

Leopoldo Domínguez (Sevilla)

### **Erinnerung und Imagination: Das poetische Bild im Werk von Marica Bodrožić nach Gaston Bachelard<sup>1</sup>**

The representation of memory and imagination are recurrent themes in Marica Bodrožić's work. Both elements are interwoven with the early childhood places in her country of origin. These spaces are continuously revisited, serving as a link between past, present and future. In order to develop new ways of interpretation for the staging of Bodrožić's sites of remembrance and reinvention, Gaston Bachelard's notions of memory and imagination will be used. It has been pointed out in recent studies that there is a significant lack of depth in the conceptual use of memory by approaching the term only from the field of Memory Studies. It therefore appears particularly relevant to situate memory in larger philosophical contexts. As this article demonstrates, Bachelard's considerations relating to imagination, memory and poetic creation are useful in understanding the writing and remembering process of the German writer.

### **Von Erinnerungsräumen zu Transtopien. Zu Marica Bodrožićs Poetik des Dazwischen**

"Identität ist, wie leicht einzusehen, eine Sache von Gedächtnis und Erinnerung" behauptet Jan Assmann (1992: 89). Die Erinnerung, als wesentlicher Teil der Prozesse bei der Identitätsbildung und als Gegenpol der Neigung zum Vergessen nach traumatischen Erlebnissen, spielt im Werk von Marica Bodrožić eine große Rolle. Wie ihre Figuren zeigen, ist es notwendig, sich mit den Rissen und Lücken auseinanderzusetzen, um die Wunden des Biographischen endgültig zu heilen. So kann es nur das Gedächtnis ermöglichen, dass sich die literarischen Gestalten aus einer erlösten Vergangenheit vorwärts projizieren. Die Erinnerung fungiert als Mittel, um das Vergangene in einer nachträglichen Zeit wieder zu betreten und damit die Lücken zu schließen. Nachdem die Figuren in existentielle Not geraten sind, oft mit dem Scheitern einer Liebesgeschichte verbunden, erkennen diese in einer Art geistlicher oder mystischer Offenbarung das Bedürfnis, die traumatische Vergangenheit in die Gegenwartsebene sowie in die neuen Lebensentwürfe zu integrieren. Das Erinnern bedeutet hier die Möglichkeit ihrer individuellen Rettung, die gleichzeitig die Übernahme einer kollektivorientierten Aufgabe einschließt.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag wurde vom spanischen Ministerio de Economía y Competitividad und Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) und im Rahmen des Forschungsprojektes "Constelaciones híbridadas. Transculturalidad y transnacionalismo en la narrativa actual en lengua alemana" (PGC2018-098274-B-I00) subventioniert.

<sup>2</sup> Das Dilemma vom Erinnern und Vergessen zieht sich als roter Faden durch Bodrožićs Romantrilogie. Im ersten Roman *Das Gedächtnis der Libellen* (2010) unternimmt die Protagonistin Nadeshda eine Zugreise. Während der Fahrt von Berlin nach Amsterdam wird die Liebesaffäre der Figur zu ihrem jüdischstämmigen Landsmann Ilja aus Erinnerungsbruchstücken rekonstruiert. In Sarajewo geboren, verlässt er nach dem Krieg die belagerte Stadt. Ilja, der verheiratet ist, entkommt seiner Geliebten genauso wie der Vergangenheit, die ihn auf der Flucht weiterhin verfolgt. Auf der Reise zu ihm reflektiert Nadeshda über die Bedeutung des Gedächtnisses und des Erinnerns. Anders als Iljas immer wiederkehrendes Verschwinden erkennt Nadeshda, dass sie nur durch das Erinnern instande ist, ihre Identitätskonflikte zu lösen. Als sich Nadeshda dafür entscheidet, in die Vergangenheit zurückzublicken, muss sie sich wieder mit den traumatischen Erfahrungen konfrontieren. Sie akzeptiert aber, dass es ihre Aufgabe ist, die grauenhaften Tage ins Gedächtnis zurückzurufen und damit ihre geteilte kollektive Geschichte in Sicherheit zu bringen. Diese Anerkennung und Aneignung des familiären und kulturellen Erbes

Neben dieser ersten Form der Erinnerung entfaltet sich in ihrem Werk eine zweite, die darin besteht, nicht die Bilder, real oder fiktiv, einer vergangenen Zeit hervorzurufen, sondern diese durch ihre Figuren neu zu erschaffen. Bodrožić bezieht sich in ihrem Essay *Das Auge hinter dem Auge* auf ein Zitat von Seamus Heaney. Der Text, in dem Bodrožić über den eigenen Schreibprozess nachdenkt, wird mit den folgenden Worten eingeführt:

Damit die Menschen die bestmöglichen Lebensbedingungen schaffen können, ist es unerlässlich, dass die Vision der Wirklichkeit, die die Poesie vermittelt, transformativ sei, also mehr als nur ein Ausdruck der realen Gegebenheiten ihres historischen und geographischen Ortes. (Bodrožić 2015: 5)

Diese Form der Imagination, auch mit der Erinnerung verbunden, ist bei Bodrožić besonders deutlich an der Veranschaulichung grenzüberschreitender Identitäts- und Lebensräume zu erkennen. In dieser Hinsicht gilt Bodrožićs Konzept eines Dazwischens als Metapher der Pluralität von Räumen, Sprachen und Kulturen, in denen die Figuren in ständiger Bewegung sind und ihre Identitäten entwickeln. Bodrožićs Ansatz kann im Zusammenhang mit einer Betrachtung der "Zukunft als kulturelles Faktum" (Appadurai 2013) gesetzt werden. Arjun Appadurai (ebd.: 285) hat kritisiert, dass die Anthropologie (und insgesamt die Sozial- und Kulturwissenschaften) aufgrund einer Fokussierung auf die kritische Rekonstruktion des Vergangenen die Zukunft außer Acht gelassen haben. Sowohl ihr intellektuelles Konstrukt als auch derselbe Begriff der Kultur seien noch durch die Linse der Vergangenheit zu stark geprägt. Um ein Konzept der Zukunft aufzubauen, plädiert er für die Erforschung der Interaktion zwischen Imagination, Antizipation und Aspiration, welche aus dem menschlichen Handeln entstehen. Daher sollte die Imagination, als soziale Realität, Praxis und Arbeitsmethode konzipiert, wieder in den Mittelpunkt der kulturellen Aktivität gestellt werden (ebd.: 286).

Besonders im Falle von gefährdeten und marginalisierten Bevölkerungsgruppen sollte nach Appadurai (ebd.: 288) die Ausübung des Erinnerns nicht nur auf die Betrachtung der Vergangenheit, sondern gleichzeitig auf die Bereitstellung neuer Verhandlungsräume fokussiert werden. Die Literatur, wie auch andere kulturelle

---

spielt ebenso eine zentrale Rolle im zweiten Roman *Kirschholz und alte Gefühle* (2012). Die Hauptfigur, Arjeta Filipo, verlässt Sarajewo, um in Paris Philosophie zu studieren. Wie Nadeshda versucht sie einen neuen Anfang, um ihre inneren Lücken mit der Liebe zu füllen. Die Entscheidung Hiromis, mit dem Arjeta in Paris zusammenwohnt, nach Tokio zurückzuziehen sowie das Scheitern ihrer Liebesbeziehung, führen dazu, dass sie sich für Berlin entscheidet. In Arjetas neuer Wohnung in Berlin gibt es kaum Mobiliar außer einem Tisch aus Kirschholz, der ihrer Großmutter gehörte. Der Tisch stellt ihre einzige Verbindung mit der Vergangenheit dar. Nach fünf Jahren beschließt sie, ihre Erinnerungen wieder zu beleben und sie in Ordnung zu bringen. Auf dem hundertjährigen Tisch, an dem sich Arjeta und Hiromi in Paris über Hannah Arendt unterhalten haben, verteilt sie zum ersten Mal die Fotos aus den Plastiktüten, die ihrer Mutter gehörten. Indem sie die Fotos betrachtet, versteht sie, dass die Wunden des Krieges in ihr noch nicht ganz verschlossen sind. Das Schweigen ihrer Familie spürt sie als Last auf ihren Schultern. Die Vergangenheit, die sie zuvor abgelehnt hat, taucht als unverzichtbarer Teil ihres Lebens auf. Erneut eröffnet das Erinnern der Figur die Möglichkeit, sich vom Liebesleid zu erholen und ihrem Leben einen neuen Sinn zu geben. Im dritten Roman *Das Wasser unserer Träume* (2015) befindet sich Ilja in einem Zustand des klinischen Todes in einem Krankenhaus der amerikanischen Stadt Chicago. Im Werk wird auf den Styx hingewiesen. Iljas Reise in das Reich der Unterwelt entspricht einem Übergangs- und Transformationsprozess. An der Schwelle zwischen Leben und Tod, Erinnern und Vergessen, beschließt letztlich die Figur, das erlebte Trauma aufzuarbeiten. Ilja beschreibt sich als jemanden, der alles verloren hat. Seine Auferstehung benötigt die Wiedergewinnung der Erinnerungen, um das Vergangene zu bewältigen und die biographischen Schnitte und Lücken zu beseitigen.

Artefakte, bietet einen Rahmen, um neue Konstruktionen des Diskurses zu gestalten, die mit den bisherigen dominanten gesellschaftlichen Modellen rivalisieren (Foroutan 2018: 21). Regina Römhild (2018: 64) spricht z.B. über "Entdeckungen heterotopischer Momente von Konvivialität", die die festgelegten Kategorien von Zugehörigkeit und ihre Grenzen infrage stellen. Im gleichen Sinne schlägt Erol Yildiz (2018: 57) in Bezug auf Homi Bhabhas Formulierung des *Third Space* die Begriffe "Transtopien" oder "Topografien der Vielheit" vor. Damit bezieht sich Yildiz auf die kreative Darstellung von Zwischenräumen, in denen Menschen und Ideen in Bewegung sind, welche den Ansatz neuer Ideale und das Streben zum Nach- und Umdenken anregen. Hinsichtlich der Gestaltung von performativen Transtopien beschreibt Appadurai (2013: 287) die Imagination als eine alltägliche Energie, die sich in liminalen Momenten zeigt. Diese wird in speziellen Zuständen im benjaminischen Sinne der Jetztzeit gegenwärtig wie in Initiationsriten oder Augenblicken der Vorsehung.

Anders als eine erfolgte soziale Wirklichkeit wird das Dazwischen als ein erwünschter und ersehnter dritter Raum dargestellt, in dem sich das Verlangen nach Hybridität und Transzendierung der Grenzen herauskristallisiert. "Wir glitten vom Denken ins Erzählen", schreibt Bodrožić (2010: 29), "segelten auf unseren Erinnerungen und inneren Bildern hinüber, in irgendetwas Drittes, das wir noch nicht kannten". Das Erinnern fungiert hier als Ausgangspunkt, um eine Zukunft zu skizzieren, die etwas mehr als ein technischer oder neutraler Raum ist, da dieser von Gefühlen durchdrungen wird (Appadurai 2013: 286f.). Raum gilt in Bodrožićs Werk als Medium erinnertes und imaginativer Rekonstruktion (Dünne 2011: 143) sowie gleichzeitig als Schauplatz neu entworfener Lebensformen und Identitätsmuster. Allerdings erscheint ihre Inszenierung des Raumes in all seinen Varianten und Möglichkeiten von einer aus der Kindheit "empfindungsbeladenen Topographie" (Rădulescu 2012: 64) durchzogen. Das Bild Dalmatiens und der mediterranen Landschaft ist bei Bodrožić immer wieder als Echoraum erkennbar. Ihre Texte stellen eine tiefe Sehnsucht sowie eine markante emotionale Beziehung zu einem Herkunftsort und kulturellem Raum dar, die sogar in der poetischen Sprache ihre Spur hinterlassen haben.

Bis zu ihrem zehnten Lebensjahr wächst Bodrožić bei ihrem Großvater in einem kleinen Ort in der Gespanschaft Split-Dalmatien (Zadvarje) auf. 1983 zieht sie zu ihren in Hessen lebenden Eltern. Den Balkankrieg erfährt Bodrožić aus einer doppelten Distanz: Neben der geographischen Entfernung, findet sie Zuflucht in der neu erworbenen Sprache. Im Gegensatz zum "Schutzdamm" (Bodrožić 2007: 27), der für Bodrožić die deutsche Sprache bedeutet, "ruft die erste Muttersprache schmerzhaft Erinnerungen an das Geburtsland wach" (Rădulescu 2012: 66). Zu dieser Zeit schreibt sie ihre ersten Verse. Laut Bodrožić waren diese "ein vollkommen dilettantischer Versuch, mit den vielen Widersprüchen" des Krieges fertig zu werden (Albath 2010). Als ihre Eltern nach dem Konflikt nach Kroatien zurückkehren, fühlt sie sich nicht mehr mit dem neu entstandenen Heimatland verbunden und zieht nach Paris. Der Aufenthalt in der französischen Hauptstadt sowie der Besuch anderer europäischer Städte dienen jedoch dazu, dass sie neue Verbindungen zu ihrer ursprünglichen Identität herstellt. Als sie auf einer Reise in Rom von einer Frau in einem Bus auf Englisch angesprochen wird, fällt ihr ihre slawische Aussprache auf. Die erneute Begegnung mit der ersten Muttersprache weckt in ihr einen nostalgischen Blick auf die Vergangenheit. Darüber hinaus werden während ihrer Spaziergänge auf den Straßen von Paris die Treffen mit Menschen aus dem ehemaligen Jugoslawien immer häufiger. Bodrožićs

Entdeckung ihres verloren geglaubten slawischen Erbes trifft auf einmal mit dem Gefühl der Einsamkeit in der Metropole sowie dem Erlernen einer neuen Landessprache zusammen. Während sie beim Studium des Französischen feststellt, dass unter dem Deutschen der dalmatinische Dialekt und die Sprache der Kindheit noch erkennbar sind, spürt sie überall in der Architektur der Pariser Großstadt die Resonanzen ihres Herkunftslandes.

Einerseits betrachtet Bodrožić im zweiten Exil die geerbte Sprache, anders als vorher, als Medium, das die Wiederherstellung von Brücken mit dem Raum ihrer herkömmlichen Wurzeln und seinen dortigen Menschen ermöglicht. "Die Wörter", schreibt Bodrožić (2007: 42), "wie Verbündete, reichten sich zwischen uns und unseren Brustkörben die Hände". Andererseits taucht der Gedanke auf, dass die politische Spaltung Jugoslawiens keinen Schaden in ihrer Wahrnehmung des Heimattraums verursacht hat (Rădulescu 2012: 68). Sie hofft, dass die Wunden des Krieges durch die Neuerfindung ihrer Herkunftsräume geheilt werden können. In ihrem autobiographischen Essay *Sterne erben, Sterne färben* schreibt Bodrožić: "Es bleibt das Unberührbare, das Ersterlebte" (Bodrožić 2007: 91). Mittels des Erzählens zielt sie auf eine Wiederentdeckung der Kindheit. Sie kommt der vergangenen Zeit und den einst bewohnten Räumen entgegen, um den "alten, unvergitterten Blick" (Bodrožić 2015: 16) der früheren Jahre erneut zu suchen. Zu dieser Zeit waren die Grenzen in ihrem Bewusstsein zwischen Faktizität und Imagination aufgelöst. Bei dieser Suche reflektiert sie über die Ereignisse und Folgen des Balkankonflikts. Außerdem entwickelt sie eine Kollektiverinnerung, in der sich das eigene Schicksal mit dem der Opfer verknüpft. Aufgrund der fehlenden Selbsterfahrung wird für Bodrožić die Sammlung anderer Erfahrungen notwendig. Wichtiger als die genaue Feststellung der Begebenheiten ist aber ihre Belebung, um daraus Lehren für künftige Möglichkeiten ziehen zu können. Da Kriege andere Kriege widerspiegeln, ist es ebenso von Bedeutung, das Erinnern in breiteren Zusammenhängen zu verorten (Bodrožić 2015: 29).

Ähnlich wie Gaston Bachelard sieht Bodrožić die poetische Erschaffung als potenzielle Chance, um neue Bilder jenseits der bekannten und sich wiederholenden Muster zu gestalten. Die Sprache, die sich im dichterischen Akt entfaltet, entzündet die Erinnerung und regt die Vorstellungskraft an. Diese Dichtkunst ermöglicht zudem die Reise ins Innere und damit die Erkundung des "noyau d'enfance" (Bachelard 1960: 85) sowie die Begegnung und Vereinigung "mit unserem ureigenen Plural" (Bodrožić 2008: 67) oder mit "l'antécédance l'être" in den Worten Bachelards (1960: 95).

### **Erinnerung und Imagination nach Gaston Bachelard**

1942 formuliert der französische Philosoph Gaston Bachelard in seinem Essay *L'eau et les rêves. Essay sur l'imagination et la matière*, dass seine Studien im Bereich der poetischen Imagination darauf zielen, Instrumente zur Verfügung zu stellen, um neue Ansätze in der Literaturkritik zu entwickeln (Bachelard 1942: 26). Für Bachelard bietet die Literatur einen Rahmen, um die anthropologische und kulturelle Aktivität des Menschen zu betrachten. Obwohl er in den 1930er und 1940er Jahren unter starkem Einfluss der Psychologie und insbesondere der Psychoanalyse steht, entfernt er sich über die Jahre hinweg zunehmend von dieser zugunsten der phänomenologischen Methode (Puelles Romero 1998: 335). Statt der Suche nach Vorgeschichten und Kausalzusammenhängen von poetischen Bildern, richtet sich sein Projekt auf den Versuch einer Kommunikation mit dem schöpferischen Bewusstsein des Dichters (Bachelard 1960: 1).

Neben der Form der Erinnerung als Mittel für die Untersuchung der Vergangenheit der Subjekte, mit der sich die Psychoanalyse beschäftigt, interessiert sich Bachelard vor allem für die Form der Erinnerung in ihrem Verhältnis zur Imagination. Nach Bachelard trägt die Imagination nicht nur dazu bei, die Bilder der Wirklichkeit zu formen und damit dem Gedächtnis als Beistand zu dienen,<sup>3</sup> sondern gleichzeitig diese Bilder der Wirklichkeit zu verformen. So unterscheidet er zwischen einer Funktion des Realen und einer Funktion des Irrealen. Während die erste Funktion von der Vergangenheit geleitet wird, trennt sich die Form des Irrealen von der Vergangenheit sowie der Wirklichkeit und öffnet sich in die Zukunft (Bachelard 2020: 48f.). Die poetische Schöpfung strebt für Bachelard nicht danach, die Realität mimetisch darzustellen, da sie diese überschreiten und transzendieren soll. Die Imagination steht einer Wiedergabe der Wahrnehmung, in der das anwesende Bild an das abwesende Bild erinnert, entgegen (Bachelard 1943: 5). Ein Bild, das Zeichen der Wahrnehmung in sich trägt, wird zu einem stabilen und geschlossenen Bild, welches die Imagination beschränkt. Anders als die Vergangenheit nachzubilden, plädiert er für eine "offene" und "ausweichende" Imagination: "Percevoir et imaginer son aussi antithétiques que présence et absence. Imaginer c'est s'absenter, s'élancer vers une vie nouvelle" (ebd.: 8). Das Erinnern führt zu einer Wiederholung des Vergangenen. Demgegenüber ist die Imagination in der Lage, neue Wirklichkeitsvarianten zu entfalten.

L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision. (Bachelard 1942: 25)

Im Prolog seines Werks *Les cadres sociaux de la mémoire* behauptet Maurice Halbwachs (1994: VI), dass Subjekte Erinnerungen in ihr Gedächtnis zurückrufen, um Fragen zu beantworten, die ihnen andere stellen.<sup>4</sup> Halbwachs geht von der Idee aus, dass die Veränderungen bzw. die Schaffung neuer sozialer Rahmen in der Gegenwart dazu führen, die Vergangenheit neu zu interpretieren. Das Vergangene ist nach Halbwachs dennoch festgelegt. Erinnerungen bieten nur mögliche Annäherungen und Rekonstruktionen des Geschehens. Außerdem hebt Halbwachs die Rolle des Gedächtnisses als Mittel der Erkenntnis hervor. Die Vergangenheit betrachtet er als Quelle und Ausgangspunkt jedes Ansatzes mit Blick auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Gegenüber Halbwachs' These, die Erinnerung als Medium der Erkundung der Wirklichkeit zu verstehen, führt diese nach Bachelard zu einer Versteinerung der Bilder. Die Erinnerung, so Bachelard, verhindert die Fähigkeit, neue Visionen und Bilder zu erzeugen. Für Bachelard ist das Bild nicht der Ausdruck eines Antezedens oder die Äußerung eines Wesens, das in einem Zustand der Latenz war, sondern ein

---

<sup>3</sup> Bereits Aristoteles meint, dass die durch die Sinne erfassten Wahrnehmungen zuerst durch die Imagination bearbeitet sind. Die daraus entstandenen Bilder umfassen das Material, mit dem der menschliche Geist operiert. Deshalb platziert er die Imagination neben dem Gedächtnis im gleichen Teil der Seele. Die Imagination, die zudem als Depot vorheriger Bilder fungiert, nimmt am Prozess der Gestaltung von Bildern teil, die Aristoteles mit der Gravierung in Wachs mit einem Siegelring oder einer Porträtmalerei vergleicht (Yates 1984: 32f.).

<sup>4</sup> Halbwachs bezieht sich auf eine Geschichte, die er in einem Band des *Magazin Pittoresque* findet. 1731 wurde ein Mädchen im Alter von neun oder zehn Jahren in den Wäldern in der Nähe von Châlons entdeckt. Vermutlich hätte das Mädchen in der neuen gesellschaftlichen Umgebung sehr wenige Erinnerungen aus seinem vorherigen Leben bewahrt. Nach Halbwachs war es notwendig, dem Mädchen Bilder zu zeigen, damit es die Erinnerungen, verbunden mit den daraus entstandenen sozialen Rahmen, wieder evozieren konnte.

Resultat von sich selber. Diese fehlende Referentialität des Bildes befreit es von der Last der Representativität, mit der es in verschiedenen realistischen Traditionen verknüpft war (Puelles Romero 1998: 336f.). Hinsichtlich Bachelards Konzeption des Bildes behauptet Paul Ricœur, dass er die Idee Bachelards übernommen hat, "l'image n'est pas un résidu de l'impression, mais une aurore de parole [...]. C'est le poème qui engendre l'image" (Ricœur 1975: 272). Im gleichen Sinne spricht Jean-Paul Sartre über eine naive Metaphysik des Bildes: "Cette métaphysique consiste à faire l'image une copie de la chose, existante elle même comme une chose" (Sartre 1981: 3). Die Betrachtung des Bildes als die Kopie einer Sache mindert den Wert des Bildes in Bezug auf die Sache, die das Bild vertritt: "du fait même qu'elle est image, elle reçoit une sorte d'infériorité métaphysique par rapport à la chose qu'elle représente. En un mot, l'image est une moindre chose" (ebd.: 4f.). Ähnlich wie Bachelard stellt für Sartre das Bild "une acte et non une chose" (ebd.: 162) dar. Diese Akte der Imagination sind zahlreich sowie einzigartig und flüchtig (Bachelard 1960: 161). Aus diesem Grund hat eine Phänomenologie der Imagination die Aufgabe, die ephemere Natur des Bildes zu erfassen (Bachelard 1984: 197).

Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image: s'il y a une philosophie de la poésie, cette philosophie doit naître et renaître à l'occasion d'un vers dominant, dans l'adhésion totale à une image isolée, très précisément dans l'extase même de la nouveauté d'image. L'image poétique est un soudain relief du psychisme, relief mal étudié dans des causalités subalternes. (Bachelard 2020: 27)

In *La mémoire collective* unterstreicht Halbwachs, dass das Festhalten jeder Erinnerung einen räumlichen Rahmen benötigt (1950: 146). Halbwachs bezieht sich auf Auguste Comte, für den das seelische Gleichgewicht größtenteils von den materiellen Objekten abhängt, mit denen die Menschen in ihrem Alltag interagieren. Da sie wegen ihrer langfristigen Unveränderbarkeit den Menschen ein Bild von Dauerhaftigkeit und Stabilität bieten, werden sie zu erforderlichen Fixpunkten, um das Gedächtnis und damit die Identität zu gestalten. Das externe Umfeld prägt für Halbwachs die Subjekte und ihre Erinnerungen in dem Maße, dass dieses in alle Ebenen ihres Bewusstseins eindringt. Der flüchtige Charakter des Bildes und seine Vielfalt führen nach Bachelard dazu, dass die Subjekte unterstützende Elemente benötigen, um die entstandenen Bilder im Gedächtnis zu speichern. In *La poétique de l'espace* setzt Bachelard den Fokus nicht auf das Vorstellungsvermögen, sondern auf das Gedächtnis. Dies wird im Text mit einer Wohnstätte verglichen: "Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des 'maisons', des 'chambres', nous apprenons à demeurer en nous mêmes" (Bachelard 1957: 52). Ferner äußert er hinsichtlich des Raumes:

La mémoire – chose étrange! – n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. [...] Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés. (ebd.: 62)

Anders als Bergson<sup>5</sup> meint Bachelard, dass das Gedächtnis nicht in der Lage sei, die Zeit, in der die Bilder entstanden sind, zu rekonstruieren. Erinnernte Bilder sind

---

<sup>5</sup> Bachelard bezieht sich in seinen Formulierungen, wie auch Halbwachs, auf Henri Bergson. Nach Bachelard weist Bergson in *Matière et mémoire* nur einmal auf den produktiven Charakter der Imagination hin. Diese Funktion der Produktion von Bildern entspricht bei Bergson einer

wie Momentaufnahmen, die sich im Gedächtnis nur in ihrer Kurzlebigkeit einfangen lassen. Darüber hinaus ist nach Bachelard die Lokalisierung von Erinnerungen eine Aufgabe des Biographen. Sie entspricht einer Art externer Historiographie. Auftrag der Hermeneutik soll nach Bachelard die Suche nach den intimen Räumen und Bildern des Dichters sein.<sup>6</sup> Notwendig ist die Entdeckung der Lagepläne seiner Träumereien<sup>7</sup> oder die Räume seiner Einsamkeiten (ebd.: 62). Daher ist eine "Topo-Analyse" (ebd.: 41) geeigneter als die Psychoanalyse. Im Zusammenhang mit den bereits erwähnten Funktionen des Realen und des Irrealen, unterscheidet Bachelard zwischen einer formalen und einer materiellen Imagination. Die formale Imagination entspricht der Sprache und den Metaphern im dichterischen Akt. Die materielle Imagination bezieht sich auf die Räume, die das Erinnern und die Imagination unterstützen und katalysieren: "La vue les nomme, mais la main les connaît" (Bachelard 1942: 8). Sie bilden die Quelle, aus der sich die schöpferische Kraft der imaginierten Bilder ernährt. In Bachelards These einer materiellen Imagination wird neben den Innenräumen des familiären Zuhauses auf die vier Elemente der präsookratischen Tradition hingewiesen: Erde, Feuer, Wasser und Luft (ebd.: 10). Diese stellen Befestigungspunkte für das Gedächtnis sowie gleichzeitig Auslöser der Imagination dar. Nach Bachelard (1942: 8) gibt es literarische Werke, in denen beide Formen der Imagination zusammentreffen und miteinander kooperieren. Es ist für ihn sogar unmöglich, sie völlig zu trennen. Wie daraus hervorgeht, gilt eine solche Unmöglichkeit für die Beziehung zwischen Imagination und Erinnerung.

Laut Bachelard sind es die Erinnerungen an die Einsamkeit unserer frühen Kindheit, in denen sich Imagination und Erinnerung am engsten verknüpfen. Er sagt: "C'est là que l'être de l'enfance noue le réel et l'imaginaire, qu'il vit en toute imagination les images de la réalité" (Bachelard 1960: 92). In der menschlichen Seele bleibt ein Kindheitskern, der stillstehend aber immer noch abrufbar auf der anderen Seite der Grenze zu den kollektiven bzw. sozialen Erinnerungen liegt. Dieser Kindheitskern, der in einigen Seelen eine unauslöschbare Spur hinterlässt (ebd.: 84), wird verschüttet, seitdem das Kind das Alter der Vernunft ("*l'âge de raison*") (ebd.: 91) erreicht hat. Dem Kind wird die Geschichte der Familie und der Gesellschaft gelehrt, damit es sich in das Leben der anderen integriert. Auch die frühe Kindheit, die ihm genauso beigebracht wird, ersetzt die andere und wird

---

geringeren Freiheitsaktivität. Im Gegensatz dazu betrachtet Bachelard die Imagination (anders als das Gedächtnis) als die stärkste Kraft der menschlichen Natur (Bachelard 2020: 47f.).

<sup>6</sup> Bachelard beruft sich auf Lautréamont und die Erläuterung seiner Werke wie *Les Chants de Maldoror*. Bachelard meint, dass die Imagination eher aus einem irrationalen Akt des Dichters entstehe. Für die Analyse der poetischen Bilder ist es notwendig, die intime Beziehung zwischen dem Dichter und den Bildern wieder zu beleben sowie das einst erweckte Gefühl durch diese zu verlängern. Anders als Bergson und seine Idee der *durée*, legt Bachelard den Fokus auf den Augenblick (*l'instant*). Für ihn ergibt sich die zeitliche Dauer aus der Summe der verschiedenen und diskontinuierlichen Augenblicke (Chudak 2012: 405f.).

<sup>7</sup> Ähnlich wie Halbwachs, entfernt sich Bachelard von der Idee Bergsons, dass Subjekte in ihren Träumen Erinnerungen verarbeiten. Auch Sigmund Freud (1900: 13) meinte, dass Ausnahmen vorkommen, "in denen ein Traum ein Erlebnis ebenso vollständig wiederholt wie unsere Erinnerung im Wachen es vermag". Für Bachelard ruht das Gedächtnis, genauso wie die menschliche Fähigkeit der schöpferischen Imagination, auf der Träumerei. Anders als der Traum (*sommeil*), zeigt sich die Träumerei (*rêverie*) als eine unerschöpfliche Quelle für Erinnerungen und Imaginationen (Bachelard 1942, 9; 1960: 51), die pausenlos wirkt (Bachelard 1960: 18). Darüber hinaus bezieht sich Bachelard auf die Unterscheidung Jungs zwischen *animus* und *anima*, die die menschliche Seele bilden. Bachelard verbindet sie mit dem Traum sowie mit der Träumerei: Während im Traum (*animus*) das Männliche vorherrscht, besitzt die Träumerei (*anima*) eine überwiegende weibliche Natur (ebd.: 53).

in seinem Gedächtnis bewahrt. Daher muss nach Bachelard diese erste einsame Kindheit erneut imaginiert werden: "En la réimaginant, nous avons chance de la retrouver dans la vie même de nos rêveries d'enfant solitaire" (ebd.: 85). Im Gegensatz zu Halbwachs' These, werden die Fragen der Subjekte nicht immer im Rahmen eines kollektiven bzw. sozialen Gedächtnisses beantwortet. So äußert Bachelard (ebd.: 92), dass das befragte Kind die Geheimnisse seiner Einsamkeit nicht aufdeckt. Dies stellt ebenso die Idee Halbwachs' infrage, dass es keine persönlichen Erinnerungen gebe.

Bachelard vergleicht das Gedächtnis mit einem Trümmerfeld. Parallel dazu stellt er fest, dass die Vergangenheit nicht etwas Stabiles ist. Darüber hinaus kann sie nicht im Nachhinein exakt wiedergewonnen werden (ebd.: 85, 89). Für Bachelard ist es nur in der Imagination der Subjekte möglich, in ihrer vergangenen Zeit zu graben. Auch die frühe Kindheit ist nur in der Imagination wieder zu finden. Sie liegt an der Schwelle zwischen Geschichte und Legende (ebd.: 86). Diese erste Kindheit wird zudem idealisiert. Laut Bachelard schließt sie eine Schönheit ein, die durch ihre Rückgewinnung erneut erlebbar wird. Sie ist nicht nur eine anregende Periode des intimsten Lebens, sondern auch der einzige Moment, in dem Menschen eine absolute Freiheit genießen. Die Vorstellungskraft der Subjekte verliert sich nach Bachelard, wenn sie in die Erwachsenenwelt und ihren Diktaten der Vernunft eingeführt sowie mit den kollektiven Erinnerungsdiskursen verbunden werden.

Bereits Sigmund Freud (1908) vergleicht in *Der Dichter und das Phantasieren* die Aktion des Dichters mit dem kindlichen Spielen. In diesem befinden sich ihre ersten poetischen Spuren. Das Spielen wird später von den Erwachsenen durch die Phantasie ersetzt. In der Schrift werden die unterdrückten Wünsche des erwachsenen Menschen dargestellt, die realisiert werden wollen. Nach Freud phantasiert nur der unzufriedene Mensch. Im Gegenteil dazu ist für Bachelard die poetische Imagination Ausdruck eines glücklichen Menschen (Bachelard 2020: 43). Die erträumte Kindheit ermöglicht es ihm, sich mit dem Kosmos und mit der Vorgeschichte des eigenen Wesens zu vereinigen. In dieser imaginierten Kindheit ist nach Bachelard der Faden wieder zu finden, der das Subjekt den Urmenschen annähert. Der Faden reißt, wenn der Mensch die Schwelle zur Erwachsenenwelt übertritt. Bachelard (1960: 96) bezieht sich auf Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. Bei Moritz wird die Kindheit mit Lethe verglichen. Vom Wasser des Flusses des Vergessens hätten Menschen getrunken, um sich nicht im vorherigen und zukünftigen All zugunsten einer eingeschränkten Persönlichkeit aufzulösen. Bachelard beschreibt den kosmischen Kindheitskern als eine Art Limbus. Um dem Gedächtnis auf die Sprünge zu helfen und die psychischen Spuren der Kindheit und somit die Vorgeschichte des Wesens wiederzugewinnen, können uns die Dichter helfen. Zwar führen die geschilderten Bilder des Dichters nicht zu unserer eigenen Vergangenheit, doch spüren wir, dass diese Bilder in uns verwurzelt sind (Bachelard 2020: 29). Hilfreicher als die sich wiederholenden und zur Gewohnheit werdenden Erinnerungen, sind die Änderungen, die uns die poetischen Bilder anbieten (Bachelard 1960: 91). Diese geben unseren Erinnerungen eine neue Aura (ebd.: 99). Darüber hinaus soll nach Bachelard die Wahrnehmung durch das Staunen ersetzt werden. Das Staunen über die wiedergewonnene Vergangenheit ist nötig, um die Werte des Wahrgenommenen zu erhalten (ebd.: 102). Des Weiteren behauptet er, dass diese erinnerte Kindheit einen Archetypus darstellt. In ihr werden zudem andere Archetypen eingesperrt, die gleichzeitig hervorgerufen und wiederbelebt werden. Diese besitzen das



Potenzial der Imaginationsentwicklung. Unbewegt und unveränderlich bleiben sie aber in einem Zustand der Latenz im Gedächtnis (ebd.: 106ff.).

### **Marica Bodrožić: Das Geborenssein aus dem Sternenraum**

In *La poétique de la rêverie* bezieht sich Bachelard (1960: 90) auf eine "triple liason": Imagination, Erinnerung und Dichtkunst sind die Elemente, die es uns ermöglichen, die Träumereien der einsamen Kindheit zu erwecken. In Bezug auf diese dreifache Bindung Bachelards äußert Bodrožić in ihren Essay *Das Auge hinter dem Auge*:

Wir alle hatten eine Kindheit ohne Uhren, eine Welt, die nicht vorsortiert und akribisch bis in alle Einzelheiten verplant war. So konnte sich ein eigener Blick entwickeln. Niemand hat als Kind Beweise für das, was er sieht. Unser Blick ist von Natur aus von einem Erfindergeist durchdrungen, der jenseits der erklärbaren Zuordnungen lebt. [...] Nur dichteste sprachliche Konzentration vermag uns zielgenau zu jenem inneren Ort zu geleiten, der zwar schon immer in uns vorhanden ist, aber erst durch das Bewusstsein der Worte geweckt wird. (Bodrožić 2015: 7f.)

Ähnlich wie Bachelard betrachtet Bodrožić die poetische Erschaffung als Mittel, das uns mit einer alten Vorstellungskraft, die in uns verwurzelt ist, verbindet. Die Sprache der Dichtung wird zum Zündstoff, an dem der Erinnerungsprozess sich entfacht. Die Erinnerung ermöglicht die Annäherung an die vertrauten Orten der Heimat, die im Kindheitskern als "Ursprungsbassin" (ebd.: 27f.) und Ausgangspunkt der Imagination angelegt sind. Diese erneute Erkundung der "zeitlosen" (Bodrožić 2015: 10) Kindheitsräume führt in gleicher Weise zu einer Wiederentdeckung unseres "Grundblickes" (Bodrožić 2015: 12): "Aber erst im Schreiben begriff ich, was mein Kinderblick im Betrachten alles eingesammelt hatte [...]. Wie einst im Außen ging er nun in der Sprache nach innen" (ebd.: 10f.). Die mediterrane Flora und Fauna der dalmatinischen Landschaft, die sie in den ersten Lebensjahren mit großem Erstaunen aufnimmt und die ihre Aufmerksamkeit wecken, prägen die Sprache und werden zu gemeinsamen Topoi in ihrer Poetik: "Anfangs führte mich dabei der Erlebnisraum der Natur zur Sprache, die dalmatinischen Sommer und Winter, meine ersten bewusst erfahrenen Jahreszeiten [...]" (ebd.: 21). Besonders in ihren ersten Erzählungen wird die Verwunderung des Kindes oder das "Glück des Betrachters" (ebd.: 10), für den jede Wahrnehmung von dieser naturbedingten Erfindungsneigung durchzogen war, inszeniert:

Ich verstand beispielsweise nicht sofort beim Schreiben meiner ersten Erzählungen, dass die Geschosse, die meine Augenthimmel durchzogen und die gleichsam von allein aufs Papier kamen, keine von den Göttern und mächtigen Engeln der Farben geschickten Linien waren wie ich es natürlich als Kind gedacht hatte, sondern langweilige Flugzeuge. Ich schrieb aber über das Erlebnis der weißen Linien wie über eine Botschaft aus einer anderen Welt, die ich heute als die der Imagination und inneren Handlung beschreiben würde. (ebd.: 13f.)

Die Wahrnehmung des Subjekts ist für Bodrožić von der Imagination geprägt. Es ist weder die äußere Welt noch die Wirklichkeit, die wir betrachten, sondern die "Durchdringung ihrer Manifestationen" (ebd.: 28). Gleichermaßen sind die in unserem Gedächtnis gespeicherten und sedimentierten Erinnerungen nicht mit vollkommener Genauigkeit wiederzubeleben. Was uns deshalb nur übrig bleibt, ist, sie neu zu bilden:<sup>8</sup> "Im Schreiben machte ich [...] die Erfahrung, dass wir alles

---

<sup>8</sup> Dazu schreibt Bodrožić: "Ich war nicht dabei, ich werde es nie erfahren. [...] Ich bin keine Zeitzeugin, es kann sich mir niemals das ganze Bild vermitteln. Aber kann es das jemals?"

erfinden, alles, was wir über uns, die anderen Menschen, das Wetter, den Kieselstein sagen [...]" (ebd.: 22). Diese anthropologische *Conditio* der Imagination mit ihrem Leistungspotenzial zeigt sich unberührt und unversehrt in der frühen Kindheit. Der Impuls des Schreibens, welcher das Gedächtnis stimuliert, führt zur Begegnung mit dem Grundblick, der mit den "Ursprungsufern" (ebd.: 31) jenseits der sozialen Zuordnungen der Zeit verbunden ist: "Je weiter ich schreibend mein Innenland erobere, desto mehr dringe ich in den Raum des Unbeweisbaren und dann auch der Sterne vor" (ebd.: 34). Das Unbeweisbare, das Unsichtbare, weist auf das Vorstellungsvermögen und damit auf die Wegsuche nach dem *Limbus* Bachelards hin. Diese "Buchstabenreise", äußert Bodrožić (ebd.: 40), ermöglicht es, uns "mit dem Kosmischen", "mit der Nacktheit des Lebens" (ebd.: 19, 40) zu verbinden.

Im ersten Teil ihrer Romantrilogie *Das Gedächtnis der Libellen* wird die Figur Bodrožićs beruflich Physikerin. Nadeshdas Entscheidung liegt nicht in der Suche nach der präzisen Berechnung der Realität begründet, sondern im Unsichtbaren, welches in den tiefen Schichten dieser Realität verborgen bleibt: "Aber am Ende [...] bin in nur deshalb Physikerin geworden, die Linien, die die Welt zusammenhalten, können wir nicht mit dem Auge sehen" (Bodrožić 2010: 225). Diese Betrachtung des Raumes, in dem der Mensch eine Art Bindung mit dem Kosmos wiedererkennt, offenbart sich in der Dichtkunst, wenn sie auf die Wirklichkeit verzichtet. In dieser Hinsicht symbolisiert das *Auge hinter dem Auge* Bodrožićs die Suche nach den Gesetzen des Lebens, deren Spuren sich in den Konturen der Realität und unter der rationalen Sichtweise verstecken. Sie beruht auf Novalis, für den der Mensch nur Sinn für etwas hat, wenn er den Keim davon bereits in sich trägt (Bodrožić 2015: 13). Das Eindringen in den "Kern des Kerns" (Bodrožić 2014: 11), welcher die Geheimnisse des Lebens aufdeckt, ermöglicht einen zusätzlichen Dialog zwischen dem Selbst und dem Anderen: "Auch das Fremdeste ist längst schon in uns, wenn es uns in der Sprache eines scheinbar Anderen begegnet" (Bodrožić 2015: 8). An diesem Ort, an dem die Welt als "ein riesengroßer Plural" (Bodrožić 2008: 67) sichtbar wird, nehmen wir wahr, "dass wir mit allem und allen vernetzt sind, Teil eines Lebensgesangs, der uns an das Sein anbindet [...]" (Bodrožić 2015: 39). So gibt Bodrožić auf den Ausbruch der Nationalismen, die zu gewaltsamen ethnopolitischen Konflikten in ihrem Herkunftsland führten, eine humanistische Antwort. Für Bodrožić bietet die Poesie das Exil in "die innere Stille", welches die Identität und Alterität, die Selbstsuche und die Verständigung mit dem Anderen erleichtert: "Nur so können wir einen unbestechlichen Blick entwickeln [...]. Die innere Stille weiß um Wahrheit. [...] Die Stille wirkt [...] demaskierend" (ebd.: 14f.).

Diese Annäherung Bodrožićs an die Vergangenheit ist von den gegenwärtigen Rahmen und Bedingungen des erinnernden Subjekts abhängig. Die Suche nach den Träumereien ihrer ersten Erdenstunden (ebd.: 31) kann nicht verhindern, dass sie sich im Erinnerungsprozess mit den historischen Geschehnissen und deren Auswirkungen im Raum auseinandersetzen muss. "[W]ir stoßen dabei auch auf Mauern aus Unglück und Not", gibt Bodrožić (ebd.: 16) zu. Das Zurückreisen Bodrožićs bedeutet zugleich die Übernahme einer Verantwortung sowie eines Erinnerungsauftrags. Die Sammlung von Erfahrungen ist somit Bestandteil der

---

Zeitzeugen sind mindestens auch Erfinder ihrer Geschichten, niemand geht objektiv mit seinen Erinnerungen um, jeder hat einen zielgerichteten Blick, sei es aufgrund der eigenen Lebensgeschichte oder der Identifikation mit einer Idee oder Nation" (Bodrožić 2014: 78).

Begegnung mit der Vergangenheit. Darüber hinaus entfaltet sich neben der Konfrontation mit der Geschichte "die Idee eines transkulturellen Weltmenschen, der sich als hybrider Charakter problemlos in einem dritten Raum bewegt und von dem Konzept Nation unberührt bleibt" (Kazmierczak 2012: 29). Bodrožićs Erinnerung beschränkt sich nicht auf die Betrachtung und Reflexion über die Ereignisse. Bereits der Versuch, die nationale Problematik in einem größeren, europäischen Kontext zu integrieren, ist Zeichen der transnationalen und transkulturellen Ambitionen der Autorin. So stellt Bodrožić zu Beginn ihres Essays *Sterne erben, Sterne färben* heraus: "Das Erzählen aus der Geschichte des menschlichen Herzens ist eine Befreiung aus der Umzäunung der Biographie" (Bodrožić 2007a: 11). Die Erinnerungsarbeit, durch die Bodrožić die Frage der Identität löst, entspricht der Annahme eines kollektiven Erbes. Dadurch wird die Stimme der Opfer der geschichtlichen Abläufe gerettet sowie deren Schwierigkeiten aufgezeigt.

Bodrožićs Rehabilitation und Bewahrung der Erinnerungen der Opfer, die von den historischen Verhältnissen betroffen waren, sowie ihre Reflexion über das Geschehen, sind Teil ihrer Konzeption eines Dazwischens. Der andere Teil, der ihr literarisches Projekt vervollständigt, ist mit einem visionären Denken verbunden. Aus dieser Sicht gilt die Vergangenheit als Referenzpunkt, um ihr die Gestaltung von Lebensformen jenseits der nationalorientierten und geographisch abgegrenzten Identitätsmodelle entgegenzuhalten: "Der Versuch, die Räume im Dazwischen zu fassen, muss zwangsläufig etwas Neues, etwas Drittes ergeben [...]" (Bodrožić 2015: 29f.). In diesem Dazwischen Bodrožićs gibt es ein kontinuierliches Oszillieren zwischen Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Imagination. Die gegensätzlichen Zeitschichten sowie die zwei Modi des Erzählens stützen sich in den Werken insbesondere auf die Naturelemente ihrer Kindheitsräume. Dies führt zu einer Prävalenz der Bilder und der materiellen Imagination im Sinne Bachelards. In ihrem Gedicht "Sicherheitsnadeln im Herzen" schreibt Bodrožić:

es gab viele Dinge um dich herum  
viel Luft  
viel Erde  
viel Feuer  
viel Wasser (Bodrožić 2011: 15)

Diese Naturelemente sind Säulen der Biographie, die das Einst mit dem Jetzt sowie der Zukunft fest zusammenhalten:

dort an der Membran  
an der deine ersten Bäume  
die frühe Sommerluft berühren  
dort  
an diese Sicherheitsnadeln  
hängst du fest  
auch an deinen zukünftigen Sonntagen  
an allen deinen neuen Adressen  
suchst du die Weite der Membran  
suchst du deshalb auch das Innere der Dinge (Bodrožić 2011: 12)

Die Naturelemente geben den Werken nicht nur eine interne Kohärenz, sondern sie ermöglichen auch, dass sich damit das Biographische immer wieder neu schreibt. Die stetige Präsenz und die Bearbeitung der Naturelemente führen dazu, dass die gesamten Texte als ein Palimpsest oder als "die Ringe eines Baumes" (Bodrožić 2015: 32) gelesen werden können. Im Zustand des Unterwegsseins

taucht nach Bodrožić (2007a: 87) das Bedürfnis einer Luftperspektive auf. Als sie mit der deutschen Sprache anfängt, lernt sie das Wort "Heimwehe" (ebd.: 45). Der Begriff wird mit tief empfundenem Vertrauen verinnerlicht, da sie das neue Zuhause in der Fremdsprache mit dem heimlichen Bild des Bora-Windes verbinden kann. Ebenso schreibt Bodrožić (ebd.: 48): "Vielleicht ist es wirklich wahr, daß die Luft, in die man hineingeboren wird, schon die Sehnsucht in die Wiege legt, deren man später immer teilhaftig zu werden versucht". Die Luft zeigt die Verwurzelung ihres Gedankens. Gleichzeitig macht sie diese zum Symbol ihres Wunsches von einem Leben ohne Identitätskarte:<sup>9</sup> "Meine Luft ist der Mediterran. Alle Ufer Europas" (ebd.).

Dem Luftelement und der damit verknüpften Vorstellungskraft widmet Bodrožić ihren Erzählband *Der Windsammler*. In den Kulissen der dalmatinischen Inseln, die den erzählerischen Ausgangspunkt bieten (Wichard 2011), fungiert der Wind als wesentliches Leitmotiv des Bandes. Das Naturelement wird mit der Kindheitszeit der Figuren verbunden, in der sie in der Lage waren, Raum und Landschaft mit ihrer Imagination zu färben: "Gleich in der ersten Klasse, beim Erlernen des Alphabets, hatten wir von unseren Lufteroberungen zu reden begonnen" (Bodrožić 2007b: 14). Bezüglich der Kindheit äußert Bachelard (1960: 87; 1942: 16), dass in den Träumereien des Kindes das Bild vorherrscht. Seine Träumereien sind materialistisch. Diese sind mit der organischen Materie verbunden. Im Werk Bodrožićs stellt der Wind den materiellen Ausdruck einer Perspektive dar, in der das Reale und das Imaginäre noch nicht zu trennen waren. Diese begnadete Vision versuchen ihre Figuren nach Jahren an denselben Orten wiederzugewinnen. Sie gehen die gleichen Wege, die wie auratische Räume oder Magnete wirken, auf der Suche nach den alten Bildern. Die Figuren sehnen sich nach einer "Flügelhaftigkeit", die es ihnen ermögliche, in eine unsichtbare Welt der Dinge einzudringen, die es "in der Vergangenheit, der Gegenwart und in der Zukunft" gab (ebd.: 15, 19). Das Zurückerobern der Imagination wird mit der Wiederentdeckung eines musikalischen Instruments oder der Sammlung eines verteilten und unter dem Mantel der Wirklichkeit versteckten Wörterbuches des Imaginären verglichen. In einer der Erzählungen denkt die Figur, dass ihre Mutter mit dem Wind reden konnte und sie aus diesem Grund die Windruferin nannte. Sie glaubte, die Gabe ihrer Mutter geerbt zu haben, bis die Mutter starb. Wie eine Art weibliche Tradition wird ihr von einer Frau, die auf einer anderen naheliegenden Insel wohnte, geholfen. Ihr Besuch wird von Ara vorher sogar in Windträumen erahnt (ebd.: 173). Sie erklärte ihr, wie wichtig es ist, die Ordnungen des Windes genau zu verstehen:

---

<sup>9</sup> Die Luft als Merkmal einer hybriden bzw. transdifferenten Identität ist in der Literatur anderer Autoren und Autorinnen mit Migrationshintergrund zu finden wie im Werk von Ilma Rakusa. Die schweizerische Schriftstellerin, die ein Teil ihrer nomadischen Kindheit in der italienischen Grenzstadt Triest verbringt, wird von der adriatischen Bora genauso beeinflusst. Der schwere Wind, dem die Figuren Bodrožićs weibliche Eigenschaften verleihen ("Die Tramontana hatte die Mutter besonders gern. Sie und die Bora waren die Frauen unter den Winden", Bodrožić 2007b: 180), spielt bei Rakusa auch eine Rolle. "Allein schon das Rütteln des Winds an den Jalousien legte nahe, das Schicksal nicht herauszufordern. Wind ist Wind. Bora ist Bora" (Rakusa 2007: 56), schreibt sie in *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*. Außerdem macht sie am Ende ihrer erzählten Lebensstationen folgende Anmerkung zum Naturelement: "Im Wind ist ein schwieriges Wohnen [...]. Doch wer spricht von wohnen? Sind wir nicht umgezogen, windisch? Ob ich die Winde jage oder sie mich was soll's" (Rakusa 2007: 320). Ähnlich wie bei Bodrožić zeigt sich bei der schweizerischen Autorin der Widerspruch zwischen Verwurzelung und Transzendenz.

Anna sagte, es sei nicht gut, das Herzinnere zum Schweigen zu zwingen, aber der Wind wisse alles, wisse auch, wie das richtige Öffnen gehe, ohne den Schmerz, ohne die Vergangenheit, ohne die silbendurchsetzte Erinnerung. (ebd.: 174)

Mit dieser Logik des Erinnerns kehren die Figuren in den Texten Bodrožićs in ihre Vergangenheit zurück. In ihrem Roman *Das Gedächtnis der Libellen* sind die verdrängten Geheimnisse Nadeshdas mit Libellen verbunden, die ihr Vater in einer Vielzahl getötet und in einem Album gesammelt hat. Darüber hinaus wird vermutet, dass der Vater in der Kriegszeit Kinder umbrachte. Die traumatische Erinnerung Nadeshdas ist im Bild der Libellen eingekapselt. Zwar stellt es ein entsetzliches Gedächtnis dar, doch gleichzeitig wird es zum Symbol der Hoffnung. In dieser Hinsicht formuliert Bachelard, dass die Vergangenheit und die Realität nur eine geschlossene Imagination gewähren. Im Gegenteil dazu ergibt sich durch die offene Vorstellungskraft die Möglichkeit eines Mythos der Hoffnung, der symmetrisch zu einem Mythos der Erinnerung steht (Bachelard 1939: 152). Trotz der Usurpierung ihrer Unschuld ist für die Figur Nadeshdas die Natur das einzige unverletzte Element in ihrem Herkunftsort geblieben. Auch in ihrem Essay *Mein weißer Frieden* äußert Bodrožić: "Die Feigenbäume haben genauso wie die Palmen den Krieg überstanden, ohne Schaden zu nehmen" (Bodrožić 2014: 123). In den Bäumen, Wolken, Tieren oder Gewässern, die diese gewalttätigen Akte und trügerischen Diskurse bezeugt und überstanden haben, stehen noch die Spuren der Kindheit und somit die Leiter zur Imagination und Utopie zur Verfügung. Darüber hinaus gewährt die poetische Schöpfung die Möglichkeit, das Vergangene neu zu lesen und den Wörtern neuen Sinn zu geben:

In den Winden wohnen Farben, wohnen Wetterkanäle. Die Wolken sorgen dafür, daß Gesetze und Verordnungsbücher uns nicht blenden. Unter den Namen der Winde wohnen noch andere Namen, andere Wörter, andere Einheiten. (Bodrožić 2007: 177)

Im Zusammenhang mit der Luft und dem Freiheitsgefühl stellt für Bachelard zugleich der Vogel eine Form dar, welcher die ganze Natur erweckt und erhöht (Bachelard 1943: 14, 91). Laut Bodrožić (2018: 5) wird in Mechthild von Magdeburgs Werk *Das fließende Licht der Gottheit* auf die Figur des Vogels hingewiesen. In diesem wird eine innere Reise des Ichs beschrieben, welches sich im Zusehen üben muss. Im Luftaustausch zwischen dem Ich und der Gottheit spielen bei Mechthild von Magdeburg Vögel eine Rolle. Sie nennt diese "Vögel der heiligen Erkenntnis" oder "Nachtigallen der harmonischen Vereinigung". Ähnlich wie Teresa von Ávila spricht von Magdeburg auch über einen "Pfeil der Gottheit" und vergleicht die Vögel, die sich wie die Gottheit in der Höhe befinden, mit der Freiheit. Ferner betrachtet sie die Gottheit als einen "ungeschaffene[n] Gott", der aus der Vision eines "sich aufschwingenden Menschen überhaupt erst entsteht und alles Geschaffene neu macht" (Bodrožić 2018: 7). Das resultierende Neue kann nicht mehr altern. Die nach Bodrožić unsterbliche Liebe, welche das Werk der deutschen Mystikerin durchzieht,<sup>10</sup> ist in ihren Texten genauso erkennbar. Die Öffnung aus der inneren Vision ins Unbekannte benötigt nach der Mystikerin ebenfalls einen vorzeitigen Tod (Bodrožić 2018: 7). Dazu äußert Bachelard (1960: 65), dass im Bewusstsein des Menschen eine große Anzahl von Neugeburten besteht: Obwohl wir körperlich ein einziges Mal sterben, können wir psychisch mehrfach geboren werden. In der

---

<sup>10</sup> Diese sich im Werk der Mystikerin entfaltende Liebe, wird mit dem Feuerelement verglichen (Bodrožić 2018: 8).

bereits erwähnten Erzählung schreibt Bodrožić (2007: 174): "Der Tod ist die erste Sprosse, sagte Ara, der eine Leiter ins Herzinnere legt". Dieser symbolische Tod führt dazu, dass die Seele der Figur Bodrožić sich erhebt und die innere Sicht wiederfindet: "Danach war Ara ins Haus gegangen, war lange drinnen geblieben, wie immer, wenn sie die leuchtenden Augen bekam" (Bodrožić 2007: 175). Nach Bachelard stellen die vier Naturelemente "Hormone der Imagination" (Bachelard 1943: 19) dar. Unter diesen behauptet er, dass die Luft das Hormon sei, das dem Subjekt sein psychisches Wachsen ermöglicht (1943: 22f.). Außerdem befinden sich die Luftbilder auf dem Weg einer Entmaterialisierung der Bilder.

Auch in Bodrožićs *Kirschholz und alte Gefühle* spielen Vögel eine Rolle. Seit der Kindheit leidet die Figur an kurzen Aussetzern im Bewusstsein. Arjetas Gedächtnis wird mit einem Vogelschwarm verglichen, der sie an jeden Ort begleitet und mit ihr reden will, aber sie nicht mit ihm. Als Nadeshda sie mit ihrem Kind Ezra in Berlin besucht, nennt Ezra das kleinste Zimmer ihrer Wohnung das "Vögelchenzimmer" (Bodrožić 2012: 42). In diesem Raum, der im Osten des Hauses liegt, wird sich Arjeta, wie Ara in der Erzählung Bodrožićs, mit der eigenen Vergangenheit auseinandersetzen: "Anfangs tat mir im Vogelzimmer jeder erinnerte und erinnernde Satz körperlich weh. Und jetzt, wenn alles still ist, überfällt mich die Wucht der Imagination" (ebd.: 103). Der innere Transformationsprozess, der in diesem "Transitbereich" (ebd. 81) stattfindet, erstreckt sich wie die Erschaffung der Welt in der Bibel über eine Woche. So gewährt Bodrožić dem seelischen Übergang der Figur eine religiöse Bedeutung. Ferner lässt sich mit dem Naturelement der Luft das Bild der Sterne verbinden. In diesem Bild wird erneut das Paradox Bodrožićs zwischen Verankerung und Transzendenz dargestellt. Bodrožić bezieht sich auf Danilo Kiš, der behauptet,

jeder Mensch sei ein Stern für sich. Um dieses Sternsein zu verstehen, muß man bereit sein, die engen Zäune der eigenen Biographie zu verlassen und sich weiter ins Offenere zu denken. (Bodrožić 2007a: 89)

In ihrem Essay *Mein weißer Frieden* denkt Bodrožić über die Bedeutung des Sternbildes nach. Dies entspricht ihrer Beziehung zu der väterlichen Figur. Dieser weckte sie in den Nächten des Monats August, um ihr die Sternschnuppen zu zeigen. Der Mann erklärte dem Kind, "die Perseiden haben etwa nicht nur ein Herz, sondern auch eine Lunge [...]" (Bodrožić 2014: 13). Unter dem Schutz des dalmatinischen Sternenhimmels taucht der Gedanke auf, dass "das ganze Universum" mit ihr verwandt sei und dass sie "alles mit der Haut fühlen kann", was sie in Worten denkt (ebd.: 13). Den Moment der Naturoffenbarung verbindet sie mit der Erkenntnis ihrer Vorstellungskraft. Das Wort erscheint zudem im Titel ihres Essays *Sterne erben, Sterne färben*. Die Sterne weisen auf die eigene Herkunft hin und ihre nachträgliche Betrachtung weisen sie als Grundpfeiler ihres Lebens aus. "Der Körper bricht zusammen, wenn die Sterne keinen Zugang zu unserem Brustland haben" (ebd.: 84). Diese identifiziert sie im Text mit den frühen Jahren, als sie die Welt mit der Eigenartigkeit ihres damaligen Blickes entdeckte und sich geborgen im Schutz des "großen kosmischen Hutes" (ebd.: 22) fühlte. Sie deuten die Suche nach den Kindheitsräumen und somit die "Kontinuität des Erbes" an (Winkler 2008: 118). "Jede Kindheit", schreibt Bodrožić, "trägt das Erbe der Sterne in sich, strahlt sie aus uns heraus, hinein in die Wörter und Sätze [...]" (Bodrožić 2007a: 419). Gleichzeitig kommt sie zu dem Schluss, dass nach der Erfahrung des Exils zusammen mit ihrer physischen Entwurzelung auch die Imagination umgezogen ist: "Mein Körper hatte einen neuen Ort. Meine Vorstellungskraft hatte eine neue Heimat" (Bodrožić 2014: 12).

Hinsichtlich dieses Widerspruchs, der ihr Leben und ihr Erzählen durchzieht, äußert Bodrožić:

In Berlin fing ich an, die Sprache der Farben und der Bäume zu lesen. Bei Spaziergängen sah ich die Bäume in neuen, symbolischen Formen. Sobald ich an einem Text arbeitete, meldete sich das Spiel der Farben im Unterpfand der Wörter. Und ohne es selbst je herausgefunden zu haben, warum, denke ich jetzt dabei an das kleine Kind am Zürcher Flughafen, als sei es ein Vorbote, ein Ankündiger der Farben gewesen, die man nicht sieht, die aber den Wörtern den Rücken stärken, sie stützen und die immer da sind, als Fluidum der Welt. (Bodrožić 2007: 130)

### **Schlussbemerkungen**

Bachelards Verteidigung des Bildes als eine nicht feste und autonome Instanz ermöglicht es, einen neuen Blick auf die Postmemory-Literatur zu werfen. Seine Postulate in Bezug auf Imagination und Erinnerung tragen dazu bei, nicht nur die Betrachtung der Vergangenheit seitens der Autoren und Autorinnen, die die historischen Ereignisse nicht persönlich erlebt haben, zu rechtfertigen, sondern auch das Bedürfnis, neue Impulse zu fördern. Eher als eine Reproduktion des Geschehens (falls das überhaupt möglich ist) steht die Suche nach neuen Sinnen und Auslegungswegen sowie gleichzeitig neuen Wirklichkeitsmöglichkeiten auf dem Spiel. Dabei ist die Erzeugung von Bildern, die sich nicht nur auf das Vergangene und auf die Realität beschränken, besonders nützlich. Bezüglich Bodrožićs ist diese Oszillation zwischen Erinnerung und Imagination, im Sinne von Identitätsanhaltspunkten und Entgrenzungsversuchen, deutlich erkennbar. Für Bachelard stellt die frühe Kindheit einen Zeitraum dar, in dem Erinnerung und Imagination im menschlichen Bewusstsein außerhalb der Fesseln der Vernunft harmonisch koexistieren und miteinander kooperieren. Bodrožićs ständige literarische Rückkehr in ihre Herkunftsräume und die mit ihren Kindheitserinnerungen eng verknüpften dalmatinischen Landschaften, sind Anlass, sich der verlassenen Heimat anzunähern und sich damit eine brückenschlagende Identität zwischen ihrer deutschen und slawischen Kultur im Exil anzueignen. Darüber hinaus bedeutet diese Annäherung Bodrožićs die erneute Verbindung mit ihrem ersten naiven Blick sowie ihren stützenden und inspirierenden Quellen. Ohne sie sind sowohl ihr Konzept eines Dazwischens als auch ihr fiktiver Entwurf neuer grenzüberschreitender Identitätsmodellen nicht zu verstehen. Bei Bodrožić ist die Erinnerung immer an die Erfindung gebunden und enthält eine Reflexion über die Vergangenheit und die Gegenwart, die sich immer hoffnungsvoll in die Zukunft richtet. Des Weiteren spielen Bachelards Thesen der Naturelemente, als Befestigungspunkte für das Gedächtnis sowie Auslöser der Imagination betrachtet, im Falle Bodrožićs eine große Rolle. Diese Naturelemente, die Ausdruck einer nach Bachelard materiellen Imagination sind, entfalten sich im Werk Bodrožićs in vielfältigen Formen und Metaphern. In diesem Beitrag wurde der Fokus auf das Element der Luft gelegt. Auch das Wasser als Naturelement bietet ein interessantes Untersuchungsobjekt. Ebenso erweist sich Bachelards Methode einer Topo-Analyse für die Interpretation der Texte Bodrožićs besonders hilfreich.

## **Bibliographie**

- Albath, Maike (2010): "Die Schichtungen der Gefühle", in: *Cicero*.  
[<https://www.cicero.de/kultur/die-schichtungen-der-gef%C3%BChle/41405>,  
29.04.2022]
- Appadurai, Arjun (2013): *Future as cultural fact: essays on the global condition*.  
London / New York: Verso.
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und  
politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Bachelard, Gaston (2020): *La poétique de l'espace*. Hg. v. Gilles Hieronimus.  
Paris: Presses Universitaires de France. [1957]
- Bachelard, Gaston (1960): *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires  
de France.
- Bachelard, Gaston (1943): *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du  
mouvement*. Paris: José Corti.
- Bachelard, Gaston (1942): *L'eau et les rêves. Essay sur l'imagination et la  
matière*. Paris: José Corti.
- Bachelard, Gaston (1939): *Lautréamont*. Paris: Librairie José Corti.
- Bodrožić, Marica (2018): "Die Wahrheit kann niemand verbrennen". *Über die  
Blickrichtung der Liebe bei Mechthild von Magdeburg*. München:  
Wunderhorn.
- Bodrožić, Marica (2016): *Das Wasser unserer Träume*. München: Luchterhand.
- Bodrožić, Marica (2015): *Das Auge hinter dem Auge. Betrachtungen*. Salzburg /  
Wien: Otto Müller.
- Bodrožić, Marica (2014): *Mein weißer Frieden*. München: Luchterhand.
- Bodrožić, Marica (2012): *Kirschholz und alte Gefühle*. München: Luchterhand.
- Bodrožić, Marica (2011): *Quittenstunden. Gedichte*. Salzburg / Wien: Otto  
Müller.
- Bodrožić, Marica (2010): *Das Gedächtnis der Libellen*. München: Luchterhand.



- Bodrožić, Marica (2008): "Die Sprachländer des Dazwischen", in: Pörksen, Uwe / Busch, Bernd (Hg.): *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*. Göttingen: Wallstein, 67–75.
- Bodrožić, Marica (2007a): *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bodrožić, Marica (2007b): *Der Windsammler. Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chudak, Henryk (2012): "Bachelard au rendez-vous des poètes", in: Berranger, Marie-Paule / Boucharenc, Myriam (Hg.): *À la rencontre. Affinités et coups de foudre. Hommage à Claude Lévy*. Nanterre: Revues Universitaires de Paris Nanterre, 405–417.
- Dünne, Jörg (2011): *Kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München: Wilhelm Fink.
- Foroutan, Naika (2018): "Die postmigrantische Perspektive: Aushandlungsprozesse in pluralen Gesellschaften", in: Hill, Marc / Yildiz, Erol (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 15–27.
- Freud, Sigmund (2010): "Der Dichter und das Phantasieren". *Schriften zur Kunst und Kultur*. Hg. v. Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam. [1908]
- Freud, Sigmund (1900): *Die Traumdeutung*. Leipzig / Wien: Franz Deuticke.
- Halbwachs, Maurice (1994): *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel. [1925]
- Halbwachs, Maurice (1950): *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Kazmierczak, Madlen (2012): "Nation als Identitätskarte? Zur literarischen Auseinandersetzung mit 'Nation' und 'Geschichte' bei Marica Bodrožić und Melinda Nadj Abonji", in: *Germanica* 51, 21–33.
- Puelles Romero, Luis (1998): "La fenomenología de la imaginación poética", in: *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* 3, 335–343.
- Rădulescu, Raluca (2012): "Hybride Identitäten zwischen Wortlandschaften. Marica Bodrožićs Prosaband *Sterne erben, Sterne färben*", in: *Germanica* 51, 63–74.

- Rakusa, Ilma (2009): *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*. Graz: Droschl.
- Ricœur, Paul (1975): *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Römhild, Regina (2018): "Konvivialität – Momente von Post-Otherness", in: Hill, Marc / Yildiz, Erol (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 63–71.
- Sartre, Jean Paul (1981): *L'imagination*. Paris: Presses Universitaires de France. [1936]
- Wichard, Norbert (2011): "Inselperspektiven von historischem Boden. Marica Bodrožić' Erzählband 'Der Windsammler'", in: *Zagreber germanistische Beiträge* 20, 103–114.
- Winkler, Dagmar (2008): "Marica Bodrožić schreibt an die 'Herzmitte der gelben aller Farben'", in: Bürger-Koftis, Michaela (Hg.): *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*. Wien: Praesens, 107–119.
- Yates, Frances A. (1984): *The Art of Memory*. London / Melbourne / Henley: ARK Paperbacks. [1966]
- Yildiz, Erol (2018): "Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen", in: Hill, Marc / Yildiz, Erol (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 43–61.