

Poetik in Trümmern. Historiografie und Poetologie in Nenad Veličković's "Der Vater meiner Tochter"

AutorIn: [Simon Nagy](#)

Simon Nagy rekapituliert anhand von Nenad Veličković's Roman *Der Vater meiner Tochter* die Auswirkungen des Jugoslawien-Kriegs auf die slawische Literatur und erläutert dabei den LeserInnen der MEDIENIMPULSE eine Poetologie der Belagerung Sarajevos ...

Abstract

Nenad Veličković's *Der Vater meiner Tochter* verhandelt die Schwierigkeit, im Angesicht übermächtiger historischer Ereignisse eigene Geschichten zu erzählen. Der 2016 von der Autorin Marija Ivanovic ins Deutsche übersetzte Roman reflektiert zugleich auch die Möglichkeiten und Limits narrativer Konzepte. Simon Nagy hat den Text für die MEDIENIMPULSE einer eingehenden Analyse unterzogen.

Verlag: Sisyphus
Erscheinungsort: Klagenfurt
Erscheinungsjahr: 2016
ISBN: 978-3903125063

Nenad Veličković
Der Vater meiner Tochter
Das zweite Buch der Logjane



Cover: Der Vater meiner Tochter
von Nenad Veličković
Quelle: [Amazon](#)

I. Ausnahmezustand

"Warum soll ich Geschichten erfinden? Ich **habe** schon Geschichten" (42). Im Sarajevo des Jahres 1999 angesiedelt, behandelt Nenad Veličković's Roman *Der Vater meiner Tochter* die Schwierigkeit, im Angesicht übermächtiger historischer Ereignisse eigene Geschichten zu erzählen. Die 1425 Tage der Belagerung, während denen mehr als zehntausend Menschen umgebracht und die restliche Bevölkerung in inhumaner Geiselnhaft gehalten wurde, beleuchtet der Text hinsichtlich der Nachwirkungen auf die Psyche von Einzelnen. Indem diese Situation durch die Perspektive eines selbst Schreibenden erzählt wird, vermengt sich der historiografische Diskurs mit einem selbstreflektiert-poetologischen, der die Möglichkeiten erzählerischer Literatur im Zustand nach dem Ausnahmezustand auszuloten versucht.



2016 in deutscher Übersetzung aus dem "Bosnischmontenegrinischkroatischserbischen" erschienen, wurde der Roman im Original bereits 2000 veröffentlicht. Fünf Jahre zuvor legte Velj?kovi? seinen Debütroman **Logjergäste** vor, der die Zeit der Belagerung selbst zum Inhalt hat: Im Keller eines Museums sucht eine Familie Zuflucht vor den Schüssen der Belagerer, die in den Hügeln rund um die Stadt positioniert sind. Die Schrecken des Krieges werden auf doppelte Weise aus dessen Innerem betrachtet: Zum einen aus dem Inneren der Museumsmauern, zum anderen aus dem Inneren der jugendlichen Erzählerin, die in Form eines Tagebuchromans die zwischenmenschlichen Entwicklungen in ihrer Familie im Zustand der Ausnahme dokumentiert. **Der Vater meiner Tochter** hebt nun den Raum der Erzählung aus dem Unterirdischen in den normalisierten Arbeits- und Lebensalltag der Stadt, drei Jahre nach der offiziellen Ausrufung des Endes der Belagerung durch die bosnisch-herzegowinische Regierung. Doch lässt der Roman keinen Zweifel daran, dass diese Normalität nur eine scheinbare ist: Bereits der Untertitel **Das zweite Buch der Logjergäste** schreibt die Geschichte der im Debütroman entworfenen Belagerungssituation fort. Es gibt keine offensichtlichen Überschneidungen der Handlungen oder Figuren zwischen den beiden Romanen; sie sind in erster Linie motivisch miteinander verknüpft: Versuchte der erste, das Leben im Unmenschlichen sprachlich zu fassen, so misst der zweite die Unmöglichkeit aus, das Leben nach der Unmenschlichkeit in eine sinnvolle künstlerische Form zu übersetzen.

Der Vater meiner Tochter schildert den vergangenen Krieg von Beginn an als nach wie vor omnipräsente Erfahrung, die sich bereits im verwüsteten Stadtbild niederschlägt: "S wie Sarajevo. Die Stadt, auf deren Fotos es keine Bäume, keine Brunnen, keine geschnitzten Türen, keine Kopfsteinpflaster und keine weißen Treppen gibt, es gibt hier nur verkohlte Gebäude, zertrümmerte Fenster und ausgebrannte Trolleybusse" (21). Viele Geschäfte sind ebenso leer wie in den Jahren der Belagerung, halten im Namen der Normalisierung und der Marktwirtschaft ihre Türen und die mit Kerzen beleuchteten Kassen in den dunklen Verkaufsräumen dennoch geöffnet. Ebenso von den verheerenden Ereignissen gezeichnet wie der offensichtliche Zustand der Stadt zeigen sich sowohl individuelle Erinnerungen als auch das kollektive Gedächtnis: So ruft etwa der schweifende Blick des Erzählers über den Berg Trebevi? als ersten Gedanken hervor, dass von dessen Hängen "nicht länger der Tod droht" (31). Nicht als abgeschlossen vergangene Entität, sondern als wucherndes Geflecht, das seine Auswüchse bis tief in die Gegenwart und das Bewusstsein der einzelnen AkteurlInnen streckt, wird der Krieg beschrieben. Die Belagerung erklärt der Roman nicht für beendet, sondern von den die Stadt umgebenden Hügeln in die Alltagserfahrung der Menschen in Sarajevo übergegangen. Denn nicht nur den Ort seiner Handlung hebt **Der Vater meiner Tochter** im Vergleich zu seinem Vorgänger ans Tageslicht, sondern auch die Psyche seiner Figuren. Behandelten die tagebuchartigen Aufzeichnungen der **Logjergäste** zwar sehr wohl Konflikte und Streitigkeiten, so war ihre Beschreibung der Erzählerin stets mit einer humorvollen Distanz möglich: Vor dem schlicht überlebensnotwendigen Zusammenhalt der Logjergemeinschaft hatte jedes persönliche Unwohlbefinden zurückgereiht zu werden. Die Protagonisten von **Der Vater meiner Tochter** sind im Sarajevo des Jahres 1999 nicht mehr unmittelbar mit Überlebensängsten konfrontiert. Und so entfalten sich im Nachkriegsalltag die Probleme, die aus der scheiternden Bewältigung vermeintlich normalisierten Lebens entstehen, umso deutlicher.

In an die Romane des Existentialismus erinnernder Manier sieht sich der namenlose autodiegetische Erzähler (Ich-Erzähler)[1] mit einer wachsenden Gleichgültigkeit gegenüber seinem Alltag als Vater einer Kleinfamilie und Angestellter in einer Werbeagentur konfrontiert: Er verachtet seinen Job als Werbetexter aufgrund der Lügen, die er die gesamte Branche zu vermarkten beschuldigt; er sieht seine zwölfjährige Ehe sich zu einer durch Schweigen überschatteten Zweckbeziehung wandeln; und er erfährt täglich aufs Neue sein Unvermögen, mit seiner zynisch-pessimistischen Sichtweise an die energetische Lebensrealität seiner Tochter anzuknüpfen: "Ich weiß nur Antworten auf philosophische und existentielle Fragen, aber die stellt sie mir nicht" (179). Nach den Erfahrungen des Krieges vermag der Erzähler nicht mehr das Leben fortzuführen, das er davor geführt hat. Die militärische Belagerung Sarajevos scheint in eine Belagerung des Alltags übergegangen zu sein, welche die als normal erachteten Strukturen von Zwischenmenschlichkeit ständig mit ihrer eigenen Nicht-Normalität konfrontiert. Vor dieser Selbstbelagerung versucht der Erzähler zu entkommen, indem er seine Arbeit kündigt, sich emotional von seiner Familie entfernt und in die Arme einer weitaus jüngeren Geliebten flieht. Doch auch diese Fluchtbewegung löst ihn nicht von seinem Gefühl, die Essenz des alltäglichen Lebens weder er- noch begreifen zu können. Diese Ungreifbarkeit der eigenen Situation wird im Roman nicht als rein individuelles psychisches Phänomen eines Einzelnen gezeichnet. Vielmehr begreift er sie vor allem als Resultat des ambivalenten Selbst- wie Fremdbilds



Sarajevos in den Nachkriegsjahren: Die Erzählerin der **Logierygäste** schrieb ihren Tagebuchroman vor der international vielbeachteten und -berichteten Folie des Belagerungszustands Sarajevos und entwarf ihre Schilderungen aus dem Inneren somit auf einer historisch nachvollziehbaren Grundlage. Genau das ist dem Erzähler des jüngeren Romans nicht mehr möglich: Sarajevo wird 1999 nicht mehr als Stadt im Ausnahmezustand wahrgenommen; mit dem Ende des Kriegsgrauens erstarb auch das mediale Interesse. Doch blieb die Stadt auch nach dem Wegfall der äußeren Aufmerksamkeit "die Stadt der Belagerung". Kein neues Selbstbild ersetzte diese Zuschreibung; stattdessen wird dieses erinnerte Bild auch selbst fortgeschrieben.

II. Ästhetik der Zerstörung und Poetologie

Bildlich wird dies in einer Szene veranschaulicht, in der eine Kollegin in der Werbeagentur des Erzählers eine Bildkampagne vorstellt, um die Bewerbung Sarajevos für die erneute Austragung der Olympischen Spiele zu unterstützen: Vor den zerstörten Wettkampfstätten der vor dem Krieg abgehaltenen Spiele, so etwa der Bobbahn, sollen nackte Kriegsinvaliden in pornografischen Posen fotografiert werden. Die internationale Wahrnehmung Sarajevos, so argumentiert sie, beruhe auf einer Ästhetik der Zerstörung. Zugunsten der Wiederbelebung der äußeren Aufmerksamkeit müsse diese Ästhetik, trotz der veränderten Umstände, beibehalten oder gar wiederaufgegriffen werden: "Sobald das Bluten vorbei war, wurde Sarajevo von allen vergessen. Du musst die Menschen schockieren, damit sie dich bemerken" (88). Von der Zuschreibung als in Trümmern liegender Stadt möchte sich in dieser Szene nicht einmal die eigene Bevölkerung befreien, sondern sie stattdessen zur medial wirksamen Inszenierung Sarajevos nutzen. Das Bild der Stadt als Erinnerung an sich selbst wird auch an einer anderen Stelle erweckt: Mit Blick auf die vernagelten Fenster der zerstörten Nationalbibliothek Vijećnica wird der Erzähler von seiner Tochter gefragt, ob das Gebäude jemals repariert werde. Zur Antwort gibt er, dass die Bibliothek als Mahnmal wohl "nützlicher" (19) sei, und fügt in Gedanken hinzu: "Am lautesten trauern diejenigen um die Toten, die sich nicht an ihre Gesichter erinnern" (18). Indem die Nationalbibliothek als Raum der aktiven Erinnerung und der emanzipatorischen Möglichkeit, durch Literatur die eigene Geschichte fortzuschreiben, zugunsten ihrer Funktion als Mahnmal geschlossen bleibt, erfährt individuelles Erinnern eine institutionalisierte Blockade. Das kollektive Gedächtnis hält die Vergangenheit in ihrer Trümmerform zwar mahnend aufrecht, wendet sich aber nicht ihren einzelnen Gesichtern zu oder beleuchtet auf anderen Wegen ihr Fortdauern in die Gegenwart.

Der Wunsch nach einer solchen, auch ästhetischen, Verhandlung der neuen Umstände wird im Roman beim Namen genannt: "Wir sind hier etwas müde von den Konzerten in Ruinen und Rosensträußen in Granatenhülsen" (52), schreibt der Erzähler. Konnte das berühmte Konzert des Cellisten Vedran Smajlović in den Ruinen der zerstörten Bibliothek im Jahr 1992 noch als politisches Zeichen für die Unbezwingbarkeit künstlerischen Ausdrucks und somit als zukunftsweisendes Symbol gedeutet werden, so ist dieses wenige Jahre später überholt. Die neuen historischen Umstände verlangen neue Mittel des ästhetischen Umgangs: Der Krieg muss als im Alltag fortdauernd begriffen und als solcher sowohl in der Politik wie in künstlerischen Ausdrucksformen zu überwinden angestrebt werden. Ebendieses Projekt versucht der Erzähler als selbst Schreibender und über das eigene Schreiben Nachdenkender umzusetzen: Er sucht nach einer Literatur, die der Zeit und den Umständen gerecht zu werden vermag. Sein literarisches Großprojekt ist eine Website, auf der er Erzählungen, Beobachtungen, E-Mail-Verläufe, Zeichnungen und Fotografien veröffentlicht. Um damit aufzuhören, "den Menschen ihre Geschichten [zu] stehlen" (55), kündigt er seinen Job als Werbetexter und wendet sich der multimedialen und unkommerziellen Dokumentation seiner eigenen Geschichten zu. Diesen Prozess untermauert er mit einem poetologischen Programm, dessen Grundgedanke lautet, ein Schriftsteller könne "nicht mehr als ein Buch schreiben" (168). Das eine Buch jedes Schriftstellers sei zugleich die gesamte Geschichte seines Lebens. Dieser Gedanke findet sich in deutlich ausformulierter Form an gleich zwei Stellen des Romans: "Es gibt keine Literatur außerhalb der Autobiographie" (91, 168). Vor dieser Überlegung strebt der Erzähler als Schreibender eine "totale Literatur" (91) seines Lebens an. Das Medium der Website, die sich stets aktualisieren, verändern und den bestehenden Inhalt umstrukturieren lässt, und dabei all diese schöpferischen (Änderungs-)Prozesse dokumentiert, erscheint ihm als das angemessene Medium für diese Literatur.

III. Erzählebene(n)

An dieser Stelle, an der nun der Erzählende selbst als Schreibender in Spiel kommt, ist es notwendig, die unterschiedlichen Erzählebenen in Veli?kovi?s Roman zu benennen. Auf der ersten Ebene steht eine Figur, die aktiv eigene Texte produziert. Diese sind typografisch von der Haupterzählung abgesetzt und können als die Beiträge gelesen werden, die sich auf der Website der Figur finden oder dort im Moment des Lesens verfasst werden. Die Geschichte, in die diese Texte eingefasst sind, wird auf einer weiteren Ebene von einem meist autodiegetischen Erzähler vermittelt. Zwar fällt dieser als Person mit der schreibenden Figur zusammen, doch spielen sich seine Äußerungen auf einer anderen Ebene ab als die Beiträge der Website von ersterem: Sie sind im Moment der Äußerung noch Gedanken, kein bereits vollendeter Text im Online-Roman. Indem an manchen Stellen die auto- zu einer heterodiegetischen Erzählinstanz (allwissender oder "auktorialer" Erzähler)[1] wechselt, wird schließlich noch eine dritte Ebene eines impliziten Autors miteinbezogen, der zumindest für einen Teil der Erzählerrede verantwortlich zeichnet. Letztere beiden Ebenen sind an den meisten Stellen keineswegs zweifelsfrei unterscheidbar: Viele Passagen ihrer beiden Erzähler könnten ohne weiteres Wort für Wort in die totale Literatur des Website-Romans der ersten Ebene übernommen werden. Dennoch ist das Bewusstsein für diese drei Instanzen für eine Lektüre des Romans, die über dessen oberflächliche Ebene der Aussage hinausgeht, wesentlich. Denn ansonsten scheint der Text an einem gewissen Punkt in größtmöglichen Widerspruch zu seinen eigenen Ideen zu treten: indem er die Grundlagen des soeben zerpfückten autobiografischen Erzählens, namentlich authentische Erfahrung und Erinnerung, radikal in Zweifel zieht. Der Erzähler sieht sich an einer Stelle mit dem Vorwurf konfrontiert, seiner Frau und seiner Tochter das "Leben [zu] klauen" (155): Ein Freund, der die Website des Erzählers liest, erkennt Tochter und Ehefrau ganz deutlich in den dort geschilderten Geschichten wieder. Der Diebstahl von Geschichten, aufgrund dessen sich der Erzähler den Job des Werbetexters aufgab, wird nun ihm und seiner totalen Literatur vorgeworfen. In einem salto mortale, der das bisherige poetologische Konzept völlig auf den Kopf zu schleudern scheint, antwortet er auf diesen Vorwurf: "Wegen ihr [der Tochter] mache ich das ja. Um diese paar schönen Jahre vor dem Vergessen zu bewahren. Ist das nicht der Sinn von Literatur: Geschehnisse, die nie passiert sind, vor dem Vergessenwerden zu retten?" (155)

An dieser Schlüsselstelle des Romans verknoten sich die Fragen nach den Erzählebenen - wann spricht der schreibende Erzähler, wann der von ihm abseits des Schreibprozesses gedachte Text, wann eine gar ganz andere Instanz - mit Fragen nach der Realität des Dargestellten selbst: Wenn sich der Text des Erzählers aus "Geschehnissen, Gedächtnis, Erinnerungen, Erfahrungen und Emotionen" (168) zusammensetzt, die nie passiert sind, von was für einer Form der Erinnerung kann hier überhaupt gesprochen werden? Welchen Zweck erfüllt die Literatur als Autobiografie, wenn ihr Objekt ein (auto)fiktives ist? Der Erzähler selbst beantwortet diese Frage mit dem finalen Punkt seiner Poetologie, durch die der begonnene Salto zwar wieder auf den Füßen landet, aber dabei nicht minder in Lebensgefahr schwebt. Die Vollendung der totalen Literatur liegt für ihn nicht in deren Publikation oder einem dem Medium der Website angemessenen Wuchern ins Unendliche, sondern im Gegenteil in ihrem Auslöschen: "Ebenso wie ein fertiges Mandala mit einer einzigen Bewegung zerstört wird, so löscht man auch den fertigen Roman mit einer einzigen Bewegung des Fingers. [...] Delete ist die einzige Taste, mit der man die Arbeit ehrenhaft beenden kann" (168). Der wohlgermerkt fertige Roman, der sich aus zusammengetragenen, ausformulierten und fortgeschriebenen Texten speist, wird erst mit seiner Vernichtung gebührend beendet. Diese Reflexion schlägt sich direkt auf der Ebene des Schreibenden im Roman nieder, wenn er im mit "Ende" überschriebenen Schlusskapitel den Finger "über der Delete-Taste" (206) ruhen lässt und die heterodiegetische Erzählinstanz schreibt: "Der Preis der absoluten Freiheit ist die absolute Einsamkeit, und er erkennt jetzt deutlich seinen Trugschluss, im Namen der Kunst das Leben ungestraft Stück für Stück plündern zu dürfen. Alles zu löschen, für immer, ist das einzig würdevolle Ende seines fahlen Aufstandes gegen eine Welt, die auf die Schnelle zusammengeschustert wurde. Nur so wird die Literatur, die es nur in der Autobiographie gibt, nicht so elend verrecken wie die Autobiographie, die es nur in der Literatur gibt." (206)

IV. Kadenz

Dieser Schlussakkord des Romans liest sich wie eine resignierte Absage an das Potenzial erzählender Literatur, die sie umgebende Welt zu verhandeln. Doch wird diese Deutung der Raffinesse des von Veličkovi? konstruierten poetologischen Spiels in keinem Fall gerecht. Stattdessen müssen die zitierten Sätze auseinander gebrochen und unter Berücksichtigung der herausgearbeiteten Erzählebenen auf ihre Verweise auf die historischen und politischen Umstände befragt werden. Die "Welt, die auf die Schnelle zusammengeschustert" wurde, ist im Roman als das Sarajevo der Nachkriegszeit dargestellt: in Form einer Stadt, deren BewohnerInnen mit einer Folie der Erinnerung konfrontiert werden, die sich nicht mehr mit ihren Lebenserfahrungen zu decken vermag. Zeitgemäße Kunst darf nicht so tun, als könnte sie diese beiden Sphären wieder zur Deckung bringen, sondern muss ihre Unversöhnlichkeit thematisieren. Im belagerten Sarajevo konnte Susan Sontag **Warten auf Godot** mit sechs Estragons und sechs Wladimirs inszenieren, und Becketts fünfzig Jahre alter Text erweckte dabei den Anschein, erst am Vorabend der Aufführung im Keller des zerschossenen Theaterhauses geschrieben worden zu sein. Genau diese Elemente jedoch - die Kollektivität im Extremzustand sowie die diesem Zustand authentisch entsprechende künstlerische Form - gehören wenige Jahre später der ästhetischen Vergangenheit an und können von neuen Kunstformen nicht mehr ungebrochen aufgenommen werden. Anstatt diese Veränderung jedoch auf ihre gesellschaftlichen, psychologischen wie künstlerischen Implikationen zu befragen, propagiert die Gesellschaft sowohl international wie in der Stadt selbst eine eingelehrte Normalität. In Wahrheit wurde der Ausnahmezustand jedoch nicht von Normalität abgelöst, sondern nistete sich vielmehr in ihr ein - was den Erzähler zu der Frage treibt: "Wann hören wir auf zu glauben, dass der Krieg beendet werden könnte?" (101) Diese Allgegenwärtigkeit des Krieges sieht er nicht nur in Sarajevo, sondern ebenso beim Anblick des zerstörten Belgrad. Selbst im Raum des modernen internationalen Flugverkehrs beherrscht die Wahrnehmung der Belagerung seinen Blick, wenn er das im Flugzeug verteilte Essen mit den "Lunchpakete[n], mit denen die Welt die Opfer humanitärer Hilfe in Sarajevo ernährt hat" (202), vergleicht. Indem die Perspektive nicht auf Sarajevo beschränkt bleibt, präsentiert sich der Ausnahmezustand des Alltags im Roman nicht als räumlich beschränkter: Nicht bloß in Bosnien, ebensowenig im gesamten post-jugoslawischen Raum verortet er diesen Zustand, sondern in der allgemeinen Ordnung der verwalteten Welt, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ganz Europa festigte und im Anschluss an 1995 auch in Sarajevo Einzug hielt.

V. Conclusio: Aufstand und Emanzipation

Gegen diesen Zustand der verwalteten Welt richtet sich der "fahle Aufstand" des Schreibenden: gegen die Kapitulation vor der Einkehr des scheinbar Normalen, das eindeutig nicht normal ist. Dass diesem Aufstand kein Erfolg, sondern eben Fahlheit beschieden ist, wird mit dem "Trugschluss, im Namen der Kunst das Leben ungestraft Stück für Stück plündern zu dürfen", begründet: Literatur, die bloß abzubilden versucht, läuft angesichts der Absurdität des im Alltag sedimentierten Ausnahmezustands notwendig ins Leere. Ihrer extremen Ausformung, der Autobiografie, wird gar beschieden, "elend [zu] verrecken" - eben weil es sie "nur in der Literatur gibt", sie es also nicht schafft, die gesellschaftlich herrschenden Umstände be- und somit anzugreifen. Dieses Scheitern des plump mimetischen Schreibens wird auf der ersten Erzählebene, der Ebene des eine totale Literatur anstrebenden Schreibenden, demonstriert. Zugleich, und das ist die akrobatische Leistung von Veličkovi?'s Roman, schlagen die zweite und dritte Ebene der Vermittlung bereits ein Gegenkonzept vor: Im Schreiben über das erfolglose Schreiben, im Verhandeln fehlgeschlagener Verhandlungen der Vergangenheit, in der Erinnerung an Ereignisse, die nie passiert sind. Durch diese Spielart der sich permanent selbst zitierenden und hinterfragenden Literatur stellt **Der Vater meiner Tochter** einen selbstreflektierten Vorschlag zur erinnernden Kunst dar, der sich deutlich von Konzerten in Ruinen emanzipiert. Der Roman überwindet die zerstörte Bibliothek Sarajevos als Mahnmal und setzt ihr Potenzial frei, sich in einen Raum der literarischen Emanzipation zu verwandeln.

Anmerkung

[1] Die Erzähltheorie nach Gérard Genette kennt drei unterschiedliche "Erzählerpositionen": autodiegetisch, homodiegetisch und heterodiegetisch. Eine autodiegetische Erzählposition liegt vor, wenn die (Ich-)Erzählerin zugleich die Protagonistin der Geschichte ist, die sie erzählt. Befindet sich die Protagonistin zwar in der Welt der Handlung, nimmt aber nicht die Rolle der Protagonistin ein, so handelt es sich um eine homodiegetische



Erzählinstanz. Heterodiegetisch schließlich bezeichnet eine Erzählposition, die selbst nicht Teil der Handlung ist, sondern (oft allwissend) über ihr schwebt und in die Köpfe der verschiedenen Figuren sehen kann. Vgl. Genette, Gérard (1998): Die Erzählung, München: Fink.

Literaturhinweis

[Nenad Veličković](#): Der Vater meiner Tochter. Das zweite Buch der Logiergäste. Roman. Aus dem Bosnischkroatischmontenegrinischserbischen von Marija Ivanović. Klagenfurt: Sisyphus 2016.

Tags

jugoslawien, sarajevo, krieg, poetologie, literatur

Impressum und Offenlegung gemäß §25 des Mediengesetzes

Medieninhaber: Republik Österreich, Bundesministerium für Bildung

Zuständigkeit: Laut Bundesministeriengesetz 1986 in der jeweils geltenden Fassung

Hersteller: Bundesministerium für Bildung

Verlagsort: Wien

Herstellungsort: Wien

Kontakt: Bundesministerium für Bildung, Abteilung IT/3, Minoritenplatz 5, 1014 Wien

<http://bmb.gv.at>