



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Tod der weiblichen Figuren bei Ivo Andrić.

Geschlechterspezifische Erzähltextanalyse: *Ljubav u*

*kasabi, Mara milosnica* und *Anikina vremena*.

Verfasserin

Tea Nikolić

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 243 364

Studienrichtung lt. Studienblatt: Slawistik / Bosnisch/Kroatisch/Serbisch

Betreuer: Doz. Dr. Dr. habil. Peter Scherber



*meinen Eltern*



*„The death of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world.“*

*Edgar Allan Poe*



# Inhaltsverzeichnis

<b>0. Einleitung</b> .....	<b>11</b>
<b>1. Ivo Andrić</b> .....	<b>15</b>
1.1. Biographisches.....	15
1.2. Andrićs Erzählungen im Kontext seiner Dissertation.....	17
<b>2. Theoretische Überlegungen</b> .....	<b>21</b>
2.1. Das Motiv der Frau.....	21
2.2. Feministische Literaturwissenschaft und Gender Studies.....	23
2.2.1. 'gender' vs. 'sex'.....	23
2.2.2. Phasen der feministischen Literaturwissenschaft.....	24
2.2.3. Kollektive und individuelle Geschlechterordnung.....	25
2.2.3.1. Kollektiv.....	25
2.2.3.2. Individuell .....	26
2.3. Untersuchungskategorien.....	27
2.3.1. Das Subjekt .....	27
2.3.2. Der ›weibliche‹ Gemeinschaftskörper.....	29
2.3.3. Naturalisierung des Weiblichen.....	30
2.3.4. Zwei Körper?.....	32
2. 4. Erzähltheorie .....	33
2.4.1. Klassische Erzähltheorie.....	33
2.4.2. Postklassische Erzähltheorien.....	36
2.4.2.1. Feministische Narratologie: eine fruchtbare Symbiose	

.....	39
2.4.3. Kategorien der Erzähltheorie.....	43
2.4.3.1. Wolf Schmid's Kommunikationsmodell.....	43
2.4.3.2. Darstellung und Bedeutung des Raums.....	44
2.4.3.3. Die literarische Figur .....	47
2.4.3.4. Stimme – Perspektive – Wahrnehmung .....	50
2.4.3.4.1. Erzähler.....	52
2.4.3.4.2. Erzählperspektive.....	54
2.4.3.4.3. Figurenrede vs. Erzählerrede, Erzählertext vs. Figurentext.....	56
2.4.3.4.4. Erlebte Rede.....	57
2.4.3.4.5. Erlebte Rede vs. Erlebte Wahrnehmung vs. Uneigentliches Erzählen.....	58
<b>3. Erzähltextanalyse.....</b>	<b>59</b>
3.1. Ljubav u kasabi .....	59
3.1.1. Die Figur Rifkas.....	61
3.1.2. Stimme – Erzähler .....	62
3.1.5. Zyklische Zeitdarstellung und Naturalisierung des Weiblichen.....	64
3.1.6. Darstellung und Bedeutung des Raums.....	65
3.1.7. Rifkas Selbstmord – die einzige und letzte Handlung .....	67
3.1.8. Die Figur Ledeniks.....	69
3.2. Mara milosnica.....	70
3.2.1. Die Figur Maras.....	72



3.2.2. Die Bedeutung und der Einfluss der Kirche .....	74
3.2.4. Verdopplung der Figuren – Die Figur Nevenkas.....	78
3.2.5. Die Figur Veliudin-pašas.....	79
3.2.6. Synopsis.....	80
3.3. Anikina vremena.....	81
3.3.1. Die Figur Anikas.....	85
3.3.2. Die Figur Mihailos.....	88
3.3.3. Verdopplung von Räumen – Verdopplung von Figuren .....	90
3.3.4. Anikas Körper und ihre Bewegung im Raum.....	92
3.3.5. Anika und die Kasaba.....	93
3.3.6. Anikas Tod.....	93
3.3.7. Das Gleichgewicht der Kasaba.....	95
<b>4. Resümee.....</b>	<b>99</b>
4.1. Subjektgenese.....	99
<b>Quellenverzeichnis.....</b>	<b>105</b>
Q.1 Primärliteratur.....	105
Q.2 Sekundärliteratur.....	105
<b>Anhang.....</b>	<b>113</b>
A.1 Abstract.....	113
A.2 Sažetak.....	117
A.3 Lebenslauf.....	127



## 0. Einleitung

In der vorliegenden Diplomarbeit soll anhand ausgewählter Erzählungen Ivo Andrićs eine Erzähltextanalyse mit Schwerpunkt auf dem Gender-Aspekt durchgeführt werden. Besonderes Augenmerk soll dabei auf die Fragestellungen gelegt werden, welche Figuren als aktiv handelnde Subjekte in den Texten fungieren und mehr noch, welche Figuren nur als sprachlose Objekte wahrgenommen werden.

Dabei soll besonders die Tatsache berücksichtigt werden, dass Andrićs weibliche Protagonistinnen in den ausgewählten Erzählungen zum Ende hin alle sterben. Meine These lautet, dass all diesen weiblichen Protagonistinnen war der Tod gemein ist, sich jedoch zwischen den jeweiligen Texten eine Entwicklung zu immer aktiver handelnden und emanzipierteren Subjekten feststellen lässt. Allen drei Frauen ist das Leiden innerhalb der Gemeinschaft gemein, doch sie unterscheiden sich im Umgang mit eben diesem Schicksal. Es sollen die Fragen beantwortet werden, welche Rolle die weiblichen Figuren in den Erzählungen einnehmen und welche Bedeutungen die Körper und Tode der Frauen für die erzählten Gemeinschaften und im Gegenzug die Gemeinschaften für die weiblichen Figuren haben.

Die Anregung für die dargelegten Überlegungen zu den Frauenfiguren in Andrićs Erzählungen haben der Aufsatz *Weibliche Leichen und die Geburt der Gemeinschaft bei Ivo Andrić* von Miranda Jakiša (2007) gegeben. Weiters hat in

diesem Zusammenhang der Aufsatz *Die zwei Körper* der britischen Sozialanthropologin Mary Douglas sehr inspirierend gewirkt. Darin geht die Autorin vom Körper als einerseits physischem und andererseits sozialem Gebilde aus, die sich in einem ständigen Austausch von Bedeutungsgehalten befinden. Diese Überlegungen sind insofern interessant, als sich die Handlungen in Andrićs Erzählungen alle im kleinstädtischen Rahmen abspielen, wo die Kontrolle seitens der Gemeinschaft über ihre Mitglieder sehr groß ist. Ein weiterer kurzer aber deswegen nicht minder bedeutender Text ist der kurze Abschnitt *Interesse am Körper* aus Adornos/Horkheimers (1969) *Dialektik der Aufklärung*, in dem eine sogenannte Hassliebe zum Körper und Tabuisierung alles Körperlichen beschrieben wird, die sich mit der Industrialisierung vollzogen hat. So soll der Körper einerseits verstoßen, andererseits als das Verbotene begehrt werden.

Im einem einleitenden ersten Teil der Arbeit soll ein kurzer Überblick über den Autor und sein Werk gegeben werden. Dabei soll Andrićs Dissertation mit dem Titel *Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der türkischen Herrschaft* im Kontext seines literarischen Schaffens berücksichtigt werden.

Im zweiten Teil der Arbeit sollen zunächst einmal die Grundlagen der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies vorgestellt werden. Dies ist voraussetzend für das Verständnis von feministischer Narratologie. Daraufhin werde ich die Grundlagen der Erzähltheorie im Allgemeinen und schließlich der gender-orientierten Narratologie im Speziellen darstellen. Dabei soll vor allem den Kategorien der Raumdarstellung, der literarischen Figur und der Stimme Beachtung geschenkt werden. Damit soll das für eine geschlechterspezifische Erzähltextanalyse benötigte theoretische Werkzeug erarbeitet und vorgestellt werden.

Im dritten Teil der Arbeit soll schließlich eine Analyse der Erzählungen *Ljubav u kasabi* (1923), *Mara milosnica* (1925) und *Anikina vremena* (1931) durchgeführt werden. In allen drei Erzählungen haben wir junge, als außerordentlich schön beschriebene, weibliche Figuren, die alle nach einer Verstrickung in Liebesbeziehungen unterschiedlicher Arten am Ende der Handlung sterben. Im vierten und letzten Teil soll anhand der erarbeiteten Ergebnisse die These über die Emanzipation der weiblichen Figuren und ihre Subjektgenese argumentiert werden.



# 1. Ivo Andrić

## 1.1. Biographisches

Ivo Andrić wird 1892 in Dolac in der Nähe von Travnik in Bosnien geboren. Als er zwei Jahre alt ist stirbt sein Vater an Tuberkulose. Da seine Mutter alleine nicht für ihn sorgen kann, wächst er bei seiner Tante, der Schwester des verstorbenen Vaters, in Višegrad auf. Dort absolviert er auch die Mittelschule (Osnovna Škola) und siedelt danach nach Sarajevo um, wo er sich in ein Gymnasium einschreibt. Nach dem Schulabschluss im Jahr 1912 geht er ins Ausland um zu studieren.

Seit 1920 ist er fast ununterbrochen im diplomatischen Dienst tätig. Im Jahr 1923 geht er nach Graz. Mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs geht Andrić nach Belgrad und schreibt die drei Romane *Na Drini ćuprija*, *Travnička hronika* und *Gospođica*.

Branko Tošović (2011) stellt Andrićs literarisch-künstlerisches Schaffen mit seinen Lebensumständen in Zusammenhang, woraus sich sechs Lebensphasen ergeben. Er spricht von der 1. Phase als „austrougarsko-kristalizacijski period“ wozu er die Jahre von der Geburt 1892 bis zum Jahr 1922 zählt. Diese erste Phase ist gekennzeichnet von der politischen Situation Bosniens. Das Land ist zu diesem Zeitpunkt Teil Österreich-Ungarns. Andrić ist gegen die Monarchie und gehört der Organisation Mlada Bosna an. Diese erste Phase erweist sich als prägendster Abschnitt, in dem sich der Autor in einem Selbstfindungsprozess befindet. Die

Phase ist von politischen Umwälzungen (1908 Annexion Bosnien und Herzegowinas, der Erste Weltkrieg, Zerfall Österreich Ungarns 1918, Gründung des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen) gekennzeichnet. Doch gerade in dieser ersten Phase bildet sich das Künstlerische Andrićs heraus. Am Ende dieser Periode hat Andrićs künstlerisches Schaffen Form angenommen und wird wegweisend für seine zukünftigen literarische Produktion sein. Die Phase beginnt mit Poesie und endet mit einer Novelle, wie Tošović zusammenfasst (vgl. Tošović 2011: 48). Die 2. Periode erstreckt sich nur über den Zeitraum zwischen 1923 und 1924 die Tošović „gračko-disertacijski period“ nennt, da Andrić in dieser Zeit seine Dissertation mit dem Titel „Razvoj duhovnog života u Bosni pod uticajem turske vladavine“ an der Universität Graz verfasst. Zwischen 1925 und 1941 ist Andrić im diplomatischen Dienst tätig, weshalb Tošović von „diplomatsko-kumulacijski period“ spricht. In diesem Lebensabschnitt schreibt er wenig, doch die Erzählungen die in dieser Zeit entstehen zählen zu seinen wichtigsten, darunter sind *Anikina vremena*, *Most na žepi* und *Razgovor sa Gojom*. Die Zeit des Zweiten Weltkriegs von 1941 bis 1945 nennt er den „karantinsko-kulminacijski period“, da der Schriftsteller mit Beginn des Krieges nach Belgrad geht und sich dort vier Jahre lang zurückzieht. Jedoch entstehen ausgerechnet in diesen Kriegsjahren und Rückzugsjahren seine bedeutendsten Romane *Na Drini Čuprija* (1945), *Travnička hronika* (1945) und *Gospođica* (1945) die alle im selben Jahr erscheinen. Tošović bezeichnet diese Zeit als Andrićs literarisch-künstlerischen Höhepunkt: „To je kulminacija njegovog stvarališta: ni prije ni kasnije pisac nije napisao toliko u tako kratkom vremenskom periodu.“ (ebd.: 49). Darauf folgt eine für den Autor bis dahin eher ungewöhnliche Phase die Tošović „aktivističko-kreativni period“ nennt und sie in den zeitlichen Rahmen von 1945 an bis 1961 setzt. In dieser Zeit engagiert sich der Autor kulturell und gesellschaftlich und wird Vorsitzender mehrerer Organisationen wie z.B. des Bundes der Schriftsteller Jugoslawiens (Sa-



vez književnika Jugoslavije) oder der Gesellschaft für kulturelle Zusammenarbeit mit der Sowjetunion. In dieser Zeit reist Andrić als Delegierter zahlreicher Organisationen viel ins Ausland. Dadurch bleibt wenig Zeit zum Schreiben, dennoch entstehen zwar kurze, aber kreative Texte wie zum Beispiel die berühmte Erzählung *Prokleta avlija* im Jahr 1954 oder *Aska i vuk* aus dem Jahr 1953.

Mit dem Literaturnobelpreis im Jahr 1961 beginnt für Andrić der letzte Lebens- und Arbeitsabschnitt. In dieser Zeit schreibt der Autor weniger, dafür entsteht der Roman *Omer paša Latas*, der posthum im Jahr 1977 publiziert wird. 1976 erscheint ein Sammelband mit Texten, die er sein ganzes Leben über geschrieben hat.

## **1.2. Andrićs Erzählungen im Kontext seiner Dissertation**

Im vorangegangenen Kapitel haben wir einen Überblick über die verschiedenen Phasen im Leben des Autors bekommen. Wie bereits erwähnt, befindet sich Andrić zwischen 1923 und 1924 in Graz wo er am Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität innerhalb von zwei Semestern seine Dissertation schreibt (vgl. Eismann 2009: 59). Er war zu dieser Zeit Vizekonsul des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen (SHS) und benötigte für diesen Dienst einem neuen Gesetz zufolge einen Hochschulabschluss. Im Mai 1924 reicht er seine Dissertation mit dem Titel *Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der türkischen Herrschaft* ein und im Juni absolviert er sein Rigorosum (vgl. ebd.). Wie aus dem Titel der Dissertation deutlich wird, gibt es einen offensichtlichen Bezug zwischen der wissenschaftlichen Abhandlung und Andrićs literarischem Werk. Viele seiner Erzählungen sind zeitlich in die Periode der os-

manischen Herrschaft verortet oder so wie in der Erzählung *Mara milosnica* kurz vor der österreichisch-ungarischen Okkupation Bosniens im Jahr 1878. Die Meinung, seine Dissertation stelle die „Grundlage seines gesamten späteren literarischen Schaffens“ (ebd.: 60) dar liegt damit nahe. Andrić vertritt darin eine negative Meinung dem osmanischen Einfluss gegenüber. Er schreibt: „Alle, sowohl serbokroatische, wie fremde Erforscher Bosniens und seiner Vergangenheit, konnten übereinstimmend feststellen und mit mehr oder weniger Nachdruck betonen, dass die Einwirkung der türkischen Herrschaft eine absolut negative war.“ (Andrić 2011: 54). Eismann legt jedoch Wert darauf, die Wertaussagen seiner Dissertation nicht mit dem literarischen Werk gleichzusetzen und betont die Wichtigkeit den Kulturhistoriker Andrić vom Literaten Andrić zu unterscheiden. Andrić fügt sich mit dieser Meinung über das osmanische Erbe in Bosnien in die Tradition der serbischen und kroatischen Wertungen und damit auch in die Tradition der Monarchie ein. Dies passt nicht wirklich zu dem Andrić, der sich gegen die Monarchie stellte und 1914 aufgrund seiner Verbindungen zu der Bewegung Mlada Bosna in Split verhaftet wurde (vgl. Škrgo 2009: 30). Mlada Bosna war eine Organisation von Schülern und Studenten, die sich für die Befreiung Bosniens von Österreich-Ungarn und den Anschluss der südslawischen Provinzen an Serbien einsetzten. Es lässt einen gewissen politischen Opportunismus vermuten. Bei einer genaueren Analyse von Andrićs Texten wird man feststellen, dass sich seine Aussagen in der Dissertation nicht bestätigen lassen. In den Erzählungen haben wir keine eindeutigen Wertezuordnungen. Wie ich bereits in der Einleitung erwähnt habe, lässt sich in den Erzählungen eine kultur- und religionsübergreifende Kritik erkennen. Eismann fasst es folgendermaßen zusammen und verhindert dadurch eine eingeschränkte Sichtweise:

„Während er in der Dissertaion Antworten auf Fragen gibt, denen man vielleicht nicht immer zustimmen mag, stellt er in seinem literarischen Werk Fragen, die so noch nicht gestellt wurden, und auf die weder er noch wir eine eindeutige Antwort wissen, die uns aber nachhaltig beschäftigen.“ (Eismann 2009: 71)

Andrić liefert uns komplexe psychologische Personendarstellungen, vor allem die Figur des Mihailo und Anikas in der Erzählung *Anikina vremena* sind so vielschichtig, dass es anmaßend wäre Andrićs Erzählungen als bloße Darstellung des Lebens in Bosnien unter der Osmanenherrschaft zu betrachten. In einem Artikel anlässlich der Vergabe des Literaturnobelpreises aus dem Jahre 1962 betont Mili-mir Dražić, dass eben die Vergabe des Preises an einen Autor dessen Themen noch so universell sind, wie man es erwarten würde ungewöhnlich, doch in jedem Fall berechtigt ist. Er schreibt: „One is inclined to think that the world will recognize as one of its best writers only those autohors who write about universal themes. Yet, the case of Ivo Andrić is not like that. In pratically all of his works he writes primarily about the historical conditions of his native Bosnia.“ (Dražić 1962: 25). Um jedoch die Erzählungen und vor allem ihre Figuren in ihrer Ganzheit und Komplexität verstehen zu können, muss man von einer zu engen Sichtweise absehen.



## 2. Theoretische Überlegungen

### 2.1. Das Motiv der Frau

Wie wir bereits gesehen haben, spielen sich Andrićs Erzählungen entweder zu Zeit der türkischen Herrschaft, wenn auch zu ihrem Ende hin ab (*Mara milosnica*) oder auch einfach einem kleinstädtischen, dörflichen Milieu, der sogenannten Kasaba ab. Dies ist ein deutliches Kennzeichen Andrićs Erzählungen, was bereits vielfach untersucht worden ist. Ein weiteres wichtiges Motiv in den Erzählungen sind die Frauenfiguren.

Aus der Geschichtsschreibung wurden Frauen seit jeher ausgeschlossen, als hätten sie in kulturellen, politischen und wissenschaftlichen Entwicklungsprozessen keine Spuren hinterlassen. Zumindest ist dies nicht schriftlich festgehalten worden. Als einen der wenigen Bereiche, in dem Frauen doch eine wichtige Rolle eingenommen hatten, nennt Silvia Bovenschen in ihrem 1979 erschienenen Untersuchung *Die imaginierte Weiblichkeit* den literarischen Diskurs. Doch auch darin beschränkt sich die weibliche Anwesenheit nur auf einen „Moment des Literarischen“ (Bovenschen 1979: 11), nämlich innerhalb der Fiktion, als Thema. Über Frauen ist viel geschrieben worden, sie waren und sind nach wie vor eine unerschöpfliche Erzählquelle. So umfangreich über weibliche Figuren fiktiv erzählt worden ist, so wenig geschichtliche Fakten sind tatsächlich über Frauen überliefert worden (ebd.). Bovenschen stellt eine hohe Diskrepanz zwischen der

Anwesenheit weiblicher Figuren in der Literatur und der faktischen Abwesenheit aus Geschichtsschreibung und Politik. Doch auch in diesem Prozess der Produktion dieser literarischen Bilder weiblicher Figuren, sind Frauen selbst deutlich unterrepräsentiert. Auch bei Andrić ist das Motiv der Frau ein häufig gewähltes Motiv, wobei auffällt, dass seine weiblichen Protagonistinnen zum Ende der Handlungen immer sterben. Wir müssen uns daher die Frage stellen, was der Tod als narratives Element für die Sinnstiftung der Erzählung für eine Bedeutung hat.

Die Handlungen der untersuchten Erzählungen spielen sich alle im multiethnischen Bosnien ab. Kennzeichnend dabei ist, dass es keine Unterschiede gibt in der Wertung der Kulturen gibt. In *Ljubav u kasabi* werden der jungen Rifka von ihrer jüdischen Gemeinde keine Rechte zugesprochen. Auch Mara in *Mara milosnica* wird gleichermaßen von ihrer christlichen Gemeinschaft verschmäht, weil sie die Geliebte des Paschas ist. Keine der Kulturen wird wertend dargestellt, vielmehr legt der Autor Wert darauf, dass bestimmte Normen über die unterschiedlichen Kulturen und Religionsgemeinschaften hinaus gelten und allen gemein sind. Davon zeugt schließlich der Tod der das Schicksal aller drei Protagonistinnen kennzeichnet. Dabei ist wichtig zu betonen, dass der Tod der weiblichen Figuren narrativ schon früh in den Erzählungen angekündigt wird und dadurch eine Determiniert erhält, die zu umgehen den Figuren nicht möglich zu sein scheint. Doch Andrić dekonstruiert auch das stereotype Bild vom starken Mann, wir haben sowohl in *Anikina vremena* als auch in *Mara milosnica* durchaus einige schwächelnde Männercharaktere. Der Tod der weiblichen Figuren am Ende der Erzählungen und ihre Ausweglosigkeit können dabei als generelle Gesellschaftskritik gedeutet werden.

## 2.2. Feministische Literaturwissenschaft und Gender Studies

### 2.2.1. 'gender' vs. 'sex'

Um über Gender Studies sprechen zu können, müssen wir einige Begriffe zunächst einmal definieren und genau differenzieren. Dabei ist es besonders wichtig, das deutsche Wort 'Geschlecht' keinesfalls mit dem englischen Ausdruck 'gender' gleichzusetzen. Im Englischen wird zwischen 'sex', dem biologischen Geschlecht, und 'gender', dem sozialen oder von der Gesellschaft konstruierten Geschlecht zu unterscheiden. In der deutschen Sprache gibt für das englische 'gender' keine passende Entsprechung. Umschrieben bedeutet es soviel wie soziales oder kulturelles Geschlecht. Inge Stephan und Christina von Braun (2000) schlagen den Terminus „Geschlechterverhältnisse“ (ebd.: 9) vor, wohl wesentlich, dass auch der Gebrauch dieses Begriffs einer genaueren Definition bedarf, da er sehr weit gefasst ist und einen großen Definitionsspielraum lässt.

Der Gebrauch des Begriffs 'gender' erfolgt schon in den 60er und 70er Jahren im Rahmen des US-amerikanischen Feminismus, der vor allem eine politische und wissenschaftskritische Bewegung war (ebd.: 10). Einerseits wurden mehr Frauen im wissenschaftlichen und universitären Alltag gefordert, andererseits sollten auch feministische Fragestellungen in der Forschung und Lehre in den Fokus rücken. Die feministische Literaturwissenschaft richtete ihr Augenmerk auf Fragestellungen wie z.B. nach dem Frauenbild in der Literatur, was für weibliche Stereotype in den literarischen, kanonischen Texten entstehen. Weiters stellte sich auch erstmals die Frage nach weiblichem Schreiben. Die feministische Literaturwissenschaft unternimmt eine Revision des literarischen Kanons und untersucht literarische Texte weiblicher Autorinnen, die bis dahin aus der Literaturgeschich-

te ausgeschlossen wurden. Weiters sollen literarische Texte männlicher Autoren einer feministischen Lesart unterzogen werden und dadurch erstmals hinterfragt werden.

### **2.2.2. Phasen der feministischen Literaturwissenschaft**

Ingrid Hotz-Davies (2004) teilt die Feministische Literaturwissenschaft in drei Phasen, die sogenannten *first wave*, *second wave* und *third wave feminism*. Die oben beschriebene Bewegung der sechziger und siebziger Jahre stellen dabei den *second wave feminism* dar. Da es in den USA bereits schon Ende des 19. Jahrhunderts feministische Bestrebungen, jedoch vor allem sozialen und politischen Charakters, bspw. die Forderung nach dem Frauenwahlrecht, bezeichnet sie diese fairerweise als die sogenannte erste Welle (*first wave feminism*). Dazu gehören auch erste literarische Texte die das weibliche Schreiben thematisieren, wie z.B. Virginia Woolfs *A Room for One's Own* aus dem Jahr 1929. Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* aus dem Jahr 1949 hat zwar keine „Wellenbewegung“ (ebd.: 124) ausgelöst, gehört aber heute noch zu einem der Grundlagenwerke feministischer Theorie.

Ab den Achtziger Jahren schließlich, lässt sich eine erhebliche „semantische Ausweitung“ (Braun/Stephan 2000: 10) des Gender Begriffs feststellen. Unter dem Einfluss Foucaults, der Dekonstruktion, der Erkenntnisse der postmodernen Psychologie, v.a. Der Re-Lektüre Freudscher Texte durch Jaques Lacan, entstehen die neuen Richtungen der Gender Studies. Es werden nun nicht allein Geschlechterrollen hinterfragt, sondern es stellt sich vielmehr eine grundsätzlichere Frage nach den Zusammenhängen von „Natur, Geschlecht und Identität“ (ebd.). Diese neue Gender Kategorie war von einer Ausweitung, sowohl der Fragestellungen als auch der Arbeitsteilung in der Forschung selbst geprägt. Die Frauenforschung



war somit nicht mehr allein Frauen vorbehalten. Auch der Untersuchungsgegenstand erweiterte, nicht nur die weibliche Norm, sondern auch männliche Normen und Rollen wurden nun infrage gestellt. Während also *sex* das biologische, von der Natur gegebene Geschlecht ist, unterliegt *gender* immer einem sozialen, historischen, politischen Kontext. Ausgehend von der Annahme, dass alles Gefühlte und Gedachte durch Sprache vermittelt wird, gehen die Gender Studies einen Schritt weiter und stellen nicht mehr nur das soziale Geschlecht infrage, sondern auch das biologische. Demnach ist das Geschlecht keine festgeschriebene Größe, sondern wird immer wieder neu definiert. Charakteristisch für die Gender Studies ist ihr (de)konstruktivistischer Ansatz. Die Geschlechterverhältnisse werden einerseits sprachlich erschaffen, können dadurch aber auch immer wieder neu verhandelt werden (vgl. Hotz-Davies 2004: 122).

### **2.2.3. Kollektive und individuelle Geschlechterordnung**

#### **2.2.3.1. Kollektiv**

Ausgehend von der Frage nach den Wurzeln und Gründen für den Wandel der Geschlechterordnung, gibt Christina von Braun (2000) in ihrem Aufsatz *Gender, Geschlecht und Geschichte* einen historischen Überblick, womit sie aufzeigt, dass die Geschlechterkategorien in allen Epochen von Bedeutung waren. Dieser historische Einblick ist nötig um die Entwicklungen in der aktuellen Forschung nachzuvollziehen und verstehen zu können.

Die Voraussetzung für historischen Wandel sieht Braun in der Entstehung der Schriftlichkeit, bzw. in der Entstehung der Schrift. In mündlichen Kulturen ist den Gemeinschaften daran gelegen Wissen weiterzuerben, es folgt also eine ewige, mündlich Wiederholung des Wissens. Dieses Wissen wird verständnismäßig als sehr wertvoll empfunden und soll durch die mündliche Wiedergabe

erhalten werden. Mit dieser Art Wissensüberlieferung ist das zyklische Zeitverständnis verbunden (vgl. Braun 2000: 21). Die Sprache fungiert demnach als ein Element, das durch ein und dieselbe mündliche Wiedergabe des Wissens alle Körper der Gemeinschaft verbindet. Mit der Entstehung der Schriftlichkeit, entsteht einerseits auch der Wunsch neues Wissen zu produzieren, denn das Alte kann durch die Schrift sowieso festgehalten werden, demnach kann sich die Gemeinschaft auf die Produktion neues Wissens konzentrieren. Die einzelnen Körper werden durch die ihnen allen gemeinsame Fähigkeit des Hörens und Sprechens zu einem Gemeinschaftskörper (vgl. ebd: 22). Braun bezeichnet dies als „einigendes Band der Mündlichkeit“ (ebd.). Durch die Entstehung der Alphabetschrift in den westlichen Kulturen, wird die Sprache vom Körperlichen losgelöst. Als Ersatz wird in den neuen Schriftkulturen die Vorstellung von Blutsgemeinschaften wiederaufgegriffen. Die Vorstellung, dass ein gemeinsames Blut alle Körper einer Gemeinschaft durchfließt und dadurch zu einem gemeinschaftlichen Körper vereint, bezeugen Bräuche und Rituale wie die der Blutsbrüderschaft oder Inzest (vgl. ebd.: 23).

#### **2.2.3.2. Individuell**

Parallel zur Entstehung der Schriftlichkeit und damit der Verschriftlichung der Gemeinschaften, unterliegt sozusagen auch der einzelne Körper einer Verschriftlichung. Der Bildhauer Polyklet meißelt im 5. Jahrhundert v.u.Z. den idealen Körper (vgl. Braun 2000: 26). Dieser ist immer ein männlicher Körper. Im Gegensatz dazu wurde in medizinischen Lehrbüchern der weibliche Körper immer als Beispiel für den kranken Körper herangezogen. Der weibliche Körper weicht von der Norm ab, er steht für Anomalie und das Unberechenbare (vgl. ebd). Dies muss er auch, da für die Definition einer Norm auch immer das Gegenstück, das

Anormale, herangezogen wird, da die Norm dadurch erst ihre Bedeutung erlangt.

Es entsteht ein Widerspruch, da einerseits der Gemeinschaftskörper als weiblicher Körper gedacht wird, andererseits jedoch für das Kranke, für die Anomalie steht. Der Gemeinschaftskörper wurde nicht nur im religiösen Kontext mit dem weiblichen Körper assoziiert. Auch die politische Vorstellung einer Gemeinschaft ist als weiblicher Körper gedacht. Diese Ideen gründen zum Teil auch in dem Wissen, dass die mütterliche Linie leichter zu verfolgen ist.

Es stellt sich die Frage, weshalb das für unsere Analyse eine Rolle spielt. Wie in der Einleitung bereits angekündigt, haben wir es in jeder der Erzählungen mit weiblichen Protagonistinnen zu tun, die alle zum Ende hin auf unterschiedliche Weise sterben. An dieser Stelle stellt sich für uns die Frage, was eben der Tod dieser weiblichen Körper für die Gemeinschaften in denen diese angesiedelt waren, bedeutet. Doch nicht nur die toten Körper haben eine Bedeutung und Auswirkung auf die Gemeinschaften, in Andrićs Fall sind es immer die Kasabas, in denen sich die Handlungen abspielen. Es handelt sich dabei um kleine, übersichtliche Dorfgemeinden. Was ergibt sich für diese zurückgebliebenen Gesellschaften aus dem Verhalten der weiblichen Figuren und ihrem darauffolgenden Tod daraus? Diese Fragen sollen in der Analyse vor dem in diesem Kapitel erarbeiteten Hintergrund beantwortet werden.

## **2.3. Untersuchungskategorien**

### **2.3.1. Das Subjekt**

Die Subjektkonzeption erfährt am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert einen grundlegenden Wandel. Die Vorstellung von einem starken, einheitlichem Sub-

jekt wird durch eine zersplittertes, in verschiedene provisorische Zustände geratenes Subjekt ersetzt (vgl. Bartioli-Kucher/Böhme/Floreancig 2011).

Dass das Individuum und die Gesellschaft in einem Spannungsverhältnis stehen, bezeichnet Wolfgang Matzat (2003) als zentrale Gattung des Romans. So wird eine individuelle Geschichte einer Protagonistin oder eines Protagonisten vor einem gesellschaftlichen Hintergrund erzählt, daraus ergeben sich laut Matzat zwei unterschiedliche Dimensionen, die individuelle und eben die gesellschaftliche. Wir können diese Relation auch zweifellos auf die hier untersuchten Erzählungen beziehen. In allen dreien Erzählungen spielt die Gesellschaft, dessen die Figuren Teil sind, eine wichtige Rolle. Das Handeln oder auch Nicht-Handeln der Figuren lässt sich als Folge der sie umgebenden Gemeinschaft verzeichnen. Dem Subjekt werden zwei Identitäten beigemessen, die persönliche und die soziale Identität, die immer wieder neu koordiniert werden müssen. Käte Meyer-Drawe (2003) spricht von einer Doppeldeutigkeit der Existenz. Diese sieht sie schon bei Platon belegt, genauer im *Alkibiades I*, wo er einen Dialog zwischen Sokrates und Alkibiades darstellt, in welchem Sokrates von Alkibiades fordert, ihm zu sagen, was genau das Selbst ist, um das er sich sorgen solle (vgl. Meyer-Drawe 2003: 46). Es geht dabei um den Unterschied zwischen dem Seinigen als dem Leib und dem Eigentlichen, die Seele. Die Sorge um die Seele hat zur Folge, ein Leben unter Beobachtung zu führen. Die beobachtende Instanz kann natürlich die Gesellschaft sein oder aber auch ein „innerer Beobachter, der das Selbst in einen höheren, göttlichen und einen niederen, weltlichen Teil.“ (ebd.) spaltet. Das Christentum knüpft an diese Zweiteilung des Subjekts an, dabei werden die beiden Teile symbolisch in der Gestalt Christus vereint, die sowohl für das Geistliche als auch für das Leibliche steht. Diese Doppeldeutigkeit des Subjekts finden wir in der Erzählung *Mara milosnica* belegt, in der die Protagonistin Mara

unter der Schmähung seitens der Kirche und der christlichen Dorfgemeinschaft leidet, da sie eine Liebesbeziehung mit dem osmanischen Pascha Veli-paša eingeht. Das Vergehen eines einzelnen Individuums schädigt das Kollektiv, in diesem Fall die christliche Gemeinschaft.

### **2.3.2. Der ›weibliche‹ Gemeinschaftskörper**

Auf die Analogie zwischen individuellem Körper und Gemeinschaftskörper bin ich vorher schon eingegangen. Im Folgenden soll dieses Verhältnis näher beleuchtet werden.

Dass ein einzelner Körper einen Gemeinschaftskörper darstellt sieht Christina von Braun (2000) als ein Charakteristikum vor allem christlicher und säkular-christlicher Vorstellungen. Christus ist dabei das Haupt und die einzelnen Gläubigen der Glaubensgemeinschaft, mit denen Christus als Bräutigam eine Ehe eingeht, bilden seinen Körper. Ist das Haupt also männlicher Natur, bleibt der Gemeinschaft, dem Leib, die Weiblichkeit. Paulus vergleicht die Ehe zwischen Christus und seiner Gemeinde mit der Ehe zwischen Mann und Frau. So soll der Mann in der Ehe das Haupt bilden, den Geist, während die Frau mit dem Leib gleichzusetzen ist (vgl. Braun 2004: 267). Daraus lässt sich folglich die Weiblichkeit des Gemeinschaftskörpers ableiten. Diese Analogie wurde weiter auf das Verhältnis des gekrönten Königs zu seinem Reich verwendet, so ist der König als Ehegatte seines Reichs zu betrachten (vgl. ebd.: 266).

Die Vorstellung, dass der Körper nur funktioniere, wenn alle seine Teile zusammenarbeiten und es nicht ausreicht, wenn das Haupt dem Rest des Körpers die notwendigen Befehle gibt, bildet sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts heraus. Jeder einzelne Teil muss demnach seine eigenen Aufgaben erfüllen um das Ganze

als Einheit funktionieren lassen zu können. Folglich entsteht eine „Untrennbarkeit von Staat, Gemeinschaft und Individuen“ (ebd.: 268).

Für die folgende Analyse ist in diesem Zusammenhang interessant, dass die weiblichen Protagonistinnen in allen drei Erzählungen die Ordnung ihrer Gemeinschaften stören und die Mitglieder der Gemeinde sich durch die Ausfälle einzelner, weiblicher, Mitglieder ihrer Gemeinschaft bedroht fühlen. Vielmehr scheint die gesamte Gemeinde dadurch bedroht zu sein. Das Funktionieren des Gemeinschaftskörpers ist folglich durch die Ausfälle einzelner Individuen gestört. Vor allem in *Anikina vremena* fühlt sich die Gemeinschaft von dem Wüten Anikas bedroht. Hier lässt sich sogar eine Umkehrung der Verhältnisse feststellen. Ein individueller, weiblicher Körper herrscht über eine Gemeinschaft. Ein doppelter Skandal, wenn man die Tatsache hinzuzieht, dass sie dies mittels ihres Körpers und ihrer Sexualität, also ihrer Leiblichkeit vollzieht. Es geht eine ungeheure Bedrohung von dem Missverhalten eines einzelnen Individuums aus auf die gesamte Gemeinde aus. Christina von Braun schreibt dazu:

„Der weibliche Körper repräsentiert also sowohl die Einheitlichkeit, als auch die Verletzlichkeit der Gemeinschaft. Er symbolisiert einerseits den Gemeinschaftskörper als individueller Körper aber auch das ganz ›Andere‹ der Gemeinschaft: ein Element, dass mit Unreinheit oder Unzurechnungsfähigkeit, mit Unzulänglichkeit gleichgesetzt wird; eine Form von Andersheit, der ein mangelnder Sinn für die Gemeinschaft unterstellt wird.“ (Braun 2000: 28)

### **2.3.3. Naturalisierung des Weiblichen**

In der Einleitung habe ich bereits einen Ausschnitt aus Horkheimers und Adornos (1969) *Dialektik der Aufklärung* zitiert, wie die Frau im Zuge des (männlichen)

Zivilisationsprozesses das Bild der Natur annahm, ausgehend von der biologischen Unterlegenheit ihrerseits und den männlichen Wunsch nach Beherrschung der Natur seinerseits. Um die Ursprünge dessen näher zu erläutern, ziehen Horkheimer und Adorno den Odysseus Mythos heran. Bei der Vorbeifahrt an der Insel der Sirenen, deren verführerische Klänge Seefahrer in ihr Verderben locken sollte, ließ Odysseus seinen Gefährten die Ohren mit Wachs verstopfen. Sich selbst ließ er an einen Mast binden um den Sirenen nicht zu folgen. Die Sirenen stehen hierbei für die verführerische Natur, die jedoch auch Unheil verheißen. Der Mann sehnt sich einerseits danach, der Verführung nachzugeben, weiß jedoch auch um die Konsequenzen Bescheid und ist zweigespalten zwischen Begehren und Vernichten. Die Frau symbolisiert das Wilde, das Andere und das Fremde. Die Hassliebe gegen den Körper wird, so Inge Stephan (2000) „ausgetragen am Körper der Frau als Teil der unterlegenen und versklavten Natur“ (ebd.: 90). Die Gewalt richtet sich dann vor allem gegen die Frauen die eben diese Wildheit, Zügellosigkeit, Natürlichkeit nicht unter Kontrolle halten. Die Gemeinschaft muss sie demnach erst sterbend sehen, um zu ihrer Ordnung zurückzugelangen. So wie die kulturelle Ordnung nur unter einem Ausschluss des Weiblichen und Ausbeutung der weiblichen Arbeitskraft in Hausarbeit funktioniert (ebd.), gerät sie umso mehr außer Kontrolle, wenn das natürlichste Element, die Sexualität der Frau, eine Gemeinschaft einschließt, wie das bspw. in *Anikina vremena* der Fall ist. Durch Anikas offene Umtriebigkeit ist die gemeinschaftliche Ordnung außer Kontrolle geraten. Elisabeth Rohr (2004) spricht in der Einleitung des Sammelbandes *Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben* vom Körper als „stummen Sprachrohr eines unerträglichen Spannungszustands“ (ebd.: 10). Auf unsere Erzählungen bezogen, können wir festhalten, dass sich vor allem bei Anika die Diskrepanz von direktem Sprechen und aktivem Handeln groß ist. Es scheint, als sei Anikas einzige Möglichkeit sich zu äußern, körperlicher Natur.

Ihre Trauer und Wut drückt sich in einer sukzessiven körperlichen Selbstzerstörung aus. Zunächst durch ihre ausschweifenden sexuellen Handlungen, schließlich durch den Selbstmord.

#### **2.3.4. Zwei Körper?**

Wir haben bereits ausführlich die Theorie des Gemeinschaftskörpers als weiblichen Körper diskutiert, mit dem Ziel die Erkenntnisse daraus auch in der Analyse der Erzählungen verwenden zu können. Auf einige Aspekte wurde dabei bereits kurz hingedeutet.

Eine weitere theoretische Überlegung, die sich für die anschließende Textinterpretation als hilfreich und äußerst fruchtbar erweisen soll, bietet Mary Douglas in ihrem Aufsatz *Die zwei Körper* (1974). Darin geht sie von einem sozialen und ein physischen Körpererlebnis aus, die sich in einem ständigem Austausch befinden. Es soll vor allem die Frage gestellt werden, ob es ein spezifisch weibliches Körpererlebnis auf der sozialen Ebene gibt und wie sich dieses in den gewählten Erzählungen äußert und die Handlungen der Figuren determiniert.

Schon Freud hat in seiner Psychoanalyse die Bedeutung des Zusammenhangs zwischen emotionalen Empfindungen und physischer, körperlicher Zustände erkannt, heute auch unter dem Begriff Psychosomatik diagnostiziert. So leidet die Protagonistin Rifka in *Ljubav u kasabi* an starken Bauchkrämpfen nachdem sie sich ihres Vergehens mit dem kroatischen Ledenik bewusst wird und dieser als Folge davon versetzt wird und die Stadt verlässt. Ihr emotionaler Zustand wirkt sich also auf sie körperlich aus. Die Buße die sie tun muss, besser gesagt, sie sich bewusst ist tun zu müssen seitens der Gesellschaft, vollzieht sie indem sie körperliche Schmerzen erträgt. Im dritten Teil der Arbeit werde ich genauer auf diesen Aspekt eingehen.



Auch bei Anika können wir etwas Ähnliches, in modifizierter Weise feststellen. Anika ist in der gesamten Handlung deutlich aktiver, verglichen mit Rifka, so auch in ihrem körperlichen Empfinden. Anikas sexuelle Freizügigkeit rührt ebenfalls von einem emotionalen Trauerzustand her und kann als physische Dekonstruktion ihrer selbst gedeutet werden.

Douglas stellt die Hypothesen auf, dass der „Gebrauch des Körpers als Ausdrucksmedium“ mit anderen Ausdrucksmedien koordiniert werden muss und weiters, dass seitens des Sozialsystems Kontrollen und Schranken hinsichtlich der Verwendung des Körpers als Ausdrucksmittel aufgestellt werden (vgl. Douglas 1974: 102).

## **2. 4. Erzähltheorie**

In den vorangegangenen Kapiteln haben wir unterschiedliche Untersuchungskategorien und Ideen erarbeitet. Die Erzählungen sollen mittels einer Erzähltextanalyse auf diese Aspekte hin untersucht werden. Da bei der Analyse besonderes Augenmerk auf die weiblichen Figuren und die Geschlechterverhältnisse innerhalb des Textes gelegt werden soll und diese weiters interpretiert werden sollen, soll uns die Feministische Narratologie, die sich als ein Zweig der postklassischen Erzähltheorien entwickelt hat, die nötigen Grundlagen bieten.

### **2.4.1. Klassische Erzähltheorie**

Um die diversen Modifikationen und neuen Ideen und Gedankenmodelle der postklassischen Erzähltheorien nachvollziehen zu können, zu denen auch die feministischer Erzähltheorie gehört, ist es notwendig einen Überblick über die wichtigsten Begriffe der klassischen Erzähltheorie zu bekommen.

Die Narratologie ist traditionell der Literaturwissenschaft zuzurechnen. Da die Erzähltheorie Formen und Funktionen literarischer, narrativer Texte untersucht, kann man ihr eine enge Bindung zur Poetik zuschreiben (vgl. Fludernik 2010: 19). Die klassische Erzähltheorie entsteht Mitte der 60er Jahre aus dem Strukturalismus und der Semiotik heraus. Die Grundlagen für die Narratologie bieten die sprachwissenschaftlichen Theorien Ferdinand de Saussures (1857 – 1913), der die menschliche Rede in das Sprechen (*parole*) und die Sprache (*langue*) teilt. Sein Anliegen war es, Sprache nicht ausschließlich historisch, diachron, zu betrachten, sondern sie zu einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Entwicklung als ein System zu beschreiben. Dabei erkennt er zwei Teile der menschlichen Sprache. Einerseits ist Sprache durch einen sozialen und unabhängigen Teil gekennzeichnet, andererseits wohnt jedem menschlichen Sprechen auch ein individueller Aspekt bei (de Saussure 1916/1967: 22, zitiert nach Fietz 1998: 21). Das Strukturalistische ergibt sich aus der Behauptung de Saussures, Sprache existiere ausschließlich in der Masse und ist keinem Individuum vollkommen. Sprache unterliegt demnach einer Systemhaftigkeit und Regelmäßigkeit, die über dem individuellen Moment einer sprachlichen Äußerung steht. Ausgehend von dieser Erkenntnis der modernen Linguistik und in Anlehnung an die Opposition *langue – parole*, stellt die Erzähltheorie die Frage, wie aus Sätzen Texte werden, die der Rezipient als Erzählungen wahrnimmt. Insofern scheint es nicht verwunderlich, dass die Essenz der erzähltheoretischen Modelle und Theorien hauptsächlich die binären Oppositionen ausmachen, wie zum Beispiel die wichtige Unterscheidung zwischen Geschichte und Erzähltext (engl. *story* vs. *discourse*, frz. *histoire* vs. *discourse*). Weitere Unterscheidungen wären die zwischen Erzähler und Adressat, sowie homodiegetisch gegenüber heterodiegetisch, die auf Gerard Genette zurückgeht (vgl. Fludernik 2010: 17) und worauf in den folgenden Kapiteln noch näher eingegangen wird.

Wolf Schmid unterscheidet zwischen der klassischen Erzähltheorie und der strukturalistischen Erzähltheorie. Das klassische Konzept von narrativen Texten sieht eine vermittelnde Erzählinstanz vor. In diesem Sinne werden lyrische, dramatische oder filmische Texte nicht dazu gezählt. Für das strukturalistische Konzept ist eine temporale Struktur essenziell d.h. jeder Text, der eine Zustandsveränderung oder einen Situationswechsel aufweist, ist narrativ (vgl. Schmid 2008: 2 ff.). Für die Zustandsveränderung sieht Schmid drei Bedingungen vor:

1. Es müssen mindestens zwei unterschiedliche Zustände vorliegen.
2. Zwischen dem sogenannten Ausgangs- und Endzustand muss sowohl Übereinstimmungen als auch Unterschiede geben. Es muss eine Grundlage vorhanden sein, die Zustände miteinander vergleichen zu können.
3. Die vorliegende Situationsveränderung muss ein Subjekt betreffen.  
(vgl. Schmid 2008: 4).

Manfred Jahn (2004) sieht den Beginn der Narratologie in dem Erscheinen der 8. Ausgabe der Zeitschrift *Communications*, die Texte zum Thema „L'analyse structurale du récit“, übersetzt „Strukturanalyse erzählender Texte“ von Roland Barthes, A.J. Greimas, Claude Bremond, Umberto Eco, Christian Metz, Tzvetan Todorov und Gérard Genette enthält (vgl. Jahn 2004: 29).

Einen großen Einfluss auf die Erzähltheorie hatte der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette, der in strukturalistischer Manier ein Analyseinstrumentarium für Textanalysen entwickelt. Er unterscheidet in seiner Erzähltheorie zwischen *narration* (A), *récit* (B) und *histoire* (C). A würde im Deutschen dem Begriff des Erzählakts am nächsten kommen, B entspricht dem

erzählenden Diskurs oder auch einfach gesprochen Text und C bezeichnet die Geschichte, die der Erzähler erzählt (vgl. Fludernik 2010: 10) oder auch *story*. Dem strukturalistischen Anspruch folgend setzt er diese einzelnen Teile eines erzählerischen Diskurses in eine Relation zueinander. So kann man sagen, dass B, also der Text, durch A, den Erzählakt, entsteht. Weiters lässt sich sagen, dass C der Inhalt von B ist und der in A enthaltene Erzähler ein Teil von C sein kann oder auch nicht (ebd.: 31). Weiters unterteilt Genette seine Theorie in drei Kategorien, wobei er sich bei der Bezeichnung der grammatikalischen Begriffe zur Verbbeschreibung bedient. Er spricht von *tense* (Tempus), wozu er die Ordnung, Dauer und Frequenz der Handlungen zählt. Unter *mood* (Modus) fasst er einmal den Aspekt der Distanz (Abweichung von der mimesis) und der Perspektive, also der „perspektivische[n] Selektion durch Fokalisierung“ (ebd.: 36). Die dritte Kategorie, frz. *voix*, engl. *voice*, fragt schließlich nach der Person des Erzählers und ihrem Verhältnis zur Geschichte. Auf die genauere Klassifizierung werde ich im Kapitel über die Kategorien der Erzähltheorie genauer eingehen.

#### **2.4.2. Postklassische Erzähltheorien**

In den letzten zwei Jahrzehnten sind in der Erzähltheorie viele neue Ansätze entstanden, die sich von der strukturalistisch ausgerichteten, klassischen Erzähltheorie unterscheiden. Um einen Überblick über die Entwicklungen in der Erzähltheorie zu erhalten, lässt sich eine grobe Einteilung in drei Phasen vornehmen. Die erste Phase kann man als prä-strukturalistisch bezeichnen. Dazu zählen die Anfänge der Erzähltheorie bis ungefähr Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts. Darauf folgt die strukturalistisch ausgerichtete Hauptphase, die sich von den 60er Jahren bis zum Ende der 80er Jahre erstreckt (vgl. Nünning 2002: 5). Seit den 90er Jahren erfährt die Narratologie nicht nur einen Boom, sondern auch gleichzeitig eine reiche Weiterentwicklung und Entstehung neuer Ansätze, die

sich aus der interdisziplinären und internationalen Arbeit der Erzählforschung speisen. Ansgar und Vera Nünning (2002) stellen in ihrem Handbuch *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* vier Gründe auf, weshalb die Narratologie „wie der Phönix aus der Asche“ (ebd.: 1) auferstiegen ist.

Zum Einen führt der sogenannte „narrative turn“ in den Kulturwissenschaften dazu, dass dem Erzählen mehr Bedeutung beigemessen wird (vgl. ebd.: 2) und das Erzählen nicht mehr alleinig als Praxis des Kunstschaffens, genauer des literarischen Schaffens, sondern als elementare Alltagspraxis gilt, das grundlegend an der Konstruktion des menschlichen Daseins beteiligt ist (vgl. Heinen 2007). Paul John Eakin (1999) stellt in diesem Zusammenhang fest. „Thus, narrative is not merely a literary form but a mode of phenomenological and cognitive self-experience [...]“ (Eakin 1999: 100) und stellt den Prozess des Erzählens und die Identitätsbildung in einen engen Zusammenhang. Von dieser Ausweitung des Erzählbegriffs profitiert letztlich auch die Erzähltheorie, da der Begriff des Erzählens nicht mehr nur rein auf literarische Texte beschränkt ist, was, wie wir später sehen werden, für die feministische Narratologie eine wichtige Rolle spielt.

Weiters sieht Nünning die Entdeckung des Anwendungspotentials für interdisziplinäre und epochenübergreifende Forschungen des erzähltheoretischen Analyseinstrumentariums als bedeutend. So haben die postklassischen narratologischen Ansätze nicht zum Ziel, die Grenzen der klassischen Erzähltheorie und ihrer Modelle aufzuzeigen, ferner sollen ihre Möglichkeiten vollends ausgeschöpft werden und nach Bedarf umgedacht werden (vgl. Herman 1999: 3). Aus dieser Einsicht, dass die Modelle und Verfahren Veränderungen bedürfen, ergibt sich der letzte und vierte Grund für die Renaissance der Erzähltheorie und zwar, dass aus der produktiven Zusammenarbeit der Erzähltheorie mit anderen Ansätzen der Literatur- und Kulturtheorie, fruchtbare Impulse für die Erzählforschung

hervorgegangen sind. Die neuen Ansätze der Erzähltheorie lösen sich von dem Anspruch systematische Analysemodelle zu erschaffen und Texte mithilfe eines konkreten Begriffskatalogs rein auf ihre Struktur hin zu beschreiben. Sie verlagern das Augenmerk auf kontextuelle Aspekte des zu untersuchenden Textes und beschränken sich nicht auf eine rein deskriptive Analyse, sondern bemühen sich interpretatorische Fragen zu beantworten. Es entstehen eine Reihe neuer Strömungen, die ihr Interesse auf unterschiedliche Aspekte eines Textes richten, wie zum Beispiel die feministische Narratologie, die einerseits von Autorinnen stammende Texte untersucht, andererseits Texte auf die Bedeutung des Geschlechts hin analysieren. Weitere Ansätze die schon relativ gut ausgearbeitet sind (vgl. Nünning 2002: 13) sind die Kulturgeschichtliche Narratologie, oder auch die Kognitive Narratologie, die rezeptionsorientiert arbeitet.

David Herman spricht insofern von der Narratologie im Plural: „In the intervening years *narratology* has in fact ramified into *narratologies*; structuralist theorizing about stories has evolved into a plurality of models for narrative analysis. These models stand in a more or less critical and reflexive relation to the structuralist tradition“ (Herman 1999: 1). Konkret bedeutet das für die postklassischen Erzähltheorien eine Hinwendung zu „semantischer Beschreibungen narrativer Modelle“ (Nünning 2002: 27) statt einer bloßen Analyse von Handlungsverläufen. Für die feministische Narratologie gilt hier, dass ein verstärktes Interesse an frauenzentrierten Handlungen herrscht. Insofern sind für die vorliegende Arbeit die Überlegungen der feministischen Narratologie von Bedeutung, da in allen untersuchten Erzählungen eine weibliche Figur im Zentrum der Handlung steht. Dass die Figuren nicht mehr rein als Träger und Aktanten der Handlung konzeptualisiert sind, sondern sich dem Leser im Rezeptionsprozess eine tiefere Personendarstellung erschließt, ist ein Verdienst der kognitiven Narratologie.

#### **2.4.2.1. Feministische Narratologie: eine fruchtbare Symbiose**

In dem vorangegangenen Kapitel haben wir gesehen, dass in der Erzähltheorie eine Reihe neuer Ansätze entstanden und im Entstehen sind, die unterschiedliche Aspekte bei der Analyse von literarischen Texten in den Vordergrund stellen. Die feministische Narratologie entsteht aus der Einsicht heraus, dass sowohl das Lesen als auch das Schreiben literarischer Texte, nicht unabhängig vom Geschlecht geschieht und vielmehr ein enger Zusammenhang zwischen dem Erzählen und Geschlechterkonstruktion besteht (vgl. Nünning 2004a). Während die strukturalistische Narratologie sich nur auf die Analyse formaler Aspekte beschränkt, setzt sich der feministische Ansatz zum Ziel, geschlechtsspezifische Aspekte sowohl der Textproduktion, als auch der Textrezeption aufzuzeigen. Ein wesentlicher Unterschied zwischen der traditionellen Erzähltheorie und dem innovativen feministischen Ansatz, lässt sich im Erkenntnisinteresse dieser beiden Richtungen verzeichnen. Während die klassische, strukturalistisch orientierte Narratologie vor allem an der Beschreibung von Texten und einer Modellbildung narrativer Strukturen interessiert ist, stellen die feministischen Ansätze eher interpretatorische Aspekte in den Vordergrund und möchten den Text in einen gesellschaftlichen und ideologischen Kontext setzen (vgl. Nünning 2004a: 7). Gaby Allrath und Marion Gymnich (2002) stellen in ihrem Aufsatz *Feministische Narratologie* zwei wesentliche Unterschiede fest:

1. Während die strukturalistische Erzähltheorie eine systematische Beschreibung der formalen Gegebenheiten eines Textes zum Ziel hat, legt die feministisch ausgerichtete Theorie Wert drauf, die Relationen zwischen textuellen Kategorien und den Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu beschreiben (vgl. Allrath/Gymnich 2002: 37).

2. Die Terminologie betreffend kommt es der strukturalistischen Narratologie zwar auf klare Begriffe an, jedoch entstehen dadurch sehr häufig Neologismen. Der feministische Ansatz fordert vor allem klar verständliche Begrifflichkeiten (ebd.).

Die neuere feministische Narratologie lässt eine verstärkte Hinwendung zu der *histoire/story* Ebene literarischer Texte verbuchen. Die frühen erzähltheoretischen, feministischen Arbeiten untersuchten Texte auf *récit/discourse* Ebene. Die nach wie vor strukturalistisch orientierte feministische Narratologie wurde mit dem performative turn der Gender Studies einer generellen Kritik unterzogen. Während in der strukturalistisch orientierten feministischen Narratologie nach wie vor die narrativen Strukturen des Erzähltextes Untersuchungsgegenstand waren, verlagert sich das Interesse der postmodernen feministischen Erzähltheorie, ausgehend von der Erkenntnis, dass Texte nicht bloße Abbildungen von Geschlechterbildern sind, sondern aktiv an deren Produktion beteiligt sind, hin zu Fragen der Geschlechterkonstruktion und der Geschlechterverhältnisse die durch das Narrative hervorgebracht werden (vgl. Nünning 2004a, 22). Generell hat die gender-orientierte Erzähltheorie von der Akzentverlagerung hin zur Anwendung des erarbeiteten Kategorienmodells profitiert. Die feministische Erzähltheorie geht von einer Semantisierung narrativer Strukturen aus. Folglich sind bestimmte Erzähltechniken nicht bloß formale Strukturen die es zu erkennen gilt, sondern sind selbst sinnstiftend und an der Konstruktion von semantischen Inhalten beteiligt. Literarische Texte repräsentieren nicht nur bestimmte Inhalte, sie bringen sie aktiv, eben auch mittels bestimmter Erzähltechniken hervor. Literarische Darstellungsverfahren sind, laut Nünning(2004a), an der Konstruktion von Geschlechterrollen und Geschlechtsidentitäten Trotz dieser Erkenntnisse haben lange Zeit die feministische



Literaturwissenschaft und die Erzähltheorie wenig Kenntnis voneinander genommen. So wenig wie die Kategorie Geschlecht in der klassischen Erzähltheorie eine Rolle spielte, so wenig kümmerten die feministische Literaturwissenschaft bei ihren Interpretationen Textstrukturen.

Susan Lanser (1986) liefert mit ihrem bahnbrechenden Artikel „Toward a feminist narratology“ aus dem Jahr 1986 erstmals einen Beitrag zu der Allianz von Feministischer Literaturwissenschaft und Narratologie. Ihr Aufsatz wird als Wegbereiter für weitere feministische Ansätze in der Erzähltheorie betrachtet. Darin betont Lanser eingangs zunächst die Unterschiede zwischen klassischer Narratologie und Feministischer Literaturwissenschaft, auf die ich ebenfalls bereits eingegangen bin. Trotz unterschiedlicher Arbeitsweisen, die Narratologie beschreibt sie als „scientific, descriptive, and non-ideological“ (Lanser 1986: 674), die Feministische Literaturwissenschaft als „impressionistic, evaluative, and political“ (ebd.) erkennt sie in der Allianz ein hohes Potential. Sie geht darin sogar noch weiter und behauptet, dass keine andere zeitgenössische Theorie so wenig Einfluss auf feministische Bewegungen hatte, wie die Erzähltheorie. Lanser sieht jedoch die Aufgabe sowohl in der Narratologie als auch in der Feministischen Literaturwissenschaft darin, neue Kategorien zu finden, die sich für eine wirklichkeitsbezogene Analyse eignen (vgl. ebd.: 677). Vor allem die sehr technische Terminologie der Narratologie sieht sie als unbrauchbar für eine politisch relevante Kritik (vgl. ebd.: 676). Die feministische Literaturwissenschaft steht grundsätzlich binären Oppositionen, wie sie vor allem in einer strukturalistischen Erzähltheorie üblich sind, kritisch gegenüber, woraus sich eine umso größere Sympathie für dekonstruktivistische Denkansätze ergibt, wie wir bereits im Kapitel über Gender Studies im Allgemeinen gesehen haben. So wie der Gender Begriff von einer semantischen Ausweitung geprägt ist, sollen in der

feministischen Narratologie Textstrukturen auch auf einer semantischen Ebene interpretiert werden.

Lanser fasst die grundlegenden Unterschiede zwischen Narratologie und Feminismus wie folgt zusammen:

„But there are (at least) three more crucial issues about which feminism and narratology might differ: the role of gender in the construction of narrative theory, the status of narrative as mimesis or semiosis, and the importance of context for determining meaning in narrative.“ (Lanser 1986: 676)

Auch Nünning (2006) lässt die Tatsache nicht unerwähnt, dass die Kategorie des Geschlechts in den Analysemodellen der Erzähltheorie keine Rolle spielen. Aber auch die generelle Tendenz literarische Texte unabhängig von Kontext, Zeit und Raum, zu analysieren sieht Lanser als problematisch. Folglich muss am Anfang einer Feministischen Erzähltheorie zunächst eine Revision klassischer narratologischer Modelle und Kategorien, die mehr Spielraum bei der Analyse und Interpretation lassen. Die Terminologie müsste flexibler und die Theorie insgesamt willig sein ihre erarbeiteten Modelle zu überdenken. Dabei muss jedoch erwähnt werden, dass sich Lanser in ihrem Bemühen um eine feministische Narratologie hauptsächlich auf literarische Texte weiblicher Autorinnen bezieht. Eine feministisch ausgerichtet Analyse literarischer Texte männlicher Autoren, wie sie hier vollzogen werden soll, ist nach wie vor eher eine Ausnahme (vgl. Allrath/Gymnich 2002: 48).

## 2.4.3. Kategorien der Erzähltheorie

### 2.4.3.1. Wolf Schmid's Kommunikationsmodell

Im folgenden soll das Kommunikationsmodell des Erzählwerks von Wolf Schmid dargestellt werden, da seine Kategorisierungen für die anschließende Textanalyse herangezogen werden. Schmid spricht von grundsätzlich zwei konstitutiven Kommunikationsebenen eines Erzähltextes, zu dem die dritte, fakultative Figurenkommunikationen hinzukommen kann, wenn die Erzählinstanz durch eine Erzählfigur dargestellt wird. Auf allen Ebenen gibt es sowohl eine Empfänger- als auch Senderseite, wobei er bei der Empfängerseite eine Unterscheidung zwischen dem Adressaten, dem intendierten Empfänger und dem Rezipienten, dem faktischen Empfänger, vollzieht. Auf der Senderseite differiert Schmid zwischen dem konkreten und dem abstrakten Autor. Der konkrete Autor entspricht zwar der real existierenden Person des Autors, jedoch betont Schmid, dass der abstrakte Autor nicht mit der fiktiven Erzählinstanz verwechselt werden soll. Er existiert nur virtuell und „repräsentiert das Prinzip des Fingierens eines Erzählers und der gesamten dargestellten Welt“ (Schmid 2008: 60) und ist an jedes einzelne Werk gebunden. Wie die Bezeichnung schon ankündigt, bedarf die Vorstellung eines Abstrakten Autors auch ein hohes Abstraktionsvermögen. Man könnte zusammenfassen, dass der abstrakte Autor auf einer Ebene zwischen dem fiktiven Erzähler und des konkreten Autors angesiedelt ist. Was den abstrakten Leser betrifft, so betont Schmid, dass dieser nicht mit dem fiktiven Leser zu verwechseln ist. Er definiert den abstrakten Leser als die Vorstellung von einem Leser, die der Autor beim Schreiben vor sich hatte (vgl. ebd.: 68).

#### 2.4.3.2. Darstellung und Bedeutung des Raums

Untersuchungen der Literaturwissenschaften zur Bedeutung des Raums in der Literatur gab es schon vor dem sogenannten *spatial turn*, der die Wende in den Kultur- und Sozialwissenschaften hin zur Untersuchung des „Raum“ bezeichnet. Während sich die Kultur-, Sozial- und Literaturwissenschaften der Moderne hauptsächlich der „Zeit“ widmen, wird seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts auch der Raum als kulturelle Größe wieder wahrgenommen. Bevor wir uns der Untersuchung der Raums und seiner Bedeutung widmen, müssen wir uns deutlich machen, dass Räume in literarischen Werken nicht nur als Orte der Handlung, sondern immer auch als kulturelle Bedeutungsträger zu verstehen sind (vgl. Hallet/Neumann 2011: 11). Wie wir bereits gesehen haben, ändert sich in den neuen, progressiven Ansätzen der Narratologie der Anspruch von einer bloßen Analyse narrativer Strukturen eines literarischen Textes, hin zu einer u.a. kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung und Interpretation des Textes. Räume stehen in literarischen Texten immer in einer Beziehung zu den sich darin bewegenden oder den Raum wahrnehmenden Individuen und sind unweigerlich auch mit Bewegung verbunden. Der Raum in der Literatur sollte also nicht als statische, sondern als dynamische Größe betrachtet werden und kann mit einer Raumbeschreibung allein nicht gefasst werden (vgl. Hallet/Neumann 2011: 21). Der Raum stellt nicht nur in der Realität, sondern auch in literarischen Texten die Voraussetzung für Geschehen und Handlung dar (vgl. Würzbach 2006: 1). Lilla Bálint spricht vom „konstruktivistischen Charakter“ des Raums, da Handlungen Räume erst entstehen lassen (vgl. Bálint 2009: 41). Ausgehend von der Tatsache, dass Räume als kulturelle Phänomene wichtige Bedeutungsträger sind (vgl. Würzbach 2004: 49 ff.) und Orte wie „Stadt, Natur, Heimat, Fremde“ (ebd.) allgemeinen Symbolisierungen unterworfen sind, spielt der Ort der Handlung, bzw. die Wahl des Autors eines bestimmten Ortes, für die Interpretation eines Textes

eine wichtige Rolle. So ist v.a. für eine gender-orientierte Erzähltextanalyse die „Konzipierung von Natur als weiblich“ (ebd.) wichtig oder auch als Gegensatz zu der Vorstellung von Natur als Chaos, der zivilisatorische, urbane Raum als männlich wahrgenommen wird. Lilla Bálint sieht die naturwissenschaftlich-philosophische Raumkonzeption als Grundlage für die Diskussion des Raumbegriffs sowohl in den Sozialwissenschaften als auch in der Literaturwissenschaft. Dabei wird zwischen einer absoluten und einer relationalen Raumauffassung unterschieden (vgl. Bálint 2009: 35). Die absolute Raumauffassung betrachtet Raum als einen Container. Raum wird als etwas Gegebenes betrachtet, der sein Dasein aus der Unterscheidung der sich darin bewegenden Körper schöpft (vgl. ebd. 36). Mit Einsteins Relativitätstheorie entsteht die relationale Raumauffassung und damit die Vorstellung, dass nicht nur Menschen eine Wirkung auf den Raum ausüben, sondern auch umgekehrt, der Raum genauso zurück wirkt (ebd.). Diese naturwissenschaftlichen Erkenntnisse zum Raum bieten laut Bálint nur eine Grundlage für die Literaturwissenschaften. Literaturwissenschaftliche Überlegungen zur Raumdarstellung sind, verglichen mit der Kategorie der Zeit in Erzähltexten rar. Bálint führt Jurij Lotmans strukturalistischem Raummodell als eine der am häufigsten drauf verwiesenen Theorien an. Lotman geht davon aus, dass räumliche Beschreibungen in künstlerischen Texten über die räumlichen Gegebenheiten hinausgehen und oftmals als Wertzuschreibungen zu deuten sind (vgl. Lotman 1993: 313). Ein weiterer wichtiger Punkt bei Lotmans Raumtheorie ist die Grenze, die zwei unüberwindliche Räume teilt (ebd. 327) und deren innere Struktur und Ordnung sich von einander unterscheiden und jeder Raum einer anderen Figur zugewiesen wird. Lotman führt in diesem Zusammenhang zur Veranschaulichung die Zaubermärchen als Beispiel an, deren Raum sich meistens in Haus und Wald unterteilt und bestimmte Handlungen und Ereignisse nur im Wald überhaupt erst möglich sind (ebd. 327).

Natascha Würzbach (2004) spricht ebenfalls von räumlichen Grenzen in literarischen Texten und knüpft damit an die Lotman'sche Raumtheorie an. Sie stellt jedoch zusätzlich den Bezug zu geschlechtsspezifischen Raumaufteilungen her, der für diesen Zusammenhang von Bedeutung ist. Dabei ist die Opposition von privatem und öffentlichem Raum eine geschlechterspezifische Aufteilung (vgl. Würzbach 2004: 52). Während geschlossene Räume wie das eigene Haus (der Garten stellt dabei einen Übergangsbereich dar) weibliche Territorien sind, sind urbane Räume, Großstädte und fremde Länder den männlichen Figuren vorbehalten. Sie spricht von „geschlechtsspezifische(n) Unterschiede(n) im Erleben und Handeln“ (ebd.) in der Erzählliteratur. Hinsichtlich des Naturerlebens der Figuren stellt sie fest: „Die zivilisatorische Unbestimmtheit und Urtümlichkeit der Natur macht sie auch geeignet als Fluchtraum in psychischen Extremsituationen und Auslöser für Todessehnsucht.“ (ebd. 55). Im Analyseteil der Arbeit werden wir sehen, wie Räume genutzt werden, von welchen Figuren und wofür. Auch was die räumliche Verortung der Figuren im Geschehen selbst und ihre räumliche Wahrnehmung betrifft, stellt Würzbach geschlechtsspezifische Unterschiede fest. So ist der männlichen Figur meistens ein erhöhter Standort und eine „panoramische Erfassung“ des Raums (ebd. 65) eigen, während die weiblichen Figuren außergewöhnlich sensibel für Stimmungen und Einzelheiten sind. Der Konzeptualisierung von Körper und Wahrnehmung widmet sie ein Kapitel in ihrer Arbeit über *Raumerfahrung in der klassischen Moderne* (2006). Bevor sie darin auf die sinnlichen Raumwahrnehmung der Figuren eingeht, werden zwei vorherrschende Modelle der Körperdiskussion kurz erläutert. Zum einen spricht Würzbach von dem sogenannten Container-Modell das von einer stabilen Form des Körpers und dementsprechend klaren Grenzen ausgeht. Konträr dazu geht das zweite Modell von durchlässigen Grenzen des Körpers aus, da es sich an „Konzepten wie Aggregatzustand, Energieaustausch, Fluktuation und Dynamik

orientiert“ (ebd.: 188). Die fluidale Körperauffassung entspricht traditionellerweise dem Weiblichen (ebd. 189). Zur Beschreibung des weiblichen Raumempfindens führt Würzbach den Terminus des „doppelten Ortes“ ein, der den Zustand der weiblichen Figur zwischen der „männlichen Fremdbestimmtheit“ (Würzbach 2004: 52) und den eigenen Emanzipationsbestrebungen definiert. In dieser Position erweitert sich das Raumerleben der weiblichen Figuren über die physische Erfahrung hinaus, um eine zweite, sinnliche Ebene.

Im zweiten Teil der Arbeit werden wir sehen, inwieweit durch den Handlungsort das Geschehen determiniert ist und wie das Raumerleben und die Bewegung im Raum der weiblichen Figuren dargestellt ist.

#### **2.4.3.3. Die literarische Figur**

„Feminist critics tend to be more concerned with characters than with any other aspect of narrative and to speak of characters largely as if they were persons.“ (Lanser 1986: 677). Ausgehend von dieser Einsicht, dass sich die feministische Erzähltheorie nicht auf die Beschreibung bloßer Strukturen narrativer Texte beschränkt, sondern diese zu interpretieren, erscheint es nur logisch sich dem Teil literarischer Texte zu widmen, der den größten Bedeutungsträger darstellt, nämlich der literarischen Figur. Für die in dieser Arbeit behandelte Fragestellung, ist eine eingehendere Untersuchung der literarischen Figuren vorzunehmen. Marion Gymnich (2004) stellt fest, dass die Figurenanalyse, nicht anderes als in der strukturalistischen Tradition, eher am Rande und weitgehend stiefmütterlich behandelt wurde, da die gender-orientierte Erzähltheorie sich in ihren Anfängen vor allem auf die erzählerische Vermittlung konzentrierte. Als Ursache für diese Vernachlässigung sieht sie den Schwerpunkt der feministischen Literaturwissenschaft auf die Darstellung literarischer Frauenbilder, was die feministische Narratologie in ihren Ursprüngen zu korrigieren versuchte (vgl. Gymnich 2004:

123). Dabei gibt es vor allem in der angloamerikanischen feministischen Literaturwissenschaft die Tendenz, literarische Figuren als reale Personen wahrzunehmen. Für die feministisch geleiteten Fragestellungen bietet dieses „realistisch-mimentische Figurenkonzept“ (ebd. 125) den Vorteil, dass man an die ebenso realen sozialweltlichen Problemfelder anknüpfen kann. Die Gefahr dabei besteht darin, dass die literarischen Figuren nicht mehr als textuelle, konstruierte Gebilde wahrgenommen werden, sondern als reale Persönlichkeiten, die jedoch jeder Grundlage entbehren. Das andere, strukturalistische Extrem, literarische Figuren auf ihre Rolle als Handlungsaktanten zu reduzieren, bietet für eine gender-orientierte Figurenanalyse kein zufriedenstellendes Instrumentarium. So sind bspw. für Greimas literarische Figuren lediglich Aktanten einer Handlung oder für Todorov „feste Einheiten zwischen eine Handlungsfunktion und Prädikaten“ (Grabes 1978: 406). Einen wichtigen Beitrag zur Untersuchung literarischer Figuren leistet Herbert Grabes in seinem 1978 erschienen Artikel *Wie aus Sätzen Personen werden....* Darin betont er, dass sich die Literaturwissenschaft bei der Untersuchung literarischer Figuren deren künstlichen Charakter bewusst machen muss. Weiters widmet er sich der Aufgabe offenzulegen, wie Personenvorstellungen von literarischen Figuren beim Rezipienten entstehen. Dabei ist es unentbehrlich, dass sich die Literaturwissenschaft bei diesem Unterfangen den Erkenntnissen der Psychologie oder auch der kognitiven Narratologie bedient, denn laut Grabes sind „die Personenvorstellungen, die bei der Rezeption literarischer Werke zustande kommen, [...] selbst psychische Gebilde“ (Grabes 1978: 413).

Wie die Figurenkonstruktion seitens des Rezipienten stattfindet, zeigt Ralf Schneider (2000, zitiert nach: Gymnich 2004a: 130 ff.) aus kognitiv-narratologischer Sicht. Ausgehend vom Konzept der Persönlichkeitstheorie unterscheidet



Schneider vier Arten im Prozess der Figurenkonstruktion (vgl. ebd.):

1. Bei der Kategorisierung greift der Leser auf bereits vorhandene Wissensstrukturen über v.a. soziale Rollen und Figuren zurück und ordnet danach der literarischen Figur eine dementsprechende Rolle zu.
2. Bei der Individualisierung werden dem bereits entstandenen Modell weitere Informationen über die Figur zugefügt, die der Leser im Text erhält.
3. Eine sogenannte Entkategorisierung liegt vor, wenn die erhaltenen Informationen sich nicht in die bereits gebildete Vorstellung von der Figur einordnen können.
4. Lässt sich eine klare Einordnung der literarischen Figur in eine Kategorie nicht vornehmen, ist eine Personalisierung erfolgt.

Einen ähnlichen Überblick über die Entstehung einer Personenvorstellung der literarischen Figur hat auch schon Grabes (1978) in seinem Artikel gegeben. Er bezeichnet den Prozess als Illusionsbildung, was zusätzlich auf den fiktiven Charakter der literarischen Figuren verweist. Grabes stellt bei dem Prozess ebenfalls vier Schritte fest. Im ersten Schritt tendiert der Rezipient dazu schon eine ganzheitliche Vorstellung der Figur zu bilden, obwohl ihm nur ein Teil der Informationen über die literarische Figur gegeben wurden. Dabei spielen die im Gehirn gespeicherten Stereotype eine wichtige Rolle, denn aufgrund dieser Informationen, werden die Lücken in der Figurendarstellung vom Leser selbst ergänzt (Grabes 1978: 415 ff.). Im zweiten Schritt beschreibt Grabes was der Leser mit folgenden Informationen macht, wenn er im Kopf schon eine Personenvorstellung konstruiert hat. Diese neuen Merkmale die der Rezipient erhält können sich ent-

weder in die bereits gebildete Vorstellung einfügen oder nicht. Darauf ist schließlich das Entstehen von Spannung eines Erzähltextes aufgebaut. Lassen sich die ergänzten Informationen gar nicht mehr einfügen, spricht Grabes von einem „Bruch im Charakter“ der Figur. (vgl. ebd. 418). Im dritten Schritt soll schließlich eine Überprüfung der Stimmigkeit zwischen der mental gebildeten Personenvorstellung und den enthaltenen Informationen erfolgen. Dem vierten und letzten Schritt misst Grabes die wichtigste Bedeutung bei. Es handelt sich um den „Akt der Synthese“ (ebd.: 420) bei welchem der Leser analog zur Selbsterfahrung die Identität der Figur zu bestätigen und festigen sucht. Hat er es mit Widersprüchlichkeiten zu tun, werden zur Erklärung Begriffe wie „Veränderung“ oder „Entwicklung“ herangezogen (ebd.: 421).

An den von Grabes beschriebenen Bruch des Charakters lässt sich vielleicht die Auffassung der Vertreterinnen des französischen Feminismus anknüpfen, die von das Konzept von einem einheitlichen, geschlossenen Subjekt ablehnen.

#### **2.4.3.4. Stimme – Perspektive – Wahrnehmung**

Die Kategorie der Stimme ist für eine geschlechtsspezifische Erzähltextanalyse insofern von Bedeutung, als die Tatsache wem eine Stimme in einem literarischen Text zukommt und wem nicht, sinnstiftend ist.

Die Kategorie der Stimme ist bei Genette Teil der fünf zentralen Kategorien *mode, voix, ordre, durée* und *fréquence*. In strukturalistischer Manier beschränkt sich Genette jedoch auf die bloße Beschreibung und erkennt die Möglichkeiten, die eine Analyse der Stimme in einem Erzähltextes für die Interpretation bietet, leider nicht. Im Zentrum stehen bei ihm Erzählebenen, die grammatische Person oder die zeitliche Situiertheit. Die Fragen wer sprechen darf und wie die sprechende Figuren oder die Erzählinstanz markiert sind (geschlechtlich) sind nicht

von Interesse. Birgit Wagner (2006) stellt in diesem Zusammenhang fest: „Die Stimme bleibt dabei gewissermaßen prinzipiell subjektlos und nur innerhalb des Textes verortet.“. Eine feministisch ausgerichtete Erzähltheorie müsste jedoch gerade diese Fragen stellen.

Wagner spricht weiters von dem doppelten Status der Stimme. Dabei gibt es die „Stimme als Index von Repräsentation“ und „Stimme als metaphorischer Träger der narrativen Äußerung“ (Wagner 2006: 144). Die erste Bedeutung entspricht der Frage danach wer tatsächlich Stimme hat, die zweite Bedeutung bezieht sich auf die (Erzähl-)stimme und ihren texttheoretischen Status.

Eine mögliche Frage, die man im Rahmen der vorliegenden Analyse stellen könnte, wäre, welchen Figuren der Autor eine direkte Rede zugesteht und ob es Figuren gibt denen eine Stimme komplett verwehrt bleibt und die stumm bleiben. Im Zuge dessen könnte man fragen, durch welche, bzw. wessen Stimme der Leser etwas über die Figur erfährt, falls diese nicht selbst zu Wort kommt.

Susan Lanser unternimmt einen Versuch die Kategorie der Stimme zu erweitern und zu modifizieren. Der doppelte Status der Stimme, den ich weiter oben bereits angesprochen habe, ist auf ihre Theorie zurückzuführen (siehe Wagner 2006: 144). Lansers Kategorisierung umfasst drei Typen der Stimme: *authorial voice*, *personal voice* und *communal voice*.

In Anlehnung an die Stanzel'sche Terminologie entspricht Lansers *authorial voice* einem auktorialen Erzähler. Es handelt sich um einen heterodiegetischen Erzähler der öffentlich und selbstreferentiell sein kann. Der Erzähler setzt sich mit der Handlung dezidiert auseinander und hinterfragt Autoritätsstrukturen.

Die *personal voice* entspricht der sogenannten Ich-Erzählsituation, in der ein Erzähler seine eigene Geschichte erzählt. Der personale Erzähler hat jedoch eine

beschränkte Autorität, da sein Wissen sich aus deiner persönlichen Erfahrungen und Interpretationen schöpft.

Mit dem dritten Typus der Erzählkategorie, der communal voice, erweitert Lanser das Modell um eine neue Instanz. Der Fokus verlagert sich bei der communal voice von einer individuellen Wahrnehmung zu einer kollektiven. Eine solche Erzählinstanz kann in drei unterschiedlichen Ausprägungen vorkommen. Der Erzähler kann einmal ein homodiegetischer Erzähler sein, der jedoch „deindividualisiert“ (Allrath/Suhrkamp 2004: 146) und die Sichtweise eines Kollektivs einnimmt, z.B. einer Gemeinschaft. Weiters kann der Erzähler ausdrücklich auf das Kollektiv dem er zugehört hinweisen, indem er in der 1. Person Plural spricht. Die dritte Möglichkeit wäre ein Wechsel der Erzählinstanzen, die jedoch ihrerseits alle zur einer Gemeinschaft gehören und damit eine kollektive Stimme bilden.

#### **2.4.3.4.1. Erzähler**

Zu einer genaueren Untersuchung der Figuren gehört auch eine nähere Betrachtung und Beschreibung der Erzählinstanz. Genauer soll untersucht werden, in welchem Verhältnis der Erzähler zu den erzählten Figuren steht. Dafür muss zunächst eine Kategorisierung der Erzählinstanz erfolgen. Die Erzählinstanz gehört zu der wichtigsten Kategorie der Narratologie. Wolf Schmid nimmt eine genaue und umfangreiche Einteilung der Instanzen des Erzählwerks vor, die für die Analyse herangezogen werden soll. Wie wir bereits gesehen haben, unterscheidet Schmid zwischen dem abstrakten und konkreten Autor, dem abstrakten und dem fiktiven Leser. Eine weitere Instanz ist die des fiktiven Erzählers.

Laut Schmid kann der Erzähler in zwei unterschiedlichen Modi vorkommen, dem impliziten Modus oder dem expliziten Modus. Während der Erzähler im ex-

pliziten Modus auf sich selbst verweist, bspw. seinen Namen nennt oder sich selbst beschreibt (Schmid 2008: 72) ist die implizite Darstellung des Erzählers auf verschiedene Verfahren des Erzählens angewiesen. So kann laut Schmid der implizite Erzähler sich anhand sechs verschiedener Verfahren zu erkennen geben (ebd.: 73):

1. An der Selektion der Geschehnisse, dazu gehören auch Figuren-, Situationen-, Handlungsselektion.
2. Grad der Detaillierung der dargestellten Momente.
3. Komposition des Erzähltextes.
4. Auswahl der Sprache, diese kann nämlich mehr oder weniger markiert sein.
5. Wird das Dargestellte in irgendeiner Form implizit oder explizit bewertet?
6. Kommentare, Reflexionen des Erzählers.

Weiters schlägt Schmid für eine Typologie des Erzählers die Kategorien Darstellungsmodus (explizit-implizit), diegetischer Status (diegetisch-nichtdiegetisch), Hierarchie (primär-sekundär-tertiär), Grad der Markiertheit (stark markiert-schwach markiert), Personalität (persönlich-unpersönlich), Homogenität der Symptome (kompakt-diffus), Wertungshaltung (objektiv-subjektiv), Kompetenz (allwissend-begrenzt), räumliche Bindung (allgegenwärtig-gebunden), Introspektion (mit Introspektion-ohne Introspektion) und Zuverlässigkeit (unzuverlässig-zuverlässig) (vgl. Schmid 2008: 84).

Die Kategorie der Hierarchie bezieht sich auf die verschiedenen Erzählebenen die es innerhalb eines Erzähltextes geben kann. Dabei ist der Erzähler einer Rahmengeschichte immer der primäre Erzähler, als sekundär bezeichnet man den Erzähler einer Binnengeschichte und diesem Muster folgend, ist der tertiäre Erzähler ein Erzähler einer sogenannten „Binnengeschichte zweiten Grades“ (ebd.: 85). Im Analyseteil der Arbeit werde ich die verschiedenen Erzählertypen anhand der ausgewählten Erzählungen darstellen.

Eine weitere wesentliche Kategorie ist die des diegetischen bzw. nichtdiegetischen Erzählers. Der diegetische Erzähler ist Teil der erzählten Welt und somit auf zwei Ebenen vertreten, auf der Ebene der erzählten Geschichte (Diegesis) und auf der Ebene des Erzählens (vgl. ebd.: 87). Der diegetische Erzähler kann in unterschiedlichem Maße in die Handlung eingebunden sein. Die Einordnung reicht von Beobachter bis Hauptfigur (vgl. dazu Schmid 2008: 95). Der nichtdiegetische Erzähler ist nur Teil des Erzählens und ist keine Figur der erzählten Handlung.

#### **2.4.3.4.2. Erzählperspektive**

Schmid definiert Perspektive wie folgt: „der von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens“ (Schmid 2008: 129). Er unterscheidet zwischen narratorialer und figuraler Perspektive. Die narratoriale Perspektive ist das Erzählen vom Standpunkt des Erzählers. Nimmt der Erzähler die Sicht einer Figur ein, spricht man von figuraler Perspektive (vgl. Schmid 2008: 137). Um zu beschreiben, aus welcher Sicht eine Geschichte erzählt wird, führt Gérard Genette den Begriff der Fokalisierung ein in seiner Erzähltheorie ein. Er unterscheidet dabei zwischen drei Stufen der möglichen Fokalisierung (vgl. Martinez/Scheffel 2007: 64):

1. Nullfokalisierung (*focalisation zéro*): der Erzähler weiß mehr als die handelnden Figuren
2. Interne Fokalisierung (*focalisation interne*): der Erzähler weiß genauso viel wie die Figuren
3. Externe Fokalisierung (*focalisation externe*): der Erzähler weiß weniger als die Figuren des Geschehens, er befindet sich sozusagen außerhalb der Handlung

Der Vollständigkeit halber soll auch das Modell Stanzels kurz dargestellt werden. Stanzel spricht in seiner Erzähltheorie von der Erzählsituationen die er wie folgt unterscheidet:

1. Auktoriale Erzählsituation: der Erzähler nimmt eine berichtende Haltung ein. Er steht zwischen der fiktiven, erzählten Welt und der Realität des Autors und des Lesers. (vgl. Martinez/Scheffel 2007: 90)
2. Die Ich-Erzählsituation: der Erzähler gehört eindeutig zu der erzählten Welt.
3. Die personale Erzählsituation: Erzählung wird durch die Augen einer Figur berichtet, es scheint als gebe es keinen Erzähler, doch er versteckt sich nur hinter einer Figur (vgl. Fludernik 2010: 104).

Ganz im Zeichen der strukturalistischen Tradition baut Stanzel sein Modell weiter zu dem sogenannten Typenkreis aus, dass eine Erweiterung um die

Kategorien Person, Modus und Perspektive vorsieht (vgl. Martinez/Scheffel 2007: 91).

#### **2.4.3.4.3. Figurenrede vs. Erzählerrede, Erzählertext vs. Figurentext**

Ausgehend von der Annahme, dass die fingierte Figurenrede seitens des Erzählers nicht ausschließlich der Darstellung des Geschehens dient, sondern konstitutive Komponente der Figurencharakterisierung ist, ist eine eingehendere Untersuchung der Beziehung Erzählerrede vs. Figurenrede notwendig, da die Figurenanalyse im dritten Teil der Arbeit einen wesentlichen Aspekt darstellt. Vermischen sich in der Erzählerrede der Erzählertext (ET) und der Figurentext (FT) miteinander, spricht Schmid von einer Textinterferenz (ebd.: 181). Für die Analyse und Feststellung einer Textinterferenz, d.h. einer Vermischung von Erzählertext und Figurentext, bezieht Schmid sich auf die von Lubomír Doležels entwickelten Merkmale, auf die die jeweiligen Texte (ET und FT) hin untersucht werden können. Es handelt sich um folgende acht Kategorien: Thema, Wertung (ideologische Merkmale, Bewertung bestimmter Inhalte scheint durch), Person (grammatische Form), Zeit, Zeigsystem (abhängig von der Verortung der Figur bzw. des Erzählers), Sprachfunktion, Lexik (stilistische Merkmale), Syntax (stilistische Merkmale). Laut Schmid liegt eine Textinterferenz dann vor, wenn „eines der Merkmale auf einen anderen Text verweist als die übrigen Merkmale“ (Schmid 2008: 192). Auf diese Art ist die figurale Rede also immer ein Stück weit, wenn auch nur minimal, narrativ transformiert. Für unsere Analyse der weiblichen Figuren in den Erzählungen Andrićs ist dies insofern von Bedeutung, als wir uns fragen müssen, in welchem Maße der Figurentext narrativ, also seitens des Erzählers, bestimmt ist. Für die Wiedergabe des Figurentextes hat der Erzähler die Möglichkeit der direkten, indirekten und der erlebten Rede. Während es bei der direkten Rede zu keiner Vermischung von Erzählertext und Figurentext



kommt, weist bei der indirekten Rede die Person, die Zeit und die Syntax auf den Erzählertext hin. Bei der erlebten Rede verweisen alle Merkmale außer die der Person und Zeit auf den Figurentext. Das bedeutet, wir haben innerhalb des Erzählertextes Thema und Wertung der jeweiligen Figur integriert, als auch Zeigsystem, Sprachfunktion und stilistische Merkmale in der Lexik und Syntax (gl. Schmid 2008 194 ff.). Im Folgenden soll auf die erlebte Rede näher eingegangen werden.

#### **2.4.3.4.4. Erlebte Rede**

Wie die Struktur einer erlebten Rede innerhalb eines Erzähltextes aussieht, haben wir im vorangegangenen Kapitel bereits gesehen. Als erlebte Rede bezeichnet man in den Erzählfluss eingebaute Figurenrede, ohne diese syntaktisch mit einer ankündigenden Phrase einzuleiten (Fludernik 2010: 81). Martinez/Scheffel (2007) bezeichnen die erlebte Rede als transponierte Rede. Den Unterschied zur indirekten Rede sehen sie in dem in der erlebten Rede stärker enthaltenen Stil der Figurenrede innerhalb des Erzählertextes. Schmid geht deutlich ausführlicher bei der Darstellung der erlebten Rede vor. Für ihn ist die erlebte Rede die „komplexeste Erscheinungsform der Textinterferenz“ (Schmid 2008: 207). Er nennt weiters vier wesentliche Punkte, in denen sich die erlebte Rede von anderen Formen der Figurenrede innerhalb des Erzählertextes unterscheidet (vgl. ebd.):

1. Fehlen graphischer und thematischer Markierungen bei der erlebten Rede
2. Figuren werden immer in der 3. Person bezeichnet
3. Die erlebte Rede wird nicht durch sogenannte *verba dicendi, sentiendi* eingeleitet
4. Die erlebte Rede ist mit dem Erzählertext identisch.

Diese Merkmale machen deutlich, dass es nicht immer leicht ist die erlebte Rede zu erkennen, da es eben keine strukturellen Markierungen gibt, an denen man sich orientieren und nach denen man sich richten kann. Die erlebte Rede ist unweigerlich mit dem Grad der Fokalisierung verbunden, da sie die Kenntnis des Erzählers über die Gedanken, Gefühle und Wahrnehmungen der Figuren voraussetzt. Anders als in der Realität ermöglicht uns der literarische Text Einblick in das Innerste einer Figur, woraus letztlich auch die Sympathien mit Romanfiguren entstehen.

#### **2.4.3.4.5. Erlebte Rede vs. Erlebte Wahrnehmung vs. Uneigentliches**

##### **Erzählen**

Diese drei Formen der Wiedergabe unterscheiden sich alle zwar nur minimal voneinander, dennoch ist eine Differenzierung notwendig. Während die erlebte Rede die Form der Figurenrede übernimmt, kann die erlebte Wahrnehmung auch nur in den Kategorien Thema und Wertung auf den Figurentext verweisen (vgl. Schmid 2008: 214) und beschränkt sich, wie der Name schon sagt, tatsächlich auf die Wahrnehmung der Figur und weniger auf das Bewusstsein oder die innere Gedankenwelt. Bei dem uneigentlichen Erzählen haben wir es mit einer Rede des Erzählers zu tun, die ohne Markierung in unterschiedlichem Maße Wertungen des Figurentextes übernimmt (vgl. ebd.: 219).

## 3. Erzähltextanalyse

### 3.1. *Ljubav u kasabi*

Die erste zu analysierende Novelle Ivo Andrićs ist *Ljubav u kasabi*, welche im Jahr 1923, also vor *Mara milosnica* (1925) und *Anikina vremena* (1931) verfasst wurde. Die Erzählung erschien in der Zeitschrift *Jugoslavenska Njiva*. Die vergleichsweise kurze Erzählung handelt von dem kroatischen Ledenik, der aus Wien nach Višegrad in das Amt des Försters versetzt wurde und der jungen Jüdin Rifka und deren kurzer, heimlicher Liebschaft, die für Rifka mit dem Tod endet.

Wie im Titel der Erzählung schon angekündigt, spielt sich die Handlung, wie in vielen Erzählungen Andrićs (vgl. Mihailovich 1966: 173) in einer Kasaba ab. Kasaba ist die Bezeichnung für ein Dorf oder eine Kleinstadt in Bosnien während der Osmanischen Herrschaft. Auch wenn der Name der Kasaba nicht direkt erwähnt wird, kann man aus der Beschreibung schließen, dass es sich um Višegrad handelt. Die geographische Verortung ist in dieser Erzählung besonders wichtig, da sie sich auf das Leben der Menschen auswirkt. Die Kasaba liegt eingekesselt zwischen dem Fluss Rzav und den umliegenden hohen Bergen, die einen steilen Kreis um die Kasaba bilden. Die Besiedlung ist dort aus einer Not heraus entstanden und nicht, weil es sich um eine geographisch günstige und vorteilhafte Lage handelt. Die wichtigste Verbindung Richtung Osten ist über eine große steinerne

Brücke, die Drinabrücke, gegeben. Mit der geographisch unvorteilhaften Lage geht auch ein sehr nachteiliges Klima einher. Die Sommer sind heiß und trocken, die Winter kalt. All diese Eigenschaften die Natur der Kasaba betreffend, wirken sich negativ auf ihre Einwohner aus: „Zatvoren vidik, mršava zemlja, divlja, klima, česte pohare i ratovi, davali su već djeci kasablijski izgled, borben i manijački.“ (Andrić 2011: 77). Die Kasaba ist grau und trostlos: „Kasaba posivi i zbije se još jače među brda i šljivike.“ (ebd.: 79). Die Einwohner der Kasaba kennen kaum Freuden: „Za veselje ne znaju. Zajažna životna radost javlja se kao silovita strast i ispad, pojedinačni ili skupni.“ (ebd.: 78). Der Raum, bzw. das Klima wirken sich auf die Mentalität der Einwohner aus. Der ständige Kampf gegen die Natur macht sich feindselig.

In diese Umgebung wird der Kroat Ledenik ins Amt des Försters versetzt. Unglücklich und angewidert von der Enge der Kasaba und der Beschränktheit ihrer Einwohner („Ja živim među divljacima, prljavim i neukim. Ovi ljudi ne samo što nisu civilizovani nego se, po mom tvrdom uvjerenju, neće nikad moći civilizovati [...]“ ebd.: 80) gibt es nur zwei Dinge die ihm Freude bereiten. Zum einen die römische Drinabrücke und zum anderen die junge Jüdin Rifka, deren Anwesenheit in der Kasaba Ledenik als ungewöhnlich betrachtet. Als sephardische Jüdin ist auch sie eine Fremde in der Kasaba. Rifka verliebt sich in Ledenik. Da die ottomanischen Gesellschaften streng nach religiösen Gemeinden geteilt sind, gestaltet sich hier nicht nur der Zusammenprall von „heimisch“ und „fremd“ als problematisch, sondern auch der Zusammenprall zweier Religionen bzw. die Grenzüberschreitung in Bezug auf die Konfession der beiden Protagonisten. Auch hier obliegen alle Einwohner einer strengen Beobachtung und Kontrolle untereinander und es dauert nicht lange, bis die Einwohner die heimliche Verbindung zwischen Ledenik und Rifka entdecken: „Svijet zapazi i poče da govori“ (ebd.: 79). Die Verliebten schreiben sich zunächst Liebesbriefe, treffen

sich schließlich heimlich in der Nacht, bis eines Tages Rifkas Bruder auf Ledenik schießt: „A treće noći upada njen brat, mrgodan i onizak mladić, u gaćama i košulji, razdrljen. Ledenik bježi. Rifka pada u cvijeće. Brat puca dva put u tamu.“ (ebd. 82). Für die jüdische Gemeinde ist die Liebschaft Rifkas mit dem katholischen Ledenik ein Skandal den es zu verhindern gilt. Ledenik wird daraufhin in den Wald versetzt. Er ist mehr verärgert über die Beschränktheit der Einwohner und vor allem der jüdischen Gemeinde, als traurig über den Verlust Rifkas. Diese scheint für ihn nur eine zwischenzeitliche Beschäftigung gewesen zu sein.

### 3.1.1. Die Figur Rifkas

Die junge Jüdin Rifka ist keine 16 Jahre alt und das schönste Mädchen im Dorf: „Nema joj punih šesnaest godina, a već odavno ne može mirno da prođe kroz čaršiju. Ma kako udešavala hod, sve na njoj trepti, igra i drhti: haljina, grudi, kosa. (ebd.: 78). Schon aus dieser Beschreibung der beiden Personen, werden die Unterschiede beider hinsichtlich ihrer Rollen in der Gesellschaft ersichtlich. In der Beschreibung Ledeniks führt der Erzähler keine physischen oder sinnlichen Merkmale an. Er bezieht sich auf Ledeniks Herkunft („iz hrvatske plemićke familije“) und auf seinen Berufsstand. Die Beschreibung Rifkas ist physischen Charakters. Zwar wird gesagt, dass sie Jüdin ist und auch über ihren Vater erhält der Leser Informationen, „Rifka je kći starog Pape, Jevrejina, koji je prije pedest godina došao iz Sarajeva kao siromah staklar, a danas je prvi gazda i trgova“ (ebd.), doch genauer geht der Erzähler auf ihre äußere Erscheinung ein, auf die sie auch innerhalb der Gesellschaft der Kasaba beschränkt wird, denn Mädchen wie sie werden mit Küken verglichen, „[...] a mlade dućandžije koje moraju uvijek da imaju po jednu takvu *pilicu* (kad se jedna uda druga doraste)“ (ebd.). Auch Ledenik beschreibt hauptsächlich die äußerlichen Merkmale der jungen

Rifka: „Kosa joj je zagasitocrvena i semitski bujna, koža začudo čista i tanka, a oči smeđe , gotovo tamne.“ (ebd.: 81).

### 3.1.2. Stimme – Erzähler

Wir scheinen es mit einem allwissenden heterodiegetischen Erzähler zu tun zu haben, denn wir haben an keiner Stelle einen Hinweis drauf, dass er Teil des Geschehens ist. Hingegen erhält der Leser Informationen, die auf eine allwissende Erzählinstanz hindeuten. So weiß der Erzähler über die Hintergründe der beiden Protagonisten Ledenik und Rifka Bescheid und stellt sie wie folgt vor: „Ledenik je iz hrvatske plemićke familije, odrastao u Beču, bio poručnik kod dragonera pa zbog mnogih avantura i nekih novčanih nezgoda morao da napusti službu. Koristeći se dobrim vezama i svojim znanjem jezika sklonio se u Bosnu, gdje je postavljen za šumarskog kapetana u kasabi“ (Andrić 2011: 78). Der Erzähler weiß hier deutlich mehr als aus dem Geschehen des Textes hervorgeht, er weiß Dinge die bereits vor der Handlung geschehen sind. Doch nicht nur in der Einführung der Personen, sondern bereits ganz zu Beginn, wenn der Erzähler den Ort der Handlung, die Kasaba, beschreibt, erhält der Leser den Eindruck, dass der Erzähler mehr weiß. Wir erfahren nicht nur wie es in der Kasaba aussieht, sondern auch die Auswirkungen, die die ungünstige geographische Lage und die klimatischen Bedingungen auf die Einwohner haben. Diese Einleitung zu Beginn, sorgt für eine negative Grundstimmung, mit der der Hinweis „I tu se jednom javila ljubav: kad je Rifka zavoljela Ledenika“ (ebd.) schon einen schlechten Ausgang prophezeit, denn wie soll eine Liebe unter solchen Bedingungen, wie sie der Erzähler geschildert hat überhaupt bestehen. An dieser Stelle haben wir die erste Implikation, dass sich noch ein Übel ereignen wird.

Wie bereits erwähnt, ist in dieser Erzählung die Sprachlosigkeit der weiblichen Protagonistin auffällig. Im gesamten Text ist nur eine direkte Rede Rifkas enthalten. Dies ist an der Stelle, als Ledenik bei den nächtlichen, heimlichen Treffen mit Rifka erstmals zur ihr über den Zaun springt. Dort heißt es: „Dok se penjao, ona se protivila i ustrašeno i sve slabije vikala: - Ne, ne, ne!..“ (ebd. 82). Alles was wir über Rifka wissen, erfahren wir entweder vom Erzähler oder von Ledenik. Dem männlichen Protagonisten ist es möglich über die Briefe, die dieser an seinen Freund schreibt, Rede zu erhalten. Das Ungleichgewicht ist offensichtlich. Als Leser bekommt man dadurch nur die Sichtweise des Erzählers oder eben die Ledeniks geboten.

Doch das bedeutet nicht, dass wir es hier mit dem Stereotyp eines starken männlichen Charakters zu tun haben. Schon die Tatsache, dass Ledenik versetzt wurde deutet darauf hin, dass etwas in seiner Vergangenheit vorgefallen sein muss. Auch das Briefe schreiben ist für eine männliche Figur ungewöhnlich, denn der Brief ist traditionsgemäß ein eher weibliches Medium. Aus erzähltechnischer Sicht ist dies geschickt gewählt, denn der Leser bekommt aus direkter Hand Einblick in die Gedankenwelt Ledeniks. Einen tieferen Einblick in das Bewusstsein Rifkas bekommt der Leser nur an einer Stelle der Handlung und zwar als sie krank vor Kummer in ihrem Zimmer liegt, nachdem Ledenik die Kasaba verlassen musste und der heimlichen Beziehung somit auch durch die geographische Trennung ein Ende gesetzt wurde. In die Beschreibung von Rifkas Zustand baut der Autor einen erlebte Rede ein, an dieser Stelle vermischt sich laut Schmid der Erzählertext mit dem Figurentext (siehe Kapitel *Erlebte Rede*): Nikako da se sjeti ljubavi. Samo Ledenik, u bijelim pantalonama, neprestano biježi preko ograde. A poslije toga nema ništa do grč i ovaj mrak, u kom daždi nerazumljiva sramota na nju. Samo da više ne pada kroz taj mračan i uzak

prostor, da se zaustavi!“ (ebd. 84). Rifka leidet physisch unter dem Verlust Ledeniks.

### **3.1.5. Zyklische Zeitdarstellung und Naturalisierung des Weiblichen**

In dem Kapitel Naturalisierung des Weiblichen habe ich bereits auf die Verbindung von Natur und Weiblichkeit hingewiesen. In *Ljubav u kasabi* geschieht eine Naturalisierung der Handlungsabläufe indem sie in die verschiedenen Jahreszeiten eingebettet werden und die meteorologischen Phänomene sich mit den Geschehnissen decken. Im Frühling beginnt der Briefwechsel zwischen Ledenik und Rifka: „Bijaše proljeće. Poslije kišna dana ostane mnogo vodene pare u vazduhu. Dah oteža. Kasaba posivi i zbije još jače među brda i šljivike.“ (ebd. 79). Die kasaba erscheint durch den Wasserdampf noch enger, analog zu der gesellschaftlichen Enge die den Mitgliedern, in diesem Fall Ledeniks und vor allem Rifka auferlegt wird.

Die heimlichen Treffen der beiden spielen sich ebenfalls zu bestimmten Zeiten ab und zwar nachts. Im Sommer gibt Rifka nach und sagt endlich einem heimlichen, nächtlichen Treffen im Garten zu, „Rifka se odluči da popusti Ledeniku i da iziđe noću u baštu na sastanak.“ (ebd. 82). Im Kapitel über Raum haben wir gesehen, dass der Garten einen sogenannten Übergangsraum für weibliche Figuren darstellt. Er ist die Schwelle zwischen dem geschützten Zuhause und der Öffentlichkeit und ist somit auch bezeichnend für das erste Treffen der zwei heimlich Verliebten. Die Handlung spielt sich sehr schnell ab. Im gleichen Sommer wird die heimliche Beziehung öffentlich und es folgt die Versetzung Ledeniks. Rifka erkrankt daraufhin und liegt in ihrem abgeschirmten Zimmer, während draußen Hitze herrscht, „I kroz pritvorene kapke i debele zavjese još se



naslućuje da napolju trepti jara.“ (ebd. 83). Aus diesem Zustand heraus begeht Rifka schließlich Selbstmord indem sie sich im Fluss ertränkt. Der Erzähler führt den Fluss bereits zu Beginn der Erzählung als Trennungselement zwischen Rifka und Ledenik ein: „Ledenik uzme dogled i ispne se na brijeg pored mosta, a Rifka na podzidu u svojoj avliji. Dijeli ih rijeka.“ (ebd. 79). Eine Andeutung darauf, dass sich die Bedeutung dieses Flusses im weiteren Verlauf der Handlung noch herausstellen wird.

Als Rifka beerdigt wird ist noch immer Sommer. Es folgt eine ungewöhnliche Trockenheitsperiode. Die Flüsse trockenen vollends aus.

### **3.1.6. Darstellung und Bedeutung des Raums**

Wir haben bereits gesehen, dass die Topographie der Kasaba einen wesentlichen Einfluss auf die Mentalität ihrer Einwohner hat. Andrić verwendet jedoch auch für die individuelle Ebene der einzelnen Figuren bestimmte räumliche Kategorien. Die Orte und Räume, die in der Erzählung vorkommen, sind somit ebenfalls semantisch aufgeladen.

Als die Gemeinschaft der Kasaba und damit auch ihre Familie eine Verbindung zwischen Ledenik und Rifka vermutet, wird Rifka kaum noch außer Haus gelassen und hält sich somit gezwungenermaßen nur drinnen auf: „Čaršija govori. Djevojku zatvaraju.“ (ebd. 79). Einzig der Blick aus dem Fenster verschafft ihr Kontakt zur Außenwelt und damit zu Ledenik. Doch auch dies wird seitens der Mutter verhindert, indem sie immer die Jalousien schließt, wie Ledenik in einem Brief an seinen Freund mitteilt: „Kad prođem ispred njene kuće, čujem kako joj majka ljutito zatvara kapke na prozorima.“ An dieser Stelle ist interessant, dass wir die Information als Leser über mehrere narrative Ebenen bekommen. Nicht der Erzähler vermittelt uns diese Information, sondern Ledenik und zwar ist die

Information eigentlich an den Adressaten seines Briefes gerichtet. Dazu kommt, dass Ledenik selbst das Schließen der Jalousien nicht gesehen hat, sondern nur gehört. Einerseits stellt sich dabei die Frage nach der Authentizität dieser Handlung, andererseits entfernt sich für den Leser dadurch die Figur der Rifka. Dadurch verstärkt sich der eigenschaftslose Charakter der Figur nur noch mehr.

Das Aufhalten im Wald und in der freien Natur ist den männlichen Figuren vorbehalten. Als die heimliche Liebschaft ans Licht kommt wird Ledenik in den Wald versetzt.

Rifka wird versucht von den sozusagen weltlichen, sündigen Versuchungen fernzuhalten und umgekehrt darf auch nichts von Außen zu ihr gelangen. Als Ledenik in den Wald versetzt wird erkrankt Rifka und liegt nur noch in ihrem Bett: „Međutim Rifka logom leži.“ (ebd. 83). Die beiden Liebenden entfernen sich geographisch immer weiter voneinander. Hier wird der Kontrast zwischen dem Aufenthaltsort Ledeniks und Rifkas am deutlichsten. Während er sich in der Natur, mit all ihren Reizen befindet, ist Rifka sozusagen in ihrem Zimmer eingesperrt. Die Beschreibung dieses Zimmers ist ungewöhnlich, Rifka befindet sich fast schon in einem Quarantäneartigen Zustand:

„I kroz pritvorene kapke i debele zavjese još se naslućuje da napolju trepti jara. U sobi je ona teška hladovina prizemnih prostorija sa debelim zidovima i željeznim kopcima, i gluva tišina soba prenatrpanih prostirkom, haljinama, uvijek okađenih i opraašenih , da više liče na oltare nego na staneve za žive ljude. Tu se gubi korak, ni glas ne može dugo da živi među tolikim tkaninama: sve se duši i smiruje.“ (ebd. 83)

Das Abschirmen von allen äußeren Einflüssen wie Licht und Hitze, durch die geschlossenen Jalousien und dicken Wände, steht für das Abschirmen Rifkas von Ledenik und damit von ihren Gefühlen als junge, verliebte Frau. So wie die

Schritte und Stimmen durch die vielen Stoffe in ihrem Zimmer gedämmt werden, so sollen auch ihre Gefühle und Empfindungen gedämmt werden. Doch genau in dieser Situation spürt Rifka sich selbst am meisten. Ihr Kummer und ihr schlechtes Gewissen wirken sich in Form von immer wiederkehrenden Bauchkrämpfen aus: „Sad je jedina stvarnost grč koji se javlja svakih desetak minuta“ (ebd. 84).

### **3.1.7. Rifkas Selbstmord – die einzige und letzte Handlung**

Wir haben bereits gesehen, dass die Figur der Rifka in der gesamten Erzählung nur einmal zu Wort kommt. Genauso wenig wie Sprache wird ihr Handlungsmöglichkeit zugesprochen. Rifka ist bis zu ihrem Selbstmord lediglich Objekt der Handlungen anderer Figuren. Sie wird beobachtet („I Murat Bektaš, kraj mangle, kost i koža, nepomičan i uzet, prati je samo očima.“ S. 78), sie wird von ihrer Familie ins Haus „gesperrt“ („Čaršija govori. Djevojku zatvaraju.“ S. 79), auch bei dem ersten Treffen mit Ledenik gibt sie seiner Forderung lediglich nach, statt selbst aktiv zu handeln („Ali kad on, onako visoka, sleti u meku lijehu kraj nje, izgubi mu se obeznanjena u naručju.“ S. 82). Als Ledenik die Stadt verlässt und Rifka erkrankt, ist sie nicht nur körperlich krank und schwach, sie ist auch geistig nicht mehr bei klarem Bewusstsein. Sie nimmt alles was um sie geschieht zwar wahr, der Erzähler informiert uns sogar über ein Sprechen ihrerseits, doch dies geschieht alles wie in einem Traum: „Od one noći Rifka stvarno ne dolazi sebi. Vidi šta se oko nje radi, čuje doktore, učiteljicu i majku, razabire kako joj govore, i sama rekne poneku riječ, ali sve to kao u snu.“ (ebd. 84). Aus diesem Zustand heraus, einem traumähnlichen, fiebrigem Bewusstseinszustand, entschließt sich Rifka ihrem Leben ein Ende zu bereiten indem sie sich in den Fluss wirft, der sie einst von Ledenik trennte („Dijeli ih rijeka.“ S. 79). Mit dem Akt des ins Wasser Springens ist Rifkas letzte wirkliche Handlung getan, „Jedan čas ostade nepomična, a onda je rijeka uze na maticu i ponese.“ (ebd. 85).

Nachdem Rifka im Wasser ertrunken ist, wird die kasaba von einer Trockenheitsphase geplagt. Es fällt kein Regen und sogar die Flüsse trocknen aus.

Milan Glasinčanin, ein Einwohner der Kasaba überzeugt einige der Einwohner, Rifkas Grab mit sieben Kübeln Wasser zu begießen, was angeblich die Trockenphase beenden wird. Nachdem das Unternehmen sich als erfolglos erweist und kein Regen fällt, wird er von Schlaflosigkeit und Halluzinationen geplagt. Rifka erscheint ihm des nachts und er versucht sie erfolglos zu fangen: „Milan Glasinčanin, koji je predvodio one što su zalijevali Rifkin grob, ne može da spava. Zaključao vrata i ne smije da otvori prozore. [...] Kuda je ušla viještica? Da nije ovo bosa, mokra jevrejka? Lovi je, ali je uzdrhtao i prsti mu krupni i tvrdi od rada, pa mu izmiče. Sve više mlatara sa rukama, skače za njom.“ (ebd. 87). Es scheint, dass Rifka nach ihrem Tod nun die kasaba beherrscht. Ihr Selbstmord im Fluss scheint die Dürrephase hervorgerufen zu haben, davon sind zumindest einige Einwohner überzeugt ([...] Milan Glasinčanin sazva komšije i povjeri im kako mu je onaj Petar što se doselio iz Mađarske kazao da kiša neće pasti sve dok god se utopljenica ne baci opet u Drinu, ili bar dok joj se u grob ne salije sedam kablova vode.“ (ebd. 86). Es findet hier sozusagen eine Umkehrung der Machtverhältnisse statt. Während die Gemeinschaft, die kasaba, Rifkas Leben bestimmt haben und es ist sie nun diejenige die die kasaba bestimmt.

Erst zum Sommerende hin, fällt endlich der langersehnte Regen. Ledenik wird nach Sarajevo versetzt und im Herbst wächst das nächste schöne Mädchen in der kasaba heran, das von allen bestaunt und bewundert wird. In der kasaba ist die alte Ordnung wieder hergestellt. Wie auch in *Anikina vremena* haben wir hier eine weibliche Figur, die die Ordnung der Kasaba und vor allem ihrer jüdischen Gemeinde durcheinander bringt. Anders als Anika, handelt sie nicht so sehr selbst,

wie ihr ihr Schicksal mehr widerfährt. Die erste aktive Handlung, die Rifka aus eigenem Antrieb ausführt, ist ihr Selbstmord.

### 3.1.8. Die Figur Ledeniks

Wie wir bereits in der Einführung in die Gender-Studies gesehen haben, besteht eines der neuen Erkenntnisse darin, dass es sich bei dem Begriff Gender um einen relationalen Begriff handelt. Die Gender-Studies ziehen in ihre Untersuchungen weiblicher Geschlechterrollen auch eine Betrachtung der männlichen Rollen mit ein. In Bezug auf eine Textanalyse bedeutet das, dass sich die Konstruktion der weiblichen Figur in Relation und in Bezugnahme auf die ihr entgegen gestellte männliche Figur vollzieht. Schon Ledeniks Namengebung ist sehr bezeichnend. Seinen Namen könnte man mit „der Eisige“ oder „Eiskalte“ übersetzen. Und tatsächlich verhält sich Ledenik nicht sehr feinfühlig in seiner Beziehung mit Rifka. Wir haben bereits festgestellt, dass Ledenik an mehreren Stellen im Text die Möglichkeit hat seine Gedanken und Gefühle mitzuteilen. Dies geschieht zunächst in Form von Briefen die er an seinen Freund Geza schreibt auch in einem Gespräch, das Ledenik mit seinem Vorgesetzten führt, nachdem die heimliche Liebschaft öffentlich geworden ist. Im ersten Brief an Geza berichtet Ledenik noch euphorisch von der jungen Rifka als seinen einzigen Trost in der kasaba. Den zweiten Brief an Geza schreibt er nachdem der Skandal mit Rifka öffentlich geworden ist und Ledenik in den Wald ins Amt des Försters versetzt wurde. In diesem zweiten Brief distanziert sich Ledenik von Rifka indem er schreibt: „Skandal se dogodio. Neka đavo nosi sve Jevreje ovoga svijeta! [...] Malu Jevrejku će međutim da udaju, ugojiće se i imat će šestoro mladih. Bog s njom!“ (Andrić 2011: 83). Auch in dem vorherigen Gespräch mit seinem Vorgesetzten spielt er die Geschichte mit Rifka runter und äußert: „ [...] kako je cijela stvar neznatna, mali flert, ali kad je tako, ukloniće se drage volje.“ (ebd.: 82).

Während für Ledenik die Liebschaft mit Rifka nur ein Zeitvertreib und eine von vielen vorangegangenen Amouren ist, weswegen er seinen Dienst in Wien aufgeben musste: „[...] pa zbog mnogih avantura i nekih novčanih nezdoga morao da napusti službu.“ (ebd.: 79). Die Gleichgültigkeit die Ledenik in seiner Stellungnahme zu der Beziehung zu Rifka äußert, betont nur noch mehr Rifkas Tragödie.

### **3.2. *Mara milosnica***

Wie auch bei *Anikina vremena* haben wir in dieser Erzählung den Namen der weiblichen Figur bereits im Titel enthalten, was den Leser vermuten lässt, dass die Geschichte der Figur Mara im Vordergrund der Handlung Handlung steht.

Der Verbindung des Namens Mara mit der Bezeichnung als milosnica klingt durch die Alliteration schon wie vorgegeben. Das nachgestellte milosnica scheint unweigerlich zum Namen zu gehören und deutet auf die Determiniertheit Maras Schicksals hin. Dieses Schicksal, was sich ereignen wird, scheint dadurch wie vorbestimmt zu sein. Der Erzähler weist an mehreren Stellen in Form einer Prolepse darauf hin: „A međutim, dok ona nije ništa slutila, u varoši su se dešavale čudne stvari, i spremale sudbonosne po nju, promjene.“ (Andrić 1977: 108).

Die Handlung spielt sich in Sarajevo kurz vor der österreichisch-ungarischen Okkupation ab. Der Erzähler leitet die Geschichte mit der Vorstellung von Veliudinpaša ein. Er ist als Hauptkommandant des bosnischen Heeres zum zweiten Mal

in Bosnien. Während eines Kontrollbesuchs seiner Garnison in Travnik trifft er auf Mara. Er sieht sie nur von Außen in der Bäckerei ihres Vaters und ist auf den ersten Blick fasziniert von der Erscheinung Maras und ihrem kindlichen Gesicht und ihren heiteren Augen („i zagleda joj se u široko djetinje lice i vedre oči.“ Anđrić: 1977: 98). Als er sie am nächsten Tag wieder dort vergeblich sucht, veranlasst er das Mädchen zu suchen und ihm zu bringen. Mara wird tatsächlich gefunden und zu ihm gebracht. Veli-paša blüht von dem Zeitpunkt an auf. Mara wohnt in einem Haus, das er eigens für sie gemietet hat. Die anfänglich verunsicherte und ängstliche Mara gewöhnt sich mit der Zeit an Veli-paša. Daher ist es für sie umso dramatischer, als er Bosnien aufgrund der politischen Unruhen verlassen muss. Seitens ihrer christlichen Gemeinde wird sie aufgrund ihres Verhältnisses zu dem Türken Veli-paša verstoßen und bei ihrem ersten Kirchenbesuch öffentlich von den Gemeindemitgliedern und dem Frater, Fra Grgo erniedrigt. Obwohl Mara nach seinem Weggang materiell versorgt ist, fühlt sie sich verloren. Sie leidet v.a. unter der Schmähung ihrer Gemeinde und beschließt nach einem kurzen und verstörendem Aufenthalt bei Anuša, einer entfernten und einzigen Verwandten, sich ihrem Vergehen und ihrer Sünde zu stellen und direkt zu Fra Grgo zu gehen. Sie geht hin mit dem Gedanken dadurch einem größeren Übel vorzubeugen. Dort wird ihr ihre Sünde noch deutlicher und fortan muss Mara mit dem Bewusstsein darüber leben und kämpfen. Da Fra Grgo aufgrund der kritischen politischen Lage ebenfalls einen neuen Unterschlupf an einem sichereren Ort suchen muss, veranlasst er, Mara bei der angesehenen und reichen Familie Pamuković unterzubringen. Dort soll sie bleiben und als Bedienstete arbeiten, bis sich die politische Situation beruhigt hat und sie öffentlich in der Kirche zur Buße treten soll, bleiben und als Angestellte arbeiten. Im Haus der Pamukovićs kümmert sich vor allem die Dienstälteste Jela um sie. Diese arbeitet seit ihrer Jugend bei der Familie. Einer der Söhne der Pamukovićs hatte ihr

als junger Frau Gewalt angetan hat. Jela hat demnach die meiste Zeit ihres Lebens bei den Pamukovićs verbracht und hat keine eigene Familie. Sie ist besonders sensibel im Umgang mit jungen Frauen wie Mara, die Leid erfahren haben. Eine außerdem wichtige Figur ist die Schwiegertochter Nevenka, die sozusagen als Hausfeind dort lebt. Durch sie erfährt Mara viele schreckliche Geheimnisse über die Familie. All diese Geschichten lösen in ihr eine ungeheure Angst aus. Da ist einmal der unter Wahnvorstellungen leidende und stets betrunkenene Šimun, der Mann von Tante Anđa, der Schwester des alten Pamuković. Dann der zornige Nikola, der Mann von Nevenka. Dann die alte Pamuković selbst, die einmal im Monat von Anfällen geplagt wird, bei denen sie sich tagelang ins Zimmer sperrt. Die ganze Zeit über lässt Mara alles über sich ergehen, leidet und beobachtet still für sich, bis sie eines Tages vor solcher Angst und Scham, den Verstand verliert. Man stellt fest, dass das Mädchen schwanger ist. Sie entbindet im 7. Monat und das Kind überlebt nur wenige Stunden. Mara stirbt ebenfalls einige Tage später.

### **3.2.1. Die Figur Maras**

Die wahrscheinlich auffälligste Eigenschaft Maras ist ihr kindliches Wesen und Aussehen. Tatsächlich ist sie auch keine 16 Jahre als Veli-paša sie zu sich holt, doch für ihn scheint der Zeitpunkt genau richtig zu sein: „Bilo joj je nepunih šestnaest godina. [...] Da ju je doveo prije ne bi valjalo, a tri četiri mjeseca docnije, čini mu se, već bi precvala.“ (Andrić 1977: 99). Schon bei der ersten Begegnung ist das kindliche Gesicht das, was Veli-paša ins Auge sticht: „[...] i zagleda joj se u široko djetinje lice i vedre oči.“ (ebd.: 98) und wovon er fasziniert ist. Die Beschreibung Maras wird auf ihr äußeres Erscheinungsbild beschränkt.



Der Erzähler gibt Mara nur selten eine Stimme. Dennoch erfahren wir als Leser viel über Maras Innerstes, da der Erzähler oft Einblick in ihre Gedankenwelt hat, was er an einigen Stellen in Form von Erlebter Rede darstellt. So ein Augenblick ist z.B. die Situation als Veli-paša seine Abreise verkündet. Mara nimmt dies in einem traumähnlichen Zustand wahr („ona je gledala i slušala kao kroza san“ S. 120). Die Information über seine Abreise löst eine große Angst in ihr aus. Wir haben hier eine Erzählerrede, die jedoch eindeutig von Maras Empfindungen motiviert ist, man kann also von einer Erzählten Rede sprechen: „za nju je sve to bio samo jedan jedini udarac od kojeg je gubila vid i dah. Zar će se još jesti i plaćati? Zar i poslije svega ovoga ima još nešto da se radi ili kaže? Evo, on odlazi, a sramota ostaje.“ (ebd.). Daraus geht auch die Hilflosigkeit die Mara verspürt hervor. Mara wird zwar als junges und kindliches Mädchen dargestellt und in ihrer Liebesbeziehung zu Veli-paša empfängt sie seine Berührungen „djetinski zbunjeno“ (ebd. 100), doch sie ist sich ihrer „Sünde und ihrer Schande („misao o grijehu i sramoti“ s. 100) bewusst. Der Gedanke daran wer sie nun ist, die Geliebte eines „Türken“, verwandelt sich in einen physischen Schmerz im Körper („Fizički bol ovlada potpuno njome“ S. 100).

Mara erlebt vieles was mit ihr geschieht auf eine sinnliche Art. Wir erfahren als Leser weniger, was in ihrem Kopf an Gedanken vorgeht, sondern vielmehr wie sie sich fühlt und was sie spürt. Ihre Wahrnehmung ist meistens körperlicher Natur. Vor allem in der Beschreibung ihrer Beziehung zum Veli-paša greift der Erzähler auf Maras Sinne zurück. Während sie zu Beginn ihrer Liebesbeziehung noch eher verängstigt ist („Bila je odvojena od svojih, ustrašena, usamljena [...] ona se bojala paše“ S. 99 ff.), fängt sie langsam an sich an ihn zu gewöhnen. Ihre Zuneigung drückt sich dabei hauptsächlich über den Geruchssinn aus: „Zavolje naročito miris njegove kože [...] dah koji je njegovo tijelo širilo od sebe sve ju je više privlačio, krijepio i veselio; i udisala ga je satima [...]“ (ebd.: 100 ff.). Doch ob-

wohl sie sich an die Nähe und Zuneigung des Pasa gewöhnt, bleibt der Gedanke der Sünde und der Schande und auch hier erfährt Mara das alles körperlich, da der Gedanke daran sich in einem körperlichen Schmerz äußert. Und wenn sie nachts alleine in ihrem Bett liegt, wünscht sie sich einerseits noch bei ihm zu sein, andererseits bereitet ihr der Gedanke er könnte jeden Moment auftauchen auch Zittern. („[...] i želila da bude još s njim i da ne mora da spava; i u isto vrijeme strepjela od pomisli da bi on mogao ući“ S. 103). Diese Ambivalenz erinnert an eine kindliche Neugier, die bei der Furcht vor etwas dennoch überwiegt. Mara zeichnet sich durch eine hohe körperliche Empfindsamkeit aus. Sobald Veli-paša sich etwas weiter weg von ihr befindet und sie ihn aus einer weiteren Entfernung sieht, wird er ihr fremd und furchteinflößend („tuđ i strašan“ S. 103). Doch auch hier überwiegt die kindliche Neugier und so beobachtet sie Veli-paša nachts, wenn er sie schon schlafen geschickt hat und er weiter wach bleibt zu trinken und rauchen. Mara beobachtet ihn heimlich durchs Schlüsselloch wie er seine Narbe ihm Gesicht salbt. Man könnte hier von einer Erlebten Wahrnehmung sprechen, da der Erzähler durch die Augen Maras die Szene beobachtet und sich somit Maras Sichtweise und Erzählerrede vermischen (vgl. Schmid 2008: 215).

### **3.2.2. Die Bedeutung und der Einfluss der Kirche**

Ausgehend von der Tatsache, dass für den Gemeinschaftskörper ein weiblicher Körper steht (siehe Kapitel 2.3.2.), fühlt sich die Glaubensgemeinschaft durch die Beziehung eines ihrer weiblichen Mitglieder mit einem Andersgläubigen verletzt. Mara leidet darunter, nicht mehr in die Kirche zu gehen, seit sie unter der Obhut Veli-pašas ist: „Još jedna stvar joj je padala teško: što ne ide u crkvu.“ (Andrić 1966: 104). Veli-paša bemerkt Maras Kummer und sagt ihr, sie solle die nächste Messe besuchen. Diese Handlung impliziert, dass dem Pasa tatsächlich etwas an Mara liegt. Doch dieser erste und gleichzeitig letzte Kirchengang hat für Mara

eine verheerende Folge. Die Scham, die sie die ganze Zeit über schon spürt und ahnt und die sie innerlich beunruhigt, findet bei dem Kirchenbesuch ihre Bestätigung. Die Gemeindemitglieder und der Frater begegnen ihr mit Hass und Abneigung: „Zasuše je mržnja i prezir sa svih strana; toliko da se ukoči i zastade u po crkve. Niko nije htio da joj se skloni i da joj načini mjesta.“ (ebd.: 105). Vor allem Fra Grgo ist deutlich daran gelegen, Mara seine Verachtung zu zeigen: „A fra Grgo bi je za vrijeme same mise, kad god bi se okrenuo, pogledao oštro, srdito, neumoljivo.“ (ebd.). Man kann sagen, dass ab diesem Zeitpunkt der Gedanke an ihre Sünde und die Scham Überhand genommen hat und alle weiteren Handlungen von dieser Angst motiviert sind. Auch dieses traumatische Erlebnis wirkt sich bei Mara körperlich aus. Die Verachtung, die sie zu spüren bekommt, verstärken nur ihre Sprachlosigkeit. Aus der Kirche kehrt sie „sva drhteći od prigušena jecanja“ (ebd.) zurück. Sie kann sie zunächst gar nicht sprechen vor Erschütterung über das was eben vorgefallen ist: „[...] ali nije mogao ni riječi da izvuće iz nje; samo je drhatala i stisnutih zuba pritiskivala usta uz njegovu mišicu.“ (ebd.: 106). Mara ist so traumatisiert von dem Erlebnis in der Kirche, dass sie nicht mal in der Lage ist, alleine für sich zu beten. Die Angst und der Gedanke an die begangene Sünde, stehen nun über allem. Allein der Gedanke an Gott oder das Gebet lösen Furcht in ihr aus, was sich wieder in einem physischen Krampf äußert: „Čim bi pomislila na Boga i molitvu, pred njom bi iskrsnuo u sjećanju ona [sic!] događaj u crkvi, i odmah bi joj onaj isti grč stegnuo vilice i sledilo grudi, i ona bi prekidala molitvu i predavala se sva strahu i svojoj sramoti.“ (ebd.: 108). Nachdem Veli-paša endgültig abgereist ist und das Mädchen alleine gelassen und ihrem Schicksal überlassen hat, löst sich der innere Krampf: „Razveza se grč što joj je dotle stezao vilice i provali plač koji je prijeto da je uguši.“ (ebd.: 120). Ihren Glauben als ein Halt gebendes Element hat sie jedoch verloren. Auch die Sehnsucht nach der nicht ausgelebten Kindheit spiegelt sich darin wieder: „Htje-

la je da zazove neko ime, nešto sveto i veliko, na što je navikla od djetinstva [...].“ (ebd.: 121). Nach dem kurzen Aufenthalt bei Anuša, entschließt Mara sich sozusagen zu stellen und zu Fra Grgo zu gehen, bei dem sie jedoch vor Scham zu versinken und sich zu verlieren droht: „Grmio je: da je ona svojom rukom otvorila ponovo sve rane Isusove, koje su bile već zarasle, da je rasplakala Gospu; pljunula na krst i pričest. Unosio joj je sasvim u lice. Pred tim pogledom i tim riječima, njoj se činilo da se sva nekud skuplja i sužava, da ne stoji na zemlji [...].“ (ebd.: 134). Eine Andeutung darauf, dass der Schwall von Beschuldigungen für Mara todbringend ist. Während sie an dieser Stelle nur das Gefühl hat von dieser Welt zu verschwinden, wird der fast schon als Erlösung empfundene Tod eintreten. Die Zeit die sie bei der Familie Pamuković verbringt, ist ebenfalls von dauerndem Schamgefühl und Ängsten gekennzeichnet. Vor allem vor den Familienmitgliedern, deren Leben für Mara das komplette Gegenteil ihres eigenen zu sein scheinen, „ [...] pun sigurnosti, reda i dostojanstva, sasvim drukčiji nego njen.“ (ebd.: 141), empfindet Mara große Scham und Unsicherheit, was sich darin äußert, dass sie ständig den Kopf senkt und sich vor den musternden Blicken zu schützen. Alles ist ihr unangenehm und als die Schwiegertochter Nevenka ihre Geschichte erzählt senkt Mara den Kopf: „Za to vrijeme Mara, u neprilici, obara još dublje glavu.“ (ebd.: 143) oder auch an folgender Stelle: „I, u strahu i nerazumljevanju, sva se skupi, pritište rukama grudi i obori glavu još dublje.“ (ebd.: 155). Die Beschreibungen Maras sind meistens sehr bildlich und auf den Körper bezogen. Entweder beschreibt der Erzähler wie auf die Knie fällt, zusammensackt, den Kopf senkt, zittert, oder wie sie fühlt, wie wir bereits weiter oben gesehen haben. Als Mara kurz vor ihrem Tod den Verstand verliert, wird vor allem auch ihr körperlicher Verfall beschrieben: „strahovitom brzinom je opadala i ružnjela, kopnila i nestajala vidno. Njeno lice, čija je ljepota izgledala neuništiva,

postade mršavo i grubo, ugasi se pogled, poružnjaše usta. [...] Izgledalo je nevjerojatno da tolika ljepota može propasti u tako kratko vrijeme.“ (ebd.: 165).

Ausgelöst wurde Maras Wahnsinn, als sie das für sie als todbringendes Wort empfundene „milosnica“ zum ersten Mal in ihrem Zusammenhang hört. Erst an dieser Stelle wird auf den Titel der Erzählung hingedeutet. Die unheilbringende Bedeutung des Wortes wird durch den Kontext und die Figuren, die es aussprechen verstärkt. Anđas Mann Šimun, der unter Wahnvorstellungen leidet und von einem imaginären Mann verfolgt wird, versucht sich eines Tages Mara, von der er bis dahin nur gehört hatte, zu nähern. Seine Frau Anđa beobachtet die Situation und greift ein: „Ovamo dolazi, nesretni sine. Treba ti turska milosnica!“ (ebd.: 161). Das Wort „milosnica“ klingt in Maras Ohren schon wie ein Todesurteil „ [...] pomišljala na tu riječ; u kojoj je osjećala nešto kao modro, meko i rasplinuto, ali smrtonosno [...] “ (ebd.). Die Assoziation mit dem Tod rührt von der einzigen Erinnerung Maras dieses Wort jemals gehört zu haben her. Dies war in Verbindung mit ihrer Mutter, die ebenfalls einige Jahre lang mit dem Mustaj-beg Hafizadić gelebt hat, bis dieser sie nicht an an Maras Vater verheiratet hat. Weshalb die Mutter nicht mehr da ist oder nicht mehr lebt, erfahren wir nicht, nur dass Mara niemanden außer den Vater hat: „Djevojka nema nikog do oca.“ (ebd.: 98). Doch Mara scheint ihre Mutter gekannt zu haben, da sie sich erinnert jemanden gehört zu haben, ihre Mutter „milosnica“ zu nennen. Mara scheint das gleiche Schicksal wie ihrer Mutter zu widerfahren. Es scheint fast schon so, dass Mara so besessen von dem Gedanken an ihre Schuld und ihre Sünde ist, dass der Tod als einzige Möglichkeit der Erlösung infrage kommt. Die Krönung ihrer Sünde bildet die Schwangerschaft. Im Zuge der Entbindung stirbt Mara schließlich auch.

### 3.2.4. Verdopplung der Figuren – Die Figur Nevenkas

Der Figur der Mara entgegengestellt ist die der Schwiegertochter Nevenka. Erzähltechnisch wird der Kontrast dadurch hergestellt, dass Nevenka indirekt die Funktion eines sekundären Erzählers zukommt. Indirekt dadurch, da das von ihr erzählte Geschehen dennoch vom Erzähler wiedergegeben wird. In der Rahmenhandlung aber wird tatsächlich eine Erzählsituation hergestellt: „A nevjesta, pošto otplače, nastavlja svoje pričanje.“. Die Situation des Erzählens findet also in der Rahmenhandlung statt. Obwohl im Text der folgende Teil in Großbuchstaben angekündigt wird als „OVO JE PRIČALA NEVENKA, PAMUKOVIĆEVA NEVJESTA“ (ebd.: 143) und auch eindeutig beendet wird mit „Tu ne nevjesta, jedno predveče, završila svoje pričanje.“ (ebd.: 154) spricht der eigentliche Erzähler.

Nevenka wird von der Familie Pamuković als Hausfeind, „kučni dušmanin“ empfunden, da sie nach ihrer Hochzeit mit Nikola Pamuković zu ihrer Mutter flieht, da Nikola sie geschlagen hat. Dieser kommt sie jedoch kurz darauf abholen und Nevenka kehrt in das Haus der Familie Pamuković zurück. Nevenka kann mit dem Übel der ihr angerichtet wurde und dem Hass den die Familienmitglieder ihr zeigen, auf ihre Art besser umgehen: „Vidjeći ih jasno kakvi su, naviknu se da uvijek gleda: na jednoj strani Pamukoviće, a njihovom opakom silom i ljepotom, a na drugoj strani sebe, sa Bogom i božijom pravdom kao saveznicima. Tako je jačala u sebi.“ (ebd.: 151). Hier wird schon der erste Gegensatz deutlich. Während die Kirche und der Glaube für Mara alles Übel ist, ist es für Nevenka der einzige Halt. Das was sich auch Mara gewünscht hat, doch das Gefühl der Scham und Sünde war stärker.

Die beiden Figuren sind auch zeitgleich schwanger, wobei Nevenka eine Zeit eher entbindet. Mit fortschreitender Schwangerschaft wird Nevenka innerlich immer stärker. Mara hingegen laugt die Schwangerschaft aus, sie wird immer

schwächer, entbindet schließlich, bekommt nach der Geburt hohes Fieber und stirbt schließlich. Auch das Neugeborene überlebt nur einige Stunden.

### 3.2.5. Die Figur Veliudin-pašas

Im theoretischen Teil der Arbeit haben wir im Kapitel über die Gender-Studies gesehen, dass diese sich unter anderem von der frühen feministischen Literaturwissenschaft darin unterscheiden, dass sie vom Gender-Begriff als einem relationalen Begriff ausgehen. Das bedeutet genauer, dass zu einer Untersuchung der weiblichen Figuren auch ebenso eine Betrachtung der männlichen Figuren gehört. In *Mara milosnica* ist vor allem der Kontrast zwischen Mara und Veli-paša hinsichtlich der Figurencharakterisierung auffällig. Die Erzählung beginnt mit einer ausführlichen Vorstellung des Veli-pašas, wie wir sie für die Figur der Mara nicht feststellen können, obwohl das Schicksal Maras im Vordergrund steht. Dass der Erzähler seine Charakterisierung voranstellt, könnte auf seine Bedeutung für den weiteren Verlauf der Handlung hinweisen. Doch ebenso wie Ledenik in *Ljubav u kasabi* stellt Veli-paša nicht den Stereotyp eines idealen Mannes dar. Veli-paša gilt als Versager: „U čaršiji su ga nazivali propalicom, golaćem i ćirpom.“ (Andrić 1977: 93) und ist bei der einheimischen Bevölkerung aufgrund seines unzugänglichen Art nicht sonderlich beliebt: „domaći ga, od samog početka, nisu volili, jer je bio gord, prijek i nepristupačan.“ (ebd.: 94). Nicht nur dass er sich vermehrt dem Trinken hingibt: „Sve više se odavao piću [...]“ (ebd.: 93) auch körperlich verfällt er zusehends: „Kosa mu se na sljepoočnicama progušala. Lijevo obraz mu je prekrivao, u veličini djetinje podlanice, neki crven lišaj, koji se neprimjetno ali stalno širio i dubao, i sve više zagrizao u mekotu donjeg očnog kapka. Imao je često gnojna zapaljenja u ustima, i dobivao je srčane grčeve.“ (ebd.: 94). Aufgrund seiner ausfallenden Art („on je bio nemilosrdan i bezobrazan“ ebd.: 95) wurde er während seinem ersten Aufenthalt in Bosnien an die

russische Grenze versetzt. Wieder zurück in Bosnien und diesmal als Hauptkommandant der gesamten bosnischen Armee verliert er langsam das Interesse an militärischen und politischen Angelegenheiten, weshalb er auch im Zuge der österreichisch-ungarischen Okkupation seinen Posten abgeben muss, was schließlich auch ein berufliches Versagen bedeutet. Einzig Mara stellt für einen kurzen Teil seines Lebens einen Lichtblick dar („Paša je oživio. Prvih dana se bavio samo njom“ ebd.: 99) der jedoch mit seiner Abreise ebenfalls verschwindet.

### 3.2.6. Synopsis

Inwiefern unterscheidet sich die Figur der Mara letztlich von Rifka? Die Darstellung der Figur der Mara ist deutlich vielschichtiger. Der Erzähler gibt uns einen Einblick in Maras Empfinden. Abgesehen davon steht in *Mara milosnica* das Schicksal der Mara im Vordergrund, während Veli-paša eigentlich nur die Handlung einleitet. Mara entscheidet sich zwar nicht direkt für Veli-paša, vielmehr weiß der Leser gar nicht weshalb Mara mitgeht, wahrscheinlich wird sie keine andere Wahl gehabt haben. Doch Mara kann als stärkeres Subjekt betrachtet werden, da sie mehr handelt. Die einzige aktive Handlung die Rifka ausübt ist der Selbstmord. Maras Weg bis zum Tod ist länger. Sie entscheidet sich zunächst in die Kirche zu gehen. Als Veli-paša abgereist ist ,entscheidet sie von Anuša zu fliehen und sich Frater Grgo zu stellen. Das Ergebnis all dieser Handlungen ist ebenfalls der Tod für Mara.

Bei *Ljubav u kasabi* steht schließlich die männliche Figur des Ledenik im Vordergrund, während Veli-paša nur zu Beginn der Erzählung eine Rolle zukommt .



### 3.3. *Anikina vremena*

Der Erzähler führt uns in einer Analepse in die Familiengeschichte der Porubovićs ein. Welche Bedeutung das für den weiteren Verlauf der Erzählung hat, wird sich im Laufe der Handlung erschließen. Um der folgenden Analyse folgen zu können, ist dieser kurze und schematische Handlungsüberblick nötig.

Im Zentrum steht zunächst pop Vujadin, der von seinem Vater, pop Kosta, zur Ausbildung nach Karlovac geschickt wurde. Mit Vujadin stimmt aber etwas nicht, als Kind war er schon sehr kränklich, blass und zurückgezogen (vgl. Anđrić 2011: 7): Er ist seinen Aufgaben als Pope nicht mächtig und hat Schwierigkeiten im Umgang mit der Gemeinde. Mit dem Tod seiner Frau beginnt dann letztlich auch sein Wahnsinn, der in einem Amoklauf und seiner Flucht in die Wälder endet. Der Erzähler informiert uns über vier Generationen der Popenfamilie. Vujadin wird immer wieder mit seinem Vater Kosta und dem Großvater Jakša verglichen. Auch der Urgroßvater Melentije findet Erwähnung und zwar im Zusammenhang mit der berühmten Anika, die zu Melentijes Lebzeiten die Kasaba aus ihrer Ordnung brachte und für Aufsehen sorgte. Dies wird dem Leser im darauffolgenden Kapitel berichtet.

Der Übersicht halber soll hier eine Überblicksdarstellung der Generationen Porubović gegeben werden. Die Verwandtschaftsbezeichnungen sind aus der Sicht von pop-Vujadin zu verstehen, da der Leser über seine Geschichte in die Erzählung eingeführt wird und von seinem Schicksal ausgehend Anikas Zeiten beschrieben werden:

Anikas Zeiten:	Urgroßvater Melentije, Erzpriester von Dobrun
	Großvater Jakša (auch Đakon genannt)

1860er Jahre:

Vater Kosta Porubović (Einleitung)

Sohn Pop-Vujadin (Einleitung)

Im ersten Kapitel beginnt die zweite Handlungsebene, die uns der Erzähler in Form einer Rückblende erzählt. Dieses Geschehen hat sich vor Vujadin und zu Lebzeiten seines Urgroßvaters Melentije abspielt. Gleich im ersten Satz des ersten Kapitels erfahren wir, dass Vujadins Urgroßvater Melentije und die berühmte Anika in einer Verbindung stehen: „Odavno su zaboravljena vremena kad je Anika ratovala sa celim hrišćanskim svetom i svima svetovnim i duhovnim vlastima a naročito sa dobrunskim protom Melentijem.“ (ebd.:19). Der Erzähler beginnt mit der Beschreibung der Kasaba als ein sehr homogener Ort, wo jeder dem anderen gleicht, es jedoch immer wieder Abweichungen gibt, was fast schon wie ein Naturgesetz erscheint: „U kasabi, gde ljudi i žene liče jedno na drugo kao ovca na ovcu, desi se tako da slučaj nanese po jedno dete, kao vetar seme, koje se izmetne, pa strči iz reda i izaziva nesreće i zabune, dok se i njemu ne podseku kolena i tako ne povrati stari red u varoši.“ (ebd. 19). Diese Abweichungen erscheinen in Form von Abtrünnigen die die Ruhe der Kasaba stören und die beseitigt werden müssen um die alte Ordnung wieder herzustellen. In diesem Fall brachte Anika die Kasaba und ihre Bewohner durcheinander.

Wie auch Vujadin, wird uns Anika über ihre Vorfahren vorgestellt. Anikas Vater Marinko Krnojelac, hat Gerüchten zufolge, Anikas Mutter Anđa im Zuchthaus kennengelernt, wo er wegen Mordes inhaftiert gewesen ist. Die Mutter wird als „mršava, pognuta u pasu, izmučena i smirena izraza, sa nečim otmenim i tuđinskim i uplašenim u držanju“ (ebd. 20) beschrieben. Neben Anika, haben sie noch einen älteren Sohn, den geistig zurückgebliebenen Lale. Anika wird als Kind und junges Mädchen keine Beachtung geschenkt: „[...] niko nije obraćao pažnju na tu Krnojelčevu devojčicu, koja je bila neugledna, retko izlazila, pa i

tada samo do očeve radnje i natrag“ (ebd.: 21). Nach einem langen und feuchten Winter, wächst Anika jedoch zu einer ungewöhnlich schönen, jungen Frau heran. Von diesem Zeitpunkt an zieht sie die Blicke der Kasaba auf sich. Doch alles was geschieht wird scharf vonseiten der Einwohner beobachtet, auch als Anika, alle anderen Interessenten ignorierend, sich für Mihailo zu interessieren beginnt. Obwohl Mihailo selbst Interesse an der ungewöhnlichen Anika zu haben scheint, lehnt er ihre Einladung am Đurđevdan zu ihr zu kommen ab. Ab diesem Zeitpunkt verwandelt sich Anikas Haus in eine Art Freudenhaus. Auf die Männer der Kasaba übt sie eine große Anziehungskraft aus, die Frauen jedoch verachten sie. Mihailo hält sich seitdem von Anika fern und beobachtet das Treiben. Auch Lale, Anikas Bruder, kehrt ihr den Rücken zu. Als Anika am Ende des Geschehens tot aufgefunden wird, ist nicht klar wer sie getötet hat.

Die Verbindung zwischen Vujadin, seinem Großvater Jakša und seinem Urgroßvater Melentije und Anika erschließt sich, als der Leser erfährt, dass einer der hartnäckigsten Verehrer Anikas Jakša war. Sein Vater Melentije, der Erzpriester von Dobrun, war keineswegs begeistert von der Anziehung die Anika auf seinen Sohn hat und galt deshalb im Kampf um seinen Sohn als Anikas größter Feind. Lange Zeit interessiert sich Jakša nicht sonderlich für Frauen, von Anika hat er zwar gehört, jedoch wohnt er in Dobrun und somit ist er nicht in unmittelbarer Nähe Anikas und er kann sich ihrer Anziehung entziehen. Wegen eines Geschäfts kommt Jakša eines Tages zufällig aus Dobrun nach Višegrad. Dort trifft er letztlich doch die berühmte und verschriene Anika und kehrt nicht mehr zu seinem Vater nach Dobrun zurück. Empört darüber, beauftragt dieser den Kajmakan Alibeg, seinen Sohn zurück nach Dobrun zu bringen und Anika zu drohen. Anika erfährt davon und weist daraufhin Jakša ab, sie will ihn nicht mehr sehen. Die Handlung findet ihren Höhepunkt, als Anika beschließt nach Dobrun zu fahren um allen, vor allem Melentije, zu zeigen, wozu sie alles fähig ist und

dass sie nichts und niemand daran hindern kann. In Dobrun angekommen, kommt es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen einer großen Gruppe von Männern die Anika und eine ihrer Hausdamen Jlenka schützen und Melentije und seinen Leuten. Melentije möchte in seiner Aufgebrachtheit auf Anika schießen, kann aber noch zurückgehalten werden. Anika verlässt Dobrun und kehrt nach Visegrad zurück, Jaksas Angebot sie zu begleiten lehnt sie ab, sie hat währenddessen den Kajmakan Alibeg als ständigen Gast und Liebhaber. Jaksas schießt in der selben Nacht noch auf den Kajmakan und flüchtet in die Wälder. Man sieht nur jede Nacht sein Feuer in den Bergen. Inzwischen empfängt Anika keine Besuche mehr. Währenddessen wird Mihailo immer öfter und bewusster von seinen Schuldgefühlen heimgesucht, dessen Ursachen in seiner Vergangenheit liegen und spürt, dass ein Unheil naht und beschließt Abschied zu nehmen und zu fliehen: „Ostajalo je, možda, još jedno: da napusti sve, i pre nego što se desi neka nesreća da beži glavom preko sveta kao čovek bez časti i krivac.“ (ebd.: 67). Bevor er weggeht, bestellt ihn Anika ein letztes Mal zu sich. Dort angekommen findet er sie tot auf. Kurz vorher war auch Anikas Bruder Lale bei ihr, der sich von ihr jedoch abgewendet hat, weil er sich ihrer geschämt hat.

An dieser Stelle wird deutlich, dass der Erzähler nicht allwissend ist. Er weiß nicht mehr als das, was die Einwohner in der Kasaba ohnehin erzählen, er hat die Perspektive der Kasaba angenommen: „Zašto je Anika zvala brata, s kojim se inače nije viđala, to isto jutro kad je trebalo da joj dođe i Mihailo? Da li je bio slučaj? Ili je spremala neku zamku ili iznenađenje? I ko je od njih dvojice mogao ubiti Aniku?“ (ebd.: 73). Der Erzähler weiß keine Antwort auf die Fragen, genauso wenig wie die Kasaba selbst.

### 3.3.1. Die Figur Anikas

Die Figur der Anika ist im Vergleich zu Rifka und Mara deutlich vielschichtiger. Bei Anika liegt eine Wandlung vor. Sie verwandelt sich von einer „visoka devojčica sa velikim očima, punim nepoverenja i prkosa, sa ustima koja su u sitnom licu izgledala suviše velika i uvek spremna na plač, (...) koja je bila neugledna (...)“ (ebd. 21) in eine junge, hübsche Frau: „ona mršava povijena devojčica pobelela je, ispravila se i ispunila preko zime; oči joj postale krupnije, usta manja. Na njoj je bila bundica od atlasa, neobična kroja. Svet se okretao za njom.“ (ebd.). Doch Anika ist nicht einfach nur schön, vielmehr verbirgt sich etwas deutlich vielschichtigeres in ihrem Wesen. Sie ist ungewöhnlich und hebt sich in Benehmen und Aussehen von den anderen Einwohnern ab „(...) i to tako da odudara i likom i odelom od ostalog ženskog sveta.“ (ebd. 22). Die Einwohner der Kasaba sprechen über Anika, im nächsten Winter wird sie zum „glavni predmet muških želja i ženskih razgovora.“ (ebd. 23). Was ihren Charakter betrifft beschreibt sie der Erzähler als „sva obuzeta mislima o sebi, ćutljiva, ravnodušna prema svima, i bivala svakim danom sve krupnija i lepša. Tako je prolazilo brzo i tajanstveno devojačko vreme (...)“ (ebd. 23). Wir haben zwar eine genaue Beschreibung der äußeren Merkmale und auch des Verhaltens und des Benehmens von Anika, doch hat in diesem Fall der Erzähler keinen Einblick in ihre Gedankenwelt.

Seit Anika ihr Haus in eine Art Freudenhaus verwandelt hat, wird in der Kasaba über nichts anderes mehr gesprochen und sich über nichts anderes empört. Tatsächlich gesehen wird Anika von der Gemeinschaft nur selten. Entweder von den wenigen Männern die Zutritt in ihr Haus bekommen so wie Jakša oder später der Kajmakan, oder bei ihrem Ausflug nach Dobrun. Erzähltechnisch spiegelt sich die Abwesenheit Anikas im Sichtfeld der Einwohner durch die eher seltene Rede ihrerseits wieder. Auch der Erzähler hat keinen Einblick in ihr Haus und somit

bleibt auch dem Leser die Einsicht verwehrt. Wir bekommen nur über die Ebene der Figur Jakšas einmal Einblick, nämlich als dieser sich Anika ins Gedächtnis ruft und sie sich vorstellt, wie sie auf dem minderluk, dem Sofa, sitzt: „Ne treba ni da zaklopi oči a već je vidi kako sedi na minderluku, do očiju povezana belom čvrsto stegnutom maramom, tako da joj se nimalo ne vidi kosa. Ruka joj u krilu; čvrsto pritisla dlan o dlan, kao da nešto gata.“ (ebd. 49 ff.) Das ist nicht die Perspektive des Erzählers, sondern Jakšas Gedanken, in die der Erzähler jedoch Einsicht hat. Ganz im Gegensatz zu der Gedankenwelt Anikas. Alles was wir über sie erfahren, erfolgt über andere Figuren und wie diese sie wahrnehmen und was der Erzähler sieht. Die Besonderheit und Andersartigkeit der Anika wird so auch narrativ vermittelt. Dadurch dass wir als Leser nicht direkten Zugang zu ihr haben, macht sie noch unnahbarer. Wenn ihr direkte Rede zukommt, dann sind das kurze und knappe Worte, mit einer weitreichenden Wirkung. Auch die Tatsache, dass die Geschichte von Anika in einer die Rückblende erzählt wird, deutet auf ihre Unnahbarkeit hin. Wo es nur geht wird dem Leser erzähltechnisch der direkte Zugang zu der Figur Anikas verwehrt.

Doch aus den Informationen die wir über Anika erhalten, lässt sich eine herausragende Macht ihrerseits feststellen. Es ist fast schon unwahrscheinlich, dass eine solche Beherrschung einer gesamten Gemeinschaft von einer einzigen menschlichen Frau ausgehen kann. Tatsächlich hat Anika etwas Übernatürliches. Sie wird schon zu Beginn beschrieben als „kao da je stigla iz iz druge varoši, iz tuđeg sveta“, als sei sie nicht von dieser Welt. Sie hebt sich von allen übrigen Frauen ab: „[...] odudara i likom i odelom od ostalog ženskog sveta“ (ebd.: 22). Auch die Einwohner scheinen zu spüren, dass etwas Ungewöhnliches von Anika ausgeht und bei dem ersten Kirchengang nach dem dem langen und feuchten Winter, in dem sich sozusagen ihre Verwandlung vollzogen hat („Usred duge i vlažne zime [...]“ S. 21) können ihre Blicke nicht von ihr wenden: „Pri ulasku i izlasku iz crk-

ve, pala je svima u oči Krnojelčeva ćerka. [...] Svet se okretao za njom.“ (ebd. 21). Als Mihailo anfängt sich für sie zu interessieren, obwohl der Zugereiste seit er in der Kasaba ist ansonsten kein Interesse an Frauen gezeigt hat, kann die Kasaba nicht aufhören über Anika zu reden: „Kasaba nije prestajala da govori o Krnojelčevoj kćeri [...]“ (ebd. 22).

Zunächst wird sie als „ćutljiva, ravnodušna prema svima“ (ebd.: 22) beschrieben. Später jedoch zeichnet sie sich durch Härte aus. Ihr Blick wird als „oštar, jasan i tvrd“ beschrieben und ihre ausgesprochenen Worte haben weitreichende Folgen. Die Kombination löst bei Mihailo die Erinnerung an sein traumatisches Erlebnis mit der Krstinica aus. Ihre Worte haben eine ungeheuere Kraft auf Mihailo: „Ta poslednja reč, neobično izgovorena, prisili ga da joj pogleda u lice.“ (ebd. 33).

Mit dieser Parallele zwischen Anika und Krstinica, gibt uns der Erzähler eine Ahnung, dass auch Anikas Schicksal in diese Richtung gehen wird. Die Enttäuschung über Mihailos Abweisung, bringt Anika zu dem, was die Ordnung der Kasaba stören und ihre Einwohner in große Aufruhr versetzen wird. Anika holt sich zwei Bedienerinnen, Jlenka und Saveta und öffnet ihr Haus für alle Männer. Dieser Ausnahmezustand dauert einandhalb Jahre. Der private Raum Anikas wird zu einem Öffentlichen erklärt und es gibt kaum noch einen Mann in der Stadt, der nicht zu ihr gekommen ist: „Malo-pomalo, oko Anikine kuće se stvarao logor. Bog sam zna ko sve nije noću dolazio [...]“ (ebd.: 36). Die Frauen hingegen verfluchen Anika, weil sie ihre Ehen und Familien zerstört sehen und Anika für kompletten Moralverlust und die Zügellosigkeit verantwortlich sehen.

### 3.3.2. Die Figur Mihailos

Mihailo ist nach Višegrad zugezogen und hat sich nach anfänglichen Schwierigkeiten das Ansehen der Gemeinschaft erarbeitet und die Kasaba hat ihn als Teil ihrer angenommen. Er kommt eigentlich aus Prizren, hat einen älteren Bruder, der jedoch nicht geheiratet hat, was auch für Mihailo die Aussicht auf eine Frau verwehrt. Er leidet darunter und da sein Wunsch nach einer Frau immer größer wird, geht ein eines Tages zu „Krstinicas han“ und beginnt eine heimliche Liebenschaft mit der verheirateten Krstinica. Bei einem seiner Besuche, platzt er in einen Streit Krstinicas und ihres Mannes Krsta rein und wird Komplize eines Mordes an Krsta. Traumatisiert von diesem Ereignis und geplagt von Schuldgefühlen flieht Mihailo und landet schließlich in Višegrad.

Lange Zeit treffen sich Mihailo und Anika nur in der Kirche. Nach dem Tod ihrer Eltern, bleibt Anika mit ihrer Tante und dem Bruder alleine zurück. Als Anika ihn erstmals zu sich nach Hause einlädt um ihn für den kommenden Đurđevdan einzuladen, holt ihn seine Vergangenheit ein. Er ist entsetzt darüber, dass Anikas Augen und ihr Blick ihn an Krstinica und damit an den Mord und seine ungeheuren Schuldgefühle erinnern. Er verlässt ihr Haus und wäscht sich daraufhin sogar die Hände, die gleiche Handlung wie nach dem Mord an Krsto, Krstinicas Mann, so sehr hat Anika diese Erinnerung in ihm wachgerufen: „Mihailo prđe kamenitom koritu, sede na kraj, položi obe ruke pod mlaz vode koji ga je sve više otrežnjavao, i primirivao, privodio ga stvarnosti, koja je, sad već nema sumnje, istovetna sa užasom iz sna.“ (ebd.: 35). Für Mihailo sind Anika und Krstinica eine Person geworden, er verwechselt sie nicht nur, er stellt sie auf eine Ebene. Doch nicht nur Anika wird in seinen Augen zur Krstinica, alle Frauen, die er seitdem getroffen hat, sieht er als eine einzige Frau: „[...] sve je to sada u njemu jedna jedina žena: visoka, puna Krstinica [...]“ (ebd.: 65).



Dadurch dass der Erzähler bei Mihailo Einsicht in seine Gedankenwelt hat, sind für den Leser seine Handlungen nachvollziehbarer. Wir erfahren was ihm in seiner Vergangenheit widerfahren ist und warum er in Višegrad gelandet ist. Wir erfahren sehr genau was in Mihailos Gedanken vorgeht: „Da li mu je on tada seo na noge i da li je pustio da mu Krstinica izvuče nož iza pasa? Da li je on to učinio? Evo osma godina on sebi postavlja to pitanje svaki dan i svaku noć, kao što jede i spava, i još češće [...]“ (ebd.: 27). Hier vermischt sich Erzählertext und Figurenrede, indem der Erzähler wiedergibt, was sich Mihailo denkt. Mihailo kann sich von dieser Erinnerung nicht lösen, sie ist immer präsent und holt ihn in bestimmten Situationen immer wieder ein: „I to njegovo strašno i sramno delo stoji pred njim uvek, nepromenljivo i nepopravljivo.“ (ebd.). Auch wenn schon acht Jahre vergangen sind, kann sich Mihailo vom dem Trauma nicht erholen. Anika löst schließlich die Erinnerung an das begangene Verbrechen wieder aus. Nachdem Anika ihn zu sich in ihr Haus eingeladen hatte um ihn zum Đurđevdan, dem St. Georgstag, einzuladen, ruft ihr kurzes Gespräch und Anikas klarer und harter Blick die Erinnerung wieder hervor: „To je bio poznat pogled koji je video nekad, u hanu, i koji je psle sanjao mnogo puta, nesrećan i izmučen najstrašnijim snovima. U njega je gledala Krstinica svojim zverskim pogledom, punim strašnih i nepoznatih namera od kojih valja bežati, iako se ne može nikad dovoljno daleko pobeći.“ (ebd.: 34). Er verlässt Anikas Haus und wäscht sich die Hände, so wie er es nach dem Vorfall mit Krsto und Krstinica damals getan hatte („[...] položi obe ruke pod mlaz vode koji ga je sve više otrežnjavao, i primirivao, privodio ga stvarnosti [...]“ S. 35). Von diesem Zeitpunkt an hält sich Mihailo von Anika fern und beobachtet das ganze Treiben. Doch er kann sich dem Ganzen nicht vollends entziehen, da Anika in der Kasaba der Hauptgesprächsstoff ist. So ist ein Gespräch mit Petar Filipovac, dessen Sohn Anika verfallen ist und der aufgrund dessen Anika zutiefst verabscheut, wieder ein Anlass um über Anika und

damit auch Krstinica nachzudenken. Mihailo kann nicht mehr zwischen den zwei Frauen unterscheiden, für ihn sind sie zu einer einzigen Frau verschmolzen: „Ne seća se više pravo kad je počeo da meša i izjednačuje Aniku sa Krstinicom; u njemu su odavno, oduvek čini mu se, jedno lice. I ne samo Anika nego sve one malobrojne i bedne žene koje je u ovih osam godina sreo: poneka skitnica u hanovima ili Ciganka pored drumu, koju savladan željom nije mogao da obiđe, sve je to sada u njemu jedna jedina žena“ (ebd.: 65)

### **3.3.3. Verdopplung von Räumen – Verdopplung von Figuren**

In *Anikina vremena* ist die räumliche Verdopplung und die Verdopplung von Figuren(-schicksalen) sehr auffällig. Parallelen zwischen Vujadin und Mihailo gibt es in einigen Punkten. Sowohl Vujadin als auch Mihailo leiden unter ihrer „Frauenlosigkeit“. Während Vujadins Frau früh gestorben ist, konnte Mihailo nie heiraten, da sein älterer Bruder noch nicht verheiratet war. Der Auslöser für Vujadins Amoklauf, ist vermutlich das heimliche Beobachten einer fremden Gruppe von drei Männern und zwei Frauen, was zunächst Neugier und Lust auslöst, sich später aber in Hass verwandelt (vgl. ebd.: 13 ff.). Das Haus der Nachbarn Tasić wird in diesem Moment zum ersten Mal erwähnt, in deren Richtung Vujadin letztlich in seinem Wahnsinn schießt („Na Tasića gumnu gorela je vatra [...] opali u pravcu osvetljenog gumna.“ S. 14 ff.) Später erfährt der Leser, dass auch der Großvater Melentije damals in seiner Wut auf Anika kurz davor war, zu schießen. Vujadin flieht danach in die Wälder, doch er wird gefunden und ins Krankenhaus nach Sarajevo gebracht, wo er letztlich stirbt.

Mihailos Leid wird durch seine Liebschaft mit der verheirateten Krstinica ausgelöst, wie weiter oben schon erwähnt wurde, wird er ihr Komplize beim Mord an ihrem Mann Krsta und flieht ebenfalls daraufhin. Auch Jakša verschwindet in

den Wäldern nachdem er vermutlich auf Alibeg geschossen hat: „U crnoj šumi iznad Banpolja vidi se svako veče vatra koju pali Jakša; on se odmetnuo jer nema kud u Dobrun, a ne sme u kasabu.“ (ebd.: 60). Der Wald fungiert hier als gesetzloser Raum, in den die Abtrünnigen Männer der Gesellschaft fliehen können. Die Frauen hingegen sind an den Ort gebunden und ihre Abtrünnigen Handlungen, geschehen nicht wie bei den männlichen Figuren außerhalb der Kasaba, oder palanka, sondern innerhalb des Milieus. Frauen sind demnach mehr an die Kasaba oder palanka gebunden, sind ihrer Überwachung und Kontrolle viel mehr ausgesetzt, als die Männer. Bei Andrić spielt die Opposition von Višegrad und Dobrun eine ebenfalls wichtige Rolle. Alles Schlechte ereignet sich in Višegrad. Die Fremden, die Vujadin im Wald beobachtet kommen aus der Kasaba: „[...] ugleda strance iz kasabe.“ (ebd. 11). Sie werden als unmoralisch, doch gleichzeitig als lustvoll empfunden, was Vujadins Verwirrtheit auslöst. Und auch Anika ist in der Kasaba verortet, Jakša wird erst mit seinem Besuch in Višegrad zum Abtrünnigen.

Weitere Parallelen zwischen den Figuren, wurden bereits angesprochen. Mihailos Gleichsetzung von Krstinica mit Anika und die Widerspiegelung Anikas Leben in Tijanas Schicksal, welches sich 70 Jahre zuvor ereignet hat.

Die Parallelen zwischen den Figuren sind offensichtlich und lassen auf eine Gesetzmäßigkeit der Kasaba deuten. Dadurch dass die Schicksale einzelner Figuren sich immer in weiteren Figuren spiegeln und zu wiederholen scheinen, gibt es keine Einzigartigkeit. Es scheint, als würde eine höhere Macht dafür sorgen, dass alle 70 Jahre, die Kasaba aufgewühlt werden muss, um danach wieder in ihre alte Ordnung gebracht zu werden.

### 3.3.4. Anikas Körper und ihre Bewegung im Raum

Anika benutzt ihren Körper um gegen die Kasaba zu rebellieren. Wir haben bereits im Kapitel über *Die zwei Körper*, einem Aufsatz von Mary Douglas, festgehalten, dass der Benutzung des Körpers als Ausdrucksmedium Schranken gesetzt sind. Anika widersetzt sich diesem seitens der Gesellschaft auferlegtem Verbot und macht keinen Hehl aus ihrer Prostitution die sie in ihrem Haus betreibt. Da der Erzähler keinen Einblick in die Gedankenwelt Anikas hat, bleibt ihr Handeln und auch das Rätsel um ihr Wesen ein Geheimnis für den Leser. Warum Anika das tut was sie tut, kann der Leser nur vermuten. Folgt man einem psychologisch motivierten Erklärungsversuch, so könnte die unerfüllte und unglückliche Liebe zu Mihailo ein Auslöser sein. Weiters könnte der frühe Tod der Eltern eine Rolle für Anikas Entwicklung spielen. Weshalb genau Anika so handelt bleibt ungewiss, der Leser erfährt nichts über ihre Motivation.

Nach diesem ersten Kirchengang, bei dem den Einwohnern der Kasaba und damit auch Anika selbst ihre Schönheit bewusst wurde, ist nicht nur die Kasaba, sondern auch Anika selbst verwirrt. Zu diesem Zeitpunkt wird sich Anika auch erstmals über ihren eigenen Körper bewusst: „Ali taj prvi izlazak nije zbnio samo svet nego i Aniku samu. Drugim očima poče da gleda na sve oko sebe. I kao da je prvi put primetila svoje telo, poče da se neguje i posmatra.“ (ebd.: 22). Als sei das Mädchen vorher körperlos gewesen.

Den Höhepunkt Anikas Treibens bildet, wie bereits erwähnt, ihr Ausflug nach Dobrun zum Erzpriester Melentije. Das Reisen war bis dahin den männlichen Figuren vorbehalten, allen voran Mihailo, der einen langen Weg bereits hinter sich hat. Laut Würzbach (2004) ist die Bewegung im Raum gerade für weibliche Figuren Ausdruck einer Emanzipation, da diese traditionell ans Haus gebunden sind und „dessen Grenzen sie nur selten überschreiten durfte(n)“ (Würzbach 2003:

53). Insofern stellt Anikas Ausflug nach Dobrun zweifach eine Grenzüberschreitung dar. Einerseits weil sie eine Frau ist und sich außerhalb des Hauses nur unter besonderen Umständen aufhalten sollte. Andererseits weil sie dadurch die Trennung zwischen Višegrad als dem Ort alles Schlechten und Dobrun als dem Ort von dem bis dahin das Schlechte ferngehalten werden konnte aufhebt.

### **3.3.5. Anika und die Kasaba**

Die Einwohner der Kasaba sind empört über Anikas Verhalten. Während Anika als Kind kaum wahrgenommen wurde („Kad se Anika rodila, i kako je odrasla, niko se nije ni pravo sećao.“ S. 20) und man ihr auch in ihren ersten Lebensjahren als unscheinbares, weinerliches („uvek spremna na plač“ S. 21) Kind keine sonderliche Beachtung geschenkt hat („I sasvim je razumljivo da niko nije obrćao pažnju na tu Krnojelčevu devojčicu, koja je bila neugledna retko izlazila [...]“ S. 21), wird sie zunächst durch ihre plötzliche Schönheit („“) und später durch ihre Umtriebigkeit in der Kasaba zum Hauptgesprächsstoff. Die Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung Anikas als Kind und später als Prostituierte der Kasaba ist sehr groß. Es scheint als ob sich Anika an der Kasaba rächen wollen würde.

Interessant ist, dass der Erzähler an einigen Stellen die Perspektive der Kasaba einnimmt. Susan Lanser hat das Modell der Erzählstimmen um die *communal voice* erweitert, die die Stimme einer Gemeinschaft ist. Dabei wird die Sichtweise einer Gemeinschaft angenommen und genau diesen Fall haben wir z.B. an der Stelle: „[...] ali tada se tek uvidelo šta može da počini žena otpadnica.“ (ebd.: 39).

### **3.3.6. Anikas Tod**

Schon vor dem eigentlichen Tod Anikas gibt uns der Erzähler einen Hinweis darauf und auch hier erweist sich Anikas direkte Rede als bedeutend und mit

weitreichender Wirkung. Als der reiche und zornige („bogat i besan“ S. 61) Türke (der Erzähler verrät uns nicht seinen Namen) betrunken vor Anikas Haus steht und er wütend über die Ablehnung droht sie umzubringen, sagt daraufhin Anika zu sich selbst aber laut: „Osevapio bi se ko bi me ubio.“ (ebd.: 62). Anika selbst sieht in ihrem Tod die Erlösung. Nicht nur für die Gemeinschaft, sondern womöglich auch für sich selbst. Eine weitere Andeutung auf den folgenden Tod, der damit determiniert ist, gibt uns der Erzähler durch Mihailo, in dessen Gedankenwelt er wieder Einblick hat und dem Leser diese präsentiert. Darin erfahren wir, was Mihailo von Anikas Bruder, zu dem er eine sonderbare Verbindung verspürt („Oduvek ga je nešto privlačilo tom lepom i bezazlenom mladiću. Između njega i brata ove ženekoja je ušla u njegovu sudbinu postojala je oduvek neka privlačnost, neka mešavina od ljubavi, nepoverenja i surevnjivosti.“ S. 67) sich erhofft und erwartet hat: „[...] da bi se on kao brat Anikin trebalo da sve to uvidi i oseti, i da je on sam razoruža i upokori i, ako treba, ukloni.“ (ebd.: 67). Mihailo entschließt sich die Kasaba zu verlassen und es ist interessant, dass zuerst das Gefühl des Abschieds da ist („Mihailo je osećao da se oprašta i rastaje.“ (s. 68). bevor er tatsächlich beschließt zu gehen. Zunächst ist das Gefühl da, dass Mihailo erst danach als Abschied identifiziert („Preseče ga po srcu saznanje da se on ovo oprašta.“ (S. 79). Er beschließt Anika einen Besuch abzustatten. Über seine Motivation hinsichtlich Anika weiß der Leser nicht Bescheid, der Erzähler gibt uns zunächst keine Information. Möglicherweise weiß Mihailo selbst nicht, was er genau vorhat, vielleicht nur einen Abschied, doch mit dem Hinweis auf den Tod Anikas entsteht beim Leser der Eindruck Mihailo würde etwas in diese Richtung planen. Am nächsten Morgen, auf dem Weg zu Anika, fällt Mihailo auf, dass Lales Geschäft geschlossen ist, was für diese Uhrzeit ungewöhnlich ist. Dies ist der nächste Hinweis, dass etwas Ungewöhnliches im Gange ist. Mihailo entdeckt schließlich Anikas Leiche auf dem Boden liegend: „Na zemlji je ležao Anikin leš“

(ebd.: 71). Im Kaminfeuer sieht er Lales blutverschmiertes Messer liegen. Er holt es raus und steckt es zu seinem eigenen Messer „pored svoga velikog noža koji je bio spremio za ovo jutro“ (ebd.: 72). Was es mit Lale auf sich hatte erfahren wir als Leser erst bei dem Verhör der Zigeunerin und der Hausdienerinnen Saveta i Jelenka. Diese erzählen, dass Anika den Bruder für diesen Morgen zu sich bestellt hatte. Diese Information bekommen wir aus der Perspektive der Hausdienerinnen und der Zigeunerin. Durch dieses erzähltechnische Spiel mit den Perspektiven und mit dem Grad der Fokalisierung, denn einerseits hat der Erzähler Einblick in Mihailos Gedankenwelt, andererseits wird nicht deutlich ob dieser tatsächlich einen Mord geplant hat, bleibt das Ende sehr verschlüsselt und spannend.

### **3.3.7. Das Gleichgewicht der Kasaba**

Mit dem Tod Anikas kehrt auch die Ordnung in der Kasaba wieder ein. Die Kasaba war aus dem Gleichgewicht geraten. Durch Anikas Treiben sind Ehen und Familien zerstört worden. Der Zustand wird krankheitsähnlich beschrieben, nicht nur die Schwachen erkranken daran, sondern auch die Gesunden: „Taj krug muškaraca oko Anikine kuće naglo se širio i zahvatao sve više ne samo slabih i poročnih nego i zdravih ljudi.“ (Andrić 2011: 38). Dadurch wird die Machtlosigkeit der Einwohner deutlich. Es scheint als würde sich niemand frei entscheiden und als wäre die gesamte Gemeinschaft willenlos. Von den Frauen wird sie gehasst: „Samo su žene bile složno i odorčeno protiv napasti sa Mejdana i borile se uporno, bezobzirno, ženski, bez mnogo smisla i razmišljanja.“ So wird sie einmal von der Frau eines ihr verfallenen Mannes verflucht: „Dabogda, ženo, bijesna hodila, u lancima te vodili; dabogda se gubom razgubala; sama sebi dodijala; smrti željela a smrt te ne htjela!“ (ebd.: 39).

Die abtrünnigen Frauen scheinen in der Kasaba eine Gesetzmäßigkeit zu haben. Anikas Treiben erinnert die Bewohner an die Geschichte von Tijana. An dieser Stelle wird deutlich, dass es sich nicht um einen allwissenden Erzähler handelt, denn die Erinnerung an Tijana wird über die Figure der Handlung hervorgerufen. Der Erzähler skonstruiert zunächst eine Situation, in welcher die Figuren die Geschichte von Tijana erzählen, um sie schließlich dem Leser nacherzählen zu können: "Na dućanu gazda-Petra Filipovca sastajali su se svi koji su istinski mrzeli i osuđivali Aniku. Tu se posle svake cigarete i svakog razgovora vraćao govor na devojku sa Mejdana (Aniku). U vezi s Anikom prepričavala se mnogo puta "Tijanina uzbuna", koju niko ne pamti, ali je znaju po pričanjima starijih." (ebd. 41). Tijana lebte 70 Jahre vor Anika und trieb genauso ihr Unwesen mit den männlichen Einwohnern der Kasaba, bis sie schließlich einer ihrer Verehrer der sie heiraten wollte tötete. Mit dieser Parallele zu Tijana, führt der Erzähler eine weitere Handlungs- und Zeitebene ein. Dadurch wird die Zyklisierung der linearen Zeit zu untermauert. Es stellt sich die Vorstellung einer Gesetzmäßigkeit ein, die sich immer wieder zyklisch wiederholt. Eine Zyklisierung der Zeit hinsichtlich der weiblichen Figuren hatten wir schließlich auch bei *Ljubav u kasabi*. Dadurch wird dem ganzen Geschehen und vor allem den Figuren ihre Einzigartigkeit abgesprochen. Nach diesen immer wiederkehrenden Unruhestifterinnen besinnt sich jedoch die Kasaba wieder: „Kasaba, koja se bila poremetila i podlegla privremeno , može opet da diše svojim starim, pravilnim dahom, da mirno spava, da mirno gleda.“ (ebd. 72).







## 4. Resümee

### 4.1. Subjektgenese

Regina Minde stellt fest, dass die Frauenfiguren aller drei hier analysierten Erzählungen als „Eigenpersönlichkeiten“ (Minde 1962: 77) farblos bleiben. Wie aus meiner Eingangsthese hervorgeht, kann man die drei Figuren so nicht gleichsetzen. In ihrem Subjekt-dasein gibt es einen klaren Unterschied zwischen allen drei Figuren, vor allem aber zwischen Anika auf der einen Seite und Rifka und Mara auf der anderen

Miranda Jakiša läßt in ihrem Aufsatz die Tatsache, dass nicht nur die christliche Gemeinde sich von Mara abwendet sondern auch Veli-paša sie verlässt außen vor. Zwar begegnet Mara der Schmähung der Gemeindemitglieder und allen voran Fra Grgos noch bevor Veli-paša abreist, doch erst mit seinem Verlassen ist Mara der Gemeinschaft ausgeliefert. Minde spricht im selben Zusammenhang von Mara als „rücksichtslos mißbraucht und dann verlassen“ (Minde 1962: 77) und sieht die Ursache für Maras Schicksal in Veli-paša: „Für sie ist er die Ursache ihrer Schande und der Beginn ihres seelischen Sterbens [...]“ (ebd.: 189). Minde spart die Rolle der Kirche, ihrer Mitglieder und vor allem Fra Grgos in Maras Leidensweg aus. Es wird deutlich, dass Maras Schicksal das Resultat eines Zusammenspiels zwischen der christlichen Gemeinschaft auf der einen Seite und dem osmanischen Würdenträger auf der anderen. Das unterstreicht nur ihre Rol-

le als Objekt und bestätigt die eingangs aufgestellte These, dass Andrićs Erzählungen eine Kritik über Religionen und Ethnien hinaus darstellen.

Vor allem die Figur Anikas unterscheidet sich von den anderen beiden weiblichen Figuren. Sie ist die einzige, die die Kasaba beherrscht und zwar mit einer fast schon übernatürlichen Macht, die Prunkl mit einer Analogie zu der mythischen Figur der Inanna/Ištar zu deuten versucht (vgl Prunkl 1982). Vor allem im Hinblick auf eine feministisch ausgerichtete Analyse stellt Anika den Beweis dar, dass die Frau „weder eine noch zwei“ (Irigaray 1979: 25). Luce Irigaray, Psychoanalytikerin, Kulturtheoretikerin und Vertreterin des französischen Feminismus geht weiter und fordert: „Bei aller Anstrengung kann sie [die Frau] nicht als eine Person, noch auch als zwei bestimmt werden. Sie widerspricht jeder adäquaten Definition.“ (ebd.: 25). Der französischen Schriftstellerin und Feministin Hélène Cixous widerstrebt das Konzept der literarischen Figur überhaupt, da das Subjekt meistens auf eine Identität reduziert wird, was viel zu vereinfachend ist (vgl. Cixous 1974: 384). Insofern stellt Anika ein weitaus realistischeres Subjekt dar weil sie als literarische Figur einige widersprüchliche Elemente aufweist. Auf der Ebene des aktiven Handelns ist sie der Figur Mara und Rifka ebenfalls voraus, da sie über das was mit ihr und ihrem Körper geschieht selbstständig entscheidet. Sie ist diejenige die die Kontrolle über ihren Körper und auch teilweise über die Kasaba hat, genauer über einen großen Teil der männlichen Einwohner. Ihre Macht reicht sogar über die Grenzen hinaus bis in den Nachbarort Dobrun, womit Anika die anfängliche räumliche Opposition von Višegrad als Ort allen Übels und Dobrun als den davon noch unberührten Ort auflöst. Dennoch stirbt auch Anika zum Ende der Erzählung. Doch es ist der geschickteste Tod, da Anika auch nach ihrem Tod die Kasaba überlistet. Für den Leser bleibt es unklar, ob es sich um Selbstmord handelt oder ob tatsächlich ihr Bruder Lale sie umbringt, doch Anika gibt dem Leser bereits einen Hinweis darauf, dass ihr Tod eine gute Tat

wäre: „Osevapio bi se ko bi me ubio“ (Andrić 2011: 62), was für einen geplanten Selbstmord spricht.

Was die männlichen Figuren betrifft haben wir festgestellt, dass sie nicht zwingend als starker Gegenpart den weiblichen Figuren gegenüberstehen. Bei Ledenik haben wir die Information über einige berufliche Schwierigkeiten, die letztlich auch Ursache für seine Anwesenheit in der Kasaba sind. Auch Veli-paša hat nicht nur mit beruflichen Schwierigkeiten zu kämpfen, auch gesundheitlich, körperlich und gesellschaftlich lässt sich ein Verlust verzeichnen. Schließlich haben wir in *Anikina vremena* einige psychisch labile und traumatisierte männliche Figuren wie zum Beispiel Mihailo oder auch Jakska. Abgesehen natürlich von den zahlreichen anderen Männern die Anika verfallen.

Dennoch lässt sich auf der discourse/récit- Ebene ein Ungleichgewicht zwischen den weiblichen und männlichen Figuren verzeichnen. In *Ljubav u kasabi* hat Ledenik in Form von Briefen, die er an seinen Freund schreibt, die Möglichkeit sich mitzuteilen, während der Erzähler nur an einer Stelle Einblick in die Innenwelt Rifkas hat. Bei *Mara milosnica* wird die Erzählung mit einer ausführlichen Vorstellung von Veli-paša eingeleitet, während sich Mara die gesamte Handlung hindurch nur über ihr Schicksal identifiziert. Dieses Schicksal ist das einzige Element, was sie als Figur ausmacht. Schließlich haben wir in *Anikina vremena* eine sehr genaue und ausführliche Darstellung von Mihailos Innerstem und seinen traumatischen Erlebnissen, während der Leser über Anikas Motivation für ihr Handeln gar nicht informiert wird und wir nur vermuten können, dass ihr Handeln als Reaktion auf die unerfüllte Liebe ist.

Weiters haben wir in der Analyse festgestellt, dass die Rolle der Gemeinschaft eine wichtige Rolle für die jeweiligen Schicksale der weiblichen Figuren spielen. Während Rifka unter dem Druck ihrer Familie und der Gemeinschaft leidet und

auch Mara letztlich zum Opfer ihrer christlichen Gemeinde wird, ist Anika die einzige, die umgekehrt Macht über die Einwohner der Kasaba ausübt. Auch sie kann sich der Meinung der Gemeinschaft nicht vollends entziehen, schließlich ist sie sich der Auswirkungen ihres Handelns bewusst und sieht ihren Tod als Erlösung.

Auf die Frage, wie der Unterschied zwischen den Geschlechtern narrativ strukturiert ist, lässt sich abschließend sagen, dass sich dieser hauptsächlich im Grad der Fokalisierung des Erzählers äußert. Obwohl Anika ein emanzipierteres Subjekt darstellt als Rifka und Mara, in Relation zu den männlichen Figuren bleibt sie auf der *récit*-Ebene unterrepräsentiert.







# Quellenverzeichnis

## Q.1 Primärliteratur

**Andrić, Ivo (1977):** *Mara milosnica*. In: Andrić, Ivo (1977): *Jelena, žena koje nema*. Sarajevo: Svijetlost, Zagreb: Mladost.

**Andrić, Ivo (2011):** *Ljubav u kasabi*. In: Andrić, Ivo (2011): *Ženske priče*, S. 77-89. Beograd: Dereta.

**Andrić, Ivo (2011):** *Anikina vremena*. In: Andrić, Ivo (2011): *Ženske priče*. S. 7-75. Beograd: Dereta.

## Q.2 Sekundärliteratur

**Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1969):** *Die Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.

**Allrath, Gaby; Gymnich, Marion (2004):** *Neue Entwicklungen in der gender-orientierten Erzähltheorie*. In: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart und Weimar: Metzler (Sammlung Metzler, 344).

- Allrath, Gaby; Surkamp, Carola (2004):** Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung. In: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart und Weimar: Metzler (Sammlung Metzler, 344).
- Andrić, Ivo (2011):** Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der türkischen Herrschaft. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag.
- Bartioli-Kucher, Simona; Böhme, Dorothea; Floreancig, Tatiana [Hrsg.] (2011):** Das Subjekt in Literatur und Kunst. Festschrift für Peter V. Zima. Tübingen: Francke.
- Braun, Christina von; Stephan, Inge [Hrsg.] (2000):** Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Braun, Christina von (2004):** Der Gesellschaft auf den Leib geschrieben. >Mutter Staat<. In: Rohr, Elisabeth [Hrsg.] (2004): *Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Bronfen, Elisabeth (1994):** Nur über ihre Leiche. München: Kunstmann.
- Bronfen, Elisabeth (2004):** Liebestod und Femme Fatale. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berger, Renate [Hrsg.] (1987):** Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln; Wien
- Bovenschen, Silvia (1979):** Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij (1993):** Die Struktur literarischer Texte. Aus dem Russischen von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Cixous, Hélène; Cohen, Keith (1974):** The character of „character“. In: *New Literary History*, Vol. 5, No. 2, Changing Views of Character (Winter, 1974), S. 383-402. The Johns Hopkins University Press.

- Douglas, Mary (1974):** Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Aus dem Englischen von Eberhard Bubser. Frankfurt a. M. Fischer.
- Dražić, Milimir (1962):** Ivo Andrić, the Bard of Bosnia. In: *Books Abroad* , Vol. 36, No. 1 (Winter, 1962), S. 25-26, 4. University of Oklahoma.
- Džadžić, Petar (1957):** Ivo Andrić. Beograd: Nolit
- Eakin, Paul John (1999):** How Our Lives Become Stories: Making Selves. New York: Cornell University Press.
- Eismann, Wolfgang (2009):** Ivo Andrićs Dissertation im Kontext zeitgenössischer österreichischer Bosnienbilder. In: Tošović, Branko [Hrsg.] (2009): Ivo Andrić: Graz – Österreich – Europa. Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz. Beogradska knjiga.
- Fludernik, Monika (2010):** Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: WBG.
- Genette, Gérard (1998):** Die Erzählung. Aus dem Franz. von Andreas Knop. 2. Aufl. München: Fink.
- Geyer, Paul; Schmitz-Emans, Monica (Hrsg.) (2003):** Proteus im Spiegel. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Grabes, Herbert (1978):** Wie aus Sätzen Personen werden... . Über die Erforschung literarischer Figuren. In: *Poetica* 10.4. S. 405-428.
- Gray, John (1975):** Mythologie des Nahen Ostens. Wiesbaden: Vollmer.
- Griesebner, Andrea (2005):** Feministische Geschichtswissenschaft. Eine Einführung. Wien: Löcker.
- Gymnich, Marion (2004):** Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung. In: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart und Weimar: Metzler (Sammlung Metzler, 344).

- Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hrsg.) (2009):** Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Transcript-Verlag.
- Heinen, Sandra (2007):** Bestandsaufnahmen der Erzähltheorie. (Review of: David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan [eds.], Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London/New York: Routledge 2005; James Phelan/Peter J. Rabinowitz [eds.], A Companion to Narrative Theory, Malden, MA: Blackwell 2005.) In: JLTonline (18.10.2007)URL: <http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/22/172>
- Herman, David (1999):** Narratologies: new perspectives on narrative analysis. Columbus Ohio: Ohio State Univ. Press.
- Hotz-Davies, Ingrid [Hrsg.] (2007):** Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Bielefeld: transcript.
- Hotz-Davies, Ingrid (2004):** Feministische Literaturwissenschaft und Gender Studies. In: Schneider, Ralf [Hrsg.] (2004): Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Irigaray, Luce (1979):** Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve
- Jahn, Manfred (2004):** Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie. In: Nünning, Ansgar [Hrsg.] (2004): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Jakiša, Miranda (2007):** Weibliche Leichen und die Geburt der Gemeinschaft bei Ivo Andrić. In: Hotz-Davies, Ingrid [Hrsg.] (2007): Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Bielefeld: transcript.
- Jardine, Alice (1981):** Introduction to Julia Kristeva's „Women's Time“. In: Signs, Vol. 7, No. 1, S. 5-12. Chicago: The University of Chicago Press.

- Kristeva, Julia (1981):** Women's Time. Übersetzt von Alice Jardine und Harry Blake. In: *Signs*, Vol. 7, No. 1, S. 13-35. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lahn, Silke; Meister, Jan Christoph (2008):** Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Lanser, Susan (1986):** Toward a feminist narratology. In: Warhol, Robyn (1996): *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism.* (S.674-692). Basingstoke: Macmillan.
- Lukić, Radomir (1974):** Ivo Andrić, Bibliografija dela, prevoda i literature. Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti.
- Mahler, Andreas [Hrsg.] (1999):** Stadt-Bilder. Heidelberg: Winter.
- Matzat, Wolfgang (2003):** Subjektivitätsmodellierung im Roman: Eine gattungsspezifische Skizze mit einem Blick auf das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. In: Geyer, Paul; Schmitz-Emans, Monica (Hrsg.) (2003): *Proteus im Spiegel.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mihailovich, Vasa D.; Andrić, Ivo (1966):** The Basic World View in the Short Stories of Ivo Andrić. In: *The Slavic and East European Journal* , Vol. 10, No. 2 (Summer, 1966), S. 173-177.
- Minde, Regina (1962):** Ivo Andrić. Studien über seine Erzählkunst. München: Verlag Otto Sagner.
- Minich Brewer, Mária (1984):** A Loosening of Tongues: From Narrative Economy to Women Writing. In: *MLN*, Vol. 99, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1984), S. 1141-1161.
- Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hrsg.) (2002):** Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2004a):** Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart und Weimar: Metzler (Sammlung Metzler, 344).

- Nünning, Ansgar (2004b):** Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Nünning, Ansgar; Nünning Vera (2006):** Making Gendered Selves. Analysekat-  
gorien und Forschungsperspektiven einer *gender*-orientierten Erzähltheorie  
und Erzähltextanalyse. In: Nieberle, Sigrid; Strowick, Elisabeth [Hrsg.]  
(2006): Narration und Geschlecht. Texte, Medien, Episteme. Köln, Weimar:  
Böhlau Verlag.
- Prunkl, Erwin (1982):** Die Gestalt Anikas in „*Anikina vremena*“ von Ivo Andrić.  
Erschienen in: Die Welt der Slawen, Halbjahresschrift für Slavistik, Jahrgang  
XXVII, 2. S. 341. München: Verlag Otto Sagner.
- Rißler-Pipka, Nanette (2005):** Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekon-  
struktion. München: Fink.
- Rohr, Elisabeth (Hg.) (2004):** Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib ge-  
schrieben. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Schmid, Wolf (2008):** Elemente der Narratologie. Berlin: Walter de Gruyter.
- Schneider, Ralf [Hrsg.] (2004):** Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis. Tü-  
bingen: Gunter Narr Verlag.
- Škrgo, Enes (2011):** Prognanički dani Ive Andrića. In: Tošović, Branko [Hrsg.]  
(2009): Ivo Andrić: Graz – Österreich – Europa. Institut für Slawistik der Kar-  
l-Franzens-Universität Graz. Beogradska knjiga.
- Tošović, Branko [Hrsg.] (2009):** Ivo Andrić: Graz – Österreich – Europa. Institut  
für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz: Beogradska Knjiga.
- Tošović, Branko, [Hrsg.] (2011):** Die k. u. k. Periode in Leben und Schaffen von  
Ivo Andrić (1892–1922): Austrougarski period u životu i djelu Iva Andrića  
(1892-1922). Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz.  
Beogradska Knjiga.

**Vučković, Radovan (2006):** Andrić, paralele i recepcija. Beograd: Svet knjige.

**Weigel, Sigrid (1990):** Topographien der Geschlechter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**Würzbach, Natascha (2006):** Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.





# Anhang

## A.1 Abstract

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist „Der Tod der weiblichen Figuren bei Ivo Andrić.“ In Andrićs Erzählungen sind weibliche Figuren oft vertreten. In den drei ausgewählten Erzählungen *Ljubav u kasabi* (1923), *Mara milosnica* (1925) und *Anikina vremena* (1931) haben die darin vorkommenden weiblichen Figuren zwei Eigenschaften gemeinsam. Alle drei sind in amouröse Beziehungen verwickelt, die aus unterschiedlichen Gründen gegen die Norm und Ordnung der Gemeinschaften in denen sie leben verstoßen. Weiters ist den Figuren gemein, dass sie am Ende der Handlung sterben. Sowohl die jeweiligen Liebesbeziehungen, als auch das Sterben der Figuren unterscheiden sich. Die These lautet, dass eine Entwicklung innerhalb der Entstehung der analysierten Erzählungen stattfindet. In der Analyse der Erzählungen soll auf die Erzählstruktur eingegangen werden und es soll ausgearbeitet werden, wie die Emanzipierung und Subjektwerdung narrativ umgesetzt werden. Die weibliche Figur entwickelt sich von einem eigenschaftslosen und stimmlosen Objekt der Handlung zum aktiv handelnden Subjekt der Handlung.

Ausgehend von den Erkenntnissen der Gender Studies und der Verbindung von Ansätzen der feministischen Literaturwissenschaft mit den Modellen und Analysekategorien der klassischen Erzähltheorie, wurde der Versuch unternommen,

eine geschlechterspezifische Erzähltextanalyse der vorgestellten Erzählungen durchzuführen. Bei der Analyse sollten vor allem die Kategorien des Raums, der Figur und der Stimme untersucht werden und dabei auf die geschlechterspezifischen Aspekte eingegangen werden. Einen weiteren wichtigen Untersuchungsgegenstand stellen die männlichen Figuren der Erzählungen dar. Die Analyse hat gezeigt, dass die Figur der Rifka in der ersten Erzählung, *Ljubav u kasabi*, ein eigenschaftsloses und stimmloses Objekt von Handlungen ist und ihre einzige aktive Handlung der finale Selbstmord ist, nachdem die Gemeinschaft von ihrer Liebschaft mit Ledenik erfährt und dieser daraufhin in den Wald in den Dienst des Försters versetzt wird. Hier wird vor allem die geschlechterspezifische räumliche Aufteilung deutlich. Während Ledenik mobil ist, wird Rifka zu Hause eingesperrt. Erzähltechnisch lässt sich feststellen, dass es sich um einen heterogonischen Erzähler handelt, der jedoch Ledenik die Möglichkeit gibt seine Meinung und Gefühle in Form von Briefen an seinen Freund Geza zu äußern. In die Gedankenwelt Rifkas hat der Erzähler sehr wenig bis gar keinen Einblick.

Die Figur der Mara in der Erzählung *Mara milosnica* unterscheidet sich von Rifka insofern, als sie deutlich mobiler ist und sich freier durch den Raum bewegt. Erzähltechnisch fällt auf, dass Mara als sehr empfindsam und damit typisch weiblich beschrieben wird. Hier hat der Erzähler Einblick in Maras Gefühlswelt, doch erfahren wir weniger was sie sich denkt, als was sie fühlt. Sie verfügt über eine auffällig sinnliche Wahrnehmung. Aber auch Mara ist mehr Objekt von Handlungen als aktiv agierende Figur. Zunächst ist sie Veliudin-pašas Geliebte, was sie sich nicht selbst ausgesucht hat, woran sie sich jedoch mit der Zeit gewöhnt, was sie jedoch zum reinen Handlungsobjekt macht. Als dieser sie verlässt rafft sie das unerträgliche Schamgefühl und das allgegenwärtige Bewusstsein über ihre begangene Sünde gepaart mit der Schmähung seitens ihrer religiösen

Gemeinde dahin. Ausgehend vom Konzept des Gemeinschaftskörpers als weiblichen Körper, fühlt sich die religiöse, christliche Gemeinschaft durch die Grenzüberschreitung eines ihrer weiblichen Mitglieder bedroht und verletzt.

Die Figur der Anika in *Anikina vremena* lässt sich als emanzipierteste Figur beschreiben, die selbstständig Entscheidungen trifft. Ihre Emanzipierung erfolgt in Form von mehreren Grenzüberschreitungen. Sie öffnet ihren privaten Raum und macht ihn der Öffentlichkeit zugänglich. Damit hebt sie die Opposition von geschlossenem Raum als typisch weiblichem Raum und dem öffentlichen Raum als den Männern vorbehaltenen Raum auf. Eine weitere Grenzüberschreitung findet in ihrem Ausflug aus ihrer Heimatstadt Višegrad, wo sie und ihr Haus als eine Art Freudenhaus sich befinden, nach Dobrun, in die Stadt wo der Erzpriester Me-lentije, der Vater eines ihrer Geliebten und ihr größter Feind, sich befindet. Bei *Anikina vremena* findet sozusagen eine Umkehrung der Machtverhältnisse statt. Während in den ersten beiden Erzählung die weiblichen Figuren unter dem Druck der Gemeinschaft, der Kasaba, leiden, herrscht hier Anika über die Kasaba und ihre Einwohner.

Für die männlichen Figuren lässt sich zusammenfassend sagen, dass sich auch hier eine Entwicklung feststellen lässt. Es findet eine zunehmend genauere psychologische Darstellung der männlichen Figuren statt. Wir haben es nicht mit typisch starken männlichen Stereotypen zu tun, vielmehr sind die männlichen Figuren selbst teilweise schwächelnde Charaktere. Vor allem die genaue psychologische Analyse Mihailos, der unter einem traumatischen Erlebnis leidet, dass ihn ständig verfolgt ist auffällig. Der Erzähler hat bei ihm, in Gegensatz zu Anika, einen Einblick in seine Gedanken- und Gefühlswelt, was für den Leser insofern wichtig ist, als er die Motivationen seines Handelns nachvollziehen kann, im Gegensatz zur Figur der Anika, dessen Gedanken dem Erzähler nicht zugänglich sind und dadurch auch für den Leser unbestimmt bleiben.

Abschließend lässt sich sagen, dass sie die eingangs aufgestellte These bestätigt hat und dass durch das zusätzliche Heranziehen der männlichen Figuren in die Untersuchung, sich eine den weiblichen Figuren entgegengesetzte Entwicklung feststellen lässt, was die den Eindruck den wir von den weiblichen Figuren haben untermauert.

## A.2 Sažetak

Tema ovog diplomskog rada je *Smrt ženkih likova kod Ive Andrića: Feministična analiza pripovijetki "Ljubav u kasabi", "Mara milosnica" i "Anikina vremena"*.

Mjesto radnje je u svima trim propovijetkama bosanska kasaba za vrijeme turske vladavine. U svim pripovijetkama imamo ženski lik upleten u ljubavne, skandalozne odnose. Svima je zajednička smrt na kraju radnje ali se također može zaključiti razvoj uloga. Dakle teza rada je, da se ženksa uloga razvija prema sve više emancipiranom liku. U ranoj Andrićevoj pripovijetki *Ljubav u kasabi* iz 1923. godine uloga Rifke tijekom čitave radnje ostaje objekt djelovanja, osim na kraju vršeći samoubojstvo. Uloga Mare u *Mara milosnica* Čin samoubojstva predstavlja dakle prvo i posljedno aktivno izvršeno dijelo Rifke. Uloga Mare u pripovijetki *Mara milosnica* iz 1925. godine umire na kraju priče od loše savijesti jer se upustila u ljubavni odnos sa Veli-pašom. Mara je najprije objekt čina Veli-pašinog, on je ostavlja nakon kratkog vremena, zatim je prognana sa strane svoje hrišćanske zajednice. Međutim je Mara ipak na nekoliko mjesta sama izvršiteljica radnje, na primjer kada odlučuje da biježi od svoje tetke Anuše i da se usudi otići fra Grgi. Treća pripovijetka *Aninika vremena* je iz 1931.godine. Uloga Anike u ovoj priči ne pati kao Rifka i Mara pod pritiskom kasabe, nego u ovom slučaju kasaba pati pod Anikinim "haranjem" po kasabi. Ona otvara kuću muškim stanovnicima kasabe.

Postavlja se pitanje kako izvršiti analizu teksta i po kojim kriterijama postupiti, da bi se teza potvrdila.

U prvom dijelu rada je data kratka biografija Ive Andrića, uzimajući u obzir pogotovo autorovu disertaciju pod naslovom "Razvoj duhovnog života u Bosni pod uticajem turske vladavine".

U drugom dijelu rada je dat kratki uvod u opću temu motiva žena u književnosti. Dok su žene već oduvijek izlučene iz povijesnih knjiga ili njihovi činovi nisu pismeno dokumentirani, one su popularni motiv u književnosti prvenstveno muških autora. I tu je njihovo prisustvo ograničena na književnu fikciju (Bovenschen 1979). Dalje su najprije predstavljeni temelji feminističke književne teorije i gender- studiesa, koje su temeljne za razumijevanje feminističke naratologije. Feministička književna teorija je nastala 60ih i 70ih godina u okviru feminističkih pokreta u SAD. Rad feminističke književne teorije se uglavnom odnosio na pitanja kanona, tražena je revizija književnog kanona i uključenje ženskih pisaca. Također bavljenje ženskih stereotipa u književnim tekstovima muških pisaca je dio rada feminističke književne teorije.

U njemačkom jeziku se ne razlikuje između engleskog pojma "sex" (spol) i pojma "gender" (rod). Sa pojmom "sex" ili spol se označava biološka razlika između muškarca i žene. Pod engleskim "gender" se podrazumjeva društvena, sociološka uloga individua koja nije prirodna, nego uvjetovana društvenim okolnostima. Semantika pojma gender-a se 80ih godina širi (Braun/Stephan 2000: 10). Uticaj Foucaulta, dekonstrukcija i re-lektira Freudove psihoanalize sa strane Jacquesa Lacana dovodi do novih pitanja odnosa prirode, spola i identita (Braun/Stephan 2000: 10). Gender studies polaze od pretpostavke da se u analizu uloge žene treba uzeti u obzir također i uloga muškoga spola, jer je pojam gender shvaćen kao relativna kategorija. Za našu analizu teksta to znači, da moramu uključiti i analizu muških uloga u pripovijetkama. Također uloga zajednice odnosno u ovom slučaju specifično kasabe igra značajnu ulogu, pogotovo kada uzmeno u obzir shvaćanja ženskog tijela kao tijelo zajednice (Braun 2000). Odstupanje ženskih likova od društvenih normi i reda onda znači napad na zajednicu koja se osjeća pogotovo uvrijeđena ako je u to odstupanje od norme eksplicitno uključeno tijelo žensko.

Dalje su postavljene kategorije analize. Prva kategorija je subjekt, koji u književnim tekstovima po Wolfgangu Matzatu (2003) stoji u konstantnom naponu prema društvu. Iz toga proizlaze dvije dimenzije u tekstu, individualna i kolektivna. Također naturalizacija ženskog tijela i ženstvenost kao simbolizacija svega divljega, drugoga i stranoga su bitni elementi za analizu teksta.

Treći dio rada se bavi teorijom naratologije koja predstavlja glavni instrument za analizu pripovijetki. Dok će nam klasična, strukturalistička naratologija dati osnovne pojmove na raspolaganje, feministička naratologija, nam širi okvir za pitanja specifično vezana za predstavljanje ženskih uloga u pripovijetkama. Klasična naratologija proizlazi sredinom 1960ih godina iz strukturalizma i semiotike. Temelji naratologije su teorije Ferdinanda de Saussurea koji je podijelio jezični čin u dihotomiju govor (parole) i jezik (langue). Polazeći od te opozicije parole-langue naratologija postavlja pitanje, kako od rečenica nastaju tekstovi koje čitaoc doživljava kao pripovijetku. Prateći strukturalističku tradiciju, teorija naratologije se uglavnom sastoji od stvaranjem opozicija. Jednu od glavnih opozicija predstavlja podjela teksta na fabulu i diskurs odnosno engleski i francuski pojmovi su story vs. discourse (engl.) i histoire vs. Discourse (franc.). Uvjeti za postojanje narativiteta su po Wolfu Schmidu (2008: 2) kada postoje najmanje dva različita stanja situacije lika. Između polaznog stanja i konačnog stanja moraju postojati kongruencije i razlike. Također promjena stanja se mora odnositi na jedan subjekt. U zadnjih 20 godina su u naratologiji nastali mnogi novi pristupi u teoriji pripovijedanja. David Herman dakle govori o naratologiji u množini: „In the intervening years *narratology* has in fact ramified into *narratologies* [...]“ (Herman 1999: 1). Svaka od tih novih grana ima svojstveni fokus, čiji cilj nije navesti ograničenja klasične naratologije nego razmotriti njene mogućnosti. Bit novih naratologija je označenj interdisciplinarnim radom. Tako je

feministička naratologija nastala iz saradnje feminističke književne teorije sa klasičnom naratologijom. Feministička naratologija je dakle jedna grana postklasičnih teorija pripovijedanja. Ona se uglavnom bavi istraživanjem specifičnosti književnih tekstova ženskih pisaca ali isto tako i pitanjem uloge i odnosa spolova u tekstu. Kao osnivačica feminističke naratologije se smatra Susan Lanser, koja je u svom programatičkom članku "Toward a feminist narratology" iz 1989. godine navela mogućnosti suradnje feminističke kritike i naratologije, iako naratologiju smatra kao "scientific, descriptive and non-ideological" (Lanser 1989: 674). U svojim daljim radovima Lanser širi kategoriju pripovjedača za dodatnu kategoriju koju naziva communal voice i koja označava kolektivni govor ili govor zajednice umjesto jednog auktorialnog ili personalnog pripovjedača.

Feministička književna teorija odbija binarne opozicije, koje su temeljni dio strukturalističke naratologije. Iz te kritične pozicije proizlazi sklonost prema dekonstruktivističkim pristupima. Feministički usmjerene analize tekstova muških pisaca su još uvijek rijetke.

Za konkretnu analizu pripovijetki su izrađene razne kategorije, koje će u analizi igrati značajnu ulogu. Prva kategorija je značaj prostora u pripovijetkama. 1980ih godina je kategorija prostora u kulturoznanstvu i u istraživanju književnosti sa takozvanim spatial turn-om dobila veći značaj. Prostori u književnim tekstovima nisu samo mjesta radnje nego su također nosači značaja. Oni su uvijet da se radnja uopće može odigrati. Prostori u književnim djelima uvijek stoje u određenom odnosu prema likovima koji se u njima nalaze i kreću. Natascha Würzbach (2004) se nadovezuje na model kategorije prostora Jurija Lotmana i proširuje ga uzimajući u obzir kategoriju spola. Würzbach izlaže kako je je zatvoreni prostor kao npr. kuća žensko mjesto, dok su urbani prostori ali također priroda i vezano uz to i putpvanje muška sfera, koja ženskim likovima nije



pristupačna (Wurzbach 2004: 52). Druga kategorija je književna figura. Lanser ustanovljuje da feministička kritika istraživa književne figure kao da se radi o realnim osobama (Lanser 1989: 677). Ralf Schneider i Helmut Grabes su izradili modele po kojim recipijent književnih tekstova stvara svoju sliku lika. Francuska feministica Luce Irigaray (1972) tvrdi da je problematično strpati ženski lik u jedan model, jer se ona uvijek sastoji od više likova i sve ostalo bi bilo ograničeno mišljenje.

Sljedeća kategorija se bavi pitanjima glasa, perspektive i percepcije. Za našu analizu je pitanje glasa bitno, jer iz činjenice tko ima pravo direktni govor unutar priče i iz čije perspektive pripovjedač priča, možemo zaključiti status emancipacije lika. Dalje je također bitna analiza pripovjedača, dakle da li je pripovjedač istovremeno dio radnje (homodiegetični pripovjedač) ili nije dio radnje (heterodiegetički pripovjedač). Također postoji mogućnost da bude ne samo dio radnje, nego da se priča i odnosi na osobne doživljaje (autodiegetički pripovjedač). Dalje se postavlja pitanje perspektive, dakle postoji mogućnost da pripovjedač više zna nego likovi (nulta fokalizacija) ili da je njegovo znanje na istoj razini sa znanjem likova (interna fokalizacija). Ako likovi imaju više znanja nego pripovjedač onda se govori o eksternoj fokalizaciji. Diferenciranje u toj kategoriji ide još dalje do pitanja u kojoj mjeri i na koji način se miješaju govor lika i pripovjedača i tekst lika i pripovjedača. Ako se u tekst pripovjedača umješa tekst liko, govori se o doživljenom govoru.

#### Analiza

U pripovijetci *Rifka u kasabi* imamo lik jevrejke Rifke, mlade i neobično lijepe djevojke, koja se zaljubljuje u Ledenika. On je iz „hrvatske plemićke familije“ (Andrić 2011: 79) i bivši poručnika kod dragonera u Beču, koji je premješten u kasabu gdje Rifka živi. I Ledenik primjeti Rifku i udvara joj se, dok se ne počnu sastajati tajno po noći. Kasaba i Rifkina obitelj brzo saznaju što se zbiva i

Ledenika premještaju u šumu. Za Ledenika Rifka služi provodu, on se dosađuje u kasabi i Rifka mu je kao jedina zabava. Nisu u pitanju istinska ljubav. Rifka pati od loše savjesti, jer se upustila u ljubavnu avanturu sa strancem druge vjere ali također pati otkad je Ledenic napustio kasabu. Rifka se razboli teško obitelj je zatvara u kući. Međutim Rifka bježi i vrši na kraju samoubojstvo. Samoubojstvo čini jedinu aktivnu djelatnost lika Rifke. Sve do tada ona je bila objekt radnje. Pripovjedač čitaocu ne da uvid u unutarnji život Rifke, dok Ledenic ima mogućnost izraziti svoje mišljenje i svoje osjećaje putem pisama koje piše svome prijatelju Gezi.

Iako se ime kasabe ne spominje, možemo iz opisa zaključiti da se radi o Višegradu. Geografski položaj kasabe je vrlo nezgodan: „Zatvoren vidik, mršava zemlja, divlja, klima, česte pohare i ratovi, davali su već djeci kasablijski izgled, borben i manijački (Andrić 2011: 77). Klima kasabe se odražuje na njene stanovnike. Preokret te moći se događa sa Rifkinim samoubojstvom u rijeci. Kasaba pati nakon Rifkine srmti od suše. Na kraju ljeta kiša konačno padne i doraste nova djevojčica za kojom se sva kasaba okreće. Dakle, lik Rifke je samo jedan od mnogih ako svake godine nova djevojka doraste i preuzima ulogu takve jedne pilice (ibid: 78).

U Mara milosnica imamo lik Mare koja se također upušta u vanbračni odnos sa Veli-pašom, međutim pripovjedač nam jedino priča kako je Veli-paša vidio Maru i naredio da mu je dovedu. Radnja se odigrava u Sarajevu kratko prije austro-ugarske okupacije. Veli-paša je prisiljen da napusti Sarajevo i ostavlja Maru koja je od tog trenutka pa nadalje prepuštena samoj sebi. Međutim Mara pati od mržnje sa strane svoje vjerske zajednice jer je u njihovim očima počinila veliki grijeh, koji joj neće biti oprostjen. Lik Mare je karakteriziran pogotovo kroz činjenicu da je ona još djetje. Njen identitet se sastoji najviše od spoznaje njene sudbine, ta njena sudbina je jedini konstantni dio kroz koji se ona može

karakterizirat. Mara je objekt djelovanja najprije sa strane Veli-paše, kasnije sa strane zajednice. Iako se ona bori protiv svoje sudbine, ona kao da nemože uteći umire od te patnje koja se više odigrava u njenoj glavi, nego na razini radnje. Specifično za Maru je, da je njena percepcije uglavnom čulna. Ona je jako osjetljiva i njeni opisi sa strane pripovjedača su uglavnom vezani uz njenu čulnu percepciju ili njene pokrete tijela. Često pada na koljenja ili dubi glavu. Nemamo nikakvog opisa karaktera. Za razliku od Rifke Veli-pašin karakter je opisan.

Anikina vremena se odigrava prije 1860. godina. Pripovjedač nas uvodi u radnju izlagajući priču o Porubovićima. Četiri generacije su dio radnje. Okvirna radnja predstavlja priča popa Vujadina iz Dobruna. Žena mu je rano umrla i pop je ostao udovac. Nije baš voljen kod naroda, pop pati od svog udovačkog života i tako jednog dana poludi i biva smješten u bolnicu. To je kraj okvirne radnje i početak analepse u vrijeme kada je Anika bila živa. Vujadinov djed Jakša je bio jedan od Anikinih ljubavnika i istovremeno jedna Anikina žrtva. Jakšin otac, Vujadinov pradjed, Melentije je bio Anikin najveći protivnik. Anikini roditelji su rano umrli. Anika ostaje sama sa svojim maloumnim bratom Laletom. Kao dijete ona je opisivna kao "visoka devojčica sa velikim očima, punim nepoverenja i prkosa, sa ustima koja su u sitnom licu izgledala suviše velika i uvek spremna na plač, [...] koja je bila neugledna [...]" (Andrić: 21) ali se mijenja: „ona mršava povijena devojčica pobelela je, ispravila se i ispunila preko zime; oči joj postale krupnije, usta manja.“ (ibid: 21). Tako neobično lijepu zapazi je jednog dana pri odlazku u crkvu Mihailo, koji je došao u Višegrad, jer je doživio traumatičan doživljaj. Našao se u svađi svoje ljubavnice, Krstinice sa svojim mužem Krstom, i sudjelovao u ubojstvu Krste. Taj doživljaj će ga pratiti sve vrijeme. Nešto ga privlači Aniki ali ubrzo ga ona podsjeća na Krstinicu i budi u njemu sjećanja i time njegovu lošu savjest. Od tog trenutka on odbija Aniku. Ona zatim otvara

svoju kuću muškim stanovnicima kasabe. Kao da od nje polazi nega viša snaga kasabljanu muški polude. Jedan od Anikinih ljubavnika je Jakša, Vujadinov djed. Jakšin otac, dobrunski proto, Melentije sve čini da bi Jakšu doveo kući u Dobrun, ali bezuspješno. Vrhunac radnje čini Anikin odlazak Melentiji u Dobrun, kojim ona pokazuje, da je u stanju sve učiniti i da ne postoji osoba, koja joj može postaviti bilo kakve granice. U međuvremenu Mihailo pati od svoje traume i u njemu se Krstinica i Anika mješaju i postaju jedna žena. Kao i lik Rifke i Mare Anika na kraju umire. Najvjerojatnije se Anika sama ubija, ali svoju smrt inscenira kao ubojstvo. Jednog dana poziva Mihaila i Laleta svojoj kući. Mihailo je nađe mrtvu a Lale je viđen kako prije Mihajletove posjete trči iz Anikine kuće, tako da i kasabljanji ne znaju tko je na kraju ubio Aniku. Za kasabu je bitno da je Anika nestala, jer time se u kasabo vratio stari red i mir koji je pojava Anikina poremetila.

Koje zaključke možemo povući?

U svim trim pripovijetkama imamo jasnu diskrepanciju između muških i ženskih likova. Pripovjedač ili daje muškim likovima mogućnost da se obrate, kao Ledeniku koji piše pisma prijatelju Gezi. Ili pripovjedač ima pogled u unutarnji svijet lika kao kod Veli-paše i pogotovo kod Mihaila, za kojeg imamo psihoanalitičku analizu.

Što se tiče ženskih likova, Anika se dosta razlikuje od lika Rifke i Mare. Ona prelazi više granica. Ona otvara svoj privatni prostor javnosti time jasno krši društvene zakone kasabe. Dok Višegrad predstavlja mjesto zla, tamo sve zbiva sve loše i nemoralno, tamo se nalazi Anika, Dobrun je mjesto gdje M. . tije živi, i do kojega se još nije ništa loše probilo, dok Anika ne dođe. Ona svojim pokretom dakle ukida opziciju dobrog i lošeg.

Kao što smo u teoretskom dijelu rada vidjeli, gender studies istražuju i ulogu muškoga i tvrde da se sve konstruira u relaciji sa drugim, tako da se također

muški likovi moraju uzeti u obzir. Što se tiče muških likova također možemo zaključiti razvoj likova prema sve slabijem muškarcu. Iako Ledenik ima također svojih slabih točki zbog kojih je i premješten u Višegrad, on se čitaocu predstavlja kao psihički čvrst lik. U Anikina vremena imamo obrnuto pogotova dva psihički dosta labilna lika, popa Vujadina i Mihaila.

Kao zaključak možemo reći, da se u Andrićevom djelu paralelno uz emancipaciju ženskih likova razvija dekonstrukcija muških likova na razini priče. Na razini discursa imamo konstantno prevladavanje muških likova jer pripovjedač ima više uvida u unutarnji svijet muških likova.



## **A.3 Lebenslauf**

### **Ausbildung**

#### **Volksschule Dislichstraße; Deutschland – 1992-1996**

Abschluss und Übertritt ins Gymnasium.

#### **Max-Planck-Gymnasium Duisburg; Deutschland – 1996-2005**

Erreichen der Allgemeinen Hochschulreife.

#### **Universität Wien; Österreich – 2005-dato**

Diplomstudien der Slawistik mit Bosnisch/Kroatisch/Serbisch und Romanistik mit Spanisch.

#### **Universität Zagreb; Kroatien – 2009**

Auslandsstudium am Institut für Kroatistik der Universität Zagreb im Rahmen eines ERASMUS-Simulationsprogrammes im Sommersemester 2009.

### **Referenzen**

#### **2008**

Teilnahme Sommerkolleg Literaturübersetzen  
Kroatisch-Deutsch der Karl-Franzens Universität Graz

#### **2008**

Tutorin am Institut für Slawistik der Universität Wien im Wintersemester, mit dem Schwerpunkt Kulturprogramm

#### **Oktober 2009**

Übersetzungstätigkeit aus dem Deutschen ins Kroatische/Serbische für das Institut für Soziologie der Universität Wien im Rahmen des Forschungsprojekts „Erfolgsfaktoren internationaler Studierender“ am Vorstudienlehrgang der Wiener Universitäten (VWU)

#### **2010 - 2012**

Interviewtranskriptionen für das Institut für Höhere Studien in Wien

## **Kenntnisse**

Deutsch: Erstsprache  
Kroatisch: Erstsprache  
Englisch: Sehr gute Kenntnisse  
Spanisch: Fortgeschrittene Kenntnisse  
Französisch: Grundkenntnisse  
Bulgarisch: Grundkenntnisse  
Rumänisch: Grundkenntnisse

Gute Kenntnisse im Umgang mit den gängigsten Betriebssystemen (Macintosh, Windows) und zahlreichen Anwendungsprogrammen (OpenOffice, Microsoft Office, usw.).