



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Gewalt: Ausdruck der Liebe und unreflektierter
Erziehungsmethoden“

Eine Analyse zweier Texte der zeitgenössischen kroatischen
Frauenliteratur

verfasst von / submitted by

Mara Ikić, MA

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

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 347 365

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Französisch
UF Bosnisch/Kroatisch/Serbisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Miranda Jakiša

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
Einleitung	6
1 Wissenschaftliche Ansätze zur Frauenliteratur.....	8
1.1 Über den Begriff <i>Frauenliteratur</i>	8
1.2 Die Anfänge der Frauenliteratur	10
1.3 Neue Frauenliteratur und weibliches Schreiben.....	11
1.3.1 Die angloamerikanische Theorie	12
1.3.2 Die französische Theorie	13
1.4 Bevorzugtes Genre und präferierte Schreibweisen	15
1.4.1 Die autobiografische und topografische Darstellungsweise	15
1.4.2 „Körpertexte“.....	16
2 Gewalt im literarischen Diskurs	17
2.1 Narration als Abbild der Gewalt.....	18
2.2 Formen der Gewalt	20
2.2.1 Strukturelle Gewalt	20
2.2.2 Die strukturelle Gewalt des Patriarchats	21
2.3 Gewalt in der Institution <i>Familie</i>	22
2.3.1 Häusliche Gewalt	23
2.3.2 Direkte Gewalt in der Eltern-Kind-Beziehung	24
2.3.2.1 Die Beleidigung	25
2.3.2.2 Die Ohrfeige.....	25
2.3.3 Die wechselseitige Beziehung zwischen Gewalt und Liebe	27
3 Weibliches Schreiben in der südslawischen Literatur	28
3.1 Die Stellung der Frau in der patriarchalen südslawischen Gesellschaft.....	29
3.2 Das „Sichtbarwerden“ der weiblichen Stimme	30
3.3 Frauenstimmen in Serbien – Widerstand gegen den neuen Realismus	31
3.4 Frauenliteratur in Kroatien	33
3.4.1 Die 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts	33
3.4.2 Die Entwicklung seit den 1990er Jahren	34
3.4.3 Die Besonderheit der (quasi-)autobiografischen Prosa.....	35
3.4.4 Die Pionierin Irena Vrkljan.....	37
3.4.4.1 Literaturgenre Vrkljans	37
3.4.4.2 Sprache und Stil Vrkljans.....	38
3.4.5 Die Nachfolgerin Slavenka Drakulić	39

3.4.5.1 Drakulićs Literaturgenre	41
3.4.5.2 Drakulićs Sprache und Stil.....	42
4 Textanalyse <i>Svila, škare</i> und <i>Optužena</i>.....	44
4.1 Konzeption des Romans <i>Svila, škare</i>	44
4.1.1 Gattung und Erzählstil	44
4.1.2 Formale Aspekte und thematischer Bezug in <i>Svila, škare</i>	46
4.1.3 Inhalt des Romans.....	47
4.1.4 Hauptfiguren	47
4.1.4.1 Der Vater	48
4.1.4.2 Die Mutter	48
4.1.4.3 Irena.....	49
4.1.5 Formen der Gewalt in <i>Svila, škare</i>	50
4.1.5.1 Physische Gewalt	50
4.1.5.2 Psychische Gewalt.....	52
4.1.5.3 Strukturelle Gewalt	55
4.1.6 Motive für den Einsatz von Gewalt	58
4.1.6.1 Gewalt als Ausdruck der Macht(-losigkeit)	58
4.1.6.2 Gewalt als Bestrafung	59
4.1.6.3 Gewalt als Erziehungsmethode	60
4.1.6.4 Kreative Verarbeitung von Gewalt	63
4.2. Konzeption des Romans <i>Optužena</i>	64
4.2.1 Gattung und Erzählstil	65
4.2.2 Formale Aspekte und thematischer Bezug	65
4.2.3 Inhalt des Romans.....	66
4.2.4 Hauptfiguren	67
4.2.4.1 Der Vater	67
4.2.4.2 Die Mutter	68
4.2.4.3 Die Tochter.....	68
4.2.5 Formen der Gewalt in <i>Optužena</i>	69
4.2.5.1 Physische Gewalt	69
4.2.5.2 Psychische Gewalt.....	72
4.2.5.3 Strukturelle Gewalt	75
4.2.6 Motive für den Einsatz von Gewalt	77
4.2.6.1 Gewalt als Bestrafung	77
4.2.6.2 Gewalt als Ausdruck von Macht(-losigkeit)	79

4.2.6.3 Gewalt als Ausdruck elterlicher Zuwendung	81
5 Conclusio	85
6 Bibliografie.....	89
7 Abstract	94
8 Sažetak na hrvatskom jeziku	95

Vorwort

Das Interesse an der Darstellungsweise der Gewalt in der zeitgenössischen südslawischen Frauenliteratur kam bereits im ersten Semester meines Studiums auf. Im Rahmen des literaturwissenschaftlichen Proseminars Bosnisch/Kroatisch/Serbisch wurde ich auf Irena Vrkljan und das weibliche Schreiben aufmerksam. Noch nie zuvor hatte ich einen Text gelesen, in dem Gewalterfahrung und Leiden so nüchtern und eindrucksvoll zugleich geschildert wurden.

Insofern war mir bei der Suche nach einem Thema für meine Diplomarbeit rasch klar, dass ich diesen und einen weiteren für die zeitgenössische südslawische Frauenliteratur repräsentativen Text auf ihre Darstellung von Gewalt innerhalb der Familie untersuchen möchte.

Univ.-Prof. Mag. Dr. Miranda Jakiša danke ich durch die Übernahme der Betreuung meiner Diplomarbeit für die Umsetzung dieses Ziels.

Weiters danke ich allen mir wichtigen Menschen, die diesen langen und oftmals körperlich und emotional kräfterraubenden Weg mit mir gegangen sind.

Ich schätze mich unglaublich glücklich, Familienangehörige, Verwandte, Freundinnen und Freunde zu haben, die an mich glaubten, sehr viel Verständnis hatten und Loyalität bewiesen. Ihre aufmunternden Worte, lustigen, traurigen, tiefgründigen und weniger geistreichen Gespräche, das stundenlange Zuhören und Mitfühlen, die unvergesslichen in- und ausländischen Abenteuer, das gemütliche Beisammensein und noch vieles mehr haben mich immer wieder neu motiviert und meinem Ziel damit Stück für Stück nähergebracht.

Dank gebührt auch meinen Arbeitskolleginnen und -kollegen, die mir diverse Dienste abgenommen und während meiner gesamten Studiendauer eine möglichst flexible Zeiteinteilung ermöglicht haben.

Meinen Vorgesetzten danke ich von ganzem Herzen für ihre Unterstützung bei der Umsetzung jedes von mir angestrebten studienrelevanten Vorhabens.

Einleitung

Gewalt ist allgegenwärtig und zeitlos, hat also immer schon stattgefunden und wird auch immer stattfinden – unabhängig von sozialer Schicht, örtlicher Positionierung, ob in großen (nationalen) Dimensionen oder in ganz kleinen und kleinsten Bereichen wie etwa der Familie.

Als Forschungsthema hat Gewalt insbesondere seit den 1980er Jahren interdisziplinär an Bedeutung gewonnen und wurde unter anderem in der Soziologie, Psychologie, Kultur-, Geschichts-, Politik-, Medien-, Geistes- und Sozialwissenschaft thematisiert.

In die Literatur hat Gewalt schon vor Langem Eingang gefunden, doch die Frage nach der Darstellbarkeit und Erfahrungsdimension von Gewalt in spezifisch weiblichen Texten wurde ebenfalls erst in den letzten Jahrzehnten zum Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaft, insbesondere der Frauenliteratur (vgl. Christ & Gudehus 2013: VII; Geier 2013: 267).

Ausgehend von der Forschungsfrage, wie Gewalt in der südslawischen Frauenliteratur, dargestellt wird, will diese Arbeit aufzeigen, dass sich Gewalt im Lebensraum Familie unterschiedlich manifestiert. Die zentrale These lautet, dass Gewaltanwendung einerseits der durch Tradition determinierten Erziehung dient, andererseits Ausdruck elterlicher Zuwendung sein kann.

Als Gegenstand dieser Untersuchung dienen zwei Romane der zeitgenössischen kroatischen Frauenliteratur. Dabei handelt es sich einerseits um die von Irena Vrkljan 1984 erstmals erschienene (pseudo- bzw. quasi-)autobiografische Prosa *Svila, škare* [Seide, Schere] sowie um den 2012 veröffentlichten Roman *Optužena* [Die Angeklagte] von Slavenka Drakulić.

Kapitel 1 gibt Einblick in die Anfänge und Geschichte der international etablierten Frauenliteratur. Es wird zunächst dargelegt, welche Definition von Frauenliteratur für die Zwecke der gegenständlichen Arbeit am treffendsten erscheint, um in einem weiteren Schritt die Entwicklung des weiblichen Schreibens zu skizzieren. Dies ist insofern von Bedeutung als das Verfassen von Literatur lange Zeit als Männerdomäne galt und Frauen sich ihren Status als Autorinnen erst „erkämpfen“ mussten. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die feministische Theorie und Kritik gelegt, die der Entstehung einer spezifisch weiblichen Schreibweise den Weg ebneten. Wie sich diese genau äußert und welche Gattungen sie vor allem umfasst, bildet den Abschluss dieses Kapitels.

In Kapitel 2 wird in einem ersten Schritt die enge Beziehung zwischen Gewalt und Literatur beleuchtet. Anschließend werden die unterschiedlichen, für die Zwecke dieser Arbeit

relevanten Formen von Gewalt knapp dargestellt. Als nächstes werden das Patriarchat und damit verbunden die Institution Familie einer näheren Betrachtung unterzogen, in deren Kontext, so die Annahme, Gewalthandeln und -erleben weit verbreitet sind. Gefragt wird, welche Arten von Gewalt dafür kennzeichnend sind sowie welcher Stellenwert Frauenliteratur bei der Aufarbeitung von Gewalterfahrung als Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse zukommt. Besondere Aufmerksamkeit gilt des Weiteren dem Verhältnis von Gewalt und Erziehung sowie der wechselseitigen Beziehung von Gewalt und Liebe. Diese beiden Aspekte bilden dann die Grundlage für die konkrete Analyse der beiden gewählten Romane.

Als Einführung in die Untersuchung der literarischen Texte *Svila, škare* und *Optužena* wird in Kapitel 3 die Entwicklung des weiblichen Schreibens in der südslawischen Literatur nachgezeichnet. Dabei wird auf die benachteiligte Stellung der Frau in der (ursprünglich) stark patriarchal geprägten südslawischen Gesellschaft, die Besonderheit der autobiografischen Prosa sowie auf die zwei äußerst wichtigen Vertreterinnen der zeitgenössischen kroatischen Frauenliteratur, Irena Vrkljan und Slavenka Drakulić und deren spezifischen Stil eingegangen.

Kapitel 4 ist der eingehenden Analyse der Romane *Svila, škare* und *Optužena* gewidmet. Nach der Erörterung ihrer strukturellen, erzählperspektivischen und inhaltlichen Merkmale sowie der Vorstellung der Hauptfiguren und des Inhalts werden die Texte vor dem Hintergrund der aus der Theorie zum weiblichen Schreiben und der Gewaltforschung gewonnenen Erkenntnisse auf die zentralen Formen, Darstellungen und Motive von Gewalt analysiert.

Kapitel 5 beinhaltet schließlich eine Zusammenfassung der wesentlichen Ergebnisse der Arbeit.

1 Wissenschaftliche Ansätze zur Frauenliteratur

Um die Darstellung von Gewalt in der kroatischen Frauenliteratur tiefergehend analysieren zu können, ist es zunächst wichtig, den Weg der Frauen in die Literatur an sich genauer zu betrachten. Dabei ist es auch erforderlich, den Begriff *Frauenliteratur* mitsamt der damit verbundenen Definitionsproblematik genau zu beleuchten, was in diesem Kapitel unternommen wird. Dies soll nicht nur helfen, die Auseinandersetzung vieler Autorinnen mit dem vielschichtigen Thema Gewalt besser nachvollziehen zu können, sondern soll auch ein größeres Verständnis für die Forderung nach einer spezifisch weiblichen Ästhetik und Schreibweise wecken.

In der Literaturwissenschaft ist der Begriff *Frauenliteratur* bis heute noch nicht klar definiert. Es kursieren die unterschiedlichsten Theorien darüber, welcherlei Literatur tatsächlich unter dieser Bezeichnung zu verstehen ist. Doch wenngleich sich der Terminus nicht exakt und zur Zufriedenheit aller Literaturwissenschaftler*innen abgrenzen lässt, erscheint es für die Zwecke dieser Arbeit sinnvoll und zugleich notwendig, zu erläutern, was im Gegenständlichen darunter verstanden werden kann.

1.1 Über den Begriff *Frauenliteratur*

Der Duden (2006⁶: 607) bezeichnet mit *Frauenliteratur* die „von Frauen verfasste [im Zusammenhang mit der Frauenbewegung entstandene] Literatur, Frauen betreffende Literatur.“ Hier werden zwei verschiedene Verwendungszusammenhänge von *Frauenliteratur* angerissen: zum einen als Bezeichnung für eine zu einem bestimmten Zeitpunkt verfasste Literatur von Frauen, zum anderen als eine Art Oberbegriff für eine sich *auf* Frauen beziehende Literatur. Dass es sich bei der Frauenliteratur jedoch um ein weitaus komplexeres Gebiet handelt, das einer genaueren begrifflichen Abgrenzung bedarf, versucht Osinski (1997: 108) in ihrer diesbezüglichen Theorie mit der folgenden Definition zu erklären:

1. Der Begriff F. ist mehrdeutig; er bezeichnet a. die von Frauen geschriebene und in die Literaturgeschichten eingegangene Literatur überhaupt; b. Literatur von Frauen über Frauen für Frauen. Darunter werden meist Liebes- und Eheromane mit weiblichen Protagonisten, Autobiographien oder Ratgeber verstanden. Von der traditionellen F. kann man die Neue F. unterscheiden, die im Zusammenhang mit der internationalen Frauenbewegung in den 60er und 70er Jahren entstanden ist. [...]
2. Die F. ist weder auf bestimmte Gattungen noch Epochen beschränkt.

Während sich der Duden in seiner Kurzerklärung zur Frauenliteratur ausschließlich auf jene Literatur bezieht, die im Zuge der Frauenbewegung entstanden ist, findet sich bei Osinski zunächst eine äußerst allgemeine, weitgefasste Definition, die von einer weiblichen Urheberschaft ausgeht, die dann enger gefasst wird und sich nicht nur an der Urheberschaft, sondern auch an Zielgruppe und Inhalt orientiert.

Schließlich nimmt sie auch eine Unterscheidung zwischen der „herkömmlichen“ und ebendieser neuen, mit der internationalen Frauenbewegung entstandenen Frauenliteratur vor (vgl. ebd.).

An anderer Stelle (Burdorf et al. 2007: 251) heißt es in Bezug auf Frauenliteratur ebenfalls in knapper Form: „Lit. von bzw. über Frauen“, wobei unter Ersterem „literarische Werke aller Gattungen, die von Frauen verfasst wurden“ gemeint sind, die es „in allen Kulturen und zu allen Zeiten [gibt]“, während sich Zweiteres vorwiegend auf Romane bezieht, „die weibliche Charaktere und weibliche Lebenswirklichkeit in den Mittelpunkt stellen, teilweise mit didaktischer Intention.“ Bei Burdorf et al. findet sich zusätzlich aber auch der Hinweis auf eine *für* Frauen geschriebene Literatur, wenn ausgeführt wird, dass im 20. Jahrhundert Frauenliteratur immer mehr als eine an das weibliche Lesepublikum gerichtete Literatur aufgefasst wird (vgl. ebd. 252).

Gemeinsam ist den hier vorgestellten Definitionen, dass die Kategorie des Geschlechts – anders als bei der nicht gekennzeichneten und als Norm geltenden „Männerliteratur“ – in dreierlei Hinsicht im Vordergrund steht: die Frau als Rezipientin, Verfasserin und Gegenstand der literarischen Texte. Diese explizite Ausrichtung an ein bestimmtes Geschlecht galt mit dem Auftauchen der Frauenfrage in der Literaturwissenschaft Ende der 1970er Jahre zunächst als wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen der männlichen und weiblichen Literatur (vgl. Weigel 1986: 109). Jedoch barg gerade dieses besondere Herausheben des weiblichen Geschlechts die Gefahr der „Ghettoisierung“ und „Reduzierung auf frauenspezifische Inhalte“ und damit auch der Marginalisierung derselben, weshalb sich die deutsche Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel (1989: 22) explizit gegen eine solche Begriffsbestimmung aussprach und für das Verständnis von Frauenliteratur als „diskursives Ereignis“ plädierte:

Wenn ich dagegen ‚Frauenliteratur‘ als diskursives Ereignis behandle, gehe ich *nicht* davon aus, dass der Begriff auf einzelne Texte als Charakterisierung anwendbar oder gar zur Beschreibung von literarischem Material tauglich wäre. Vielmehr frage ich danach, wie die Möglichkeitsbedingungen und Defizite aussahen, aus denen heraus der Diskurs der ‚Frauenliteratur‘ entstanden ist, und welche Spuren er in der Gegenwartsliteratur von Frauen hinterlassen hat. (Weigel 1989: 23)

Demnach ist es Weigel wichtig, weniger die Gattung an sich zu betrachten und zu definieren, sondern vielmehr (diskursiv) zu hinterfragen, warum es eine spezifische „Frauenliteratur“ überhaupt gibt, welche gesellschaftlichen Entwicklungen und Grundannahmen eine solche eigene Gruppierung und Abgrenzung von einer scheinbaren Norm (in diesem Fall der „Männerliteratur“) notwendig gemacht haben.

In diesem Zusammenhang sieht sie hinter den Spezifika weiblichen Schreibens weniger naturgegebene Faktoren als programmatische. Dennoch attestiert sie den von Frauen geschriebenen Texten eine „weibliche Subjektivität“ aufgrund des vollzogenen Wandels vom „Wir“ zum „Ich“ und des Übergangs vom politisch-öffentlichen Diskurs zur persönlichen Redeweise (vgl. Weigel 1989: 47ff.).

Für die Zwecke dieser Arbeit kann somit Folgendes zur Definition des Begriffs *Frauenliteratur* grundsätzlich festgehalten werden: Die verschiedenen Definitionen von Frauenliteratur machen deutlich, dass es sich bei dem Terminus um eine Trias handelt: Literatur von, über und für Frauen. Es handelt sich um eine Literatur, die das spezifisch Weibliche, die subjektive Sicht von Frauen in den Vordergrund rückt und die im Laufe der Zeit, insbesondere mit der Entstehung der internationalen Frauenbewegung Ende der 1960er Jahre eine Bedeutungserweiterung erfahren hat. Auf diese wird in den folgenden Kapiteln genauer eingegangen.

1.2 Die Anfänge der Frauenliteratur

Frauenliteratur gibt es schon sehr lange, allerdings blieb sie für eine geraume Zeit unbemerkt und wurde nicht als Literatur anerkannt (vgl. Schieth 1991: 51).

Erschwerend kommt hinzu, dass viele Werke, die eigentlich von Frauen stammen, unter dem Namen des Ehemannes oder des Verlegers veröffentlicht wurden, um die gewünschte Breitenwirkung zu erzielen. Eine weibliche Auseinandersetzung mit Literatur (theoretisch und systematisch) war lange gesellschaftlich nicht gern gesehen. Seit dem späten 18. Jahrhundert begann dann zwar die Zahl an schreibenden Frauen kontinuierlich zu steigen, ihr literarisches Wirken galt aber weiterhin als „minderwertig“ und als „Tagesproduktion“. Man(n) war schlicht nicht gewillt, ihre Werke in den Literaturkanon¹ aufzunehmen (vgl. Martens 1991: 65).

¹ Als Kanon wird eine „Sammlung von als maßgeblich, musterhaft, bedeutend oder repräsentativ angesehenen Texten, Werken oder Autoren“ [...] bezeichnet, dessen Funktion in der [...] „Auswahl jener geistigen Güter der Vergangenheit [besteht], die vorrangig in die Zukunft tradiert werden sollen.“ (Burdorf et al. 2007: 372)

Darüber hinaus war ihr literarisches Schaffen streng restriktiv. Satire und Logik beispielsweise waren typisch männliche Domänen, während Emotionen und Themen wie Ehe, Familie und Liebe für Frauen vorgesehen waren. Neben Briefen und Tagebüchern stellte der Roman eine von Frauen dominierte Gattung dar, und zwar mit einer klar erzieherischen Funktion: Den Leserinnen sollte das Idealbild einer demütigen, bescheidenen jungen Frau vermittelt werden, deren Tugenden sie zu ihrer bevorstehenden reduzierten Rolle als Ehefrau, Hausfrau und Mutter befähigen sollten (vgl. Schieth 1991: 94).

Obwohl Frauenliteratur in allen Epochen vertreten war, stand sie also lange Zeit im Schatten der männlich dominierten Literatur. Erst der Diskurs über die Rechte von Frauen sowie die damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen im 19. Jahrhundert führten allmählich dazu, dass sich die Frauen zu ihrer schriftstellerischen Tätigkeit bekannten und als Autorinnen akzeptiert wurden. Der schreibende Kampf gegen gesellschaftliche Zwänge reichte jedoch bis weit in das 20. Jahrhundert, als sich die Frauenliteratur endlich als fester Bestandteil der schriftlichen Kultur etablieren konnte (vgl. Burdorf et al. 2007: 252).

Beschränkten sich die entsprechenden Werke anfänglich auf eine „Selbsterfahrungs- und Erkundungsliteratur“ ohne besonderen Anspruch auf formale Ästhetik, so wuchs sie mit der Zeit zu einer Literatur heran, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, „die subjektive Authentizität auf sprachliche und ästhetische neue Art dar[zu]stellen“ (vgl. Osinski 1997: 108).

Wie diese Umsetzung aussah und welche Rolle dabei der feministischen Theorie und Kritik zukam, wird in den folgenden Abschnitten behandelt.

1.3 Neue Frauenliteratur und weibliches Schreiben

Mit der Entstehung der neuen Frauenbewegung² Ende der 1960er Jahre rückte die Wahrnehmung der Frau innerhalb der patriarchal geprägten Gesellschaft verstärkt in den Vordergrund des gesellschaftlichen Diskurses.

Traditionell wurde (und wird teilweise noch immer) der Frau die Rolle der Hausfrau zugesprochen. Künstlerische Begabung und freier Ausdruck galten lange Zeit „als ihrem Wesen nicht gemäß“ – in ganz klarer Abgrenzung zu den Männern (vgl. Moi 1991: 10). Diese Diskrepanz, so die Forderung der feministischen Wissenschaftlerinnen, sollte auch in der Literatur ihren Niederschlag finden. Somit wurden bisher unbeachtete und unbeschriebene

² Die moderne Frauenbewegung lässt sich in drei Phasen gliedern, von denen die erste bereits im 18. Jahrhundert begann und bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts dauerte, die zweite von den 1960ern bis zu den 1990ern und die dritte Welle die Zeit ab 1990 kennzeichnet (vgl. Uni Bielefeld 2017).

Inhalte wie Häuslichkeit oder auch negative Erfahrungen von Frauen zu legitimen literarischen Themen, die ihrerseits stilistisch neue Ausdrucksmöglichkeiten suchten. Diese neue Art der Frauenprosa bzw. der frauenzentrierten Erzählung³ nahm ebenfalls in den 1960er Jahren ihren Anfang. Damals kam es zu sichtbaren Veränderungen in den gesellschaftlichen Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Bereits zu dieser Zeit erschienen zahlreiche literarisch bedeutende Bücher, wie etwa Doris Lessings *Das goldene Notizbuch* (1962) oder *Die Glasglocke* (1963) von Sylvia Plath, die über spezifisch weibliche Erfahrungen berichten. Beide Werke können als feministisch bzw. protofeministisch bezeichnet werden (vgl. Lukić 2003: 67f.).

Als es schließlich Ende der 1970er Jahre zu einer Verschmelzung von Literaturpraxis und Literaturkritik kam, war es nur logisch, dass die andersartigen weiblichen Texte nach noch nie da gewesenen Zugängen und Interpretationsarten verlangten sowie dass der neue kritische Diskurs, der die Besonderheiten der weiblichen Erfahrung berücksichtigte, Frauen noch mehr dazu ermutigte, „anders“ zu schreiben (vgl. ebd. 68).

Die ersten, die sich mit den Spezifika weiblichen Schreibens intensiv auseinandersetzten, waren namhafte Vertreterinnen der angloamerikanischen und französischen Theorie.

1.3.1 Die angloamerikanische Theorie

Das Interesse der amerikanischen Literaturwissenschaftlerinnen (darunter Kate Millett, Mary Ellman und Germaine Greer) galt in erster Linie dem weiblichen Schreiben aus soziologischer Perspektive. Ihr kritisches Hauptaugenmerk richtete sich demnach auf die gesellschaftlich konstruierte Rolle des weiblichen Geschlechts. Weitere wesentliche Fragen bezogen sich auf die Darstellung der Frauenfiguren in literarischen Texten sowie auf Frauen als Rezipientinnen von Hochliteratur (vgl. Lukić 2003: 68).

Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin, Schriftstellerin und Feministin Kate Millett gehörte zu den ersten, die sich für ein Schreiben aus einer spezifisch weiblichen Perspektive aussprach. In ihrem für die feministische Bewegung sehr bedeutenden Werk *Sexual Politics* (1970), in dem sie die Entwicklung des Patriarchats in den westlichen Gesellschaften abbildet, thematisiert sie die Unterschiede zwischen den Geschlechtern als biologische Kategorie (*sex*) und versteht das Geschlecht (*gender*) als kulturelles bzw. politisches Konstrukt, aus dem sich

³ Der Begriff *woman-centered narratives* wurde von Rosalind Coward (1985) geprägt (vgl. Lukić 2003: 68).

die traditionellen Geschlechterrollen im patriarchalen Gesellschaftssystem herausgebildet haben (vgl. ebd. 71; Nemec 2003: 343).

Anderen Wissenschaftlerinnen griff dieser Ansatz jedoch zu kurz, für sie galt es den Schwerpunkt der feministischen Kritik noch auszuweiten. Sowohl die „Gynokritikerin“⁴ Elaine Showalter als auch Ellen Moers sowie auch andere bemühten sich in weiterer Folge um die Etablierung einer weiblichen Literaturgeschichtsschreibung, die nicht nur das Ende des ausschließlich phallozentrischen Literaturkanons zur Folge haben, sondern auch zur Anerkennung von weiblichen Autorinnen führen sollte (vgl. Lukić 2003: 67f.).

Die französischen Literaturwissenschaftlerinnen verfolgten das gleiche Ziel wie ihre angloamerikanischen Kolleginnen, allerdings aus einer etwas anderen Perspektive.

1.3.2 Die französische Theorie

In Beantwortung der Frage nach einer weiblichen Ästhetik liefern die Vertreterinnen der französischen Strömung Hélène Cixous und Luce Irigaray die konkretesten Hinweise auf die Existenz einer weiblichen, den Männern entgegengesetzten „Ökonomie“. In Frankreich waren es vor allem die Wissenschaftlerinnen Hélène Cixous und Luce Irigaray, die sich mit dem spezifisch weiblichen Schreiben auseinandersetzen. Gegenstand ihrer Untersuchungen waren vor allem die weibliche Kreativität sowie das Verhältnis der Frau zur Sprache. Dabei beriefen sie sich auf den poststrukturalistischen Ansatz von Jacques Derrida sowie der psychoanalytischen Schule Jacques Lacans – deren Thesen sie allerdings kritisch hinterfragten und im Rahmen ihrer Analysen neu interpretierten (vgl. Lukić 2003: 73; Moi 1991: 22; Weigel 1989: 31).

In diesem Kontext bildete sich der von Cixous geprägte Begriff der *écriture féminine* heraus. Entstanden in der Auseinandersetzung mit politischen Protesten, dem Feminismus und der Wissenschaftskritik versuchte die feministisch inspirierte Textpraxis bestehende Frauenbilder sowie Sichtweisen des Weiblichen in verschiedenen Debatten und überlieferten Denkstrukturen zu dekonstruieren. Poetische und polemische Stilmittel sowie rhetorische und grafische Strategien wie Fragen, Wiederholungen, Wortneuschöpfungen, Hervorhebungen, Ironie, Kurzkommentare etc., sind kennzeichnend für diese Art des weiblichen Schreibens. Mithilfe von Erkenntnissen aus der Psychoanalyse und der Aktivierung der Metaphern

⁴ Der von Elaine Showalter geprägte Begriff der Gynokritik oder *gynocritics* steht für die Gesamtheit weiblichen literarischen Schaffens und dessen Kritik (vgl. Lukić 2003: 69).

Geschlecht, Körperlichkeit und primäre Sinnlichkeit wurde am Phallozentrismus Kritik geübt (vgl. Osinski 1997: 108f.; Burdorf et al. 2007: 176).

Cixous (1980: 245) wollte erreichen, dass Frauen „sich selbst [...] durch ihre Bewegung [...] in den Text einbringen“ und Widerstand gegen die Dominanz der patriarchalen Kultur leisten. Sie sprach über die Besonderheit der weiblichen Schrift, „die weniger eine beherrschte Schrift ist [...], als vielmehr diese lebendige Schrift, diese unfassbare, die die der Schauplätze des Unbewussten, des Phantasmas sein wird, die Schrift bestimmter, mehr oder weniger entwickelter Mythen.“ (Cixous 1980: 23). Ihrer Ansicht nach müsse die „Weiblichkeit im Text“ gelesen werden, wie sie mit den folgenden Worten deutlich macht:

[...] es geht wirklich darum, was wir in den Texten von Frauen entziffern wollen [...]: ein Frauentext bildet instinktiv viel mehr Körper als Bilder aus. [...] die Texte der Weiblichkeit nämlich sind sehr wenig spekulär, wenig spiegelhaft, was sie sehr schwer lesbar macht, denn im Allgemeinen geht man ans Lesen, wie man ins Kino geht, d.h. man hat Lust am Sehen und Gefallen an Szenen. Nun, ein Text der Weiblichkeit hat wirklich etwas von einer in Bewegung geratenen Sprache an sich, er wird mit geschlossenen Augen geschrieben und sollte mit geschlossenen Augen gelesen werden. (Cixous 1980: 81f.)

Interessant ist dabei ihre Erklärung zu den Begriffen „weiblich“ und „männlich“, die aus ihrer Sicht vom Geschlecht losgelöst sein können; die *écriture féminine* ist somit nicht zwangsläufig an eine weibliche Autorschaft gebunden, sondern vielmehr durch Merkmale geprägt, die in der westlichen Kultur traditionell den Frauen zugeschrieben werden (vgl. Moi 1991: 15; Weigel 1989: 30f.).

Auch die zweite französische Vertreterin Luce Irigaray unterstrich die Notwendigkeit, einen Weg aus der phallozentrischen, und damit aus weiblicher Sicht fremdbestimmten Sprache zu finden. Sie widmete sich der Frage, wie Frauen als eine besondere Gruppe in der Literatur konstituiert werden könnten und worin sich weibliches Schreiben vom männlichen unterscheiden würde. Sie führte dafür den Begriff *parler-femme* (Frau-Sprechen), der zweierlei umfasst – nämlich sowohl die sprechende Frau als auch die Sprache der Frau (vgl. Lukić 2003: 74).

Nach Weigel unterscheidet sich der von den französischen Theoretikerinnen geprägte Weiblichkeitsdiskurs von dem angloamerikanischen und von jenem im deutschsprachigen Raum nicht so sehr in inhaltlichen Motiven, sondern eher in einer Verschiebung des Blicks (vgl. Weigel 1989: 31). Es handelt sich um „eine Analyse des Ortes des ‚Weiblichen‘ in der kulturellen Ordnung“, das nicht mehr länger in Opposition zum männlichen objektiven Naturzustand steht (Weigel 1989: 31).

Bis zu den 1980er Jahren entwickelten sich die amerikanische und französische Hauptströmung der feministischen Literaturwissenschaft vorwiegend unabhängig voneinander. Der immer größer werdende Einfluss der Arbeiten der französischen Literaturwissenschaftlerinnen führte jedoch dazu, dass diese auch im angloamerikanischen Raum an Bedeutung gewannen, weshalb es schließlich zu einer Verschmelzung und gegenseitigen Beeinflussung kam (vgl. Lukić 2003: 75).

Die neuere Forschung zum weiblichen Schreiben steht der Behauptung, dass das biologische oder soziale Geschlecht konstitutiv für Literatur sein soll sehr kritisch gegenüber. Dieser Aspekt sei nur einer von vielen. Aus diesem Grund sprechen sich auch viele Autorinnen von internationalem Ruf gegen eine Zuordnung ihrer Texte zur Frauenliteratur aus (vgl. Osinski 1997: 109).

1.4 Bevorzugtes Genre und präferierte Schreibweisen

Neben Kurzprosa bzw. Kurzgeschichten ist die Autobiografie die beliebteste Gattung der Frauenliteratur. Das Genre wird bereits Ende der 1970er Jahre aufgrund seines hohen Authentizitäts- und Unbefangenheitsgrades populär. Im Rahmen der Frauenliteratur diente es in erster Linie der Darstellung der eigenen, individuellen Geschichte. Nicht selten wurden dabei verschiedene Zeitebenen miteinander kombiniert und dadurch die Linearität der Zeit bewusst aufgehoben (vgl. Weigel 1992: 256).

Die folgenden Abschnitte gewähren einen kurzen Einblick in beliebte Schreibformen der Frauenliteratur.

1.4.1 Die autobiografische und topografische Darstellungsweise

Die Autobiografie, die „die Beschreibung des eigenen Lebens oder von Lebensabschnitten aus dem Rückblick [bezeichnet]“, ist meist in Prosa⁵ verfasst (Holdenried 1997: 30). Wenngleich es sich bei dieser Gattung in den meisten Fällen um eine hybride Form handelt, besteht eine ihrer zentralen Eigenschaften darin, die Identität von erzählendem und erzähltem Ich zu bündeln (vgl. Holdenried 1997: 30).

⁵ Unter *Prosa* wird eine Schreib- und Redeweise verstanden, die nicht durch Rhythmisierung, Vers oder Reim, sondern durch eine nüchterne, trockene und einfache Sprache gekennzeichnet ist (vgl. neueswort.de).

Asugehend vom Postulat, dass gewöhnliche Lebenserfahrungen interessant und literaturwürdig sind wurde die autobiografische Darstellung, die die Trennung zwischen privater und öffentlicher Sphäre aufhob, in der Frauenliteratur und feministischen Literaturwissenschaft sehr populär (vgl. Weigel 1989: 140). Eigene Lebenserfahrungen wurden authentisch beschrieben und gleichzeitig „behandelt“. Der darin enthaltene unreflektiert persönliche Ausgangspunkt, die offene Form der Biografie, das Postulat der Authentizität sowie die Fähigkeit, andere literarische Formen zu adoptieren und zu integrieren, machten dieses Modell zum Synonym für Frauenliteratur (vgl. Schmid-Bortenschlager 1986: 127; Holdenried 1997: 32).

Alternativ zur reinen autobiografischen Erzählform werden topografische Darstellungsweisen gewählt, eine weitere Schreibweise, die geeignet erscheint, Erfahrungen über Geschlechterverhältnisse aufzuzeigen. Sie bringt „einen Stillstand der Zeit bzw. eine Bewegung im Stillstand“ zum Ausdruck. Bei einem solchen Schreimbuster nimmt die „äußere Bewegung“ (politisch, gesellschaftlich) Einfluss auf das Bewusstsein, das in gewisser Weise angeregt wird, sich auf eine Reise zu begeben. Zudem wird das lineare Erzählen gegen Assoziationen, Reflexionen sowie Erinnerungen eingetauscht (vgl. Weigel 1992: 258).

1.4.2 „Körpertexte“

Soll jedoch das Unsagbare oder Verschwiegene betrachtet werden, muss, nach Weigel, zu anderen „Ausdrucksmodi“ gegriffen werden. Eines davon sind die sogenannten „Körpertexte“, die vorwiegend dazu dienen, die Reflexion über die individuelle Situation anzuregen und somit das eigene Leben neu zu überdenken. Sie werden zum Ort einer „wahren“ Sprache (vgl. Weigel 1992: 260).

Das von Hélène Cixous begründete Postulat „mit dem Körper schreiben“ bzw. „den Körper schreiben“ meint, dass Frauen ihr Leiden mithilfe einer besonderen Schreibweise zum Ausdruck bringen. Demzufolge werden in den Texten häufig subjektive physische und psychische Krankheitsgeschichten thematisiert, im Rahmen derer das Schreiben eine therapeutische Funktion, eine Form des Überlebens darstellt. Es bietet zudem die Möglichkeit, verdrängtes Wissen zu aktivieren und Zusammenhänge zwischen der jeweiligen Krankheit und dem starren Rollenbild von Frauen zu erkennen (vgl. Weigel 1989: 111ff.).

Im Zuge der internationalen Frauenbewegung kam auch die Forderung der Frauen nach einer eindeutigen Sichtbarkeit und Anerkennung in der Literatur auf. Vertreterinnen der angloamerikanischen und französischen Theorie zum weiblichen Schreiben machten sich für die subjektive Darstellung weiblicher Lebenserfahrungen stark. Verbunden mit einer starken Kritik am Konzept des Patriarchats, holten sie das Thema Häuslichkeit mit all seinen Herausforderungen und Schattenseiten auf eine sichtbare Ebene. Realitätsgetreues Erleben von Macht- und Herrschaftsverhältnissen sowie von Unterdrückung und Gewalt in einer männlich dominierten Gesellschaft fanden schließlich in Form von autobiografischen Erzählungen Eingang in die Literatur.

Diese Thematisierung von Gewalt in der Literatur sowie der entsprechende literaturwissenschaftliche Diskurs sind Inhalte des folgenden Kapitels, das zusätzlich die zentralen Aspekte der Theorie zur Gewaltforschung im Hinblick auf die zu analysierenden Werke anspricht.

2 Gewalt im literarischen Diskurs

Gewalt in der Literatur ist so alt wie das literarische Erzählen selbst, doch erst in den letzten Jahrzehnten ist sie zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaft geworden. Im literarischen Diskurs gilt Gewalt als „ein historisch und kulturell variables Konstrukt“, als ein „spezifisches Medium“, ja sogar als „wesentliche Form der literarischen Aneignung von Realität“ (Geier 2005: 2; Brockmeier/Fischer 1998: 11; zit. n. Geier 2005: 3; vgl. Siebenpfeiffer 2013: 341).

Zu den literarisch besonders gewaltaffinen Strömungen zählen in erster Linie die Antike, die Neuzeit, die Frühe Neuzeit und die Romantik, wobei gewaltaffines Schreiben auch bis in die jüngste Gegenwartsliteratur reicht (vgl. Siebenpfeiffer 2013: 341).

Literaturwissenschaftlich gesehen gibt es verschiedene (und zum Teil auch einander bedingende) Zusammenhänge zwischen Literatur und Gewalt. Folgende drei Korrelationen werden hier genauer betrachtet: Gewalt als Handlung in einem literarischen Text, Literatur als Medium von Gewalt sowie die ästhetische „Gewaltförmigkeit“ von literarischer Sprache (Siebenpfeiffer 2013: 345; vgl. Geier 2013: 263-267).

Gewalt tritt in der Literatur in Erscheinung, wenn Gewalthandeln und Gewalterleben sowie Wahrnehmungen von bestimmten Gewaltphänomenen konkret dargestellt werden, aber

auch in Form einer direkten oder indirekten Beschäftigung mit entsprechenden Semantiken. Wird Gewalt in literarischen Texten als Handlung dargestellt, ist sie stets im Kontext sozialer Interaktionen zu deuten. Die Gewaltakte können dabei verschiedene erzählerische bzw. darstellungstechnische Funktionen erfüllen. Gewalt in literarischen Texten bedeutet nicht ausschließlich, dass einzelne Figuren gewalttätig agieren. Sie kann sich ebenso auf den sozialen Nahraum oder die Gesellschaft beziehen und die damit verbundenen Macht- und Herrschaftsstrukturen als gewaltförmig darstellen. Hierbei kommt dem Zusammenhang zwischen Struktur- und Subjektebene⁶ besondere Bedeutung zu. Denn als eine Form sozialen Handelns können die Gewaltakte einzelner Protagonist*innen als Verstoß gegen eine gesellschaftliche Ordnung gedeutet werden, aber auch als Ausdruck ebendieser erscheinen (vgl. ebd. 263ff.).

2.1 Narration als Abbild der Gewalt

Da dem literarischen Diskurs ein besonderes Reflexionsvermögen attribuiert wird, wird Literatur in Zusammenhang mit Gewalt häufig als Medium verstanden, mithilfe dessen sich historische und gegenwärtige Machtverhältnisse beobachten und beschreiben lassen. Als Schauplatz, auf dem seit jeher konfliktreiche und gewaltvolle Differenzen ausgehandelt werden, liegt die besondere Eigenheit des literarischen Diskurses darin, subjektive Erfahrungen mit Schmerz, Trauer und Traumatisierung textlich zu gestalten und somit eine sprachlich-formale Artikulation für das eigentlich Unsagbare zu finden (vgl. Geier 2013: 264-267).

Auch wenn der Schmerz also die Sprache zerstört und es damit unmöglich macht, subjektive Empfindungen zu artikulieren, so eignet sich laut Geier (2013: 267) Literatur hervorragend dazu „Narrationen zu entwerfen, die als Augenzeugenschaft und Stellvertretung für vergessene und verdrängte Opfer der Geschichte fungieren.“

Die kreative Arbeit, die Literatur übernimmt, um der Herausforderung der Kommunizierbarkeit von Schmerz zu begegnen, besteht vor allem darin –, so Kopf, die das Fehlen von Sprache im Kontext des Traumas untersucht hat –, dass sie sich dem Prozess der Zerstörung von Sprache entgegensezt. Dies könne die Vorstellungskraft anregen und die

⁶ Geier verweist hier auf die Tatsache, dass in den 1970er Jahren bis in die Mitte der 1980er Jahre Gewalt in der Ehe, Partnerschaft oder Familie in den meisten Fällen als Abbild des kulturellen Milieus dargestellt wurde (vgl. Geier 2005: 60).

zerstörte Welt wieder instand setzen. Während also Schmerz die Welt auflöst, wird dieselbe durch Imagination, Sprache und Kunst wiederhergestellt (vgl. Kopf 2005: 28).

Hieraus folgt, dass es sich um zwei entgegengesetzte Prozesse (Sprachlosigkeit und Sprachgebung) sowie um eine Literatur der Zeugenschaft handelt, in der „Leid und Gewalt geradezu als Voraussetzung für Kreativität gesehen werden.“ (ebd. 29)

Die sogenannte ästhetische „Gewaltförmigkeit“ der Sprache war ab Mitte der 1970er Jahre insbesondere Gegenstand der feministischen Literatur, die auf geschlechtsspezifische, allen voran strukturelle und verdeckte, Gewaltphänomene und -verhältnisse sowie auf deren geschlechtsbezogenen Codierungen hingewiesen hat (vgl. Geier 2005: 2). Das dekonstruktive Konzept literarischer Gewalt, das seit den 1980er Jahren unter dem Einfluss poststrukturalistischer Studien – wie jener von Judith Butler – steht, lenkt die Aufmerksamkeit auf die sprachliche Dimension von Gewalt, indem es Gewalt in den geschriebenen Text einlässt und sie auf diese Weise einer Dekonstruktion unterzieht. „Die Gewaltförmigkeit der Sprache gewinnt so für die Literaturwissenschaft Bedeutung als eine der Sprache innewohnende und deswegen von und in ihr ausstellbare Qualität“, so Siebenpfeiffer (2013: 345).

Aus dem hier Genannten wird deutlich, dass Literatur bei der „Vermittlung“ von Gewalt eine besondere Bedeutung zukommt. Sie betrachtet Gewalt entweder als zentrale Handlung im Text oder geht von Gewalt als Darstellungsstrategie und Technik aus (vgl. Siebenpfeiffer 2013: 340). Literatur vermag es – so die in der Forschung gängige Ansicht –, individuell erlebte Gewalt in Texten darzustellen und folglich die Leser*innen am Leid und Schmerz der Protagonist*innen teilhaben zu lassen. Sprache kann somit Gewalt abbilden, und auch wenn sich der mit Gewalt verbundene Schmerz nur schwer artikulieren lässt, kann gerade in der Zerstörung der Sprache die Möglichkeit neuer, kreativer Schöpfungen und Ausdrucksweisen liegen.

Da die Frauenliteratur und feministische Literaturwissenschaft einen ihrer Schwerpunkte auf verborgene, strukturelle Gewaltphänomene legen (die auch die Basis der dieser Arbeit zugrundeliegenden Untersuchung bilden), werden diese im Folgenden nun genauer ausgeführt.

2.2 Formen der Gewalt

Im vorangegangenen Abschnitt wurde von Gewalt als literarischer Kategorie gesprochen. Gleichzeitig hat sie als Teil menschlicher Sozialisation Akteur*innen und ist Produkt von Taten bzw. offenbart sich erst in solchen (vgl. Gudehus & Christ 2013: VII).

Der norwegische Soziologe und Politologe Johan Galtung, der als einer der ersten Gewalt als Form sozialer Ordnung (allerdings in einem ausschließlich negativen Kontext) verstanden hat, unterscheidet verschiedene Typen von Gewalt: psychische und physische, personale und strukturelle, intendierte und nichtintendierte, manifeste und latente Gewalt sowie Gewalt ohne und mit Objekt (vgl. Galtung 1973: 63; zit. n. Geier 2005: 39)

Da die Auseinandersetzung mit allen Formen der Gewalt den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wird im Folgenden nur auf die für die Analyse relevanten Arten eingegangen.

2.2.1 Strukturelle Gewalt

In seinem vieldiskutierten Konzept der *strukturellen Gewalt* fasst Galtung jene Gewaltphänomene zusammen, die sich aus den gesellschaftlichen Strukturen ergeben und sich in ungleichen Machtverhältnissen und Lebenschancen äußern (vgl. Galtung 1973: 63; zit. n. Geier 2005: 39). Dabei müssen die gesellschaftlichen Ordnungs- und Machtverhältnisse nicht generalisierend als gewaltförmig charakterisiert sein (vgl. ebd. 41). Gudehus & Christ verwenden den Begriff *strukturelle Gewalt* auch für Relationen und Prozesse, die Menschen indirekt diskriminieren, verletzen oder gar töten können (vgl. Christ & Gudehus 2013: 3).

Synonym zur Bezeichnung *strukturelle Gewalt* von Galtung wird der vom französischen Soziologen und Sozialphilosophen Pierre Bourdieu geprägte Terminus der *symbolischen Gewalt* verwendet. Er bezeichnet damit ein Sprechen und Handeln, das bestehende Macht- und Herrschaftsverhältnisse untermauert, die immer wieder zutage treten und dadurch zur Selbstverständlichkeit werden. Akte physischer Gewaltausübung sind hier – wie auch bei Galtung – ausgenommen. Vielmehr geht es den beiden Wissenschaftlern bei diesen Begriffen darum, das Unsichtbare greifbar zu machen. Symbolische Gewalt, so Bourdieu, entsteht durch das Eingebundensein in Strukturen und Prozesse ebendieser Form von Gewalt, die alle Akteur*innen prägt und ihre Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata beeinflusst (vgl. Bourdieu 2005: 73; zit. n. ebd. 3f.).

2.2.2 Die strukturelle Gewalt des Patriarchats

Die unverkennbarste Form der strukturellen Gewalt nach Galtung ist das Konzept des Patriarchats (vgl. Geier 2005: 59), zu welchem Geier Folgendes schreibt:

Unter >Patriarchat< wurden gesellschaftliche und familiale Organisationsformen verstanden, in denen Männer über Frauen und Kinder herrschen, sie dominieren und ausbeuten. Der Begriff [...] bezeichnete eine historisch veränderliche, aber immer gesamtgesellschaftliche Struktur, die im Zusammenwirken von Politik, Ökonomie, Recht, Wissenschaft, Religion, symbolischer Ordnung, Erziehung, Sexualität und Gewalt die Unterdrückung von Frauen konstituiert und immer wieder neu stabilisiert. (Geier 2005: 51)

Das Patriarchat stand in den 1960er und 1970er Jahren im Zentrum der feministischen Kritik und war in einer ersten Phase auf den Zusammenhang zwischen individueller (Männer-)Gewalt und gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsstrukturen beschränkt. Später verschob sich die Begriffsdefinition in Richtung allumfassendes Herrschaftssystem, im Rahmen dessen den Termini *Macht* und *Gewalt* größere inhaltliche Aufmerksamkeit geschenkt wurde (vgl. Geier 2005: 51).

Die feministische Literaturwissenschaft, die sich von Beginn an als ideologiekritisches Projekt gegen patriarchale Gesellschaftsstrukturen verstand, begann in den 1980er Jahren der Funktion bzw. Mitwirkung von Frauen an solchen Machtverhältnissen auf den Grund zu gehen. Frauen wurden also nicht länger ausschließlich in der Opferrolle gesehen. Diese Fragen, nach der jeweiligen Handlungsmacht und Verantwortung von Frauen in patriarchalen Systemen führten schließlich zu einer differenzierteren Sichtweise und zu einer Interessensverschiebung (vgl. ebd. 54).

Inzwischen herrscht in der feministischen Forschung Einigkeit darüber, dass Frauen eine gewisse Mittäterschaft im Patriarchat zugeschrieben werden kann, und zwar in folgender Form: Sie wurden zwar einerseits von der Gesellschaft ausgeschlossen bzw. unterdrückt, genossen aber auf der anderen Seite auch spezifische Privilegien. Die theoretische Neuorientierung führte schließlich dazu, dass das Konzept des Patriarchats vom Geschlecht losgelöst betrachtet und in erster Linie unter dem Aspekt des Ineinanderwirkens beider Geschlechter im Rahmen von Machtverhältnissen beleuchtet wurde. Doch auch wenn letztlich von einer starren Täter-Opfer-Beziehung Abstand genommen wurde, basiert patriarchale Gewalt- und Machtausübung zweifellos auf einem System, das den Geschlechtern einen ungleichen Status zuschreibt. Und dieser Unterschied wiederum bietet den Boden für individuelle Gewalthandlungen von Männern gegenüber Frauen. Das unbewusst wirksame Wissen um diese Geschlechterdifferenz

normalisiert die Ungleichheit in den Köpfen der Menschen und schafft dadurch Voraussetzungen für Gewaltakte (vgl. Geier 2005: 55-59).

Die aufgezeigten Wandlungen des theoretischen Patriarchats-Konzepts vollzogen sich in ähnlicher Weise auch im literarischen Diskurs und zeigten eine enge Verbindung zwischen literarischer Debatte und theoretischen Diskussionen, nicht zuletzt, weil literarische Texte mit ihrer Darstellung von Gewaltphänomenen als Vorboten der in der Theorie formulierten Erkenntnisse galten. Darstellungen von konkreten Täter-Opfer-Konstellationen als Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse und patriarchaler Herrschaft finden sich zahlreich in den literarischen Texten der 1970er und frühen 1980er Jahre, in denen Gewalt in Ehe, Partnerschaft oder Familie im Vordergrund stand und die dadurch Kritik an dem gesellschaftlichen Diskurs über Körperlichkeit, Sexualität, Erziehungsmechanismen etc. übten. Subjekt- und Strukturebene standen dabei stets in einem Spiegelungsverhältnis (vgl. ebd. 60).

Im Zentrum stand unter dem Schlagwort „neue Subjektivität“ das Leiden der weiblichen Protagonistinnen sowie die Suche nach einem selbstbestimmten Selbst und zwar mithilfe von autobiografischen und dokumentarischen Texten. Die Werke der späten 1980er und 1990er Jahre zeichnen sich in diesem Zusammenhang vor allem dadurch aus, dass das Verhältnis von privater und öffentlicher Sphäre nicht mehr spiegelbildlich betrachtet wurde. Beschrieben wurde nun seltener die von Männern ausgehende Gewalt gegenüber Frauen, sondern vielmehr die männlich dominierte Gesellschaft, in der beiden Geschlechtern jeweils unterschiedliche Handlungsspielräume zuteilwurden. Diese Texte richteten ihren Blick nun eben auch auf die Handlungsfähigkeit der Frauenfiguren innerhalb ihrer Situation sowie ihrer (Mit-)Schuld an verschiedenen Machtstrukturen (vgl. ebd. 60f.).

2.3 Gewalt in der Institution *Familie*

In ihrem Artikel *Moć i rod* [Macht und Geschlecht] postuliert die kroatische Soziologin Branka Galić, dass die Grundstruktur einer jeden zeitgenössischen Gesellschaft das Patriarchat ist. Dabei kommt der Familie insofern eine wichtige Bedeutung zu, als selbige als Hauptinstitution und entscheidendes Mittel zur Erhaltung der Gemeinschaft fungiert. Dort, wo politische und andere Autoritäten an ihre Grenzen stoßen, führt die Familie Anpassungen durch und, übt zudem eine gewisse Kontrollfunktion aus. Als eine Art *Agentin der breiten Gesellschaft* ermutigt die Familie ihre eigenen Mitglieder nicht nur dazu, sich Normen zu unterwerfen,

sondern fungiert auch als Machteinheit des patriarchalen Staates, die mithilfe ihrer männlichen Familienmitglieder über ihre Bürger*innen herrscht (vgl. Galić 2002: 229).

Da Familie und Gesellschaft einander bedingen, weil sie ohne einander nicht funktionsfähig wären, ist auch das Schicksal der drei patriarchalen Institutionen – Familie, Gesellschaft und Staat – miteinander verknüpft. In den meisten Fällen führte dies in der Vergangenheit dazu, dass dem Vater die Rolle des Familienoberhauptes zukam. Ihm wurde die Macht über Frau und Kinder zugesprochen und damit auch die Macht über die Ausübung diverser Gewaltpraktiken (früher sogar bis hin zur Entscheidung über Tod oder Leben eines Familienmitglieds) (vgl. ebd. 229f.).

In den folgenden Abschnitten werden die häufigsten Formen von Gewalt, die sich innerhalb der Institution Familie manifestieren können und die in weiterer Folge zentral für die Analyse der ausgewählten literarischen Werke sind, kurz umrissen.

2.3.1 Häusliche Gewalt

Häusliche Gewalt (auch mit den Begriffen *domestic violence*, *intimate violence*, *private Gewalt* oder *Gewalt im sozialen Nahraum* wurde lange Zeit tabuisiert oder als „Ausnahmeerscheinung“ gehandelt. Diese Form der Gewalt schließt alle Familienmitglieder bzw. familiennahen Personen mit ein und setzt voraus, dass jede intime Beziehung, ein Gewaltpotenzial in sich birgt. Gewalt gegen Frauen sowie gegen Kinder zählen hier zu den häufigsten Erscheinungsformen (vgl. Brandstetter 2013: 93ff.).

In den USA der 1970er Jahre wurde die familiäre Gewalt erstmals im Kontext von feministischen und patriarchatskritischen Theorien untersucht. Feministinnen und politische Aktivistinnen machten die geschlechtsspezifischen und -hierarchischen Dynamiken innerhalb von Familien und partnerschaftlichen Beziehungen zum Thema, noch bevor die soziologische Gewaltforschung über differenzierte Analysen zu dem Phänomen verfügte. Sie zeigten auf, dass sich die Probleme im Lebenszusammenhang Familie nicht auf einzelne Ehemänner oder Haushalte beschränken, sondern dass es sich bei häuslicher Gewalt um eine universelle und nicht zeitgebundene Manifestierung männlicher Hegemonie handelt, die in allen Bevölkerungsschichten vorkommt (vgl. ebd. 91).

2.3.2 Direkte Gewalt in der Eltern-Kind-Beziehung

Wählt man die definitorischen Grenzen von Gewalt sehr weit, dann kommt Erziehung im Prinzip nicht ohne Gewalt aus, denn als Elternteil steht man immer wieder vor dem Problem, etwas – meistens zum Wohl des Kindes – gegen den Willen des Kindes durchsetzen zu müssen.

Aber auch enger gefasst (im Sinn von körperlicher oder intensiver psychischer Gewalt) war Gewalt lange Zeit – und ist sie zuweilen noch immer – eine bewährte und anerkannte Methode, Kinder zu anständigen Erwachsenen zu erziehen. Dabei wiederholten Eltern entweder unreflektiert das, was sie selbst vorgelebt bekommen hatten, oder sie schlugen aus voller Überzeugung, weil es gesellschaftlicher Konsens war, Kinder nur so – etwa mithilfe der „gesunden Ohrfeige“ oder auch mit dem Stock des Lehrers – zu einem bestimmten sozialen oder situativen Verhalten zu bringen (vgl. Dollase 2013: 17).

Hinsichtlich der Schädigungen von Kindern durch deren Eltern untersuchten Gewaltforscher*innen lange Zeit lediglich die Formen *physischer Gewalt*. Diese lasse sich auch vergleichsweise klar und einfach bestimmen, nämlich als „Aktivitäten, die darauf abzielen, vorsätzlich die körperliche Unversehrtheit eines Menschen zu beschädigen“ (Gudehus & Christ 2013: 2).

Gewaltausübung und -erleiden beziehen sich allerdings nicht ausschließlich auf den Körper, daher kann auch der Begriff der Gewalt nicht allein auf das Physische reduziert werden. In den meisten Fällen wird deshalb von der *direkten Gewalt* gesprochen, worunter sowohl Angriffe auf den Körper als auch auf die Psyche einer Person zu verstehen sind (vgl. ebd. 3). *Direkte Gewalt* impliziert somit sowohl körperliche als auch sämtliche andere Praktiken, die die Psyche oder Seele eines Menschen (nachhaltig) beeinträchtigen können.

Andersch (2009: 13) bezeichnet „[d]ie psychische Gewalt als die subtilste und am schwersten fassbare Form, [die] [...] den Kern aller Misshandlungen dar[stellt] und [...] in der Familie, insbesondere in der Eltern-Kind-Interaktion am häufigsten auf[tritt].“

Das Spektrum an solchen psychisch schädigenden Verhaltensweisen in der Kindererziehung ist sehr breit und praktisch unerschöpflich. Sie lassen sich nicht auf direkte verbale Gewalt in Form von Beschimpfungen reduzieren. Erziehende können eine ganze Reihe psychisch schädigender Verhaltensweisen gegenüber den zu Erziehenden an den Tag legen. Sie können Verbote bzw. Drohungen aussprechen, sich durch abwertende Gestik oder Mimik äußern, herzlos im zwischenmenschlichen Umgang sein, Kontakt verweigern oder begrenzen, Leistungen nicht anerkennen oder schmälen, gemeinsame Aktivitäten unterlassen etc. (vgl. Dollase 2013: 21).

Viel größer noch ist allerdings der Anteil jener Erziehenden, die ihren Kindern auf „subtile und für einen flüchtigen Eindruck nicht immer erkennbare Art und Weise schädigen“ und damit deren „erweitertes Selbst“ angreifen (Dollase 2013: 22).

Die folgenden beiden Abschnitte widmen sich tiefergehend mit zwei konkreten Gewaltpraktiken: der Beleidigung und der Ohrfeige. Beide Handlungen gehören nämlich in den in Kapitel 4 untersuchten Werken zur „Alltagskommunikation“ und werden in den in den Texten dargestellten Gesellschaft als normal bzw. als nicht gewaltförmig perzipiert.

2.3.2.1 Die Beleidigung

„Eine Beleidigung ist eine sprachliche oder körperliche Handlung, durch die einem Subjekt eine symbolische Verletzung zugefügt wird. Zu den typischen Ausdrucksformen gehören dabei in erster Linie Beschimpfungen und obszöne Gesten, aber auch körperliche Übergriffe wie das Anspucken.“ (Herrmann 2013: 110).

Bei der verbalen Gewaltform der Beleidigung weisen sowohl die ausgeübte Gewalt als auch die zugefügte Verletzung zumeist einen symbolischen Charakter auf, weshalb sie in der Gewaltforschung lange Zeit unbeachtet blieb. Das Medium der Gewaltausübung ist hier nicht der Körper, sondern die Sprache, deren Angriff sich gegen die Integrität einer Person richtet und Überlegenheit demonstriert. Mit der Beleidigung soll also die Position der angegriffenen Person im sozialen Raum verändert werden. Sie wird beschmutzt und bekommt damit eine unterlegene Rolle zugewiesen. Es werden keine physischen Verletzungen zugefügt, wohl aber symbolische, die im schlimmsten Fall zu einem psychischen Trauma führen können (vgl. Herrmann 2013: 110f.). Die symbolische Handlung des verletzenden Wortes, so Herrmann (2013: 112), vermag aufgrund seiner Kraft „unsere soziale Welt nachhaltig zu transformieren.“ Bei der Bestimmung der Kraft einer Beleidigung sind daher Faktoren wie die Autorität des oder der Ausübenden sowie der entsprechende Kontext von entscheidender Bedeutung (vgl. ebd. 113).

2.3.2.2 Die Ohrfeige

Die Ohrfeige gilt als tätliche Beleidigung und ist zunächst ein Akt physischer Gewalt, dabei jedoch außerordentlich vieldeutig (vgl. Speitkamp 2013: 147). Ist die Intensität einer Ohrfeige

jedoch so gering, dass sie nicht sinnvoll in das Register physischer Verletzungen eingeordnet werden kann, kann sie auch eine symbolische Form von Gewalt annehmen. Somit ist die Ohrfeige ein „Schwellenphänomen [...], an dem sich das Auseinandertreten von physischer und symbolischer Gewalt zeigt“ (Herrmann 2013: 111).

Der Schlag auf die Wange demonstriert Überlegenheit und führt zum Verlust der Souveränität der angegriffenen Person (vgl. Speitkamp 2013: 147). Speitkamp (2013: 147) spricht in Zusammenhang mit der Ohrfeige von „ein[em] kleine[n] Stück Alltagskommunikation“, einer Reaktion auf ein tatsächliches oder vermeintliches Fehlverhalten, die in den meisten Fällen das Ende einer Auseinandersetzung kennzeichnet. Historisch betrachtet, war die Ohrfeige stets ein Hierarchiesymbol zwischen den Ständen, aber auch innerhalb von Ständen sowie innerhalb der Familie (vgl. ebd. 148).

Im häuslichen wie im schulischen Kontext hatte die Ohrfeige lange Zeit ihren festen Platz. Die „gesunde Ohrfeige“ (*Watschn*), die noch niemandem geschadet haben soll, wurde als pädagogisches Mittel eingesetzt. Als solches drücke sie unter anderem Abhängigkeit und Erziehungsbedürftigkeit aus. Die Theorie, dass an dieser „>kleinen<, körperlich nicht verletzenden Gewalt“ nichts Verwerfliches sei, hielt sich bis ins 20. Jahrhundert (ebd. 148; vgl. ebd. 148f.). Reformpädagog*innen sahen in ihr sogar einen Ausdruck der Liebe zu den Kindern. Kinder würden sich demnach, die (insbesonders väterliche) Ohrfeige geradezu wünschen, um einerseits auf den richtigen Weg gebracht zu werden, und um andererseits, eine Art körperliche Zuneigung zu spüren (vgl. ebd. 149).

Erst Ende des 20. Jahrhunderts mehrten sich Stimmen, die die positive erzieherische Wirkung der Ohrfeige in Frage stellten. Heute ist in den meisten europäischen Ländern das Recht des Kindes auf eine gewaltfreie Erziehung gesetzlich verankert sowie körperliche Bestrafungen, seelische Verletzungen und dergleichen verboten (vgl. ebd.).

Im südslawischen Raum ist der Schlag mit der flachen Hand auf die Wange aber noch immer ein weit verbreitetes Erziehungs- und Bestrafungsmittel (obwohl der körperliche Angriff auf das Kind auch in diesen Ländern strafrechtlich geahndet wird). Sie wird Kindern meist dann gegeben, um sie zurechzuweisen, um sie zu einem bestimmten Verhalten zu bringen oder wenn sie mit einem bestimmten Verhalten aufhören sollen. Die schlagenden Eltern (Mütter wie Väter) schrecken oft auch nicht davor zurück, diese Form der Gewalt in der Öffentlichkeit anzuwenden (etwa auf dem Spielplatz oder im Supermarkt) und neigen stark dazu, sie zu bagatellisieren.

Wie bereits festgestellt wurde, weist die südslawische Kultur starke patriarchale Züge auf. In vielen Fällen ist der Ehemann und Vater immer noch derjenige, der das alleinige Sagen

hat und der, wenn es sein muss, auch handgreiflich werden darf. Dass sein Handeln dabei nicht zwingend mit Boshaftigkeit und Willkür einhergeht, soll im Folgenden erörtert werden.

2.3.3 Die wechselseitige Beziehung zwischen Gewalt und Liebe

Im Zuge seiner Abhandlung „Liebe und Gewalt als Korrelate patronomer Herrschaft“, die sich mit der von männlichen Erziehern ausgehenden Gewaltthematik in der Institution Familie befasst, kommt Girschik (1994: 4) zu folgendem Schluss:

Wer sich mit dem Gewaltproblem in Familien oder privaten Beziehungen befaßt, stößt sehr bald auf die Liebe und darauf, daß nicht Gewalt das distinktive Merkmal der patriarchalen Familie gegenüber der partnerschaftlichen Familie bildet. Für den Alltag von Familien scheint nicht die Trennung des autoritären und gewalttätigen Beziehungstyps vom liebevollen und partnerschaftlichen Beziehungstyp entscheidend zu sein, sondern die Gleichzeitigkeit von Liebe und Gewalt.

Girschik stellt also die These auf, dass Gewalt und Liebe nicht zwei unvereinbare Erscheinungen sind, sondern in sehr enger Beziehung zueinander stehen. Er geht von der Annahme aus, dass dort, wo Gewalt gelebt und erlebt wird, auch Liebe zu finden ist. Am Beispiel der bürgerlichen Familie, in der die Rollen von Frauen und Männern in der Regel starr festgelegt sind, zeige sich dies am deutlichsten (vgl. Girschik 1994: 8).

Unter dem Patriarchat versteht er „die Herrschaft von Männern und Vätern [...], die sich an den Anfang der sozialen Welt stellen, die Ordnung dieser Welt nach ‚Ur-Väter-Sitte‘ festlegen und durchsetzen“. (Girschik 1994: 21f.) Daher zeichne auch die patriarchal organisierte Gesellschaft ein doppelgesichtiges Bild von Vätern, deren Motive für ihre Verhaltensweisen auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen. Denn sie erziehen, bestrafen und normieren zum Wohle der Familie, also, weil sie für diese etwas (Gutes) tun wollen. Ihr Handeln gründet sich in dem Nutzen, der dadurch für die Familienmitglieder entsteht. Die vom Vater ausgehende Gewalt wird von der patriarchal geprägten Gesellschaftsform somit nicht nur toleriert, sondern in Übereinstimmung mit dem Selbstbild von Männern hinsichtlich ihrer Männlichkeit bzw. Väterlichkeit als notwendig erachtet und regelrecht gefordert (vgl. Girschik 1994: 5ff.). „[A]ls Ort der primären Sozialisation [ist Familie] Keimzelle des Patriarchats, in der Gehorsam und hierarchische Relationen eingebütt werden [...], da Väter hier noch selber als normierende und sanktionierende Instanz tätig werden.“ (Grischik 1994: 24) Als Hüter des Gesellschaftssystems ist es somit Aufgabe der

Väter, die Ordnung in der Familie sicher- und bei Bedarf mit gut gemeinten Gewaltpraktiken wiederherzustellen.

Das gegenständliche Kapitel nahm Gewalt in unterschiedlichen, für die Zwecke dieser Arbeit relevanten Kontexten in den Fokus. Es konnte aufgezeigt werden, dass Gewalt in der Literatur auf unterschiedliche Weise realisiert wird sowie dass der Gewalterfahrung im literarischen Diskurs, insbesondere als zentralem Merkmal der Frauenliteratur, eine bedeutende Rolle zukommt. Ebenso erfüllt auch die Literatur bei der Aufarbeitung von Gewalterfahrung eine wichtige Funktion.

Das Patriarchat zeigt die unverkennbarste Form struktureller Gewalt und fand (bzw. findet zum Teil immer noch) im gesellschaftlichen Alltag sowie in verschiedensten Lebensbereichen seinen Niederschlag. Es stellt ein besonderes Thema der literarischen Texte der 1970er und frühen 1980er Jahre dar.

Auch in der Eltern-Kind-Beziehung hat Gewalt einen festen Platz, wenn mit unterschiedlichen Formen der verbalen und körperlichen Gewalt bestimmte Erziehungsziele verfolgt werden.

Dass das Konzept einer Familienstruktur, in der die Väter über die übrigen Familienmitglieder herrschen, längst überholt und durch den „partnerschaftlichen Vatertyp“ (Girschik 1994: 2) abgelöst sein sollte, steht außer Frage. Dennoch leben Kinder auch heute noch in streng autoritären Familien, die keinen Raum für Demokratie und Toleranz lassen. Dass die Motive für einen solchen gewalttätigen Erziehungsstil auch in der Liebe der Eltern zu ihrem Nachwuchs zu suchen sind, die nur das Beste wollen und die „gute Absicht“ nur auf diese Weise zu vermitteln vermögen, wird dabei selten in Betracht gezogen.

Das folgende Kapitel ist als Vorbereitung zur konkreten Analyse der Darstellung von Gewalt in der kroatischen Frauenliteratur dem weiblichen Schreiben in der südslawischen Kultur gewidmet und geht dabei insbesondere auf die kroatische Pionierin, Irena Vrkljan und auf ihre Nachfolgerin Slavenka Drakulić sowie auf deren spezifisches Literaturgenre ein.

3 Weibliches Schreiben in der südslawischen Literatur

Das Bemühen um die Gleichstellung der Geschlechter im Rahmen der beschriebenen Frauenbewegung der 1970er Jahre lässt sich auch in der südslawischen Literaturproduktion und –kritik dieser Zeit finden.

Dieses Kapitel gibt einen Überblick über das weibliche Schreiben in Kroatien und Serbien, das dort, wie auch in zahlreichen anderen Ländern, nicht nur Befürworter*innen fand. Dafür wird zunächst die Rolle der Frau in der heute noch immer durchaus patriarchal geprägten südslawischen Kultur genauer betrachtet sowie der Weg von Frauen zu selbstständigen, anerkannten Schriftstellerinnen nachgezeichnet. Beispielhaft wird dabei auf die beiden für diese Arbeit gewählten Vertreterinnen genauer eingegangen.

3.1 Die Stellung der Frau in der patriarchalen südslawischen Gesellschaft

Branka Galić stellt in ihrem Fachartikel über den Zusammenhang zwischen gesellschaftlicher Macht und der Macht der Geschlechter fest, dass Ersteres zusammen mit einigen anderen Dimensionen, wie Arbeit, Moral, Herrschaft etc. einen der wichtigsten und kontroversesten Aspekte bei zwischenmenschlichen Beziehungen im gesellschaftlichen System darstellt (vgl. Galić 2002: 225). Ganz gleich wie eingedämmt dieses Phänomen heute auch scheinen mag, die Geschlechterdominanz existiert noch immer als wahrscheinlich tiefgreifendste Ideologie unserer Kulturen und sichert sich somit ihr wesentlichstes Machtkonzept (vgl. ebd. 227). Unter anderem im südslawischen Raum ist diese Ideologie allen voran in der Institution Familie weiterhin sehr präsent.

Bis ins 19. Jahrhundert lebten Frauen im ehemaligen Jugoslawien unter deutlich schlechteren Bedingungen als Männer und befanden sich hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Rechte auf der niedrigsten Hierarchiestufe. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts beginnt die sogenannte *Frauenfrage* das Interesse der Allgemeinheit zu wecken und die kritische Betrachtung der Rolle des weiblichen Geschlechts im südslawischen Raum in den Vordergrund zu rücken. Wenngleich die Position der Frauen zu diesem Zeitpunkt noch eine sehr schlechte war, haben die im Zuge der Frauenbewegung stattgefundenen Veränderungen in der westlichen Kultur zu einer allgemeinen Verbesserung der Situation geführt und einige kritische Texte über die Stellung der Frau in der damaligen Gesellschaft hervorgebracht (vgl. Gazetić 2008: 5).

Während es also mit der internationalen Frauenbewegung zu einer vorübergehenden Abschwächung des Patriarchatskonzepts im ehemaligen Jugoslawien kam, erfuhr es Mitte bis Ende der 1980er Jahre eine neuerliche Festigung. Das Jahrzehnt wird als die letzte Phase des „kommunistischen Patriarchats“ bezeichnet, in der selbst in den städtischen Regionen Frauen weder berufstätig noch emanzipiert waren, wie etwa die Autorin Rada Iveković in ihrem Text (*(Ne)predstavlјivost ženskog u simboličkoj ekonomiji: žene, nacija i rat nakon 1989. godine* [Die

(Nicht)Partizipation des Weiblichen in der symbolischen Wirtschaft: Frauen, Nation und Krieg nach 1989] sehr eindrücklich zeigt (vgl. Gazetić 2008: 5).

In dieser Phase wurde Frauen wieder der häusliche Raum zugewiesen. Ihre hauptsächliche Aufgabe war es, den Männern bei der Entwicklung eines neuen Gesellschaftssystems, in dem Frauen keine wesentliche öffentliche Rolle spielen sollten, nicht im Weg zu stehen. Diese Entwicklung kann zweifellos als Rückschritt gesehen werden, da sie so gar nicht im Zeichen der westlichen Kultur stand, die sich zu dieser Zeit bereits fortschrittlich in Richtung *gender* und *women studies* bewegte. Und auch die 1990er Jahre waren nicht von einer Aufwärtsbewegung, sondern von Degradation, Destruktion und Misogynie geprägt (vgl. ebd. 7).

Es ist nicht zu leugnen, dass die südslawische Gesellschaft heute noch stark patriarchal geprägt ist. Jeder Zugang zu Macht (Militär, Industrie, Technologie, Politik) liegt zur Gänze oder zumindest vorwiegend in männlicher Hand (vgl. Galić 2002: 227). In den Köpfen immer noch zu vieler (auch junger) Menschen ist nach wie vor die Vorstellung verankert, dass sich die Frau dem Mann in vielerlei Hinsicht unterzuordnen hat und dass sich ihre Aufgaben lediglich auf Haushaltsführung und Kinderfürsorge beschränken sollten.

Nichts-desto-trotz fanden auch im südslawischen Raum Frauen ihren Weg in die damals natürlich ebenso männlich dominierte Literatur.

3.2 Das „Sichtbarwerden“ der weiblichen Stimme

Die 1970er und 1980er Jahre markierten einen Wendepunkt in der kroatischen und serbischen Literatur. In dieser Phase erschien eine Reihe an von Frauen geschriebenen Prosawerken mit äußerst nachhaltiger Wirkung. Trotz der sozialen Krise, die damals schon zu spüren war und die bereits als Vorbote der Tragödie im ehemaligen Jugoslawien zu deuten ist, war die damalige Literatur in einer besonderen Blüte mit spannenden Strömungen und zahlreichen einflussreichen Namen. Unter ihnen befand sich auch eine Gruppe von Schriftstellerinnen, die sehr darauf bedacht waren, weibliche Thematiken und Anliegen in die damalige kroatische und serbische Prosa einzuführen, um damit ein Umdenken in der Gesellschaft zu bewirken. Sie wollten die Darstellung der Frau in der Literatur in eine andere Richtung lenken, indem sie feministische Ideen und Gedanken in Zagreb und Belgrad noch mehr vertieften und verbreiteten (vgl. Lukić 1996: 224).

Dabei waren manche Autorinnen selbst Mitglieder solcher feministischen Gruppierungen (so etwa Slavenka Drakulić und Rada Iveković in Zagreb), andere lieferten sozusagen „lediglich“ ihre Ideen und Sichtweisen (etwa Biljana Jovanović in Belgrad oder Dubravka Ugrešić in Zagreb). Und obwohl sogar einige Autorinnen, wie etwa Milica Mićić Dimovska, jeglichen direkten Bezug zum Feminismus leugnen, zeigen ihre Werke ein nicht zu negierendes neues Verständnis von der Stellung der Frau in einer patriarchal geprägten Gesellschaft (vgl. ebd.). Ungeachtet des (formal) vorhandenen oder nicht vorhandenen Bezugs zum Feminismus, wurde also die Rolle der Frau in der südslawischen Literatur zusehends aus einem noch nie da gewesenen Blickwinkel betrachtet.

Die neue Art des weiblichen Schreibens wurde in ihren Anfängen allerdings nicht in ausreichendem Maße gewürdigt. Mehr noch, die narrativen Stücke einiger Autorinnen, die das weibliche Selbstbewusstsein thematisierten, wurden oftmals sogar gering geschätzt und falsch interpretiert. Im Laufe der Zeit und aufgrund der steigenden Anzahl entsprechender Werke wurden die kritischen Stimmen leiser und die Bereitschaft, die literarische Qualität und Bedeutung dieser Texte anzuerkennen, wuchs zusehends (vgl. ebd.)

Kroatische und Serbische Autorinnen, die sich konkret diesem Thema widmeten, sahen sich weiterhin starker, unreflektierter Kritik ausgesetzt, wodurch deren literarische Neuerungen weitgehend unbeachtet blieben (vgl. ebd. 225).

Folgender Abschnitt konzentriert sich nun auf die wichtigsten Vertreterinnen der serbischen Literatur sowie auf deren schriftstellerische Besonderheit.

3.3 Frauenstimmen in Serbien – Widerstand gegen den neuen Realismus

In den 1970ern und zu Beginn der 1980er Jahre konnte sich in der serbischen Literaturszene ein neues Erzählmodell etablieren, das von einigen Literaturkritiker*innen als „neuer Realismus“ bezeichnet wurde. Der Stil dieser (männlichen) Autoren war quasidokumentarischer Natur, ihre Prosa folgte dem Modell einer patriarchalen Gesellschaft mit klar definierten Geschlechterrollen. Dies lag in erster Linie daran, dass sich die Texte vorwiegend mit ländlichen Themen befassten, wo patriarchale Muster sehr verbreitet waren (vgl. Lukić 1996: 225).

Das Interesse der „neuen Realisten“ galt den sozialen Beziehungen. Der Wichtigkeit der Geschlechterrollen schrieben sie dabei eine große Bedeutung zu. In ihren Texten thematisierten sie vorwiegend die Schicksale von Frauen, die misshandelt bzw. von ihren Familien oder der

Gesellschaft ungerecht behandelt wurden. Doch obwohl die weiblichen Charaktere in ihrer Darstellung sehr überzeugend waren, zeigten sie kein Interesse an der Frau per se. Die Darstellung weiblicher Schicksale diente den Autoren lediglich dazu, andere, für sie wesentliche Aspekte aus einer rein männlichen Sicht aufzuzeigen. Diese ausschließlich männliche Darstellung der „neuen Realisten“ brachte die Frauen bzw. Autorinnen jener Zeit dazu, die von der Gesellschaft vorgegebenen Geschlechterrollen weitaus kritischer und vor allem aus einem explizit weiblichen Blickwinkel zu betrachten (vgl. Lukić 1996: 225).

Milica Mićić Dimovska war eine der ersten, die sich an diesem Erzählmodell aus weiblicher Perspektive versuchte. Sie stellte Frauen und ihre spezifischen Themen in den Mittelpunkt ihres Schreibens und erkannte dabei deutlich, wie dermaßen intensiv sie sozial benachteiligt waren. Ein Grund mehr für sie, darüber zu schreiben. So macht sie in ihren Werken das gemeinsame Schicksal aller Frauen zum Thema und greift zwei Weiblichkeitkonzepte auf, die eigentlich unvereinbar sind: Während von Frauen auf der einen Seite erwartet wird, dass sie in der Verrichtung ihrer täglichen Aufgaben Glück und Erfüllung finden und dabei gleichzeitig attraktiv, glücklich und begehrswert sind, sind ebendiese Frauen auf der anderen Seite unglücklich und verzweifelt, insbesondere wenn sie an einen Punkt ihres Lebens gelangen, an dem sie die Umstände, die ihre Rollen bestimmen, erkennen, durchblicken und verstehen (vgl. ebd. 225f.).

Auch wenn Dimovska selbst ihre Werke nicht als spezifisch feministisch betrachtet, haben sie dennoch zu einem beachtlichen Perspektivenwechsel in Bezug auf Frauenfragen beigetragen (vgl. ebd.).

Neben Milica Mićić Dimovska zählt auch Judita Šalgo zu den bedeutendsten Repräsentantinnen der serbischen Frauenprosa, die ebenso die Relevanz der Gender-Problematik in einem breiteren gesellschaftlichen Kontext aufzeigt (vgl. Lukić 2003: 77).

Das Interesse an frauenspezifischen Themen kam in Serbien in den 70ern und Anfang der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts verstärkt auf. Zu Beginn wurden sie jedoch nur von männlichen Autoren aufgegriffen, die die Geschlechterproblematik noch weitgehend ausblendeten. Erst als die zuvor genannten Autorinnen die literarische Bühne betrat, wurden die von der Gesellschaft vorgegebenen Rollen von Frauen und Männern sowie die angesprochenen unvereinbaren Weiblichkeitkonzepte auch aus einem weiter gefassten weiblichen Blickwinkel betrachtet und kritisch hinterfragt.

In etwa zur selben Zeit wurden Frauenstimmen in Kroatien laut. Auch sie verfolgten einen neuen Ansatz hinsichtlich der Geschlechterthematik.

3.4 Frauenliteratur in Kroatien

Die international feministisch aktiven Theoretiker*innen hatten einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die Entwicklung des weiblichen Schreibens in Kroatien. Der Literaturkritiker Krešimir Nemec nennt in seinem Buch *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* [Die Geschichte des kroatischen Romans von 1945 bis 2000] allen voran Simone de Beauvoir, Mary Ellmann, Kate Millett und Hélène Cixous – alles Schriftstellerinnen, in deren Texten eine radikale Transformation der Frau und eine wichtige Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitisch relevanten Themen sowie persönlichen Problemen und Erfahrungen stattfanden. Dieses neue Schreiben „der Frau für die Frau“ versteht Nemec nicht nur als Mittel im Kampf für eine neue Ordnung und Identität, sondern auch als Zeichen einer neuen Kreativität und als Wunsch nach Selbstbestimmung (vgl. Nemec 2003: 344).

Der offene Umgang mit dem Status der Frau in der Gesellschaft und die Verschmelzung der frauenspezifischen Themen mit den Ideen des Feminismus rückten in den 70er und 80er Jahren in Kroatien immer mehr ins Blickfeld. Plötzlich standen Problematiken im Vordergrund, denen zuvor kaum bis gar keine Beachtung geschenkt wurde: die patriarchale Kultur, die Beziehung der Frau zum dominanten männlichen Geschlecht und zu seinem Machtdiskurs, die Stellung der Frau in Gesellschaft und Familie sowie die kollektive und individuelle Erfahrung von Frauen (vgl. ebd.).

Diese neuen Themen führten dazu, dass der autobiografische Diskurs sehr beliebt wurde und dass sich kroatische Schriftstellerinnen typisch weiblichen Institutionen wie Ehe und Familie zuwandten, diese neu auslegten und damit die Grenzen der Literaturtradition innerhalb der patriarchalen Gesellschaft aufbrachen (vgl. ebd.).

3.4.1 Die 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts

Dubravka Ugrešić, Irena Vrkljan und Slavenka Drakulić, die literarisch bedeutendsten und bekanntesten Autorinnen, boten verschiedene Poetiken weiblichen Schreibens an. Diese reichten von Mädchenprosa über das ironisch-parodistische Paradigma bis hin zur intimbiografischen Prosa. In der autobiografischen Prosa Irena Vrklijans zum Beispiel fehlt der feste Fabelrahmen sowie die unverdeckte selbstidentifizierende Stimme der Autorin bzw. Erzählerin (die in diesem Fall zugleich die Heldenin ist). Dubravka Ugrešić hingegen vermeidet das direkte autobiografische Modell und wendet es lediglich in ihrem Werk *Muzej bezuyjetne predaje*

(1997) [Das Museum der bedingungslosen Kapitulation] an, und auch dort in modifizierter parodischer und ironischer Form (vgl. Zlatar 2004: 37).

Mit Rückblick auf die 1970er und 80er Jahre wird allerdings deutlich, dass die eigentliche Pionierin des weiblichen Schreibens in Kroatien die Schriftstellerin Sunčana Škrinjarić war, auch wenn es ihre Prosa aus Sicht der Literaturkritiker*innen nie aus der Schublade der Mädchen- und Jugendliteratur schaffte – wenngleich immerhin Zlatar in ihrer Prosa bereits das Modell eines „sanften“ autobiografischen weiblichen Schreibens erkennt (vgl. Zlatar 2004: 80).

Auch Dubravka Ugrešić versuchte sich auf dem Gebiet der Kinderliteratur und verpackte in ihrem ersten Buch *Poza za prozu* (1978) [Eine Pose für die Prosa] ihre eigentlich autobiografische Erzählung mit viel Ironie und Humor. Von Seiten der Literaturkritik wurde ihre Prosa jedoch nicht als frauenspezifische Poetik angesehen; ihre Werke wurden in den meisten Fällen als parodistischer Gegenentwurf zur vorherrschenden Genreprosa interpretiert (vgl. ebd.).

Die Texte Irena Vrkljans, die in der Zeit von 1984 bis 1994 entstanden (*Svila, škare* – Seide, Schere; *Marina ili o biografiji* – Marina, im Gegenlicht; *Berlinski rukopis* – Schattenberlin; *Dora* – Buch über Dora; *Pred crvenim zidom* – Vor roter Wand) brachten schließlich das hervor, was heute als das gängigste Modell der zeitgenössischen kroatischen autobiografischen Prosa angesehen wird (vgl. ebd.).

1987 erschien (zeitgleich mit dem zweiten Roman Irena Vrkljans) der erste Roman Slavenka Drakulićs. Als überzeugte Feministin hatte sie allerdings mit einigen Vorurteilen zu kämpfen, bis sie sich als Schriftstellerin einen Namen machen konnte (vgl. ebd. 80f.).

3.4.2 Die Entwicklung seit den 1990er Jahren

Mit der politischen Krise und den Kriegen auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens wurde die Geschlechterthematik in der Literatur in den Hintergrund gedrängt. Dieser Umstand war Teil eines höchst komplexen Prozesses, der die Ausgrenzung und Intoleranz förderte. Es verwundert daher nicht, dass sich Vrkljan und Drakulić trotz zahlreicher Erfolge im Ausland in der kroatischen Literatur der 90er Jahre nur am Rande positionieren konnten, weshalb es auch an potentiellen Nachfolgerinnen fehlte, die sich ihrer Prosa-Poetik hätten anschließen können (vgl. Lukić 2003: 78ff.).

Ebenso wie Ugrešić wurden sie aus politischen und kulturpolitischen Gründen aus dem „inneren Kreis“ der kroatischen Literatur ausgeschlossen, Drakulić und Ugrešić sogar als Hexen bezeichnet. Zudem wurde ihnen ideeller Verrat und Kriegsgewinnlertum im intellektuellen Sinn vorgeworfen. Dies führte dazu, dass sich alle drei (mehr oder weniger freiwillig) aus der kroatischen Literatur zurückzogen (vgl. Zlatar 2004: 81f.).

In ihrem Artikel *Tko stvara a tko nasljeđuje zensko pismo?* [Wer kreiert und erbt das weibliche Schreiben?] macht Zlatar auch im 21. Jahrhundert auf die Geschlechterdiskriminierung in den literarischen Kreisen aufmerksam. Die Benachteiligung weiblicher Autorinnen führt ihrer Meinung nach zu einer Isolation des poetischen Modells und in weiterer Folge dazu, dass es kein Modell gibt, dass die zeitgenössischen Schriftstellerinnen vererbt bekommen könnten; ein wesentlicher Grund dafür, weshalb in der kroatischen Literatur viele unabhängige Poetiken vertreten sind. Auch wenn diese Unabhängigkeit und Vielfalt nicht zwangsläufig etwas Schlechtes bedeuten muss, so ist Zlatar der Ansicht, dass dies auf die kroatische Literatur dennoch einen negativen Impetus hat (vgl. Zlatar 2004: 79-83).

Die neue Generation der Autorinnen in der kroatischen und serbischen Literatur, die Frauen nicht länger als ein kulturelles Konstrukt verstanden wissen wollten, wählte für ihre Prosa-Werke den quasi-autobiografischen Stil. Sie enthalten demnach eine Erzählerin in der ersten Person, die große Ähnlichkeiten mit der Autorin aufweist. Auffallend ist dabei, dass sich räumlich begründete Unterschiede in der konkreten Beziehung zwischen Autorin und Erzählerin finden lassen. Wird in der serbischen Literatur eine klare Distanz zwischen diesen beiden „Positionen“ gewahrt, findet in der kroatischen Literatur eine ganz deutliche Identifizierung zwischen Autorin und Erzählerin statt, wodurch die persönlichen Erfahrungen der Autorin ganz offen zur Sprache kommen (vgl. Lukić 1996: 227f.).

Die besonderen Charakteristiken quasi-autobiografischen Erzählens werden im Folgenden konkret erörtert.

3.4.3 Die Besonderheit der (quasi-)autobiografischen Prosa

Der Begriff „autobiografischer Roman“ bezeichnet eine Sonderform des autobiografischen Erzählens in der Ich-Form (autodiegetisch), bei der es nicht darauf ankommt, ob die Inhalte tatsächlich autobiografischer Natur sind oder nicht. Viel häufiger als von tatsächlich autobiografischen Beschreibungen ist hierbei von Texten die Rede, in denen der vom französischen Theoretiker Philippe Lejeune geprägte Terminus des „autobiografischen Paktes“

(Identität zwischen Autorin, Erzählerin und Protagonistin) nur simuliert ist (vgl. Zlatar 1996: 169).

Während also die Frage nach dem Wahrheitsgehalt einer solchen „Autobiografie“ in der Regel außer Acht gelassen wird, da der Anteil des tatsächlich Autobiografischen ohnehin schwer festzulegen ist, liegt der literaturwissenschaftliche Fokus auf der Analyse der angewendeten autobiografischen Formen und Interpretationsverfahren. Beim „autobiografischen Roman“ handelt es sich also um einen fiktionalen Text, der die erzählerische Form einer Autobiografie aufweist – weshalb auch der Begriff des (pseudo)autobiografischen Romans verwendet wird (vgl. Zlatar 1996: 171).

Das erste in der kroatischen Literatur erschienene Werk, das sowohl Spuren weiblichen Schreibens als auch Elemente der weiblichen Autobiografie enthält, ist das im 19. Jahrhundert erschienene Tagebuch der Dragojla Jarnević, das über viele Jahre hinweg entstanden ist. Die autobiografische Prosa Jarnevićs verfolgt dabei in erster Linie didaktische Ziele (vgl. Zlatar 2004: 42f.).

Vielmehr sind es jedoch Irena Vrkljan und Slavenka Drakulić, die durch ihre Akzentuierung des autobiografischen Erzählmodells besonders auffallen. Während andere Autorinnen die autobiografische Narration als brauchbare Form verwenden, um vorwiegend Inhalte zu vermitteln, verlassen die beiden „die erzählerischen Modelle der Textgestaltung und greifen nach Verfahren der evokativen und monologischen Prosaentwicklung.“ (Zlatar 1996: 184)

Beide Autorinnen genossen zudem das Privileg, dass ihre Romane zu einer Zeit erschienenen, in der die literarische Öffentlichkeit für dieses Literaturgenre bereits empfänglich war. Sie entschieden sich somit bewusst für diese Art von Literatur, in der die Form über der Erzählung steht und mit dieser absichtlich bricht. „[Vrkljan und Drakulić] schreiben *mit der Hand der Zeit* [...] und nicht dieser entgegengesetzt.“ (ebd.).

In der Prosa Vrkljans spielen die weiblichen Figuren eine zentrale Rolle, ihre Erfahrungen, Geschichten und Sichtweisen stehen im Zentrum des Geschehens. Zlatar führt in ihrem Buch *Tekst, tijelo, trauma* [Text, Körper, Trauma] an, dass sich Vrkljan an unterschiedliche Persönlichkeitsbilder von Frauen heranwagt: „[M]iješaju se figure poznatih i nepoznatih žena, onih koje je Irena poznavala osobno i onih o kojima je slušala, čitala, uvijek spremna čuti priču o drugome, o drugoj.“ (Zlatar 2004: 92). [Es vermischen sich Figuren bekannter und unbekannter Frauen, jener Frauen, die Irena persönlich kannte und jener, von denen sie gehört, gelesen hat, immer bereit die Geschichte über das Andere, die Andere, zu hören.]

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität machte sie schließlich zur Vorreiterin ihrer kroatischen Kolleginnen und trug dazu bei, dass auch die Geschichten von Frauen aus einer nicht intakten Familie einen wichtigen Platz in der zeitgenössischen Literatur einnehmen durften.

3.4.4 Die Pionierin Irena Vrkljan

Irena Vrkljan ist eine 1930 in Belgrad geborene Dichterin, Essayistin, Prosaistin, Kritikerin und Übersetzerin (vgl. Nemeč 2000: 785). Mit ihrem ersten Roman *Svila, škare* (1984) gilt sie als Begründerin des weiblichen Schreibens in Kroatien (vgl. Nemeč 2003: 346).

Ihren literarischen Weg begann Vrkljan als Mitglied der Literaturzeitschrift „Krugovi“. In den frühen 50ern bis zur Mitte der 60er Jahre schrieb und veröffentlichte sie surrealistische Poesie, in der sich das lyrische Ich von allen moralischen und sprachlichen Klischees befreit. Gemeinsam mit Zvonimir Golob übersetzt sie in dieser Zeit an die 30 Romane aus dem Deutschen. Ihr weiteres literarisches Schaffen ist dann bis zu einem bestimmten Grad durch ihre Auswanderung nach Deutschland bestimmt. In ihrer Poesie, in der sie mittels nostalgischer Erinnerungen immer mehr ihre eigenen Erfahrungen thematisiert, wird vor allem das Gefühl der Einsamkeit prägend (*U koži moje sestre* (1982) – In der Haut meiner Schwester). Diese Art von Poesie mündet schließlich in einer autobiografischen Prosa, die sie Anfang der 80er Jahre zu veröffentlichen beginnt und die 1984 in ihrem ersten Roman *Svila, škare* gipfelt (vgl. Nemeč 2000: 785).

3.4.4.1 Literaturgenre Vrkljans

Hinsichtlich der Bezeichnung des Genres Vrkljans schreibt Zlatar (1996: 178) Folgendes:

Bei der Genrebewertung der Texte von Irena Vrkljan griffen die Kritiker [...] am liebsten zum schwammigen und sehr breit gefassten Terminus *autobiographische Prosa*. Das Fehlen irgendeines Fabelrahmens und die unverdeckte selbstidentifizierende Stimme des Autor-Erzähler-Protagonisten unterschied diese Texte strukturell von einem Roman. Die Autorin ist also diejenige, die dem Leser den autobiographischen Pakt anbietet, den er auch anzunehmen bereit ist.

Nach dem Werk *Svila, škare*, das bereits der autobiografischen Prosa zugeordnet wurde, wird Vrkljans Stil immer heterogener und „zerstreuter“. Sie gibt sich zur Gänze der assoziativen Aneinanderreihung von Fragmenten hin und wechselt ständig zwischen Fiktion und Beschreibung von wahren Begebenheiten. Das Fragment wird dabei zum Sinnbild der existenziellen Zerstreutheit, der dezentrierten Erfahrung (vgl. Nemec 2003: 350).

Die von Vrkljan in *Svila, škare* behandelten Themen sind jene, die sie persönlich besonders beschäftigen und die sich folglich auch in ihren nachfolgenden Werken (wie *Marina ili o biografiji* oder *Berlinks rukopis*) fortsetzen. Sie stellen in gewisser Weise den Kampf eines instabilen weiblichen Ichs in einer von Männern dominierten Gesellschaft dar. Schließlich entfernt sich Vrkljan jedoch von der autobiografischen Prosa und überrascht im Jahr 2000 ihre Leserinnen mit der Veröffentlichung ihres ersten Kriminalromans *Posljednje putovanje u Beč* [Die letzte Reise nach Wien] (vgl. Nemec: 2003: 351).

Ihr literarisches Schaffen, welches von surrealistischen Gedichten über Poesie bis hin zu spezifisch weiblicher autobiografischer Prosa reicht, macht deutlich, dass es sich bei Vrkljan um eine Autorin mit einer unverkennbaren Handschrift handelt, die mit ihren Texten die kroatische Literatur der letzten Jahrzehnte geprägt hat (vgl. Nemec 2000: 785).

3.4.4.2 Sprache und Stil Vrkljans

Vrkljans Erzählform ist eine erinnernde: Sie weist den autobiografischen oder biografischen Rahmen einer Lebensgeschichte auf, besteht in sich aber aus einzelnen in der Erinnerung wiederholten Szenen (vgl. Zlatar 2004: 89).

Zlatar (1996: 179) erklärt die Art der Erzählweise von Vrkljan wie folgt: „Die Momente der Erinnerung sind als Akt des Schreibens hervorgehoben, während die Ereignisdauer, die in die Erinnerung zurückgerufen wird, manchmal selbstständig eingesetzt und manchmal in die Erzählzeit eingefügt wird.“

Letztlich weist jeder Text von Vrkljan eine eigene autobiografische Erzählform auf. In *Marina ili o biografiji* handelt es sich beispielsweise um das erzählerische Modell einer Biografie, um Geschichten aus dem Leben einer anderen Person. In anderen Werken wählt sie wiederum die kontinuierliche, tagebuchartige Präsensform mit erinnerten Bildern, die keiner Chronologie unterliegen. Auch hier sind die Grenzen zwischen Realität und Fiktion fließend (vgl. Zlatar 2004: 89f.).

In allen Prosa-Werken Vrkljans lässt sich eine Abwendung vom einfachen autobiografischen Erzählstil zu einer anderen Art der (Selbst-)Darstellung erkennen. Ihr Interesse gilt nicht mehr länger der Introspektion, dem Abtauchen in die eigene, isolierte Vergangenheit, sondern der Beobachtung ihrer eigenen Person durch das Schreiben über andere. Ihre Protagonist*innen und mit ihnen die Autorin bzw. Erzählerin nehmen vermehrt äußerliche Züge an, sie werden so beschrieben, wie sie auf andere wirken, aus der Sicht des oder der anderen (vgl. Zlatar 2004: 90).

Das Schreiben über parallele Handlungen trifft insbesondere auf *Marina ili o biografiji* zu, wo die Schicksale dreier Frauenfiguren verflochten sind bzw. parallel verlaufen und miteinander verglichen werden. Dabei spiegeln sich die Protagonistinnen in den jeweils anderen, ihre Schicksale kreuzen sich, wortwörtlich oder mithilfe der Literatur. Für Vrkljan geht das Schreiben über andere mit dem Schreiben über sich selbst einher. Es stellt für sie die einzige Möglichkeit dar, sich zu erkennen, und zwar durch das Wiedererkennen im anderen (vgl. ebd.). In den Lebensgeschichten der anderen, sieht sie folglich einen Ansporn, sich selbst näher zu kommen.

Jedes Buch von Vrkljan ist gleichzeitig auch eine Frage nach dem Sinn des Lebens und dem Sinn des Schreibens: Sie bringt darin das Verhältnis von Leben und Literatur offen zur Sprache und bekundet ihre Verzweiflung gegenüber der Wirklichkeit. Diese hinterlässt nach Kriegen, Krankheit und Verbrechen lediglich Verzweiflung, die auch mithilfe der Erzählung nicht überwunden werden kann. Der Schmerz verschlingt die Worte. In diesen Augenblicken verschwindet sogar die ohnehin schon nur minimal vorhandene erzählerische Strukturiertheit in Vrkljans Prosa-Texten fast zur Gänze und schafft Platz für eine poetische Bildersprache und Gefühle, die sich der Kontinuität des Erzählens entziehen (vgl. ebd. 91).

3.4.5 Die Nachfolgerin Slavenka Drakulić

Slavenka Drakulić wurde 1949 in Rijeka (Kroatien) geboren. Gymnasium und Studium (Komparatistik und Soziologie) absolvierte sie in Zagreb. Ab 1976 begann sie als Journalistin zu arbeiten und verfasste Artikel und Essays für diverse Jugend- und Studentenmagazine sowie für die Zagreber Zeitschriften *Start*, *Danas* und *Nin*. Als Befürworterin von Frauenrechten machte sie sich in ihrem beruflichen Umfeld rasch einen Namen. Ihre wichtigsten Texte aus jener Zeit veröffentlichte sie in ihrem ersten Buch *Smrtni grijesi feminizma* (1984) [Todsünden

des Feminismus], mit dem gleichzeitig ihre schriftstellerische Karriere begann (vgl. Nemeć 2000: 191).

Der essayistischen Sammlung kommt übrigens eine besondere Rolle zu, da sie als besonders wichtiges Medium zum Feminismus im ehemaligen Jugoslawien gesehen wird. Im Rahmen einer öffentlich vorhandenen und erkennbaren Polemik entstanden, hatte sie einen großen Einfluss auf die öffentliche Meinungsbildung. In ihren Texten greift Drakulić auf ironische, zynische, ja sogar spöttische Art und Weise einige ihrer männlichen Kollegen direkt an und untersucht die benachteiligte Stellung der Frau in den damaligen gesellschaftlichen Institutionen (vgl. Zlatar 2010: 100ff.).

Die literarische Tätigkeit Drakulićs setzt sich in einer Reihe von Romanen, Essays und Erzählungen fort, in denen zwei Hauptmotive dominieren: Das erste lässt sich in jedem Fall der Frauenliteratur bzw. dem weiblichen Schreiben zuordnen – der weibliche Körper, der entweder einer Krankheit ausgesetzt ist, den die possessive Liebe innerlich mit Kummer und Schmerz erfüllt oder dem Gewalt widerfährt. Ihr zweites Hauptmotiv ist das öffentliche Engagement, das auf der Grundannahme beruht, dass jedes (persönliche) Handeln gleichzeitig auch ein politisches ist (vgl. ebd. 100).

Da ihre beiden Tätigkeiten (die feministisch-publizistische sowie die literarische) einander bedingen, lassen sich die feministischen Themen auch in den Romanen Drakulićs – *Hologrami straha* [Das Prinzip Sehnsucht], *Mramorna koža* [Marmorhaut], *Božanska glad* [Das Liebesopfer], *Kao da me nema* [Als gäbe es mich nicht] oder *Frida ili o boli* [Frida] wiederfinden (vgl. ebd. 100f.).

Als Folge ihrer politisch motivierten Emigration veröffentlicht Drakulić in den 1990er Jahren Essays und Artikel vorwiegend in englischer Sprache. 1997 erschienen ausgewählte Texte (*How we Survived Communism and Even Laughed, 1991; Balkan Express, 1993 sowie Cafe Europa, 1996*) unter dem Titel *Kako smo preživjeli* auch in kroatischer Sprache (vgl. Nemeć 2000: 191).

Heute schreibt Drakulić Artikel, Kolumnen und politische Kommentare für kroatische und ausländische Zeitungen und Zeitschriften wie *The New York Times Magazine, The Nation, The Guardian, Süddeutsche Zeitung* etc (vgl. hrvatskodrustvopisaca).

3.4.5.1 Drakulićs Literaturgenre

Slavenka Drakulićs literarisches Schaffen ist durch die Werke Vrkljans inspiriert. Ihr erster Roman, *Hologrami straha*, ist eine Erzählung in der Ich-Form, in der (fiktive) Ereignisse deutliche Parallelen zu wahren Begebenheiten aus dem Leben der Autorin aufweisen (vgl. Zlatar 1996: 181). Er behandelt die schwere Nierenerkrankung der Autorin und die daraus resultierende Nierentransplantation. Das namenlose Erzähler-Ich schildert darin sein existentielles Drama, den Kampf gegen die Krankheit mit ungewissem Ausgang, das Schwanken zwischen Angst und Hoffnung. Doch die Krankheit und das Leid veranlassen es auch dazu, über seine privaten und familiären „Wunden“ nachzudenken und sich diesen emotional zu stellen (vgl. Nemec 2003: 352). Denn die Krankheit sowie ihre integralen Bestandteile Angst und Einsamkeit trennen das Ich von seiner Welt, wodurch es sich von den anderen unterscheidet und sich mit niemandem mehr identifizieren kann (vgl. Zlatar 1996: 181). „Nichts gehört ih[m] außer dem Körper, der atmet, der fühlt, der sich erinnert, der ein eigenes Gedächtnis hat.“ (Zlatar 1996: 181).

Der Zustand der Angst wird in zwei Erzählzeiten (Präsens und Perfekt) vermittelt, deren Opposition für den gesamten Text kennzeichnend ist und nach und nach komplexer wird. Anstelle einer logischen Abfolge des Erinnerns zerstören die hologrammartigen Zeitsprünge, dargestellt in Form von Brüchen, Schnitten und Auslassungen im Text, das geordnete Kontinuum der Gedanken (vgl. Zlatar 1996: 182).

Ihr zweiter autobiografischer Roman, *Mramorna koža*, unterscheidet sich von ihrem ersten vor allem durch seine schwächere Erzählgegenwart (vgl. ebd. 183). Aber auch hier steht eine namentlich nicht genannte Figur im Zentrum, die aus ihrer Sicht in erster Person erzählt. Hauptthemen sind hier eine Mutter-Tochter-Beziehung sowie das (weiblich-intime) Verhältnis zum eigenen bzw. zum fremden Körper. Die Mutter fungiert hier als „Hüterin der Sexualität“. Ein verbotener Bereich, zu dem die Tochter (das Erzähler-Ich) hindurchdringen will. Weiters will diese ihrer Mutter aber auch näherkommen und erforscht Nähe und Distanz als Ort des Hasses und der Liebe (vgl. Nemec 2003: 353).

In ihrem Roman *Božanska glad* thematisiert Drakulić die außergewöhnlich leidenschaftliche Beziehung eines Liebespaars, die mit dem Tod bis hin zum Verzehr des Geliebten endet. Der sehnlichste Wunsch der Protagonistin, den anderen zu besitzen, endet hier in einer krankhaften, dämonischen Besessenheit, bei der der Mann zum Objekt der Begierde wird (vgl. ebd. 354).

Von Frauen in anders gearteten Extremsituationen handelt der Roman *Kao da me nema*, der Vergewaltigung und Erniedrigung aufgreift, die von serbischen Soldaten während des

Jugoslawien-Krieges in Bosnien verübt wurden. Darin geht es der Autorin weniger um die Ideologie oder Praxis des Verbrechens, sondern weiterhin, um die Frauen und ihre Traumata, die Tiefe und Schwere der an ihnen begangenen Verbrechen sowie um die damit verbundenen philosophischen, ethischen und rechtlichen Fragen, auf die es keine rationalen Antworten gibt (vgl. ebd. 355). Die in diesem Werk dargestellte materielle Welt weist Ähnlichkeiten mit der weiblichen Welt in Vrkljans Texten auf, in der „absolute Einsamkeit“ herrscht, während sie mit „materiellen Gegenständen überfrachtet ist.“ (Zlatar 1996: 182)

Das Buch *Frida, ili o boli* hat das künstlerische und persönliche Leben Frida Kahlos zum Gegenstand. Auch dieses Werk erfüllt alle Kriterien des weiblichen Schreibens: Eine weibliche Stimme thematisiert aus weiblicher Perspektive ausschließlich weibliche Erfahrungen (vgl. Zlatar 2010: 109).

In ihrem Roman *Optužena* (2012) [Die Angeklagte] setzt sich Drakulić mit dem Thema der physischen und psychischen Kindesmisshandlung innerhalb der Familie auseinander, wobei sie ihr Augenmerk erneut auf eine dysfunktionale Mutter-Tochter-Beziehung legt. (Hierauf wird in Kapitel 4 im Detail eingegangen.)

Nach *Optužena* folgten die Romane *Dora i Minotaur* (2015) [Dora und der Minotaurus] sowie *Mileva Einstein, teorija tuge* (2016) [Mileva Einstein oder Die Theorie der Einsamkeit] (vgl. hrvatskodrustvopisaca).

3.4.5.2 Drakulićs Sprache und Stil

Wenngleich Drakulić eine engagierte und bekennende Feministin ist, beschäftigt sie sich in ihren Werken weniger mit der Transformation der Frau vom angsterfüllten Wesen bis zum selbstbewussten Subjekt, sondern vielmehr mit der Komplexität weiblicher Sensibilität in existentiellen Situationen und zwischenmenschlichen Beziehungen. Literaturkritiker*innen sprechen ihr deshalb eine poetische Nähe zur Prosa Marguerite Duras' zu (vgl. Nemec 2003: 352.).

Zentrales Thema aller Romane Drakulićs ist folglich die weibliche Sensibilität in Verbindung mit dem weiblichen Körper, der in radikalen, grenzwertigen Situationen einer äußeren Gefahr ausgesetzt ist (vgl. Zlatar 2010: 107). Die Schriftstellerin richtet ihren Blick dabei stets auf das seelische Leid, die Ängste, Sehnsüchte und das possessive Verlangen der Frauen, die allesamt untrennbar mit dem Körper verbunden sind. Vor allem diese Verbindung zwischen Körper und

Seele bzw. das Verständnis des Körpers als „Haus der Seele“ will sie durch ihr Schreiben erforschen (vgl. Radić 2012: 195f.).

Dabei macht Drakulić auch auf Risiken aufmerksam. Die Leidenschaft beispielsweise sowie die Begegnung und Erfahrung mit dem eigenen Körper sind Bereiche, die in sich Gefahren bergen, da sie Fragen über die Grenzen bzw. (Un-)Möglichkeit zwischenmenschlicher Kommunikation aufwerfen (vgl. Zlatar 2010: 107). Für sämtliche Werke Drakulićs (einschließlich ihrer Zeitungsartikel, Essays und Erzählungen) gilt, dass sie durch den Übergang vom Dokumentarischen ins Fiktionale, vom Autobiografischen und Biografischen ins „Erfundene“ sowie vom Persönlichen und Intimen ins Allgemeine und Öffentliche gekennzeichnet sind (vgl. Zlatar 2004: 101).

Zusammenfassend kann mit den Worten Zlatars (1996: 183) zu den Stilen Drakulićs und Vrkljans Folgendes gesagt werden:

Der Aspekt des ‚beobachtenden‘ Darstellens und Erzählens ist ein gemeinsames Verfahren von Slavenka Drakulić und Irena Vrkljan. Auch wenn dieses Verfahren in ihren Texten nicht immer die gleiche Wirkung erzielt, so stimmen doch der Effekt *der Veräußerlichung der Persönlichkeit*, des Eingeständnisses ihrer Unzugänglichkeit und des endgültigen Einfrierens der Bezahlung für fremde Entfremdungen überein.

In diesem Kapitel wurde als Verständnisbasis für die Textanalyse der beiden kroatischen Autorinnen Irena Vrkljan und Slavenka Drakulić die Entwicklung des weiblichen Schreibens in der südslawischen Literatur nachgezeichnet. Dabei wurde auf die benachteiligte Stellung der Frau in der vormals stark patriarchal geprägten südslawischen Gesellschaft, auf ihre wichtigsten Vertreterinnen in Kroatien und Serbien sowie auf die Besonderheit der autobiografischen Prosa eingegangen.

Die Ergebnisse dieser eingehenden Auseinandersetzung mit dem weiblichen Schreiben in der südslawischen Literatur lassen sich folgendermaßen knapp zusammenfassen:

1. Die 70er und insbesondere die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts waren in Kroatien und Serbien Jahrzehnte der literarischen Transformation. In deren beiden Hauptstädten kam es zur Gründung erster feministischer Gruppierungen, bald darauf machten einige namhafte Autorinnen wie Milica Mićić Dimovska, Biljana Jovanović, Rada Iveković etc. auf die Rolle der Frau in der südslawischen Kultur aus einem bislang unbekannten weiblichen Blickwinkel aufmerksam.
2. Irena Vrkljan zählt aufgrund ihres innovativen Erzählgenres als Pionierin auf dem Gebiet der zeitgenössischen autobiografischen Prosa. Auch ihre Nachfolgerin Slavenka

Drakulić zählt zu den wichtigsten Vertreterinnen des weiblichen Schreibens in Kroatien und hat die literarische Landschaft Kroatiens in gleicher Weise maßgeblich geprägt.

3. Bei den vorgestellten literarischen Texten Vrkljans und Drakulićs, und so auch bei den in dieser Arbeit noch folgenden Romanen *Svila*, *škare* und *Optužena*, handelt es sich um Texte, die wesentliche Merkmale der Frauenliteratur bzw. des weiblichen Schreibens (etwa erinnerndes und beobachtendes Erzählen, Motiv der Körperlichkeit, weibliche Sensibilität, zwischenmenschliche Beziehungen, Verbindung zwischen Körper und Seele) aufweisen.

4 Textanalyse *Svila*, *škare* und *Optužena*

In diesem Großkapitel sollen nun die beiden zeitgenössischen Romane der kroatischen Frauenliteratur *Svila*, *škare* (Irena Vrkljan) und *Optužena* (Slavenka Drakulić) hinsichtlich ihrer literarischen Darstellung und ihres Umgangs mit dem Thema Gewalt genau analysiert werden. Zentrales Augenmerk wird dabei auf die im Theoriteil erläuterten Zusammenhänge zwischen Gewalt und Patriarchat, Gewalt und Erziehung sowie Gewalt und Liebe innerhalb der Institution Familie gelegt. Die konkrete Analyse unterteilt sich dabei in mehrere Schritte: Zunächst werden jeweils Gattung und Erzählstil sowie formale Aspekte herausgearbeitet, der Inhalt zusammengefasst und die jeweiligen Protagonist*innen vorgestellt, bevor es dann zur eigentlichen Hauptanalyse kommt, wobei sowohl Formen der dargestellten Gewalt als auch die dahinterliegenden Motive genauer betrachtet werden⁷.

4.1 Konzeption des Romans *Svila*, *škare*

4.1.1 Gattung und Erzählstil

Wie bereits erläutert wurden Vrkljans literarische Texte von den meisten Literaturkritiker*innen aufgrund fehlender typischer struktureller Merkmale des Romans dem eher vage formulierten und breiter gefassten Begriff der autobiografischen Prosa zugeordnet.

⁷ In beiden Fällen erfolgte die Analyse anhand der kroatischen Zitate, wobei die Textstellen auch ins Deutsche übertragen wurden. Im Fall von *Svila*, *škare* stammen die Zitate aus der von der Autorin selbst angefertigten deutschen Übersetzung des Romans mit dem Titel *Seide, Schere*. Da der Roman *Optužena* bislang nicht auf Deutsch übersetzt worden ist, stammen die angeführten Übertragungen von mir.

Im Zusammenhang mit Vrkljans Werken spricht Zlatar (2004: 89) auch vom erinnernden Erzählen (*prisjećajuće pripovijedanje*) und legt dar, dass jeder ihrer Texte über eine eigene autobiografische Erzählform verfügt.

Bei *Svila, škare* kann nach Zlatar von einer Autobiografie im engeren Sinn gesprochen werden: ein retrospektives, wenn auch in mehrere Fragmente zersplittertes, assoziatives und ohne chronologische Abfolge stattfindendes Erzählen über das eigene Leben (vgl. Zlatar 1996: 179).

Krešimir Nemeč hingegen sieht in Vrkljans erstem Prosawerk eine Kombination aus Autobiografie und Bildungsroman, in dessen Vordergrund die Autorin die Suche des weiblichen Subjekts Irena nach der eigenen Identität und sein obsessives Streben nach Selbstverwirklichung stellt. Die Tatsache, dass nicht nur der Name des erzählenden Subjekts, sondern auch wesentliche biografische Elemente mit jenem der Hauptfigur sowie der Autorin übereinstimmen, deutet darüber hinaus auf das paradigmatische Modell bzw. den autobiografischen Pakt nach Philippe Lejeune hin (vgl. Nemeč 2003: 346).

Wie bereits erörtert wird die Lebensgeschichte Irenas in Form von Erinnerungen dargestellt, die nicht nur die Rekapitulation von Kindheit und Jugend beinhalten, sondern auch von dem begleitenden Reifeprozess der Erzählerin geprägt sind. Der Roman, der streng genommen keiner ist, weist keinen festen Erzählrahmen oder eine erkennbare narrative Struktur auf. Vielmehr zeichnet sich der Text durch die freie Aneinanderreihung von biografischen Bruchstücken und Reflexionen aus. Ausgedrückt vor allem durch eine Kombination von eliptischen Sätzen bzw. von Sätzen, die oft nur aus ein bis zwei Wörtern bestehen, springt der Text stellenweise von einem Gedanken zum nächsten und bietet seinen Rezipient*innen ein Leseerlebnis der etwas anderen Art (vgl. ebd.).

Vrkljans Stil in *Svila, škare* beschreibt Lukić als „a highly sophisticated, poeticized style of writing with verity in the evocation of actual events, which makes her narrative both intriguing and attractive“ (Lukić 1996: 234).

Kuzniar (2013: 272f.) wiederum erkennt in der zeitlichen Inkonsistenz und Fragmentarität dieses Textes einen Bruch mit der herkömmlichen Repräsentation der Frau und ihrer Emotionen und sieht darin vor allem einen Ausdruck mit der Beschäftigung mit dem eigenen „zerstückelten“ Leben:

The implication of this temporal impermanence is that Vrkljan's autobiographies are far less engaged in describing or enumerating places, events, and people in her life than evoking absences, finding a way to depict what is often ignored in a woman's private, emotional life – in other words, what falls outside of conventional representation. Hers is thus a singular attempt

to be true in her writing to a sense of fragility, vacillation, or, expressed more positively, openness. [...] To capture life in fragments means to recognize it as disconnected [...]. In sum, the fragmentary, fractal form of Vrkljan's writing carries a corporeal dimension: as an embodied geography, it bears the effects of physical exile and [...] the empathetic closeness to the experiences of other women.

Obwohl ihre Darstellungen sehr persönlich sind, schrieb die Autorin ihr Buch nicht nur, um ihre eigene Vergangenheit aus der Distanz persönlicher und kreativer Reife zu überdenken. Ihre eigentliche Absicht lag im Verstehen der grundlegenden Faktoren ihres früheren Lebens (und in erster Linie ihrer Stellung als Frau), die die Voraussetzung für ihr Handeln und Denken als solche waren. In die Vergangenheit zurückzugehen bedeutete für sie, die Muster der Geschlechterrollen, die sie hinnehmen musste, zu begreifen (vgl. Lukić 1996: 234).

4.1.2 Formale Aspekte und thematischer Bezug in *Svila, škare*

Formal betrachtet gliedert sich das Werk in drei Teile: Der erste ist der Kindheit „Im Königreich Jugoslawien“ gewidmet, der zweite mit dem Titel „Andere Zeiten“ beschreibt vor die Familienmitglieder sowie die Zeit ihrer Jugend und der dritte Teil „Bewegungen“ beschäftigt sich vorwiegend mit ihrem Leben in Berlin und ihrem Erwachsenen-Ich. Alle drei Teile bestehen aus mehreren Kapiteln, die als Kurzgeschichten dargestellt sind und sich auf Objekte („Der Vorhang“, „Das Mikroskop“, „Alte Zöpfe“), Personen („Die Mutter“, „Der tote Vater“), familiäre Redensarten und andere Teilespekte beziehen. Parallel zu den Lebensabschnitten (Episoden) entwickeln sich Persönlichkeit und Charakter des Ichs. Seine Geschichte erschließt sich aus seiner Beziehung zu den anderen. Das erzählende Ich beginnt mit dem Zeitpunkt der Selbsterkenntnis und den am längsten zurückliegenden Erfahrungen. Dabei handelt es sich um Erfahrungen, die diese Hauptfigur immer wieder heimsuchen, sowie um die Erinnerungen an die mütterliche Erziehung und an die Sehnsucht nach der Welt der Bücher und nach den Gesprächen mit dem Vater (vgl. Matanović 2004: 129).

Mit der Verwendung des subjektiven Blicks, der hier eben durch einen fragmentarischen und sprunghaften Stil zum Ausdruck gebracht wird, hat die Erzählerin einen Weg gefunden, wesentliche Krisen des Lebens, wie Krankheiten und den Tod von Angehörigen, den eigenen Kräfteleverlust, die Angst vor Verletzungen und Misserfolg sowie die Angst vor dem Älterwerden zu überwinden (vgl. ebd. 133).

Weil sie sich an keinem konkreten Genre orientiert, ist Vrkljans Stil unverkennbar. Die fragmentarische und assoziative Prosa kennt innerhalb der Narration und des Genres keinerlei

Grenzen, zumal sich *Svila, škare* durch eine Symbiose verschiedener „Gattungen“ im Text (ein Tagebucheintrag, die wiederkehrenden Redensarten in der Familie sowie Briefe ihrer beiden Schwestern Vera und Nada) auszeichnet (vgl. Nemec 2003: 349).

4.1.3 Inhalt des Romans

Der „Roman“ *Svila, škare* handelt vom Leben der Hauptprotagonistin Irena, die mit ihren Eltern und Schwestern in einer bürgerlichen Familie in Belgrad aufwächst. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges flüchtet die Familie zu Verwandten nach Zagreb, wo sie ein neues Leben beginnt.

Irenas Geschichte ist eine rückblickende Schilderung über die „Tortur der guten Erziehung, die sinnlosen Strafen, die den Torso einer Gesellschaft, die sich durch Rituale vor ihrem Untergang absichert [festigen].“ (Vrkljan 2007: 10)

Sie und ihre Schwestern leben in einer Familie, in der sich alle vor dem unberechenbaren, gewalttätigen Vater fürchten und in der die Mutter tatenlos dabei zusieht. Obwohl Irena darum bemüht ist, dem von ihren Eltern vorgegebenen Bild des gehorsamen Mädchens zu entsprechen, scheitert sie immer wieder daran, da es sie in ihrer Eigenständigkeit einschränkt und das Recht auf eine eigene Meinung verbietet.

Als Erwachsene versucht sie ihre Vergangenheit mit dem Schreiben über das Erlebte loszulassen. Auch mit ihren Eltern versucht sie durch das wiederholte Abspielen der Szenen aus der Kindheit Frieden zu schließen, denn sie erkennt, dass sie beide im starren Korsett ihrer Erziehung gefangen waren, aus dem sie sich nicht befreien konnten.

4.1.4 Hauptfiguren

Die familiäre Situation, wie sie im vorliegenden Roman präsentiert wird, ist vor allem durch drei Hauptprotagonisten geprägt: den Vater, die Mutter und deren Tochter Irena. Um im Anschluss deren (gewaltgeprägte) Beziehung genauer analyseren zu können, werden diese drei Figuren hier nun genauer betrachtet.

4.1.4.1 Der Vater

Irenas Vater, dessen Name im Text nicht genannt wird, kommt 1920 nach Belgrad, wo er bei der Firma Weinschenker eine Anstellung als Prokurist bekommt. Als junger Mann erkrankte er schwer an Tuberkulose und stirbt beinahe daran. Letzten Endes überlebt er und heiratet Irenas Mutter, die er in einer Bar kennengelernt hat.

Der Vatter hatte selbst eine schlechte Kindheit, wurde von seinem eigenen Vater geschlagen und empfindet bis zu seinem Tod nur Hass für seine Eltern, wie die Erzählerin anhand des folgenden Zitats über die Mutter des Vaters veranschaulicht: „Njen muž je strahovito tukao djecu [...]. Ostao je jedino moj otac, opterećen mržnjom prema svojim roditeljima sve do smrti.“ (Vrkljan 2004: 13) [Ihr Mann schlug die Kinder fürchterlich (...). Übriggeblieben ist einzig mein Vater, belastet mit Hass auf seine Eltern bis zu seinem Tode.] (Vrkljan 2007: 12)] Bis zu seinem Tod begleiten den Vater Depressionen und Suizidgedanken. Zweimal versucht er sogar, sich das Leben zu nehmen. Trost und Zuflucht findet er im Alkohol sowie in durchzechten Nächten in Bars. Er ist sehr autoritär und furchteinflößend. Dass es sich um einen besonders strengen Vater handelt, erfährt der/die Leser*in bereits zu Beginn des Buches: „Iznad tog dvorišta bio je balkon na kome je poslijepodne stajao otac stroga pogleda.“ (Vrkljan 2004: 10) [Über dem Innenhof der Balkon, auf dem nachmittags der Vater stand, streng, beobachtend.] (Vrkljan 2007: 9)]

Kraft seiner Autorität und Vormachtstellung reicht bei Irena und ihren Schwestern allein sein Anblick aus, um in ständiger Angst vor ihm zu leben.

Er stirbt im Alter von 58 Jahren an Krebs.

4.1.4.2 Die Mutter

Irenas Mutter kommt in Bosnien auf die Welt. Im Alter von 12 Jahren trennt sich ihre Mutter von ihrem Vater und geht mit den beiden Töchtern und dem Sohn nach Wien. Dort wächst die Mutter unter ärmlichen Bedingungen auf, bevor sie mit ihrer Schwester in ein Klosterinternat kommt. Als Kind bekommt sie keine Liebe und Aufmerksamkeit.

Eines Nachts flüchtet sie mit einem kleinen Koffer zu ihrer Freundin nach Belgrad. Bald darauf findet sie als Deutsch-Korrespondentin eine Anstellung bei Siemens. Sie besticht weder durch Talent noch durch eifrige Arbeit. Dennoch wird sie aufgrund ihres guten Aussehens von allen geliebt.

Irenas Vater lernt sie eines Tages in einem Café kennen und heiratet ihn, obwohl er schwer krank ist. Ihre darauffolgende Rolle als Mutter, Ehefrau und Hausfrau überfordert sie zusehends. Zudem ist sie nicht in der Lage, ihre Gefühle zu zeigen.

Die gesamten Ersparnisse der Familie gibt sie für Kleidung aus, denn der äußere Schein ist das Wichtigste: „Sva se ušteđevina troši na odjeću. [...] Taj bakin odgoj, da je najvažniji privid, postat će jedino tlo na kome moja majka stoji.“ (Vrkljan 2004: 32). [Alles Ersparte wird für die Kleidung ausgegeben. (...) Diese Erziehung zum Schein wird zum einzigen Boden, auf dem meine Mutter steht.] (Vrkljan 2007: 27f.)]

Nach dem Tod ihres Mannes bleiben ihr nur noch Trauer und Hilflosigkeit. Sie wird schließlich depressiv und ist nicht mehr imstande, sich um sich selbst zu kümmern.

4.1.4.3 Irena

Irena kommt als das älteste von drei Kindern in Belgrad auf die Welt. Sie besucht eine deutsch-serbische Schule, wächst folglich mit den Sprachen Serbisch und Deutsch auf. In ihrer Familie fühlt sie sich von klein auf unverstanden und als Fremdkörper. Ihr Vater ist ihr und ihren Schwestern gegenüber gewalttätig.

Zu beiden Elternteilen hat sie eine ambivalente Beziehung. Der neurotische und gewalttätige Vater, vor dem sie sich fürchtet, weckt gleichzeitig ihre Neugier und eröffnet ihr die Welt der Literatur, führt tiefgründige Gespräche mit ihr. Die Mutter, der vorwiegend das äußere Erscheinungsbild wichtig ist und die weder in ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter noch als Ehefrau überzeugt, versucht sie gar nicht erst nachzuahmen. Irena hat für ihre Passivität und emotionale Kälte kein Verständnis und sieht eigentlich ihren Vater in der wahren Opferrolle. Erst viele Jahre später empfindet sie Mitgefühl für ihre Mutter, als sie begreift, dass sie beide im starren Korsett ihrer Erziehung gefangen waren, aus der sie sich nicht befreien konnten. Herangewachsen zu einer jungen Frau merkt sie jedoch, wie grausam das Leben zu ihrer Mutter war und wie sehr es sie mit ihren Problemen alleingelassen hat (vgl. Lukić 1996: 234).

Irena versucht zwar immer wieder, sich an die Erziehung ihrer Eltern anzupassen, dennoch kann sie es ihnen nie recht machen.

4.1.5 Formen der Gewalt in *Svila, škare*

Im Folgenden werden die Gewaltpraktiken in Irenas Familie, die sowohl im Hinblick auf die ausübende Person (Mutter oder Vater) als auch hinsichtlich ihrer Art und Intensität stark variieren, einer genauen Analyse unterzogen.

4.1.5.1 Physische Gewalt

Die ersten Seiten des Buches gewähren bereits einen Einblick in die „Tortur“ der Mädchenerziehung und was diese bei Irena bewirkt hat:

Na pragu između dječje sobe i one s gostima koji piju pjenušac, probudila je očeva teška ruka u meni zauvijek pasivnost pred nasiljem. Nisam više vjerovala u pravdu. Spone s drugima su se stanjile i otada svako nasilje jačeg donosi sa sobom mučninu. [...] Mrzila sam te svečanosti, fini porculan, goste. Mnogo svjetla, to znači bol, tako mi se činilo i ja sam bježala u tamnu djevojačku sobicu, skrivala se ondje. (Vrkljan 2004: 17f.)

Auf der Schwelle zwischen dem Kinderzimmer und dem Gästezimmer mit Sekt und Sliowitz wirkte Vaters schlagende Hand für immer meine Abscheu vor der Gewalt. Ich glaubte nicht mehr an die Gerechtigkeit. Das Band mit den andern wurde dünner, und von da an brachte jede Gewalttätigkeit des sowieso Stärkeren ein Empfinden von Übelkeit mit sich. [...] Ich hasste diese Feste, das gute Porzellan, die Gäste. Viele Lichter, das bedeutet Schmerz, glaubte ich, und floh in die dunkle Mädchenkammer, versteckte mich. (Vrkljan 2007: 15).

Vrkljan beschreibt hier das Gewaltempfinden der Protagonistin Irena, die Gewalt mit für gewöhnlich positiven Ereignissen, wie Feiern, Gästen etc. assoziiert. Das Mädchen empfindet eine starke moralische Abneigung gegen jede Form der Gewalt und verliert durch das Erlebte den Glauben an ein Grundprinzip gesellschaftlichen Handelns: die Gerechtigkeit. Sie erkennt schon früh, dass das, was ihr widerfährt, nicht gerecht sein kann, dass sie ihrem Vater ausgeliefert ist. Die Gewalt hat in ihrem Leben Spuren hinterlassen, die nicht mehr zu beseitigen sind. In jeder neuen Begegnung lauert die Gefahr des Ungewissen, die Gefahr von Gewalt.

Vrkljans Textausschnitt bekräftigt damit Kopfs Behauptung (2005: 14), dass „[i]m Unterschied zu Katastrophen, die nicht absichtsvoll von Menschen verursacht sind, [...] Gewalt [...] Vertrauen in das eigene Menschsein und das Menschsein anderer [zerstört].“

In einem anderen Zitat beschreibt Irena die Eltern-Kind-Beziehung als eine ausweglose „Kampfsituation“:

Dijete i roditelji – to je precizna situacija bitke obilježene bespomoćnošću jer moraš igrati to dijete, inače si izgubljen, inače oni jure u sve sobe, sve vrtove, vuku te za uši, za pletenice natrag u kuću, u njihovu sobu gdje čeka palica kojom te tuku. (Vrkljan 2004: 28)

Das Kind und die Eltern eine genaue Kampfsituation, gekennzeichnet durch die Ohnmacht, dieses Kind oft spielen zu müssen, sonst ist man verloren, sonst stürmen sie in das Zimmer, den Garten und schleppen dich, an den Zöpfen oder Ohren ziehend, zurück ins Haus, in die gute Stube, wo der Stock harrt, mit dem man schlägt. (Vrkljan 2007: 23)

Aus diesem Zitat geht eindeutig hervor, dass Irena keine unbeschwerte Kindheit hat und in ihrer Familie kein friedliches Miteinander herrscht. Kindsein bedeutet für sie zum einen eine feindliche, handgreifliche Beziehung zwischen ihr und ihren Eltern, zum anderen Schauspiel und Theater. Obwohl sich alles in ihr gegen das elterliche Verhalten sträubt, entscheidet sie sich für die vermeintliche Anpassung, die ihre einzige Überlebensstrategie darstellt. Sowohl, um nach außen den Schein der braven, gefügigen Tochter zu wahren als auch, um ihren Eltern zu gefallen, lässt sie sich auf ein brutales Spiel ein, dessen eigentliche Sieger schon lange vor Spielbeginn feststehen.

Um die Grausamkeit der Gewalt sprachlich zu unterstreichen, schafft Vrkljan hier Raum für Assoziationen und Gedanken und lässt den/die Leser*in an Irenas Reise in die Vergangenheit teilhaben.

Die Unberechenbarkeit des Vaters kennt keine Grenzen. Irena und ihre Schwestern leben in ständiger Angst vor ihm: „Strah usađen u kosti. Isti strah u svima nama.“ (Vrkljan 2004: 56) [Die Angst sitzt in den Knochen. Dieselbe Angst steckt in allen von uns.] (Vrkljan 2007: 44) Jede scheinbar harmlose, ungefährlich anmutende Alltagssituation kann sich schnell in einen kindlichen Alptraum verwandeln und in Prügel, Ohrfeigen oder Schlägen mit dem Stock ausarten:

Kad bi me samo pogledao, problijedila bih, kad je jednom na pod bacio svo suđe sa stola zajedno sa stolnjakom postala sam hysterična i ponovo dobila batine, dva dana nisam mogla hodati. (Vrkljan 2004: 61)

Wenn er mich kurz ansah, wurde ich kreidebleich und als er einmal das ganze Tischtuch samt Essen und Porzellan zu Boden warf, auch noch den Tisch umkippte und aus dem Zimmer rannte, wurde ich hysterisch, trampelte auf den Kartoffeln mit Soße herum, bekam Prügel von ihm, konnte zwei Tage nicht gehen. (Vrkljan 2007: 47)

Das Beispiel verdeutlicht Irenas Furcht vor dem unberechenbaren Vater, die allgegenwärtig ist und sich als unüberwindbar darstellt. Sie nimmt ihn als tickende Zeitbombe wahr, die jederzeit zu explodieren droht. Dem Vater hingegen scheint jede Situation recht zu sein, um seine uneingeschränkte Macht zum Ausdruck zu bringen. Es entsteht der Eindruck, als spiele er mit

der Angst seiner Tochter und schüre diese immerzu, um sie auf diese Weise einzuschüchtern und gehorsam zu machen.

An einer anderen Stelle kann nicht mehr länger „nur“ von Gewalt, sondern regelrecht von Folter gesprochen werden:

Polipe u nosu izvadili su mi bez narkoze, on me držao na krilu, tako šta se mora izdržati. (Vrkljan 2004: 62)

Die Polypen werden mir ohne Narkose gezogen, er hält mich fest, sowas muss man aushalten. (Vrkljan 2007: 48)

Die Brutalität des Vaters zeigt sich hier am deutlichsten. Sein Verhalten rechtfertigt er mit der absurdem Bemerkung des „Aushaltenmüssens“, wodurch das Kind abgehärtet und auf das spätere Leben samt seinen Enttäuschungen und Hürden vorbereitet werden soll. Irena, die sich sonst immer ihrer Rolle des lieben, anständigen Mädchens entsprechend zu verhalten hat, muss in dieser Situation „Männlichkeit“ beweisen und zeigen, dass sie wie ein Mann mit Schmerz umgehen kann (vgl. Brođanac 2018: 42).

Dieses widersprüchliche Bild wird von der Autorin scharf kritisiert. Vrkljan macht hier deutlich auf die Diskrepanz in den Erwartungen an die Frau aufmerksam: Aufgrund ihrer von außen bestimmten Rolle und ihrer körperlichen Voraussetzungen gilt die Frau grundsätzlich als das schwächere Geschlecht. Wenn es hingegen um Erfahrungen geht, die mit Gewalt und Schmerz verbunden sind, hat sie diese mit der Stärke und Härte eines Mannes hinzunehmen und zu ertragen

Während der Vater also über eine sehr hohe physische Gewaltbereitschaft verfügt und diese auch immer wieder auslebt, werden die selten erwähnten Schläge der Mutter als harmlos bezeichnet („lake udarce“). Es kann jedenfalls festgehalten werden, dass Irena die physischen Taten ihrer Mutter nicht so nachhaltig prägen wie jene des Vaters. Schwerer und nachhaltiger wiegen in diesem Zusammenhang die psychischen Verletzungen seitens der Mutter (aber auch des Vaters).

4.1.5.2 Psychische Gewalt

Wie bereits festgestellt wurde, wird „[p]sychische Gewalt gegen Kinder [...] durch alle Handlungen und Unterlassungen von Eltern hervorgerufen, die Kindern das Gefühl der Wertlosigkeit vermitteln und sie in ihrer psychischen und/oder körperlichen Entwicklung

beeinträchtigen“ (Andersch 2009: 41). Diese Form wird auch als symbolische bzw. seelische Form der Gewaltanwendung bezeichnet.

Die in Kapitel 2 beschriebenen psychischen Gewaltakte wie Anschreien, Beschimpfen, Beleidigen, Demütigen, Bloßstellen, Ignorieren etc. lassen sich allesamt auch in *Svila, škare* finden. Zur Veranschaulichung werden im Folgenden einige Beispiele für die psychisch schädigenden Verhaltensweisen von Irenas Eltern angeführt.

[...] morala sam čitati „Idiota“ Dostojevskog i ispričati mu sadržaj. Najčešće bih ispričala prekratko i on je satima urlao da sam glupa kao sestre, kao mama, kao svi. Mučio me računanjem, sjedio je pokraj mene sa satom dok sam vježbala na glasoviru [...] (Vrkljan 2004: 61f.)

[...] ich musste den „Idioten“ lesen und ihm sagen, was ich verstanden habe. Auf mein zu kurz geratenes Berichten [von Dostojewski – Anm. d. Verf.] hin brüllte er stundenlang, ich sei blöd wie Mama, wie die Schwestern, wie alle. Er quälte mich mit Algebra, mit dem Klavierüben, saß zwei, drei Stunden mit der Uhr neben mir [...] (Vrkljan 2007: 48)

Allein dieser kurze Textausschnitt enthält mehrere psychische Gewaltakte, die der Vater an seiner Tochter anwendet. Irena wird für seine Bedürfnisse vereinnahmt, anstatt ihre eigenen zu befriedigen. Wird sie den für ihr Alter sehr hohen Anforderungen nicht gerecht, muss sie sich seinem Geschrei und seinen Beleidigungen aussetzen. Er zwingt sie stundenlang Rechenaufgaben zu lösen oder Klavier zu üben und weicht ihr dabei nicht von der Seite. Sein übermäßiger Kontrollzwang bzw. seine Angst vor Kontrollverlust lassen darauf schließen, dass Irenas Vater seine Tochter zu einer besseren Version seiner Selbst verhelfen möchte. Der Hauptgrund für seine Strenge ist also, dass sie es eines Tages besser haben soll als er.

Die folgenden beiden Textstellen illustrieren die psychischen Gewaltakte der Ausgrenzung und Vernachlässigung.

Svoje sestre pet godina nisam vidjela. Roditelji su s njima živjeli u dvije hotelske sobe, mesta za mene nije bilo [...] (Vrkljan 2004: 43)

Ich habe meine Schwestern fünf Jahre nicht gesehen. Meine Eltern lebten mit ihnen in zwei der Hotelzimmer, es gab da keinen Platz mehr für mich [...] (Vrkljan 2007: 34)

U podstanarsku sobu mogla sam ući tek u devet navečer [...] i kako nisam imala novaca za kavanu, smrzavala sam se na ulici sve dok se nisam smjela vratiti. (Vrkljan 2004: 43)

In das Untermieterzimmer durfte ich erst um neun Uhr abends [...] und da ich kein Geld fürs Kaffeehaus hatte, fror ich auf der Straße, bis ich hinein konnte. (Vrkljan 2007: 34)

Im ersten Fall wird Irena kurz vor ihrer Matura von ihren Eltern bei Bekannten in Zagreb zurückgelassen, während diese mit ihren Schwestern nach Opatija ziehen. Aus dem zweiten Zitat geht hervor, dass sie nicht zu jeder Zeit nachhause kommen darf, sondern bei Nacht und Kälte solange ausharren muss, bis ihre Anwesenheit wieder erwünscht ist. In beiden Fällen entsteht das Gefühl der Wertlosigkeit, Einsamkeit und Verlassenheit – verursacht von den beiden wichtigsten Bezugspersonen in ihrem Leben. Irena wird einmal mehr in ihrem Eindruck bestätigt, dass sie allen nur zur Last fällt und in ihrer eigenen Familie eine Fremde ist. Einen weiteren psychischen Gewaltakt stellt der 24-seitige Brief des Vaters an Irena zu Weihnachten dar, der Folgendes zum Inhalt hat:

Kad mi je bilo dvanaest nisam za Božić dobila darove, već njegovo pismo dugo 24 stranice. U pismu je pisalo da sam sad odrasla djevojčica, da je vrijeme da se prestane s djetinjastim darovima, da moram biti uredna, ljubezna prema svojim roditeljima, da [...] roditelji eto imaju svoj život, svoje brige. Izlio je na mene svu gorčinu, svu mržnju na svijet, rano je već nacrtao buduća razočaranja na svim zidovima oko mene [...] (Vrkljan 2004: 61)

Als ich zwölf war, bekam ich nichts zu Weihnachten, nur einen 25 [sic!] Seiten langen Brief von ihm. Im Brief stand, dass ich nun ein großes Mädchen sei, das Schenken sollte aufhören, ich sollte wissen, man habe im Leben keine Freunde, leider! – und die Eltern haben eben *ihr* Leben, *ihrer* Sorgen. Bitternis stülpte er auf mich, den Hass auf die Welt, er malte früh die kommenden Enttäuschungen an die Wand, sagte, sie kommen sicher. (Vrkljan 2007: 48)

Die verbale Härte, die der Vater hier an den Tag legt, ist vor allem im Zusammenhang mit Irenas Alter zu sehen. Mit gerade erst 12 Jahren wird ihr hier das Ende der Kindheit erklärt und eine Erwachsenenrolle aufgebürdet, verbunden mit einem hoffnungslosen Blick in eine gleichsam einsame Zukunft. Er benutzt sie, um seiner eigenen Verzweiflung „Luft zu machen“, seinen aufgestauten Ärger und Frust auf das Leben und die Welt auf sie abzuwälzen, um sich dadurch Erleichterung zu verschaffen. Der Moment ist insofern entscheidend, als Irena von dem Zeitpunkt an nicht nur kein Kind mehr sein darf, sondern in gewisser Weise nur mehr dazu da ist, die erwachsenen Bedürfnisse ihres Vaters zu befriedigen und dabei genauso viel Begeisterung und Interesse an bestimmten Themen zeigen zu müssen wie er.

Weder von ihrem Vater noch von ihrer Mutter bekommt Irena die Zuneigung, die ihr als Kind gebührt. Die Nähe zur Mutter kann aufgrund des aggressiven und gewalttätigen Verhalten des Vaters gar nicht erst richtig entstehen. Auch wenn Irenas Mutter weder zu Beschimpfungen neigt noch jemand ist, der seine Kinder mutwillig in Angst versetzen oder ihnen drohen will und für den Gewalt nicht das letzte Mittel zur erzieherischen Machtausübung darstellt, so zeigt ihr Handeln dennoch psychische Gewalt. Das „Gewaltpotenzial“ der Mutter besteht darin, dass sie ihren Kindern weder den notwendigen Schutz vor dem Vater noch die

mütterliche Liebe geben kann, weshalb sich diese von ihr alleingelassen fühlen. Irena und ihre Schwestern nehmen sie ob der mangelnden emotionalen Zuwendung und der nicht vorhandenen Zärtlichkeiten im Prinzip nicht wahr – sie wird als „unsichtbar“ empfunden:

Kada je to bilo, ta toplina njenih ruku na mojim ramenima? (Vrkljan 2004: 37)

[...] wann war das, die Wärme ihrer Hände um meine Schultern? (Vrkljan 2007: 30)

Lošu sam savjest također imala poželjevši da mi je sestra Estera majka. Noću sam sanjala da ona živi s nama i da je smijem zagrliti. Nadala sam se se da me ona može drugačije zaštiti nego mama. (Vrkljan 2004: 26)

Schlechtes Gewissen hatte ich auch, weil ich mir Schwester Estera als meine Mutter vorstellte, nachts träumte, dass sie mit uns lebt und ich sie umarmen darf, sie, die Braut Christi. Ich hoffte, sie könne mich anders schützen, als dies meine Mutter kann. (Vrkljan 2007: 21)

4.1.5.3 Strukturelle Gewalt

Wie im theoretischen Teil zur Gewalt dargestellt sind ungleiche Macht- und Herrschaftsverhältnisse eine Form von struktureller bzw. symbolischer Gewalt, die sich in patriarchal organisierten Gesellschaften, wie jener der südslawischen, besonders stark manifestieren. In der Familie kommen die von der Gesellschaft auferlegten Bestimmungen der Geschlechter besonders deutlich zutage. In *Svila, Škare* finden sich immer wieder Anspielungen und auch direkte Verweise auf diese ungleichen Lebenschancen von Frauen und Männern:

Da li je to ono prijelomno doba kad male djevojčice stradavaju, te zaigrane družice moje mladosti? Ili osjećaju žene jasnije nego muškarci da stare oblike samo krpamo, da li su žene drugačije bespomoćne jer su drugačije same, jer samo kuhaju i dobivaju djecu, i tako nedostaje vrijeme za razmišljanje, tako nemamo vremena za razgovore, opise situacija, ne sustižemo promjene dok novi građani već dobivaju naše bolesti? [...] Da li je taj naš nekadašnji odgoj bio samo odgoj za strah? Da li ustajali zrak iz soba naseg djetinjstva svakamo prodire, da li su stara mjerila nasih roditelja besmrtna: cistoca, urednost, spremanje. (Vrkljan 2004: 108f.)

Ist es diese Zeit des Umbruchs, wo kleine Mädchen auf der Strecke bleiben? Die verspielten Genossinnen meiner Jugend? Spüren die Frauen stärker als die Männer, dass man die alten Formen nur noch kittet, sind sie anders hilflos, weil alleine gelassen mit dem Kochen und dem Kinderkriegen, und es fehlt die Zeit, sich zu besinnen, es fehlt uns die Zeit, um zu sprechen, zu beschreiben, mitzukommen mit den Veränderungen, während die neuen Bürger schon unsere Krankheiten bekommen? [...] Steigt der abgestandene Geruch aus den Stuben unserer Kindheit, sind unserer Eltern Maßstäbe so unsterblich? (Vrkljan 2007: 81ff.)

In dem Kapitel „Zwischenfragen“, aus dem die obige Textstelle stammt, sucht Irena nach Erklärungen für das Verhalten von Frauen (und Männern), die einem starren Geschlechterbild unterliegen. Sie fragt nach der Ursache für die psychische und emotionale Ohnmacht von Frauen und macht die gesellschaftliche Ordnung für das bürgerliche Weiblichkeitideal verantwortlich.

Mittels rhetorischer Fragen macht die Autorin hier die von der Gesellschaft ausgehende Macht für die Unterordnung und Perspektivenlosigkeit der Frau verantwortlich. Sie skizziert das Bild einer Gesellschaft, die weibliche Ergebenheit gutheißt, die Frauen darin gefangen hält und ihnen schrittweise ihren Lebensmut und die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung nimmt. Gegen diese „naturgegebene Gewalt“ scheint das weibliche Geschlecht machtlos zu sein. Meiner Meinung nach geht die Autorin hier jedoch noch einen Schritt weiter. Die reflektierte Wahrnehmung des Erwachsenen-Ichs ermöglicht ihm nicht nur das Konzept des Patriarchats, sondern auch die Rolle der Frau in diesem starren Gesellschaftssystem und ihre mögliche Mitverantwortlichkeit zu hinterfragen.

Im Zuge des Rückblicks in die Vergangenheit fällt Irena auf, dass Frustrationen nicht nur in ihrer eigenen Familie tief verwurzelt sind, dasselbe trifft auch auf ihre Freundinnen und Bekannten zu, die alle ein ähnliches Schicksal teilen. Sie alle sind in ihren Familien gefangen, in – in jenen, in die sie hineingeboren wurden oder die sich selbst erschaffen haben. Laut Lukić macht Vrkljan in diesem Zusammenhang deutlich, dass die von der Familie auferlegte Rolle der Frau zu Selbstverleugnung und Unterwerfung führt, und zeigt weiters, wie hoch der Preis ist, den Frauen für die Ablehnung ihres wahren Ichs bezahlen (vgl. Lukić 1996: 234).

Meiner Meinung nach bringt die Autorin durch die bewusste Formulierung von Fragen jedoch auch einen Hauch von Hoffnung zum Ausdruck, der sich in Irenas Glauben daran, dass sich die diktierten Denk- und Verhaltensmuster durch Selbstreflexion und Mut durchbrechen lassen, widerspiegelt.

An einer anderen Stelle schildert Vrkljan die sich aus der strukturellen Gewalt ergebende Ohnmacht der Mutter, die sich nicht nur innerhalb des Eltern-Kind-Gefüges, sondern auch in der Beziehung zu ihrem Ehemann zeigt:

Nesigurna je, nikada nije kuhala, ni šila [...] Moj otac [...] neprestano viće i njoj se čini da joj je on u svemu demonski nadmoćan. Otac svaku večer izlazi, ona je sama kod kuće. Potajno mora nalaziti svoje staze, mora izmicati prijekorima, mora stalno biti na oprezu. [...] Kasnije, kad sam prema njoj često bila kritična, postala je stroga. A ja nisam razumjela, koliko joj tla nedostaje, i govorila sam neprestano stvari koje nije mogla shvatiti. Ona nije mogla otkriti svoje osjećaje i spašavale se stalno u slučajnim izljevima srdžbe, u autoritetu. Bijaše to loša bitka i ničemu nije vodila. (Vrkljan 2004: 34f.)

Ist unsicher, hat nie gekocht, nie genäht [...] Mein Vater [...] fährt sie überhaupt ständig an, erscheint ihr in allem überlegen. Sie erschleicht sich ihre Wege, muss lügen, ausweichen. Fallen legen. [...] Später, als ich ihr kritisch gegenüberstand, wurde sie oft böse. Ich habe es nicht verstanden, wieviel Boden ihr fehlte, und redete pausenlos über ihren Kopf hinweg. Sie konnte sich nie trauen ihre Gefühle preiszugeben, rettete sich in Autoritätsausbrüche. Es war ein schlimmer Kampf, er führte zu nichts. (Vrkljan 2007: 28f)

Irenas Mutter wird hier als unsicher und ängstlich beschrieben, da auch sie in ständiger Angst vor dem unberechenbaren Ehemann lebt. Von ihren Töchtern wird sie aufgrund ihrer „Schwäche“ und der nicht glaubwürdigen sowie schlecht ausgeübten Mutterrolle nicht als Autoritätsperson wahrgenommen, womit sich ihr Charakter wiederum beispielhaft in das Konzept des Patriarchats fügt.

An diesem Textausschnitt lässt sich der „Raum der Erinnerung“ (prostor sjećanja), der an keine Zeit gebunden ist, erkennen. Die Chronologie ist aufgehoben, denn in der Erinnerung existiert alles zur selben Zeit. So gesehen kann das Werk, nach Nemec, als zusammengesetzte sinnvolle Einheit betrachtet werden. Im freien poetischen Wortfluss verwandelt sich das Leben in ein (weibliches) Schreiben im simultanen Netz aus Metaphern und Symbolen sowie in spontanen Unterbrechungen und Fortsetzungen mit vielen Leerstellen. Diese Art der narrativen Strategie macht den Fokus auf Einzelheiten, Bilder, „Geistesblitze“, isolierte Gedanken und letztlich auf das einzelne Wort möglich (vgl. Nemec 2003: 349).

Denn in Irenas Familie regieren Gewalt und die omnipräsente Angst, nicht nur vor dem gewalttätigen Vater, sondern vor einer Welt, die nicht die ihre ist.

Irenas Erinnerungen an ihre Eltern lassen immer wieder erkennen, dass sich dem Vater mehr Freiheiten und Möglichkeiten zur persönlichen und geistigen Entfaltung boten als der Mutter. Er hatte, genau wie Irena, einen seiner Zufluchtsorte in der Literatur – Bereich, der der Mutter gänzlich verborgen blieb. Die angeführten Textstellen belegen, dass Irenas Mutter das vorgegebene Weiblichkeitsmuster des 20. Jahrhunderts verkörpert, welches sie auch nach dem Tod ihres Mannes nicht bezwingen kann:

Mrtav je otac mnogo toga promijenio. Mami je to zakratko bilo nešto poput oslobođenja, ali tko je dugo služio i krivo se borio, tom promjene ne donose nešto stvarno novo. Mi to nismo odmah znale, željeli smo da se smije, ali ona to nije mogla. (Vrkljan 2004: 97)

Der tote Vater hat vieles verändert. Für Mama war es kurze Zeit auch wie eine Befreiung, doch wer lange gedient und falsch gekämpft hat, dem bringen Veränderungen nicht wirklich was anderes. Wir wussten das nicht gleich, wir wünschten, sie lachen zu sehen, was sie gerade nicht konnte, da sie ja Witwe war. (Vrkljan 2007: 74)

Nach Lukić kann die Figur der Mutter in *Svila, škare*, die nach dem Tod des Vaters depressiv wird und aufgrund der nicht zu bewältigenden Herausforderungen ihres Lebens in gewisser Weise zur Tochter ihrer Töchter wird, als Extrembeispiel für eine Frau gesehen werden, deren Zeit und kulturelles Umfeld ihre Individualität nach und nach zerstören (vgl. Lukić 1996: 234).

4.1.6 Motive für den Einsatz von Gewalt

Die Auswirkungen einer typisch patriarchal organisierten Gesellschaft zeigen sich auch in der Kindererziehung. So verwundert es nicht, dass bei Vrkljan ein wesentliches Motiv der Gewaltanwendung des Vaters die Demonstration seiner Macht ist.

4.1.6.1 Gewalt als Ausdruck der Macht(-losigkeit)

Wer einem anderen Menschen gegenüber Gewalt anwendet, möchte ihn mit Taten, Worten, Gesten und dergleichen auf seine unterlegene Position innerhalb eines sozialen Gefüges hinweisen und die eigene Überlegenheit zum Ausdruck bringen. Gewalt geht somit immer auch mit Machtausübung einher.

In Irenas Familie, in der der Vater die Vormachtstellung des Familienoberhauptes genießt, verhält es sich nicht anders. Im Unterschied zur Mutter, deren Handlungsfähigkeit aufgrund ihrer Ängste, eigenen Unsicherheit und des vorgegebenen Weiblichkeitsmusters sehr eingeschränkt ist, ist sich der Mann als wirkende Hand in der Familie seiner uneingeschränkten Macht bewusst und integriert sie immer wieder in sein erzieherisches Konzept:

Tata je imao svoj posao i taj brod kod kuće kojim je upravljao. Bio je siguran da samo on to može. (Vrkljan 2004: 98)

Der Vater hatte die Arbeit und dieses Schiff zuhause, das er steuerte, auch war er sicher in seinem Gefühl, dass nur er das könne und müsse.

Njegova je jedinstvena vlast ostala neokrnjena, bio je moćan i ostao je to do danas. (Vrkljan 2004: 99)

[...] seine alleinige Herrschaft ist unausetztet, er hatte Macht, bis jetzt. (Vrkljan 2007: 75)

Wie weitreichend seine Macht ist, wird insbesondere durch die zu ihrem Alltag gehörende Angst und Bedrohung der Familienmitglieder deutlich. Dennoch kann laut Jaschke gerade diese Form der Machtausübung auch gleichzeitig als ein Ausdruck der väterlichen Schwäche und

Hilflosigkeit gedeutet werden. Die Hand rutscht ihm womöglich aus, weil er die Beherrschung verliert. Auf ihm lastet die eigene durch Gewalt gekennzeichnete Erziehung sowie das von der Gesellschaft auferlegte Selbstverständnis eines Vaters und Mannes, der das Maß aller Dinge ist. Beide Prägungen verbieten ihm, sich seine Ohnmacht einzustehen, weshalb Gewalt für ihn die einzige Lösung darstellt (vgl. Jaschke 1990: 27).

4.1.6.2 Gewalt als Bestrafung

Ein weiterer Einsatzbereich väterlicher Gewalt ist die Bestrafung. Fehlverhalten muss geahndet werden, um damit nicht erwünschte Verhaltensweisen zukünftig zu vermeiden. In den Augen der Vollziehenden gilt die Strafe somit als gerecht, da aus dem durch die kindliche Untat entstandenen Schaden auch ein Nachteil für das Kind erwachsen muss, um die rechte Ordnung wieder herzustellen. Da Strafdenken in den Kontext der Rechtsordnung eingebettet ist, bestrafen Eltern ihren Nachwuchs in der Regel nicht willkürlich oder aus persönlichem Interesse, sondern vielmehr zur Erhaltung der Lebensordnung, der sie selbst unterliegen (vgl. Jaschke 1990: 110).

Auch in Irenas Familie dient Strafe zum Zweck des Gehorsams, der (Ehr-)Furcht und der Unterlassung unangebrachter Verhaltensweisen der Kinder. Der Vater glaubt, dass seinen Töchtern nur auf diese Weise beigebracht werden könne, dass jedes Handeln Konsequenzen hat. Sie sollen sich ihrer Grenzen deutlich bewusst sein. Dass er dabei allerdings zu mehr als unangebrachten, zum Teil gar widerlichen Methoden greift, zeigen folgende Textstellen:

Mene je za sitnicu kažnjavao zabranom odlaska u kino na godinu dana. (Vrkljan 2004: 62)

Und ich bekomme, es ist die Bestrafung für so einen Geschmack, ein Jahr Kinoverbot. (Vrkljan 2007: 48)

Na jednom kraju moga malog žutog dječeg štapa bila je privezana svijeća. Njome je otac palio najviše svijeće gore na boru za Božić. Ostatak godine tukao me je njime jer nisam htjela jesti ili spavati. (Vrkljan 2004: 61).

An meinem gelben Kinderspazierstock war am unteren Ende eine Kerze angebunden, damit man so die oberen Lichter des Tannenbaums erreicht und sie anzünden kann. Den Rest des Jahres schlug mich mein Vater mit ihm, weil ich nicht aß, hinfiel oder nicht schlief. (Vrkljan 2007: 47)

Auch markieren seine Schläge nur in den seltensten Fällen ein Fehlverhalten des Kindes im eigentlichen Sinn. Für gewöhnlich handelt es sich um ein rein situationsbedingtes Benehmen der Tochter, das nur für diesen Moment für unangebracht empfunden wird. Diese Willkür und die Bestrafung an sich sind dem Vater allerdings als schädigendes Verhalten nicht bewusst. Er verfolgt in vollster Überzeugung seine erzieherischen Aufgaben, in denen Gewalt (gesellschaftlich anerkannt und sogar gefordert) einen festen Platz hat.

4.1.6.3 Gewalt als Erziehungsmethode

In den theoretischen Ausführungen zur Gewalt (Kapitel 2) konnte bereits festgehalten werden, dass Gewaltanwendung in patriarchal organisierten Gesellschaften keine Ausnahme darstellt und auch nicht näher hinterfragt wird. Gerechtfertigt wird sie oft mit der Notwendigkeit der Herstellung einer gewissen Ordnung, ohne die ein soziales Miteinander nicht möglich wäre. So kommt es, dass auch Gewalt und Erziehung eng zusammenhängen und Erziehung mit Gewalt in Irenas Familie als Mittel dazu dient, die Kinder zu „formen“ (*oblikovati*). Die ersten Hinweise auf eine unglückliche, von Gewalt geprägte Erziehung bekommt die Leserschaft bereits ganz am Anfang des Romans:

Za vrijeme ručka gađenje zbog kokošje kože. Gutati, tajno piti vodu. Mučnina. Sve se mora pojesti. Uvijek posljednja za stolom. Otac i onaj svećenik već dugo vuku crne i bijele figure. Pod sjenovitim stablima raznih ljetovališta odvija se tako tortura dobrog odgoja, besmislene kazne učvršćuju torzo jednog društva, koje se pomoću takvih rituala osigurava od propasti, u praznom tanjuru vidi svoj najvažniji cilj, te sve do danas u danima bez sjaja provodi svoj odmor u oholosti. (Vrkljan 2004: 10f.)

Am Mittagstisch ekelte ich mich vor der Hühnerhaut. Runterschlucken müssen, heimlich mit viel Wasser hinunterspülen. Übelkeit. Immer als Letzte fertig mit dem Essen. Der Vater und der Pfarrer ziehen schon wieder längst die schwarzen und weißen Figuren. Unter den schattigen Bäumen der Sommerfrische vollzieht sich die Tortur der guten Erziehung, die sinnlosen Strafen festigen den Torso einer Gesellschaft, die sich durch Rituale vor ihrem Untergang absichert. Die im Auslößeln der Suppe ihr wichtigstes Ziel sieht und in glanzlosen Tagen bis heute die Ferien in Hochmut verbringt. (Vrkljan 2007: 10).

Hier wird sehr deutlich die schwere Last der elterlichen Züchtigung, die ihre Prinzipien und Regeln mittels Gewalt durchzusetzen versucht, reflektiert. Das physisch und psychische Tun sowie auch Unterlassen der Erziehenden, das in den vorangegangenen Abschnitten dargestellt wurde, ist dazu gedacht, die einem strengen Schema folgende Eltern-Kind-Beziehung in einer Gesellschaft, die sich selbst betrügt, aufrechtzuerhalten und den Kindern

stets vor Augen zu führen, dass sie in diesem „Machtspiel“ bereits von vornherein verloren haben.

An dieser Stelle wird auch der „Raum der Erinnerung“ (vgl. Nemeč 2003: 349) offensichtlich. Gleichzeitig kommt der nüchterne und sprunghafte Stil Vrkljans zum Ausdruck. Durch die Aneinanderreihung der Rituale werden die erlebten Situationen in Irenas Erinnerung lebendig. Dennoch ist das Erzählen weder von Emotionen getragen noch unterliegt es einer Chronologie oder Logik. Was dominiert, ist einzig das, was sich in das Gedächtnis fest eingeprägt hat.

Da sich der Hauptprotagonistin Irena die Sinnhaftigkeit der Erziehungsmethoden ihrer Eltern in keiner Weise erschließt, leistet sie Widerstand (sie lügt und betrügt), wahrt dabei aber dennoch – so oft es geht – den Schein des gehorsamen Mädchens. Sie befindet sich in einem ständigen Wechsel zwischen Anpassung und Auflehnung, versucht ihre wahre Identität zu finden:

Ja sam bezrazloženo odbijala da kažem „ljubimruke“, nisam poslušno htjela ući u sobu i poslušno nestati u krevetu. Ogorčen bijes sa svih strana. (Vrkljan 2004: 17)

Ich weigerte mich grundlos, weiter Knickse zu machen und „Küss-die-Hand“ zu sagen, artig ins Zimmer zu kommen und artig ins Bett zu verschwinden. (Vrkljan 2007: 15)

Tražila sam po ormarima darove za Božić, ali sam glumila da još vjerujem u Isusa koji nas posjećuje. Roditelje je to veselilo, bez te radosti nisam htjela biti. Mrzila sam cvijeće u vazama jer brzo vene i loše miriše, ali sam ga brala uprkos tome i ljubezno poklanjala mami. Nisam voljela ići u zoološki vrt, ali sam moljakala da me tamo vode, sve bijaše nekako krivo, nisam mogla biti stvarno ono što zaista jesam, nisu mi to dozvoljavali. (Vrkljan 2004: 27)

Ich suchte in den Läden [sic!] nach den Geschenken für Weihnachten, tat so, als glaubte ich noch an das Christkindel, das kommt, konnte die Freude meiner Eltern darüber nicht missen. Ich hasste Blumen in den Vasen, die schnell welken und schlecht riechen, pflückte sie aber trotzdem und gab sie mit einem Knicks meiner Mama, ich mochte den Zoo nicht unde bettelte, dass sie mit mir hingehen, es war alles in der falschen Bahn, ich konnte nicht wirklich sein, durfte es nicht. (Vrkljan 2007: 22)

Vrkljan greift hier das in der Frauenliteratur sowie in ihren eigenen Texten beliebte Motiv der Selbstfindung auf. Mit der Darstellung der Kindheitserinnerungen macht sie deutlich, dass Irena auf der Suche nach sich selbst ist, denn sie weiß nicht, wer sie wirklich ist oder sein will: Einerseits möchte sie ihren Eltern gefallen, andererseits empfindet sie tiefe Abneigung gegenüber all dem, was von ihr erwartet wird. Das weibliche Ich setzt sich hier aus einer Vielzahl an unterschiedlichen Komponenten zusammen: Irena ist verständnisvoll und verständnislos zugleich, rebelliert und passt sich an, verurteilt und hat Mitgefühl. In ihr

dominiert das Gefühl der Leere und Hilflosigkeit. Sie ist einem Teufelskreis gefangen, den zu durchbrechen sie nicht in der Lage ist.

Girschiks These (1994: 23), dass „[d]ie Familie [...] für die Tradierung von gesellschaftlichen Bildern von Männlichkeit/Väterlichkeit und Weiblichkeit eine spezifische soziale Funktion hat“, bestätigt sich auch in *Svila, škare*. In der bürgerlichen Erziehung ist die Rolle der Erziehenden klar definiert. Kinder werden dazu angehalten, ihrem Beispiel zu folgen (vgl. Lukić 1996: 234).

Als Rechtfertigung für diesen sehr autoritären und gewalttätigen Erziehungsstil wird in Irenas Familie die erzieherische Notwendigkeit genannt. Irena „braucht“ die Schläge ihres Vaters, denn nur er weiß, was gut für sie ist. Er fügt ihr verbale und körperliche Gewalt zu, da dies zu ihrem Besten ist, wie er in den folgenden familiären Redensarten immer wieder zum Ausdruck bringt:

Tko te tuče, taj te i voli. (Vrkljan 2004: 65) // Wer dich schlägt, der liebt dich auch. (Vrkljan 2007: 51)

Tko te kažnjava, taj ti želi sve najbolje. (Vrkljan 2004: 66) // Wer dich straft, der will dein Bestes. (Vrkljan 2007: 51)

Die hier angeführten Zitate bestätigen die folgende Behauptung Girschicks: „[Das] Verhalten [von Vätern] schwankt oft zwischen zärtlicher Fürsorge und brutaler Kontrolle, wobei beide Verhaltensweisen oft schwer durchschaubar miteinander verflochten sind.“ (Girschik 1994: 5)

Dass diese Weltanschauung die kindliche Autonomie einschränkt bzw. Kinder in ihrer Entwicklung hemmt, wird dabei völlig außer Acht gelassen. Irenas Eltern erkennen nicht, dass sie dasselbe Verhalten verinnerlicht haben, das ihnen selbst vorgelebt wurde. Sie sind nicht fähig, dieses von Generation zu Generation übertragene innerfamiliäre Gewaltmuster zu durchbrechen. Sie hindern ihre Kinder am Kindsein, drängen sie in Rollen, denen sie nicht entsprechen können oder wollen, formen sie so, wie sie es haben wollen, hinterfragen nicht, nehmen ihren Kindern die Freude am Leben. Die folgende Textstelle zeigt Vrkljans Kritik an dieser Form der Erziehung sehr eindrucksvoll auf:

Možda je djetinjstvo često samo ta igra, igra da si dijete za svoje roditelje, za učitelje, sve odrasle – ne nanijeti im tu bol, da se pod okruglim, nevinim licem pokaže ono zlo i već izobličeno. Svaki odgoj dugo održava malodobnost, to je njegov smisao i mi dobro znamo što se od nas očekuje, umanjujemo se zbog toga, zlobni smo, lukavi, tvrdoglavi, s užitkom primamo šamare

i postajemo bebe, suze teku i prestaju da teku, sve to činimo jer ne smijemo rasti. Roditelji, opterećeni svojim svakodnevnim brigama nisu nikada prozreli te rituale. (Vrkljan 2004: 27)

Vielleicht ist Kindheit oft nur so ein Spiel, das Spiel, ein Kind zu sein für seine Eltern, die Lehrer, die Erwachsenen, ihnen dies nicht anzutun, die böse, mit geheimer Lust angemalte Fratze unter dem rundlichen Gesicht vorzuzeigen. In der Erziehung, die lange die Unmündigkeit erhält, geht es schwer anders, man weiß ganz genau, was die gestellten Erwartungen sind, man verkleidet sich deswegen, ist bosaft, trotzig, schlau, man schluckt die Ohrfeigen mit Wollust und wird zum Baby; die Tränen fließen und versiegen, alles tut man, weil man nicht erwachsen werden sollte. Nie haben die Eltern, überlastet mit ihrem Alltag, dies Rituale klar durschaut, konnten es gar nicht. (Vrkljan 2007: 22)

Auch hier wird durch die aneinander gereihten Gedanken der Erzählerin und der subtilen Frage nach dem Sinn dieser Art von Erziehung sprachlich eine Monotonie erzeugt, die den Eindruck der eintönigen, auf Rituale beruhenden Erziehung zusätzlich bestätigt.

4.1.6.4 Kreative Verarbeitung von Gewalt

Ihren eigenen Hass auf die bürgerliche Erziehung, die das Kind des Kindseins beraubt und es zu einem Abbild seiner Eltern macht, transformiert sich bei Irena in einer ausgeprägten Liebe zu Büchern, weswegen sie sich auch zu ihrem gewalttätigen Vater mehr hingezogen fühlt, hat er ihr doch diese Welt eröffnet:

I tako sam počela lutkama lomiti ruke i noge, i za rođendan dobivati samo knjige. Mržnja, tumačena kao ljubav za čitanjem. (Vrkljan 2004: 20)

Ich fing an, den Puppen die Arme auszureißen und bekam seitdem nur Bücher zum Geburtstag. Man deutete den Hass als Lesefreude. (Vrkljan 2007: 17)

Prije polaska u školu listam tatine knjige. Mnogi uvezi su iz vremena secesije. Djelovali su uvijek pomalo zabranjeno. (Vrkljan 2004: 15)

Vor der Schulzeit kommen die Bücher aus Vaters Bibliothek. Viele Einbände aus der Zeit des Jugendstils, immer wirkten sie ein wenig verboten. (Vrkljan 2007: 13)

Die Liebe zur Literatur kann auch als eine Art Flucht vor der Realität gesehen werden. Hier wird ein imaginäres, besseres Dasein erschaffen, in dem die fehlende elterliche Zuwendung sowie das Gefühl des Nichtverständens und Nichtdazugehörens kompensiert werden können. Nach Philippa Reed stellt dies eine bewusste oder auch unbewusste (Frauen-)Strategie dar, sich die Umwelt erträglicher zu machen (vgl. Reed 1986: 81). So kann ein Überleben in einer von Gewalt geprägten Eltern-Kind-Beziehung gelingen.

Vrkljans Liebe zu Büchern gipfelt letztlich in ihrer eigenen schriftstellerischen Tätigkeit, die für sie auch eine ganz wesentliche Möglichkeit darstellt, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen und sie zu verarbeiten. Diese gleichzeitige literarische Abrechnung und Versöhnung beschreibt Vrkljan gegen Ende des Romans als erlösend und lehrreich. Im Schreiben sieht sie sich von ihren Ängsten befreit, sie verblassen und werden weniger: „I osjećala sam – ono što pišu olovke pakla istovremeno je i učenje [...] odstajali strahovi bijede pisanjem i bivaju manjim.“ (Vrkljan 2004: 64) [Und ich fühle, was Bleistifte der Hölle schreiben, ist auch zugleich ein Lernen, und die Zärtlichkeit kann überall hinfließen, abgestandene Ängste bleichen mit der Schrift, schreiben, werden kleiner.] (Vrkljan 2007: 50)

Nemec schreibt dem Prozess des Schreibens bei Vrkljan eine therapeutische Wirkung zu. In *Svila, škare* zeige sich die geistige Entwicklung eines gehorsamen jungen Mädchens, das in seiner patriarchalen Erziehung gefangen ist. Dieses reift zu einem selbstbewussten Wesen heran, das in seinem Wunsch, sich von der Vergangenheit zu befreien, Freiheit und Autonomie in der Kunst findet (vgl. Nemec 2003: 348).

Die dargelegten Formen der Gewalt sowie die vorgestellten Textausschnitte zeigen einmal mehr unmissverständlich auf, wie sehr Gewalt in Irenas Familie Hand in Hand mit einer guten bzw. gutgemeinten Mächenerziehung ging. Diese wurde von der südslawischen patriarchalen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts vorgegeben, die die körperliche Züchtigung von Kindern klar propagierte.

Die Erziehung, die Irena prägte, war in weiten Teilen dieselbe, die auch ihre Eltern erfahren hatten. Diese Weitergabe geschah weitgehend unbewusst und aus einer guten Absicht heraus. Umso bedeutender ist, dass Irena selbst mit zunehmendem Alter und der damit einhergehenden größeren emotionalen Reife, diese Mechanismen durchschaut und sogar versöhnliche Worte für ihre Eltern findet. Sie begreift, dass diese schlicht nicht in der Lage waren, sich von den Fesseln der von der Gesellschaft auferlegten bürgerlichen Erziehung zu befreien.

4.2. Konzeption des Romans *Optužena*

Ähnlich wie *Svila, škare* soll nun auch der Roman *Optužena* von Drakulić im Hinblick auf seine Darstellung von Gewalt und Gewalthandlungen analysiert werden. Auch hier werden dafür zunächst Gattung und Erzählstil, formale Aspekte, der Inhalt sowie die Hauptfiguren vorgestellt.

4.2.1 Gattung und Erzählstil

Bei *Optužena* handelt es sich um einen politisch motivierten, literarischen Text, in dem das gesellschaftlich tabuisierte Thema der Kindesmisshandlung in der Familie aufgegriffen wird (vgl. Ančić: 2013). Die Erzählerin berichtet aus zwei parallel ablaufenden, sich abwechselnden Perspektiven: aus jener der erwachsenen jungen Frau in der Ich-Form sowie aus jener des namenlosen weiblichen kindlichen Ichs in der dritten Person (im Text selbst kursiv gekennzeichnet). Dabei gibt die Erzählerin Einblicke in Kindheitserlebnisse bzw. -traumata, die sowohl einmal als auch wiederholt stattgefunden haben und die diese spezielle Mutter-Tochter-Beziehung eindrucksvoll veranschaulichen (vgl. Radić 2012: 197).

Im Gegensatz zu ihren ersten belletristischen Texten, die sehr retro- und introspektiver Natur sind, wie *Hologrami straha* oder *Mramorna koža*, ist *Optužena* ein leichterer, zugänglicherer, explikativer Roman, der einen stark assoziativ-metaphorischen Charakter aufweist sowie viele Erklärungen und Wiederholungen enthält (vgl. ebd. 196f.).

Den Einstieg in die Handlung bildet der Satz *Ja sam ti dala život, ja ti ga mogu i uzeti* [Ich habe dir das Leben geschenkt, ich darf es dir auch wieder nehmen.], mit dem die Mutter ihre Gewaltakte rechtfertigt. Gleichzeitig stellt diese Aussage eine Drohung dar, denn die Tochter soll sich stets vor Augen halten, dass die Mutter, diejenige ist, der sie ihr Leben verdankt und die deshalb auch darüber verfügen darf.

Die im Roman gewählte Sprache ist förmlich und neutral. Die Grausamkeit der Gewalt wird durch die besonders assoziative, metaphorische Schilderung sowie durch die Liebe zum Detail ausgedrückt (vgl. Ančić: 2013; Radić 2012: 196f.).

Die Anonymisierung der Protagonist*innen lässt den Roman sehr abstrakt erscheinen und wird so auf jeden übertragbar. Für alle Figuren gilt, dass sie nur einige wenige Merkmale aufweisen, die sich den Leser*innen erst nach und nach erschließen.

4.2.2 Formale Aspekte und thematischer Bezug

Wie auch schon bei *Svila, škare* findet auch hier ein permanenter Wechsel zwischen Erzählgegenwart und Perfekt statt. Dieser wird jedoch für die beiden Erzählperspektiven nicht konsequent eingehalten. Weiters werden die weitgehend chronologischen Schilderungen in der Ich-Form von besonders einschneidenden Kindheitserlebnissen in der dritten Person durchbrochen. Diese werden wiederum sehr ausführlich und glaubwürdig dargestellt. Die

Zeitgestaltung ist nicht linear, obwohl der Text durchaus längere chronologische Passagen beinhaltet.

Im Zentrum der Handlung steht die dysfunktionale Mutter-Tochter-Beziehung, die hier in ihrer gesamten Brutalität präsentiert wird. Entgegen aller Erwartungen wählt Drakulić eine Frau als Täterin und bricht damit gewissermaßen mit dem Stereotyp, dass Gewalt ein rein bzw. in erster Linie männliches Gesicht hat (vgl. Radić 2012: 196).

Inhalt des Dramas ist die Rekapitulation der Vergangenheit. Über die Erinnerungen der Erzählerin erschließt sich den Leser*innen die Geschichte über ein emotionales Kindheitstrauma, das sie bis ins Erwachsenenalter begleitet. Dem Innenleben der Hauptprotagonistin, die zwischen Schuld, Mitgefühl und Angst sowie zwischen Zu- und Abneigung der Mutter gegenüber schwankt, kommt demnach ein hoher Stellenwert zu. Das Motiv des einsamen, verlassenen und der Situation hilflos ausgelieferten Mädchens zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Roman (vgl. ebd.)

4.2.3 Inhalt des Romans

Die Geschichte handelt vom Schicksal einer 21-jährigen Frau, die nach jahrelanger physischer und psychischer Misshandlungen durch ihre Mutter diese letztlich erschießt. Aufgrund dieser Tat steht die namenlose 21-jährige Hauptprotagonistin vor Gericht. Während sie die Aussagen der Nachbar*innen verfolgt, wird sie von schmerzhaften, bisher verdrängten Erinnerungen an die Tat und an ihre traumatische Kindheit heimgesucht.

Die Tochter wird als Kind für die Zwecke ihrer Mutter instrumentalisiert. Sie dient als Alibi für deren heimliche Affäre mit dem Ex-Mann und Vater des Kindes, von der die strengen und gewalttätigen Großeltern nichts erfahren dürfen. Denn, um gemeinsam mit ihrer Tochter wieder bei ihnen wohnen zu können, muss ihnen die Mutter versprechen, ihn nie wieder zu sehen.

Um sicherzustellen, dass ihr Geheimnis bei ihrer Tochter gut aufgehoben ist, wird das Mädchen grausamen physischen und psychischen Bestrafungen bzw. Resistenzübungen (den sogenannten *vježbe izdržljivosti*) unterzogen. Oberstes Ziel ist es, die Großmutter nicht misstrauisch zu machen, die Prüfungen möglichst angstfrei zu bestehen und jegliche körperliche oder seelische Reaktion wie etwa Weinen oder Schreien zu vermeiden.

Aus Schuld- und Mitgefühl, aber allem voran aus Liebe zur Mutter, lässt die Tochter die Torturen der kranken Mutter über sich ergehen, denn sie weiß und wird auch immer wieder daran erinnert: Die Mutter hat ihr das Leben geschenkt und sie darf es ihr auch wieder nehmen.

Erst viele Jahre später, als sie selbst Mutter ist und sich gezwungen sieht, ihr eigenes Kind vor ihrer eigenen Mutter zu schützen, kann sie sich aus diesem Netz befreien – allerdings nur durch eine sehr endgültige Tat: durch die komplette Ausschaltung der Bedrohung mithilfe der Ermordung.

4.2.4 Hauptfiguren

4.2.4.1 Der Vater

Der symbolische Vater, der lediglich als das Objekt der Begierde der Mutter fungiert, ist ein gutaussehender Mann, der ein Machogehabe an den Tag legt. Er ist egoistisch, angeberisch sowie sehr von sich selbst überzeugt und besitzt all die Eigenschaften, die seine Frau nie hatte. Über ihn erfährt die Leserschaft, dass er die Schule abgebrochen und nie etwas Anständiges gearbeitet hat. Als Kind und junger Erwachsener wächst er bei seiner Mutter auf, die keine Zeit für ihn hat, da sie als Putzfrau in einem Unternehmen ihr Überleben sichern muss.

Der Vater selbst geht keiner geregelten Tätigkeit nach, kommt aber immer wieder mit Geschenken und Taschen voller Schmuck nachhause, den er weiterverkauft. Ein Hinweis, dass er wohl mit kriminellen Geschäften zu tun hat. Zu seiner Tochter hat er, außer an den Tagen, an denen er heimlich ihre Mutter trifft, keinen Kontakt. Väterliche Gefühle kommen nur in Ausnahmefällen in ihm hoch (zum Beispiel wenn das Kind im Krankhaus liegt).

Mangels Interesses an seiner Tochter weiß er auch nicht, Welch gewalttätige Szenen sich im Elternhaus seiner Ex-Frau abspielen, an denen selbige als Opfer und Täterin beteiligt ist.

Seiner Frau macht er während der Ehe stets Versprechen, die er nicht halten kann. Nach einer Weile betrügt er sie schließlich und lässt sich auf Affären mit anderen Frauen ein. Als ihn seine Ehefrau verlässt, heiratet er zwei weitere Male und bekommt noch zwei Kinder. Trotz Scheidung und weiteren Ehen lässt er sich zunächst auf die heimlichen intimen Treffen mit der Mutter seiner Erstgeborenen ein. Doch diese ist für ihn nur ein Zeitvertreib. Schlussendlich empfindet er seine Ex-Frau und deren Besessenheit von ihm nur noch belastend und möchte von ihr und dem gemeinsamen Kind nichts mehr wissen.

4.2.4.2 Die Mutter

Die Mutter ist ein Einzelkind und wächst bei ihren Eltern auf, die sehr streng und konservativ sind, nach außen jedoch das Bild der freundlichen und friedlichen Familie vermitteln wollen. Deren Hauptsorge gilt der Meinung jener Menschen in ihrer unmittelbaren Umgebung. Die Mutter lernt früh, dass sie sich nur mit Lügen gegen ihre Eltern behaupten kann, die ihrerseits immer wieder sinnlose Verbote aussprechen oder sie oft grundlos schlagen.

Als sie eines Tages ihren zukünftigen Ehemann kennenlernt, sehnt sie den Tag herbei, an dem sie ihr Elternhaus verlassen und mit ihm in Freiheit leben kann. Kurz nach der Matura heiratet sie auch tatsächlich diesen jungen, gutaussehenden Mann, und zwar gegen den Willen ihrer Eltern, die in ihm nur einen Nichtsnutz sehen. Als uneheliches Kind einer Putzfrau und als Schulabbrecher ist er an der Seite ihrer Tochter inakzeptabel.

Als das junge Brautpaar ein Kind bekommt und bei der Mutter des Mannes einzieht, scheint das Familien- und Eheglück vollkommen. Doch bald darauf stellt sich heraus, dass der Ehemann ein untreuer Draufgänger ist. Die Mutter verlässt ihn und zieht gemeinsam mit ihrer Tochter erneut bei ihren eigenen Eltern ein. Diese nehmen sie zwar auf, jedoch nur unter Bedingung, dass sie sich scheiden lässt und ihren Ex-Mann nie wiedersieht.

Trotz aller Enttäuschung und allen Verrats, sucht die Mutter weiterhin eine Beziehung zu ihrem Ex-Mann. Sie ist regelrecht krank vor „Liebe“ und unternimmt alles in ihrer Macht Stehende, um diese Verbindung heimlich aufrechtzuerhalten. Sie kleidet sich verführerisch und verstrickt sich in ein Lügennetz, um ihr Verlangen nach ihm zu stillen. Er wird zu ihrem einzigen Lebensinhalt, dessentwegen sie alles andere, einschließlich ihrer Tochter, vernachlässigt.

Als Folge ihrer Ohnmacht und Verzweiflung beginnt sie ihre Tochter zu schlagen, sie in den Keller einzusperren und ihr zu drohen. Sie unterzieht sie grausamen Resistenzübungen, damit die Tochter ihr Wissen über diese heimliche elterliche Beziehung für sich behält. Während sie am Anfang „lediglich“ ihrer Mutterrolle nicht nachkommt, wird sie mit dem Voranschreiten ihrer Krankheit bzw. Obsession depressiv und immer mehr zum Kind ihrer Tochter – eine Verantwortung, die diese schließlich nach einem gescheiterten Selbstmordversuch und anderen Verzweiflungstaten der Mutter auch übernimmt.

4.2.4.3 Die Tochter

Die Tochter wächst nach der Scheidung ihrer Eltern mit ihrer Mutter in der Wohnung der Großeltern auf, wo sie sich mit ihr das ehemalige Jugendzimmer teilt. Sie ist verängstigt und

lebt äußerst zurückgezogen. Ihre einzige Freundin ist ihre Puppe, der sie das Geheimnis der Mutter anvertrauen kann, von dem sonst niemand erfahren darf.

Von ihrer eigenen Mutter wird sie als eigenständige, liebesbedürftige, zu beschützende Person nicht wahrgenommen. Sie ist lediglich jemand, der ihr dazu verhilft, heimlich den Vater zu treffen. Auch von den übrigen Familienmitgliedern (Großeltern) wird das Mädchen nicht ernst genommen. Ebenso wenig kommt der Vater seiner Erzieherrolle nach. Folglich ist sie auf sich alleine gestellt und versucht sich möglichst unauffällig zu verhalten, um den anderen nicht im Weg zu stehen.

Bereits in jungen Jahren wird sie Opfer physischer und psychischer Misshandlungen seitens der Mutter und Großmutter. Dies setzt sich auch im Erwachsenenalter fort, selbst dann, als sie bereits eine eigene Familie hat. Dem nicht genug muss sie zusätzlich oft mitansehen, wie ihre Mutter von der Großmutter geschlagen und gedemütigt wird.

Glück und Zufriedenheit des Mädchens werden durch die Launen seiner Mutter bestimmt. Bestraft wird sie nicht nur für ein vermeintliches Fehlverhalten, sondern auch zur Abhärtung, um die von der Großmutter drohenden Gefahren aushalten zu können. Bei den Bestrafungen bzw. Resistenzübungen, wie sie von der Mutter bezeichnet werden, ist jegliche Gemütsäußerung strengstens untersagt, denn für die Mutter werden Gefühle mit Ungehorsam gleichgesetzt. Dies stellt überhaupt die wichtigste Regel dar, an die sich die Tochter zu halten hat: anderen gegenüber niemals ihre Gefühle zu zeigen.

4.2.5 Formen der Gewalt in *Optužena*

Auch die Kindheit des namenlosen Mädchens in *Optužena* ist durch unterschiedliche Arten von Gewalt gekennzeichnet, die im Folgenden untersucht werden.

4.2.5.1 Physische Gewalt

In der Gesellschaft wird Gewalt weitgehend mit dem männlichen Geschlecht assoziiert, da Frauen diese Art von Konfliktlösungsverhalten bzw. auch allein schon dieses Aggressionspotenzial grundsätzlich als nicht inhärent aberkannt wird. Wer an sexuelle oder häusliche Gewalt bzw. an Gewalt in der Familie denkt, hat daher für gewöhnlich einen männlichen Täter und ein weibliches Opfer vor Augen (vgl. Geier 2005: 2).

In *Optužena* zeigt Drakulić, dass Gewalt und Macht auch ein weibliches Gesicht haben können. Denn die (nicht nur) körperliche Form der Gewalt in der Familie des Mädchens geht in diesem Fall vorwiegend von Frauen aus. Die Großmutter schlägt ihre erwachsene Tochter, das Mädchen muss mit Prügel und Folterungen ihrer Mutter fertigwerden. Ihre erste Gewalterfahrung, die als großes Unheil über sie hereinbrach und eine nicht auszulöschende Erinnerung hinterließ, beschreibt die Protagonistin folgendermaßen

Sjećam se kada me mama prvi put ošamarila. [...] njezin je udarac doletio posve iznenada. Nekako sa strane, tako da njezinu ruku nisam ni vidjela. Zanjela sam se i pala na pod. [...] Preokret u našem odnosu bio je tako nagao da sam se razboljela. (Drakulić 2012: 39f.)

Ich erinnere mich, als mich Mama das erste Mal ohrfeigte. [...] ihr Schlag brach völlig unerwartet über mich herein. Irgendwie von der Seite, sodass ich ihre Hand gar nicht bemerkte. Mir wurde schwarz vor Augen und ich fiel zu Boden. Der Wendepunkt in unserer Beziehung kam so plötzlich, dass ich krank wurde. (MI)

Der Tochter widerfährt hier der physische Gewaltakt der Ohrfeige, der von diesem Tag an zur Alltagskommunikation werden sollte. Dass der Schlag ins Gesicht, den das Mädchen hier zum ersten, aber nicht letzten Mal bekommt, im konkreten Fall nicht verharmlost oder als „gesunde Watschn“ betrachtet werden kann, zeigt sich an der Intensität der Tätlichkeit. Die Ohrfeige ist so stark, dass sie nicht nur den Körper, sondern auch die Psyche des Mädchens angreift. Aufgrund der Wucht und der Unvorhersehbarkeit des Ereignisses reagiert sie mit tagelangem Fieber darauf. Seither wehrt sich jede Faser seines Körpers gegen die schreckliche Erkenntnis, dass es von der Mutter geschlagen wird. In weiterer Folge wünscht es sich sogar, nicht zu existieren: „Kad bi samo imala kamo pobjeći. Ili kad bi je moglo ne biti.“ [Wenn ich nur irgendwo weglaufen könnte. Oder wenn es sie bloß nicht geben würde.] (Drakulić 2012: 41)

An einer anderen Stelle kommt eine weitere grausame Methode zur Anwendung, die nicht nur akute Schmerzen verursacht, sondern zu bleibenden, sichtbaren Schaden führt:

Opet je pala niz stepenice, rekla je mama, mala je baš nespretna. Djekočica se nije mogla braniti jer bi morala reći da uopće nije pala niz stepenice nego ju je mama prejako gurnula prema vratima pa je glavom lupila u oštar rub i rana se otvorila. (Drakulić 2012: 98)

Sie ist schon wieder die Treppe hinuntergestürzt, sagte die Mutter. Die Kleine ist wirklich ungeschickt. Die Tochter konnte sich nicht rechtfertigen, denn sie hätte sagen müssen, dass sie gar nicht die Treppe hinuntergestürzt ist, sondern Mama sie zu heftig gegen die Tür gestoßen hat, sodass sie sich den Kopf an der scharfen Kante angeschlagen hat und die Wunde aufgerissen ist. (MI)

Hier zeigt sich deutlich, dass die Mutter nicht nur eine starke Hand, sondern auch kräftige Arme hat, die zu schweren Verletzungen des Mädchens führen. Im beschriebenen Fall trägt die Tochter eine Narbe davon, die sie zusätzlich zum inneren Leid auch äußerlich ein Leben lang an den Vorfall und an die Gewalttätigkeit in der Gestalt der Mutter erinnern wird.

[...] nemilosrdno me bacala pod ledeni tuš. Nisam smjela izaći iz kade dok ne bi došla po mene. (Drakulić 2012: 124)

Schonungslos hat sie mich unter die kalte Dusche geschmissen. Ich durfte solange nicht hinaus, bis sie mich geholt hat. (MI)

Auch hier wird die Tochter in eine sehr brutale und demütigende Situation gezwungen, und auch hier verschwimmen die Grenzen zwischen körperlicher und seelischer Gewalt. Die Hartherzigkeit der Mutter kommt sowohl in der Wahl der Gewaltform als auch in der unbestimmten Dauer der Methode zum Ausdruck, mit der sie die ohnehin hohe psychische Belastung der Tochter auf die Spitze treibt.

Als Folge der Misshandlungen der Mutter, die auch noch heftige Gürtelschläge, Geschirrabsprühen im brühend heißen Wasser usw. umfassen, zieht sich die Tochter innerlich zurück und erschafft sich – wie die Protagonistin in *Svila, škare* – eine imaginäre, heile Welt:

Čitanje mi je bilo zanimljivo i zabavno jer me odvlačilo iz mog svijeta u neki drugi, veseliji i jednostavniji. Ni učenje matematike i fizike nije mi bilo teško, i omogućavalo mi je bijeg. Učim, rekla bih baki ili mami i uronila u knjigu, bilo koju. (Drakulić 2012: 79)

Lesen fand ich interessant und unterhaltsam, weil es mich aus meiner Welt in eine andere, fröhlichere und einfachere wegzog. Auch das Mathematik- oder Physiklernen fiel mir nicht schwer und ermöglichte mir die Flucht. Ich lerne, pflegte ich Oma oder Mama zu sagen, und tauchte in das Buch ein, in irgendeines. (MI)

Der innere Rückzug ist jedoch nur der Anfang einer langen, nicht enden wollenden Abwärtsspirale, die in einer Art Auflösung bzw. Abspaltung des Selbst resultiert:

[...] od maminih udaraca može pobjeći samo u sebe, duboko unutra, tamo gdje je nitko ne može naći. (Drakulić 2012: 42).

Vor Mamas Schlägen kann sie nur tief in sich selbst flüchten, dort, wo sie niemand finden kann. (MI)

Rasla sam tako da sam duboko u sebi zakopala sjećanje na batine, laži, prijetnje, strahove. Morala sam preživjeti. Ovisila sam o njima dvjema. Nisam poznavala drugi svijet, druge mogućnosti. Ne

bih mogla da im se nisam prilagodila, a to je bilo moguće samo tako da amputiram dio sebe. (Drakulić 2012: 76).

Ich wuchs so auf, dass ich tief in mir die Erinnerung an die Schläge, Lügen, Drohungen und Ängste vergrub. Ich musste überleben. Ich war von ihnen beiden [Mutter und Großmutter – Anm. d. Verf.] abhängig. Ich kannte keine andere Welt, andere Möglichkeiten. Ich hätte es nicht geschafft, wenn ich mich ihnen nicht angepasst hätte, aber das ging nur, indem ich einen Teil von mir amputierte. (MI)

Da bih preživjela, naučila sam umrijeti u sebi. (Drakulić 2012: 150)

Um überleben zu können, lernte ich in mir zu sterben. (MI)

An diesen Stellen kommt die Dimension der Innerlichkeit bzw. das Zusammenspiel von Körper und Psyche bei Drakulić besonders zum Tragen. Die Autorin macht deutlich, welche seelischen Auswirkungen die physische Gewalt auf die Protagonistin hat. Die körperlichen Misshandlungen bewirken, dass sie sich der Außenwelt verschließt, indem sie in die Tiefe ihres Inneren flüchtet. Gleichzeitig bedeutet dies aber auch, dass sie sich von einem Teil ihres Ichs (nämlich ihren Wünschen, Bedürfnissen und Sehnsüchten) lösen muss, um überleben zu können.

Die Literaturwissenschaftlerin Gabriele Schwab beschreibt dies folgendermaßen: „Die Gefangenschaft in ihrer sozialen Identität spaltet die Frauen von jenem Teil ihres Selbst ab, der ihre eigentlichen Wünsche birgt.“ (Schwab: 197)

Drakulić beschreibt hier also nicht nur die geistige Flucht in eine Fantasiewelt, sondern vielmehr die Abspaltung vom eigenen Ich bzw. den schrittweisen inneren Tod eines Mädchens, für das die eigene Realität von Tag zu Tag unerträglicher wird.

4.2.5.2 Psychische Gewalt

Auf den in der Vergangenheit oft negierten bzw. nicht genügend beachteten engen Zusammenhang zwischen körperlicher und seelischer Gewalt wies neben Zlatar (1996) auch der Soziologe Wolfgang Sofsky (1996: 70) hin: „Man hat von den Wirkungen der Gewalt noch nicht das mindeste verstanden, wenn man sie lediglich als einen physischen, äußerlichen Vorgang betrachtet.“ Weiters ergänzt er, dass sie den Menschen in seiner Gesamtheit zerrüttet: „Die Gewalt durchstößt die gesamte Person, entfesselt innere Kräfte, die sie zu Boden werfen.“

Wie bereits erwähnt sind die Grenzen zwischen physischer und psychischer Gewalt in *Optužena* fließend. Es kann insofern keine eindeutige Trennlinie gezogen werden, als die psychischen Gewaltakte noch gravierender und einschneidender wirken als die ohnehin schon sehr brutalen physischen Verletzungen durch die Mutter: üble Beleidigungen, Verbote, Gleichgültigkeit, Vernachlässigung, Demütigung, mangelnde Zuwendung und noch Etliches mehr stehen im Leben des Mädchens an der Tagesordnung. Die dabei am häufigsten verwendete Form der psychischen Gewalt ist wohl die der einschüchternden Drohung:

Nikada, više nikada da se nisi usudila reći baki da smo se vidjele s tatom. (Drakulić 2012: 40)

Dass du es nie, nie wieder gewagt hast, der Oma zu erzählen, dass wir uns mit Papa getroffen haben. (MI)

Obećaj da nećeš reći jer ču te istući djedovim remenom. Djevojčica je znala koliko je remen strašan. (Drakulić 2012: 20)

Versprich mir, dass du nichts sagen wirst, sonst verprügle ich dich mit Opas Gürtel. Das Mädchen wusste, wie schrecklich der Gürtel ist.

Ubit ču te ako ga ikada pred njom spomenes! (Drakulić 2012: 40)

Ich bringe dich um, wenn du ihn jemals vor ihr erwähnst!

Die Mutter versucht hier ihrer Tochter äußerst eindringlich zu vermitteln, womit sie zu rechnen hat, wenn sie ihr Geheimnis verrät. Ihr ist das Geheimbleiben der Treffen mit ihrem Ex-Mann derart wichtig, dass sie ihre Tochter mithilfe von Drohungen und Manipulationen ständig an deren Schweigegelübde erinnert. Die hier ausgesprochenen Androhungen lassen sich in „eher harmlos“, „gefährlich“ und „lebensbedrohlich“ einteilen. Im ersten Fall wird die Tochter gewarnt, in Gegenwart der Großmutter kein Wort über den Vater zu verlieren. Im zweiten Beispiel enthalten die Worte „Versprich mir“ zunächst eine Aufforderung, doch bereits im zweiten Teil des Satzes versucht die Mutter die Tochter durch die Ankündigung einer Züchtigung durch den Gürtel, den das Kind besonders fürchtet, einzuschüchtern. Im letzten Satz droht die Mutter der Tochter sogar mit dem Tod und löst damit eine immense Angst im Mädchen aus.

Auch wenn die Worte *Ubit ču te.* [Ich bringe dich um.] oder *Razbit ču te.* [Ich zerschlage dich.] im südslawischen Raum im Umgang mit Kindern sehr leichtfertig gebraucht werden und nicht wortwörtlich zu verstehen sind, so kann, aufgrund der besonders hohen Gewaltbereitschaft der Mutter eine Gefahr für Leib und Leben nicht gänzlich ausgeschlossen werden.

Einen weiteren wesentlichen Bestandteil der Mutter-Tochter-Kommunikation stellen Beleidigungen dar. Sie richten sich gegen die Integrität des Kindes und bergen eine große demütigende Kraft in sich:

Ništarijo jedna! (Drakulić 2012: 14)

Du Nichtsnutz! (MI)

Nerijetko su me obje nazivale Nesrećom. To je ipak bilo bolje nego da sam nevidljiva, jer je značilo da mi se obraćaju, da znaju da postojim. [...] No shvaćala sam da je nesreća [...] [o]soba koja služi odraslima za loptanje. (Drakulić 2012: 44)

Nicht selten haben mich beide als „Unglück“ bezeichnet. Das war immerhin besser als unsichtbar zu sein, denn das bedeutete, dass sie sich mir zuwandten, dass sie wussten, dass ich existiere. [...] Aber ich begriff, dass „Unglück“ [...] eine Person ist, die den Erwachsenen als Spielball dient. (MI)

Ti si jedno odvratno čudovište [...] (Drakulić 2012: 48)

Du bist ein widerliches Monster. (MI)

Neben den gegen sie selbst gerichteten Beleidigungen muss die Tochter des Öfteren mitanhören, wie die Großmutter die Mutter „Missgeburt“ (*rugoba*), „hässliches Monster“ (*odvratno čudovište*), „Schlampe“ (*kurva*) und „Junkie“ (*narkomanka*) schimpft.

Da die Mutter die einzige Autoritätsperson des Mädchens ist, kommt deren verletzenden Worten eine besondere Kraft zu. Anstatt diejenige zu sein, die ihr vermittelt, etwas Besonderes, Außergewöhnliches, Liebenswertes zu sein, gibt sie ihrer Tochter das Gefühl der völligen Wertlosigkeit. Wie sehr das Kind unter den Beleidigungen der Mutter leidet, zeigt sich daran, dass sie jede Beleidigung als tiefen Einschnitt in ihren Körper empfindet:

Je li moguće porezati nekoga imenom? Udariti ga imenom u glavu svom snagom? Ponekad sam se osjećala baš tako. (Drakulić 2012: 44)

Ist es möglich, jemanden mit dem Namen zu schneiden? Ihn mit dem Namen mit aller Kraft auf den Kopf zu schlagen? Manchmal habe ich mich genau so gefühlt. (MI)

Drakulić zeigt hier auf, dass sich das Ich durch die Aussagen der Mutter nicht nur in seiner Ehre gekränkt fühlt, sondern es vielmehr von Mal zu Mal an Selbstachtung und Selbstwertgefühl verliert, bis diese eines Tages schließlich gar nicht mehr existieren. Der Wunsch des Mädchens, sich „aufzulösen“ und nicht mehr da zu sein, wird nachvollziehbar, wenn die Dimension des

durch die Gewalt entstandenen Schmerzes nach Scarry (1992: 82f.) annähernd fassbar gemacht wird:

„Schmerz zerstört nicht nur das Vermögen komplexen Denken und Fühlens, sondern auch das elementarer Wahrnehmung. [...] Am Anfang ist der Schmerz „nicht man selbst“, und am Ende hat er alles eliminiert, was nicht „er selbst“ ist. Ganz gleich, aus welcher Perspektive wir den Schmerz betrachten, stets stoßen wir auf seinen totalen Charakter.“

4.2.5.3 Strukturelle Gewalt

Auf den ersten Blick spielt strukturelle Gewalt bei Drakulić keine große Rolle. Aufgrund des eigentlich fehlenden Vaters und der Randfigur des Großvaters scheint in der Familie des Mädchens weder die patriarchale südslawische Kultur praktiziert zu werden noch kommen ungleiche Lebenschancen von Frauen und Männern aufgrund eines unausgewogenen Macht- und Herrschaftsverhältnisses zutage. Dennoch weist *Optužena* in doppelter Hinsicht Merkmale der strukturellen Gewalt auf.

Das Patriarchat wird hier nämlich sehr wohl gelebt, allerdings in der Gestalt der sehr dominanten Mutter. Da das Kind keine männliche Bezugsperson hat, die über Recht und Unrecht bzw. über Gut und Böse entscheidet, fungiert die Mutter als Ersatz für diesen de facto nicht existenten Vater und übernimmt dessen Rolle als Familienoberhaupt:

Ti nemaš oca, ti nemaš nikoga. Zapamti, ja sam tvoj bog. Ja sam ti dala život i mogu s tobom raditi što god hoću. (Drakulić 2012: 165)

Du hast keinen Vater, du hast niemanden. Merke dir das, ich bin dein Gott. Ich habe dir das Leben geschenkt und kann mit dir machen, was (auch) immer ich will. (MI)

Die Tatsache, dass die Tochter der Mutter ihr Leben verdankt und ihre einzige Vertraute ist, gibt ihr aus ihren Augen das Recht und in gewisser Weise auch die Pflicht, über das Kind zu verfügen. Sie sorgt für die Einhaltung der von ihr aufgestellten Regeln und verhält sich auch sonst genau so bestimmt und autoritär, wie es ein männliches Familienoberhaupt täte.

Ein weiterer Hinweis auf die strukturelle Gewalt bei Drakulić findet sich in der wegschauenden Gesellschaft. Das Mädchen und seine Familie sind Teil eines Systems, das häusliche Gewalt duldet (vgl. Ančić 2013). Die folgenden Verweise belegen dies:

Sada su tu da svojim ušima čuju raspravu, detalje optužnice, svjedočanstva. [...] Sada ih zanimam, za razliku od nekoć kad sam bila dijete kojem je trebalo pomoći, mala djevojčica koja čuči u svome zatvoru i čiji vrisak ne čuje nitko, baš nitko. (Drakulić 2012: 10).

Jetzt sind sie da, um mit ihren eigenen Ohren die Verhandlung, die Anklagedetails, die Zeugenaussagen zu hören. Jetzt haben sie Interesse an mir, im Gegensatz zu früher, als ich ein Kind war, das Hilfe brauchte, ein kleines Mädchen, das in seinem Gefängnis sitzt und dessen Schreie niemand, aber auch niemand hört. (MI)

Ljude ne zanima kako si, govorila je mama. Ako bi me netko pitao je li sve u redu – kada bih u školu došla sva u modricama ili kad bi me to pitao netko od susjeda – uvijek sam morala odgovoriti da je sve u redu. (Drakulić 2012: 11).

Die Leute interessiert nicht, wie es dir geht, pflegte Mama zu sagen. Wenn mich jemand fragte, ob alles in Ordnung wäre – wenn ich übersät mit blauen Flecken in die Schule kam oder wenn mich das jemand von den Nachbarn fragte – musste ich immer sagen, dass alles in Ordnung wäre. (MI)

Sutradan teta u vrtiću vidi zavoje na rukama. Što ti se dogodilo? pita je. Djevojčica već zna napamet sve odgovore. Uhvatila sam vruću dršku od tave, kaže gledajući je u oči. Ono isto što je rekla i baki, i susjedi, i teti u dućanu. S obje ruke? pitala je teta u nevjerici. Pa da, tava je bila teška, uvjerljivo laže Djevojčica. (Drakulić 2012: 134)

Am darauffolgenden Tag bemerkt die Kindergartentante die Verbände auf meinen Händen. Was ist passiert? fragt sie. Das Mädchen weiß alle Antworten schon auswendig. Ich habe den heißen Griff von der Pfanne angefasst, sagt sie und schaut ihr dabei in die Augen. Dasselbe, was sie auch Oma, der Nachbarin und der Frau im Supermarkt gesagt hat. Mit beiden Händen? fragt die Kindergartentante misstrauisch. Ja, genau, die Pfanne war schwer, lügt das Mädchen überzeugend. (MI)

Ljudi ne vide. Ne vide zato što ne gledaju. (Drakulić 156)

Die Leute sehen nicht. Sie sehen nicht, weil sie nicht hinsehen. (MI)

Das Ich schildert hier jene Momente, in denen es mit offensichtlichen Verletzungen in Kontakt mit den Menschen aus ihrer unmittelbaren Umgebung kommt. Sie alle geben sich mit ihren Lügengeschichten zufrieden und unternehmen nichts, um dem Mädchen zu helfen. Erst, als die mittlerweile junge Fraue wegen Mordes an ihrer Mutter auf der Anklagebank sitzt, zeigen sie plötzlich Interesse an diesem vor ihren Augen zugrunde gegangenen Mädchen.

Mit den hier angeführten Zitaten spielt die Autorin auf die gesellschaftliche Verantwortung beim Thema Kindesmisshandlung bzw. Gewalt im sozialen Nahraum an. Schuld haben ihrer Meinung nach nicht nur die beiden gewalttätigen Täterinnen (Mutter und Großmutter), sondern auch die Nachbarin, die Kindergartentante, der Arzt usw. (als an der Gesellschaft Teilhabende), die nichts sehen, weil sie nicht hinsehen wollen. Als Begründung

dafür nennt die Autorin das fehlende Interesse des Staates, der Gesellschaft und des Einzelnen am Schicksal derjenigen, die am verwundbarsten sind (vgl. Ančić 2013).

Mit ihrer Kritik trifft Drakulić den Nerv der Zeit, denn im 21. Jahrhundert ist häusliche Gewalt im südslawischen Raum zwar ein aktuelles, jedoch tabuisiertes Thema. Vorwiegend Frauen und Kinder werden in ihren Familien geschlagen und parallel dazu zum Schweigen gebracht. Trotz zahlreicher Betroffenen fehlt es nach wie vor an konkreten bewusstseinsbildenden Maßnahmen sowie an umfangreichem Schutz und Betreuungseinrichtungen für die Opfer, für die sich niemand verantwortlich zu fühlen scheint.

Laut Brandstetter ist die immer noch weite Verbreitung dieser Form von Gewalt in erster Linie der Tatsache geschuldet, dass sie als Privatsache gilt und als solche weiterhin von der Gesellschaft toleriert und legitimiert wird (vgl. Brandstetter 2013: 93).

4.2.6 Motive für den Einsatz von Gewalt

Auch in *Optužena* dient die Gewaltanwendung mehreren Zwecken, wie im Folgenden erläutert wird.

4.2.6.1 Gewalt als Bestrafung

Hinsichtlich der Frage, ob Strafe in der Erziehung ihre Berechtigung hat, gibt Jaschke (1990: 113) folgende Erklärung ab: „Damit Strafe zur Einsicht führt, muß sie angemessen sein. Jede Willkür verdirbt die erzieherische Wirkung und führt zu Trotz und Widerstand.“ Darüber hinaus hält er fest, dass „[d]ie Grenze zwischen erzieherischer Intuition und Machtmißbrauch [...] wohl nirgends so schmal wie hier [ist].“ (Jaschke 1990: 115)

In *Optužena* ist ein Zweck der Gewalt die Bestrafung, die einen eindeutig erzieherischen Charakter besitzt. Bei der ersten Gewaltanwendung züchtigt die Mutter ihr Kind, weil es der Großmutter von dem heimlichen Treffen mit dem Vater erzählt hat. Um zu verhindern, dass sich dies wiederholt, schlägt sie ihre Tochter, die „daraus lernen soll, ihre Zunge im Zaum zu halten“ („Naučit ču ja tebe da držiš jezik za zubima.“ – Drakulić 2012: 40)

Auch an einer anderen Stelle wird die lehrreiche Funktion der mütterlichen Schläge ähnlich argumentiert: „Ovo će te naučiti pameti, nesrećo jedna – urlala je, i već sam letjela kroz sobu.“ – Drakulić 2012: 148) [Das soll dich zur Vernunft bringen, du Unglückskind – schrie sie und schon flog ich durch das Zimmer. – MI]

Die regelmäßige Wiederholung des Satzes *Ja sam ti dala život, ja ti ga mogu i uzeti*. [Ich habe dir dein Leben geschenkt, ich darf es dir auch wieder nehmen. – MI] dient der Mutter dazu, ihre Bestrafungen gegenüber der Tochter zu rechtfertigen. Ferner maßregelt sie zum Wohle des Kindes („Ova je vježba za tvoje dobro!“ – Drakulić 2012: 102) [Diese Übung ist nur zu deinem Besten! – MI] sowie unter dem Deckmantel religiösen Glaubens bzw. der Christlichkeit, da „Prügel gottgegeben sind bzw. aus dem Himmel kommen.“ („batine, koje su iz raja izasle“ – Drakulić 2012: 142)

Die Strafen, denen das weibliche Ich regelmäßig zum Opfer fällt, können dabei ganz unterschiedlich aussehen. Eine Art der Bestrafung besteht beispielsweise darin, die Tochter wie Luft zu behandeln, sie also nicht einmal als minderwertig anzusehen, sondern sie gänzlich zu ignorieren:

No vidljiva nevidljivost nije me činila usamljenom jer sam se na nju brzo morala naviknuti. A i mama je znala postati pivremeno nevidljiva za baku, kao i obratno. Obje su tako pokazivale koja od njih ima veću moć nad životom one druge. (Drakulić 2012: 43)

Doch die sichtbare Unsichtbarkeit machte mich nicht einsam, da ich mich schnell an sie gewöhnen musste. Aber auch Mama wurde von Zeit zu Zeit unsichtbar für Oma, und umgekehrt. Beide haben auf diese Weise gezeigt, wer die größere Macht über das Leben der anderen hat. (MI)

Eine weitere Form dieser bestrafenden Gewalt stellen die bereits genannten Schimpfnamen sowie die Gürtelschläge dar. Obwohl die Tochter keinen Widerstand leistet und bereits aus der ersten Bestrafung der Mutter ihre Lehre gezogen hat, ihr Geheimnis für sich behält und sich auch sonst vorbildlich benimmt, wird sie den äußerst brutalen und folterähnlichen Methoden zu Übungszwecken ausgesetzt, mithilfe derer die körperliche und psychische Resistenz des Mädchens getestet werden. Sie soll lernen, ihre Ängste zu besiegen, widerstandsfähiger zu werden und mit ihren Emotionen kontrollierter umzugehen (jegliche Gefühlsäußerung setzt die Mutter mit Ungehorsam gleich). Auf diese Weise könne sie sich, laut der Mutter, am besten vor der gefährlichen Großmutter schützen. Die folgenden Zitate dienen zur Verdeutlichung, dass das weibliche Ich der absoluten Willkür der Mutter und deren Machtmisbrauch ausgeliefert ist:

Djevojčici je najteža vježba s remenom. [...] No njezina poslušnost nije uvijek nagrađena poštedom od batina. Ponekad ih svejedno mora dobiti. Radi vježbe, kaže mama. Danas si bila dobra, ali ipak moramo vježbati, kaže tonom kao da ona s tim nema ništa, to je tako i gotovo. (Drakulić 2012: 137)

Dem Mädchen fällt die Übung mit dem Gürtel am schwersten. [...] Doch ihr Gehorsam wird nicht immer mit dem Ausbleiben der Prügel belohnt. Manchmal muss sie sie trotzdem bekommen. Wegen der Übung, sagt Mama. Heute warst du brav, trotzdem müssen wir üben, sagt sie in einem Ton, als ob sie damit nichts zu tun hätte, das ist so und aus. (MI)

Mama hvali Djekočicu što ne plače ni nakon što bi provela pola dana zatvorena u podrumu. Ali iako je bila dobra, svejedno je zatvara ponovo i ponovo. Djekočici se činilo da, što je bolja, to duže mora ostati dolje. (Drakulić 2012: 80)

Mama lobt das Mädchen dafür, dass es nicht weint, nachdem es den halben Tag im Keller eingesperrt war. Aber auch wenn sie brav war, wird sie trotzdem immer und immer wieder eingesperrt. Dem Mädchen kam es so vor, dass, je besser sie war, desto länger musste sie unten bleiben. (MI)

4.2.6.2 Gewalt als Ausdruck von Macht(-losigkeit)

Die im vorigen Abschnitt angeführten Beispiele deuten bereits auf den Einfluss der Mutter auf ihre Tochter hin. Aufgrund der fehlenden Vaterfigur verkörpert die Mutterfigur in *Optužena* beide Elternteile bzw. scheint sie über wesentlich mehr Eigenschaften eines patriarchalen Erziehers als über jene einer fürsorglichen, unterwürfigen Mutter zu verfügen. Sie ist die alleinige Herrscherin über ihre Tochter, entscheidet demnach über deren Sein und/oder Nichtsein.

Im Text präsentiert sich die Mutter jedoch nicht nur als Patriarchin, sondern vielmehr sogar als die Allmächtige in Gottesgestalt, wie aus der folgenden Textstelle hervorgeht:

Djekočica leži u krevetu. Još ne zna ništa o bogu, osim da je to netko svemoćan. Baš kao što je njena mama svemoćna u njezinom životu. Vidjet ćeš ti svoga boga, kaže joj ponekad prijetećim glasom, glasom koji nije njezin a ipak je njezin, glasom toga boga. (Drakulić 2012: 133)

Das Mädchen liegt im Bett. Noch weiß es nichts über Gott, außer, dass es sich um jemanden handelt, der allmächtig ist. Genauso allmächtig, wie es Mama in ihrem Leben ist. „Ich werde dir noch zeigen, wer hier der Gott ist“, sagt sie manchmal mit drohender Stimme zu ihr, einer Stimme, die nicht die ihre, und dennoch ihre ist, die Stimme dieses Gottes. (MI)

Bei genauer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass es sich bei dieser Allmacht nur um Schein handelt.

Drakulić wählt mit ihrer Mutterfigur, die sich ihrem Kind gegenüber brutal, hartherzig, lieblos und vernachlässigend verhält, eine durchaus ungewöhnliche Darstellung. Sie bricht damit sehr konkret mit dem Mythos einer angeborenen Mutterliebe, die angeblich allen Frauen zu eigen sei (vgl. Radić 2012: 197). Auffallend ist hingegen, dass auch hier die gewaltvolle Vermittlung von „Macht“ im Grunde genommen (und paradozierweise) nur Ausdruck eigener

Machtlosigkeit ist. Wie schon bei den Elternfiguren in *Svila, škare* übernimmt die Mutter hier automatisch die Verhaltensweisen ihrer eigenen Eltern und setzt so deren Gewaltakte fort. Die Unfähigkeit der Mutter, diesen Teufelskreis zu durchbrechen und über ihre eigene Erziehungsmethode zu reflektieren, kennzeichnet diese Machtlosigkeit.

Ihre voranschreitende Krankheit (die Bessessenheit von ihrem Ex-Mann) sowie die daraus resultierende Depression sind ein weiterer Beleg für ihre eigentliche Hilflosigkeit, die zunächst zu einer Rollenverschiebung, letzten Endes sogar zu einer absoluten Rollenumkehr zwischen Mutter und Tochter führt:

Sljedećih je deset godina ostala zalijepljena za mene. Umjesto njega, pažnju je usredotočila na mene, gušila me [...], isisavala mi energiju, uvlačila se u svaki kutak moje intime. Kad sam postala djevojka, prezirala sam oca zbog toga što joj je to dopustio. (Drakulić 2012: 96)

Die nächsten zehn Jahre klebte sie an mir. Anstatt auf ihn richtete sie ihre gesamte Aufmerksamkeit auf mich, erdrückte mich [...], saugte meine Energie aus, schlich sich in jede Nische meiner Intimsphäre. Als ich zu einer jungen Frau heranwuchs, hasste ich den Vater dafür, dass er ihr das erlaubt hatte. (MI)

Majka, sestra, kći, bila su tri stupnja, tri vrste odnosa koje smo nas dvije prošle. (Drakulić 2012: 109)

Mutter, Schwester, Tochter – das waren die drei Ebenen, drei Arten der Beziehung, die wir beide durchliefen. (MI)

Ostala sam u toj njenoj mreži, ni dijete ni sestra. (Drakulić 2012: 107)

Ich blieb in ihrem Netz gefangen, war weder Tochter noch Schwester. (MI)

Die angeführten Beispiele veranschaulichen die Beziehungsebenen der beiden Protagonistinnen. Die mütterliche Abhängigkeit von ihrem Ex-Mann nimmt nach dessen endgültigem Fortgang ab, wird allerdings in der Beziehung zur Tochter weitergelebt. Die Mutter kompensiert in gewisser Weise den nicht verarbeiteten Verlust des Mannes, indem sie nun ihrem Kind die gesamte Aufmerksamkeit schenkt und es damit zum einzigen Lebensanker macht.

Das weibliche Ich, das sich (vor allem nach der Gründung einer eigenen Familie) immer wieder aus dieser ungesunden Beziehung zu seiner Mutter zu befreien versucht, scheitert allerdings an der offenbar stark verinnerlichten mütterlichen Allmacht:

Ma što da mi je činila, meni nije uspijevalo ostaviti je, uvijek sam joj se iznova vraćala. Milom ili silom. Prikovala me uz sebe, sažaljenjem i osjećajem krivnje kojima me kontrolira cijelog života. (Drakulić 2012: 128)

Was immer sie mir auch antat, ich schaffte es nicht, sie zu verlassen, immer wieder bin ich zu ihr zurückgekehrt. Aus Gnade oder mit Gewalt. Mit Mitleid und Schuldgefühlen nagelte sie mich an sich, womit sie mich das ganze Leben kontrolliert. (MI)

Živa sam jedino zbog nje [...] Njena sam zatočenica, ali ona je i moja mogućnost slobode. (Drakulić 2012: 68)

Ich lebe nur wegen ihr [...] Ich bin ihre Gefangene, aber sie ist auch meine Möglichkeit zur Freiheit. (MI)

Besonders auffallend an dieser toxischen Mutter-Tochter-Beziehung ist, dass der bewusst herbeigeführte Tod der Mutter kein (eigentlich zu erwartender) Befreigungsschlag ist, sondern dass die Machtverhältnisse dieser Beziehung über den Tod hinaus aufrechterhalten werden: Die junge Frau, die ihre eigene Mutter erschossen hat, verzichtet darauf, sich vor Gericht zu verteidigen und über das Verhältnis zu ihrer wichtigsten Bezugsperson zu sprechen. Für sie steht fest, dass jede Aussage zu ihrer Mutter und jede Schilderung über ihre gewalttätige Kindheit und Jugend einen Verrat an dieser bedeuten würde.

4.2.6.3 Gewalt als Ausdruck elterlicher Zuwendung

Aus Drakulic's literarischem Wechselspiel zwischen dem jungen weiblichen Ich, dem seelische und körperliche Gewalt widerfährt, und dem erwachsenen Selbst, das sich nur ungern an seine tief im Inneren verborgene Vergangenheit erinnert und vor Gericht für den Mord an der Mutter verantworten muss, erschließt sich die Geschichte einer hoch emotionalen, dysfunktionalen Mutter-Tochter-Beziehung.

In Bezug auf die Mutter ist die Tochter einem permanenten Wechselbad der Gefühle ausgesetzt, schwankt zwischen Hass und Liebe, Mitgefühl und Schuld, Schmerz und Angst. Obwohl der Eindruck entsteht, die Tochter werde allein schon für deren Existenz, für den Verlust des Mannes, für das gesamte Unglück der Mutter verantwortlich gemacht, sieht das Mädchen auch das Gute in seiner Mutter. Sie kann sich auch an schöne Zeiten erinnern, in denen die Mutter zuindest ansatzweise Fürsorge und Mitgefühl zeigte:

U to vrijeme, nakon jednog povratka, i ja sam dobila migrenu. [...] Ne glumataj, rekla bi baka. Mama bi ipak bila milosrdnija. Kad bi vidjela da sam povraćala, promijenila bi mi plahte, stavila mokar ručnik na čelo, dala mi tabletu od koje bi bol oslabila i pustila me na miru. Sada smo obje patile od iste bolesti, i to nas je, u mojim očima, nekako zbližavalo. Jednako kao i kad bi me istukla. Barem bih osjećala da postojim. (Drakulić 2012: 66)

Zu dieser Zeit, nach einer Rückkehr, bekam ich auch Migräne. „Spiel uns doch nichts vor“, pflegte Oma zu sagen. Mama war immerhin warmherziger. Wenn sie sah, dass ich mich übergeben hatte, wechselte sie meine Bettlaken, legte ein nasses Handtuch auf meine Stirn, gab mir eine Tablette, von der der Schmerz nachließ und ließ mich in Ruhe. Jetzt litten wir beide an derselben Krankheit und das, so empfand ich es, verband uns auf eine Art. Genauso wie wenn sie mich verprügelte. Zumindest wusste ich dann, dass ich existiere. (MI)

Die wenigen glücklichen und sorglosen Momente mit der Mutter vermag sich das Mädchen demnach genauso ins Gedächtnis zurückzurufen, wie all die negativen. Mehr noch, es assoziiert Liebe und Zuneigung sowohl mit gewaltfreien als auch mit gewaltbesetzten Augenblicken. Der angeführte Vergleich der Erzählerin erscheint auf den ersten Blick befremdlich, nimmt sie doch nicht nur die mütterliche Fürsorge im Krankheitsfall, sondern auch deren Schläge als etwas Positives, sie beide Verbindendes wahr. In beiden Situationen entsteht das Gefühl tiefer emotionaler Verbundenheit zur Mutter. Die Schläge werden mit Zuneigung gleichgesetzt, da sie dem Mädchen Sichtbarkeit in seinem sonst für die Mutter unsichtbaren Dasein verleihen.

An mehreren Stellen im Text lassen sich Hinweise dafür finden, dass ein Verständnis dafür entwickelt werden kann, wie sehr die eigenen kindlichen Erfahrungen und Erlebnisse die Mutter zu dieser grausamen und brutalen Person gemacht haben:

Muslim da me tada ipak još malo voljela. Otkad smo se mama i ja vratile njezinima, mamina se ljubav premi meni nekako usitnila. Više nije plesala sa mnom u naručju. Uopće nije plesala. [...] Trebalо mi je vremena da shvatim da sam, otkad su joj roditelji zabranili da se s njim viđa, u njezinim očima dobila novi status, status uljeza. (Drakulić 2012: 63)

Ich glaube, dass sie mich damals zumindest ein bisschen geliebt hat. Seit Mama und ich zu ihren Eltern zurückgekehrt sind, ist ihre Liebe zu mir weniger geworden. Sie hat nicht mehr mit mir in ihren Armen getanzt. Sie hat überhaupt aufgehört zu tanzen. [...] Ich brauchte Zeit zu verstehen, dass ich, seitdem ihre Eltern ihr verboten hatten, sich mit ihm zu treffen, in ihren Augen einen neuen Status, den Status eines Eindringlings bekommen habe. (MI)

Die Gewalttätigkeit der Mutter nimmt im Lauf der Zeit zu, bis sie schließlich zur einzigen Kommunikationsform zwischen Tochter und Mutter wird:

Zlostavljanje se pretvorilo u jedini način na koji je sa mnom komunicirala, drugačije nije znala. Još sam kao dijete shvatila da je to bio njen način iskazivanja pažnje. (Drakulić 2012: 128)

Die Misshandlung wurde zur einzigen Art, mit mir zu kommunizieren, anders konnte sie es nicht. Noch als Kind verstand ich, dass das ihre Art war, mir Aufmerksamkeit zu schenken. (MI)

Entsprechend der Erkenntnis, dass negative Aufmerksamkeit in der Regel noch immer besser ist als gar keine Aufmerksamkeit, nimmt das Mädchen in Zeiten völliger Nichtbeachtung durch die Mutter deren Misshandlungen nicht nur gern in Kauf – sie sehnt sich sogar regelrecht danach:

Bilo bi uzaludno objasnjavati [...] da je bol koju mi je mama nanosila, za mene bila znak njezine pažnje, poput dodira zahvaljujući kojem osjećam da za nju postojim, da me vidi. I kad bi se previše udaljila od mene, kad bi me isključila iz svog svijeta [...] bila sam kao usahla biljka. Teško je zamisliti da itko može postati ovisnik o fizičkoj boli. Ali bio je to dokaz prisutnosti drugoga u mome životu, dokaz da nisam sama i da postojim. Bol nas je povezivala, bila je temelj našeg odnosa, kao što je to nekome nježnost. (Drakulić 2012: 109f.)

Es wäre sinnlos [...] zu erklären, dass der Schmerz, den mir Mama zufügte, für mich ein Zeichen ihrer Aufmerksamkeit war, wie eine Berührung, die mich fühlen lässt, dass ich für sie existiere, dass sie mich sieht. Und wenn sie sich zu weit von mir entfernte, wenn sie mich aus ihrem Leben ausschloss [...] war ich wie eine verwelkte Pflanze. Es ist schwer zu begreifen, dass jemand von physischem Schmerz abhängig werden kann. Aber das war der Beweis für die Anwesenheit des anderen in meinem Leben, der Beweis, dass ich nicht allein bin und existiere. Der Schmerz hat uns verbunden, er war das Fundament unserer Beziehung, genauso wie es für jemand anderen die Zärtlichkeit ist. (MI)

Das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter in *Optužena* ist grundsätzlich ambivalent und durch eine Hassliebe gekennzeichnet, wobei die Gewalt letztlich zum einzigen Verbindungselement wird. Die Mutter braucht ihre Tochter als Alibi für die heimlichen Treffen mit ihrem Ex-Mann. Mit verbaler und körperlicher Gewalt gegen ihr Kind versucht sie diese einzuschüchtern und von einem möglichen Verrat den Großeltern gegenüber abzuhalten. Es soll lernen, sich still und artig zu verhalten und das Geheimnis der Mutter für sich zu behalten. Das Kind wiederum hat in seiner Mutter die einzige Bezugsperson, die sie vor der bösen Großmutter beschützen will, andererseits ist sie aber auch die Verkörperung der Gewalt. Es dürtet die Tochter derart nach der ihr verwehrten fürsorglichen, opferbereiten Mutterliebe, dass sie sich mit der ihr offensichtlich einzig möglichen Form der Zuneigung – Gewalt – zufriedengibt.

Beide entwickeln aus ihrer Verzweiflung und Ohnmacht heraus eine starke Abhängigkeit voneinander und können letztlich ohne einander nicht mehr funktionieren. In der Gewalt und im Schmerz sind sie vereint. Die zahlreichen „Fluchtversuche“ der Tochter zur Familie ihres Freundes scheitern aufgrund ihres starken Mit- und Pflichtgefühls, und auch die

Mutter ist ohne ihr Kind verloren. Zu stark ist das Band zwischen ihnen, das die eine Gewalt aus Liebe erdulden und die andere Gewalt aus Liebe verüben lässt.

5 Conclusio

Die gegenständliche Arbeit widmete sich der Darstellungsweise von Gewalt in der zeitgenössischen südslawischen Frauenliteratur. Da Gewalt viele Ausprägungen und Schauplätze hat, die hier nicht alle berücksichtigt werden konnten, wurde als spezieller Fokus die Familie gewählt. Als „Ort der primären Sozialisation“ und Spiegelbild gesellschaftlicher Machtverhältnisse zeigen sich Gewalthandeln und –erleben hier am deutlichsten. (Girschik 1994: 24)

Vorrangiges Ziel der Analyse war herauszuarbeiten, welche Formen von Gewalt in den beiden ausgewählten kroatischen literarischen Texten dargestellt sind und welche Ursachen dafür gefunden werden können. Inhaltliche Aspekte standen somit im Vordergrund, aber auch narrative Strategien fanden Berücksichtigung.

Die theoretische Auseinandersetzung mit der Entstehung und Entwicklung der Frauenliteratur und dem weiblichen Schreiben allgemein machte deutlich, dass es lange dauerte, bis sich weibliches Schreiben etablieren und zum Sinnbild der subjektiven weiblichen Lebenserfahrung sowie der damit verbundenen Themenbereiche wie Ehe, Familie, Häuslichkeit, Sexualität etc. werden konnte.

Die Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Gewalt und Literatur und den strukturellen, häuslichen, physischen und psychischen Formen der Gewalt zeigte, dass der Gewalterfahrung als einem zentralen Merkmal des weiblichen Schreibens eine bedeutende Rolle zukommt.

Dies trifft auch auf die südslawische Frauenliteratur zu, in der die genannten Lebensbereiche in den Texten der Autorinnen aus einem bislang unbekannten, weiblichen Blickwinkel beleuchtet werden und anfänglich für Empörung sorgten. Zu jenen Schriftstellerinnen, die die südslawische literarische Landschaft maßgeblich prägten (und immer noch prägen), zählen im kroatischen Raum allen voran Irena Vrkljan und Slavenka Drakulić.

Irena Vrkljan, die ihr literarisches Schaffen im Rahmen der *Krugovaši* begann, zählt aufgrund ihres innovativen Erzählgenres als Pionierin auf dem Gebiet der zeitgenössischen *autobiografischen Prosa*.

Slavenka Drakulić wiederum, die als ihre Nachfolgerin gilt, besticht durch ihre Fähigkeit, ihr feministisches Engagement mit ihrer schriftstellerischen Tätigkeit zu verbinden. Dies findet in besonders gesellschaftskritischen und polarisierenden Texten Ausdruck.

Am Beispiel der diskutierten Romane *Svila, škare* von Irena Vrkljan und *Optužena* von Slavenka Drakulić konnte nachgewiesen werden, dass das Thema der häuslichen bzw. privaten

Gewalt aus zwei unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wird, dabei jedoch auf ähnliche Weise dargestellt ist:

In *Svila, škare* wird ein kritischer Blick auf die patriarchale Gesellschaftsstruktur des 20. Jahrhunderts gerichtet, weshalb der Roman auch als Widerstand gegen ebendiese verstanden werden kann. Die bürgerliche Familie, in der Irena aufwächst, unterliegt einem strengen Diktat von außen, das dem Mann und Familienvater alle Rechte einräumt und die Frau in ihrer reduzierten Rolle als Hausfrau und Mutter gefangen hält. Das vom Patriarchat geprägte Verständnis vom Rollenbild der beiden Geschlechter spiegelt sich schließlich auch in der dargestellten Eltern-Kind-Beziehung wider. Der unberechenbare Vater, vor dem sich alle Familienmitglieder fürchten, stellt die unhinterfragte, disziplinierende Instanz dar. Er ist autoritär und physisch sowie psychisch gewalttätig, während die in ihrer Handlungsfähigkeit stark eingeschränkte und emotional kalte Mutter tatenlos dabei zusieht oder im schlimmsten Fall die väterlichen Gewalthandlungen sogar noch unterstützt.

Die in erster Linie vom Vater verübten Gewaltakte sind ein Mittel zur Machtdemonstration, vielmehr aber noch Ausdruck einer von der südslawischen patriarchalen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts vorgegebenen Erziehungsmethode, die nach körperlicher Züchtigung von Kindern verlangte. Diese der Erziehung dienende Gewalt lässt sich anhand zahlreicher Aussagen im Text festmachen:

Irena beschreibt ihre Erziehung an mehreren Stellen als *tortura djevojačkog odgoja* [Tortur der guten Mädchenerziehung]. Weiters spricht sie vom Vater, der seine Töchter „formen“ (*oblikovati*) möchte, um sie auf ihr zukünftiges hartes Leben vorzubereiten. Dieses Formen zeigt sich darin, dass er seinen Töchtern gegenüber psychische und physische Gewalt anwendet. Darüber hinaus hält er an diversen Redensarten, wie *Tko te tuče, taj te i voli.* [Wer dich schlägt, der liebt dich auch.] oder *Tko te kažnjava, taj ti želi sve najbolje.* [Wer dich straft, der will dein Bestes.] fest. Er ist überzeugt davon, dass Irena und ihre Schwestern die Prügel und Schläge mit dem Stock oder der flachen Hand brauchen, um sich bestmöglich zu entwickeln. Nur auf diese Weise könne den Kindern schon früh vermittelt werden, dass jedes Fehlverhalten Folgen hat.

Unreflektiert ist seine Art, seine Töchter zu erziehen, vor allem auch deswegen, weil er dasselbe Verhalten seiner Eltern verinnerlicht hat, die ihn als Kind ebenfalls misshandelt haben. Er ist nicht imstande, die herrschenden Denk- und Verhaltensmuster seiner Zeit zu hinterfragen und zu durchbrechen, sondern übernimmt sie als eine Art Naturgesetz. Er handelt weitgehend unbewusst und im Grunde genommen aus einer guten Absicht heraus.

Neben den direkten Verweisen im Text spielt Vrkljan auch immer wieder zwischen den Zeilen auf die wesentliche Rolle der Gesellschaft in diesem Zusammenhang an. Diese gibt klar vor, welche Rolle Vater und Mutter zu erfüllen haben und wie gute Kindererziehung zu funktionieren hat. Erziehung wird dabei mit der Einhaltung absurder Regeln und Rituale gleichgesetzt, die das Kind in seiner Entwicklung hemmen. Die Eltern selbst befinden sich in einer derart festgefahrenen Situation, dass ihnen der entscheidende Schritt zur Veränderung nicht möglich ist.

In *Optužena* wird die in der Familie erlebte Gewalt am Beispiel einer dysfunktionalen Mutter-Tochter-Beziehung dargelegt. Wider Erwarten macht Drakulić hier deutlich, dass Gewalt und Macht auch ein weibliches Gesicht haben können.

Auch in diesem Roman kommt der Gewalt eine erzieherische Funktion zu. Das Mädchen soll aus den grausamen Resistenzübungen der Mutter lernen, dass es Geheimnisse nicht weitersagen darf und dass Ungehorsam bestraft wird. Auch hier sind die Gewaltakte der Mutter eine unreflektierte Fortführung der selbst erlebten Erziehungsmuster. Obwohl sie auch noch als Erwachsene an den Schlägen ihrer eigenen Mutter leidet, gibt sie diese unüberlegt und aus einer emotionalen Ohnmacht heraus an ihre Tochter weiter.

Dabei kommt Gewalt bei Drakulić in mehrfacher Hinsicht eigentlich als Form der Zuwendung und Liebe zum Ausdruck: Die Mutter möchte mit ihren Schlägen und Widerstandsübungen erreichen, dass die Tochter keine Angst mehr vor der bösen Großmutter hat. Sie meint es also nur gut mit ihr. Im Vergleich zur sonst herrschenden Ignoranz gegenüber der eigenen Tochter, enthält die körperliche Gewalt zumindest ein Grundmaß an Interesse für den anderen Menschen. Damit bringt die Mutter (in einer natürlich sehr verqueren Art) zum Ausdruck, dass ihr die Tochter doch etwas bedeutet. Gewalt wird letztlich zur einzigen Kommunikationsmöglichkeit zwischen den beiden.

Das Mädchen wiederum lässt die Misshandlungen der Mutter aus Liebe und Mitgefühl zu ihr über sich ergehen. Es sieht in seiner Mutter die einzige Bezugsperson, die sie vor der bösen Großmutter beschützen will. Die von der Mutter ausgeübte Gewalt gibt der jungen Frau das Gefühl, am Leben zu sein. Sie hat sich emotional derart zurückgezogen und von ihrem Selbst abgespalten, dass sie jede Art von Empfinden, selbst jenes des Schmerzes, als eine Form der Zuneigung wahrnimmt. Getrieben von der ungestillten Sehnsucht nach mütterlicher Liebe und Anerkennung gibt sich die Tochter mit der Gewalt als einzigen Form der Aufmerksamkeit zufrieden und wird schließlich davon abhängig.

Generell bringt Liebe immer auch eine Art der Abhängigkeit mit sich. In dem Sinn kann auch die Beziehung zwischen den beiden Protagonistinnen als eine bereits sehr verdrehte (und in diesem Fall schädigende bis hin zu zerstörerische) Form von Liebe interpretiert werden, die sich nur mehr durch Gewalt ausdrücken kann.

Hinsichtlich des weiblichen Schreibens kann festgehalten werden, dass sowohl *Svila*, *škare* als auch *Optužena* wesentliche Merkmale der zeitgenössischen südslawischen Frauenliteratur aufweisen.

In beiden Fällen handelt es sich um von Frauen verfasste Romane, die aus der Perspektive eines weiblichen Erzähler-Ichs ausschließlich weibliche Erfahrungen mit Gewalt thematisieren. Behandelt werden die übergeordneten Themen der weiblichen Selbstfindung, Sensibilität und Lebenswirklichkeit, indem sie in Bezug zu der in der Familie erlebten Gewalt gestellt werden. Die Texte zeichnen sich durch ein beobachtendes, erinnerndes Schreiben aus, das bei Vrkljan beispielsweise durch eine nüchterne, telegrammartige Sprache zum Ausdruck kommt. Die Erfahrungen der Protagonistin mit Gewalt werden beschrieben und gleichzeitig aufgearbeitet. Die häufige Aneinanderreihung von Ritualen und Erlebnissen lässt die erlebten Situationen in Irenas Erinnerung wieder lebendig werden. Dennoch ist das Erzählen weder von starken Emotionen getragen noch unterliegt es einer Chronologie. Was dominiert, ist einzig das, was sich in das Gedächtnis der Protagonistin fest eingeprägt hat.

Die Sprache Vrkljans weckt das Gefühl der absoluten emotionalen Entschleierung der Figur. Die ungeschminkte Wahrheit über Irenas persönliche Geschichte wird mitderselben Schnelligkeit und Zerrissenheit präsentiert, wie sie von ihr erlebt wurde. Das Schreiben bietet ihr die Möglichkeit, mit der Vergangenheit abzuschließen.

Drakulićs Stil hingegen zeichnet sich durch einen hohen Grad an Subjektivität aus. Ihre Beobachtung gilt nicht den anderen, um auf sich selbst schließen zu können, sondern dem Innenleben ihrer zentralen Figur. Sie taucht in das Innerste des Mädchens ein und lässt gekonnt ein Gefühl der Leere und totalen Ohnmacht entstehen. Dafür wählt sie eine eher förmliche und neutrale Sprache. Die Grausamkeit der Gewalt wird durch die besonders assoziative, metaphorische Schilderung sowie durch ihre Liebe zum Detail unterstrichen, die die Rezipientinnen in am seelischen Verfall ihrer Figur teilhaben lässt.

An den untersuchten Texten *Svila*, *škare* und *Optužena* bestätigt sich die eingangs aufgestellte These, dass die Motive für Gewalthandeln in der Familie auch einen zur Gewalt konträren Hintergrund haben können, den man nicht so schnell vermuten würde.

6 Bibliografie

Primärliteratur:

Drakulić, Slavenka (2012): *Optužena*. Zagreb: V.B.Z.

Vrkljan, Irena (2004): *Svila, škare*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

Vrkljan, Irena (2007): *Seide, Schere*. Čakovec: Ingenium.

Sekundärliteratur:

Monografien und Sammelbände:

Andersch, Nicole (2009): *Psychische Gewalt in der Erziehung und die Prävention durch Elternbildung*. Hamburg: Diplomica.

<http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=7330552aa281-43cd-ba81-03f3629ac9fa%40pdc-v-sessmgr01&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=792890&db=nlebk>.

Brandstetter, Manuela (2013): „Sozialer Nahraum“. In: Gudehus, Christian & Christ, Michaela (Hrsg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 91-97.

Brođanac, Mirna (2018): *Dva modela hrvatskog ženskog pisma: Irena Vrkljan i Dubravka Ugrešić*. Zadar: Univ. Diplomarbeit.

<http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/10280/1/Brođanac%2C%20Mirna%20-diplomski%20rad-%20završna%20verzija.pdf>. [Zugriff am 30.01.2020]

Cixous, Hélène (1980): *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve.

Dollase, Rainer (2013): „Erziehung“. In: Gudehus, Christian & Christ, Michaela (Hrsg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 17-24.

Galić, Branka (2002): „Moć i rod.“ In: *Revija za sociologiju*, vol. 33, Nr. 3-4. Zagreb, 225-238. <https://hrcak.srce.hr/25905>.

Gazetić, Adisa (2008): „Patrijarhat nekad i sad: tranzicija i tradicijski obrasci.“ In: *Tranzicija*, Vol. 10 No. 21-22, 49-60. <https://hrcak.srce.hr/35357>.

Geier, Andrea (2005): *Gewalt und Geschlecht. Diskurse in deutschsprachiger Prosa der 1980er und 1990er Jahre*. Tübingen: Francke.

Geier, Andrea (2013): „Repräsentationen der Gewalt“. In: Gudehus, Christian & Christ, Michaela (Hrsg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 263-268.

Girschik, Christoph (1994): *Liebe und Gewalt als Korrelate patronomer Herrschaft*. Münster; Hamburg: LIT.

Gudehus, Christian & Christ, Michaela (2013): „Gewalt – Begriffe und Forschungsprogramme.“ In: *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1-15.

Herrmann, Steffen K. (2013): „Beleidigung“. In: Gudehus, Christian & Christ, Michaela (Hrsg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 110-115.

Holdenried, Michaela (1997): „Autobiographie“. In: Brunner, Horst & Moritz, Rainer (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Erich Schmidt, 30-33.

Jaschke, Helmut (1990): *Böse Kinder – böse Eltern? Erziehung zwischen Ohnmacht und Gewalt*. Mainz: Matthias-Grünewald.

Kopf, Martina (2005): *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.

Kuzniar, Alice (2013): “Irena Vrkljan’s Autobiographical Prose between Zagreb and Berlin: (A Critique of a Monolingual *Germanistik*)“. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 09/2013, Vol.49(3), 261-280.

Lukić, Jasmina (1996): “Women-Centered narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures”. In: Chester, Pamela & Forrester, Sibelan (Hrsg.): *Engendering Slavic Literatures*. Bloomington, Indianapolis [u.a.]: Indiana University Press, 223-241.

Lukić, Jasmina (2003): Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim goidanama. Sarajevske sveske 02: 67-82.

Martens, Wolfgang (1991): „Das lesende Frauenzimmer“. In: Schieth, Lydia (Hrsg.): *Frauenliteratur*. Bamberg: Buchner.

Matanović, Julijana (2004): „Unutarnji svijet ladica“. In: Vrkljan, Irena: *Svila, škare*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

Moi, Toril (1991): „Feministische Literaturkritik“. In: Schieth, Lydia (Hrsg.): *Frauenliteratur*. Bamberg: Buchner.

Nemec, Krešimir (2003): *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.

Osinski, Jutta (1997): „Frauenliteratur“. In: Brunner, Horst & Moritz, Rainer (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Erich Schmidt.

Radić, Damir (2012): „Tematiziranje zlostavljanja. Slavenka Drakulić: Optužena.“ In: *Književna republika, časopis za književnost*, Nr.4-05-06, Bonn: Bouvier, 195-197. <https://www-ceeol-com.uaccess.univie.ac.at/search/journal-detail?id=356>.

Reed, Philippa (1986): „Vom ‚Angel in the House‘ zur ‚neuen Frau‘. Zu den Weiblichkeitssentwürfen in Hedwig Dohms Romantrilogie.“ In: Stephan Inge & Pietzcker, Carl (Hrsg.): *Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen: Niemeyer, 78-86.

Scarry, Elaine (1992): *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Schieth, Lydia (1991): *Frauenliteratur*. Bamberg: Buchner.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid (1986): „Die unbewußte Schrift der Frauen. Fremd- und Selbstbestimmung in der kontrollierten Kultur. In: Stephan, Inge & Pietzcker, Carl (Hrsg.): *Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen: Max Niemeyer, 127-131.

Schwab, Gabriele (1984): „Selbstzerstörende Bewahrung des Selbst bei den Frauenfiguren in Virginia Woolfs Romanen.“ In: Opitz, Claudia: *Weiblichkeit oder Feminismus? Beiträge zur interdisziplinären Frauentagung Konstanz 1983*. Weingarten: Drumlin.

Siebenpfeiffer, Hania (2013): „Literaturwissenschaft“. In: Gudehus, Christian & Christ, Michaela (Hrsg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 340-346.

Sofsky, Wolfgang (1996): *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Speitkamp, Winfried (2013): „Ohrfeige“. In: Gudehus, Christian & Christ, Michaela (Hrsg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 147-151.

Weigel, Sigrid (1986): „Das Weibliche als Metapher des Metonymischen. Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise.“ In: Stephan Inge & Pietzcker, Carl (Hrsg.): *Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen: Niemeyer.

Weigel, Sigrid (1989): *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Weigel, Sigrid (1992): „>Frauenliteratur< – Literatur von Frauen.“ In: Briegleb, Klaus & Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München: Deutscher.

Zlatar, Andrea (1996): „Formen autobiographischen Erzählens in der zeitgenössischen kroatischen Literatur (mit besonderer Berücksichtigung der Prosa von Irena Vrkljan und Slavenka Drakulić)“. In: Burkhart, Dagmar & Biti, Vladimir (Hrsg.): *Diskurs der Schwelle. Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Wien [u.a.]: Lang, 169-186.

Zlatar, Andrea (2004): *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Zlatar, Andrea (2010): *Rječnik tijela. Dodiri, otpor, žene*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Wörterbücher und Lexika:

Burdorf, Dieter et al.³ (Hrsg.) (2007): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart [u. a.]: J.B. Metzler.

Duden (2006⁶): *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

Duden (2006)⁴: *Das Synonymwörterbuch. Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter*. Mannheim [u. a.]: Duden.

Nemec, Krešimir (2000): *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga.

Internetquellen:

Ančić, Ivana (2013): *Kritika: Slavenka Drakulić, Optužena* (V.B.Z., 2012.).
<https://voxfeminae.net/feministyle/kritika-slavenka-drakulic-optuzena-v-b-z-2012/> [Zugriff am 30.01.2010]

[o. V.]: *Prosa*. <https://neueswort.de/prosa/> [Zugriff am 28.01.2020]

[o. V.]: *Slavenka Drakulić*. <https://hrvatskodrustvopisaca.hr/hr/clanstvo/clan/slavenka-drakulic> [Zugriff am 30.01.2020]

[o. V.]: *Slavenka Drakulić Optužena*. <https://www.mvinfo.hr/knjiga/8685/optuzena> [Zugriff am 30.01.2020]

Universität Bielefeld (2017): *Geschichte der Frauenbewegung im bundesdeutschen Kontext*.
https://www.uni-bielefeld.de/gendertexte/geschichte_der_frauenbewegung.html [Zugriff am 28.01.2020]

7 Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die Darstellung von Gewalt in der zeitgenössischen südslawischen Frauenliteratur.

Anhand der Analyse zweier bedeutender Texte der beiden Autorinnen Irena Vrkljan und Slavenka Drakulić wird gezeigt, dass aufgrund der herrschenden gesellschaftlichen Bedingungen Formen patriarchaler Gewalt und Erziehung in der südslawischen Frauenliteratur ihren Niederschlag gefunden haben. Diese Art von Gewalt äußert sich vor allem auch im Lebensbereich Familie, wo mit unterschiedlichen Formen der verbalen und körperlichen Züchtigung bestimmte Erziehungsziele verfolgt werden.

Sowohl die konkreten Formen der dargestellten Gewalt in den beiden Werken *Svila, škare* und *Optužena* als auch die dahinterliegenden Motive machen deutlich, dass Ursache und Absicht für Gewalthandeln oftmals zur tatsächlichen Gewalt konträr sind.

8 Sažetak na hrvatskom jeziku

Predmetni rad u svoj fokus stavlja način na koji je nasilje prikazano u suvremenoj južnoslavenskoj ženskoj književnosti. Budući da nasilje ima mnogo oblika i mjestâ događanja, u središtu je interesa način na koji se to nasilje očituje u obitelji. Kao „mjesto primarne socijalizacije“ i odraz društvenih odnosa moći, nasilno djelovanje i doživljaj nasilja u obitelji igraju veoma značajnu ulogu. (Girschik 1994: 24)

Glavni cilj ovog rada je bio istaknuti koji su sve oblici nasilja prikazani u odabranim književnim tekstovima te gdje se nalaze glavni uzroci nasilja. U prvom planu su, dakle, bili tematsko-sadržajni aspekti romanâ, no ipak se spominju i narativne strategije autorica.

Opći teorijski dio ovog rada bavi se književno-znanstvenim pristupima ženskoj književnosti odnosno ženskim pisanjem ili ženskim pismom, kao i spoznajama iz znanosti na području nasilja.

Za potrebe ovog rada pojašnjen je najprije pojam ženske literature. Što se toga tiče, pokazalo se jasnim da je riječ o literaturi koje stvaraju žene, da je to literatura o ženama i za žene. Radi se, dakle, o literaturi koja u prvi plan stavlja specifično ženski, subjektivni pogled te o pojmu koji se značajno proširio pojmom međunarodnog ženskog pokreta u 1960-im i 1970-im godinama. Naime, u to vrijeme je percepcija ženâ unutar patrijarhalnog društva sve više dolazila do izražaja u društvenom diskursu.

U tu su svrhu najprije iznesena osnovna načela povijesti stvaranja ženske književnosti. To jasno ukazuje na činjenicu da je žensko pismo, unatoč svojoj dugoj povijesti, stoljećima marginalizirano te je književna sposobnost ženâ dovođena u pitanje. Njihovi tekstovi nisu samo slovili kao tekstovi bez ikakve književne vrijednosti, nego su za njih važili i strogi žanrovski te tematski kriteriji.

Pojavom novoga međunarodnog ženskog pokreta koji je nastao krajem šezdesetih godina prošlog stoljeća i marginalizacija ženâ u patrijarhalnom društvu dobila je na značaju. Žensko pismo koje se u to vrijeme počelo polako etablirati postalo je ubrzo simbolom subjektivnoga ženskog životnog iskustva sa svim tematskim područjima koje ono obuhvaća (brak, obitelj, obiteljski život itd.).

Američke i francuske spisateljice poput Kate Millett, Mary Ellmann, Elaine Showalter, Hélène Cixous i Luce Irigaray bile su među pionirkama na ovom polju. Dok su se neke od njih fokusirale na društveno konstruiranu ulogu spolova i nejednake odnose moći i vlasti koje

proizlaze iz toga te postavile zahtjev za posebnom ženskom estetikom, druge su preispitivale postojeće pristupe poznatih poststrukturalista te ih stavile u novi, ženski kontekst. Pojmovi poput *écriture féminine* i *parler-femme* postali su ubrzo simbolom ženskog pisma koje se odražavalo u pretežno autobiografskim pripovjedanjima i autobiografskim romanima. Realistična iskustva žena s odnosom moći i vladavine i nasiljem u društvu u kojem dominiraju muškarci, konačno su došla do izražaja.

Nakon uvoda u razvoj međunarodne ženske književnosti i ženske estetike, osvijetljen je bliski odnos između nasilja i književnosti. U određenom je poglavlju prikazano da nasilje može biti promatrano na razne načine: kao radnja (tema) i kao „medij“ za promatranje i opisivanje nasilnih odnosa. Pokazalo se da je književnost posebice u stanju prikazati negativna iskustva, čak joj je moguće izraziti i opisati i ono što se ne može izreći.

Budući da se ženska književnost i feministička literarna znanost usredotočuju na skrivene, strukturalne pojave nasilja, koje su također okvir studije na kojoj se temelji ovo djelo, one su detaljnije objašnjene u dalnjem postupku. Prvo je pojašnjen koncept strukturalnog nasilja Johana Galtunga o kojem se mnogo raspravljalo. On pod nazivom strukturalnog nasilja podrazumijeva pojave nasilja koje proizlaze iz društvenih struktura i koje se izražavaju u nejednakim odnosima između moći i životnih šansi.

Ispitivanje strukturnih, kućnih, fizičkih i psiholoških oblika nasilja omogućilo je prikazivanje činjenice da iskustvo nasilja igra važnu ulogu kao središnje obilježje literature u kojoj prvenstveno pišu žene o ženama i za žene. U patrijarhatu se, primjerice, doživljava nasilja izražava u svakodnevnom životu činjenicom što muškarci i žene nemaju iste mogućnosti i prava, mada su najčešće žene te koje su u nepovoljnem položaju.

Svojim prikazom nasilnih pojava u kontekstu patrijarhata, književni su tekstovi smatrani pretečama u teoriji formuliranog znanja o nasilju. Brojni su prikazi konkretnih konstelacija počinitelja i žrtava kao izraz odnosa socijalne moći i patrijarhalne vladavine u književnim tekstovima 1970-ih i početkom 1980-ih, u kojima je nasilje u braku, partnerstvu ili obitelji bilo u prvom planu i kojima se na taj način kritizirao društveni diskurs.

Strukturalno-patrijarhalni karakter obitelji dolazi do izražaja kada otac preuzme ulogu glave obitelji i neograničeno vlada nad ostalim članovima obitelji. U odnosu između roditelja i djece nasilje dobiva svoju najveću ulogu kad se djeca kažnjavaju tjelesno i verbalno štetnim ponašanjem (pljuskom ili uvredom), što se međutim ne povezuju nužno sa zločom i demonstracijom moći, već mogu biti i izraz dobrih roditeljskih namjera, kao što je prikazano u poglavlju „Međusobni odnos nasilja i ljubavi“.

Naime, prema Christophu Girschiku, nasilje i ljubav nisu dvije nespojive i oprečne pojave, nego su to pojave koje su međusobno vrlo usko povezane. Girschik polazi od prepostavke da gdje god ima nasilja, tu ima i ljubavi. Prema njemu to najjasnije dolazi do izražaja na primjeru građanske obitelji u kojoj su uloge ženâ i muškaraca strogo određene.

U poglavlju o ženskom pismu u južnoslavenskoj literaturi tematiziran je nepovoljan položaj žena u minulom snažno patrijarhalnom južnoslavenskom društvu, njihove najvažnije predstavnice u Hrvatskoj i Srbiji, kao i posebnost autobiografske proze. Služilo je kao priprema za konkretnu analizu prikaza nasilja u hrvatskoj ženskoj književnosti, a težište je bilo usmjereno na hrvatsku pionirku Irenu Vrkljan i njezinu nasljednicu Slavenku Drakulić.

Pokazalo se da su se pokušaji za postizanje rodne ravnopravnosti u okviru opisanog ženskog pokreta krajem 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća mogli naći i u južnoslavenskoj književnoj produkciji i kritici tog vremena. Detaljno ispitivanje ženskog pisma u južnoslavenskoj literaturi dovelo je naposljetku do sljedećih zaključaka:

Sedamdesete i posebice osamdesete godine 20. stoljeća bile su desetljeća književne transformacije u Hrvatskoj i Srbiji. Za vrijeme ta dva desetljeća došlo je do osnivanja prvih feminističkih skupina, a ubrzo potom nekoliko poznatih autorica, uključujući Irenu Vrkljan i Slavenku Drakulić, skrenulo je pozornost na ulogu žene u južnoslavenskoj kulturi i to, iz do tada nepoznate, ženske perspektive.

Specifične ženske teme pojatile su se u Srbiji 70-ih i početkom 80-ih godina 20. stoljeća. Na početku su se, međutim, samo muški autori bavili ženskim temama te su uglavnom ignorirali pitanje rodne problematike. Tek kad su se pojatile autorice poput Milice Mićić Dimovske i Judite Šalgo uloge ženâ i muškaraca koje propisuje društvo, te nespojivi pojmovi ženstvenosti, kritički su promatrane sa šireg ženskog stajališta.

Otprilike u isto vrijeme pojatile su se autorice i u Hrvatskoj. Isto tako su slijedile novi pristup rodnim pitanjima te imale značajan utjecaj na razvoj ženskog pisma u Hrvatskoj. Dubravka Ugrešić, Irena Vrkljan i Slavenka Drakulić, ondašnje najpoznatije i najznačajnije autorice, nudile su različite poetike ženskog pisma. Te su poetike primjerice uključivale ironične, parodijske i biografske elemente te tekstove sa čvrstim odnosno nepostojećim fabulativnim okvirom (kao što je to kod tekstova Irene Vrkljan često slučaj).

Autorice tog vremena otvoreno su se bavile statusom žene u društvu te su neke od njih spajale svoje ideje s idejama feminizma. Svoju pozornost su skrenule pitanjima i problematikama kojima se prije toga rijetko tko ili gotovo nitko nije posvećivao. U to spada i bavljenje odnosima prema dominantnom muškom spolu preispitajući položaj ženâ u tom društvu i obitelji. Sve te

teme su tematizirane većinom u autobiografskim pričama i ostalim tekstovima o braku ili obitelji.

Međutim, počeci novog načina pisanja ženâ nisu bili dovoljno cijenjeni. Štoviše, pripovjedna djela nekih autorica koje su se bavile ženskim samopouzdanjem često su podcjenjivana i pogrešno interpretirana. No, s vremenom, a i zbog sve većeg broja odgovarajućih djela, i kritika je postajala sve slabija, a s druge strane je rasla spremnost za prepoznavanjem književne kvalitete i značenja tih tekstova.

Nova generacija autorica u hrvatskoj i srpskoj književnosti odabrala je kvazi-autobiografski stil za svoja prozna djela. Prema tom stilu, djela sadrže pripovjedačicu u prvom licu koja ima velike sličnosti s autoricom (usp. Lukić 1996: 227f.). Ovaj je narativni stil, dakle, fikcionalni tekst koji sadrži narativni oblik autobiografije - zbog čega se koristi i pojам (pseudo) ili kvazi-autobiografski roman (usp. Zlatar 1996: 171). Prvo djelo u hrvatskoj literaturi koje sadrži tragove ženskog pisma, kao i elemente ženske autobiografije, jest dnevnik Dragojle Jarnević, objavljen u 19. stoljeću. Autobiografska proza Dragojle Jarnević je prvenstveno imala didaktički cilj.

Književni tekstovi Irene Vrkljan koja je svoje književno djelovanje započela u okviru krugovaša, smatraju se prototipom suvremene hrvatske autobiografske proze. Naziv žanra autobiografske proze nastao je tako što ga se nije moglo svrstati u druge žanrove. Pripovijedanje u Vrkljaničnim tekstovima Andrea Zlatar objašnjava na sljedeći način:

Pripovijedanje Irene Vrkljan je prisjećajuće pripovijedanje: ono ima autobiografski i/ili biografski okvir životne priče, ali unutar sebe gradi se od pojedinačnih u sjećanju obnovljenih scena. Trenuci prisjećanja potcrtni su kao čin pisanja, a vrijeme događaja koji se priziva u sjećanje ponekad se uspostavlja samostalno ili uklapa u vrijeme samoga pripovijednog čina. (Zlatar 2004: 89)

U njezinim djelima poput romanâ *Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis* ili *Dora* dominira sjećanje na priče iz njezina života. Također ih karakterizira fragmentarni, skokoviti i slikovni jezik koji često ne slijedi kronologiju niti se pridržava granice stvarnosti i fikcije. Autorica se u svojim tekstovima uglavnom bavi sudbinom ženskih protagonistica koje sâme sebe traže. Pri tome Irena Vrkljan nerijetko postavlja pitanje o smislu života odnosno ljudskog postojanja.

Jedno od njezinih književnih umijeća uključuje i opisivanje života njezinih protagonistica očima drugih, jer to znači ujedno spoznati i sebe, prepoznati se u drugim osobama i time se približiti vlastitoj osobnosti.

Osim Irene Vrkljan i Slavenka Drakulić je nedvojbeno jedna od najvažnijih predstavnica suvremenog ženskog pisma u Hrvatskoj. Smatra se nasljednicom Irene Vrkljan i jednak je značajno kao i njezin uzor oblikovala hrvatski književni krajolik.

Drakulićka impresionira svojom sposobnošću kombiniranja feminističkog angažmana s pisanjem, što se posebice izražava u društvenokritičkim i polarizirajućim tekstovima. Jedan od njezinih preferiranih motiva u tekstu je žensko tijelo koje je izloženo vanjskoj opasnosti. Kao što je već spomenuto, taj je motiv povezan s kritikom društva budući da se ona u svojim djelima bavi u velikoj mjeri tabuiziranim temama poput seksualnosti, silovanja, zlostavljanja itd.

Prema Andrei Zlatar, sva Drakulićina djela, uključujući njezine novinske članke, eseje i kratke priče, karakterizira prijelaz s dokumentarnog pripovijedanja na izmišljeno, s autobiografskog i biografskog na „izumljeno“, kao i s osobnog i intimnog na opće i javno (usp. Zlatar 2004: 101).

Posljednje je poglavlje konačno bilo posvećeno analizi dvaju suvremenih romana u hrvatskoj ženskoj književnosti *Svila, škare* (Irena Vrkljan) i *Optužena* (Slavenka Drakulić).

Oba su teksta prvo propitana s aspekta strukturne, narativne te sadržajne perspektive prije nego što su centralni oblici i motivi nasilja naknadno ispitani pomoću određenih dijelova odn. pasusa iz teksta.

„Roman“ *Svila, škare* govori o životu glavne protagonistice Irene koja odrasta s roditeljima i sestrama u građanskoj obitelji u Beogradu. Irenina je priča retrospektivna priča o torturi dobrog odgoja, besmislenih kazni koje „učvršćuju torzo jednog društva, koje se pomoću takvih rituala osigurava od propasti“. (Vrkljan 2007: 10)

Irena sa svojim sestrama živi u obitelji u kojoj se svi plaše nepredvidivog, nasilnog oca i u kojoj majka ništa ne može učiniti. Iako Irena svoje ponašanje pokušava uskladiti sa slikom poslušne djevojke koju su joj nametnuli njezini roditelji, ne uspijeva u tome jer je upravo takvo ponašanje ograničava u njezinoj neovisnosti i uskraćuje joj pravo na vlastito mišljenje. Zarana je već shvatila da je građanski odgoj koji joj je društvo nametnulo pogrešan i da joj oduzima slobodu.

Kao odrasla osoba pokušava se oslobođiti prošlosti pišući o onome što je doživjela. Također pokušava sklopiti mir s roditeljima jer shvaća da su i otac i majka zarobljeni u tjesnom i krutom korzetu svoga vlastitog odgoja kojeg se nisu mogli a ni znali oslobođiti.

Iz citiranih odlomaka proizlazi da Irena nije imala bezbrižno djetinjstvo te da u njezinoj obitelji nije bilo mirnog suživota. Biti dijete za nju je značilo s jedne strane neprijateljski, očiti sukob između nje i roditelja, a s druge strane neprestano glumatanje i pretvaranje. Iako se u

svojoj nutrini svima silama opirala takvom roditeljskom ponašanju, ipak se odlučila za prividno prilagođavanje što je ujedno bilo i jedina ispravna strategija za preživljavanje. Kako bi sačuvala privid dobro odgojene, poslušne kćeri te ugodila svojim roditeljima čijim je odgojem bila zarobljena, upustila se u brutalnu igru s njima.

Nasilje u Ireninoj obitelji potiče prije svega od njezinog oca koji je glava obitelji i disciplinirajuća instanca u patrijarhalnom društvu. Redovito vrši fizičko i verbalno nasilje nad njom i njezinim sestrama. Uvrede, udarci te pljuske su uobičajena i svakodnevna pojava u Ireninoj obitelji. Naklonost, na koju bi djevojčica trebala imati pravo kao dijete, ne dobiva ni od majke a ni od oca.

U romanu *Svila, škare Vrkljanica* ukazuje na sliku društva koje podupire žensku pokornost i podložnost, drži žene zarobljene u tom sustavu i postupno im oduzima hrabrost za život i samoispunjenje. Irena Vrkljan predočava sliku kako je ženski rod naprosto nemoćan naspram tog „prirodnog nasilja“.

Mržnja prema građanskom odgoju koji uskraćuje djetetu pravo na to da bude i živi kao dijete i koji želi od njega napraviti odraz svojih roditelja, pretvara se u ljubav prema knjigama zbog čega Irena osjeća veću povezanost prema nasilnom ocu negoli prema majci jer joj on otkriva svijet knjigâ. To dolazi do izražaja na različitim mjestima u tekstu.

Irenina ljubav prema knjigama kulminira u vlastitom pisanju a s time je povezano bavljenje prošlošću i prevladavanje te iste prošlosti. No ona istovremeno književno obračunavanje i pomirenje s roditeljima na kraju romana opisuje kao oslobođajuće i poučno. U pisanju dolazi do spoznaje kako se oslobođiti svojih strahova koji blijede i polagano jenjavaju: „I osjećala sam - ono što pišu olovke pakla istovremeno je i učenje [...] odstajali strahovi blijede pisanjem i bivaju manjim.“ (Vrkljan 2004: 64)

U romanu *Optužena* Slavenke Drakulić nasilje u obitelji prikazano je na primjeru nefunkcionalnog odnosa između majke i kćeri. Suprotno očekivanjima, Drakulićka u ovom djelu jasno daje do znanja da nasilje i moć mogu imati i žensko lice. Jer fizički i psihički oblici nasilja u djevojčinoj obitelji proizlazi prvenstveno od strane ženâ.

Roman se bavi sudbinom 21-godišnje žene koja je, nakon što ju je dugi niz godina njezina vlastita majka fizički i psihički zlostavljala, ubila tu istu majku s nekoliko ispaljenih hitaca u njezino tijelo. Bezimenoj 21-godišnjoj protagonistici se sudi za ubojstvo vlastite majke. Dok prati svjedočenja susjeda, proganjaju je bolna sjećanja na traumatično djetinjstvo potisnuto duboko u vlastitoj nutrini.

Kćer u slučaju *Optužene* služi jedino potrebama majke. Ona joj je izlika za njezinu tajnu vezu s bivšim mužem i ocem djeteta za koju ne smiju saznati strogi i nasilni djed i baka. Uvjet da bi se ponovno s kćerkom mogla doseliti k njima bio je da im majka (tj. njihova kćerka) mora čvrsto obećati da više nikada neće vidjeti svoga bivšeg muža.

Kako bi bila sigurna da će kćerka sačuvati tu tajnu, majka ju redovno izlaže okrutnim fizičkim i psihičkim kaznama i takozvanim *vježbama izdržljivosti*. Primarni majčin cilj jest da baku ne izlaže sumnjama kako bi djevojčica položila ispite uz što manje straha i da pri tome ne pokazuje nikakvu fizičku ili mentalnu reakciju, poput plakanja ili vrištanja.

Fizičko zlostavljanje u obitelji protagonistice ima za posljedicu da se djevojčica sve više zatvara u sebe, da se isključuje iz svijeta koji ju okružuje povlačeći se sve dublje u sebe. To ujedno podrazumijeva da se mora, kako bi preživjela, odijeliti od jednog dijela sebe, i to od onog čulnog koji osjeća.

Granice između fizičkog i psihičkog nasilja u djelu *Optužena* gotovo da i ne postoje. Ne može se povući jasna crta između jedne i druge vrste nasilja s obzirom da nedjela psihičkog nasilja djeluju čak s više opterećenja i drastičnije od već ionako vrlo brutalnih tjelesnih ozljeda koje joj nanosi majka. Zločeste uvrede, zabrane, ravnodušnost, zanemarivanje i zapuštanje, ponižavanje, nedostatak brige i još mnogo toga, sastavni su dio djevojčinog svakodnevnog života.

Slavenka Drakulić u svom romanu kritizira ujedno i nezainteresirano društvo te skreće pozornost na društvenu odgovornost kada je riječ o zlostavljanju djece odn. nasilju u obitelji. Prema njezinom mišljenju nisu krive samo žene zlostavljačice nego i socijalno okruženje protagonistice koje ništa ne poduzima protiv toga. „Ljudi ne vide. Ne vide zato što ne gledaju.“ (Drakulić 156)

Naposljetku je pomoću romanâ *Svila, škare* (Irene Vrkljan) i *Optužena* (Slavenke Drakulić) bilo moguće pokazati da se tema obiteljskog i privatnog nasilja sagledava iz dvije različite perspektive, no ipak je prikazana na sličan način:

U romanu *Svila, škare* težište je usmjereni na patrijarhalnu društvenu strukturu 20. stoljeća, zbog čega se roman može shvatiti i kao otpor prema istoj. Obitelj srednje klase u kojoj je Irena odrasla podliježe strogom diktatu društva koji muškarcu i ocu daje sva prava, a ženu drži zarobljenu u reduciranoj ulozi domaćice i majke. Razumijevanje uloge tih dvaju spolova, koje oblikuje patrijarhat, konačno se odražava i na odnos roditelj-dijete. Nepredvidivi otac, kojeg se boje svi članovi obitelji, predstavlja disciplinski autoritet. Autoritativan je, fizički i

psihički nasilan, dok majka, koja je ograničena u svojoj sposobnosti djelovanja i emocionalno hladna, pasivno stoji postrance ili u najgorem slučaju podržava njegove čine nasilja.

Nasilni čini koje je ponajprije počinio otac više su sredstvo za izražavanje metode odgoja propisane južnoslavenskim patrijarhalnim društvom 20. stoljeća, koja je zahtijevala tjelesno kažnjavanje djece, nego što su sredstvo za demonstraciju moći. Nasilje koje služi obrazovanju može se prepoznati u tekstu u brojnim predstavljenim tekstualnim odlomcima:

Irena svoj odgoj na nekoliko mjesta opisuje kao „torturu djevojačkog odgoja“. Također govori o ocu koji bi želio „oblikovati“ svoje kćeri kako bi ih pripremio za njihov budući teški život. Osim toga, on se drži raznih izreka, poput „Tko te tuče, taj te voli ili.“, „Tko te kažnjava, taj ti želi sve najbolje.“ Uvjeren je da su Ireni i njezinim sestrama potrebne batine i udarci štapom ili otvorenom šakom jer oni služe samo za njihovo dobro. To je jedini način da se djeci priopći kako svako krivo ponašanje zaslužuje svoje posljedice.

Njegov način odgajanja kćeri je nepomišljen jer je preuzeo i usvojio ponašanje svojih roditelja koji su ga isto tako zlostavljali kao dijete. Nije u stanju preispitati i osloboditi se prevladavajućih obrazaca mišljenja i ponašanja svoga vremena, nego ih usvaja kao svojevrsni prirodni zakon. Ta nedjela ustvari čini nesvjesno i s najboljom namjerom.

Uz izravne reference u tekstu, Vrkljanica više puta aludira na važnu ulogu društva koje jasno propisuje ulogu oca i majke i kako roditelji trebaju odgajati svoju djecu. Autorica poistovjećuje obrazovanje s poštivanjem absurdnih pravila i rituala koji koče djetetov razvoj. Roditelji ne mogu sâmi izaći iz tog mrtvila i učmalosti i poduzeti odlučujući korak kako bi se stvari promijenile.

U romanu *Optužena* prikazuje se nasilje u obitelji na primjeru nefunkcionalnog odnosa majke i kćeri. Suprotno očekivanjima, Drakulićka ovdje jasno daje do znanja da nasilje i moć bez daljnjega mogu imati i žensko lice.

I u ovom romanu nasilje ima edukativnu funkciju. Djevojčica iz majčinih okrutnih vježbi otpora treba naučiti da ne smije odavati tajne i da će neposlušnost svaki put biti kažnjena. Nadalje, majčini nasilni postupci i u ovom su tekstu nastavak postupaka njezinih roditelja. Premda čak i kao odrasla osoba još uvijek pati što ju je majka premlaćivala, ona to nepomišljeno i zbog emocionalne nemoći prenosi na svoju kćer.

Ipak Drakulića nasilje na više načina prikazuje kao svojevrstan oblik brige i ljubavi: majka udarcima i vježbama otpora želi postići da se kod kćerke izgubi strah od zločeste bake. Ona, dakle, ima samo najbolje namjere. Nadalje, fizičkim nasiljem, majka pokazuje interes za

kćerkom koja za nju inače ne postoji. Time izražava da joj kći barem donekle nešto znači. Nasilje na taj način postaje jedinom mogućnošću komunikacije između nje i njezine kćeri.

Djevojčica s druge strane trpi majčino maltretiranje iz ljubavi i samilosti prema njoj. Svoju majku vidi kao jedinog njegovatelja koji ju želi zaštititi od zle bake. Majčino nasilje daje joj osjećaj da je živa. Emotivno se povukla i toliko odvojila od sâme sebe da svaku vrstu osjećaja, pa čak i bol, doživljava kao oblik privrženosti. Vođena nezasitnom čežnjom za majčinskom ljubavlju i priznanjem, kći postaje zadovoljna s nasiljem kao jedinim oblikom pozornosti i postaje čak i ovisna o njemu.

Međusobna ovisnost dviju protagonistkinja još je jedan znak za nasilje kao izraz ljubavi. Jer tamo gdje je ljubav, često je i ovisnost koja se u romanu *Optužena* pokazuje u obliku nasilja koje je jedini povezujući element između dvije osobe.

I *Svila, škare* i *Optužena* imaju osnovna obilježja suvremene južnoslavenske i hrvatske ženske književnosti.

U oba slučaja govorimo o romanima koje su napisale žene i koji se iz perspektive pripovjedačice bave samo ženskim iskustvima s nasiljem. One se bave općim temama ženskog samootkrivanja, osjetljivosti i stvarnog života tako što ih dovode u kontekst s nasiljem u obitelji. Karakteristike tekstova su promatračko, memorijsko pismo koje Vrkljan iskazuje, primjerice, trijeznim, telegramskim jezikom. One opisuju iskustva glavne junakinje s nasiljem i istodobno se s njim suočava. Često nabranje rituala i iskustava ponovo oživljuje doživljene situacije u Ireninom sjećanju. Ipak, pripovijedanje se ne temelji ni na jakim emocijama, ni na kronologiji. Ono što dominira jest samo ono što se čvrsto urezalo u sjećanje glavne junakinje.

Vrkljaničin jezik budi osjećaj apsolutnoga emotivnog otkrivanja lika. Prava istina o Ireninoj osobnoj priči predstavljena je istom onom brzinom i rastrganošću koju je i osobno doživjela. Pisanje joj daje priliku da završi s prošlošću.

Drakulićkin stil, s druge strane, karakterizira visoki stupanj subjektivnosti. Njezino promatranje nije namijenjeno drugima kako bi mogli izvući zaključke o sebi, već unutarnjem životu njezine središnje figure. Uranja u najdublji dio djevojke i stvara osjećaj praznine i potpune nemoći. Zato je odabrala formalniji i neutralniji jezik. Okrutnost nasilja naglašava posebno asocijativnim, metaforičkim opisom i pažnjom prema detalju koji čitateljima omogućuju sudjelovanje u mentalnom propadanju njezine glavne književne junakinje.

Analizirani tekstovi *Svila, škare* i *Optužena* potvrđuje nasposljetku tezu koja je postavljena na početku ovog rada. Naime, razlozi za nasilje u obiteljskom životnom kontekstu ne moraju biti

nužno povezani s uobičajenim pojmovima poput demonstracije moći, gubitka kontrole, zloče itd., nego prvenstveno služe svrhama na koje ne bismo odmah pomislili i koje su oprečne nasilju.