gesamtzusammenhang im Blick zu behalten, soll in den folgenden Kapiteln auch kurz auf die

soziopolitischen Begleitumstände dieser Rezeptionsphase eingegangen werden sowie auf Pavićs persönliche Positionierung zur politischen Situation des zerfallenden Staates.

5.1. Formale und inhaltliche Charakteristika des Romans

Die inwendige Seite des Windes schließt motivisch an den antiken Mythos von Hero und Leander an: Leander aus Abydos, auf der kleinasiatischen Seite des Hellespont gelegen, ist verliebt in die Aphroditepriesterin Hero aus Sestos, einer Stadt auf der gegenüberliegenden, europäischen Seite der Meerenge. Um in die Nähe seiner Geliebten zu gelangen, durchschwimmt Leander allnächtlich den Hellespont und bewältigt dessen gefährliche Ströme, geleitet vom Licht der Lampe, die Hero auf einem Turm auf ihrer Seite der Meerenge aufstellt. Eines Nachts löscht ein Sturm das von Hero aufgestellte Licht aus. Leander, unfähig den Weg zur Küste zu finden, ertrinkt in den Wellen. Als Hero seinen Leichnam erblickt, stürtzt sie sich in Verzweiflung vom Turm und stirbt in der Umarmung mit ihrem Geliebten.[750]

Aus dem Mythos von Hero und Leander, auf dessen Grundlage zwischen dem 5. und 6. Jahrhundert auch das gleichnamige Epyllion von Musaios entsteht,[751] übernimmt Pavić die grundlegende Konstellation mit Motiven des Getrenntseins und der Sehnsucht nach Vereinigung. Er transponiert die Motive jedoch von der räumlichen auf die zeitliche Ebene und weitet die literarische Topographie vom mediterranen auf den byzantinischen Kulturraum aus, mit Schwerpunkt auf dem geographischen Gebiet des serbischen Balkans. Pavićs Held Radača Čihorć alias Leander lebt am Übergang vom 17. ins 18. Jahrhundert, zur Zeit der österreichisch-türkischen Kriege auf dem Balkan. In seinem kurzen Leben übt er verschiedene Berufe aus. Aus einer Steinmetzfamilie stammend, wird er von klein auf im Bauwesen unterrichtet. Als begabter Santuraspieler begleitet er noch in jungen Jahren eine Gruppe von Fuhrleuten auf Handelsreisen nach Konstantinopel, wonach er selbst zum Händler wird. Später tritt er vom bogumilischen Glauben zur Orthodoxie über, entscheidet sich – unfähig, mit Frauen eine Liebesbeziehung zu verwirklichen – Mönch zu werden und übt eine seltsame Tätigkeit aus: Zur Zeit der türkisch-österreichischen Kriege befindet sich Leander zusammen mit einem Teil des serbischen Volks

[750] Vgl. dazu: Dragoslav Srejović u. Aleksandrina Cermanović-Kuzmanović: Rečnik grčke i rimske mitologije [Wörterbuch der griechischen und römischen Mythologie], drugo izdanje. Beograd: Srpska književna zadruga 1987, S. 229.
[751] Vgl. ebd.

auf der Flucht vor den heranstürmenden türkischen Heerscharen. In Windeseile errichtet er auf wundersame Weise Kirchen, um den Feinden Zerstörungswerke unterzustellen und sie so bei ihren Eroberungszügen durch die serbischen Länder aufzuhalten.

Die weibliche Hauptfigur, eine Chemiestudentin namens Heroneja Bukur, kurz Hero, lebt im Belgrad des 20. Jahrhunderts. Als der Nachfahrin einer Minenlegerfamilie und Mitarbeiterin des Belgrader Chemieinstituts prophezeit sie für sich den Tod durch Explosion, der in der Familie „Tradition" hat. Doch die für Hero vorgesehene Todesart wird Leander zuteil, während sie durch Enthauptung ums Leben kommt und damit auf eine Weise, die für Leander vorherbestimmt war.

Als Helden des Romans *Die inwendige Seite des Windes* wissen Hero und Leander, getrennt durch Jahrhunderte, nichts voneinander. Die Geschichten über die beiden Figuren bilden zwei getrennte Handlungsstränge bzw. zwei Teile des „Sanduhrromans", deren Enden in der Buchmitte mit den jeweiligen Todesszenen der Helden aufeinandertreffen. Die Erzählung über Leander erfährt man, wenn man das Buch von der einen Seite aufschlägt; um diejenige über Hero zu erfahren, muss man das Buch wenden und die Lektüre von der anderen Seite beginnen.

Wiederum legt Pavić ein formal außergewöhnliches Werk vor, im dem er das Auffinden von Verbindungslinien zwischen seinen Teilen dem Leser ans Herz legt. (Diese Verbindungen sind jedoch weitaus weniger komplex als beispielsweise die Querverweise zwischen den Ordnungswörtern des *Chasarischen Wörterbuchs*, was mit der weniger komplexen Thematik sowie dem kleineren Textumfang zusammenhängt.)

Das zentrale Verbindungselement stellt das dem antiken Mythos entnommene Motiv der Sehnsucht nach Einheit der Liebenden dar. Dass es zu einer Art mystischer Zusammenkunft der neuzeitichen Hero und Leander kommen kann, ist auch in diesem Roman bekannten poetischen Erkennungsmerkmalen von Pavićs Schaffen zu verdanken. Indem er die zeitlich getrennten Helden den jeweils für den anderen bestimmten Tod erleiden lässt, verweist er auf die Suspendierung des rational erfahrbaren Zeitverständnisses. Stattdessen wirken – wie bereits im *Chasarischen Wörterbuch* und der *Landschaft in Tee gemalt* – Gesetze irrationaler Übereinstimmungen zwischen zeitlich entfernten Figuren und Geschehnissen.

Im strengen Sinne bleibt die Wiederholung der Geschichte antiker Liebhaber im Geschick des Helden aus dem 17. und der Heldin des 20. Jahrhunderts nur von außen, ergo für den Leser erkennbar, der im Gegenstz zu den Figuren selbst zum Zeugen des Zusammenlaufens

ihrer Geschichten und des Austausches ihrer Tode wird. Ebenfalls nur dem Leser offenbaren sich mehrere relevante Parallelen im Lebensweg und der Gefühlswelt der beiden Figuren, die sie als neuzeitliche Aktanten des antiken Mythos erscheinen lassen. Beide streben jeweils in der eigenen Zeit – Radača alias Leander im 17./18. und Heroneja im 20. Jahrundert – nach einer erfüllenden Vereinigung mit dem anderen Geschlecht und beide bleiben dabei erfolglos.

Beide Helden charkterisiert eine angeborene Schnelligkeit. Radača Čihorć hindert sie daran, sich mit Frauen zu vereinigen. In einer Art epiphanischer Erkenntnis wird Radača alias Leander sich der Kompensationsmöglichkeit für die nicht gelingende physische Verbindung bewusst. Die Erkenntnis erfolgt beim Anblick einer orthodoxen Ikone, auf der die Gottesmutter, das Christuskind und Johannes der Täufer in einer Konstellation abgebildet sind, die einen geschlossenen Kreis ergibt. Darüber hinaus erinnert der geschlossene Kreis an das griechische Θ (Theta), den einzigen Buchstaben, den Leander in seiner Jugend erlernt hatte. Seine darauffolgende Exklamation: „Eine Berührung ist dennoch möglich!“, zieht sich leitmotivisch durch den Roman als Gedanke über die Möglichkeit der Kompensation für die physische Liebesvereinigung auf einer anderen, der Meta-Ebene. Als Leander später seine angeborene Fähigkeit zum rasend schnellen Errichten von Kirchen nützt, stellt er letztendlich fest, dass die Orte der Entstehung dieser Kirchbauten auf jenem von den Türken und Österreichern wechselweise eroberten serbischen Territorium zusammen genommen das Theta-Zeichen formen. Hierdurch gelingt Leander offenbar die Sublimation des unerfüllbaren Physischen auf der höheren Ebene der Schaffensaktes. Der Buchstabe Theta, Θ, trägt in diesem Zusammenhang zusätzlichen Verweischarakter als Anfangsbuchstabe des griechischen „Theotokos“ (Θεοτόκος), i. e. „Gottesgebärerin“. Durch diesen Symbolgehalt des Buchstabens Θ wird auch Leanders Bauverfahren eine zusätzliche sublimierende Dimension zuteil – anstelle der vereitelten Vereinigung mit dem weiblichen Geschlecht gelingt ihm über den Kirchenbau die Berührung mit dem weiblichen Prinzip, enthalten im geistigen Bild der Gottesmutter.

Hero, hingegen, wird von einer latent inzestuösen Liebe zum eigenen Bruder, dem talentierten Geigenspieler Manasija Bukur, geplagt. Im Vergleich zu Leander, verläuft die Realisierung der Vereinigung in entgegengesetzter Richtung: die verbotene Berührung zwischen den Geschwistern, die auf dem Niveau geistiger Vorstellungen bleibt, gelingt über einen physischen „Umweg“: über den Oberleutnant Jan Kobala, der sowohl Heros als auch Manasijas Liebhaber wird.

In einem ganzen Netz von Motiven und eingeschobenen Geschichten wird im Verlauf der Handlung die Legende über Hero und Leander auf vielfache Weise variiert. In der Art des *mise-en-abyme* wird die Hauptgeschichte über die zueinander strebenden Liebhaber in zahlreichen Episoden immer von neuem erzählt. In diesen Episoden wird es den neuzeitlichen Hero und Leander erlaubt, die Spiegelung der antiken Geschichte im eigenen Schicksal zu erahnen (während der Leser von seiner Metaposition aus diese Analogien klar erblicken kann). Auf einer gemeinsamen Romreise möchten Hero und ihr Bruder die Vorstellung „Die Liebe und der Tod von Hero und Leander" von Musaios, in der Ausführung der Theatergruppe „Ibykos" besuchen. Das „Knabentheater", in dem die Vorstellung stattfinden soll, stellt sich als inexistent heraus, sodass die Geschwister an jenem Ort nur Ankündigungsplakate vorfinden. Auf diesen sind wiederum, in der Art einer weiteren eingeschobenen Mini-Geschichte, Dialoge zwischen Hero und Leander abgedruckt. So ist der gesamte Text mit einer Großzahl von narrativen Spiegelungen durchflochten, in denen das Hauptmotiv der Liebenden in verschiedensten Facetten immer wieder von neuem aufgerufen wird.

Auch Radača kommt mit Musaios Text über Hero und Leander in Berührung, und zwar als ihn an der Serbisch-lateinischen Schule in Belgrad sein russischer Lehrer als Beispiel für das Erlernen der Mnemotechnik heranzieht. In einem anschließenden Gespräch mit dem Lehrer über die Bedeutung des Epos, legt Pavić dem Helden eine klar metapoetische Äußerung in den Mund, in der sowohl Titel, als auch das Zentralthema des Werks sowie eine mögliche Interpretation des Themas preisgegeben werden:

> Radača nämlich hatte auf seinen Handlungsreisen nach Konstantinopel am Hellespont geweilt und war durch Sestos gekommen, wo die Santuraspieler ihn und seine Landsleute gelehrt haben, das griechische Lied von Hero und Leander zu singen [...]. Er wußte, daß Europa von Asien nicht nur durch das Wasser getrennt war, sondern auch durch den Wind, das heißt, die Zeit. Deshalb sagte er, daß es vielleicht nicht das Wasser und seine Wellen gewesen seien, die Hero und Leander getrennt hätten, sondern etwas anderes, was sie hätten überwinden müssen, um zueinander zu finden. Dabei dachte er an das Mädchen, das zu erreichen ihm in jenem Boot auf dem Ohridsee nicht gegeben gewesen war.

„Was denn anderes hätte es sein sollen als das Wasser, eines der vier Elemente, aus denen die Welt erschaffen ist?“ entsetzte sich der Russe, worauf sein ältester Schüler ruhig zur Antwort gab:

„Vielleicht war es der Wellenschlag der Zeit, und nicht der des Meeres, der Hero und Leander voneinander trennte. Vielleicht war Leander durch die Zeit geschwommen und nicht durch das Wasser.“ [752]

Nach diesem Vorfall erhält Radača Čihorić von seinen Mitschülern den Spitznamen „Leander“. Außer der allzu klaren metapoetischen Aussage, in der die Trennung zwischen den neuzeitlichen Leander und Hero als zeitlich denotiert wird, werden hier die Titelmetapher des Windes und die mögliche allegorische Bedeutung des Romans direkt zur Sprache gebracht. Die Relation zwischen Hero und Leander als jener zwischen Asien und Europa verleiht dem Text eine allegorische Dimension, die das Thema des Einheitsstrebens vom individuellen hin zu einem kulturellen Subtext öffnet. Daneben legen Radačas Worte die Bedeutung des Windes als Metapher für die Zeit unmittelbar offen. Im Gedanken von der zu überwindenden zeitlichen Entfernung zwischen Asien und Europa kann wohl nur die Vorstellung von zwei zusammengehörenden Kultursphären enthalten sein. Die unterschiedlichen und Trennung schaffenden „Zeiten“ können dabei verschiedenartig gedeutet werden. Naheliegend wäre die Vorstellung von der „älteren“ kulturellen Zeit auf der östlich-asiatischen Seite des Hellesponts und der „jüngeren“ auf der europäischen Seite und damit das Bild der älteren und jüngeren Phase einer gemeinsamen euro-asiatischen Kultur. Einer der zwei Hauptfiguren wird also eine thematische Pointe des Werks und eine naheliegende Interpretation auf Allegorieebene direkt in den Mund gelegt. Laut Radmila Gorup ist dies eines der signifikanten Verfahren postmoderner Texte, in denen der Autor, der sich als „autoritär-allwissende“ Stimme aus dem Text zurückgezogen hat, eine ganze sprechende „Vertretungsmaschinerie“ aufbaut, die seine Anliegen zu verkündigen habe.[753]

[752] Pavić, Die inwendige Seite des Windes, S. 50.

[753] Vgl. Radmila Jovanovic Gorup: Pavic’s The Inner Side of the Wind: a postmodern novel. http://www.thefreelibrary.com/Pavic's+The+Inner+Side+of+the+Wind%3A+A+Postmodern+Novel.-a057513283, abgerufen am 10. 12. 2015. Diese Einsicht eröffnet wiederum die interessante Frage nach der tatsächlichen Natur des Autor-Rückzugs aus dem postmodernen Text bzw. die Frage, wie dieses Zurücknehmen der „autoritären“ Erzählposition von Fall zu Fall aussieht. Wenn es um Pavićs Texte geht, so wurden diesbezüglich bereits kritische Stimmen laut, die behaupten, dass sich in einem Großteil seines Prosawerks – das *Chasarische Wörterbuch*, den *Kleinen Nachtroman* und einige Erzählungen ausgenommen – das gesamte angebliche Leseengagement darauf

„Die inwendige Seite des Windes“, so erfährt man in dem Heros Geschichte vorangestellten Motto, sei jene „die trocken bleibt, wenn der Wind durch den Regen bläst.“ Im Lichte des Wind-Zeit-Vergleichs enthält also bereits das Motto einen Schlüssel zur Entzifferung der Beziehungen, die Pavić auf dem Individuellen und Kollektiv-Kulturellen (Asien-Europa, Ost-West) feststellt: die „inwendige Seite“ der Zeit sind jene unzerstörbaren („trocken bleibenden“) inneren Verbindungslinien zwischen den Kulturen/Individuen, die auch im stümischen Verlauf der äußeren Zeit erhalten bleiben.

So bilden auch Hero des 20. und Leander des 18. Jahrhunderts eine die äußere Zeit transzendierende Ganzheit. Jeder stellt für den anderen jene andere Hälfte dar, die die Einheit mit dem anderen Geschlecht vollendet und die sie im Horizont ihrer eigenen Zeit nicht zu erreichen vermochten.

Indes ist das Bild der männlich-weiblichen Entzweiung der Welt bereits hinlänglich aus dem *Chasarischen Wörterbuch* als Pavićs thematische Vorliebe bekannt und war dort in Gestalt des androgynen Uradam, in der geschlechtsspezifischen Zuordnung der Bücher und im motivisch allpräsenten Dualismus Mann–Frau aufgetreten. In der *Inwendigen Seite des Windes* wird durch das Zueinanderstreben der weiblichen und männlichen Hauptfigur ebenfalls assoziativ das Bild des Androgynen als des vollkommenen Seinzustands herbeigerufen.

5.2. Die Politisierung der Rezeption – *Die Inwendige Seite des Windes* als nationalistisches Manifest

Entgegen allen Erwartungen – u. a. jenen des Autors, des Carl Hanser Verlags und der Übersetzerin Bärbel Schulte, die den Roman aus dem Manuskript übersetzt – stößt *Die inwendige Seite des Windes* in einem Großteil der deutschsprachigen Tageskritik auf unverhüllte Feindseligkeit. Wie bereits mehrfach erwähnt, wird der Roman vornehmlich im Kontext der aktuellen Kriegsgeschehnisse auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien gelesen. Das die deutschsprachigen Medien beherrschende Stereotyp von der *großserbischen Idee* als der

reduziert, sich über das Faktum des verschwundenen Autors bewusst zu werden. Mit dem obsessiven Insistieren auf dem eigenen schöpferischen Rückzug als dem Zentralgedanken seiner literarischen Welt, schiebe Pavić gerade die eigene Autorschaft mit aller Vehemenz in den Vordergrund. Vgl. dazu: Jasmina Ahmetagić: Unutrašnja strana postmodernizma: Pavić [Die inwendige Seite der Postmoderne: Pavić], S. 20–23.

alleinigen Ursache aller ethnischen Konflikte im auseinandergebrochenen Staat dringt auch in die tageskritische Praxis ein und färbt ihren Diskurs teilweise mit Tönen, die viel eher an die Propagandaberichterstattung des politischen Teils der Tageszeitungen gemahnen als an das authentische Wort der Literaturkritik.

In den Angriffen auf Pavić und sein Werk beharrt man in etwa auf dem folgenden Deutungsmuster: Hero und Leander seien als symbolische Repräsentation des serbischen mystischen Nationalkörpers zu sehen; über dieses Symbolbild ziele Pavić auf die Glorifizierung der eigenen Nation im Kontext des Jugoslawenkriegs ab, was im gleichen Zug einen Aufruf zur Feindschaft gegenüber anderen am Krieg beteiligten Nationen/Ethnien bedeute; Leanders Bautätigkeit während der Flucht vor den osmanischen Heeren sei als perfide Sakralisierung des serbischen Bodens zu verstehen; strittig ist an sich auch die literarische Themenwahl der Epoche österreichisch-türkischer Eroberungen der serbischen Länder: In Verbindung mit Hero und Leander als einer Metapher für die historische Kontinuität der serbischen Nation zeige Pavić durch diese Themenwahl mit dem Finger auf den jahrhundertealten Feind und rufe zu dessen Vernichtung auf.

Eines der bildhaftesten Beispiele für die Art der böswilligen Angriffe auf Pavić stellt der Artikel der Soziologin Dunja Melčić in der *Zeit* dar.[754] Erschienen unter dem Titel „Eine Unverschämtheit“ und damit mit deutlichem Beigeschmack des Sensationsjournalismus, präsentiert sich der Artikel als eine einzige Aneinanderreihung von moralischen Anschuldigungen gegenüber dem Schriftsteller. Wie die Mehrzahl der hostil gestimmten Rezensenten, drückt Melčić der *Inwendigen Seite des Windes* den Stempel eines „nationalistischen Metatext[es]“ auf: „der Ur-Serbe Leander, der die verschüttete Kunst seiner Vorfahren wiederbelebt, und die neuzeitliche Serbin Hero vereinigen sich als zwei Seelen eines nationalen Leibes“. Der nationale Leib ist indessen für die Autorin nur ein anderer Name für die Potenzierung des *großserbischen Mythos;* um dies zu realisieren, greife der Schriftsteller Melčić zufolge zur offenen Geschichtsfälschung. Wie bewerkstelligt Pavić diese bewusst verfälschende Präsentation historischer Fakten nach Meinung der Kritikerin? Vor allem dadurch, dass er sich eine Einseitigkeit in der Darstellung erlaubt. Diese komme darin zum Vorschein, dass Pavić in der Erzählung von Hero und Leander die türkische Seite im konsequent negativen Licht zeige: „Bei Pavić freilich sind die Übeltäter ausschließlich die osmanischen Soldaten“; „Außerdem

[754] Dunja Melčić: Eine Unverschämtheit. In: Die Zeit, 7. 4. 1995.

‚lieben es die Türken' beim serbischen Autor Milorad Pavić natürlich, orthodoxe Kirchen zu zerstören."[755] Pavić bediene sich also der bewussten Geschichtsfälschung wenn er in der *Inwendigen Seite des Windes* die dunkle Seite der türkischen Aktionen während der türkisch-österreichischen Kriege auf den von Serben bewohnten Gebieten herausstelle. Das sei schlichtweg Lüge und Verleumdung der anderen Seite, erdacht, um die Überlegenheit der serbischen Nation gegenüber der neuzeitlichen muslimischen Bevölkerung auf dem Balkan hervorzukehren.[756]

Es ist offensichtlich, dass die auf Aristoteles zurückgehende Distinktion zweier Narrative und ihrer Gestaltungsprinzipien – des historischen als der Geschichte über das, was *gewesen ist* und des literarischen als der Geschichte über das, was *gewesen sein könnte* – keine Verbindlichkeit für Melčić hat. Im Gegenteil behandelt sie – unbekümmert antiaristotelisch – mit ihren Vorwürfen der Geschichtsfälschung Pavićs literarischen Text als historisches Dokument. Zu Zwecken der Überprüfung genannter Beschuldigungen muss man daher, gemeinsam mit der Autorin, kurz die Augen vor Aristoteles verschließen und sich fragen, ob Pavićs Roman auf der Ebene des rein Faktographischen eine Fälschung der historischen Wirklichkeit des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts vornimmt. Bereits ein flüchtiger Blick auf die historiographischen Zeugnisse über diese Periode serbischer (und europäischer) Geschichte lässt erkennen, dass von einer Fälschung des Faktographischen nicht die Rede sein kann. Am Übergang vom 17. ins 18. Jahrhundert leben die Serben, eingeengt zwischen zwei einander bekriegenden Imperien, des österreichischen und des türkischen, in fortwährender existenzieller Ungewissheit und ohne staatliche Unabhäbgigkeit. Die heftigen und andauernden Auseinandersetzungen der zwei Großmächte auf dem von Serben bewohnten Territorium führen immer wieder zu massiven Fluchtbewegungen der serbischen Bevölkerung auf die sicheren Gebiete jenseits ihres Stammterritoriums und teilweise zu dessen Rückbesiedlungen. Für das serbische Volk ist es eine Zeit ständiger Unsicherheit und dauernder territorialer Verschiebungen. Ins Jahr 1690 fällt auch die erste große Auswanderungswelle in die Habsburgermonarchie (nach Südungarn) unter dem Patriarchen Arsenije I Čarnojević mit nahezu 200.000 Flüchtenden.

[755] Ebd.
[756] Ebd.

Da sich die Serben in den Wirren der Kriegsgeschehnisse periodisch unter den Schutz der Habsburger stellen, leben sie auch in kollektiver Angst vor Racheakten osmanischer Heere, die regelmäßig auf die militärischen Niederlagen der Österreicher folgen. Die immensen Zerstörungen orthodoxer Heiligtümer seitens der türkschen Armeekräfte gehören zum festen Bestandteil dieser Verwüstungskampagnen und sind nicht das Produkt von Pavićs phantasmagorischer Imagination, sondern faktographisch belegte historische Wirklichkeit.[757]

Im Gegensatz dazu greift Melčić selbst zur rhetorischen Verschleierung historischer Faktizität, wenn sie ihr eigenes Geschichtsbild jener Epoche, die den Hintergrund von Pavićs Roman bildet, folgendermaßen skizziert:

> Symbolische, historisch unscharfe Assoziationen bewegen Pavić seinen Roman in der dramatischen Epoche der osmanischen Herrschaft anzusiedeln, als mit den austro-türkischen Kriegen deren Niedergang begann: 200 Jahre voller Niederlagen und Siegen (sic!), gegenseitiger Vernichtung und Wiederaufbau, Exodus und Kolonisierung, Vergeltung und Massaker.[758]

---

[757] Einer der anerkanntesten serbischen Historiker, Vladimir Ćorović, stellt die betreffenden Ereignisse folgendermaßen dar: „Krajem 1689. godine počelo je tursko napredovanje sa snagama koje su se skupile na brzu ruku. [...] Kako su Austrijanci odstupali vrlo žurno, to je sasvim prirodno da je i srpsko povlačenje moralo biti izvršeno isto tako naglo i da je dobilo karakter bežanja. [...] Turci su se svetili u punoj meri. Napali su Patrijaršiju, opljačkali njeno imanje i trojicu zateklih kaluđera sasekli. Sličan je slučaj bio i sa manastirima: Dečanima, Mileševom, Đurđevim stubovima (sic!), Sopoćanima, Ravanicom i Studenicom. Jedan zapis u Dečanima opisuje s grozom te dane, da je Gašli-paša igumana oplenio, a manastir opustio. Pećki paša Mahmutbegović, za osvetu za svoju kuću i imanje, počeo je ‚pleniti i seći i žeći ... ije Tetovsku, Prizrensku, Đakovičku, Pećku, Plavsku, Belopoljsku, Vučitrnsku i Moravu, sve do Novog Pazara. Nije štedeo ništa, naročito ne crkve i manastire. Svet se spasavao gde je znao i mogao, u planine, u pećine i preko granice. [...] Narod je stradao na sve strane. ‚Ljuti strah i beda tada beše: mater od dece razdvajahu, i od oca sina. [...] Tada ljudi prizivahu na se smrt, a ne život.'" („Ende 1689 begann die türkische Offensive mit eilig zusammengestellten Kräften. [...] Da der Rückzug der Österreicher sehr hastig erfolgte, so war es nur natürlich, dass auch der serbische Rückzug ebenso überstürzt ausgeführt werden musste und somit Fluchtcharakter bekam. [...] Die Türken übten im vollen Maße Vergeltung. Sie überfielen das Patriarchenkloster Peć, plünderten dessen Anwesen und stachen die drei angetroffenen Mönche nieder. Ähnlich erging es den Klöstern: Dečani, Mileševa, Đurđevi stubovi (sic!), Sopoćani, Ravanica und Studenica. Eine Schrift aus Dečani beschreibt mit Entsetzen jene Tage und berichtet, dass Gaschli-Pascha den Hegumen [Klostervorsteher, M.M.] ausgeraubt und das Kloster verwüstet hat. Der Pascha von Peć, Mahmutbegović, hat aus Rache für sein Haus und Anwesen begonnen, ‚zu plündern, niederzustechen und niederzubrennen ... Nahiyas [kleinere Verwaltungseinheit im Osmanischen Reich, M.M.] von Tetovo, Prizren, Đakovica, Peć, Plav, Belo Polje, Vučitrn und Morava, bis hin zu Novi Pazar. Er schonte nichts, besonders nicht die Kirchen und Klöster. Die Bevölkerung versuchte sich zu retten wie sie nur konnte, durch Flucht ins Gebirge, in die Höhlen und über die Grenze. [...] Überall litt das Volk. ‚Es herrschten bittere Angst und Elend: die Mutter trennte man von den Kindern und den Vater vom Sohn. [...] Damals wünschten die Menschen den Tod für sich herbei und nicht das Leben.'") Ćorović, Istorija Srba, S. 458.

[758] Melčić, Eine Unverschämtheit.

Die rhetorisch geschickte Darstellung der Autorin annulliert den fundamentalen Unterschied zwischen den Positionen der drei am Kriegsgeschehen beteiligten Seiten. Indem sie dem Leser höchst verallgemeinert das Bild einer „dramatischen Epoche“ vorträgt, gekennzeichnet von „Niederlagen und Siegen“, „gegenseitiger Vernichtung und Wiederaufbau“, sowie „Exodus und Kolonisierung, Vergeltung und Massaker“, erzeugt sie den Eindruck, als hätte es sich um drei militärisch und politisch gleichberechtigte Konfliktparteien gehandelt. Ganz im Gegenteil befinden sich diese in völlig gegensätzlichen Positionen: der imperial-okkupierenden im Falle der österreichischen und osmanischen Großmächte und der unterdrückt-kolonisierten serbischen Bevölkerung, die, seit Jahrhunderten unter osmanischer Fremdherrschaft stehend, in Ansätzen um politische Rechte und die Verbesserung existenzieller Umstände kämpft und zu Migrationen gezwungen ist. Für eigene Zwecke verschleiert Melčić gerade die fundamentalen Unterschiede hinsichtlich der historischen Kräfteverhältnisse: zwischen jenen, die „Kolonisierung“ betreiben und jenen die zum „Exodus“ genötigt sind, zwischen den imperialen Mitteln der „Vernichtung“, „Vergeltung und Massaker“ und jenen, die vor Vernichtung, Vergeltung und Massaker die Flucht ergreifen. Ganz im Gegenteil zu Melčićs Unterstellung, handelt es also sich gerade nicht um „historisch unscharfe Assoziationen“ sondern um wissenschaftlich dokumentierte Geschichtsereignisse. „Unscharfe Assoziationen“ produziert vielmehr erst Melčićs verschleiernde Auslegungsmanier. Ihre diffuse Umschreibung historischer Begebenheiten, die Täter und Opfer rhetorisch angleicht, ist tendenziös irreführend und beruht als solche gerade auf jenem Gestus der Geschichtsfälschung, den die Autorin Pavić zur Last legen möchte.

Melčić gibt sich Mühe, Pavić auf der ganzen Linie zu diskreditieren und greift dabei auf Mittel zurück, die wiederum ihre eigene Kompetenz infrage Stellen und die tatsächlichen Beweggründe für die vernichtende Kritik als dubios erscheinen lassen. So erklärt sie gleich im Anfangsfragment des Artikels die serbische Barockliteratur als Pavićs wissenschaftlichem Forschungsschwerpunkt zum imaginären Phänomen und fiktiven Konstrukt der serbischen Literaturwissenschaft:

> Auf dem Umschlag des neuesten Buches von Milorad Pavić liest man, daß er 1929 in Belgrad geboren wurde, dort heute „Professor für Literaturgeschichte“ sei und sich „insbesonders (sic!) mit serbischer Barockliteratur“ beschäftige. Die mag in Belgrad von

interessierter Seite konstruiert werden, ist aber in den einschlägigen Nachschlagewerken – zu Recht – unbekannt.

So wie mit dieser Angabe, verhält es sich mit dem ganzen Buch und seiner Betreuung durch seinen deutschen Verlag.[759]

Die Autorin setzt sich nonchalant über Pavićs umfangreiches literaturgeschichtliches Werk zur serbischen Barockliteratur hinweg und hat auch keine Kenntnis von der internationalen Anerkennung seiner Arbeit, u. a. jener in Kreisen der deutschsprachigen Slawistik.[760] Sie setzt sich ebenso über die zahlreichen Berichte der deutschsprachigen Kritik über Pavićs Barockforschung hinweg, die bis dahin erfolgt waren.[761] Es gilt also, Pavić nicht nur literarisch, sondern in jeder Beziehung zu diffamieren. Mit bewussten Unterstellungen soll die Integrität Pavićs als Person negiert werden, aber auch die Glaubwürdigkeit des serbischen bzw. Belgrader gesellschaftlich-universitären Umfelds, das die angebliche wissenschaftliche Scharlatanerei möglich macht. Schließlich wird auch der Hanser Verlag wegen seiner impliziten Mittäterschaft moralisch abqualifiziert. Der Gestus, sich nicht mit harter Kritik am Gegenstand zu begnügen, sondern ihn bis zum Äußersten ins negative Licht zu rücken und ihn unter Zuhilfenahme von Unwahrheiten und Pseudoargumenten restlos zu verurteilen, erinnert sehr an die Manier der zeitgleichen medialen Berichterstattung über die Kriegsereignisse in Jugoslawien, in welcher die serbische Seite in der Regel ebenfalls *in toto* stigmatisiert wurde.

Das Ausmaß der offenen Anfeindung gegenüber Pavić lässt sich bereits an der extremen rhetorischen Überspitzung einzelner Beiträge erkennen. Sie wird aber auch an der argumentativen Widersprüchlichkeit bzw. dem Ausbleiben fundierter Argumentation offenbar. So verweist Cornelia Staudacher in ihrer Rezension der *Inwendigen Seite des Windes* zunächst

[759] Ebd.

[760] Vgl. z. B. Pavićs Teilnahme am internationalen Symposium zur slawischen Barockliteratur an der Universität Mannheim im Jahre 1986.

[761] Es seien hier nur einige von den zahlreichen Erwähnungen des Barocks als Schwerpunkt von Pavićs literaturhistorischem Interesse genannt: Jörg Drews stellt Pavić als „Professor für serbische Barockliteratur" vor (Drews, Die Parabel vom verlorenen Tonkrug); Fritz Rumler stellt klar: „In Slawistenkreisen freilich ist Pavić, Autor eines Standardwerks über serbische Barockliteratur, seit Jahren ein angesehener Mann" (Rumler, Den Balkan im Auge); Ilma Rakusa erklärt, Pavić sei ein „hervorragender Kenner der serbischen Barockliteratur, über die er doziert und publiziert" (Rakusa, Alchimistische Spiele); Werner Paul erwähnt Pavićs „Standardwerke über die Geschichte der serbischen Barockliteratur, des Klassizismus und der Frühromantik" (Paul, Alle sind wir Chasaren); Lucas Cejpek vermerkt, Pavić sei „Spezialist für serbische Barockliteratur an den Universitäten Novi Sad und Belgrad" (Cejpek, Jäger eines Traumes); Peter Praschl erinnert ebenfalls, der Schriftsteller sei „Professor an der Belgrader Universität und Spezialist für das serbische Barock" (Praschl, Wenn Blicke alt machen); Laut Salcia Landmann ist Pavić „profunder Kenner, Deuter, Liebhaber der serbischen Barockliteratur, deren Bilderreichtum und überquellende Phantastik seine eigene Sprache intensiv befruchtet hat" (Landmann, Milorad Pavić hütet das Geheimnis der Chasaren).

auf die Vielschichtigkeit der Handlungselemente des Romans, „die sich, wie immer bei Pavic (sic!), gegen vereifachende Dechiffrierung sträuben. Vielmehr umgibt sie eine Aura des Kryptischen, Verklausulierten.“[762] Gleich darauf wählt die Kritikerin selbst einen interpretativen Weg, der für einen Schriftsteller noch folgenschwerer ist als Vereinfachung – den Weg der offenen Falsifizierung: „Leander mutiert zum Helden eines serbischen Nationalgedankens, der, beruhend auf der christlichen Eschatologie, alle Nichtchristen als Heiden niederzumetzeln erlaubt.“ Zieht man den Grad der moralischen Unterstellungen gegenüber dem Roman in Betracht, die u.a. einen offenen Aufruf des Schriftstellers zur Liquidation Andersgläubger umfassen, hätte ein Minimum an literaturkritischer Redlichkeit es von der Autorin erfordert, ihre extremen Beschuldigungen zumindest an einem Beispiel festzumachen. Dies geschieht jedoch nicht. Offensichtlich deshalb, weil es eine tatsächliche Interpretationsbasis, die diese Deutung stützt, nicht gibt. Selbst wenn man den Charakter von Leanders Bautätigkeit mit christlicher Eschatologie und dem „serbischen Nationalgedanken“ in Verbindung bringt, hält der Roman weder auf dieser noch auf einer anderen interpretativen Grundlage Animositäten gegenüber „Nichtchristen“ bereit, geschweige denn einen Aufruf zu ihrer physischen Auslöschung.

Statt ihrer Deutung Glaubwürdigkeit zu verleihen, spricht Staudacher, offenbar im voreiligen Bestreben nach einer totalen Verurteilung des Schriftstellers, widerspüchliche Urteile aus. Hat sie im Roman zunächst Genozidgedanken aufgespürt, wirft sie Pavić jetzt „nur“ hegemoniale Ziele vor: Pavić habe ein „serbisches Nationalepos“ geschrieben, desses Zweck es sei, „die Herrschaft über das ehemalige Jugoslawien unter serbischer Führung zu propagieren.“[763]

Vereinzelt wird in den Anschuldigungen in noch weitere historische Vergangenheit ausgeholt, in die sich auf nahezu sechs Jahrhunderte erstreckende osmanische Fremdherrschaft über die Serben. So stellt es sich Hermann Wallmann zur Aufgabe, in Nu die 600 Jahre serbischer Geschichte zu deuten, die Eigeninterpretation der Serben über diese Epoche ihrer Geschichte zu verurteilen und eine fast dämonische Nachwirkung dieser angeblichen Fehlinterpretation in der historischen Gegenwart aufzuspüren:

[762] Cornelia Staudacher: Die Peitsche knallt. In: Tagesspiegel, 17. 4. 1995.
[763] Ebd.

> Zusammen mit der Mär von den unglücklich Liebenden reaktiviert er [Pavić, M. M.] einen ganz anderen Mythos, den des jahrhundertealten serbischen Anspruchs, Europas letzte Bastion gegen „Asien" zu sein. [...]
>
> Der Leander des barock überdeterminierten Romans ist ein Baumeister, der den heranrückenden Türken präventiv orthodoxe Gotteshäuser vor die Nase setzt – in einem Netz, das die Gestalt desjenigen Buchstabens besitzt, mit dem das griechische Wort für Gottesmutter anfängt. Wie sich die Türken über diese Version hinwegsetzen, das schildert Pavićs Erzähler auf eine Weise, welche die heute (noch) lebenden Muslime zur „ethnischen Reinigung" freigibt und zu einer Rache, für die 200 oder 600 Jahre (Amselfeld!) nicht einmal vergangen sind.[764]

Auch Wallmann macht also einen direkten drastischen Brückenschlag zwischen dem Motiv des Bauens im Roman und dem Appell zur ethnischen Säuberung, ohne dass in irgendeiner Weise ersichtlich würde, wie das eine aus dem anderen hervorgeht. Auf welche „Weise" der Erzähler zum Ethnozid aufruft, erfahren wir nicht.

Wallmann greift die tatsächlich vorhandene (wenn auch in Historikerkreisen nicht restlos akzeptierte) Geschichtsinterpretation auf, wonach das serbische Volk infolge seiner geopolitischen Stellung als eine Art Bollwerk gegen den osmanischen Expansionsdrang nach Westen gedient habe. Den Serben unterstellt Wallmann, diese Auffasung – an sich ein Thema das unter Historikern durchaus neutral zur Diskussion stehen könnte – zur pathetischen „Opferorolle" hochzustilisieren und bei Bedarf – wie in Pavićs Roman – gegen andere zu instrumentalisieren.

Es erübrigt sich fast, auf die vorgebrachten Angriffe einzugehen, wenn man sich über die ihnen zugrundeliegende Wertung der serbischen Geschichte und des angenommenen Eigenbilds der Serben Klarheit verschafft. Der Konsens unter einigen deutschsprachigen Kritikern betreffend die serbische Geschichte seit der Epoche der osmanischen Eroberungen ist der folgende: Im Falle der Serben kann das Opfer nicht als tatsächlich existent und damit in seinem vollen Ernst akzeptiert werden. Trotz unumstrittener historischer Faktenlage, der Jahrhunderte umfassenden Unterjochung des serbischen Volkes seitens des osmanischen Reiches, mutiert faktisches Opfer im Fall der Serben zum mythischen „Opfer". Die Erwähnung der tasächlichen

[764] Hermann Wallmann: Landschaften in Blut gemalt. In: Süddeutsche Zeitung, 8./9. 4. 1995.

Leidensgeschichte des Volkes oder auch Anspielungen auf sie (in- oder außerhalb von Literatur) werden ausschließlich als Selbststilisierung der Opferrolle begriffen.

Die Deutung des Romans im Kontext aktueller politischer Ereignisse vollzieht sich auch ansonsten auf einem Interpretationshintergrund, der weit über die unmittelbare politische Situation hinausgeht und die Fundamente der serbischen (Kultur-)Geschichte berührt. Im Text „Serbische Opfermythe" aus der *Basler Zeitung*, arrangiert als dialogische Buchbesprechung zwischen dem Kritikerpaar Hermann Wallmann und Sibylle Cramer, behauptet zunächst Cramer – die Pavić aus Uninformiertheit paradoxerweise zum „Serbokroaten" tauft – der Roman beklage die serbische Opferrolle im jugoslawischen Projekt. *Die inwendige Seite des Windes* sei

> eine umständlich zusammengestellte und ausgetüftelte Lötarbeit mit eingeschweisster Botschaft. Beschworen wird, mit Johannes dem Täufer auf heiliger Fahne, das serbische Taufopfer in der Geschichte des jugoslawischen Einigungsprozesses. Eine serbische Opferfeier, scheint mir, rechtzeitig im moralischen Debakel des Bürgerkriegs.[765]

Der Kollege Hermann Wallmann erwidert richtigstellend, die geheime Botschaft habe nicht mit der beklagten serbischen Benachteiligung im gemeinsamen Staat zu tun, sondern bestehe im Bewusstmachen der byzantinschen Wurzeln serbischer Kultur, was als symbolischer Weckruf an nationalistische Gefühle und ergo als Schlachtruf gelesen werden solle. Der Roman binde sich zurück an eine Zeit reiner (ost)christlicher Werte – ein Erinnerungsdenken, das Vernichtungsgelüste gegenüber Andersgläubigen gebiert und von dem die aktuelle nationalistische Propaganda Gebrauch mache:

> Pavić beschwört den byzantinischen Quellgrund des serbischen National- und Sendungsbewusstseins herauf, mithin eine [...] Nationalmythe, die heutzutage auf sträfliche Weise Milošević zuarbeitet, der in dem Augenblick, da er den Fall des Kommunismus erkennt, sich im Handumdrehen outet, ein Wendehals, der darauf angewiesen ist, dass seinem Machtkalkül rasch eine mehrheitsfähige Legitimation

[765] Sibylle Cramer und Hermann Wallmann: Serbische Opfermythe. In: Basler Zeitung, 13. 4. 1995.

> zuwächst. Und woher soll die anders kommen als aus einer Vergangenheit, da es ein multikulturell „geschwächtes“ Serbien noch nicht gab![766]

Es soll gar nicht bestritten werden, dass es zu Miloševićs politischer Strategie u. a. gehört hat, die Eckpfeiler der nationalen Geschichte zu Zwecken nationalistischer Propaganda und der eigenen Selbstdarstellung reichlich zu missbrauchen. Charakteristisch ist jedoch, dass Wallmann, Cramer und ähnlich gesinnte Kritiker keinesfalls gewillt sind, zwischen den Fundamenten nationaler Geschichte und Kultur der Serben und ihrer populistischen Instrumentaliserung zu trennen. Diese Fundamente – der „byzantinische Quellgrund“ – seien an sich problematisch, und enthalten schon im Kern den Hang zum nationalistischen Gebaren. Anders ist es nicht erklärbar, dass Wallmann die byzantinische Epoche aus Pavićs Sicht böswillig unterstellend als „Vergangenheit, da es ein multikulturell ‚geschwächtes’ Serbien noch nicht gab“ darstellt.

Durch die willkürliche und oberflächliche Deutung von Jahrhunderten serbischer Geschichte, in der einerseits für ein tatsächliches Opfer auf serbischer Seite kein Platz vorgesehen ist, andererseits die in der byzantinischen Orthodoxie wurzelnde angebliche Selbstverherrlichung des Volkes zum Ursprung des chauvinistischen Urwesens der Serben erklärt wird, wird die Ursache des „Bösen“ im serbischen Selbstverständnis in kulturgeschichtlich weiter Vergangenheit angesiedelt und zum Wesen des ganzen Kollektivs erklärt, das in jeder historischen Epoche reaktiviert werden könnte.

Auffallend ist des Weiteren wie der betreffende Kritikerkreis am Konstrukt über die Serben als Kriegsnation gänzlich unreflektiert in Form des allgemeinen Konsens festhält. Problematisch erscheint vor allem die Selbstverständlichkeit, mit der dem serbischen Nationalismus im stillen Einvernehmen die Alleinschuld für die Jugoslawienkriege gegeben und der angeblich chauvinistisch gefärbte Nationalismus seinerseits tief im Wesen des serbischen religiösen, kulturellen und historischen Selbstbilds angesiedelt wird. Damit ist ein diskursiver Rahmen geschaffen, um die serbische (Kultur-)Geschichte *in toto* als dubios und potenziell kriegerisch zu qualifizieren. Die Alleinschuld der Serben für die Jugoslawienkriege und die Quelle dieser Schuld im Wesen des serbischen Geistes sind in nur einem Satz Hermann Wallmanns konzise zusammenngefasst: Denn, so Wallmann mit Bezug auf das jugoslawische

[766] Ebd.

Kriegsdrama, nicht weniger als die gesamte „serbische Geschichtsphilosophie“ sei „längst blutigste Wirklichkeit“[767] geworden.

Die Verweise der Kritik auf den Ursprung des serbischen Nationalgefühls reichen zu den religiösen und kulturhistorischen Wurzeln der Serben im byzantinischen Ostchritentum und behaften damit eine ganze Kulturtradition Europas, jene die aus dem orthodoxen Christentum hervorgegangen ist, mit negativen Assoziationen. Es äußert sich darin gerade jene Art der kulturellen Aversion gegen die Geistessphäre des Ostchristentums, von der Pavić in seinem *Zeit*-Artikel „Serbien, Byzanz und Europa“ aus dem Jahr 1991 gewarnt hat (s. u.). Diese Art der zum Vorschein kommenden (religiösen, kulturellen?) Animositäten und Ressentiments ist selbstverständlich weitaus problematischer als die Unterstellung nationalistischen Geistes in Bezug auf ein einzelnes Buch oder einen einzelnen Autor.

In diesem Lichte ist es verständlich, dass das Konstrukt vom serbischen Opfer als einer reinen selbstverherrlichenden „Opfermythe“ in der Tageskritik als ein dikursives „Fertigprodukt“ gehandhabt wird, das auf jede Periode serbischer Geschichte appliziert werden kann. Entsprechend dem vorgeblich unauthentischen, erdichteten Opferstatus wird den Serben unmissverständlich die Rolle der Täter zuteil. Auf mehr als drastische Weise weist Sibylle Cramer die Serben in die Täterrolle durch den symbolträchtigen Titel ihrer Rezension der *Inwendigen Seite des Windes* in der *Frankfurter Rundschau*: „Das Heilige Christliche Reich serbischer Nation“ lautet dort die Artikelüberschrift – eine direkte Assoziation an das Dritte Reich und dessen Selbstverständnis als Nachfolger des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Im Beitrag selbst wird wiederum die Bautätigket Leanders als Repräsentation der serbischen Blut-und-Boden-Ideologie ausgelegt: „In Leanders Land art spiegelt sich das nationalistische Kreuzungsunternehmen Pavićs. Er legitimiert die Nation als sakrale Schöpfung mit kultischem Ursprung, ein Heiliges Christliches Reich serbischer Nation.“[768] Auf drastische Weise korrspondiert Cramers „literaturkritische“ Gleichsetzung Serbiens mit Nazi-Deutschland mit der selben Parallelisierung, die zeitgleich in der politischen Berichterstattung deutschsprachiger Tageszeitungen zu finden ist (s. u.).

Nach Einsicht Vesna Cidilkos prägen noch zwei weitere signifikante Umstände das Profil der negativen Pavić-Rezeption in dieser letzten tageskritischen Rezeptionsetappe. Zum einen

[767] Ebd.
[768] Sibylle Cramer: Das Heilige Christliche Reich serbischer Nation. In: Frankfurter Rundschau, 21. 3. 1995.

melden sich zur *Inwendigen Seite des Windes* erstmals auch Personen zu Wort, die professionell nicht primär mit kritischer Beurteilung von Literatur zu tun haben.[769] Zum anderen kommt es bei einigen ehemaligen Bewunderern Pavićs zu einer charakteristischen Kehrtwende. Dabei falle nicht so sehr die Einstellungsänderung gegenüber Pavić ins Auge, sondern die Argumentation, die rückwirkend auch die positive Bewertung seiner Prosa teilweise bis ganz annullieren soll. Symptomatisch für diese Einstellungsänderung sei nämlich, dass im Nachhinein im Gesamtschaffen des Schriftstellers zwischen den Zeilen versteckte ideologische Botschaften registriert werden.[770] Charakteristisch dafür sei das Beispiel Hermann Wallmans, der im *Chasarischen Wörterbuch* einst pazifistische Anliegen des Autors und dessen Gefühl für regionalen Zusammenhalt erblickt za haben glaubte und nicht geneigt war, den byzantinischen Hintergrund des Romans negativ zu konnotieren[771], während er im Jahr 1995 über Pavić als Byzantologen im Kontext von Rückständigkeit, Nicht-Multikulturalität und Nicht-Urbanität spreche und ihn als „studierenswerten ‚Fall' eines Byzantologen" abqualifiziere, „der im Windschatten des jugoslawischen Modells ein Orchideenfach kultiviert hatte".[772]

[769] Vgl. Cidilko, S. 620.

[770] Vgl. ebd., S. 620 u. 622f. Als Beispiele für die verzerrte, nationalistische Lesart des Romans führt Cidilko noch einige weitere Rezensionen der *Inwendigen Seite des Windes* an, die mir leider nicht vorlagen. Es handelt sich um die folgenden Besprechungen des Werks: Roland Zirkler: Wer weiss schon, wohin er strebt. In: Rhein-Necker-Zeitung, 6./. 5. 1995; Vladimir Ulrich: Fabulierkunst mit Ranken. In: Mittelbayerische Zeitung, 10. 5. 1995; Walo von Fellenberg: Hero & Leander: Antike Geschichte neu gedeutet. In: Blick Schweiz, 20. 5. 1995; Zsuzsana Gahse: Stürmischer Windroman in zwei Teilen. In: Luzerner Neueste Nachrichten, 31. 5. 1995; Anonym: Milorad Pavic: „Die inwendige Seite des Windes". In: Heft (Paderborn), Juni 1995; Bernd Herbon, Wasserwand aus Papier. In: Darmstädter Echo, Nr. 151, 3. 7. 1995 und Erika Ackermann (sic!): Von der „Chance", tötend ein Mensch zu werden. In: Berner Zeitung, 22. 8. 1995. Der Inhalt dieser Rezensionen kann hier leider nicht bewertet werden, doch angesichts der dominanterweise eher „harmlosen" Artikeltitel, könnte man eine hostile Haltung der betreffenden Kritiken gegenüber dem Roman auch anzweifeln. Dies umso eher, als Cidilko im selben Atemzug auch solche Beiträge als aggressiv-abwertend anführt, die eine solche Qualifikation keinesfalls verdienen, so z. B. die Kritiken Anton Thuswaldners (Ein literarisches Paar hinterläßt seine Spuren), Ulrich Barons (Wellen der Geschichte) oder Zsuszanna Gahses (Leser dürfen rätseln). Vgl. Cidilko, S. 623.

[771] Vgl. Hermann Wallmann: Die zusammengeblätterte Wahrheit. Lexikonroman in 100 000 Wörtern: „Das Chasarische Wörterbuch" des Serben Milorad Pavić. In: Basler Zeitung, Nr. 66, 18. 3. 1988. Hier zitiert nach: Cidilko, S. 613.

[772] Wallmann, Landschaften in Blut gemalt. Vgl. dazu Cidilko, S. 623.

5.3. Literarisches vs. politisches Engagement – die positive Wahrnehmung des Romans

Die negative Perzeption des Romans über Hero und Leander wird nicht von allen Literaturkritikern des deutschsprachigen Raums geteilt. In mehreren tageskritischen Beiträgen wird über *Die inwendige Seite des Windes* äußerst affirmativ berichtet, teilweise unter Ausklammerung jeder Art von potenziellen politischen Implikationen des Werks. Auffallend ist jedoch dabei, dass nur wenige Rezensionen greifbare interpretatative Vorschläge enthalten, die als Alternativen gegen die „chauvinistische Lesart" des Romans stehen könnten. Zumeist liegt der Schwerpunkt auf der Anziehungskraft formaler Merkmale des Werks, was mittlerweile zum festen Inventar aller beifälligen Stellungnahmen zu Pavić gehört. Im Vordergrund stehen wiederholt die phantastische Imagination und, nun in verstärktem Maße, die erzähltechnischen Besonderheiten des Romans: die narrative Spiegelung, die Technik der eingeschobenen „Geschichten in Geschichten", fabulative Abzweigungen, *mise-en-abyme*. Suzsanna Gahse verweist in der *Welt* auf die Rolle, die in einer solchen Werkstruktur dem Leser als „Rätselrater" zukomme und ahnt in Pavićs Erzähltechnik auch poetologische Aussagen: „Der Leser ist für Pavić immer auch ein Rätselrater, dem er Aufgaben stellt. In diesem Fall eine Fülle von Ablenkungen, von Kleinstgeschichten, Intarsien, die spürbar den Schlüssel für das Ganze bieten."[773] Leider bleibt im Rest des Artikels gerade der semantische „Schlüssel für das Ganze" nur angedeutet. Thematisch ziele *Der Roman von Hero und Leander* auf die Problematisierung der Zeit: „Die Frage nach der Zeit ist in dem inwendigen Windroman wichtiger als die Figuren selbst. Von ihr werden alle erwähnten Personen gebeutelt, geliebt, malträtiert, gejagt, geköpft oder gar verbrannt."[774] Ulrich Baron begnügt sich im *Rheinischen Merkur* indessen mit der folgenden lakonischen Wertung des Werks: „Welch phantastische Konstruktion, welch labyrinthischen Paradoxa, welch trostlose Geschichte, gesponnen zwischen Tod und Tod."[775]Auch Ingeborg Sperl gibt im *Standard* nur eine knappe Auskunft über die formale Beschaffenheit des Romans und lobt, wie so viele vor ihr, wieder einmal Pavićs ornamentale Erzählweise. Der Schriftsteller „ergibt sich, wie schon im *Chasarischen Wörterbuch* und in *Landschaft in Tee gemalt* voll Elan seiner schnörkelreichen Fabulierlust", die der Beschäftigung des Autors mit serbischer Barockliteratur entspringe. Sie beklagt hingegen die intertextuelle

[773] Suzsanna (sic!) Gahse: Leser dürfen rätseln. In: Die Welt, 1. 7. 1995.
[774] Ebd.
[775] Ulrich Baron: Wellen der Geschichte. In: Rheinischer Merkur, 12. 5. 1995.

Überdeterminierung des Romans, der die Nicht-Spezialisten unter den Lesern ermüden könnte. Letzteres verhindere jedoch die relative Kürze des Buches, weshalb dieses insgesamt doch die „ästhetische und intellektuelle Lust, dem Autor in seinen raunenden Irrgarten zu folgen" ermögliche. In krassem Gegensatz zur „nationalistischen Lesart" bestreitet Sperl letztlich noch den politischen Subtext des Romans: „Irgendwelche Anspielungen auf die aktuelle politische Lage hat sich Pavić verkniffen, es sei denn, daß man die allgegenwärtige Gewalt und den allgegenwärtigen Krieg als solche verstehen will." [776]

Auch Ilma Rakusa, bekannt für die Bewunderung, die sie Pavićs stilistischer und erzählerischer Kunstfertigkeit entgegenbringt, huldigt in ihrem Artikel in der *Neuen Züricher Zeitung* wie gewohnt vor allem der formalen Virtuositiät des Schriftstellers. *Die inwendige Seite des Windes* sei ein weiteres Beispiel „seiner barock-verspielten, rätselhaft-kryptischen Schreibweise" und seiner „sinnlich überbordende[n] Phantasie".[777] Wie Suzsnna Gahse kehrt Rakusa außerdem die auffallenden Erzählstrategien des neuen Romans hervor:

> Als literarischer Vexierspieler operiert er [Pavić, M. M.] mit Techniken wie Spiegelung, Verdoppelung und Verschachtelung, mit Anspielungen, Zitaten, Irreführungen. In beiden Romanteilen wird der antike Hero-und-Leander-Stoff episodisch thematisiert, werden Deutungen und Pseudodeutungen geliefert; in beiden Geschichten verschränken sich Motive (das musikalische Quartett; der abgeschlagene, aufschreiende Kopf; die „äußere und inwendige Seite des Windes"), Reflexionen und Konstellationen. [...] Pavić ist ein Fabulierer sondergleichen, der selbst mit dem Paradox einer „Fabula rasa", einer leeren Geschichte, umzugehen weiß. Metaphernreich webt er seine Fäden, an Sprichwörter und Volksepen, an Abergluben und okkulte Lehren anknüpfend.[778]

Geht es hingegen um Interpretationsvorschläge, hält sich Rakusa, ebenfalls gewohnterweise, lieber etwas zurück und vermerkt eher bescheiden: „Gleichheit / Verschiedenheit, Raum / Zeit, Konvergenz / Divergenz, Zufall / Gesetz sind die motivischen Elemente, mit denen Pavić seine Version der antiken Liebeserzählung [...] komponiert [...]."[779]

---

[776] I(ngeborg) Sperl: Paradoxe Orakel falscher Propheten. In: Der Standard, 7. 4. 1995.
[777] Ilma Rakusa: Die Wanderungen der Tode. In: Neue Züricher Zeitung, 14. 6. 1995.
[778] Ebd.
[779] Ebd.

Durchwegs anerkennend äußert sich zur *Inwendigen Seite des Windes* auch Anton Thuswaldner in den *Salzburger Nachrichten*. Thuswaldner lobt den Roman als Gelehrtenliteratur im besten Sinne, „die Bildung zum Anlaß nimmt, dem Spieltrieb von Autor und Leser auf die Sprünge zu helfen." Auch der neue Roman, in dem sich „abendländisches Bildungsgut" und „verschwenderische Phantasie" verbinden, wecke Assoziationen an die Prosa Umberto Ecos, in dessen Schatten Pavić zu Unrecht stehe. Stärker als die übrigen Rezensenten des neuen Romans, bemüht sich Thuswaldner um die Ermittlung von dessen Themensschwerpunkten und poetologischen Leitlinien. In der *Inwendigen Seite des Windes* setze Pavić auf die Zerstörung der auf Naturgesetze aufbauenden Wirklichkeitswahrnehmug, und errichte eine Welt, die „befreit vom Gewicht der verbindlichen Logik" sei. Im Einklang mit dieser Realitätsvorstellung seien auch die Lebensgeschichten seiner literarischen Figuren: „Die Romane dieses Autors bestehen aus Schicksalen, die aus allen Fugen geraten. Er weigert sich beharrlich, ein Leben auf Linie zu bringen."[780] Auch insgesamt erblickt Thuswaldner in der *Inwendigen Seite des Windes* die starke Dominanz einer Poetik des Wandels und der Instabilität. Dieser unterliege zunächst der historische Romanstoff, welcher durch phantastische Brechungen über sich selbst hinaus und auf eine Dimension jenseits des Historischen weise – jene, die das transhistorische Wesen des Menschen literarisch ergründen möchte. Im selben Zug werde auch der Anspruch historischer Romane auf verlässliche Wirklichkeitsdartellung fallen gelassen:

> Es geht also nicht um die historische Wahrheit, aber er [Pavić, M. M.] möchte schreibend draufkommen, was es mit dem Menschen eigentlich auf sich hat. [...]
> Nie ist Psychologie im Spiel, aber immer weiß man, daß der Mensch Geheimnisse birgt, die keine Sprache ungehindert ans Licht bringen kann. Deshalb das Spiel mit dem Superlativ, deshalb das spekulative, halb ironische, halb ernst gemeinte Philosophieren über Geheimnisse und Abgründe. [...]
> Wie sieht der gemeinsame Nenner von Menschen aus? Das ist eine Frage, die als unausgesprochenes Zentrum des Erzählens immer präsent ist. Wie kommt Pavić aus dieser Frage heraus? Durch immer neues, intensives, unausgesetztes Erzählen.[781]

[780] Anton Thuswaldner: Ein literarisches Paar hinterläßt seine Spuren. In: Salzburger Nachrichten, 1. 4. 1995.
[781] Ebd.

Die wertmäßige Gleichstellung von „hellwacher" Realität und Traum in der *Inwendigen Seite des Windes* erlaube es, die beiden Haputfiguren als ein überzeitliches Paar zu betrachten. Nach Thuswaldner transponiert der Roman also eine Poetik des Überrationalen und des Wandels, die das Indivduelle der menschlichen Identität erfassen. Von Hero und Leander fragt er daher rhetorisch, was sie denn im Grunde sein mögen bzw. welches Identitäts- und Realitätskonzept an ihnen offenbar werde:

> Einer des anderen Fiktion, die Liebe als höhere Form der Einbildung? Die Liebe als eine körperlose Geschichte der Seelen, die Zeitgrenzen überwindet?" [...] Ist Hero gar die Inkarnation Leanders? Wer wüßte das bestimmt zu sagen? Wir befinden uns ohnehin in einer Welt des Wandels [...]. Weil es keine Psychologie gibt, ist auch die Identität eine höchst wankelmütige, nie festgeschriebene Kategorie.[782]

Schließlich reagieren die Kritikerinnen Ilma Rakusa und Erika Achermann unmittelbar auf die Anschuldigungen, Pavić habe mit der *Inwendigen Seite des Windes* ein chauvinistisches Manifest geschaffen. Beide treten für eine differenziertere Sicht der Problematik ein und klären über die von Pavićs Agreifern unterschlagene Komplexität des Themas auf. Im Fall Pavić werde genau jene für die literaturkritische Praxis präkere Situation manifest, in der dubiose politische Ansichten des Autors mit einem gelungenen und politisch unproblematischen Werk zusammenstoßen – eine Herausforderung, bei der ästhetische und moralische Wertungsprinzipien des Kritikers auf dem Prüfstand stehen. Beide Kritikerinnen plädieren hier für eine Trennung zwischen literarischem und politischem Engagement des Schriftstellers. Für Ilma Rakusa ist es mehr als offensichtlich, dass es sich bei der Projizierung ultranationalistischer Ideen in den *Roman von Hero und Leander* um ein maliziöses Hineininterpretieren handelt:

> Wie in seinen früheren Büchern erweist sich Pavić als Kenner – und Propagator? – der byzantinischen Kultur; der Athos und Russland markieren die äusseren Koordinaten einer Welt, deren Herzstück in Serbien angesiedelt wird. Indes kann eine Verherrlichung Serbiens oder gar „großserbischer Nationalismus", wie einige deutsche Kritiken

[782] Ebd.

> unterstellen, aus dem 1991 erschienenen Text nicht ohne bösen Willen herausgelesen werden.[783]

Rakusa bringt darüber hinaus den plausiblen Gedanken an, dass die enigmatische Spielerei der *Inwendigen Seite des Windes* nicht gerade das optimale Mittel zur Überbringung nationalistischer Botschaften sei: „[...] wozu literarische Kryptik, wenn es bei diesem Thema viel einfacher ginge?“[784]

Für Rakusa ist, wie man sieht, auch eine „Propagierung“ der byzantinischen Kultur, sollte sie in dieser Form in Pavićs Werk vorhanden sein, als solche nicht problematisch – eine Meinung, die sich radikal von jenen Positionen unterscheidet, die gerade den byzantinischen Ursprung des serbischen Kulturbewusstseins als suspekt erklären. Der byzantinische Topos als solcher sei demnach, wie jeder andere auch, prinzipiell wertungsneutral und nicht a priori mit positiven oder negativen Attributen behaftet.

Einer solchen Sichtweise entsprechen auch die Erläuterungen Erika Achermanns im *Tages-Anzeiger*. Die Präsenz von Elementen der Kulturmythologie in Pavićs Werk, wie es der Mythos vom Amselfeld ist, können für sich genommen für ein kritisches Urteil nicht kriterienbildend sein:

> Die Macht des Mythos vom Amselfeld, der Mythos vom geknechteten, in seinem nationalen Bestand bedrohten Serbentum, ist ungebrochen. Ihm huldigen auch viele, die nicht von einem grosserbischen Reich träumen. Jahrhundertelang hat er die Serben durch ihre ungesicherte Geschichte begleitet; sie haben daraus Kraft zum Widerstand gegen die osmanischen Bedränger und kroatisch-nazistischen Verfolger im Zweiten Weltkrieg geschöpft.[785]

In der Diskussion um kulturelle „Mythenbildung“ sollte natürlich nicht unterschlagen werden, dass dem Begriff „Mythos“ positive wie negative Konnotationen anhaften können, wofür gerade auch die deutschsprachige Rezeption von Pavićs Werk ein gutes Exempel ist. So wurde in den Stellungnahmen zum *Chasarischen Wörterbuch* der Rückgriff auf Mythologisches höchst

[783] Rakusa, Die Wanderungen der Tode.
[784] Ebd.
[785] Erika Achermann: Hero und Leander, kein Liebespaar. In: Tages-Anzeiger, 2. 10. 1995.

anerkennend gewertet, während im *Roman von Hero und Leander* der negativ behaftete Mythos vom ewigen Opfer in Umlauf kommt. Dabei gilt es die m. E. gegenwärtig im Allgemeinen dominant negative Konnotation des Begriffs „Mythos" ebenfalls in Betracht zu ziehen. Gerade beim Ereignisskomplex um die Schlacht am Amselfeld sollte man mit dem Terminus vorsichtig umgehen, da seine Verwendung sowohl im einen als auch im anderen Sinne möglich ist. Wie Erika Achermann richtig herausstellt, handelt es sich dabei um ein Kernereignis serbischer Geschichte, das einerseits im positiven Sinne als „lebendiger" Mythos eine Art Kulturmodell darstellt, andererseits auch – im negativen Sinne – als „Instantmodell" für unterschiedlichste, auch nationalistische Instrumentalisierungen missbraucht werden kann. Nicht weniger bedenklich scheint mir, dass die Instrumentalisierung des serbischen Opfermythos von national-populistischer Seite in Jugoslawien (Milošević) und von angeblich aufgeklärter, anti-nationalistischer Seite der deutschsprachigen Literaturkritik gleichermaßen vorgenommen wird. Hier wie dort agiert der Mythos als jenes Instantmodell, das unabhängig von seiner ursprünglichen Semantik für beliebige Zwecke eingesetzt werden kann.

Achermann macht jedoch vor allem auf die delikate Relation zwischen Text und Kontext aufmerksam, ein, wie mir scheint, entscheidender Punkt bei der deutschsprachigen Rezeption der *Inwendigen Seite des Windes*. Selbst wenn der Roman die „longue durée" der serbischen Geschichte abbilden wollte, wäre das laut Achermann für sich genommen unproblematisch. Den problematischen Kontext schaffe aber der Krieg und das politische Engagement des Autors, das sich eindeutig als nationalistisch einordnen lasse:

> Man ist fasziniert von den verrückten Einfällen, der Poesie dieser byzantinisch-barocken Rätselgeschichte. Aber Pavic (sic!) spielt eindeutig mit der unzerstörbaren „inwendigen Seite des Windes", der „longue durée" serbischer Geschichte. Das ist an sich nichts Unerlaubtes, wäre da nicht sein politisches Statement und dieser grausame Krieg, sozusagen die „äussere Seite des Windes", die über den Balkan rast. [...]
> In so schwierigen Zeiten tut ein differenzierter Blick auf Geschichte und Geschehnisse im ehemaligen Jugoslawien not. Pavic hat ihn nicht [...][786]

[786] Ebd.

Auf dasselbe Problem Bezug nehmend, vermerkt Ilma Rakusa die Ambivalenz, die dieses im Literatukritiker hervorruft:

> Als Rezensent sieht man sich freilich in der schwierigen Lage, einen Autor künstlerisch in Schutz zu nehmen, der als *homo politicus* jeden Kredit verloren hat. Wie Pavić mit seiner Gespaltenheit umgehen, ob diese sich auch auf sein Werk negativ auswirken wird, kann nur die Zukunft weisen. Zunächst bleibt ein tragischer, den Leser notgedrungen irritierender Widerspruch festzuhalten.[787]

Jenseits der gegensätzlichen Bewertungen der *Inwendigen Seite des Windes* herrscht in der gesamten Kritik, sofern sie darauf Bezug nimmt, Einverständnis darüber, dass Pavićs politische Position zum jugoslawischen Bürgerkrieg als nationalistisch zu verurteilen ist – ein Urteil, das im Kontext der betreffenden gesellschaftlichen Umbrüche m. E. ebenfalls zur Diskussion steht. Um das Gesamtbild dieser Rezeptionsphase zu vervollständigen, sollen deshalb die betreffenden politischen Äußerungen des Schriftstellers kurz näher besprochen werden.

5.4 . Geschichte, Politik, Kulturpolitik – Pavićs Stellungnahmen zum Bürgerkrieg in Jugoslawien

Wenn in der deutschsprachigen Kritik Pavićs nationalistische Gesinnung angeprangert wird, so geschieht das hauptsächlich unter Bezugnahme auf seinen Artikel „Serbien, Byzanz und Europa“, erschienen im Jahr 1991 in der *Zeit*.[788] Der Artikel gründet auf der These von der starken Interdependenz zwischen religiösen, historischen, politischen und kulturpolitischen Gegebenheiten, die das Verhältnis der westlichen Welt zur Kultursphäre des Ostchristentums – und damit auch Serbiens – bestimmen. Diese Vorstellungen waren der deutschsprachigen Öffentlichkeit aber bereits seit 1988 in Ansätzen zugänglich. In einem Interview mit Mirjana Wittman im *Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt*[789] formuliert Pavić den Kerngedanken jener später radikalisierten Überzeugung, die er in zahlreichen weiteren Interviews mit Inbrunst wiederholen sollte. Es ist dies die Auffassung vom Verschwinden der ostchristlichen,

[787] Rakusa, Die Wanderungen der Tode.
[788] Vgl. Milorad Pavić: Serbien, Byzanz und Europa. In: Die Zeit, 26. 7. 1991.
[789] Vgl. Mirjana Wittmann: Schreiben wie ein Schmuggler. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 19. 6. 1988.

byzantinischen Kultursphäre aus dem Geistesbewusstsein der westlichen Welt bzw. von negativen Konnotationen, die dem Vorstellungskomplex „Byzanz“ dort anhaften. Auch die Frage der serbischen Position empfindet Pavić als Teil dieser breiteren Kulturproblematik, der Verdrängung des Ostchristentums vom kulturellen und historischen Horizont des westlichen Menschen. Enthusmiasmiert plädiert Pavić für eine Rückbesinnung Europas auf die zweite große Kultursphäre, die zu seinen historischen Fundamenten gehöre und verweist in den besagten Stellungnahmen mit einem Blick auf die *longue durée* der europäischen Kultur als Ganzes immer wieder auf die ideologischen Grundlagen der heutigen (west)europäischen Wertegemeinschaft: Pluralismus und Toleranz, kulturelle Diverstiät, die Bedeutung des kulturologisch Anderen. Im Interview für das *Deutsche Allgemeine Sonntagsblatt* vermerkt er

> daß es sehr gefährlich ist, die ganze Vielfalt, die uns umgibt, die vielen Religionen, Ideologien, Kulturen und Sprachen auf nur ein oder zwei Modelle zu reduzieren. Das führt zur Katastrophe. Die Chasaren lehren uns, wie wir diese Vielfalt, die der Reichtum unserer Welt ist, tolerieren müssen. Andererseits zeigen uns die Chasaren auch, daß jene, die diese ökumenische Idee, diese Idee der Toleranz verteidigen, oft überwältigt und vernichtet werden.[790]

Im Artikel „Serbien, Byzanz und Europa“ äußert sich eine ideelle (bzw. ideologische) Kontinuität mit den vorgebrachten Überlegungen. Von der *Zeit*-Redaktion wird Pavić gebeten, die ausgebrochenen nationalen Auseinandersetzungen in Jugoslawien aus der serbischen Perspektive heraus zu kommentieren. Diese Sichtweise versucht Pavić wiederum anhand breiterer historischer, kulturhistorischer und ideologischer Zusmmenhänge zu erklären. Er weist zunächst darauf hin, dass eine friedliche Lösung der jugoslawischen Krise nur dann zu erreichen sei, wenn auch die delikate Frage der territorialen Zerstreuung der Serben als der größten Volksgruppe in verschiedenen Regionen der jugoslawischen Teilrepubliken eine adäquate Lösung bekommt. Pavić versucht den *Zeit*-Lesern die Ängste des serbischen Volkes vor einem Szenario nahezubringen, in dem sie bei einer potenziellen Zerschlagung jugoslawischer Grenzen als Minderheiten in den verbliebenen Teilrepubliken nichts Gutes zu erwarten hätten. Gemäß der Logik früherer historischer Entwicklungen auf dem Balkan, wären die Serben als Minderheiten

[790] Ebd.

in ihrem existenziellen Fortbestehen bedroht. (Was sich übrigens im Falle der serbischen Bevölkerung Kroatiens zur Gänze bewahrheitet hat.) Pavić verweist hier auf kollektive Angstvortellungen, die nicht auf irrationaler Basis, sondern auf der konkreten geschichtlichen Erfahrung des 20. Jahrhunderts wie auch der weiteren historischen Vergangenheit beruhen. Die serbische Furcht vor Massenliquidation, neuen aufgezwungenen Migrationen und dem Verlust des Rechts auf eigenes Territorium vesucht Pavić dem weniger informierten Leser durch den Verweis auf die triste Geschichte der serbischen Leiden seit der Epoche der osmanischen Herrschaft bis zum Zweiten Weltkrieg nahezubringen.

Für die serbische Lage in der jugoslawischen Krise herrsche im Westen Europas jedoch keinerlei Interesse. Dieses Desinteresse verortet Pavić wiederum im breiteren Zusammenhang der Passivität bzw. unterschwelliger Feindseligkeit des Westens gegenüber Ländern des ostchristlichen Kulturkreises. Das orientalische Christentum, Byzanz, werde allgemein als das fremde und suspekte *Andere* wahrgenommen, anstatt als die andere Hälfte desselben Zivilisations- und Kulturraums. Zwei Entwicklungen bringen laut Pavić die Kultursphäre des Ostchristentums in die (damals) äußerst bedrängliche Lage. Zum einen sei eine verstärkte Islamisierung Europas zum Nachteil des Judentums und Ostchristentums zu erkennen. Zum anderen hätte die Orthodoxie unter den kommunistischen Regimes Süd- und Osteuropas einen großen Schaden erlitten (u. a. ebenfalls durch Islamisierungskampagnen), im Gegensatz zu den analogen erfolglos gebliebenen Versuchen des Kommunismus, das abendländische Christentum zu gefährden. Pavić spricht hier von „Religionskriege[n] unter dem mehr oder weniger durchsichtigen Deckmantel der Ideologie."[791]

Ein weiterer Problempunkt ist das Fehlen eines religiösen Zentrums der Orthodoxie und also einer Organisation auf internationaler Ebene. Als orthodoxes Volk genießen die Serben keinen internationalen religiösen Schutz und seien deshalb schon von vornherein benachteiligt. In einer solchen Situation könne sich die westliche Passivität und Vertrauenslosigkeit gegenüber den orthodoxen Ländern als fatal herausstellen. Pavić warnt vor der inneren, geistigen Flucht vor der Orthodoxie und möchte einmal mehr auf das Gemeinsame der beiden kulturellen Hemisphären erinnern. In großem Maße bleibt seine Argumentation dabei von einer integrativen Idee bestimmt. Auch wenn Pavić die Diagnose über die Verdrängung des Ostchristentums zum Vorteil des Islam stellt, spricht er sich *nicht gegen den Islam*, sondern vordergründig *für Byzanz*

[791] Pavić, Serbien, Byzanz und Europa.

aus, für die Rückkehr Byzanz' in das Blickfeld des Westens als der vergessenen Hälfte derselben gemeinsamen Welt, „unseres Kontinents": „In westeuropäischen Zeitungen ist zu lesen: ‚Legen wir die Grenzen fest; bis hierin geht Europa, und dahinter liegt Byzanz.' Als ob Byzanz nicht Europa wäre. Wer hat das Recht unserem Kontinent den Geist des Oströmischen Reiches vorzuenthalten?"[792]

Im Vergleich zu 1988 gewinnt Pavićs Argumentation im *Zeit*-Artikel deutlich an rhetorischer Schärfe und wird um entscheidende Thesen erweitert, die im Nachhinein zur Verurteilung seiner Positionen als nationalistisch beigetragen haben.

Auf der anderen Seite hat sich im Jahr 1995 auch das gesellschaftspolitische Klima des deutschsprachigen Raums stark gewandelt, was eine voreilige Stigmatisierung von Pavićs Ansichten als „nationalistisch" gefördert hat. Während es im Jahr 1991 noch unproblematisch war, in der *Zeit* eine serbische Perspektive zu vertreten und sogar das Thema Islamisierung Westeuropas anzuschneiden, werden beide Problematiken wenige Jahre später tabuisiert sein. Doch schon 1991 ist in der medialen Berichterstattung der westlichen Länder bereits ein Konsensus über den serbischen Nationalismus als der Hauptursache des Kriegsdramas im Entstehen. Darauf verweist implizit auch der Einleitungsabsatz im *Zeit*-Artikel, in dem es heißt, die Serben seien „angeblich [...] blutiger im nationalen Rausch als alle anderen."[793] Während Pavićs politische Ansichten (und/oder sein literarisches Schaffen) als undifferenziert und ultranationalistisch etikettiert werden, muss man ebenso in Betracht ziehen, dass die deutschsprachige Literaturkritik in einem gesellschaftlichen Umfeld agiert, in dem alles andere als eine differenzierte Sicht der Kriegsgeschehnisse herrscht.

Schließlich soll noch auf eine (angebliche) Pressemeldung über Pavić aus den 1990er Jahren hingewiesen werden, die zum festen Inventar der Anschuldigungen gegenüber dem Autor gehört, deren Authentizität jedoch mehr als zweifelhaft ist. Es handelt sich um ein angebliches Statement des Schriftstellers gegenüber der New Yorker Zeitschrift *Village Voice*, in dem Pavić auf die Zerstörung der Stadt Vukovar im Kroatienkrieg[794] mit der Aussage reagiert haben soll, man solle die Stadt im byzantinischen bzw. serbisch-byzantinischen bzw. serbisch-barocken Stil wiederaufbauen. Die alternativen Angaben aus dem vorangegangenen Satz beziehen sich auf die

[792] Ebd.
[793] Pavić, Serbien, Byzanz und Europa.
[794] Die Stadt Vukovar in Kroatien hatte vor dem Krieg einen großen Anteil an serbischer Bevölkerung und befand sich im Laufe des Krieges und auch einige Zeit danach unter serbischer Kontrolle.

ebenso ungenauen Angaben, die auch in den Anschuldigungen gegenüber Pavić auftauchen. Die Ungenauigkeiten rühren vor allem daher, dass die Pavić zugeschriebene maliziöse Phrase fast ausnahmslos ohne oder nur durch einen vagen Quellenverweis geschieht, der eben zur Zeitschrift *Village Voice* führt. Der Satz wurde unzählige Male von serbischer, kroatischer, österreichischer und anderer Seite perpetuiert, ohne dass man sich über die Authentizität seines Ursprungs Gedanken gemacht hätte und ist mittlerweile zum unverifizierten Allgemeinplatz geworden.[795]

Um die in diesem Zusammenhang relevante Frage nach dem Handeln der Literaturkritik in delikaten gesellschaftspolitischen Umständen adäquat, d. h. möglichst objektiv, bewerten zu können, scheint es mir unumgänglich, im Folgenden die dominante politische Sichtweise des jugoslawischen Bürgerkriegs in den deutschsprachigen Ländern und die entsprechende mediale Berichterstattung in Grundzügen zu skizzieren.

5.5. Literaturkritische Praxis zwischen Politik und medialer Kriegsberichterstattung

In ihrem Artikel „O književnosti u senci politike ili Milorad Pavić na nemačkom“ verortet Vesna Cidilko die Ursache für den Abbruch der Pavić-Rezeption in den deutschsprachigen Ländern in deren dominant antiserbisch ausgerichteter Politik der 1990er Jahre. Vom allgemeinen

[795] Beispielhaft soll die Wiedergabe der angeblichen Aussage Pavićs im Rahmen zweier serbischer Online-Erscheinungen und einer österreichischen Zeitschrift dienen:
Mirko Kovač gibt auf dem serbischen Internetportal *e-novine* kund, Pavić habe behauptet, dass "srušeni Vukovar treba obnoviti u stilu srpskog baroka" [das zerstörte Vukovar im Stil des serbischen Barock wiederaufgebaut werden soll]. Mirko Kovač: Pisac star dvjesto godina [Ein zweihundert Jahre alter Schriftsteller]. In: http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/31461-Pisac-star-dvjesto-godina.html, abgerufen am 10. 12. 2015.
Teofil Pančić eröffnet seinen Artikel anlässlich des achtzehnten Jahrestags der Zerstörung Vukovars auf dem serbischen Portal *Peščanik* mit den Worten: „osamnaesta je godina otkad je Vukovar srušen do temelja ne bi li na njegovom mestu bio izgrađen jedan lepši i stariji, ‚neovizantijskom stilu', kako je inteligentno i časno, valjda gordeći se otmenom zaumnošću svoje budalaštine, predložio [...] Pavić Milorad.“ [es ist achtzehn Jahre her da Vukovar dem Erdboden gleichgemacht wurde, damit auf seinem Platz ein schöneres und älteres Vukovar im „neubyzantinischen Stil“ aufgebaut wird, wie es intelligent und ehrenhaft, wahrscheinlich stolz auf die erhabene Abstrusität seines Blödsinns [...] Pavić Milorad vorgeschlagen hat]. Teofil Pančić: 024: Jedno dunavsko punoletstvo [024: Eine Volljährigkeit von der Donau]. In: http://pescanik.net/024-jedno-dunavsko-punoletstvo, abgerufen am 10. 12. 2015.
Auch Andrea Zink kommt in ihrem Aufsatz über den postmodernen Konservativismus des *Chasarischen Wörterbuchs* auf die Vukovar-Aussage zu sprechen: „Gegenüber der Zeitung *Village Voice* plädierte Pavić dafür, Vukovar im serbischen-byzantinischen (sic!) Stil wiederaufzubauen.“ Zink, S. 52. Die referenten Links, auf die Zink im Jahr 2004 als Quelle verweist, (http://www.eurolang.mq.edu.au/croatian/skvorc.htm u. http://kultur.at/3house/verlag/jugo/text/rigler02.rtf) können heute (10. 12. 2015) nicht mehr abgerufen werden.

soziopolitischen Klima sei auch die tageskritische Praxis erfasst worden. Über den politisch motivierten Rezeptionsabbruch und seinen Hintergrund spricht Cidilko Klartext:

> Da se u negativnim kritikama iz 1995. godine često uopšte nije radilo o sopstvenom mišljenju i opažanju, ni o zainteresovanosti za književno-filološko vrednovanje, već o preuzimanju politički i socijalo poželjnog stava, svedoči činjenica da neki recenzenti nisu prezali od toga da počnu da zastupaju potpuno oprečna mišljenja u poređenju sa onim šta su pisali i govorili samo kratko vreme pre toga. [...] Tako se [...] u slučaju nemačke recepcije književnog dela Milorada Pavića, odslikava pre svega jednostrano držanje nemačke javnosti koja osim srpskih nije poznavala nacionalističke pisce i intelektualce iz drugih bivših jugoslovenskih republika. Uprošćena šema o dobrim i lošim momcima funkcionisala je besprekorno, dajući Miloševiću i njegovim pristalicama osnovu za tvrdnje o tome da „Srbe svi u svetu mrze“ [...].[796]

> Dass es in den negativen Kritiken aus dem Jahr 1995 häufig überhaupt nicht um die eigene Meinung und Reflexion, und auch nicht um das Interesse am literarisch-philologischen Werturteil ging, sondern um die Übernahme der politisch und gesellschaftlich erwünschten Haltung, davon zeugt die Tatsache, dass manche Rezensenten nicht davor zurückscheuten, vollkommen entgegengesetzte Meinungen im Vergleich zu all dem, was sie nur kurze Zeit davor geschrieben und gesprochen hatten, zu vertreten. [...] So spiegelt [...] die deutschsprachige[797] Rezeption des literarischen Werks Milorad Pavićs vor allem die einseitige Haltung der deutschsprachigen Öffentlichkeit wider, welche außer serbischen keine anderen nationalistischen Schriftsteller und Intelektuelle aus den übrigen ehemaligen jugoslawischen Republiken kannte. Das simplifizierte Schema von den guten und den schlechten Kerlen funktionierte tadellos und gab dabei Milošević und seinen Anhängern die Grundlage für die Behauptungen, dass „alle in der Welt die Serben hassen“ [...].

 Cidilko, O književnosti u senci politike, S. 625f.

[797] Die buchstäbliche Übersetzung des von Cidilko verwendeten Bergriffs ist „deutsch“ („nemački“), was jedoch im Kontext ihres Artikels sinngemäß mit „deutschsprachig“ gleichzusetzen ist. Die Autorin greift der Einfachheit halber auf diese Substitution zurück, da das Adjektiv „deutschsprachig“ im Serbischen nur umschreibend ausgedrückt werden kann.

Als Zeitzeugin verlässt sich Cidilko bei dieser Diagnose auf ihre persönliche Einschätzung und fühlt sich dementsprechend nicht verpflichtet, die Ansichten durch Quellenverweise zu untermauern. Einschlägige wissenschaftliche Studien zum Thema bestätigen jedoch ihre Interpretation der Ereignisse. Einen umfassenden und akribisch fundierten Einblick in die Lage gewährt die 2014 erschienene Studie *Etika zapadnih medija* (Die Ethnik der westlichen Medien) des serbischen Soziologen Slobodan Vuković.[798] Die dominante politische Ausrichtung Deutschlands und Österreichs in Bezug auf die Jugoslawienkriege äußerte sich laut Vuković in der stillen Übereinstimmung darüber, dass ein Zerfall Jugoslawiens wünschenswert und die separatistischen Bestrebungen Sloweniens und Kroatiens, die eine Einleitung in den Bürgerkrieg bedeutet hatten, zu unterstützen seien. Ohne an dieser Stelle den Einfluss innerjugoslawischer Konflikte und aufkeimender nationalistischer Gesinnung in allen Bevölkerungsteilen – so auch unter den Serben – in irgendeiner Weise bestreiten und ohne eine tiefere Analyse der politischen Lage anstreben zu wollen, die den Rahmen dieser Arbeit übersteigt, sollte in diesem Kontext rückblickend nur auf eine politische Kernfrage hingewiesen werden. Die offene Parteinahme Deutschlands und Österreichs für die Separationsbestrebungen der Slowenen und Kroaten ging unter dem Schlagwort des Selbstbestimmungsrechts der Völker vor sich. Das Recht auf Selbstbestimmung, auf dem die Unterstützung Sloweniens und Kroatiens gegründet hat, sollte jedoch keinesfalls auch für die Serben gelten, die sich jeweils als große Minderheiten in mehreren jugoslawischen Teilrepubliken in einer äußerst schwierigen Lage vorfanden.[799] Statt dessen wurde die Gesamtlast des Krieges und die Schuld für den staatlichen Zerfall Serbien aufgebürdet, unter der Neuaufbereitung der Beschuldigungen gegenüber den Serben, ein ethnisch gesäubertes *Großserbien* anstreben zu wollen. Als Resultat dieser Jugoslawienpolitik kommt in der öffentlichen Meinung schließlich die mehr als paradoxe Gedankenkonstruktion zustande, wonach Serbien einerseits das krampfhafte und kriegerische Haften am kommunistischen Modell des gemeinsamen Staates, andererseits am ebenso kriegerischen nationalistischen Modell „Großserbiens“ vorgeworfen wurde, gleichzeitig aber auch die Zerstörung des gemeinsamen Staates – eine Konstruktion, die offenbar nur als Folge der Politik der Verleumdung um jeden Preis entstehen konnte.

[798] Vgl. Slobodan Vuković: Etika zapadnih medija. Antisrpska propaganda i „humanitarna“ intervencija [Die Ethik der westlichen Medien. Antiserbische Propaganda und die „humanitäre“ Intervention]. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića 2014.
[799] Vgl. Vuković, S. 248f.

Die mediale Berichterstattung über die Jugoslawienkriege funktionierte fast ausnahmslos im Einklang mit dem entsprechenden offiziellen politischen Kurs der deutschsprachigen Länder. In den führenden deutschsprachigen Zeitungen – allen voran der deutschen Wochenzeitsschrift *Spiegel*, der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *Welt*, aber auch der *Presse*, dem *Kurier* bis hin zur „gemäßigten" *Zeit*, dem „linken" *Standard* u. v. a. – wird konsequenterweise ein serbisches Feindbild konstruiert, in dem die ideologisch motivierten Kriegsursachen, aber auch sämtliche Kriegsgreuel nur auf der serbischen Seite zu suchen und zu finden waren, häufig genug unter Rückgriff auf unüberprüfte oder konstruierte Falschmeldungen. Gegenstimmen hatten Ausnahmecharakter. So reflektiert Michael Thuman 1994 in der *Zeit* über die eingeübte Praxis der Kriegsreporter aus Jugoslawien, fast gewohnheitsmäßig auf ungeprüfte Meldungen über Kriegsgreuel der Serben zu berichten, die sich später nicht selten als falsch entlarven sollten. Umgekehrt habe ebenso stilles Einvernehmen darüber geherrscht, die serbischen Opfer konsequent nicht zu Wort kommen zu lassen. Ohne die serbische Kriegsschuld schönreden zu wollen, berichtet Thuman in einer der wenigen ausgewogenen Stellungnehmen zur Kriegsberichterstattung aus Bosnien und Kroatien über die Tatsache, dass Gefangenenlager, Massenvergewaltigungen und ethnische Säuberungen von Dörfern, Städten und Regionen auf allen drei Seiten vorhanden waren. In den deutschsprachigen Medien stützte man sich statt dessen, so Thuman, fast ausschließlich auf das konstruierte Bild der Serben als der Verkörperung des Bösen:

> Im Krieg der Begriffe kam es nicht darauf an, was richtig oder falsch war, sondern darauf, was hängenblieb. Der Vergleich mit den Nazis war dabei nur ein Muster einer ganzen Kollektion von Eigenschaften, die den Serben zugeschrieben wurden.
> Was lasen wir nicht alles: die Serben als „eroberungssüchtiges Herrenvolk", als die „Erben Dschingis Khans", die „Schüler Saddam Husseins" oder als „Ethnofundamentalisten". Gelegentlich verschmolz ihr Name in Bezeichnungen wie „Serbobolschewisten" oder „Radikalserben". Karikaturisten zeichneten Serben als sich wälzende Schweine, mutierte Stiere, reißende Wölfe, blutsaufende Saurier, doppelzüngige Schlangen, aasfressende Geier, hungrige Hyänen und bullige

> Kampfhunde. Nicht mit Menschen hatte der Westen es also zu tun, sondern mit Monstern.[800]

Nicht minder bedenklich ist der Umstand, auf den auch Pavić im oben besprochenen Artikel hinweist, dass im Zuge der Diffamierung der Serben häufig ihre religiöse und kulturgeschichtliche Verwurzelung im Ostchristentum als implizite Mitursache des Bösen gewertet wird. Byzanz und die Orthodoxie, der Osten und der Orient werden als Symbolisierungen der Rückständigkeit zur negativen Stereotypiserung herangezogen. Dabei wird das negative Byzanz-Modell nicht nur auf die aktuelle, sondern auch auf die weiter zurückreichende serbische bzw. jugoslawische Geschichte projiziert, auf die Zeit des Königreichs Jugoslawien. Die historisch fortlebenden Vorurteile bringt Vuković folgendermaßen vor:

> [...] Kraljevina Jugoslavija je od samog početka bila „evropski izvor sukoba", ona je takođe bila „srpsko-vizantijskog kova", gde je Vizantija „Istok" i ima, kao i sve što je vezano za Srbiju i Jugoslaviju, izrazito negativnu konotaciju. Nakon hrvatske vojne akcije „Oluja" da bi se ona opravdala, Hrvatska je, što će se po ustaljenom metodu staviti drugom u usta (u ovom slučaju Tuđmanu), „predstraža zapadne civilizacije gde počinje Istok: 'Vizantija' savez Srba i Rusa".[801]

> Das Königreich Jugoslawien war von allem Anfang an eine „europäische Konfliktquelle", es war „serbisch-byzantinischer Prägung", wo Byzanz den „Osten" darstellt und, wie alles, was mit Serbien und Jugoslawien verbunden ist, eine ausgeprägt negative Konnotation hat. Nach der kroatischen Militäraktion „Oluja", um diese zu rechtfertigen, ist Kroatien, was nach erprobter Methode dem anderen in den Mund geschoben wird (in diesem Fall war es Tudjman), „der Vorposten der westlichen Zivilisation wo der Osten beginnt: 'Byzanz', ein Bündnis der Serben und Russen".

[800] Michael Thumann: Der Krieg der Kriegsreporter. In: Die Zeit, 2. 9. 1994.
[801] Vuković, S. 283. Zur Stereotypisierung der Serben in der westlichen (u. a. deutschsprachigen) Öffentlichkeit, darunter v.a. zum bis zum Ersten Weltkrieg zurückreichenden Stereotyp von der serbischen Rückständigkeit und den Serben als Verkörperung des Bösen vgl. auch: Jovo Bakić: Stereotipi o Srbima u javnostima pojedinih zapadnih nacija [Die Stereotype über Serben in der Öffentlichkeit einzelner westlicher Nationen]. In: Nova srpska politička misao, Nr. 1-2 (1999), S. 27–55.

In diesem Meer der Anschuldigungen wird laut Vuković sogar in der Schweizer *Weltwoche*, die periodisch auch ausgewogener über die Lage in Jugoslawien zu berichten weiß, Serbien nicht nur als „hegemonial", sondern im selben Sinne auch als „orthodox" und „oriental" etikettiert.[802]

Die einseitige Berichterstattung der deutschsprachigen Tageszeitungen im Vorfeld und im Laufe der Jugoslawienkriege hat also ein Bild Serbiens und der Serben hervorgebracht, das ausschließlich einem „schwarzen Register" folgt und die Stigmatisierung der Serben als einer hegemonialen Kriegsnation in die Wege geleitet hat. Als starker Faktor der öffentlichen Meinungsbildung hat die Presse das allgemeine gesellschaftliche Klima entscheidend mitgeprägt bzw. war selbst Ausdruck dieses Klimas. Es ist schwer vorstellbar, dass die Literaturkritik, die auf den Seiten derselben Tageszeitungen entsteht, immun gegen die allseitige und heftige Inkriminierung der serbischen Seite im jugoslawischen Bürgerkrieg bleiben konnte. Im Gegenteil haben die Reaktionen auf Pavićs *Roman von Hero und Leander* gerade die Durchlässigkeit der Literaturkritik für den politischen Diskurs der Zeitungsberichterstattung bewiesen. Dieselbe emotionale Aufgeladenheit und teilweise dieselben Schlagworte und Gedankenkonstruktionen, mit denen die Verurteilung der serbischen Seite im politischen Teil der Zeitungen vor sich geht, tauchen auch im Kontext der Romanbesprechung auf – großserbische Gelüste, hegemoniale Ansprüche und sogar Genozidgedanken werden Pavić aufgrund seines Werks angelastet. Byzanz, das Pavić so gern als Teil des gemeinsamen europäischen Zivilisationsraums verstanden gehabt hätte, wird hier wie dort als kultureller Quellgrund des serbischen Nationalismus abqualifiziert.

Auf der anderen Seite stehen jene Kritiker, denen es zur Ehre gereicht, eine Trennung zwischen den politischen Ansichten und dem Literaturwerk des Schriftstellers vorgenommen und sich damit vom literaturkritischen Mainstream abgesetzt zu haben. Wenn auch bei ihnen ein Konsens darüber herrscht, Pavić habe politisch jeden Kredit verloren und hätte lieber eine differenziertere Sicht der Dinge propagieren sollen, so darf man sich im Gegenzug die Frage stellen, inwieweit auch diese Kritiker ihrerseits angesichts der oben vorgebrachten Sachlage zu einer differenzierten Sicht der politischen Verhältnisse auf dem Balkan bereit oder fähig waren.

Die vernichtenden Urteile der Tageskritik über den *Roman von Hero und Leander* und seinen Autor setzen der deutschsprachigen Pavić-Rezeption ein abruptes Ende. Bis auf eine Neuauflage des *Chasarischen Wörterbuchs* im DTV-Verlag und die Erzählung „Quadrille", wird

[802] Vgl. Vuković, S. 283.

nach 1995 kein weiteres Werk Milorad Pavićs in deutscher Übersetzung veröffentlicht. Pavićs Stammverlag Hanser fühlt sich durch die heftige Diffamierungskampagne gegen den Schriftsteller ganz offensichtlich in die Ecke getrieben und wagt es nicht, die Zusammenarbeit fortzuführen.

All dies bestätigt, wie groß im geschilderten gesellschaftspolitischen Kontext die meinungsbildende Macht der Presse gewesen ist und in welchem Grade sich die Literaturkritik vor der Einseitigkeit und Aggressivität der medialen Berichterstattung gebeugt hat. In diesem Zusammenhang wurde, um Vesna Cidilko zu paraphrasieren, die deutschsprachige Rezeption von Milorad Pavićs Werken ein Beispiel dafür, wie kurz der Weg von allseitiger Akklamation und Bewunderung eines Autors bis zu seinem Verschwinden von der literarischen Bildfläche sein kann.[803]

[803] Vgl. Cidilko, S. 626.

6. Milorad Pavić und seine deutschsprachige Rezeption – Rückblick und Ausblick

Wirft man einen Blick zurück auf die deutschsprachige Rezeption der Werke Milorad Pavićs, erscheint diese als eine Geschichte, als deren Akteure der Autor, sein Werk, die Leser und der gesellschaftliche Kontext ein imaginäres Viereck bilden. Angesiedelt an dessen gedachten Eckpunkten standen diese vier Aktanten während der eineinhalb Jahrzehnte, die in etwa den Rezeptionszeitraum umfassen, in unterschiedlichen Wechsel- und Kräfteverhältnissen. Mit anderen Worten: Das fiktive Viereck steht als symbolische Figur für eine lebendige und wandelbare Interaktion, deren Charakter im Laufe der Zeit von jedem der Beteiligten in verschiedenem Maße geformt wurde.

Die Erstbegegnung des deutschsprachigen Publikums mit dem *Chasarischen Wörterbuch* im Jahr 1988 könnte man als eine Periode bezeichnen, in welcher der gesellschaftliche Kontext weitgehend „ruhte". Die historischen Entwicklungen der Zeit waren noch unspektakulär, die Beziehungen zwischen Serben, damals noch Bürger Jugoslawiens, und den deutschprachigen Ländern politisch unbelastet. Weit entfernt davon, neutral zu sein (was sie *per se* nicht sein kann), war die soziale und politische Umgebung in einem Sinne „inaktiv", der es den anderen am Rezeptionsprozess beteiligten Akteuren erlaubte, in vielfältige (Wechsel-)Beziehungen zu treten. So könnte man mit etwas Verallgemeinerungswillen behaupten, dass diese erste Phase, in der die Entdeckung des *Chasarischen Wörterbuchs* durch die deutschsprachge Tageskritik erfolgte, dominanterweise im Zeichen der Relation zwischen Werk und Leser stand. Geschätzt vom deutschsprachigen Fachpublikum vor allem seiner ästhetischen Qualitäten wegen, konnte das *Chasarische Wörterbuch* seine volle literarische/textuelle Wirkung entfalten. An den Reaktionen der Leser ließen sich v. a. die einzigartige ästhetische Suggestivkraft des Romans, aber auch seine thematische Attraktivität mit aller Deutlichkeit ablesen. Mit der narrativen und strukturellen Artistik, dem enzyklopädischen Formexperiment, mit seiner besonderen Spielart der Phantastik und auch mit seinem universell anmutenden Themenkomplex der Wahrheit und der historischen Identität ist es dem *Chasarischen Wörterbuch* offenbar auf ideale Weise gelungen, beim deutschsprachigen Fachpublikum einen Horizontwandel zu provozieren. Doch Pavić hat – durch signalhafte metapoetische Kommentare zur Bedeutung der Nichtlinearität und der innovativen Leserrolle in seinem „Lexikonroman" – auch eine direktere Beziehung zum Leser gesucht, die nicht ohne positive Folgen auf die Rezeption geblieben ist. Verraten die

genannten Publikumsreaktionen indirekt die ins Werk eingeschriebenen Strategien der Leserlenkung (Beziehung „Werk – Leser“), so baut Pavić durch metapoetische Eingriffe eine noch direktere Relation „Autor – Leser“ auf und entwickelt somit auch Mechanismen der Rezeptionslenkung.

In der nächsten Phase tageskritischer Rezeption dominiert immer noch eine kontextuell unbelastete Beziehung „Werk – Leser“: sowohl in den affirmativen als auch in den negativen Beiträgen zur *Landschaft in Tee gemalt* nehmen die Kritiker vorwiegend zu Fragen der ästhetischen Gelungenheit und literarischen Relevanz des Romans Stellung. Im Jahr 1991 hatten sich die politischen Umbrüche in Pavićs Herkunftsland bereits zu manifestieren begonnen. Dennoch beherrschen den Erwartungshorizont deutschsprachiger Leser noch immer vorwiegend literarische Tatsachen. An Pavićs neuem Werk und den Reaktionen, die es beim Fachpublikum hervorgebracht hat, zeigt sich auch die inzwischen erfolgte Rückwirkung der Rezeption auf die Schaffensprinzipien des Autors, jene von theoretischer Seite betonte prozesshafte Koppelung von Produktions- und Rezeptionsästhetik. Unter dem Einfluss des grandiosen Erfolgs des *Chasarischen Wörterbuchs* schafft Pavić mit *Landschaft in Tee gemalt* ein Werk, mit dem er offenbar zwei gegensätzliche Ansprüche gegenüber dem Leser erfüllen wollte: Einerseits galt es, den angenommenen Publikumserwartungen über die Poetik des phantastischen, nichtlinearen Formexperiments entgegenzukommen und so das erfolgreich erprobte Romanmodell im „Kreuzworträtselmodus“ teilweise zu wiederholen; Andererseits zielte der Autor scheinbar ebenso auf jene im Jauß’schen Sinne ideale Enttäuschung der Lesererwartungen, was er u. a. durch die exzessive Steigerung erprobter Verfahrensweisen zu erreichen suchte. Im Resultat kommt es zur Entzweiung des Publikums. Viele empfinden Pavićs neue Arbeit am phantastischen Experimentroman, sein Engagement auf der Relation „Autor – Werk“ als misslungen, als Abbruch der Kommunikation des Schriftstellers mit seiner Leserschaft. Fraglich bleibt, ob *Landschaft in Tee gemalt* auch seinen Befürwortern einen tatsächlichen Horizontwandel abverlangen hat können. Bei aller offenen Akklamation hat man dem Roman eher eine Weiterführung der aus dem *Chasarischen Wörterbuch* bekannten stilistischen und erzählerischen Bravouren bescheinigt und weniger poetische Innovationskraft.

Die Publikation der *Inwendigen Seite des Windes* auf Deutsch im Jahr 1995 fällt in die Zeit, die einen Tiefpunkt in den politischen Beziehungen Serbiens und der deutschsprachigen Länder markiert. Die Schrecken des jugoslawischen Bürgerkriegs dauern noch an, und die

negative Wahrnehmung Serbiens in der öffentlichen Meinung Deutschlands, Österreichs und der Schweiz ist bereits seit längerem besiegelt. Es nimmt nicht Wunder, dass in dieser Lage der gesellschaftspolitische Kontext zur dominanten rezeptionssteuernden Kraft aufsteigt. Die von einem Publikumsteil stammenden negativen Urteile zum Roman erscheinen vordergründig als Stellungnahmen zum politischen Kontext und weniger als kritische Bewertungen des Werks. Man könnte (wiederum notwendig verallgemeinernd) sagen, dass sich die Wahrnehmung des Romans über den Roman selbst hinwegsetzt und sich stattdessen auf der Linie „Kontext – Leser" vollzieht. Auch Pavićs eigene Äußerungen zur politischen Lage im zerfallenden Land beeinflussen die Rezeption maßgeblich. Das Engagenment auf der Relation „Autor – Kontext" hat für den Schriftsteller fatale Folgen: Pavić und ein einflussreicher Teil seiner deutschsprachigen Fachleserschaft (mit dem Massenmedium Zeitung als ideologischer Stütze) legen fundamental unterschiedliche Interpretationen der politischen Ereignisse um Jugoslawien an den Tag – ein Unterschied in der „Kontextauslegung", den Pavić mit dem hohen Preis der Eliminierung aus der deutschsprachigen Öffentlichkeit zahlt. Daran können auch jene Leser nichts ändern, die zur kritischen Nüchternheit und zur Romaninterpretation auf der Linie „Werk – Leser" aufrufen.

Währenddessen bleibt die wissenschaftliche Begegnung mit Pavić von den kontextuellen Turbulenzen weitgehend unberührt und verläuft auf einem eigenen Gleis. Die Literatur-wissenschaft widmet sich fast ausschließlich dem *Chasarischen Wörterbuch* und kehrt nach dem 1995 politisch verursachten Abbruch der Rezeption gerade zu diesem Werk zurück. Nicht zuletzt deswegen gebührt diesem Roman aus einer resümmierenden Perspektive heraus ein Sonderstatus im deutschsprachigen Raum. Dem deutschsprachigen Publikum verlangt das *Chasarische Wörterbuch* eine enorme Vielfalt an Reaktionen ab: von eruptiv-emotionalen Beifalls-bekundungen in der Tageskritik bis zu interpretativen Hochleistungen der akademischen Forschung. Neben der immer wieder als Faszinationsquelle dienenden Anziehungskraft seiner Struktur, wurde das *Chasarische Wörterbuch* auch für einige Eigenschaften aus seinem semantischen Register geschätzt, die einem Werk gute Chancen auf lang anhaltende Rezeption geben: für seinen hohen Identifikationswert, seine Aktualität und seine Universalität. In der *chasarischen Metapher* hat man ein Thema erblickt, deren Untergangstopos gleichzeitig durch Aktualität und Universalität besticht und erschüttert. Die Wahrheitsproblematik des *Chasarischen Wörterbuchs* nahm man als ein Thema wahr, das via den Toleranzgedanken auf

die eigene, Lessing'sche, Literaturtradition anknüpft. Als eine Art aktualisierter Toleranzdiskurs avanciert das *Chasarische Wörterbuch* in Hans Robert Jauß' Deutung sogar zum Teil einer breiteren Kulturtradition – jener der europäischen Aufklärung. Auch als die Gegeninterpretation des Wahrheitskomplexes von Monika Schmitz-Emans erfolgt, steht sie unter dem Vorzeichen der Aktualität: Pavić zeige die Dramatik unaufhebbarer Kulturkonflikte auf, sowie die veränderte Position der Literatur, deren Rolle sich vom weisen Vermittler auf das Aufzeigen von Aporien reduziert habe. Ein noch höheres, gewisserweise „globales" Maß an Aktualität und Universalität bestätigt dem Roman Andreas Leitner. Das *Chasarische Wörterbuch* ist nicht weniger als ein Werk, das dominante geistig-philosophische und wissenschaftliche Tendenzen der Gegenwart literarisch antizipiert und somit die aktuelle, radikal veränderte Vorstellung von der Beschaffenheit der Welt, der Realitäts- und Wahrheitsstruktur vermittelt.

Das *Chasarische Wörterbuch* kann demnach im deutschsprachigen Raum bereits auf eine kleine Rezeptionsgeschichte zurückblicken, die immer wieder neue Interpretationen hervorgebracht hat. Darunter sind auch bereits solche Lesarten zu finden, die Jauß als Lektüren „gegen den Strich" bezeichnet und die einem schon anerkannten Werk neue Relevanz verleihen.

Allen diesen fruchtbaren Begegnungen mit der Welt des *Chasarischen Wörterbuchs* ist nüchtern entgegenzuhalten, das im letzten Jahrzehnt keine weiteren Stimmen zu Pavić zu vernehmen waren. In diesem Lichte betrachtet, ist es undankbar, literaturhistorische Prognosen aufzustellen. Wenn man in guter Hoffnung dennoch einen Ausblick wagt, scheint eines ziemlich sicher: Sollte es passieren, dass Milorad Pavić von neuem in das literarische Bewusstsein der deutschsprachigen Länder einzieht, dann wird er, wenn nach dem bisherigen Rezeptionsverlauf zu urteilen ist, vor allem als Autor des wundersamen *Chasarischen Wörterbuchs* in Erinnerung behalten, geschätzt und neuinterpretiert werden. Das wäre selbstverständlich nicht das schlechteste aller möglichen Szenarien für Pavić und noch viel weniger für das *Chasarische Wörterbuch.*

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Pavić, Milorad: Hazarski rečnik. Roman leksikon u 100.000 reči. Beograd: Prosveta 1984.

Pavić, Milorad: Predeo slikan čajem. Beograd: Dereta, Prosveta 1997.

Pavić, Milorad: Unutrašnja strana vetra ili Roman o Heri i Leandru. Beograd: Prosveta, Dereta 1997.

Pavić, Milorad: Das Chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100 000 Wörtern. Aus dem Serbokroatischen von Bärbel Schulte. München: Carl Hanser Verlag 1988.

Pavić, Milorad: Das Chasarische Wörterbuch. Deutsch von Bärbel Schulte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991.

Pavić, Milorad: Landschaft in Tee gemalt. Aus dem Serbokroatischen von Bärbel Schulte. München: Carl Hanser Verlag 1991.

Pavić, Milorad: Die inwendige Seite des Windes oder Der Roman von Hero und Leander. Aus dem Serbokroatischen von Bärbel Schulte. München: Carl Hanser Verlag 1995.

Pavić, Milorad: „Donaulegende." Aus dem Serbischen von B. Schulte. Regensburger Almanach 1980, S. 103–105.

Pavić, Milorad: „Axeanosilos.", „Die Schrift auf der Pferdedecke." Aus dem Serbokroatischen von B. Schulte. Belgrade: Serbian Litrary Quaterly, 1987, 3–4, S. 41–58.

Pavić, Milorad: „Die Schrift auf der Pferdedecke." Aus dem Serbischen von B. Schulte. Mittelbayerische Zeitung, Regensburg, 16/17. 7. 1988.

Pavić, Milorad: „Die unsichtbare Seite des Mondes." Aus dem Serbokroatischen von B. Schulte. In: Felicitas Feilhauer (Hr.): Mondscheinmärchen. 12 Geschichten für Träumer und Nachtleser. Mit Bildern von Rotraut Susanne Berner. München: Carl Hanser Verlag 1989, S. 99–104.

Pavić, Milorad: „Axeanosilos." Deutsch von B. Schulte. In: Milo Dor (Hr.): Das schwarze Licht. Serbische Erzähler der Gegenwart. ÖBV Publikumsverlag / Wissenschaftsverlag, Prosveta: Wien, Belgrad 1990, S. 109–122.

Pavić, Milorad: „Quadrille". Aus dem Serbokroatischen von Bärbel Schulte. In: Quint Buchholz: BuchBilderBuch. Geschichten zu Bildern. Zürich: Sanssouci 1997, S. 79.

Pavić, Milorad: Die serbische Literatur der Vorromantik. Übersetzt von Vesna Cidilko. In: Reinhard Lauer (Hg.): Sprachen und Literaturen Jugoslaviens: Beiträge vom ersten Deutsch-Jugoslavischen Seminar in Göttingen, 9.–14. November 1981. Opera Slavica, n. F., Bd. 6, O. Harrassowitz: Wiesbaden 1985, S. 130–148.

Pavić, Milorad: Die serbische Vorromantik und Herder. In: Wilfried Potthof (Hg.): Vuk Karadžić im europäischen Kontext: Beiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums der Vuk Karadžić – Jacob Grimm-Gesellschaft am 19. und 20. November 1987, Heidelberg: C. Winter 1990, S. 80–85.

Sekundärliteratur

Achermann, Erika: Hero und Leander, kein Liebespaar. In: Tages-Anzeiger, 2. 10. 1995.

Achermann, Erika: Von der „Chance“, tötend ein Mensch zu werden. In: Berner Zeitung, 22. 8. 1995.

Ahmetagić, Jasmina: Unutrašnja strana postmodernizma [Die innwendige Seite des Postmodernismus]. Beograd: Raška škola 2006.

Anonym: Zum Heulen. In: Zeit Magazin, 8. 4. 1988.

Anonym: Bärbel Schulte, Pavić-Übersetzerin. In: Mittelbayerische Zeitung (Regensburg), 4. 5. 1988.

Anonym: (Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs*). In: Semit, Nr. 0, Jg 1 (1988).

Anonym: (Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs*). In: marco, Nr. 10 (1988), o. D.

Anonym: Milorad Pavic: „Die inwendige Seite des Windes“. In: Heft (Paderborn), Juni 1995.

Ayren, Armin: Wie Schmetterlinge in einem Platzregen. In: Stuttgarter Zeitung, 24. 5. 1991.

Bach, Jörn: ‘Die Wahrheit ist nur ein Trick.’ In: Accent, Nr. 9 (Juli 1988).

Bachleitner, Norbert: Formen digitaler Literatur. In:
http://complit.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/ abt_complit/VOdigilit1.3.pdf, S. 19f.

Bakić, Jovo: Stereotipi o Srbima u javnostima pojedinih zapadnih nacija [Die Stereotype über Serben in der Öffentlichkeit einzelner westlicher Nationen]. In: Nova srpska politička misao, Nr. 1-2 (1999), S. 27–55.

Barak, Helmut: Barockes ABC. In: Wochenpresse (Österreich), 30. 9. 1988.

Baron, Ulrich: Wunder und Schrecken der Welt. In: Rheinischer Merkur, 14. 7. 1991.

Baron, Ulrich: Wellen der Geschichte. In: Rheinischer Merkur, 12. 5. 1995.

Benhabib, Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell u. Nancy Fraser (Hg.): Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1993.

Bernasconi, Carlo: Ein Streifzug durch das verrückteste Buch des Jahres 1988. In: Schweizer Manager, April 1988.

Birkenseer, Karl: Dementi – betreffend die Existenz eines „Chasarischen Wörterbuchs". In: Mittelbayerische Zeitung, Das Neue Buch (Literatur-Beilage der Mittelbayerischen Zeitung), 4. 5. 1988.

Borchmeyer, Dieter: Postmoderne. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, S. 306–316.

Broer, Wolfgang: Die Lektüre ist wie eine Partie Domino. In: Kurier – Schöner leben, 30. 6. 1988.

Burkhart, Dagmar: Der Leser im Roman. In: Die Zeit, 26. 7. 1991.

Burkhart, Dagmar: Traumjäger, Trialoge und Teelandschaften. Zur postmodernen Poetik von Milorad Pavić. In: Wiener Slawistischer Almanach 29 (1992), S. 185–202.

Burkhart, Dagmar: Ars memoriae und ars combinatoria in der Postmoderne. Am Beispiel von M. Pavić. In: Die Welt der Slaven, Jahrgang XL (1995), Velag Otto Sagner, S. 341–351.

Cejpek, Lucas: Jäger eines Traumes. In: Kleine Zeitung, 1. 7. 1988.

Cidilko, Vesna: O književnosti u senci politike ili Milorad Pavić na nemačkom [Über Literatur im Schatten der Politik oder Milorad Pavić auf Deutsch]. In: Letopis Matice srpske 478 (2006), Jg. 182, H. 4, S. 609–626.

Cramer, Sibylle: Das Heilige Christliche Reich serbischer Nation. In: Frankfurter Rundschau, 21. 3. 1995.

Cramer, Sibylle und Hermann Wallmann: Serbische Opfermythe. In: Basler Zeitung, 13. 4. 1995.

Ćorović, Vladimir: Istorija Srba [Geschichte der Serben]. Niš: Zograf 2004.

Delić, Jovan: Čari i domet jednog modela [Der Reiz und die Reichweite eines Modells]. In: Književne novine 681 (1985).

Delić, Jovan: Hazarska prizma. Tumačenje proze Milorada Pavića [Das chasarische Prisma. Interpretation von Milorad Pavićs Prosa]. Beograd, Titograd, Gornji Milanovac: Prosveta,

Dosije, Oktoih, Dečje novine 1991 und http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma.html, abgerufen am 10. 12. 2015.

Drews, Jörg: Die Parabel vom verlorenen Tonkrug. In: Süddeutsche Zeitung, 23./24. 4. 1988.

Dunlop, D. M.: The History of the Jewish Khazars, Princeton Oriental Studies, Vol. 16, Princeton 1954.

Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: J.B. Metzler 1988.

Ehrlich, Edeltraude: Das Historische und das Fiktive im „Chasarischen Wörterbuch" von Milorad Pavić. Diss. Klagenfurt 1994.

Eko, Umberto: Otvoreno djelo [*Das offene Kunstwerk*]. Preveo s italijanskog Nika Milićević. Sarajevo: Veselin Masleša 1965.

Eliade, Mircea: Geschichte der religiösen Ideen, Bd. 3, Freiburg, Basel, Wien: Herder 2002.

Engl, Georg: (Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs*). In: Sturzflüge (Bozen), Nr. 7 (Juni–Juli 1988).

Fässler, Günther: Ein Traum von einem Buch zwischen den Wörtern. In: Der Landbote, 13. 8. 1988.

Federman, Raymond: Surfiction. Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.

Fellenberg, Walo von: Hero & Leander: Antike Geschichte neu gedeutet. In: Blick Schweiz, 20. 5. 1995.

Fiedler, Leslie: Cross the border, Close the Gap. In: Playboy, Dezember 1969.

Fish, Stanley: Literatur im Leser: Affektive Stilistik. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: Fink, 1975, S. 196–227.

Fischer, André: Die Liebe als Maisbrei. In: Nürnberger Zeitung, 14. 9. 1991.

Gahse, Zsuzsana: Stürmischer Windroman in zwei Teilen. In: Luzerner Neueste Nachrichten, 31. 5. 1995.

Gahse, Suzsanna (sic!): Leser dürfen rätseln. In: Die Welt, 1. 7. 1995.

Gauß, Karl-Markus: Ecos Belgrader Kollege. In: Wiener Tagebuch 12 (1988), S. 29–30.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

Günter, Joachim: Akademisches Aushängeschild mit braunen Flecken. In: http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/akademisches-aushaengeschild-mit-braunen-flecken 1.18490472, abgerufen am 9. 12. 2015.

Gwozdz, Zdzişlaw P.: Ökumenischer Traum. In: Die Presse, 30./31. 1. 1988.

Hahnl, Hans Heinz: Zum Mitdenken eingeladen. In: Arbeiter-Zeitung (Wien), 3. 6. 1988.

Harenberg Literatur-Lexikon. Dortmund: Harenberg 1997.

Hartung, Harald: Lied gegen den Durst. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25. 3. 1991.

Herbon, Bernd: Wasserwand aus Papier. In: Darmstädter Echo, Nr. 151, 3. 7. 1995.

Homann, Binja: Phantastik und Realität. Zu den schriftlichen Quellen in Milorad Pavićs „Hazarski rečnik“. Hausarbeit zur Magisterprüfung. Marburg 1992.

(HUE): Jahrhundertwerk. In: Coolibri, April 1988.

Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism. London: Routledge 1988.

Ingarden, Roman: O saznavanju književnog umetničkog dela [*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*]. Preveo Branimir Živojinović. Beograd: Srpska književna zadruga 1971.

Informationen zu Milorad Pavić und „Das Chasarische Wörterbuch, Lexikonroman in 100.000 Stichworten“, München: Carl Hanser Verlag (Hanser Presse Dienst), 1988.

Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. 2., unveränd. Aufl. Konstanz: Universitätsverlag 1971.

Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 1979.

Jahraus, Oliver: Die Revolte des Lesers – Rezeptionsästhetik und Empirische Literaturwissenschaft. In: Ders.: Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2004, S. 290–314.

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 144–207.

Jauß, Hans Robert: Das Religionsgespräch oder: The last things before the last. In: Poetik und Hermeneutik – Das Ende: Figuren einer Denkform. München 1996, S. 384–414.

Jerkov, Aleksandar: Nova tekstualnost. Ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba [Neue Textualität. Studien zur serbischen Prosa des postmodernen Zeitalters]. Nikšić, Beograd, Podgorica: Unireks, Prosveta, Oktoih 1992.

Jovanovic, Gorup Radmila: Pavic's The Inner Side of the Wind: a postmodern novel. In: http://www.thefreelibrary.com/Pavic's+The+Inner+Side+of+the+Wind%3A+A+Postmodern+Novel.-a057513283, abgerufen am 10. 12. 2015.

Kaindlstorfer, Günter: Oh Leser, du bist ein Narr! In: Arbeiter-Zeitung, 13. 4. 1991.

Kaltenbrunner, Gerd-Klaus: Literarisches Verwirrspiel aus Jugoslawien. In: Welt am Sonntag, 25. 9. 1988.

Kiefer, Jens: Gedächtnis als kulturwissenschaftliches und literaturtheoretisches Problem. In: http://www.lehrerwissen.de/textem/texte/essays/ jens/ memory/kap3.htm, abgerufen am 7. 12. 2015.

Kim, Sang Hun und Kornelije Kvas: Magical Realism in the Comparative Context. In: Philological Studies, No. 9 (2011), Vol. 1, Philological Faculty at the Perm State University, the Philosophical Faculty at the University of Ljubljana, the Institute of Macedonian Literature at the University Ss. Cyril and Methodius in Skopje and the Philosophical Faculty at the University of Zagreb 2012, S. 179–186.

Knelangen, Franz-Josef: Ausbrechen aus der Linearität – hypertextuelle Vorboten aus der Gutenberg-Galaxis. Die *Lexikon-Romane* von Okopenko und Pavić. In: Ina Brueckel, Dörte Fuchs, Rita Morrien u. Margarete Sander (Hg.): Bei Gefahr des Untergangs: Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 407–427.

Koljević, Svetozar: Humor i mit [Humor und Mythos]. Beograd: Nolit 1968.

Konstantinović, Zoran: Deutsch-serbische Begegnungen. Überlegungen zur Geschichte der gegenseitigen Beziehungen zweier Völker. Berlin: Edition Neue Wege 1997.

Kordić, Radoman: Postmodernistička ukrštenica. Milorad Pavić: Predeo slikan čajem i Hazarski rečnik [Postmodernes Kreuzworträtsel. Milorad Pavić: Landschaft in Tee gemalt und Das Chasarische Wörterbuch]. Književna kritika, mart–april 1989, XX, 2, S. 69–85.

Kovač, Mirko: Pisac star dvjesto godina [Ein zweihundert Jahre alter Schriftsteller]. In: http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/31461-Pisac-star-dvjesto-godina.html, abgerufen am 10. 12. 2015.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 3, Frankfurt a. M.: Fischer Athenäum 1972, S. 345–375.

Kristeva, Julia: Probleme der Textstrukturation. In: Heinz Blumensath (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 243–262.

Kroll, Walter: Das Kulturmodell der Südslaven im europäischen Kontext. In: Uni-Report der Universität Mannheim 1 (1986), S. 7–8.

(K. B.): (Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs*). In: Mittelbayerische Zeitung, 29. 6. 1988.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M. 1990, S. 36.

Landmann, Salcia: Milorad Pavić hütet das Geheimnis der Chasaren. In: Die Welt, 31. 3. 1988.

Leiteritz, Christiane: Hermeneutische Theorien. In: Martin Sexl (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. Wien: Facultas Verlag: 2004, S. 129–159.

Leitner, Andreas: Andrej Bitovs „Puschkinhaus" als postmoderner Roman. In: Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 22 (1988), S. 213–226.

Leitner, Andreas: Milorad Pavićs Roman „Das Chasarische Wörterbuch". Eine poetische Signatur gegenwärtiger Bewußtseinsformen. Klagenfurt: Verlag Carinthia, 1991.

Lessing, Gotthold Ephraim: Über die Entstehung der geoffenbarten Religion. In: Ders.: Sämtliche Schriften, siebzehnter Theil. Berlin 1973.

Lessing, Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. Stuttgart: Reclam 1996.

Link, Hannelore: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Urban-Taschenbücher, Bd. 215, 1976.

Liotar, Žan-Fransoa: Postmoderno stanje [*Das postmoderne Wissen*]. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo 1988.

Lodron, Herbert: Von Belgrad in den Sinai – Milorad Pavić fabuliert. In: Die Presse, 24./25. 8. 1991.

Maier, Viktor: Der heilige und der historische Method. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. 9. 1985.

Marčetić, Adrijana: Hazarsko lice. In: Dies.: Istorija i priča [Das chasarische Gesicht. In: Dies.: Geschichte und Erzählung]. Beograd: Zavod za udžbenike 2009, S. 107–150.

Marne, Olga von: (Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs*). In: Heft (Paderborn), o. D.

Melčić, Dunja: Eine Unverschämtheit. In: Die Zeit, 7. 4. 1995.

Mihajlović, Jasmina: Elementi postmoderne poetike Milorada Pavića. In: Dies.: Priča o duši i telu. Slojevi i značenja u prozi Milorada Pavića. [Elemente der postmodernen Poetik Milorad

Pavićs. In: Dies.: Geschichte über die Seele und den Körper. Schichten und Bedeutungen in der Prosa Milorad Pavićs]. Prosveta: Beograd 1992, S. 104–110.

Müller, Roland: Die Haut am Hofe des Kalifen. In: Frankfurter Rundschau, 25. 6. 1988.

Nedić, Marko: Hazarski i drugi palimpsesti Milorada Pavića [Milorad Pavićs chasarische und andere Palimpseste]. In: Savremenik, 1986, H. 1-2, S. 61–90.

Nowakowski, Tadeusz: Das Attentat des Dichters. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. 3. 1988.

Okopenko, Andreas: Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Salzburg: Residenz Verlag 1970.

Okopenko, Andreas: Lexikon Roman: Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Wien: Deuticke Verlag 2008.

Olah, Kristijan: Knjiga-Bog. (Postmoderna) duhovnost u Hazarskom rečniku Milorada Pavića [Das Gott-Buch. (Postmoderne) Spiritualität im Chasarischen Wörterbuch von Milorad Pavić]. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2012.

Paul, Werner: Alle sind wir Chasaren. In: Süddeutsche Zeitung, 29. 6. 1988.

Pančić, Teofil: 024: Jedno dunavsko punoletstvo [024: Eine Volljährigkeit von der Donau]. In: http://pescanik.net/024-jedno-dunavsko-punoletstvo, abgerufen am 10. 12. 2015.

Pavić, Milorad: Die serbische Literatur der Vorromantik. Übersetzt von Vesna Cidilko. In: Reinhard Lauer (Hg.): Sprachen und Literaturen Jugoslaviens: Beiträge vom ersten Deutsch-Jugoslavischen Seminar in Göttingen, 9.–14. November 1981. Opera Slavica, n. F., Bd. 6, O. Harrassowitz: Wiesbaden 1985, S. 130–148.

Pavić, Milorad: Die serbische Vorromantik und Herder. In: Wilfried Potthof (Hg.): Vuk Karadžić im europäischen Kontext: Beiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums der Vuk Karadžić – Jacob Grimm-Gesellschaft am 19. und 20. November 1987, Heidelberg: C. Winter 1990, S. 80–85.

Pavić, Milorad: Serbien, Byzanz und Europa. In: Die Zeit, 26. 7. 1991.

Pavić, Milorad: Mein Jahrhundertbuch (17). Milorad Pavić über das Nichtlineare und Georges Perec. Die Zeit, 22. 4. 1999.

Pavić, Milorad: Autobiografija. In: Ders.: Roman kao država i drugi ogledi [Autobiographie. In: Ders.: Der Roman als Staat und andere Essays]. Beograd: Plato 2005, S. 7–8.

Pavić, Milorad: Početak i kraj čitanja – početak i kraj romana. In: Ders.: Roman kao država i drugi ogledi [Anfang und Ende des Lesens – Anfang und Ende des Romans. In: Ders.: Der Roman als Staat und andere Essays]. Beograd: Plato 2005, S. 14–24.

Pavić, Milorad: Odlazak Borhesa. In: Ders.: Roman kao država i drugi ogledi [Borges' Hingang. In: Ders.: Der Roman als Staat und andere Essays]. In: Beograd: Plato 2005, S. 71–73.

Perschy, Jakob Michael: Ein chasarischer Lexikonroman. Jugoslawiens Umberto Eco. In: Die Presse, 6./7. 8. 1988.

Pietrek, Klaus W.: Barockale Sinnlichkeit. In: Space, Mai 1989.

Pijanović, Petar: Pavić. Beograd: Filip Višnjić 1998.

Pletnjowa, Swetlana Aleksandrowna: Die Chasaren: Mittelalterliches Reich an Don und Wolga. Wien: Schroll 1979.

Potić, Dušica: Lirski nagoveštaj. Poezija Milorada Pavića i postmodernizam [Lyrische Andeutung. Milorad Pavićs Dichtung und die Postmoderne]. In: http://www.rastko.org.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/10_pkp_potic_c.html, abgerufen am 10. 12. 2015.

Praschl, Peter: Wenn Blicke alt machen. In: TV-Magazin (Stern TV-Beilage), Nr. 26, 23. 6. 1988.

Rahn, Karin: Nanu – ein Lexikonroman? In: Landshuter Zeitung, 8. 4. 1988.

Rahn, Karin: 100 000 Wörter. Nanu, ist das ein Lexikonroman? In: Südwest Presse, 14. 4. 1988.

Rahn, Karin: Ein Roman mit Gebrauchsanweisung. In: Fuldaer Zeitung/Hünfelder Zeitung, 11. 7. 1988.

Rahn, Karin: Roman wie ein Lexikon. In: Der Neue Tag (Schwandorf), 16. 7. 1988.

Rakusa, Ilma: Alchimistische Spiele. „Das Chasarische Wörterbuch" von Milorad Pavić. In: Neue Züricher Zeitung, 24. 6. 1988.

Rakusa, Ilma: Kreuzworträtsellektüre. In: Neue Züricher Zeitung, 14. 8. 1991.

Rakusa, Ilma: Die Wanderungen der Tode. In: Neue Züricher Zeitung, 14. 6. 1995.

Razum, Christine: (Rezension des *Chasarischen Wörterbuchs*). In: Der Evangelische Buchberater, Nr. 4 (Oktober–Dezember1988), Jg. 42.

Riffaterre, Michael: Kriterien für die Stilanalyse. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: Fink, 1975, S. 163–195.

Rosendorfer, Herbert: ... und auch der Knabe van der Spaak mit den zwei Daumen an jeder Hand. In: Weltwoche, 14. 4. 1988.

Rothschild, Thomas: Lust am Labyrinth. In: Die Zeit, 5. 5. 1989.

Rumler, Fritz: Den Balkan im Auge. In: Der Spiegel, Nr. 26, 27. 6. 1988.

Schmickl, Gerald: Roman als Kreuzworträtsel. Milorad Pavić fabuliert manieristisch am Leser vorbei. In: Lesezirkel, o. D.

Schmidt, Julia: Karneval der Überlebenden: Intertextualität in Arno Schmidts Novellen-Comödie „Die Schule der Atheisten". Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 131, Amsterdam/Atlanta: Rhodopi 1998.

Schmitz-Emans, Monika: Von der Ringparabel zur Buchparabel. Milorad Pavics *Chasarisches Wörterbuch* (*Hazarski recnik*) als poetologische Reflexion über geteilte Wahrheiten. In: Dies. (Hg.): Transkulturelle Rezeption und Konstruktion. Festschrift für Adrian Hsia. Heidelberg: Synchron 2004. S. 187–204.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: Hans Robert Jauß. Wege des Verstehens (Rezension). In: Klaus-Dieter Ertler und Werner Helmich (Hg.): Das Rezensionswerk von Ulrich Schulz-Buschhaus. Eine Gesamtausgabe. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005, S. 703.

Seeliger, Rolf: Am Ende ein Doppelmord. In: Tageszeitung (München), 17. 2. 1988.

Sidorko, Clemens P.: Intertextualität und postmoderne Elemente in Milorad Pavićs „Hazarski rečnik, roman-leksikon u 100 000 reči". Lizentiatsarbeit. Basel 1989.

Sperl, Ingeborg: Postmodernes Puzzle. In: Der Standard, 22. 3. 1991.

Sperl, I(ngeborg): Paradoxe Orakel falscher Propheten. In: Der Standard, 7. 4. 1995.

Srejović, Dragoslav und Aleksandrina Cermanović-Kuzmanović: Rečnik grčke i rimske mitologije [Wörterbuch der griechischen und römischen Mythologie]. Drugo izdanje. Beograd: Srpska književna zadruga 1987.

Staudacher, Cornelia: Warnung vor einem trickreichen Fabulierer. In: Tagesspiegel, 18. 8. 1991.

Staudacher, Cornelia: Die Peitsche knallt. In: Tagesspiegel, 17. 4. 1995.

Šimko, Dušan: Phantastischer Roman. In: Tages-Anzeiger, 24. 6. 1988.

Šimko, Dušan: Das Martyrium des pannonischen Menschen. In: Tages-Anzeiger, 12. 9. 1991.

Thumann, Michael: Der Krieg der Kriegsreporter. In: Die Zeit, 2. 9. 1994.

Thuswaldner, Anton: Wie vermißt man diesen Kosmos? In: Salzburger Nachrichten, 23. 7. 1988.

Thuswaldner, Anton: Der Leser als Regisseur. In: Salzburger Nachrichten, 1. 6. 1991.

Thuswaldner, Anton: Ein literarisches Paar hinterläßt seine Spuren. In: Salzburger Nachrichten, 1. 4. 1995.

Ulrich, V(ladimir): Verwirrender Literatur-Leckerbissen. In: Mittelbayerische Zeitung, 12. 12. 1986.

Ulrich, V(ladimir): Skurrile Reise durch einen literarischen Kosmos. In: Deutsche Tagespost, 21. 1. 1989.

Ulrich, Vladimir: Fabulierkunst mit Ranken. In: Mittelbayerische Zeitung, 10. 5. 1995.

Vukašinović, Veroljub (Hg.): Savremena srpska proza 5. Pavić i postmoderna [Zeitgenössische serbische Prosa 5. Pavić und die Postmoderne]. Trstenik: Narodni univerzitet 1994.

Vuković, Slobodan: Etika zapadnih medija. Antisrpska propaganda i „humanitarna" intervencija [Die Ethik der westlichen Medien. Antiserbische Propaganda und die „humanitäre" Intervention]. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića 2014.

Wallmann, Hermann: Landschaften in Blut gemalt. In: Süddeutsche Zeitung, 8./9. 4. 1995.

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim: Acta humaniora 1987.

White, Hayden: Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1973.

Wittmann, Mirjana: Schreiben wie ein Schmuggler. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 19. 6. 1988.

Zink, Andrea: Milorad Pavićs ‚Chasarisches Wörterbuch': postmodern und klassisch männlich. In: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft. Heft 1 (2005): Übergänge. Ost-West-Feminismen, S. 48–62.

Zima, Peter V.: Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. 2., überarb. Aufl. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2001.

Zirkler, Roland: Wer weiss schon, wohin er strebt. In: Rhein-Necker-Zeitung, 6./. 5. 1995.

Sekundärliteratur 2 - sonstige digitale Quellen

www.khazars.com, abgerufen am 11. 12. 2015.

http://www.encyclopedia.com/article-1G2-2587500386/adam-kadmon.html, abgerufen am 7. 12. 2015.

http://www.duden.de/rechtschreibung/Polaritaet, abgerufen am 7. 12. 2015.

http://www.khazaria.com/khazar-biblio/sec1.html, abgerufen am 9. 12. 2015.

ANHANG

Kurzfassung

Die Arbeit untersucht die Rezeption von Werken des serbischen Schriftstellers Milorad Pavić (1929–2009) im deutschsprachigen Raum. Der Forschungsgegenstand bezieht seine Relevanz aus der Tatsache, dass es sich hierbei um den vorläufig letzten Fall intensiver Rezeption eines serbischen Autors in Deutschland, Österreich und der Schweiz handelt und dadurch um eine historisch neue Etappe literarischer Wechselbeziehungen zwischen Serbien und den Ländern des deutschsprachigen Kulturkreises.

Milorad Pavić gelangt mit seinem experimentellen „Lexikonroman“ *Hazarski rečnik* aus dem Jahr 1984 (dt. *Das Chasarische Wörterbuch*, 1988) zu internationaler Bekanntheit. Der außerordentliche Erfolg seiner Werke beim Laienpublikum geht mit der breiten Anerkennung seitens der Kritik einher, die Pavić zu einem der Stabführer der literarischen Postmoderne erklärt.

Ausgehend von den theoretischen Ansätzen der Rezeptions- und Wirkungsästhetik wie sie vor allem von Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser formuliert werden, ist es das Ziel der Arbeit, die kritische Aufnahme von Pavićs Romanen einerseits in der deutschsprachigen Zeitungs- bzw. Tageskritik, andererseits in der literaturwissenschaftlichen (akademischen) Forschung zu analysieren. Dem liegt die Überzeugung zugrunde, dass der Rezeptionscharakter maßgeblich von der Wahrnehmung Pavić'scher Werke seitens der deutschsprachigen professionellen Leserschaft geprägt wurde. Unter Berücksichtigung literatursoziogischer und ästhetischer Aspekte der Rezeption sollen das Profil und die Ursachen der paradoxalen Entwicklung gezeigt werden, die sich als Wandel von anfänglicher allseitiger Anerkennung des Schriftstellers hin zu seiner Verbannung aus dem literarischen Bewusstsein der deutschsprachigen Länder vollzogen hat.

Folgende Fragen stehen dabei im Vordergrund der Untersuchung: Welches literarische und kulturelle Vorwissen lässt sich aus den Reaktionen der deutschsprachigen Kritik als der vorherrschende Erwartungshorizont bei der Begegung mit Pavićs Romanen rekonstruieren? Welche Interpretationen haben die Wirkungsmechanismen von Pavićs experimenteller Prosa hervorgebracht? Wie hat der Autor durch explizite metapoetische Kommentare selbst Strategien

der Rezeptionssteuerung entwickelt? Wie hat der gesellschaftspolitische Kontext der 1990er Jahre (Bürgerkrieg in Jugoslawien) auf die Rezeption eingewirkt?

Die Untersuchung zeichnet die literaturkritische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit drei von Pavićs ins Deutsche übersetzten Romanen (*Das Chasarische Wörterbuch*, *Landschaft in Tee gemalt* und *Die Inwendige Seite des Windes*) in ihrer ganzen Intensität und Diversität nach. Festgehalten werden zunächst die positiven Reaktionen des Fachpublikums auf formal-ästhetische und thematische Aspekte von Pavićs Schaffen sowie der große Facettenreichtum, den die Interpretationen seiner Werke hervorgebracht hat. Danach steht der 1995 vollzogene Wandel von den ästhetischen hin zu politischen Urteilskriterien bei der Bewertung von Pavićs Prosa zur Diskussion, der als direkte Folge der Einwirkung des soziopolitischen Kontextes auf die Rezeption gedeutet wird. In diesem Zusammenhang steht auch die gegenseitige Abhängigkeit zwischen der offiziellen Serbien-Politik deutschsprachiger Länder in den 1990er Jahren, der Berichterstattung über die Jugoslawienkriege in den Tageszeitungen als medialem Sprachrohr der offiziellen Politik und der literaturkritischen Praxis zur Sprache.

Abstract

The thesis examines the reception of works by the Serbian writer Milorad Pavić (1929-2009) in the German-speaking countries. The research subject draws its relevance from the fact that the interest in Pavić's novels marks the last period of intensive reception of a Serbian author in Germany, Austria and Switzerland and at the same time a historically new stage of literary relations between Serbia and the countries of the German-speaking cultural sphere.

With his experimental "Lexicon Novel" *Hazarski rečnik* (1984, *Dictionary of the Khazars*) Milorad Pavić gains national and international fame. The remarkable success of his works within a wide readership goes along with the wide recognition by the professional reviewers and critics, who declare Pavić one of the leaders of postmodern literature.

Based on the theoretical approaches of the reception theory as they are formulated mainly by Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser, it is the goal of this paper to analyse the critical reception of Pavić's novels in the German newspaper or daily criticism, on the one hand, and within the academic research (literary science), on the other hand. This is based on the

conviction that the reception character was strongly influenced by the perception of Pavićs works by the German professional readership. Considering both aesthetic and social aspects of the reception, the paper aims to show and explain the causes of a paradox development that went on as a transition from initial unanimous recognition of the writer to his expulsion from the literary map of the German-speaking countries.

The following questions are at the forefront of the research: Which literary and cultural knowledge can be reconstructed from the reactions of the German criticism as the dominant horizons of expectation that influenced the understanding of Pavić's novels? What kind of interpretations have the strategies of Pavić's experimental prose brought forth? How has the author developed strategies of reception control through explicit metapoetic comments? What was the impact of the socio-political context of the 1990s (Civil War in Yugoslavia) on the reception?

The paper traces the critical reception of the three of Pavić's novels translated into German (*Dictionary of the Khazars*, *Landscape Painted with tea* and *The Inner Side of the Wind or A Novel of Hero and Leander*) in all its intensity and diversity. It firstly captures the positive reactions of reviewers and critis on formal-aesthetic and thematic aspects of Pavićs works, which has resulted in a great variety of interpretations. Subsequently it discusses the shift away from aesthetic towards political criteria of judgment, which the author of the thesis regards as a direct result of the influence of the socio-political context on the reception. In this context the paper discusses the interdependence between the official politics of German-speaking countries towards Serbia during the 1990s, the coverage of the Yugoslav wars in the newspapers as their medial support and the literary critical practice.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Milica Mustur (geb. Paovica)

Geburtsdatum: 15. August 1980

Geburtsort: Beograd, Serbien

Ausbildung – wissenschaftlicher Werdegang

1999	Abschluss des Bundesgymnasiums Wien XIII Fichtnergasse.
1999–2003	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und Russisch (Stzw), Universität Wien
2003–2007	Diplomstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität Wien
2007	Abschluss des Diplomstudiums der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität Wien
2009 –	Doktoratsstudium der Philosophie (Dissertationsgebiet: Vergleichende Literaturwissenschaft), Universität Wien

Berufliche Tätigkeit

2008	Leiterin des Fremdspachenkurses Deutsch am Österreich Institut Beograd
2009–2010	Forschungsmitarbeiterin des Institut za književnost i umetnost Beograd (Institut für Literatur und Kunst Beograd) am Projekt „Savremene književne teorije i njihova primena: Nove diskursivne prakse književnoteorijskih proučavanja“ (Zeitgenössische Literaturtheorien und ihre Anwendung: Neue diskursive Praktiken der literaturtheoretischen Forschung)
2011–	Forschungsmitarbeiterin des Institut za književnost i umetnost Beograd (Institut für Literatur und Kunst Beograd) am Projekt „Kulturološke književne teorije i srpska književna kritika“ (Kulturologische Literaturtheorien und die serbische Literaturkritik)

Publikationen

Monographie

Poetika samilosti Venedikta Jerofejeva [Venedikt Erofeevs Poetik des Mitleids]. Beograd: Institut za književnost i umetnost 2012.

Beiträge in Zeitschriften und Sammelpublikationen

1. Zadovoljstvo u kontekstu. Smisao i funkcija književne kritike u *Istoriji srpske književne kritike* Predraga Palavestre [Die Lust am Kontext. Sinn und Funktion der Literaturkritik in der *Istorija srpske književne kritike* (Geschichte der serbischen Literaturkritik) von Predrag Palavestra]. In: Književna istorija 137/138 (2009), Jg. XLI, S. 51–65.

2. Dijalog sa Bahtinom. Dijalogizam, karnevalizacija i intertekstualnost u romanu *Moskva – Petuški* Venedikta Jerofejeva [Ein Dialog mit Bachtin. Dialogismus, Karnevalisierung und Intertextualität im Roman *Moskau – Petuški* von Venedikt Erofeev]. In: Književna istorija 139 (2009), Jg. XLI, S. 647–669.

3. Ambivalentnost teorije dijalogizma [Ambivalenzen der Dialogizitätstheorie]. In: Književna istorija 143/144 (2011), Jg. XLIII, S. 339–352.

4. Teorija komparatistike i srpska književna kritika [Theorie der Komparatistik und die serbische Literaturkritik]. In: Milan Radulović (Hg.): Srpska književna kritika druge polovine XX veka: tipološka proučavanja [Die serbische Literaturkritik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: typologische Untersuchungen]. Beograd: Institut za književnost i umetnost 2013, S. 229–259.

5. Obnova hrišćanske antropologije u savremenom ruskom romanu [Die Erneuerung der christlichen Anthropologie in der zeitgenössischen russischen Romanprosa]. In: Popović, Radomir (Hg.): Srpska teologija danas 2012 [Die serbische Theologie von heute 2012]. Beograd: Pravoslavni Bogoslovski Fakultet 2013, S. 469–477.

6. Nemačke fasete Milorada Pavića [Die deutschsprachigen Facetten Milorad Pavićs]. In: Slobodanka Vladiv-Glover, Milena Ilišević und Igor Perišić (Hg.): Transkulturna dimenzija slavističkih studija i komparativna književnost / Transcultural Dimension of Slavic Studies and Comparative Literature. Beograd: Institut za književnost i umetnost 2014, S. 179–199.

7. Die Rückkehr zum Verworfenen – neue Lesarten des *Chasarischen Wörterbuchs* in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft. In: Jelena Marićević (Hg.): Povodom trideset godina od štampanja romana „Hazarski rečnik“ Milorada Pavića (1984–2014) [Anlässlich des dreißigsten Jahrestags der Publikation des Romans „Chasarisches Wörterbuch“ von Milorad Pavić]. Novi Sad: Studentska asocijacija Filozofskog fakulteta 2015, S. 91–117.

8. Milorad Pavić in den Kritiken der deutschsprachigen Tagespresse. In: Gabriella Schubert (Hg.): Serben und Deutsche im 20. Jahrhundert – im Schatten offizieller Politik. Forschungen zu Südosteuropa. Sprache – Kultur – Literatur, Bd. 12. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2015, S. 155–172.

Rezensionen (Auswahl)

1. Čin upoznavanja [Akt des Kennenlernens]. Robert Hodel: *Hundert Gramm Seele, Serbische Poesie aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts / Deset deka duše, Antologija srpske poezije druge polovine XX veka*), In: Književna istorija 145 (2011), Jg. XLIII, S. 929–933.

2. Simbolički kapital stvarnosti [Das symbolische Kapital der Wirklichkeit]. Norbert Bachleitner: *Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonromans*. In: Književna istorija 149 (2013), Jg. XLV, S. 361–366.