

Sibylle Schneider

**Studien zur Romantechnik  
Miroslav Krležas**

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Unter Mitwirkung von M. Braun, Göttingen · † P. Diels, München · J. Holthusen,  
München · E. Koschmieder, München · W. Lettenbauer, Freiburg/Br. · J. Matl, Graz  
F. W. Neumann, Mainz · K.-H. Pollok, Regensburg · L. Sadnik-Aitzetmüller,  
Saarbrücken · J. Schütz, Erlangen

HERAUSGEGEBEN VON A. SCHMAUS, MÜNCHEN

Technische Redaktion: P. Rehder, München

Band 37

SIBYLLE SCHNEIDER

STUDIEN ZUR ROMANTECHNIK  
MIROSLAV KRLEŽAS

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN  
1969

P 651 4473

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1969  
Abteilung der Fa. Kubon & Sagner, München  
Druck: Fa. W.u.I.M. Salzer  
8 München 2, Schleißheimerstr. 20

## INHALT

EINLEITUNG .....	7
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS .....	17
KAPITEL I: TECHNIK DER PERSONENDARSTELLUNG	
1. Einführung .....	20
2. Beschreibung .....	24
3. Charakterisierung .....	31
KAPITEL II: DARSTELLUNGSFORMEN DER REDE UND DER GEDANKEN	
1. Die Redeformen und ihr Verhältnis zu- einander .....	55
2. Direkte Rede und indirekte Rede .....	58
3. Erlebte Rede .....	69
4. Gedankenbericht .....	84
5. Monolog und Dialog als wesentliche Dar- stellungsformen der Romane Krležas .....	87
KAPITEL III: KOMPOSITION	
1. Einsträngigkeit des Erzählten ("Die Rück- kehr des Filip Latinovicz", "Am Rande des Verstandes") .....	104
2. Zweisträngigkeit des Erzählten ("Bankett in Blitwien", "Banner") .....	110
3. Zeitliche Strukturierung .....	118
a. Zeitgerüst der Romane .....	118
b. Die gebrochene Chronologie .....	130
4. Prinzip der Kapiteleinteilung .....	139
5. Funktion und Integration der selbstän- digen Teile .....	142
6. Überlagerung der Handlung durch Reflexion .....	149
KAPITEL IV: DER ICH-ROMAN ("Am Rande des Verstandes")..	152

<b>KAPITEL V:</b>	<b>DIE ER-ROMANE ("Die Rückkehr des Filip Latinovicz", "Bankett in Blitwien", "Banner")</b>	
1.	Erzähler - Erzähltes - Leser .....	177
2.	Die Kommentare des Erzählers .....	204
3.	Der auktoriale Erzähler als typische Erzählergestalt der Romane Krležas .....	207
4.	Romanfiguren, Erzähler und Autor in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit .....	211
5.	Der Satiriker Krleža .....	215
<b>KAPITEL VI:</b>	<b>DIE SUBJEKTIVE KOMPONENTE IM STIL KRLEŽAS</b>	
1.	Erzählhaltung und Stil .....	221
2.	Krležas Stil im Urteil der Interpreten .....	222
3.	Der expressive Rhythmus .....	224
4.	Funktion gewisser Partikeln .....	232
5.	Bildlichkeit der Sprache Krležas .....	234
	a. Akustische und visuelle Elemente ....	234
	b. Vergleiche und Metaphern .....	236
	c. Grotteske Elemente .....	238
6.	Hyperbolik .....	247
7.	Reihung und Häufung .....	252
8.	Das Demonstrativpronomen .....	258
9.	Satzbau .....	260
<b>ANHANG</b>	.....	265
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	.....	273
<b>NACHWORT</b>		

## EINLEITUNG

Der heute vierundsiebzigjährige Miroslav Krleža, dessen literarische und publizistische Tätigkeit bereits ein halbes Jahrhundert umfaßt - im Jahre 1914 wurde sein erstes Werk, das lyrische Drama "Legende", veröffentlicht - ist nicht nur das stärkste literarische Talent der Kroaten, sondern zweifellos auch einer der bedeutendsten Vertreter der jugoslawischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Er ist der Typ des unbequemen, weil leidenschaftlich engagierten, kompromißlosen, revolutionären Schriftstellers, der sich sein ganzes Leben unbeugsam für seine Überzeugung einsetzte und daher immer wieder auf erhebliche Schwierigkeiten stieß und heftigen Angriffen ausgesetzt war. Krležas vier marxistisch orientierte literarische Zeitschriften, in denen er seine eigenen Arbeiten veröffentlichte, gegen seine Widersacher heftig polemisierte, sich mit aktuellen politischen und gesellschaftlichen Ereignissen kritisch auseinandersetzte und für seine progressiven gesellschaftlichen Ideen eintrat, wurden alle verboten. Seine Dramen wurden längere Zeit nicht angenommen, und das schließlich akzeptierte Drama "Galicija" wurde eine Stunde vor der Premiere wieder abgesetzt. Eines seiner besten Werke, die "Balade Petrice Kerempuha", konnte 1936 nur in Slowenien erscheinen, und die Herausgabe der gesammelten Werke Krležas mußte mehrmals wieder abgebrochen werden, da nach dem Erscheinen der ersten Bände eine weitere Herausgabe verboten wurde. Im Jahre 1941 wurden Krleža und sein Verleger S. Kopčok sogar verhaftet, und die Bücher wurden verbrannt.

Krležas außerordentlich umfangreiches Werk, das ungefähr 40 Bände umfaßt, erscheint seit 1953 in der Zagreber Verlagsanstalt "Zora". In Deutschland bis vor kurzem noch kaum bekannt, wurden in den letzten Jahren eine ganze Reihe seiner Werke übersetzt, so die drei Romane, einige Erzählungen und die Dramentrilogie "Die Glembays", und vor zwei Jahren fand in Graz die deutschsprachige Uraufführung der "Glembays", eines der besten Dramen Krležas, statt.

Krleža ist ein ungewöhnlich vielseitiger Mensch von universaler Bildung; sein Interesse gilt nicht nur der Literatur, sondern auch der Kunst, der Kulturphilosophie und Kulturgeschichte, sowie politischen und gesellschaftlichen Fragen. Trotz der Vielseitigkeit, die sich in seiner Betätigung als Lyriker, Dramatiker, Essayist, Romancier, Novellist, Publizist, Literaturkritiker und Kulturhistoriker manifestiert, bleibt Krleža doch einem verhältnismäßig engen Kreis von Themen verhaftet. Für den engagierten Moralisten, Humanisten und Kriegsgegner Krleža gilt es in erster Linie, Kritik zu üben an den gesellschaftlichen Mißständen seiner Zeit, die er, Karl Kraus geistig verwandt, analysiert und heftig anprangert. Seine Haltung drückt sich - ebenso wie die seiner Helden - in Protest und Rebellion gegen die bestehende gesellschaftliche Ordnung aus, gegen Krieg, gegen diktatorische Systeme, gegen Lüge und Dummheit und überhaupt gegen alles, was den Menschen entwürdigt und entstellt.

Der erste der vier Romane Krležas, "Die Rückkehr des Filip Latinovicz", der 1932 erschien, gehört thematisch noch zum Glembay-Komplex, den er abschließt. In diesem psychologischen und gesellschaftskritischen Roman rechnet Krleža mit der provinziellen Variante des Glembay-Zweiges ab, mit dem gehobenen degenerierten kroatischen Bürgertum, das die politische und soziale Wirklichkeit des zwanzigsten Jahrhunderts ignoriert und noch in der Zeit der k. und k. Monarchie lebt.

Sechs Jahre später folgt der zweite Roman, die bittere Satire auf die Zagreber bürgerliche Gesellschaft der dreißiger Jahre mit dem bezeichnenden Titel "Am Rande des Verstandes". 1938 und 1939 erscheinen die ersten beiden Bücher von "Bankett in Blitwien", des letzten der drei Romane, die Krleža in den dreißiger Jahren schreibt. Das dritte Buch wird vierundzwanzig Jahre später (1962) in der Zeitschrift Forum der Jugoslawischen Akademie veröffentlicht. "Bankett in Blitwien" ist ein großer politischer Zeitroman, eine



scharfsichtige Satire, die sich auf die unmittelbare politische Aktualität bezieht, auf die faschistische Diktatur nicht nur Jugoslawiens, sondern auch anderer europäischer Staaten. Der fiktive Raum, in dem die Handlung angesiedelt ist, erlaubt es Krleža, den Rahmen des Geschehens wesentlich zu erweitern und sämtliche Varianten zu erfassen. Die Aktualität des Themas und die erstaunliche Weitsichtigkeit Krležas erwiesen die Ereignisse des zweiten Weltkrieges, die er in den ersten beiden, noch vor dem Kriege erschienenen Büchern vorweggenommen hatte.

Der bisher letzte und noch unvollständige Roman Krležas, "Banner", erscheint seit 1962 in unregelmäßigen Abständen in der Zeitschrift Forum.<sup>1</sup> Dieser großangelegte politische und historische Roman - Krleža selbst bezeichnet ihn als Chronik - ist eine "retrospektive Vision des jugoslawischen Problems der Jahre 1912 bis 1922".<sup>2</sup> Die Tatsache, daß Krleža mit diesem Roman nach einer literarischen Tätigkeit von über fünfzig Jahren wieder zu seinen Anfängen und damit zu den Erscheinungen zurückkehrt, die ihm am meisten verhaßt sind, der k. und k. Monarchie und deren gesellschaftlichem System, zeigt, wie sehr Krleža mit dieser Zeit verbunden ist. "Im Grunde, und bei aller ideologischen Präzisierung seines heutigen Standorts, ist er ein Rebelle altösterreichischer Prägung geblieben, ein Einzelgänger aus ironischem Bedürfnis, ein Satiriker nicht aus Menschenverachtung, sondern aus Menschenliebe."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Das erste Buch des Romans erschien in fortlaufender Folge von März 1962 bis Dezember 1962. Das zweite Buch erscheint mit Unterbrechungen seit 1964.

<sup>2</sup> Vaupotić, Miroslav: Siva boja smrti. Interpretacija Krležine novele "Cvrčak pod vodopadom". In: Kolo, NS, 1, 1963, 6, 70.

<sup>3</sup> Torberg, Friedrich: Jugoslawische Premiere in Graz. "Die Glembays" - Schauspiel von Miroslav Krleža erstmals in deutscher Sprache. In: Süddt. Ztg. 3./4.7.1965, 8. 11.

Angesichts des großen Einflusses, den Krleža Jahrzehnte hindurch ausübte und auch noch ausübt, sowie in Anbetracht der Bedeutung und des Umfangs seines literarischen Werkes ist es nicht verwunderlich, daß die jugoslawische Literaturkritik sich in besonderem Maße dieser ausgeprägten und widerspruchsvollen Persönlichkeit annahm. Vom zweiten bis zum siebten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts ist sehr viel über Krleža geschrieben worden. Er wurde sowohl heftig angegriffen und abgelehnt als auch gelobt und nachgeahmt. Im Rahmen dieser Einführung muß ein kurzer Überblick über die Krležaforschung genügen. Dies vor allem im Hinblick auf die Tatsache, daß anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums seines literarischen Schaffens kurz nacheinander zwei Sammelbände erschienen, die die wichtigsten, bis dahin in verschiedenen Zeitschriften verstreuten Aufsätze über Krleža zusammenfassen. Der erste, 1963 von der Jugoslawischen Akademie in Zagreb herausgegebene umfangreiche Sammelband enthält zweiundsiebzig Arbeiten von fünfundvierzig Autoren und stellt eine "Anthologie von Kritiken, Essays, Studien und Artikeln über das Werk Miroslav Krležas aus einem Zeitraum von einigen Dezennien (1917-1963)" dar.<sup>4</sup> Der zweite Sammelband, 1964 vom Institut für Literaturwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb herausgegeben, enthält vierundzwanzig meist in letzter Zeit erschienene Aufsätze von zwölf Autoren, die der Zagreber Fakultät angehören.<sup>5</sup> Beide Sammelbände wurden in der in Sarajevo erscheinenden Zeitschrift *Izraz* ausführlich besprochen, mit-

---

<sup>4</sup> Zbornik o Miroslavu Krleži. Hrsg. v. Marijan Matković. Zagreb: JAZU, Odjel za suvremenu književnost i Institut za književnost, 1963.

<sup>5</sup> Krležin Zbornik. Hrsg. v. Ivo Frangeš u, Aleksandar Flaker. Zagreb 1964. (= Institut za nauku o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Knj. 1.)

einander verglichen und beurteilt.<sup>6</sup>

Die beiden sehr unterschiedlichen Sammelbände zeigen die Entwicklung, die sich in der Krležaforschung vollzogen hat. Es lassen sich zwei verschiedene Richtungen unterscheiden. Erstens jene, die fast ausschließlich im ersten Sammelband vertreten ist. Es sind dies Arbeiten von heute meist älteren Autoren, die vorwiegend inhaltlich-gehaltliche Fragen behandeln, sich mit der Person Krležas, seinen Ideen und seiner Haltung befassen, Krleža ablehnen oder loben und sich im wesentlichen mit Feststellungen begnügen. Die künstlerische Struktur der Werke Krležas wird dabei außer acht gelassen. Vertreter dieser Richtung sind unter anderem:

- M. Bogdanović ("Pripovetke Miroslava Krleže", 1922; "O značaju drame u delu Miroslava Krleže," 1954; "O Krleži", 1956).<sup>7</sup>
- V. Gligorić ("'U logoru' od Miroslava Krleže", 1938; "Pripovedačka proza Miroslava Krleže" I, II, 1960; "U olujnim vremenima. Prva knjiga romana 'Zastave' Miroslava Krleže", 1963).
- M. Matković ("Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje", 1949; "O knjizi Miroslava Krleže 'Davni dani'", 1957).
- M. Ristić ("Krležini Glembajevi", 1929; "Fuga Krležiana", 1953; "Za šezdeseti rodjendan Miroslava Krleže", 1953; "Krleža", 1954; "Alfabetske varijacije na fugu Krležianu", 1959).
- E. Šinko ("Istina Miroslava Krleže", 1952; "Lirika u komediji jedne karnevalske noći", 1953; "Krvavi mit" I-VI, 1956/7; "Falanga antikrista i drugi komentari", 1957; "Poet koji pripada svima nama. U povodu sedamdesete godišnjice rođenja Miroslava Krleže", 1963).

---

<sup>6</sup> Der erste Sammelband wurde von Mate Lončar kritisch besprochen ("Pred književnim djelom Miroslava Krleže". In: Izraz, 9, 1965, 190-199), der zweite von Nikola Ivanišin ("Rasprava o Krležinu Zborniku", ebd., 1194-1213).

<sup>7</sup> Es wird hier jeweils nur das Jahr angeführt, in dem die Arbeit erschienen ist. Nähere Angaben sind im Literaturverzeichnis zu finden.

Die zweite Richtung, die ihren Anfang etwa in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre nahm, wird von der jüngeren Generation serbokroatischer Literaturwissenschaftler vertreten, die ihre Arbeiten hauptsächlich in der formalen Fragen der Literaturwissenschaft gewidmeten Zeitschrift der Kroatischen philologischen Gesellschaft Zagreb *Umjetnost riječi*, sowie in den Zeitschriften *Kolo* (Matica Hrvatska, Zagreb), *Republika* (Zora, Zagreb), *Delo* (Nolit, Beograd) und *Izraz* (Svjetlost, Sarajevo) veröffentlichten. Die meisten Beiträge stammen aus dem Jubiläumsjahr 1963. Diese Richtung stellt das künstlerische Werk Krležas in den Mittelpunkt der Betrachtung und versucht, den Zugang von der formalen Seite her zu gewinnen. Arbeiten dieser Art bestimmen den Charakter des zweiten Sammelbandes. Die wichtigsten Vertreter dieser Richtung sind:

- D. Brigljević ("O Krležinu izrazu. Na marginama romana 'Povratak Filipa Latinovicza'", 1955).
- M. Engelsfeld ("Miroslav Krleža: 'Baraka Pet Be'. Primjedbe uz stil", 1958;  
"Još o stilu Miroslava Krleže", 1962).
- M. Feller ("Kritički fragmenti o Miroslavu Krleži", 1953).
- A. Flaker ("Motivacija i stil", 1962;  
"In extremis. Krleža u svjetlu književnih poredjenja", 1963;  
"Nepoznat Netko'. O jednoj analognoj pojavi u ruskoj i hrvatskoj književnosti 20. stoljeća, 1964"; 8  
"Čovjek i povijest u Krležinim novelama", 1964) 8.
- I. Frangeš ("Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi. Novela: 'Veliki meštar sviju hulja'", 1958;  
"U potrazi za izgubljenim djetinjstvom. Nekoliko paralela uz 'Povratak Filipa Latinovicza'", 1963;  
"Slobodni neupravni govor kao stilska osobina. Krležini 'Davni dani'", 1963).
- P. Guberina ("Teorija o ritmu i primjena na jedno Krležino djelo", 1953).
- Z. Malić ("Lutke. Pokušaj rekonstrukcije autorskog komentara u 'Banketu u Blitvi'", 1963;

---

<sup>8</sup> Da bei den Arbeiten des zweiten Sammelbandes weder Erscheinungsort noch Jahr angegeben ist, ließ ich bei den Aufsätzen, die mir nicht aus Zeitschriften zugänglich waren, das Erscheinungsjahr des Sammelbandes gelten.

- "Vlastita imena kao stilaska kategorija 'Banketa u Blitvi'", 1964) 8.
- A. Petrov ("Pozorište lutaka u Krležinim romanima", 1962).
  - K. Pranjić ("Tehnika pauze kao stilski postupak. Uz tekst Miroslava Krleže 'Slom Frana Supila'", 1928; "O Krležinu proznom ritmu", 1963).
  - M. Vaupotić ("Siva boja smrti. Interpretacija Krležine novele 'Cvrčak pod vodopadom'", 1963; "Socijalni smisao Krležina djela", 1964) 8.
  - I. Vidan ("Dvije razine 'Banketa u Blitvi'", 1963).
  - R. Vučković ("Legenda o fatumu mržnje. Uz Krležin roman 'Banket u Blitvi'", 1963).
  - B. Vuletić ("O nekim elementima Krležine lirike", 1963).
  - D. Zečević ("Krležina rečenica. Dvije primjedbe o Krležinoj prozi u romanima 'Na ruou pameti' i 'Fovratak Filipa Latinovicza'", 1965).

Obwohl die Literatur über Krleža sehr umfangreich ist, gibt es bis heute nur eine einzige Gesamtdarstellung seines Werkes, die zudem die Essays Krležas nicht berücksichtigt und mit dem zweiten Buch von "Bankett in Blitwien" abschließt - also Krležas literarisches Werk nur bis zum Ende der dreißiger Jahre umfaßt. Š. Vučetić interpretiert in diesem Buch ("Krležino književno djelo", Sarajevo 1958) in chronologischer Abfolge die einzelnen Werke Krležas, die er abschließend zu klassifizieren versucht, indem er sie in fünf verschiedene stilistische Entwicklungsphasen einordnet. Die Interpretationen befassen sich im wesentlichen mit der inhaltlich-gehaltlichen Seite der Werke Krležas.

Außer dem Buch Vučetićs erschienen noch einige andere Bücher über Krleža - allerdings keine Gesamtdarstellungen. Die Essays und Kritiken M. Bogdanovića wurden in einem schmalen Bändchen zusammengefaßt und unter dem Titel "O Krleži" (Beograd 1956) herausgegeben. Marko Ristićs Buch über Krleža erschien 1954 in Zagreb ("Krleža"). Essays stammen von M. Matković ("Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje". In: Dva eseja. Zagreb 1950, S. 5-89), B. Kreft ("Fragmenti o Miroslavu Krleži". In: Portreti. Ljubljana

1956, S. 27-86) und E. Šinko ("Falanga antikrista i drugi komentari". Zagreb 1957). Schließlich ist noch V. Gligorić mit seinen in dem Buch "U vihoru" (Beograd 1962) gesammelten Studien über Lyrik, Erzählprosa, Dramen und Romane Krležas zu nennen. Was die Romane Krležas betrifft, so wurden sie im Vergleich zu seinem übrigen Werk - vor allem im Verhältnis zu den Erzählungen, zur Lyrik und zum Drama - zweifellos vernachlässigt.<sup>9</sup> Von den zweiundsiebzig Aufsätzen des ersten Sammelbandes beschäftigen sich nur sechs mit jeweils einem der Romane. Vier davon sind jedoch lediglich Buchbesprechungen (M. Bogdanović bespricht den Roman FL, I. Kozarčanin und I.G. Kovačić den Roman NRP und V. Gligorić das erste Buch von Z), und einer ist ein zwar ausführlicher, aber formale Fragen kaum berücksichtigender Kommentar zu den ersten beiden Büchern von BB (E. Šinko: "Krvavi mit").<sup>10</sup> P. Džadžić stellt in den Mittelpunkt seiner Betrachtung den Typ des revoltierenden Helden, der in allen Romanen Krležas in verschiedenen Varianten vertreten ist ("Pobunjeni čovjek u Krležinom romanu. Uz ponovno objavljivanje 'Banketa u Blitvi' i 'Filipa Latinovicza'", 1954). Selbst im zweiten Sammelband beschäftigen sich nur vier der vierundzwanzig Arbeiten mit einem der Romane Krležas. Drei davon sind dem Roman BB gewidmet. Z. Malić untersucht die Funktion des Autor-Kommentars und der Namen, und I. Vidan geht in seiner ausführlichen und fundierten Studie im wesentlichen auf die Struktur dieses Romans ein - vor allem im Hinblick auf die strukturelle Bedeutung des dritten Buches von BB. Der Aufsatz von I. Frangeš über FL befaßt sich ebenfalls in erster Linie mit der Struktur

---

<sup>9</sup> Vgl. M. Lončar ("Pred književnim djelom Miroslava Krleže", S. 196).

<sup>10</sup> Vgl. Verzeichnis der in dieser Arbeit verwendeten Abkürzungen (S. 17).

dieses Romans. Von den nicht in den beiden Sammelbänden vertretenen Arbeiten über das Romanwerk Krležas sind die meisten - vor allem die aus früherer Zeit - Buchbesprechungen oder Inhaltskommentare. So die Aufsätze von M. Selaković und S. Dragojević (1939) über NRP; Dragojević geht auch kurz auf Krležas Stil sowie auf das dialektische Prinzip des Romans ein. Weiterhin sind die Arbeiten von B. Novaković, I. Kršić und V. Pakić (1933) über FL zu nennen, sowie die von M. Lončar (1963) und R. Trifković (1963) über das erste Buch von Z.

Außer den im zweiten Sammelband vertretenen vier Aufsätzen, die der Untersuchung jeweils eines bestimmten formalen Problems in einem der Romane Krležas dienen, erschienen in letzter Zeit lediglich noch fünf Arbeiten dieser Art. D. Brigljević befaßt sich mit dem Stil des Romans FL und schenkt vor allem der bis dahin nicht beachteten Syntax Krležas besondere Aufmerksamkeit. R. Vučković untersucht die Struktur von BB, C. Dalibor ("Mitska interpretacija romana 'Povratak Filipa Latinovicza'", 1963) wendet die vier Archetypen der Literatur von N. Frye auf den Roman FL an, A. Petrov geht auf das Puppenmotiv, auf den Erzähler und die dialogische Struktur der ersten drei Romane ein, und D. Zečević beschäftigt sich mit einigen formalen Aspekten der beiden Romane FL und NRP. Von B. Klaić stammt schließlich noch ein Kommentar zur Lexik von Z, in dem er Fremdwörter und heute ungebräuchliche und vergessene Begriffe eines Kapitels dieses Romans erklärt ("Leksičke bilješke uz jedan Krležin tekst", 1953).

Da die bisherigen Arbeiten über die Romane Krležas sich entweder auf eine inhaltlich-gehaltliche Analyse meist eines Romans beschränkten und auch die in letzter Zeit erschienenen Arbeiten, die sich der formalen Seite des Werkes Krležas zuwenden, fast durchweg nur **e i n e n** formalen Aspekt **e i n e s** **e i n z e l n e n** Romans untersu-

chen, erscheint es angebracht, s ä m t l i c h e Romane Krležas zum Gegenstand einer systematischen Untersuchung zu machen.<sup>11</sup> Ich beschränke mich dabei bewußt auf die erzähltechnische Darbietung der Romane, da gerade sie noch nicht genügend beachtet wurde. Eine alle Romane Krležas einbeziehende Untersuchung erzähltechnischer Fragen ist gerade bei einem so bewußt arbeitenden Autor wie Krleža wichtig, der sich vor allem in seinem Tagebuch, aber auch in verschiedenen Essays immer wieder mit formalen Problemen der Darstellung befaßte.

Die Zitate aus dem Werk Krležas wurden möglichst wörtlich übersetzt. Unübersetzt mußten alle jene Zitate bleiben, bei denen es um die sprachliche und stilistische Form der Aussage geht.

---

<sup>11</sup> Da der letzte Roman (Z) noch nicht vollständig erschienen ist, wird im wesentlichen nur das bis jetzt abgeschlossene erste Buch des Romans herangezogen.



Folgende Abkürzungen wurden verwendet:

- FL        -     Povratak Filipa Latinovicza<sup>12</sup>
- NRP       -     Na rubu pameti
- BB        -     Banket u Blitvi (Buch I und II)
- F         -     Banket u Blitvi (Buch III, 1962 in den  
ersten beiden Nummern der Zeitschrift  
Forum erschienen)
- Z         -     Zastave
- Z, 1      -     Zastave (Buch I, erschienen in: Forum,  
1, 1962, knj. 1)
- Z, 2      -     Zastave (Buch I, erschienen in: Forum,  
1, 1962, knj. 2)
- G         -     Glembajevi (Proza)
- DD        -     Davni dani
- ZMK      -     Zbornik o Miroslavu Krleži
- KZ        -     Krležin Zbornik
- UR        -     Umjetnost riječi

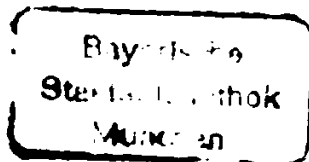
---

<sup>12</sup> Für Zitate aus Krležas Werk gelten die Siglen nebst  
Seitenangabe.

1. **Yleinen**  
 2. **Yhteinen**  
 3. **Yksityinen**  
 4. **Yksityinen**  
 5. **Yksityinen**  
 6. **Yksityinen**  
 7. **Yksityinen**  
 8. **Yksityinen**  
 9. **Yksityinen**  
 10. **Yksityinen**

11. **Yksityinen**  
 12. **Yksityinen**  
 13. **Yksityinen**  
 14. **Yksityinen**  
 15. **Yksityinen**  
 16. **Yksityinen**  
 17. **Yksityinen**  
 18. **Yksityinen**  
 19. **Yksityinen**  
 20. **Yksityinen**

21. **Yksityinen**  
 22. **Yksityinen**  
 23. **Yksityinen**  
 24. **Yksityinen**  
 25. **Yksityinen**



## K A P I T E L I

T E C H N I K D E R  
P E R S O N E N D A R S T E L L U N G

Die Einführung der Personen richtet sich in erster Linie nach der Bedeutung, die ihnen in der Handlung zukommt. Die Beschreibung des Äußeren und die Charakterisierung ist jedoch primär von der Gruppenzugehörigkeit und damit von ihrer Einteilung in positive (Helden, Außenseiter, Frauen und Vertreter des Volkes) und negative Figuren (Vertreter des Bürgertums und des hohen Beamtentums, der Wirtschaft und Industrie, Vertreter des Adels und Träger der politischen Macht) abhängig. Die Haltung des Autors Krleža gegenüber den Personen seiner Romane erweist sich als ausschlaggebend für die verschiedenartige Darstellungsweise.

## 1. Einführung

Die Methode der Einführung - unter Einführung sei die erste Nennung verstanden - differiert bei den Helden, den Haupt- und den Nebenpersonen.<sup>1</sup>

Das Auftreten der Helden vollzieht sich auf Grund des für sämtliche Romane charakteristischen medias-in-res-Beginns, ohne vorbereitende Einführung. Eine Ausnahme von diesem Schema bilden lediglich die beiden letzten Romane. BB beginnt mit einem Prolog, in dem der Erzähler die beiden Helden des Romans und einige weitere Hauptfiguren einführt. Der Roman selbst beginnt jedoch in der üblichen Weise. Allerdings tritt hier nicht der eigentliche Held gleichsam wie auf einer Bühne vor uns auf und beginnt seinen Monolog, sondern sein "negativer" Gegenspieler. Auch in Z tritt der Held Kamilo nicht ohne vorbereitende Einführung auf. Er wird nach dem für die Hauptpersonen bezeichnenden Prinzip eingeführt: stets in einigem Abstand vor ihrem Auftreten. So wird der geheimnisvolle Kyriales einige kurze Kapitel vor seinem Erscheinen durch einen einzigen Satz in Frageform in einem Monolog Baločanskis eingeführt. Unmittelbar vor Kyriales' Auftreten beschäftigt sich Filip in einem seiner Monologe ebenfalls in Form einiger Fragen mit dem Georgier, der ihn beunruhigt. In beiden Fällen bleiben die Fragen, die jeweils gegen Ende des Monologs auftauchen, unbeantwortet. Die undurchdringliche Atmosphäre, die Kyriales umgibt, wird auch anlässlich seiner Vorstellung durch den Erzähler selbst nicht aufgehoben, sondern betont aufrechterhalten. An Hand dieses Beispielles wird ersichtlich, wie sorgfältig Krleža das

---

<sup>1</sup> Die Unterscheidung von Helden und Hauptpersonen ist insofern angebracht, als die Helden, was Einführung, Beschreibung und Charakterisierung betrifft, eine gesonderte Behandlung durch den Erzähler erfahren.

Auftreten seiner Hauptpersonen vorbereitet. Das Prinzip der allmählichen Einführung ist allgemein üblich, so daß der Leser stets ein mehr oder weniger bestimmtes Bild von der betreffenden Person besitzt, sobald sie aktiv am Geschehen des Romans teilnimmt. Im Gegensatz zu den Helden werden die Hauptpersonen in der Regel nicht vom Erzähler eingeführt, sondern vom Helden oder von bereits anwesenden anderen Personen. Die Einführung der Hauptpersonen wird auf diese Weise ohne Unterbrechung der Handlung und ohne Hervortreten des Erzählers vollzogen.

Die Neben- und Randfiguren der Romane werden im Gegensatz zu den Hauptfiguren unmittelbar vor oder während ihres Auftretens eingeführt. Da sie meist nur einmal auftreten, erfolgt die Einführung in der Regel zusammen mit ihrer Charakteristik und eventuell mit einer Beschreibung ihres Äußeren. Als wesentliches Merkmal ist hierbei das Eingreifen des Erzählers hervorzuheben, der die Einführung entweder in Form des Berichts vor dem Auftreten oder in Form des Autor-Kommentars während des Auftretens gibt. Da die Nebenfiguren in erster Linie der kritisierten Schicht angehören, tritt der Erzähler gerade bei diesen Personen mit seinem direkten Urteil hervor und ist nicht gewillt, diese Aufgabe einer Romanperson zu überlassen.

Am deutlichsten kommt die subjektive Anwesenheit des Erzählers bei der Einführung der Nebenpersonen in NRP zum Ausdruck. Es erweist sich gerade hier als besonderer Vorteil, daß dieser Roman in der Ich-Form abgefaßt ist und das Hervortreten des Erzählers nicht als Einmischung empfunden wird, da er selbst ein Bestandteil der Fiktion ist. Für NRP gilt folgendes Schema, das in nicht ganz so konsequenter Weise auch für die übrigen Romane bestimmend ist:

1. Einführung und Charakterisierung durch den Erzähler;
2. kurze Szene zur Illustrierung und Bestätigung der Worte des Erzählers; eventuell folgt nach der Szene eine Fortsetzung der eingangs abgegebenen Charakteristik. Als Vari-

ante zu diesem Schema wird von einer zweiten Art der Einführung Gebrauch gemacht, die jedoch weniger häufig ist:

1. unvorbereitetes Auftreten der betreffenden Person, die, ohne eingeführt zu werden, zu sprechen beginnt; 2. namentliche Vorstellung und meist kurze Charakterisierung durch den Erzähler, der die Rede der Person unterbricht (fast immer nach den ersten Worten); 3. Fortsetzung der Rede.

Ein typisches Beispiel aus NRP. Der Ich-Erzähler trifft in der Sixtina mit einem seiner Mitbürger zusammen:

- Oh, Sie sind es, Doktor? Was machen denn Sie da? /Der Ich-Erzähler antwortet; daraufhin wieder sein Mitbürger:/ - Ach so! Großartig ... Sie schwelgen sozusagen in der Kunst? Und wie lange sind Sie schon in Rom? Bleiben Sie in Rom? Wer hätte das gedacht? Was für ein merkwürdiger Zufall ... /Hier schaltet sich der Erzähler ein, um den Gesprächspartner vorzustellen./ Es war Herr Golombek mit seiner Frau. Der Generaldirektor einer Käsefabrik, die den extrafetten Schweizer Spezial-Emmentaler "Elvira" erzeugt, der extrafette Herr Karl Golombek mit seiner extrafetten Gattin Elvira, einer geborenen von Goumbek. /Anschließend wird Golombeks Rede fortgesetzt./ (NRP, 272)

Ein gutes Beispiel für eine besonders geschickte Art der Einführung findet sich in Krležas letztem Roman. Eine neue Person wird, ohne die direkte Rede Emeričkis zu unterbrechen, von diesem eingeführt. Emerički sitzt mit seinem Sohn Kamilo in einem Budapester Restaurant und ist in ein Gespräch mit ihm verwickelt, als sein alter Freund Arpad eintritt, den er schon lange Zeit nicht mehr gesehen hat. Erst nachdem Arpad durch Emerički eingeführt und in seiner äußeren Erscheinung beschrieben worden ist, unterbricht der Erzähler die Szene, um den Neuankömmling kurz zu charakterisieren. Der Übergang von der direkten Rede Emeričkis zum Kommentar des Erzählers und wieder zurück zur abgebrochenen Rede der Personen geht mitten im Satz vor sich und ist lediglich durch ein Komma gekennzeichnet.

(...) das Meer ist unser größter Reichtum, aber auch unsere offene Wunde, Gott verzeih, oh, träume ich, Arpad, Servus amice, bist du es wirklich, und das ausgerechnet hier bei Mačaš, was für ein Zufall, grüß dich Alter, nach so vielen Jahren, laß mich nachdenken (...) ich sehe, ein Elegant tritt ein, ich sehe, prima vista ein Fechter von Rasse, den Bewegungen, dem Blick und der weißen Krawatte nach zu schließen - noch immer die weiße Krawatte - immer noch in beneidenswerter Form, freilich, es ist Arpad, mein alter Arpad, grüß dich Kollege, ach du hast ja keine Ahnung wie glücklich ich bin, und so küßten sie sich ritterlich auf beide Wangen, "Wenger, Horváth, dva bratanki, co do szably, co do czaszi", zwei Erlauchte, zwei gute alte Freunde, zwei Sekundanten aus der Zeit, in der man die Angelegenheiten noch auf ritterliche Weise löste, mit Säbeln und mit Gläsern, Dr. Arpad Lukács-Knobel, Obergespan des Komitats Bač-Bodroška, ein madjarisierter Schwabe aus Bačka Palanka (...).  
(Z, 1, 476)

Die geschickte Verschmelzung von Handlung und Einführung einer Person verlangt trotz allem eine Einschaltung des Erzählers, um eine kurze direkte Charakteristik Arpads einzufügen, bevor dieser eine bezeichnende Episode aus seinem Leben erzählt, der ausschließlich charakterisierende Bedeutung zukommt.

In Krležas letztem Roman wird die Technik der dramatischen Einführung mehrmals in ihrer konsequentesten Form gebraucht: die Personen führen sich selbst ein, der Erzähler mischt sich nicht ein. Allerdings werden auf diese Weise während einer Szene stets nur Randfiguren eingeführt, die nicht der kritisierten Schicht angehören. In all diesen Fällen ist zu beachten, daß die Perspektive des Zuhörers oder Zuschauers streng gewahrt bleibt. Wir erfahren den Namen der sprechenden Person erst dann, wenn diese sich selbst vorstellt.

- Meine Herren, Sie sprechen über das Buch dieses Kretins Neuilly-Faure, nicht wahr - wandte sich ein Mann vom Nachbartisch, der augenscheinlich das Gespräch des Dichters Patrizius Baltik mit dem neuangekommenen blitwischen Emigranten belauscht hatte, an Nielsen. Sichtbar erregt

durch diesen Namen, erhob sich der Unbekannte ohne besondere Aufforderung von seinem Tisch, warf die Zeitung hin, die er bis zu diesem Moment in den Händen gehalten hatte, und trat an ihren Tisch. -Dr. Mazurkinis- stellte er sich vor, indem er Nielsen die Hand reichte (...). (BB, 372 f.)

Ist der Erzähler hier noch in den Szenenanweisungen spürbar, so hat er sich in folgendem Beispiel völlig zurückgezogen:

- Ich bin Professor Trailović, meine Herren Kollegen, gestatten Sie, daß ich mich Ihnen vorstelle, ich bin Professor Simeon Trailović, ein Serbe aus Budapest (...). (Z, 2, 478)

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die Einführung der Helden im allgemeinen durch den Erzähler selbst vorgenommen wird, da sie gewöhnlich als erste auftreten. Einführung und Auftreten fallen dementsprechend fast unmittelbar zusammen. Die Einführung der Hauptpersonen dagegen geschieht meist ohne Einmischung des Erzählers und damit in Verbindung mit der Handlung. Das Auftreten dieser Personen ist im allgemeinen auf lange Sicht vorbereitet. Bei der Einführung der Neben- und Randfiguren treffen wir diese Art der Einführung nur selten an, und zwar nur bei Personen von episodischer Bedeutung, denen entweder keine oder nur eine sehr geringe gesellschaftskritische Funktion zukommt. Die übliche Einführung dieser Personen wird unmittelbar vor oder während ihres Auftretens durch den Erzähler vollzogen, der direkt und unmißverständlich mit kritischem Urteil und ironisch gefärbtem Ton hervortritt.

## 2. Beschreibung

Das Erscheinungsbild sämtlicher Helden Krležas bleibt seltsam unbestimmt und verschwommen. Nie erhalten wir eine nähere Beschreibung ihres Äußeren, obwohl wir im Laufe des



Geschehens zu intimer Kenntnis ihrer verborgensten Gedanken und Gefühle gelangen. So zahlreich die typisierenden Bezeichnungen wie "Intellektueller", "Neurastheniker" oder "Romantiker" sind, so spärlich bleiben die Angaben, die ihr Äußeres betreffen. Die Helden der Romane sind völlig unplastische Erscheinungen, die fast ausschließlich von ihrer menschlichen Haltung und ihrer Gedankenwelt bestimmt werden. Zwei Gründe scheinen mir für diesen Sachverhalt ausschlaggebend zu sein. Krleža macht seine Helden auf großen Strecken der Romane zum Träger der Perspektive. Der Autor vermeidet es aus diesem Grunde konsequenterweise, sie von außen zu sehen und eine Beschreibung ihrer Erscheinung zu geben. Da Krleža sich in den drei Erzählromanen jedoch keineswegs nur auf die Perspektive der Helden beschränkt, wäre eine solche Beschreibung durchaus möglich. Der hauptsächliche Grund für das unanschauliche Äußere der Helden liegt daher in der von Krleža angestrebten Typisierung. Die Existenz eines typischen Helden wird auf diese Weise gefestigt. Geistig und wesensmäßig gehören diese körperlosen Helden alle einer Familie an, ihr Äußeres unterscheidet sie nicht voneinander, da es keine Rolle spielt. Abgesehen von Kamilo sind sie sogar ungefähr gleichen Alters. Weiterhin üben alle außer Filip dieselben Berufe aus oder betätigen sich auf denselben Gebieten des öffentlichen Lebens.<sup>2</sup> Betrachten wir die wenigen Stellen, wo das Äußere der Helden beschrieben wird, so stellen wir fest, daß wir kaum je konkrete, charakteristische Einzelheiten erfahren. Die Angaben individualisieren die Gestalt nicht, sondern beziehen sich lediglich auf den augenblicklichen seelischen Zustand, in dem sie sich befindet. Hinzu kommt, daß diese wenigen Hinweise bei sämtlichen Helden im Prinzip dieselben bleiben. Ihre Gesichter sind

---

<sup>2</sup> Der Doktor aus NRP ist Advokat, Nielsen ist Publizist und Doktor der Rechte, Kamilo studierte ebenfalls Rechtswissenschaften und betätigt sich publizistisch.

bleich und müde und die Augen von Schatten umgeben. In fast allen Fällen wird das Äußere der Helden in der für den Roman der Innenweltdarstellung charakteristischen Weise beschrieben. So erblickt sich Filip in einem Spiegel des Cafés von Kaptol; der Doktor aus NRP sieht sich sowohl im Spiegel als auch im Fenster eines Zugabteils.

Dieselbe Tendenz zur Unanschaulichkeit ist bei der Darstellung der meisten positiven Personen der Romane Krležas zu bemerken.<sup>3</sup> Die Außenseiter der Gesellschaft und die Vertreter des Volkes werden entweder gar nicht oder kaum beschrieben. Auch hier scheint mir wiederum die Typisierung dafür verantwortlich zu sein, daß ihr Äußeres keine Rolle spielt. In sämtlichen Fällen wird der Typencharakter der verschiedenen Figuren direkt ausgesprochen. Der Kutscher Joža Podravec steht stellvertretend für "zweihundert Millionen" ebensolcher Kutscher und Valent erscheint als die ideale Verkörperung sämtlicher positiver Eigenschaften des einfachen Volkes. (FL, 63, 65; NRP, 200 ff.)

Beschreibt Krleža das Äußere einer Figur ausführlicher, die nicht der kritisierten Schicht von Personen angehört, so nur, wenn der äußeren Erscheinung eine bestimmte Funktion zukommt. Aber auch in diesen Fällen sind es nur wenige, ganz bestimmte Züge, die herausgegriffen werden. So wird der geheimnisvolle Kyriales, der Filip als die Verkörperung des teuflischen Prinzips erscheint, auf solche Weise beschrieben, daß dieser Eindruck bestätigt und aufrechterhalten wird. Er ist dunkelhäutig und finster, sein Gesicht ist verschlossen und abweisend, seine Haare sind üppig gelockt und von dunkler Farbe, seine aschgrauen Augen sind trübe und blutunterlaufen und seine langen, schmalen Hände feucht und kalt.

---

<sup>3</sup> Eine Ausnahme bildet der Roman Z, in dem die Personen ganz allgemein ausführlicher beschrieben werden als in den übrigen Romanen.

Für die Frauengestalten Krležas - mit Ausnahme Karins - gilt dasselbe wie für Kyriales. Auch von ihnen erhalten wir ein Bild der äußeren Erscheinung, obwohl sie zu der als positiv bezeichneten Personengruppe gehören. Ihr Äußeres ist deshalb von Bedeutung, weil sie in erster Linie auf Grund dieser Erscheinung einen so fatalen Einfluß auf die Männer ihrer Umgebung ausüben. Das Körperliche, die Sinnlichkeit, steht bei fast allen diesen Frauen im Vordergrund. Ihr Wesen ist von zweitrangiger Bedeutung. Auch hier wird das Bild der äußeren Erscheinung zur Typisierung herangezogen. Diese typische Frauengestalt ist weißhäutig, hat üppige, duftende Haare, schöne, ausdrucksvolle Augen und eine leicht rauhe Stimme. Wenige gleichbleibende Merkmale, die immer wieder herausgehoben werden, verhindern auch hier die Gestaltung einer einmaligen und unverwechselbaren Persönlichkeit.

Die Beschreibung des Äußeren wird in der Regel mit der Handlung verknüpft und geschieht meist im Rahmen eines Gedankenmonologs, indem die betreffende Person, fast immer der Held, sein Gegenüber betrachtet, während dieses spricht oder sich bewegt.<sup>4</sup> Häufig erinnert sich der Held aber auch an das Aussehen einer Figur, über die er nachdenkt. Auf diese Weise wird zum Beispiel das Äußere Annas in immer neuen Ansätzen beschrieben. Sie ist während des ganzen ersten Buches von Z nie direkt anwesend, sie beherrscht jedoch Kamilos Gedankenwelt in ungewöhnlicher Weise.

Die weitgehend szenische Darstellungsweise der beiden letzten Romane, insbesondere von BB, legt diese mit dramatischen Mitteln gestaltete Einführung und Beschreibung der Personen nahe. Obwohl für die dramatische Technik das Zurücktreten des Erzählers charakteristisch ist, ergreift der Erzähler der Romane Krležas jedoch auch hier häufig

---

<sup>4</sup> Sowohl Aladar, ein Schulkamerad Kamilos, als auch Fräulein Tommaseo werden in Z auf diese Weise beschrieben. (Z, 1, 481 f.; Z, 2, 723)

die Gelegenheit, die Beschreibung einer Erscheinung mit einem - meist negativen - Urteil oder mit einem ebensolchen Vergleich zu verbinden. Entweder geht das Urteil vom Erzähler aus oder aber vom Helden, der in diesem Falle stellvertretend für den Erzähler steht. Ersteres ist in folgendem Beispiel der Fall. Burgwaldsens Äußeres wird erst in dem Moment beschrieben, als er Barutanski entgegengeht und dieser Gelegenheit hat, es zu bemerken. Der Erzähler verrät sich jedoch durch einen eindeutig negativen, wertenden Vergleich.

Barutanski ging auf Burgwaldsen zu, der aus der Tiefe des langen Korridors vom Appartement Barutanskis herkam. Schlank und ergraut, als schwarze Silhouette, das Ministerportefeuille unter dem Arm, von vollendeter Artigkeit, vorgebeugt wie ein Lakai oder ein gut erzogener Butler, der einem hohen Gast Wein einschenkt.  
(BB,323)

Die ganze Verachtung, die Krleža vor den Vertretern der Gesellschaft empfindet, kommt in der Schilderung ihrer Erscheinung zum Ausdruck. Bei der Darstellung all dieser Personen spielt die Beschreibung des Äußeren eine wichtige Rolle.<sup>5</sup> Das negative Wesen dieser Figuren offenbart sich in ihrem Äußeren, das meist abstoßend und häßlich oder aber von überbetonter Soigniertheit ist.

In der detaillierten Beschreibung der Garderobe des alten Liepach geht der Erzähler ironisch auf die übertriebene Bedeutung ein, die diese Klasse von altmodischen Adligen völlig unbedeutenden Dingen zumißt.

Noch als junger Gentleman und Wiener Doktor der achtziger Jahre hatte er sehr viel Wert auf seine Garderobe gelegt. Sein Chesterfield, die Revers mit Biesen eingefäßt, fiel von den

---

<sup>5</sup> Die Ausführlichkeit, mit der diese meist episodischen Figuren beschrieben werden, steht in keinem Verhältnis zu ihrer Bedeutung. Es geht Krleža in all diesen Fällen lediglich um die überspitzte Darstellung bestimmter Figuren von typischer Gestalt und typischem Wesen.

drei Linien der Taille sehr schlank herab: karierte Hosen, spitze Wildlederschuhe, Zylinder, lauter erstklassige Wiener Arbeit aus den Händen der besten Schneider, das alles hob (in diskreter Weise) diesen jungen Aristokraten hervor als einen Menschen, der Sinn für einen betonten, aber unauffälligen Zug in seiner Kleidung hatte (...). Wenn er so fast täglich seine Freundin, Frau Latinovicz-Valenti (Filips Mutter) besuchte, im hellgrauen Sakko, mit hellen cremefarbenen Gamaschen, Ebenholzstock, weißer Krawatte und außerordentlich glänzenden Kragen und Manschetten, dann sah er aus wie eine graue Puppe aus einem seltsamen altertümlichen Album. (FL, 101 f.)

Den Typ Liepachs finden wir sowohl in G als auch in Z wieder: er ist die Verkörperung des konservativen Adligen, der in einer erstarrten Welt von überkommenen Idealen lebt, der innerlich hohle, stutzerhafte Elegant, dem die Pflege seiner äußeren Erscheinung und die Zugehörigkeit zu einer adeligen Familie über alles geht. Äußerlich gleichen sie sich alle: die obligatorische weiße Krawatte, helle Handschuhe, die Brillantnadel in der Krawatte, weiße Manschetten, der Elfenbeinstock und eventuell noch ein wohlgepflegtes, gepudertes und gefärbtes Bärtchen, vervollständigen das Bild des pseudoeleganten Bonvivants.<sup>6</sup> Der Banalbeamte Ivan Križovec gleicht äußerlich (und innerlich) dem alten Emerički; beide repräsentieren sie denselben, Krleža verhaßten und immer wieder von ihm angegriffenen Typ des im Sinne der österreich-ungarischen Politik wirkenden hohen Beamten, mit dem er vor allem in G abrechnet und der in seinem vorerst letzten großen Roman wiederum auftaucht. Die äußere Erscheinung des hohen Banalpolitikers Emerički ist der adäquate Ausdruck seines beschränkten, einfältigen, überheblichen Wesens. Die Typisierung und einseitige Übertreibung seiner Erscheinung lassen ihn zur Karikatur werden. Der siebzehnjährige Mitschüler Kamilos, Aladar, ver-

---

<sup>6</sup> Vgl. G, 35, 224.

gleicht Emerički mit der berühmten politischen Karikatur Daumiers, dem Ratapoil.

(...) dein Alter ist so ein gerupfter Hahn, ein Provinz-Elegant (...) dein Alter gleicht Ratapoil, er trägt dasselbe Bärtchen und denselben gezwirbelten Schnurrbart wie Ratapoil (...).  
(Z, 1, 481)

Dieser hier zum erstenmal erwähnte Schnurrbart Emeričkis wird bei jeder neuen Beschreibung seines Äußeren durch Kamilo immer wieder erwähnt und zum stehenden Kennzeichen dieser etwas lächerlichen Gestalt.

Bezeichnenderweise bemüht sich Krleža nicht nur in der Darstellung dieser Gestalten um die Schaffung eines Zerrbildes. Aus dem Bedürfnis heraus, sein Anliegen möglichst deutlich und unmißverständlich vorzubringen, läßt er die Helden der Romane immer wieder direkt aussprechen, daß diese oder jene Figur eine Karikatur sei. So wiederholt und bestätigt Kamilo in einem Gedankenmonolog anläßlich der Heimfahrt mit seinem Vater nach dem Begräbnis der Mutter die ausführlichen und unzweideutigen Worte Aladars.<sup>7</sup> Von dem alten Professor Erdélyi, den Kamilo als fantastische Mumie bezeichnet, sagt er, er sei eine zahnlose und kurzsichtige Karikatur.<sup>8</sup>

Kurzsichtigkeit, Zahnlosigkeit und außerdem noch Kahlheit scheinen für Krleža der Inbegriff des Lächerlichen und des Abstoßenden zu sein. So ist Liepachs Schwester kahlköpfig; sie trägt allerdings eine Perücke (ebenso wie Philips Mutter). Außerdem ist sie ungewöhnlich mager und groß. Die einzigen karikierten Gestalten aus BB sind bezeichnenderweise schwerhörig und kahlköpfig (S. 170 f.). In NRP wird Amalia Aquacurti-Sarvaš-Daljska als alte, zahnlose und schwachsinnige Vogelscheuche bezeichnet und die Mitbürger

---

<sup>7</sup> Z, 1, 805 f.

<sup>8</sup> Z, 2, 435.

des Ich-Erzählers insgesamt als kurzsichtige Kahlköpfe. Zahnlos ist der Typ des lyrischen Dichters aus NRP; ebenso Hugo-Hugo. Der Richter Rugvay trägt einen Zwicker und sein Blick wird mit dem eines Fisches verglichen; auch er ist kurzsichtig und sein Gesicht ist pickelig.

Zu Karikaturen werden in erster Linie harmlose und lächerliche Figuren. Aus diesem Grunde sind die Gestalten von BB kaum als Karikaturen zu bezeichnen, abgesehen von einigen Randfiguren. Grotteske Elemente spielen in BB genauso wie in NRP eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung der Personen, die ihrem Wesen und ihren Bewegungen nach zum großen Teil Puppen, Automaten oder tierähnliche Wesen sind.<sup>9</sup> Die Physiognomie Masnovs aus BB weist keinerlei menschliche Züge mehr auf.

Nielsen lauscht dem glorreichen aragonischen Krieger (...) und er kann sich durchaus nicht des überaus hartnäckigen Gedankens erwehren, daß aus diesem Kadaver, dessen Nase, auf der ein Zwicker saß, so spitz war wie der Schnabel eines Aasgeiers, daß aus diesem kurzsichtigen, besoffenen Kretin die kompakte Mehrheit der blitwischen Hosen und Opanken brüllte (...).  
(F, 217)

### 3. Charakterisierung

Unter Charakterisierung sei im Gegensatz zur Beschreibung des Äußeren einer Person die Darstellung ihres Wesens verstanden, obwohl sich letzten Endes auch die äußere Erscheinung für den Charakter einer Romanfigur als aufschlußreich erweist. Allgemein ist festzustellen, daß Krleža seine Personen in ihrer äußeren Erscheinung nur wenig beschreibt - es sei denn, dieser komme eine bestimmte Funktion zu -, sie aber ausführlich charakterisiert.

---

<sup>9</sup> Vgl. Kap. VI, S. 238 ff.

Wir unterscheiden zweierlei Möglichkeiten der Charakterisierung: die *d i r e k t e*, in der der Erzähler oder eine Romanperson Angaben über eine Gestalt der Dichtung macht, und die *i n d i r e k t e*, in der wir auf Grund von Rede und Handlung Rückschlüsse auf den Charakter der betreffenden Gestalt ziehen.

Die obige Definition der direkten Charakteristik soll dahingehend erweitert werden, daß wir außer den direkten Angaben des Erzählers oder einer Person auch noch die Namengebung, die Beschreibung des Interieurs und vor allem die Beschreibung und Interpretation der Gesten miteinbeziehen. Wenn diese auch nur ergänzende Funktion besitzen, spielen sie doch bei der direkten Charakterisierung eine Rolle.

Wellek u. Warren bezeichnen die Namengebung als die "einfachste Form der Charakterisierung". "Each 'appellation' is a kind of vivifying, animizing, individuating".<sup>10</sup> Gemäß dem satirischen und teilweise grotesken Charakter der Romane Krležas kommt den Namen der Romanpersonen eine wichtige Funktion zu, die in erster Linie jedoch nicht in der Aussage über das Wesen des Namensträgers besteht. Hinter einer Vielzahl von Namen stehen keine Individuen, sondern leblose Wachspuppen und Masken.<sup>11</sup> Namen, die eine direkte Anspielung auf den Charakter der betreffenden Person enthalten oder ihren Beruf oder die soziale Stellung erkennen lassen, sind bei Krleža nicht allzu häufig; die meisten allegorischen Namen finden wir in BB. Manchmal bleibt der Zusammenhang zwischen Name und Charakter ziemlich vage. Des öfteren ist der Bezug ausgesprochen ironisch. Einige Beispiele: Barutanskis Name steht in unmittelbarem Bezug zu seiner Devise "plumbum et pulvis et nihil aliud" und spielt weniger

<sup>10</sup> Wellek, R., u. Warren, A.: *Theory of Literature*. New York 1949, S. 226.

<sup>11</sup> Vgl. Z. Malić: *Vlastita imena kao stilska kategorija "Banketa u Blitvi"*. In: KZ, 214.



direkt auf seinen Charakter als Individuum an als vielmehr auf die Rolle des Tyrannen, die er spielt; allerdings entspricht sie ihm auch wesensmäßig bis zu einem gewissen Grade (barut = Schießpulver). Das blawische Pendant zu Barutanski, der kriegerische Feldmarschalleutnant, heißt Bellonis-Bellonen (bellum = Krieg). Aldo Bauer-Kmetynis, der einzige Sohn reicher Bauern und Chef der Agrarier während der parlamentarischen Regierung Mužikovski (mužik = Bauer), wird von Nielsen als halbgebildeter Primitivling bezeichnet. Dem deutschen Ausdruck "Bauer" entspricht das serbokroatische Wort "kmet" nicht direkt, sie liegen aber beide auf einer BedeutungsEbene. Raman Rajevcki, repräsentativer Genius und Prophet der blawischen Rasse, leitet seinen Namen von "raj" (= Paradies) ab. Vanini-Schiavone, gebürtiger Italiener und blawischer Kulturhistoriker, ein verlogener, eitler und opportunistischer Vertreter der Gesellschaft auf Beauregard, trägt einen Namen, der unmittelbar auf sein Wesen anspielt (vano = eitel, leer). Der blawische lorbeergekrönte Dichter und "Jupiter Tonans" der blawischen Dichtung heißt Oktavijan Deziderije Kronberg, ein klassenbewußter Dichter Tamjan Apolonski (tamjan = Weihrauch), der kriegerische und patriotische Kanonikus Trompeta, Generäle heißen von Säbelglanz, Niederschmeißer und Ausrotter. Der faschistisch orientierte Verfechter einer nationalen Wiedergeburt aus NRP heißt ironisch Dizdar-Barjaktarević (barjak = Fahne, Banner) und der Mann, der das Genie Ivan Meštrovićs in pathetischen Floskeln verherrlicht, Mitar Mitrović (mit = Mythos). Aus den angeführten Beispielen wird deutlich, daß nur ein sehr geringer Teil dieser Namen einen Hauptcharakterzug der betreffenden Person versinnbildlicht, die meisten dagegen den Stand der Personen karikieren, die Rolle, die sie spielen, oder die Weltanschauung, die sie vertreten. Bezeichnend für dieses Verfahren ist, daß einige Namen als Pluraletantum erwähnt werden. <sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. F, 39, 85, 90, 182, 225, 231, 233.

Häufiger als allegorische Namen sind solche, die auf Grund ihrer ungewöhnlichen Etymologie oder vor allem auf Grund ihres Klanges eine lächerliche Wirkung hervorrufen. Blithauer, dem sein Name als Fluch erscheint, beleuchtet in einem seiner Monologe die Art der Namenbildung, wie sie für eine ganze Reihe von Namen der Romane Krležas charakteristisch ist. Ein großer Teil der Namen in den Romanen sind entstellt und infolgedessen komisch. Nicht zufällig erwähnt Blithauer bei dieser Gelegenheit den Namen Gogol's.

- Ich wurde als Blitwitz geboren, als Kind des Samuel Abramović, Sohn des Abraham Mojsjević. Wenn man schon als Samika Blitwitz auf die Welt gekommen ist und in diesem Land und unter diesen Verhältnissen als solcher leben muß, so konnte die Fee, das werden Sie mir zugestehen, einen Neugeborenen an der Wiege kaum mit einem beneidenswerteren Schicksal bedenken. Mein alter Samika (...) hat mir von den wunderbaren Chancen unseres Geschlechts, wie ich zugeben muß, relativ weise erzählt: es sei noch niemand geboren worden, der aus seiner beschnittenen Haut hätte fahren können, und demnach müsse sich der Mensch damit abfinden, daß er ohne seine besondere Absicht oder Schuld als Blitwitz geboren worden ist, und wenn er schon dazu verurteilt ist, seinen beschnittenen Namen wie eine Karikatur zu tragen, so sollte er ihn wenigstens so stolz tragen, als wäre er zumindest ein kurländischer Fürst. Man muß stolz auf seinen Namen sein ohne Rücksicht darauf, ob er die Heiterkeit der blitwischen Esel erregt, die sich mit ihren volkstümlichen Namen wie "Prdjelji" (prdjeti = furzen), "Šmrkulji" (šmrkati = rotzen), "Crijevići" (crijevo = Darm), "Balege" (balega = Viehmist) oder "Svinjače" (svinjac = Schweinestall) zum Beispiel schon erhaben dünken, aber darüber hat Gogol', wenn Sie sich erinnern, schon alles gesagt.  
(F, 85)

W. Kasack macht in seiner Arbeit über die Technik der Personendarstellung bei Gogol' darauf aufmerksam, daß die Spitznamen den Ausgangspunkt für Gogol's Namentchnik bilden dürften.<sup>13</sup> Gogol's Vorliebe für etymologisch ungewöhnliche und

---

<sup>13</sup> Die Technik der Personendarstellung bei N.V. Gogol'. Wiesbaden 1957, S. 16.

klanglich komische Namen und sein weitgehender Verzicht auf allegorische Namen ist genau so bei Krleža festzustellen. Weiterhin werden von beiden die ausgefallensten Namen gerade für solche Personen ausgesucht, die nie auftreten und deren Namen infolgedessen lediglich auf die Wirkung hin berechnet sind. Da diese Personen nicht charakterisiert werden und keinerlei Rolle im Geschehen spielen, können ihre Namen nie allegorischer Natur sein. Selbst die Vorliebe für Reduplikationen, die Kasack bei Gogol' feststellt, gilt auch für Krleža.<sup>14</sup> Einige Beispiele für etymologisch ungewöhnliche Namenbildungen seien angeführt: Graf Wurmbrandt, Wolkenstein (Küchenchef), Doktor Mitternacht, Philippe Pot (pot = Schweiß), Gallus-Kokotov (gallus = Hahn; kokot = Hahn), Amadeo Bogoljub Trupac (trupac = Leichnam, Rumpf).

Häufig wird die komische Wirkung durch ungewöhnlich klingende Namen, durch endlose Aneinanderreihung verschiedener, möglichst fremdartiger Namen oder durch ausgefallene Vornamen erreicht, die zum Teil in krassem Gegensatz zu den banalen Nachnamen stehen. Die Träger solcher Namen gehören ausschließlich der Gesellschaft an und sind größtenteils adeliger Herkunft. Der Kontrast zwischen den langen Namen und der Bedeutungslosigkeit, die der so benannten Person im Geschehen zukommt, erhöht die beabsichtigte lächerliche Wirkung. Um die Namen möglichst lang anwachsen zu lassen, nennt Krleža nicht nur den eigentlichen Namen der betreffenden Person, sondern er fügt in den meisten Fällen auch noch den Mädchenamen mit an, wenn es sich um eine verheiratete, verwitwete oder geschiedene Frau handelt, sonst den Namen eines Verwandten.<sup>15</sup> Fast alle diese Personen haben zumindest Doppel-

---

<sup>14</sup> So z.B. die einfache Verdoppelung banaler Vornamen wie Oto-Oto oder Hugo-Hugo (NRP). Oder aber die Verdoppelung entsteht dadurch, daß der serbokroatische Name in eine Fremdsprache übertragen wird: Bauer-Kmetynis, Gallus-Kokotov (BB), Kronberg-Koronaj (Z). Mit diesen Namen karikiert Krleža das Streben nach fremden und damit vornehm klingenden Namen.

<sup>15</sup> Vgl. FL, 98 f.

namen oder Namen, die durch viele 'de' und 'et' verlängert werden. Ihr pseudomondäner Klang ist vor allem auf die Verwendung von fremdsprachlichen Namen zurückzuführen.

Neben operettenhaft klingenden Namen wie Gorbo-Dador Jekenö (Bürgermeister von Vajdahunnen), Graf Tokaj (Innenminister der hunnischen Republik), Aurel Csalloközhamvassiczki (Präsident der blatwischen Republik), von Floden-Foncière Italo, wirken besonders die ungewöhnlichen Vornamen komisch, die in erster Linie mit bürgerlichen, einfacheren Namen kontrastieren: Titus Andronicus Fabriczy, Panteleon Gazibar, Pankracije Harambašević, Marko Antonije Javoršek, Aldo Bauer-Kmetynis, Oktavijan Deziderije Kronberg, Romualdo Reykjavis; der brutale Kerinis, der für Barutanski bedenkenlos mordet, heißt mit seinem Vornamen Hyacinth (oder Hijacint).

Bezeichnend für die satirische Funktion der Namengebung ist die Tatsache, daß der einzige Romanheld, der einer adeligen Familie entstammt, Kamilo Emerički, stets nur mit der einfachen kroatischen Form seines Nachnamens und ohne Hinzufügung der Adelsprädikate, sein Vater dagegen fast immer unter dem längeren und vornehmer klingenden Namen "de Emericzi" oder "plemeniti Emericzi" genannt wird. Die Namen der Helden und der übrigen positiven Personen sind in der Regel unauffällig und kurz und stimmen mit der Herkunft der Personen (FL) oder mit dem fiktiven Schauplatz des Romans überein (BB).<sup>16</sup>

Welche Bedeutung Krleža den Namen seiner Personen im Rahmen der gesellschaftskritischen und satirischen Romane bei-

---

<sup>16</sup> Filip, dessen Mutter Polin ist, heißt eigentlich Sigismund (Zygmusik) Kazimir Latinovicz. Die unauffälligen Namen Niels Nielsens, Olaf Knutsons und Karin Michelsons zum Beispiel sind der fiktiven Welt des Romans BB angepaßt (Blitwien ist ein nördliches baltisches Land). Die Namen der Leute aus dem Volk werden auf dieselbe Weise gebildet: der pannonische Kutscher aus FL heißt Joža Podravec, die Hilfskraft bei Liepachs wird nur Jaga genannt. Valent Žganec und Pero Krneta, sowie Matko aus NRP und der Kutscher Ferika Bočkaj aus Z tragen ebenso wie sämtliche anderen positiven Personen unentstellte Namen.

mißt, geht nicht nur aus der großen Anzahl von ungewöhnlichen Namen hervor, sondern auch aus einer Reihe von Stellen in den Romanen selbst, wo er oder eine Romanperson sich mit der Namengebung auseinandersetzt. Am häufigsten treffen wir in G auf solche Hinweise, die die satirische Funktion der Namen beleuchten. So übt Krleža in einem ausführlichen Kommentar über den madjarisierten Namen der kroatischen Familie der Križovec heftige Kritik an dieser Gesellschaft, die nur Namen und Titel gelten läßt.<sup>17</sup>

Neben der Namengebung, die begrenzt zur Charakterisierung herangezogen wird, dient die Beschreibung des Interieurs in den meisten Fällen ausschließlich der Charakterisierung. Wir haben es hier nicht mit einer Vielfalt von verschiedenen Interieurs zu tun, sondern mit einigen wenigen, die für bestimmte Kreise der kroatischen Gesellschaft, des gehobenen Bürger- und Beamtentums und des Adels, typisch sind. Der bevorzugte und für diese Gesellschaft geradezu verbindliche Einrichtungsstil orientiert sich an dem Wien der achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts. Wiener Directoire, Amerling und vor allem immer wieder Makart, dessen prunkvoller, dekorativer Stil dem Geltungsbedürfnis und Snobismus der wohlhabenden und arrivierten Gesellschaftsschicht entgegenkommt, sind symptomatisch für den Geschmack der konservativen kroatischen Kreise. Imitation, falscher Prunk und Überladenheit dieser typischen Wohnungseinrichtungen lassen jeden individuellen Stil vermissen. Die Angst, nicht standesgemäß eingerichtet zu sein und sich nicht an den Richtlinien des als "chic" Geltenden zu orientieren, ist charakteristisch für diese Figuren. Schlechter Geschmack ist für Krleža gleichbedeutend mit fehlender Moral, und seine Kritik an dem Lebensstil dieser Gesellschaft, die ihren Ausdruck in der Beschreibung des Interieurs findet, geht

---

<sup>17</sup> G, 244. Vgl. weiterhin: ebd., S. 12, 35, 88 f., 228 f., 239, 247 f.; NRP, 53.

tiefer, als dies auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint. In einem Absatz der Prosafragmente (G) schildert Krleža auf höchst subjektive Weise ein solches typisches, ihm verhaßtes Interieur.

Alles kann man kaufen! Und all das, was man kaufen kann, ist immer dasselbe: Lampen mit Seidenschirmen, Jalousien im Halbdämmer irgendwelcher, sogenannter prunkvoller Räume. An den Wänden immer irgendwelche barocke Husaren oder Ritter mit Stuartkrägen oder in der neuesten bürgerlichen Ära: Amerling-Interieurs und Portraits von Damen mit Pincenezs und Herren mit Tabatieren für Schnupftabak. Immer Gobelins mit reicher tropischer Flora, mit Dianen, Ruinen oder mit Europa auf dem schwarzen Stier. Immer Barock-Lehnsessel oder dekorative "Peluche-Möbel" aus dem "Seconde-Empire", Teppiche mit Lilien darauf und jene verfluchten, langweiligen und einförmigen Gipsstukkaturen. Oh, diese langweiligen Makart-Speisezimmer, mit den stummen Dienern, diese englischen Kamine mit den Chippendale-Sesseln und den venezianischen Lüstern! (...) Und dieses Holz, diese Bronze, diese Tapeten und diese holländischen Gobelins, all diese erstklassige Ware, all das kan man kaufen! (...) und all das ist leer und langweilig und eigentlich sinnlos!  
(G, 36 f.) 18

Wesentlich wichtiger und vor allem häufiger als die Charakterisierung durch den Namen und die Beschreibung des Interieurs ist die durch Mimik und Gestik. Krleža beschreibt die Gebärden der handelnden Personen meist mit großer Ausführlichkeit und weitaus häufiger als etwa ihr Aussehen. Fast immer erfahren wir, *w i e* die Personen etwas tun, und nicht nur, was sie tun. Die Gestik als Mittel der direkten Charakterisierung dient ihm dazu, die sich aus Handlung und Sprache ergebende indirekte Charakteristik zu ergänzen und vor allem zu verdeutlichen. Bezeichnend für Krležas Darstellungsweise ist es daher, daß er die Gebärden in den mei-

---

<sup>18</sup> Vgl. weiterhin: G, 40, 57 ff., 224, 228; DD, 39 f. In FL wird vor allem Liepach auf diese Weise charakterisiert; in Z das Ehepaar Emerički und Amanda von Therry-Adlersberg.

sten Fällen nicht etwa nur beschreibt und dem Leser den Schluß auf das Wesen der betreffenden Gestalt überläßt, sondern daß er die Gebärden selbst interpretiert oder sie von dem Perspektiventräger wahrnehmen und interpretieren läßt. Auch diese Art der Charakterisierung wird in erster Linie wieder bei der Darstellung der negativen Personen angewandt; sie dient in diesen Fällen der Entlarvung der betreffenden Person, die sich durch ihre Gebärden verrät. Eine andere wichtige Funktion erfüllt die Gestik vor allem in dem am weitestgehend szenisch gestalteten Roman, in BB. Das Verhältnis der verschiedenen Personen zueinander können wir größtenteils an ihren Gesten ablesen.<sup>19</sup>

Der eitle, heuchlerische Vanini-Schiavone, einer der widerlichsten Vertreter der Gesellschaft von Beauregard, wird zu einem wesentlichen Teil durch die Beschreibung seiner schmierigen, unangenehmen Gesten charakterisiert, die sein wahres Wesen bloßlegen. Der ganze Abscheu des Erzählers vor dem Typ des opportunistischen Speichelleckers kommt in diesen Beschreibungen zum Ausdruck. Unmittelbar bevor Vanini seine schamlose Lobpreisung eines Reliefs des blitwischen Bildhauers und zukünftigen Präsidenten der Republik Roman Rajevskis beginnt, das er noch kurz zuvor kritisiert hatte, wird folgende Schilderung eingeschoben:

Vanini, der listig mit dem linken Auge blinzelte und zufrieden mit der Zunge schnalzte, weil er den richtigen Ausweg aus dieser unklaren und unangenehmen Situation gefunden hatte, in die ihn dieser undurchsichtige und in jeder Beziehung rätselhaftige Jules Fleury gebracht hatte, beleckte seine Zigarre, schenkte zuerst sich, dann auch Fleury ein Glas Courvoisier ein, pflückte mit zwei Fingern ein paar Beeren von der Traube, die vor ihm auf einem Silberteller lag, steckte sie in den Mund, nahm noch eine und wischte sich dann mechanisch die Finger an der Serviette ab und fuhr sich anschließend mit den gleichen beiden

---

<sup>19</sup> Auf diese Weise werden z.B. Georgis und Barutanski noch vor Beginn ihrer ersten Dialogszene charakterisiert. Vgl. Kap. V, S. 185.

Fingern über die Lippen (und zwar mit Daumen und Zeigefinger der linken Hand, in der Art von Marktweibern), nahm zwei, drei volle saftige Züge aus seiner Havanna, lehnte sich wieder in die weichen Kissen der kalifornischen Schaukel zurück und drehte sich träge wie ein Nashorn im warmen Wasser zu Rajevskis Nußholzrelief (...).  
(BB, 175 f.)

Bezeichnend für Krležas Darstellungsweise sind die beiden negativen Vergleiche, die mit aller Deutlichkeit auf die subjektive Anwesenheit des Erzählers hinweisen, der die Gesten Vaninis interpretiert.

Wenden wir uns nun den direkten Angaben über den Charakter der Personen zu. Obwohl Namengebung, Interieur und Gestik im Grunde nicht zu den direkten Angaben zu rechnen sind, ist die Grenze bei Krleža schwer zu ziehen. Wie wir aus den Beispielen sahen, enthalten die Beschreibungen des Interieurs und vor allem der Gebärden häufig solche direkten Angaben. Dies ist als charakteristische Besonderheit für sämtliche Romane Krležas festzustellen. Der Grund hierfür liegt in der für Krleža bezeichnenden Neigung, alles, was ihm wesentlich erscheint, direkt und unmißverständlich darzustellen.

Diese Tendenz Krležas zur Direktheit und Überdeutlichkeit in der Aussage legt eine besondere Bevorzugung der direkten Charakterisierung bei der Darstellung der Personen nahe. Auch in den Fällen, wo eine Person indirekt charakterisiert wird - und dies ist selbstverständlich bei allen Personen der Fall, die eine Rolle in der Handlung spielen - wird die Wertung oder die Interpretation fast immer früher oder später direkt ausgesprochen und nicht dem Leser überlassen. Da die Romanpersonen mit wenigen Ausnahmen im Verlauf der Handlung keine Wandlung durchmachen und bereits als fertige Gestalten eingeführt und charakterisiert werden, kommt der indirekten Charakteristik in fast allen Fällen eine ausschließlich illustrative Bedeutung zu.

Weil Krleža seine Personen vom Leser in einer ganz be-



stimmten Weise aufgefaßt wissen will, liegt es nahe, daß er in der Regel v o r dem Auftreten einer Person eine direkte Charakteristik bringt. Dies ist mit wenigen Ausnahmen durchgehend festzustellen. Im allgemeinen gelten für die Charakterisierung dieselben Prinzipien, die wir bei Einführung und Beschreibung der Personen festgestellt haben. Die Helden und die meisten Hauptpersonen werden erst allmählich charakterisiert. Das Bild ihres Wesens ergibt sich nach und nach und unter Anwendung der beiden Methoden der Charakterisierung. Zwar gehen die direkten Angaben über ihr Wesen hauptsächlich vom Erzähler aus, aber ein gewisser Teil dieser ausünnungen bleibt den Personen selbst überlassen. Die Nebenpersonen erhalten vor allem dann, wenn sie der kritisierten Schicht von Personen angehören und in diesen Fällen für die Handlung bedeutungslos sind, stets vor ihrem Auftreten eine direkte Charakteristik durch den Erzähler selbst. Bezeichnend für diese Art der Darstellung ist die Behandlung des Liepach-Kreises in FL. In Kapitel 11 charakterisiert der Erzähler zuerst kurz die Schwester Liepachs, indem er ihr direktes Charakterbild auf einen einzigen Grundzug hin entwirft, der bereits mit den ersten Worten genannt wird. Sie ist eine konservative Dame im Sinne der neunziger Jahre. Die direkte Charakteristik des Erzählers wird durch einige bezeichnende Aussprüche der Person bestätigt und veranschaulicht. Auf ganz ähnliche Weise, nur ausführlicher, schließt sich die Charakteristik Liepachs an, die wichtige und vor allem kennzeichnende Ereignisse aus seinem Vorleben miteinbezieht. Die direkte Charakteristik, die auch in diesem Fall durch einige typische Aussprüche Liepachs ergänzt wird, erfolgt zuerst ausführlich durch den Erzähler und unmittelbar anschließend durch Filip, der - in Form eines Gedankenmonologs - die direkten Angaben des Erzählers bestätigt und Lie-

pach typisiert.<sup>20</sup> Diesem Kapitel (Kap. 11), das fast ganz von der Handlung losgelöst ist und statischen Charakter aufweist, folgt ein wiederum sehr langes Kapitel (Kap. 14), in dem gleich zu Beginn zwei weitere Personen dieses Kreises eine direkte Charakteristik durch den Erzähler erhalten, bevor sie alle schließlich in einer gemeinsamen Dialogszene auftreten.<sup>21</sup> Die nun abrollende Gesprächsszene dient lediglich der Illustrierung der direkten Anführungen des Erzählers. Die indirekte Charakteristik stimmt mit der direkten völlig überein und enthüllt uns keinen wirklich neuen Wesenszug. Der Erzähler ist aber auch während dieser Szene anwesend und überläßt die von ihm bereits charakterisierten Gestalten nicht sich selbst. Durch negative Vergleiche und direkte Urteile ergänzt er die indirekte Charakteristik, die die Sprechenden hier von sich selbst geben. Außerdem wird Filip als Perspektiventräger vorgeschoben. Wie in allen diesen Fällen, wo der Held als beobachtendes und reflektierendes Medium zur direkten Beurteilung der kritisierten Personen anwesend ist und die Rolle des Erzählers übernimmt - und dies ist in den Romanen Krležas sehr häufig der Fall - stimmt die direkte Charakteristik des Helden mit der Diagnose des Erzählers überein.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> FL, 102, 108. Bezeichnend für Krležas Darstellungsweise ist es, daß die direkte Charakteristik des Erzählers stets durch Aussprüche oder Gedankengänge der charakterisierten Person oder sogar durch kleine bezeichnende Szenen aufgelockert und veranschaulicht wird. So wechselt die direkte Charakteristik Amandas mit typischen Aussprüchen von verschiedener Länge und mit Auszügen aus Dialogen zwischen Amanda und Emerički, zwischen Herrn und Frau Emerički und zwischen Kamilo und seiner Mutter über Amanda. (Z, 1, 811 ff.)

<sup>21</sup> Der Anlaß zum gemeinschaftlichen Auftreten ist, wie so oft bei solchen Fällen, ein gesellschaftliches Ereignis, das dem Erzähler Gelegenheit gibt, alle kritisierten Personen auf einmal in Szene zu setzen.

<sup>22</sup> In FL geht die Übereinstimmung im Urteil sogar so weit, daß Filip den Vergleich des Erzählers, mit dem dieser Tassillo Pacak charakterisiert, übernimmt und weiter ausführt (FL, 134 f.). In BB wird dieser Vergleich nochmals verwendet, um Vanini zu charakterisieren (S. 177 f., 321).

In FL erhalten nicht nur die Nebenpersonen eine von der Handlung isolierte direkte Charakteristik durch den Erzähler, sondern auch einige Hauptpersonen. Um Charakter und Vorgeschichte Ksenijas und Baločanskis darzustellen, wird die laufende Handlung sogar sechs Kapitel lang unterbrochen. In keinem anderen Roman ist die in FL angewandte Technik der Blockcharakterisierung, die, losgelöst von der Handlung, auf mehrere Kapitel ausgedehnt werden und die Vorgeschichte der Personen umfassen kann, so ausgeprägt. Lediglich in Z, die, was Thematik und Darstellung betreffen, in engem Zusammenhang zu Krležas erstem Roman stehen, finden wir eine ähnliche Technik der Charakterisierung wie in FL. Allerdings wird diese Art der direkten, zusammenhängenden Blockcharakterisierung auf eine ganz neue Weise gehandhabt. Wesentlich freier und nicht so schematisch wie in FL geht der Erzähler mit spielerischer Ironie auf das Verlangen des Lesers ein, vor dem Auftreten der Personen Näheres über sie zu erfahren. Auf diese Weise werden jedoch ausschließlich Personen der Gesellschaft charakterisiert, so Emerički und Amadeo. Emerički wird nach seinem ersten indirekt charakterisierenden Gespräch mit dem Baron, mit dem der Roman eröffnet wird, und nach einem kurzen Gedankenmonolog vom Erzähler unterbrochen. Nach sechs Seiten, während derer er vom Erzähler charakterisiert, typisiert und seine Herkunft beleuchtet wird, geht die Handlung mit einem zweiten Telefongespräch weiter (Z, 1, 255 ff.).

Wesentlich häufiger als diese Art der von der Handlung losgelösten Charakteristik durch den Erzähler ist die direkte Charakteristik der Hauptpersonen, die in die fortlaufende Handlung miteinbezogen wird. In Z und noch viel mehr in BB läßt der Erzähler des öfteren eine Figur des Romans durch eine andere charakterisieren. Hierzu bedient sich Krleža einiger Kunstgriffe. So liest Nielsen das Tagebuch Karins, das ihm nach deren Tode zugestellt wurde. Die erschöpfendsten Angaben über Niensens Wesen erhalten wir aus einem psychoanalytischen Befund, den Doktor Rasmussen über

Nielsen angefertigt hat. Sehr häufig fällt aber auch dem Helden des Romans die Aufgabe zu, andere Figuren innerhalb seiner Gedankenmonologe zu charakterisieren und deren Vorgeschichte wiederzugeben. In diesem Zusammenhang werden die Grenzen des Monologs häufig überschritten.<sup>23</sup> Am deutlichsten wird dies anlässlich der Charakterisierung Masnovs und Kmetynis' gegen Ende des Romans BB (F, 207 ff.).

Wird die Vorgeschichte nicht in Form von Gedankenmonologen wiedererinnert, so läßt Krleža einige Personen ihr eigenes Leben erzählen - eine Technik, die jedoch nicht ausschließlich für die Charakterisierung der Hauptpersonen verwendet wird.<sup>24</sup> In BB erzählt Blithauer in einem langen Monolog über sich und berichtet unter anderem eine wesentliche Episode, die ihn dazu bewog, Blitwien zu verlassen. Sein ungewöhnlich langes Selbstbekenntnis erhält eine mehrmalige Motivierung: er ist angetrunken und aus diesem Grunde redselig und offen.<sup>25</sup>

Die Hauptpersonen und vor allem die Helden werden viel seltener als die Nebenpersonen direkt durch den Erzähler oder durch eine andere Person des Romans charakterisiert. Bezeichnenderweise charakterisieren sie sich nicht nur in-

---

<sup>23</sup> Vgl. Kap. II, S. 92 ff.

<sup>24</sup> Auch einige Nebenpersonen werden auf diese Weise charakterisiert - allerdings ausschließlich solche, die nicht zu der kritisierten Schicht von Personen gehören. In FL erzählt der Kutscher Podravec über sich, in NRP Valent und in Z der Serbe Mihailović-Gruić und Fräulein Tommaso. Diese Selbstcharakteristiken beginnen alle auf dieselbe Weise. Ein Beispiel: "Und jetzt, beim Mittagessen im großen Speisesaal in der Jurjevka ulica begann Stevče von sich und seinem Leben zu erzählen (...). (Z, 2, 77).

<sup>25</sup> Vgl. F, 86, 100. Knutson spricht seinen langen Monolog ebenfalls unter dem Einfluß von Alkohol; auch er enthüllt Nielsen sein Innerstes (BB, 151 ff.).

direkt durch ihre Gespräche oder durch ihre Gedankenmonologe, sondern des öfteren auch direkt. Diese Tendenz, direkte Aussagen auch in den eigentlich der indirekten Charakteristik dienenden Bereich der Rede und der Gedanken einzufügen, ist in sämtlichen Romanen Krležas sehr verbreitet.

Einige Beispiele für diese Art der Charakteristik.

1. Direkte Selbstcharakteristik innerhalb des Gedankenmonologes:

Er, der atheistische, westlerische, erregbare Tölpel, Neurotiker und Décadent auf dem Wagen des Joža Podravec (...).  
(FL, 70)

2. Direkte Selbstcharakteristik in der Rede:

In der Frage des Broterwerbs und des sogenannten gesellschaftlichen Erfolges habe ich mich nicht als besonders begabt erwiesen, in dieser Beziehung wurde ich bereits als eine Art von unfähigem Dummkopf geboren (...).  
(F, 95)

Die direkte Form der Aussage über das eigene Wesen, die im Zusammenhang mit der Häufigkeit der direkten Charakteristik zu sehen ist, wirkt insofern meist nicht unglaubwürdig oder unkünstlerisch, als die Helden und auch einige andere Personen ausgesprochen zur Erforschung der eigenen Person, zum Grübeln und zur Beschäftigung mit ihren verschiedenen Komplexen neigen.

Gesondert zu betrachten ist noch die Charakterisierung der Frauen. Obwohl sie zu den Hauptpersonen zu rechnen sind, treten sie während der Handlung entweder gar nicht oder aber nur sehr wenig auf.<sup>26</sup> Die Möglichkeit, sie indirekt zu charakterisieren, wird daher stark eingeschränkt. Außerdem werden sie nur wenig durch den Erzähler charakterisiert. Ihr Wesensbild wird größtenteils von den Helden gezeichnet, die sie nie ganz durchschauen. Daher rührt das Rätselhafte, Undurchsichtige und Zwielfichtige ihres Wesens. Lediglich Ksenija erhält gemäß der in FL üblichen Blockcharakterisierung eine ausführliche direkte Charakteristik

<sup>26</sup> Vgl. Kap. III, S. 114, Anm. 9.

durch den Erzähler. Aber selbst dieser gibt vor, nicht alles über sie zu wissen.<sup>27</sup>

Es wurde bereits festgestellt, daß die indirekte Charakteristik eine außerordentlich untergeordnete Rolle in den Romanen Krležas spielt. Sie dient in erster Linie der Veranschaulichung und Bestätigung der direkten Charakteristik, die einen auffallend breiten Raum einnimmt. Zwei Möglichkeiten kommen für die indirekte Charakteristik in Betracht: Wir beurteilen den Charakter einer Person auf Grund ihrer Handlungen und ihres Verhaltens ganz allgemein oder auf Grund dessen, **w a s** sie spricht und **w i e** sie spricht.

Charakterzeichnung durch Handlung wird, abgesehen von BB, bei der Darstellung der Personen nur sehr wenig herangezogen. Die indirekte Charakteristik erfolgt in sämtlichen Romanen in erster Linie durch die Rede der Personen und nicht zuletzt durch ihre Gedankenmonologe. Die Handlungsarmut der Romane Krležas, in denen lange Diskussionen, Monologe und essayistische Teile gegenüber der Handlung überwiegen, dürfte der wesentliche Grund für diesen Sachverhalt sein.<sup>28</sup> Fabel und Sujet sind weniger wichtig. Krleža geht es vor allem darum, Gesellschaftskritik zu üben, bestehende Mißstände anzugreifen und Widersprüche aufzudecken. Wird die Handlung zur Charakterisierung herangezogen, so geschieht dies in erster Linie, um die Hauptpersonen, und vor allem die Helden, durch die Darstellung bezeichnender Episoden zu beleuch-

---

<sup>27</sup> FL, 140 f. Ähnlich zwiespältig bleibt der Eindruck, der uns von Karin (BB) vermittelt wird. Den einzig zuverlässigen Schlüssel zu ihrem Wesen liefert uns ihr Tagebuch, das erst in Buch III des Romans auszugsweise wiedergegeben wird (F, 155 ff.; vgl. Kap. III, S. 143.)

<sup>28</sup> Vgl. Kap. III, S. 149 ff.

ten, die meist in der Vergangenheit liegen. Diese charakterisierenden Episoden werden entweder vom Erzähler oder von einer Person berichtet. Häufig erinnert sich der Held an eine bezeichnende Episode aus seiner Vergangenheit.

Filip, der während der Handlung des Romans weniger durch das charakterisiert wird, was er tut, als durch das, was er **n i c h t** tut, wird durch die Wiedergabe einiger charakterisierender Episoden in seinem labilen, sinnlichen, morbiden Wesen beleuchtet. Bezeichnenderweise werden diese oft direkt interpretiert. Ein Beispiel aus FL sei angeführt. Filip fährt mit dem Kutscher Podravec von Kaptol nach Kostanjevec. Als sie Kaptol verlassen, kommen sie an einem Bordell vorbei, und der Kutscher spricht das Wort "frajle" aus, das in Filip Assoziationen an ein vergangenes Abenteuer hervorruft. Die Interpretation dieser Episode folgt nicht unmittelbar danach, wie in ähnlichen Fällen, sondern erst im zweiten Teil des Romans.

Die Augen der ganzen Stadt (...) auf der düsteren grauen Trafik, auf seiner Mutter, und besonders auf ihm, dem Kind der Lust und Sünde - all das hatte in Filip seltsame und krankhafte Neigungen eben zu dem Wollüstigen und Sündhaften in uns gefördert, so daß seine öffentliche Flucht damals in das Bordell am Ende der Krajiška ulica der Durchbruch eines starken Charakters war, der sich aus Trotz vor den Augen aller mit Schlamm besudeln wollte.  
(FL, 118 f.)

In BB spielt die Charakterisierung durch Handlung eine größere Rolle als in den übrigen Romanen. Das Operetten- und Farcenhafte dieses Romans kommt nicht zuletzt in den Handlungen der Leute auf und um Beauregard zum Ausdruck. Barutanskis Gehilfen tauchen auf, von Telefonanrufen oder Klingelzeichen herbeizitiert, nehmen in soldatisch respektvoller Haltung Befehle entgegen und verschwinden genauso mechanisch und puppenhaft, wie sie aufgetaucht sind. Die Handlungen, die sich auf der gegenwärtigen Ebene des Romans abspielen, verdeutlichen ebenso wie die direkten Charakteristiken keine individuellen Personen. Abgesehen von eini-

gen wenigen Individuen wie Nielsen oder Knutson, agieren die Figuren gemäß ihrer Rolle. Barutanski drückt eine Zigarette in Georgis' Gesicht aus, und Georgis bringt den gefesselten Knutson mit einem Jagdmesser brutal um.

Da die Handlung einen nur geringen Beitrag zur indirekten Charakteristik der Romanpersonen Krležas leistet, spielt die Charakterisierung durch die Rede eine um so größere Rolle. Die direkte Rede ist für die Darstellung der Personen von hervorragender Bedeutung, da sie das Wesen des Sprechenden am unmittelbarsten enthüllt. In direkter Rede und im Dialog, die mit Vorliebe zur Charakterisierung der Personen herangezogen werden, empfängt der Leser die Illusion, die Äußerungen der Personen unmittelbar und unverstellt aufzunehmen. Charakterisierende Funktion kommt jedoch nicht nur den Gesprächen zu, sondern auch den Gedankenmonologen oder den gesprochenen Monologen, die häufig nicht in direkter, sondern in erlebter Rede abgefaßt sind.

Als Mittel der Charakterisierung durch die Rede bieten sich dem Autor zwei Möglichkeiten: sowohl der Inhalt des Gesprochenen offenbart das Wesen des Sprechenden als auch die Sprache oder der Sprachstil. Krleža, der Karl Kraus nahesteht, widmet der Sprache seiner Personen große Aufmerksamkeit, denn durch die Sprache verraten die negativen Personen ihr Wesen.<sup>29</sup> Der Satiriker Krleža entlarvt die Vertreter der Gesellschaft nicht zuletzt mittels ihrer Sprache, die ihm symptomatisch scheint für eine ganz bestimmte Weltanschauung und menschliche, beziehungsweise unmenschliche Haltung. Krleža zieht die Sprache als Mittel der Charakterisierung aus diesem Grunde in erster Linie zur Darstellung der kritisierten Schicht von Personen heran.

---

<sup>29</sup> Kamilos polemischer Angriff auf den Grafen A.P., aus dessen schlechtem Stil er Rückschlüsse auf das Wesen des Schreibers zieht, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Auffassung Krležas selbst, der Kamilo hier wie so oft zu seinem Sprachrohr gemacht hat. (Z, 1, 595 ff.)



Eine Ausnahme bilden hier lediglich die Vertreter des einfachen Volkes und einige wenige andere Personen. Hier dient die Sprache der realistischen Verlebendigung durchwegs positiver Figuren. Die Verwendung des Dialekts bewirkt in diesen Fällen eine Steigerung der Illusion. Kamilos Großvater, der das allmähliche Verschwinden des kajkavischen Dialekts mit Bedauern konstatiert, spricht Kajkavisch. Der sympathische Serbe Stevan Gruić bedient sich seiner Herkunft gemäß des ekavischen Dialekts. Er spricht eine bilderreiche, farbige Sprache, die mit vielen volkstümlichen Sprichwörtern angereichert ist.

- A ti se, Prečvetli moj, žudiš etc me djavo još nije odneo, a eto, kako, vidiš, nije, e - nije, dobru konju griva ne opada, a kunem ti se Bogom i životom svoga unuka, eto, sačuvalo me što ne živim u Beogradu nego pod vlastitim odžakom u Kobiljači, jer one beogradske lije za dvorskom trpezom, i oni ministarski zečevi tamo, u radikalnim gaćama, brate, ono bi me bilo oklaprnjalo, a ova-ko, fala Gospodu, ostao sam svoj na svome, i ne dam se ...  
(Z, 2, 67 f.)

Im Gegensatz zu den Vertretern der Gesellschaft sprechen diese Personen die Sprache ihrer Herkunft und Volkszugehörigkeit. Gruić und Kamilos Großvater geben durch ihre Sprache zu verstehen, daß sie ihre Herkunft nicht verleugnen.

Krleža, dem der kajkavische Dialekt seit frühester Kindheit durch seine Großmutter vertraut ist und der in der autobiographischen Studie "Djetinjstvo u Agramu" schreibt, er besitze bis zum heutigen Tag ein überaus empfindliches Ohr für alle Nuancen des Kajkavischen, läßt alle Vertreter des Volkes in seinen Romanen in dieser Mundart sprechen, die in den "Balade Petrice Kerempuha" zum durchgehenden Ausdrucksmittel wird.<sup>30</sup> In seinem Tagebuch und in dem Roman NRP verherrlicht er geradezu die Sprache des Volkes und den Geist, der in ihr zum Ausdruck kommt. Menschlichkeit, natürliche Schlaueit, Witz und Galgenhumor, Resignation und Überlegenheit kennzeichnen die Mentalität all dieser positiven und mit viel Liebe gezeichneten Figuren. Valent

<sup>30</sup> In: Republika, 8, 1952, 2, 364 ff.

aus NRP, die ideale Verkörperung dieses Menschenschlages, hat seinen realen Vorgänger in DD. Krleža gibt hier ein in Kajkavisch geführtes Gespräch zwischen ihm und dem Feuerwehrmann Kvakar auf dem Exerzierplatz wieder und charakterisiert in diesem Zusammenhang die Sprache Kvakars (S. 109 f.).

Eine wesentliche Rolle spielt die Sprache bei der Charakterisierung der negativen Personen. Die Romane Krležas, die am stärksten gesellschaftskritisch und gesellschaftsatirisch orientiert sind, wie NRP, Z und in geringerem Maße FL, bieten aus diesem Grund das meiste Material zur Untersuchung der Sprache als Mittel der Entlarvung.

In FL und in Z sprechen die Vertreter der Gesellschaft eine ganz bestimmte Sprache, die für das Milieu der Adligen und höhergestellten Bürger der Stadt Agram um die Jahrhundertwende charakteristisch ist, die der Glembays. Es ist dies ein österreichisch gefärbtes Deutsch, das mit kroatischen, kajkavischen, französischen, englischen, lateinischen, italienischen und ungarischen Brocken durchsetzt ist. Dieses "Agramer Deutsch" wird ausschließlich von den Vertretern der Gesellschaft gesprochen. Die Sprache wird hier zum kritischen Regulativ. Krleža greift die Haltung dieser Menschen an, die sich von ihrer Herkunft distanzieren und ihre Muttersprache verleugnen, die ihnen zu gewöhnlich erscheint. Snobismus, Standesdünkel und Verachtung alles Kroatischen als zurückgeblieben, primitiv und provinziell sind für diese Menschen symptomatisch. Kamilos Tante Amanda, die typische Austro-Kroatin, ist die Verkörperung dieser von Krleža heftig angegriffenen Schicht von Menschen. Sie verachtet und verspottet das kleinstädtische Agram, orientiert sich an Wien und spricht dasselbe Gemisch aus Kroatisch, Kajkavisch und Deutsch wie Vugrovečki, der Arzt der Familie Emerički.

- Pa dobro, dragi Kamilo, a kaj se vruga vi regnikolârci špinčite s tom vašom regnikolar-nom unionističkom pòlitikom, em vam Zagreb zgledi kak gancgevenlih selendra, jer da glavni grad jednog tako lojalnog carskog naroda, koji

je baš od Madžara spasio dinastiju, i to baš od tih vaših regnikolârnih Madžara, prosim, mora zgledati kak kakvo provincijalno gnezdo, pa to je sramota, nema na ovom svetu takve zaostalosti, pa kaj vas ni sram da trpite onu vašu cingilingi-sramotu nasred grada, mit diesem säuerlichen Pferdeäpfel-Geruch und dieser fortwährenden so indiskreten, wie soll ich sagen, Furzerei, je, pa kak dugo bu još taj škandâl od konjskog tramvaja, oprostite - prdil po toj vašoj blatnoj ilici, a to nî vic, to je sramota, i punktum. (Z, 1, 811)

Z beginnt mit einem Telefongespräch zwischen Emerički und einem Baron, die sich beide dieses typischen Sprachgemisches bedienen, das durch die ständige Benutzung von lateinischen, französischen und italienischen Ausdrücken und Zitaten zu einer Karikatur des Sprachstils der Banalbeamten wird. Sie werden nicht nur durch die Sprache charakterisiert, sondern vor allem auch durch die Art, wie sie sprechen. Sie bedienen sich immer wieder solcher Floskeln, wie "prosim pokorno" und "kajne", sprechen in Sätzen, die durch stets neue Einschübe verlängert werden, häufig unvollendet bleiben und einen ganz spezifischen Rhythmus besitzen. Sie geben ein konventionelles, phrasenhaftes Geplapper von sich.<sup>31</sup>

Mit Vorliebe zieht Krleža gesellschaftliche Unterhaltungen zur Entlarvung sämtlicher Beteiligten heran, die er durch direkte Kommentare verdeutlicht. Triviale, inhaltslose, oberflächlich dahinplätschernde Unterhaltungen, die nur scheinbar harmlos sind, enthüllen das negative Wesen der Gesprächspartner. Hinter der Harmlosigkeit dieser Dialoge läßt Krleža unvermittelt die Abgründe aufleuchten, die durch Phrasen und konventionelles Gehabe verdeckt werden. Zwei typische Gespräche seien erwähnt. In Z unterhalten sich Emerički und zwei Tanten Kamilos, Amanda und Ursula, unmittelbar nach dem Be-

---

<sup>31</sup> In G charakterisiert Krleža diese typische Sprache der Banalbeamten, die in Z zu einem wesentlichen Ausdrucksmittel wird ( S. 240).

gräbnis von Hortensie Emerički. Zuerst streiten sie um die Hinterlassenschaft Hortensies und anschließend diskutieren sie darüber, ob das Begräbnis "standesgemäß" war oder ärmlich, wie Amanda behauptet, die sich über die "Toilette" der Verstorbenen erregt. Emeričkis Rechtfertigung wirft ein bezeichnendes Licht auf seinen Charakter und die Mentalität dieses Milieus.

- Što znači "poveretto", pogreb Ajnc-A, "Grande Enterprise de Pompes Funébres", Ajnc-A, ne znam što se tu još traži? (...) Ponavljam, devetsto-pedeset forinti aufbarung, tristo vijenci, sto-pedeset pjevački zbor, tristo biskupi, tristo fijakeri, pitam se šta se tu može više?  
(Z, 1, 821 f.)

In dem Gespräch im Liepach-Kreis (FL) kommt das Verhältnis dieser Menschen der Sprache gegenüber - und damit auch ihre Weltanschauung - aufs deutlichste zum Vorschein. Mit Verachtung und Verständnislosigkeit blicken sie auf Jaga, das einfache Mädchen aus dem Volk, über das sie sich lustig machen und dessen Sprache sie nicht zu verstehen vorgeben. Jaga spricht Kajkavisch, die Liepachs Deutsch mit kroatischen Brocken vermischt, und Tassillo fungiert als "Dolmetscher" zwischen den beiden Lagern. In einem der Kommentare, die diese Szene deutend begleiten, bringt Krleža seine Kritik an diesen Menschen zum Ausdruck, die das Volk als Plebs bezeichnen und ihre Herkunft leugnen, indem sie eine fremde Sprache sprechen.

"Wenn wir nur wüßten, was eigentlich dies unglückliche vugorišče bedeuten soll", preokretala je svoje ljubazne oči Medika Liepach Rekettye de Retyezátova, kao da nikada nije čula za tu nesretnu riječ, i kao da nije odrasla na tom istom vugorišču!  
(FL, 127)

Tassillo drückt in seinen Worten das, was in dieser Szene zum Vorschein kommt, direkt aus. Volk und Adel stehen sich wie Ausländer gegenüber. "Eigentlich zwei Welten und zwei Sprachen, die nebeneinander reden!" (FL, 129)

Es wurde festgestellt, daß Krleža zwei verschiedene Gruppen von Personen durch die Sprache charakterisiert, die Vertreter des Volkes und die der Gesellschaft. So unterschiedlich die Funktion der Sprache in beiden Fällen ist, so ähnlich ist doch die beabsichtigte Wirkung, die durch die Verwendung einer spezifischen Sprache in den Romanen erreicht wird. Krleža geht es in beiden Fällen nicht um eine individualsprachliche Darstellung, sondern um Typisierung. Die bereits durch die direkten Charakteristiken typisierten Personen sprechen eine für ihre Herkunft und ihr Milieu charakteristische Sprache. Dies geht so weit, daß sich vornehmlich Vertreter der Gesellschaft zuweilen desselben Vokabulars und sogar ähnlicher oder derselben Sätze bedienen.<sup>32</sup>

Personen, die nicht durch die Verwendung einer charakteristischen Sprache gekennzeichnet werden können, wie in NRP und BB, werden vornehmlich durch ihren Sprachstil oder den Inhalt ihrer Rede charakterisiert. In NRP greift Krleža häufig zur Karikierung des Sprachstils, macht die Betroffenen auf diese Weise lächerlich und offenbart vor allem die Verlogenheit und Phrasenhaftigkeit ihrer Rede. Abgebrochene Sätze, ständig wiederkehrende Floskeln, sinnlose Füllwörter sind nicht Ausdruck sprachlicher Unbeholfenheit, sondern vielmehr der Falschheit und Unaufrichtigkeit dieser Menschen, die entweder keine eigene Meinung haben oder aber sie nie offen aussprechen. Der Ex-Minister Javoršek gibt in seiner Unterredung mit dem Ich-Erzähler nicht nur eine Reihe bezeichnender Phrasen von sich, sondern er kennzeichnet sich auch durch seinen gewundenen Sprechstil, der sein kriecherisches und falsches Wesen des geborenen Opportunisten offenbart. Krleža karikiert ihn ebenso wie einige andere Per-

---

<sup>32</sup> Der alte Ambroz Glembay äußert sich mit ganz ähnlichen Worten über das Volk wie Liepach. (G, 168 ff.; FL, 100 f.) Vgl. Matković, Marijan: *Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje*, S. 83; Borozan, Braslav: *Jezik i psihofizičko osećanje Krležinih likova*. In: *Mogućnosti*, 4, 1957, 2, 924.

sonen dieses Romans durch die Sprache, indem er gewisse Wendungen übersteigert.

(...) aber andererseits, freundschaftlich, unter uns, unter Kollegen (mehr als das: unter Kameraden), Sie werden mir gestatten, Ihnen zu sagen, daß ich mich nicht des Eindrucks erwehren kann, daß Sie sich - wie soll ich es nur sagen - nervlich in einer immerhin etwas erhöhten Disposition befinden (...) es wäre besser, einen Entschluß auf der Linie des geringsten Widerstandes zu fassen und dementsprechend diese Affaire im Sinne der Opportunität abzuschließen, das heißt, das kleinere Übel zu wählen, na ja ... und so weiter, lieber Kollege, hehe! Mir ist es sehr unangenehm, selbstverständlich, hehe - und ich bitte Sie, mir zu glauben, daß alle meine Sympathien auf Ihrer Seite sind, und wie sehr es mir auch peinlich ist, daß ich hier in der Rolle des Vermittlers erschienen bin, so glaube ich doch, daß Sie keinerlei Grund dazu haben, an meiner Freundschaft zu zweifeln (...). (NRP, 61 f.) 33

---

<sup>33</sup> Ähnlich verfährt Krleža bei der Darstellung Domaćinskis, Dr. Werners, Dizdars und Ljubičićs (NRP).

## K A P I T E L II

### D A R S T E L L U N G S F O R M E N D E R R E D E U N D D E R G E D A N K E N

#### 1. Die Redeformen und ihr Verhältnis zueinander

Um Umfang und Bedeutung der Rede- und Gedankendarstellung für die Romane Krležas ermessen zu können, soll das Verhältnis der verschiedenen hauptsächlichen Redeformen zueinander betrachtet werden. Letzten Endes geht es hier um die Frage, ob der Erzähler mit den ihm verfügbaren Redeformen, Bericht und Schilderung, den meisten Platz des Textes für sich in Anspruch nimmt oder aber, ob er seinen Personen, das heißt ihren Monologen und Gesprächen, den größeren Anteil gewährt.

Die berichtenden und deskriptiven Teile der Romane Krležas, insbesondere der letzten beiden, sind von geringem Umfang. Hinzu kommt, daß der Bericht des Erzählers kaum je unbeteiligt, sachlicher Natur, sondern häufig stark durch die Perspektive einer Person gefärbt ist. Fast immer erscheint uns die Umgebung durch ein wahrnehmendes und betrachtendes Medium hindurch dargestellt.<sup>1</sup> Bericht und ER sowie erlebter Eindruck liegen häufig so na-

---

<sup>1</sup> Auch dann, wenn kein wahrnehmendes Medium vorgeschoben wird, ist der Bericht nicht unbeteiligt und objektiv. Krleža nimmt stets Stellung. Kritische Distanz, Spott, Ironie, bisweilen Sarkasmus, Empörung oder Zorn sowie Anteilnahme kennzeichnen seinen Erzählstil.

he beieinander, daß man die Übergänge kaum wahrnimmt.<sup>2</sup> Autorenperspektive und Personenperspektive wechseln unauffällig, gehen immer wieder ineinander über und überlagern sich streckenweise, so daß eine genaue Trennung nicht möglich ist. A. Neubert bezeichnet die Wirkung dieser Darstellungstechnik, die für Autoren bezeichnend ist, denen es vorwiegend auf die Introspektion ankommt, als ein "typisches Schillern zwischen erlebender Person und berichtendem Autor."<sup>3</sup> Der Form nach dreht es sich hier zwar noch um Bericht, in der Wirkung geht er jedoch über den normalen Bericht hinaus.

Der Beginn des ersten Romans bietet sich als charakteristisches Beispiel für diese Technik der Darstellung an. Lediglich der erste Satz, in dem wir das Nötigste erfahren, wird in neutralem Ton berichtet. Bereits mit dem zweiten Satz wird die Perspektive in Filip gelegt, mit dessen Augen wir die Stadt seiner Kindheit und Jugend in den folgenden Kapiteln betrachten. Die affektive Haltung Filips gegenüber den ihm vertrauten Gegenständen kommt unverhüllt zum Ausdruck.<sup>4</sup>

Dreiundzwanzig Jahre war er nachgerade nicht mehr in diesem Winkel gewesen, aber immer noch wußte er, was alles kam: die morschen, schleimigen Dächer und der Turmhelm der Brüderkirche und das graue, verwitterte einstöckige Haus am Ende der düsteren Allee, das Medusenhaupt aus Gips über der schweren, beschlagenen Eichentür und die kalte Klinke.  
(FL 9)

---

<sup>2</sup> Der Vereinfachung halber werden im Rahmen dieses Kapitels außer den im Verzeichnis angeführten Abkürzungen noch folgende verwendet: erlebte Rede = ER; direkte Rede = DR; indirekte Rede = IR; direkter innerer Monolog = DIM; indirekter innerer Monolog = IIM.

<sup>3</sup> Die Stilformen der "Erlebten Rede" im neueren englischen Roman. Halle/S. 1957, S. 67 f.

<sup>4</sup> Vgl. Frangeš, Ivo: U potrazi za izgubljenim djetinjstvom. Nekoliko paralela uz "Povratak Filipa Latinovicza". In: Kolo, NS, 1, 1963, 6, S. 8.



Abgesehen von wenigen Sätzen, in denen der Erzähler - vor allem bei jedem neu einsetzenden Kapitel - die jeweilige Situation in berichtender Form angibt oder die Bewegung Filips innerhalb von Kaptol beschreibt, wechseln stark gefärbter Bericht mit Gedankenbericht, erlebtem Eindruck, ER und inneren Monologen miteinander ab. Auf diese Weise wird nicht nur die Umgebung Filips mit dessen Augen betrachtet, sondern auch ein Teil seiner Vorgeschichte in Form von Erinnerungen vergegenwärtigt. Die Gegenwart wird mit der Vergangenheit verflochten, ohne daß die vor uns ablaufende "Handlung" unterbrochen werden muß und ohne daß der Erzähler selbst allzu sichtbar hervortritt.<sup>5</sup>

Da Bericht und Beschreibung zum großen Teil aus der Perspektive der Romanpersonen gegeben werden und Monologe und Dialoge dieser Personen einen großen Anteil am Roman-Ganzen haben, stellt sich die Frage, wo und wie der Erzähler überhaupt in Erscheinung tritt und wie er der kritischen Distanz Ausdruck verleiht, die für seine Haltung mindestens ebenso charakteristisch ist wie Einfühlung und Miterleben mit seinen Personen. Aus den bisherigen Feststellungen könnte der Eindruck entstehen, Krleža überließe weitgehend seinen Romanpersonen das Feld. Genau das Gegenteil ist jedoch der Fall: Krleža ist ein eminent anwesender Erzähler, der nicht mit homerischer Ruhe und Gelassenheit, sondern sehr subjektiv und beteiligt erzählt. Lediglich die Stellen, die traditionellerweise vom Erzähler berichtet oder geschildert wurden und in denen es gar nicht auf seine Anwesenheit ankommt, verlegt er in die Perspektive seiner Gestalten. Lebendigkeit und Vielschichtigkeit sind das Ergebnis dieser Erzählweise. Obwohl er seine Personen sehr oft reden und noch mehr denken läßt, so daß Gespräche und vor allem Monologe den weitaus größten Raum einnehmen,

---

<sup>5</sup> Handlung in Anführungszeichen, weil im ersten Teil des Romans kaum von einer solchen die Rede sein kann.

kann von einem Verschwinden des Erzählers keine Rede sein. Wir verspüren seine Regie nicht nur in der IR, sondern auch in der ER, die in sämtlichen Romanen für die Darstellung von Rede und Gedanken eine überragende Rolle spielt. Am deutlichsten wird die Person des Erzählers jedoch in den vielen Kommentaren greifbar, die von ihm allein ausgehen und neben den Monologen und Dialogen seiner Personen das dritte wesentliche Element der Romane Krležas bilden. Hier kommt die kritische Distanz des allwissenden Erzählers, der das gesamte Geschehen von seiner erhöhten Warte aus überblickt, unverhüllt zum Ausdruck.<sup>6</sup>

## 2. Direkte Rede und indirekte Rede

Einleitend seien kurz die wesentlichen Charakteristika dieser beiden Arten der Rede angeführt.

W. Günther hebt hervor, daß die DR "als reiner Abdruck des Einmaligen (...) das Mittel ungetrübter Übertragung eines gedachten oder gesprochenen Wortes ist. Sie erhöht den Wahrscheinlichkeitseindruck einer Erzählung und hat darum unter den drei Redeformen den größten Illusionsgehalt."<sup>7</sup> Was die Rolle des Erzählers bei der Wiedergabe der Worte oder Gedanken seiner Personen in der DR betrifft, so läßt sich durchgehend feststellen, daß er im Vergleich zu den übrigen Formen der Redewiedergabe hier am stärksten in den Hintergrund tritt. Er kann weitgehend auf die Redeankündigung verzichten und nur gelegentlich das Nötigste in Form von Regiebemerkungen anführen. Im Gegensatz zu dieser Form der Wiedergabe, die stark dramatischen Charakter besitzt, kann der Erzähler seinen Gestalten direkt das

---

<sup>6</sup> Vgl. Kap. V, S. 204 ff.

<sup>7</sup> Probleme der Rededarstellung. Marburg 1928, S. 5. Vgl. dazu weiterhin: Lips, Marguérite: Le style indirect libre. Paris 1926, S. 34.

Wort erteilen oder den Inhalt von direkten Gesprächen vor deren Beginn in zusammengefaßter Form angeben - ein von Krleža immer wieder angewandtes Verfahren.

Im Gegensatz zur DR tritt in der IR der Erzähler als Vermittler der Rede in den Vordergrund. Bezeichnend für die IR ist die Tendenz zur Konzentration und Raffung sowie der Einordnung der Rede in den Berichtston. Einerseits kann die IR die Form nüchterner und korrekter Berichterstattung sein, andererseits aber kann sie auf Grund der Tatsache, daß der Erzähler an erster Stelle steht, sich nicht mit den dargestellten Gestalten identifiziert, verschiedene vom Erzähler beabsichtigte Nuancen annehmen, die in der Form der DR nicht denkbar wären. Dem Erzähler steht die breite Skala von unbeteiligter, nüchterner Wiedergabe fremder Worte über ironische Brechung bis zur karikaturistischen Verzerrung offen.<sup>8</sup> Es ist keineswegs so, wie M. Lips behauptet, daß die IR sämtliche affektiven und persönlichen Elemente ausschließen würde.<sup>9</sup> Dies kann lediglich bei einer Wiedergabe in IR der Fall sein, muß es aber nicht. Ganz abgesehen davon, daß der Erzähler diese Form der Rede in seinem Sinne färben kann, zeigt es sich, daß die IR durchaus an die Ausdrucksweise des Sprechenden angenähert werden kann und nicht sachlich und abstrakt sein muß. Direkte Einsprengsel, Nachahmung der Intonation, Verwendung von Dialekten und Fremdsprachen, sind auch im Rahmen der IR möglich. Gerade Krležas Romane bieten eine ganze Reihe von Beispielen für diese Art der stark persönlich gefärbten IR. Aus diesem Grunde wird der Übergang von IR zu ER bei Krleža besonders leicht und unauffällig vollzogen.

---

<sup>8</sup> Vgl. W. Günther, S. 56. Weiterhin: Bühler, Willi: Die "erlebte Rede" im englischen Roman. Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens. Zürich, Leipzig 1937, S. 84.

<sup>9</sup> S. 38.

Betrachten wir nun die einzelnen Romane, um festzustellen, an welchen Stellen und warum Krleža DR oder IR benutzt. Während wir in den verschiedenen Romanen im Hinblick auf die Funktion von DR und IR keine allzu großen Abweichungen feststellen können, da Krleža die oben angeführten Stilwirkungen dieser beiden Arten der Redewiedergabe ziemlich erschöpfend ausnützt, zeigt sich jedoch, daß die Häufigkeit des Vorkommens dieser beiden Redearten in den einzelnen Romanen großen Schwankungen unterliegt.

Dies betrifft in erster Linie die DR. Während der erste Roman Krležas im Vergleich zu den folgenden ausgesprochen wenig DR aufweist, die überdies auf eine Reihe von Kapiteln beschränkt ist, verläuft ein großer Teil von BB fast ausschließlich in DR. Im ersten Teil von FL ist der spärliche Gebrauch von DR insofern nicht ungewöhnlich, als Filip, abgesehen von seiner Fahrt mit dem Kutscher Joža, mit keinem Menschen ins Gespräch kommt und die "Szene" allein beherrscht. Bezeichnenderweise wird aber auch bei dem Zusammentreffen mit Joža die Gelegenheit zu DR nicht genutzt; abgesehen von ein paar direkten Brocken werden dessen Worte in IR und vor allem in ER wiedergegeben. An den wenigen Stellen, wo wir DR finden, dient sie der Verlebendigung und Vergegenwärtigung im Rahmen einiger Szenen, die durch Filip wiedererinnert werden und die sowohl seine Kindheit als auch seine Mutter beleuchten. Dieselbe Tendenz, DR zu vermeiden und statt dessen IR und ER zu benutzen, ist für die ersten Kapitel des zweiten Teils des Romans charakteristisch. Nur in Kapitel 14, in dem uns der Kreis um Liepach vorgeführt wird, spielt die DR eine wesentliche Rolle. Die Szene läuft zum überwiegenden Teil in DR ab, der hier ausschließlich charakterisierende Funktion zukommt. Erst im letzten Drittel des Romans nimmt die DR entscheidend an Umfang zu. Die vorwiegend theoretische Fragen berührende Debatte zwischen Filip und Kyriales ist größtenteils in DR gehalten. Die DR wird jedoch vor allem in den letzten beiden Kapiteln des Romans, in denen fast die gesamte Hand-

lung zusammengedrängt wird und sich ihrem dramatischen Höhepunkt nähert, eingesetzt, um die dramatisch gespannte Handlung vorwärts zu treiben, die sich unmittelbar vor unseren Augen abspielt. Unmittelbarkeit, Lebendigkeit, Nähe zum Geschehen und vor allem Spannung sind die Folge dieser szenischen Gestaltung.

Obwohl der Schwerpunkt der Darstellung auf der Innenwelt Filips liegt und damit den Gedanken ein breiterer Raum gewährt wird als der Rede, spielt die DR zur Wiedergabe von Gedanken kaum eine Rolle. Bis auf einige wenige Ausnahmen erscheinen seine Gedanken wie auch die der übrigen Personen in ER. Im Gegensatz zu BB und Z haben wir in FL keinen DIM.<sup>10</sup> Die wenigen Male, wo die Gedanken einer Person in DR reproduziert werden, geschieht dies in Form der sog. "fingierten direkten Rede".<sup>11</sup> In der "fingierten direkten Rede" werden die Gedanken in der 1. Person Singular wiedergegeben, in Anführungszeichen gesetzt und mit einer Formel wie "dachte X" kenntlich gemacht, die die angeführten Worte als Gedanken einer Person kennzeichnen. Der einzige Unterschied zur DR besteht darin, daß es sich hier nicht um die Wiedergabe von artikulierter Rede handelt, sondern um die von Gedanken und Reflexionen, die mehr oder weniger klar formuliert sind und nahe an der Oberfläche des Bewußtseins liegen.<sup>12</sup> Die "fingierte direkte Rede" eignet sich somit zur Wiedergabe von klaren Gedanken, die plötzlich das Gehirn durchzucken, von klaren Erkenntnissen oder Entschlüssen. Da diese Technik der Gedankenwiedergabe in allen Romanen in etwa der gleichen Art und Weise erfolgt und sowohl Funktion als auch Häufigkeit der "fingierten direkten Rede" kaum Schwankungen unterliegen, wollen wir uns hier

---

<sup>10</sup> Der DIM soll erst im Zusammenhang mit den Monologen betrachtet werden.

<sup>11</sup> Vgl. W. Bühler, S. 24.

<sup>12</sup> Vgl. A. Neubert, S. 46.

mit einigen Beispielen begnügen und im weiteren Verlauf dieses Kapitels nicht mehr darauf zurückkommen.

In den meisten Fällen wird die "fingierte direkte Rede" nach Einschub der Formel auch weiterhin in der 1. Person Singular fortgeführt. Manchmal folgt jedoch nach dieser Unterbrechung ER, in die die "fingierte direkte Rede" somit übergeht. Längere Gedankengänge werden nie in "fingierter direkter Rede" gestaltet.

- Sieh mal an, ein netter, sympathischer und wie mir scheint, auch begabter Mensch - dachte Niels Nielsen, während er Patrizius Baltik nachsah, wie er durchs Café ging.  
(BB, 384)

Die hier vorliegende Situation ist bezeichnend für die Anwendung der "fingierten direkten Rede". Bei Betrachtung einer Sache oder einer Person taucht bei dem Betrachtenden plötzlich ein kurzer Gedanke auf. Wie nahe diese aufblitzenden Gedanken bisweilen an die Sprechsituation heranreichen, wird in einigen Fällen ganz deutlich:

- Das ist die Panik! Das sind die Nerven. Das ist die personifizierte Angst - sagte Nielsen halblaut vor sich hin, während er das Fenster schloß und die Vorhänge herabließ.  
(BB, 101)

In NRP wird DR bereits mehr verwendet als in FL, da sie als wesentliches Mittel der satirischen Charakteristik fungiert.<sup>13</sup> Während in FL die Rededarstellung, vereinfacht ausgedrückt, auf einige wenige Kapitel beschränkt bleibt und der Hauptteil der Innendarstellung des komplizierten Helden gewidmet ist, finden wir in NRP genau umgekehrte Verhältnisse. Es geht hier weniger um den Helden des Romans und dessen

---

<sup>13</sup> Die meist kurzen Begegnungen des Ich-Erzählers mit den verschiedenen Vertretern der bürgerlichen Gesellschaft, in deren Verlauf das wahre Wesen des jeweiligen Gesprächspartners durch seine Worte zum Vorschein kommt, laufen in vorwiegend direkten Szenen ab.

Gefühle, als in erster Linie um Kritik an der Gesellschaft. Die DR spielt aus diesem Grunde eine wichtige Rolle.

Der dritte Roman Krležas, BB, besteht vorwiegend aus langen Monologen und nicht minder langen Gesprächen, die zum größten Teil in DR verlaufen. Streckenweise liest sich dieser Roman fast wie ein Dramen-Text. In keinem anderen Roman läßt der Erzähler seine Personen sich in solchem Ausmaß mit ihren "eigenen" Worten äußern. Seitenlang vergessen wir die Anwesenheit des Erzählers völlig, denn Rede folgt auf Gegenrede, oder eine Person spricht ihren langen Monolog zu einem schweigsamen Partner, der nur als Zuhörer fungiert. So die lange Rede des Paters Baltrušajtis oder die Knutsons.

In Z wird die DR nicht mehr so ausschließlich verwendet wie in BB. Der Grund dafür ist sowohl in der differenzierten Redetechnik zu suchen, die ein Anwachsen der IR und vor allem der ER zur Folge hat, als auch in der Tatsache, daß der Erzähler sich nicht mehr so im Hintergrund hält wie in BB. Bericht und längere Autor-Kommentare übernehmen wieder jene Funktion, die der DR in BB noch zusätzlich zukam, weil ein Großteil der Geschehnisse in die Sphäre der Personen-Rede verlagert wurde. Trotzdem hat die DR an der Rededarstellung immer noch den weitaus größten Anteil.

Während Anwendung und Häufigkeit der DR in den einzelnen Romanen recht unterschiedlich sind, weisen Vorkommen und Anwendung der IR im Verlauf der Romane kaum Schwankungen auf. Aus diesem Grunde soll ein allgemeiner Überblick genügen.

In allen Romanen Krležas spielt die IR die geringste Rolle. Am häufigsten ist sie noch in NRP und Z anzutreffen. Betrachten wir die Stellen der Romane, wo Krleža IR verwendet, so stellt sich heraus, daß sie nur in den wenigsten Fällen zur Verkürzung und Raffung oder zur Mitteilung von inhaltlich Unwichtigem herangezogen wird. Die Untersuchung der Gespräche zeigt, daß diese fast ausschließlich in DR verlaufen und daß IR nur ganz selten dazu dient,

Ausführlichkeit und Länge dieser Gespräche zu vermeiden. Charakteristisch für Krležas Darstellungstechnik ist jedoch der indirekte Gesprächsbeginn. Die Gespräche, die in der Handlungsgegenwart stattfinden, setzen meist nicht mit DR, sondern mit IR und ER ein, in einigen Fällen auch mit Redebericht. Nicht selten kündigt der Erzähler in einem einführenden Kommentar das folgende direkte Gespräch selbst an, indem er Thema und Inhalt angibt und auf diese Weise das Resultat des anschließenden Gesprächs vorwegnimmt. Im Prinzip ist dieses Verfahren Ausdruck der Erzählhaltung. Aus seiner allwissenden Überschau über das Geschehen und aus seinem Streben nach Klarheit und Unmißverständlichkeit heraus faßt der Erzähler in geraffter Form den Inhalt des folgenden Gesprächs zusammen. Ein Beispiel:

Nach dem Abendessen, im Arbeitszimmer des alten Kamráth (...) entfernte sich das Gespräch von den Betrachtungen Amadeos über die Jesuiten und das Spielhaus und von den offenen Fragen der sozialen und moralischen Entwicklung der Menschheit als solcher, und so bewegte sich die Unterhaltung auf die politische Situation in Kroatien zu (...). Im Zusammenhang mit dem morgigen Leitartikel im "Madžarsko Slovo" (...) über das Zagreber Attentat ging das Gespräch auf das überaus heiße Thema des serbisch-bulgarischen Krieges über (...). Man begann von diesem unglücklichen Krieg als der hauptsächlichen Quelle aller ungarischen Unannehmlichkeiten zu sprechen, und was die Beurteilung des Verbrechens auf dem Balkan betrifft, waren sich alle Herren völlig darüber einig, daß dieser verrückte und blutige Krieg nichts anderes darstelle als den Untergang jedes normalen Verstandes sowie jeglicher Moral im europäischen, edlen und gebildeten Sinn dieses Wortes.  
(Z, 2, 269 f.)

Häufig ist die Verbindung von Redebericht und IR. Die Formel "govoriti (oder "pričati") o..., o..., o..., i o tome kako", die Redebericht und IR miteinander verbindet, ist charakteristisch für eine Anzahl von Gesprächseinsätzen; vor allem dann, wenn eine Person spricht. Ein Beispiel aus FL:



Während er seine dreiundvierzigste Zigarette rauchte und auf dem Zahnstocher herumbiß, erzählte der dicke alte specknackige Korngold von seinem Fett, von den gestörten Funktionen dieses Fettes, von Spargeln, von Fleisch, von Fischen, von seinen Waldgeschäften und davon, daß es eigentlich unfaßbar sei, daß er sich niemals das Kauen auf den Zahnstochern hat abgewöhnen können, dieses überflüssige Hölzchen, von dem die sogenannten wohlerzogenen Leute sagen, seine öffentliche Benutzung sei unanständig (...)!  
(235 f.)

Andere Gründe sind für den indirekten Beginn aller jener Gespräche ausschlaggebend, die nicht in der Handlungsgegenwart stattfinden, sondern im Rahmen eines Gedankenmonologs durch den Monologisierenden erinnert werden und auf diese Weise zur Darstellung gelangen. Der Übergang von der Monologsituation zur Rede einer anderen Person läßt sich mit IR viel leichter und unauffälliger vollziehen als mit DR. IR paßt sich in Tempus und Pronomina dem in 3. Person Singular gehaltenen inneren Monolog mühelos an und geht absatzlos in diesen über. In all jenen Fällen, wo IR lediglich dazu dient, einen Übergang oder eine Einleitung zu einem folgenden Gespräch zu schaffen oder wo ihr kürzende Funktion zukommt oder wo sie Rede und Bericht miteinander verbindet, geht sie häufig bald in ER über. Längere Absätze in IR sind in diesen Fällen bei Krleža ziemlich selten. Während Krleža in den ersten Romanen zur Wiedergabe von Rede in Gedankenmonologen noch vorzugsweise IR verwendet, geht er in BB und vor allem in Z dazu über, längere direkte Gespräche in die Monologe einzuschalten. IR hat hier nur mehr überleitende Funktion.

Vratili su se prošle jeseni, poslije jednog regnikolarnog banketa kod "Engleske Kraljice" ovamo, u "Fiumu", u ovaj isti hotel, u ovu istu sobu, i tu mu je Kamilo, sjedeći mu na krevetu, čitao lekciju takoreći do jutra, kako treba da se stidi da kao hrvatski regnikolarac antišambrira kod onog Wekerlea (...) koji po svojim sposobnostima ne bi mogao biti butler ni u takvom bi-

jednom hotelu kao što je ova smrdljiva  
 "Fiuma" ...  
 (Z, 1, 280)

Der innere Monolog Emeričkis geht hier in die in IR wiedergegebenen Worte Kamilos über. Unmittelbar nach diesem Absatz folgt das direkte Gespräch zwischen beiden, das jedoch bald wieder in den Monolog Emeričkis überwechselt.

Verwendet Krleža IR selten in Gesprächen, um zu kürzen, so finden wir sie jedoch häufig in Verbindung mit dem Bericht. Auf Grund der bereits erwähnten Stilqualitäten paßt sie sich dem Berichtston an und eignet sich dazu, die Personenrede mit in den Bericht einzubeziehen. Oft werden Teile der IR in Anführungszeichen gesetzt oder zumindest stark an die Ausdrucksweise des Redners angenähert, so daß sie, obwohl sie sich in die Satzmelodie des Berichts einpassen, deutlich erkennen lassen, daß gesprochene Rede vorliegt.

Ein Beispiel:

(...) a to je bilo jednog ljetnog predvečerja u Maksimiru (...) kada je Joja priznao Kamilu da je Žigman "socijalist", i da su one gospodjice tamburašice u čamcu, sa krvavim crvenim koronima na bijeloj svili, koje tako divno sviraju pohrvačenu i za tamburice ukajdisanu barkarolu iz "Hoffmannovih priča" - socijalistice, "klasnosvijesno" organizirane u bojnim redovima hrvatskoga radništva, koje se bori za slobodu.  
 (Z, 1, 440 f.)

Noch stärker wird der Eindruck erweckt, den Sprechenden unmittelbar zu hören, wenn die IR in einem Dialekt oder in einer Fremdsprache wiedergegeben wird. Krleža reproduziert in FL die Worte einer alten Frau in kajkavischer Mundart, ohne sie jedoch direkt darzustellen. Der Übergang vom Bericht zur Rede im Dialekt geht ohne wesentlichen Sprung vor sich, da der Bericht des Erzählers bereits einige Barbarismen aufweist und sich damit der Personensprache bis zu einem gewissen Grade angenähert hat.

Jedan f i j a k e r odvezao je gospodina  
 geometra na komisiju, a kod drugoga našao  
 je Filip u jednoj malenoj, svijetlozelenkastoj  
 i z b i , kod goruće peći, staru krezubu  
 b a b i c u i ta mu je, Ž v a č u ć i  
 žemlju natopljenu kavom iz crvenkastog politrenog  
 lonca, rekla, da se japica buju popoldan vrnuli,  
 ali gda, da to ona reči nemre!  
 (FL, 53; Herv. v. mir)

In den bisherigen Beispielen diente die IR der Verkürzung, der Mitteilung von Unwichtigem oder bereits Bekanntem, der Einleitung in direkte Gespräche, der Überleitung vom Gedankenmonolog zur Gesprächssituation und vor allem dazu, um Rede innerhalb des Berichtswiederzugeben. Eine wesentliche Funktion, die die IR in den Romanen Krležas erfüllt, wurde jedoch noch nicht erwähnt. Oft steht die IR im Zeichen der Ironie oder seltener der Karikatur. Manchmal drückt das verbum dicendi die Intonation der IR aus, häufiger ein die IR einführender oder abschließender Satzteil oder ganzer Satz.

(...) i tako, još uvijek u jubilarnom raspoloženju, Presvetli je ironizirao svoju vlastitu sigurnosnu službu, kako je u Katedrali bilo više detektiva nego gradjanskog svijeta (...) i to, kako je na banski prijem nagrнула sva bivša i buduća saborska bagra, čitava falanga "politischverdächtiger", a kod Objeda, kako je promatrao jednog budućeg koalicionaškog "regierungsfähig" vožda, gdje oblizuje svoj nož, pa slušajući svoga gospodina oca kako se obmanjuje vlastitom ironijom, kao da je doista nebeski vrhunaravno uzvišen iznad banskih politikanata i "politischverdächtiger" sviju boja, Kamilo nikako nije umio da dodje do riječi (...).  
 (Z, 2, 754)

Das verbum dicendi der IR Emeričkis "ironizirati" ist doppeldeutig, wie die Worte Emeričkis es zum Ausdruck bringen. Um keinerlei Mißverständnis über diese Doppeldeutigkeit aufkommen zu lassen, wird den Worten Emeričkis eine direkte Erklärung angefügt, die vom Erzähler ausgeht, aber bereits in die Perspektive Kamilos verlegt wird; kurz darauf folgen einige Gedanken Kamilos in ER.

Krleža verwendet häufig IR, um die Worte des Sprechenden zu verzerren. In folgendem Fall karikiert er nicht nur die Redeweise der betreffenden Person, indem er bezeichnende Floskeln mehrmals wiederholt, sondern er erzielt einen besonderen Effekt durch die Menge der aneinandergereihten "kako".

Ovoga puta, u "Evropi", nije Francek pričao o svom venecijanskom pakungu, ti boga, nego o tome, kako su ga bacili iz banke, kako sada vodi knjigovodstvo kod nekakvog carinskog posrednika, kako traži bolje i unosnije mjesto, kako bi trebao protekciju uglednog direktora jedne ugledne banke, kako svi ljudi krađu i varaju, ti boga, kako je sve sagrađeno na kradjama i na prevari i kako je svijet gadan, zloban i pokvaren.  
(NRP, 249 f.)

I. Frangeš macht in seiner Untersuchung der ER auf diese für Krleža charakteristischen Sätze aufmerksam, in denen er mit Hilfe der zahlreichen Konjunktionen "da" und "kako" eine ganz spezifische Intonation erreicht, die häufig ironischer Natur ist.<sup>14</sup> Diese Art der IR, die wir in Krležas Romanen besonders häufig antreffen, unterstreicht in einer Reihe von Fällen das Phrasenhafte oder Verlogene der Worte einer Person. In einigen Fällen wird das *verbum dicendi* weggelassen, und die IR nähert sich der ER. Frangeš bezeichnet diese Form der IR als Übergangsfall zur ER.<sup>15</sup> Die spezifische Intonation wird auch hier wieder durch die Konjunktionen erreicht.

A zatim je počelo dosadjivanje s njenim portraitom.

Da je presvijetli Liepach čitao jednu Filipovu knjigu o slikarstvu (i njoj donio, ali ona nije dospjela dalje od treće strane), da je ona svima najavila, kada se njezin sin vrati iz inostranstva, kako će naslikati njen portrait, kako je to prirodno da sin slika svoju rodjenu majku ("ako već ne iz umjetničkih,

<sup>14</sup> Slobodni neupravni govor kao stilska osobina. In: UR, 7, 1963, 269, 274.

<sup>15</sup> Ebd., S. 265, 274 f.

a ono bar iz obiteljskih razloga -sebi na uspomenu"), da on njoj to ne smije da odbije (...).  
(FL, 87)

Der einleitende Satz bezeichnet mit "dosadjivanje" wiederum die Intonation der folgenden indirekten Sätze der Mutter Filipa. Wie nahe IR ohne verbum dicendi an ER herankommt, aber doch nicht ER ist, zeigen die in Klammern eingeschobenen Bruchstücke von ER an.

### 3. Erlebte Rede

Die ER ist eine Zwischenform zwischen IR und DR. Von der ersten übernimmt sie Pronomina und Tempus, von der letzteren die Intonation sowie gefühlsmäßige Elemente. Im Unterschied zur IR fällt in der ER das für jene charakteristische übergeordnete Verb des Sagens oder Denkens weg. Während jedoch im Deutschen und in den romanischen Sprachen die ER nicht nur die 3. Person Singular, sondern auch die für den Bericht des Erzählers charakteristische Zeit, das Imperfekt, aufweist, und der Übergang vom Bericht zur ER aus diesem Grunde keine Veränderung der grammatischen Formen zur Folge hat, herrschen im Serbokroatischen andere Verhältnisse. Während in den genannten Sprachen nur eine Verschiebung des Blickpunktes eintritt, verändert sich im Serbokroatischen auch das Tempus. Die ER kann hier demnach nicht als "Rede in der Brechung des Berichts" bezeichnet werden.<sup>16</sup> Der Grund für die verschiedenartige Ausprägung der ER liegt in der unterschiedlichen Behandlung der Zeitenfolge. Bereits M. Lips stellt fest, daß in den romanischen Sprachen in der IR die consecutio temporum obligatorisch ist. Im Deutschen und Englischen liegen die Verhältnisse ähnlich, wobei im Deutschen als Besonderheit noch eine Umsetzung des Modus hinzukommt. Im Russischen

---

<sup>16</sup> W. Günther, S. 84.

dagegen wird weder der Modus verändert, noch tritt die consecutio temporum in Kraft.<sup>17</sup> Die Untersuchungen von I. Frangeš zur ER im Serbokroatischen bestätigen diese Beobachtungen von M. Lips.<sup>18</sup> Als Grundproblem zum Verständnis der ER im Serbokroatischen bezeichnet Frangeš die consecutio temporum. Zur Darstellung der Problematik führt er u.a. folgende Beispiele an:

On kaže da je bolestan	Er sagt, er sei krank
On je rekao da je	Er sagte, er wäre
bolestan	krank <sup>19</sup>

Il dit qu'il est malade
Il a dit qu'il était
malade

Während die Zeit des abhängigen Verbs sich in der IR des Französischen und in der Regel auch des Deutschen nach der des einleitenden Verbs richtet, also eine consecutio temporum eintritt, ist dies im Serbokroatischen nicht der Fall. Hier bleibt das Verb des abhängigen Satzes auch dann

---

<sup>17</sup> S. 38.

<sup>18</sup> I. Frangeš befaßt sich an Hand von Prosatexten Krležas in zwei Aufsätzen mit der ER; besonders ausführlich in dem bereits angeführten Artikel in UR (s. S. 68 Anm. 14). Während er hier die ER als Mittel der Redewiedergabe behandelt, geht er in "Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi" (in: Stilističke studije. Zagreb 1959, S. 280-283 über ER) in kürzerer Form auf die ER als Mittel der Gedankenwiedergabe ein. Außer I. Frangeš ist noch M. Engelsfeld zu nennen, der in seinen Untersuchungen zum Stil Krležas ebenfalls die ER berücksichtigt, der spezifischen Erscheinungsform der ER im Serbokroatischen jedoch nicht Rechnung trägt (in: UR, 2, 1958, 19-22 über ER und UR, 6, 1962, 7-12 über ER). Als erster macht M. Feller ("Kritički fragmenti o Miroslavu Krleži". In: Republika, 9, 1953, 576-596) auf den für Krležas Prosa bezeichnenden komplexen Stil aufmerksam, ohne aber das Mittel, das diesen Stil bewirkt, ER, zu nennen (S. 581-585).

<sup>19</sup> I. Frangeš berücksichtigt dabei allerdings nicht, daß im Deutschen auch 'er sagte, er sei krank' möglich ist. Vgl. Slobodni neupravni govor kao stilska osobina, 266.

im Präsens, wenn das übergeordnete Verb in der Vergangenheit erscheint. Für die ER im Serbokroatischen ist also nur die Umsetzung des Pronomens erforderlich, nicht aber die der Zeit. Statt der Vergangenheitsform, die für die ER in den romanischen Sprachen, im Deutschen und im Englischen charakteristisch ist, steht im Serbokroatischen das Präsens. I. Frangeš stellt fest, daß die ER im Serbokroatischen gerade deswegen, weil die Handlung des abhängigen Satzes in einer "Art von gnomischem Präsens" steht, das seinen Wert durch den Hauptsatz erhält, zu einem "anderen Ausdrucksmittel" wird und eine "andere Psychologie" einschließt als in den romanischen und germanischen Sprachen.<sup>20</sup>

Aus der Tatsache, daß die Zeit der ER im Serbokroatischen das Präsens ist, ergeben sich zwei wichtige Folgerungen. 1. Da die Zeit des Erzählers im allgemeinen die der Vergangenheit ist, wird seine Anwesenheit in der ER des Serbokroatischen weniger spürbar als in den anderen erwähnten Sprachen, in denen sich Erzähler und Person derselben Zeit bedienen. Die Identifizierung von Erzähler und Person erreicht einen höheren Grad, da das Imperfekt als Form der Distanzierung der Aussage wegfällt. Es bleibt jedoch die 3. Person Singular als distanzierender Faktor bestehen. 2. Da die Zeit der IR dieselbe ist wie die der ER, fällt es oft schwer festzustellen, wo IR und wo ER vorliegt. Im Deutschen ist diese Unterscheidung leicht zu treffen, da der Modus der IR der Konjunktiv ist, der der ER jedoch der Indikativ. Im Englischen, das ebenso wie das Serbokroatische keinen Konjunktiv zur

---

<sup>20</sup> Slobodni neupravni govori kao stilski osobina, 266. Das Beispiel, das D. Živković in seiner "Teorija književnosti" (3. Aufl. Sarajevo 1960, S. 166 f.) für ER anführt, ist ebenfalls im Präsens. R. Minde ("Ivo Andrić, Studien über seine Erzählkunst". München 1962, S. 139 f.) nimmt auf Grund ihrer Beobachtungen an den Erzählungen von I. Andrić auch an, daß "die Vergangenheitsform nicht unbedingt als Voraussetzung für die 'erlebte Rede' empfunden wird." Ansonsten sind ihre Angaben über die ER im Serbokroatischen recht spärlich.

Bezeichnung der syntaktischen Abhängigkeit kennt, nähert sich die konjunktionslose IR, die in der Vergangenheit steht, der ER und kann ohne Schwierigkeiten in diese übergehen. Im Serbokroatischen ist die Situation insofern noch komplizierter, als beide Formen der IR, die im Präsens und die in der Vergangenheit, weder in Zeit noch Person von der ER unterschieden werden können, wenn die Konjunktion wegfällt. Mit zunehmender Entfernung von dem einleitenden Verb, das die Abhängigkeit bezeichnet, werden die Sätze immer selbständiger und können nicht mehr als von dem einleitenden Verb syntaktisch abhängig betrachtet werden, wenn die Konjunktion nicht wiederholt wird, die diese Abhängigkeit stets von neuem bekräftigt. Die Erlebtheit des Stils, Ausrufe, Fragen, umgangssprachliche Elemente, Wiederholungen und Demonstrativpronomina zum Beispiel können als Anzeichen für ER angesehen werden.<sup>21</sup>

Die Verlagerung der Autorenperspektive in die Personenperspektive ist ein charakteristisches Merkmal der ER. Die für die ER bezeichnende Doppelheit von Erzähler und Person, die bis zur Identifikation gehen kann, schafft einen der ER eigenen "Stimmungswert".<sup>22</sup> Die Grenze zwischen Autor und Person ist entweder gar nicht oder nur sehr schwer festzustellen. "Ein Teil der Kriterien spricht für den Autor, die Authentizität des Wortlauts (Individualsprache) für den Helden (...). Die Stilwerte der erlebten Rede liegen demnach gerade in diesem Schwerbestimmbaren, Verfließenden, mit Kalepky in ihrem 'Verschleiertsein'.<sup>23</sup>

Von wesentlicher Bedeutung für das Verständnis der ER und ihrer Stilwerte ist der ihr anhaftende paradoxe Cha-

---

<sup>21</sup> Vgl. I. Frangeš: Slobodni neupravni govor kao stilska osobina, 267.

<sup>22</sup> Stephan, Doris: Der Innere Monolog in Hermann Brochs Roman "Der Tod des Vergil". Diss. Mainz 1957, S. 26.

<sup>23</sup> Ebd.



rakter: trotz aller Innenschau hat der Erzähler seinen Standpunkt außerhalb und über seinen Figuren nicht ganz aufgegeben.<sup>24</sup> Wenn auch "jedes Wort von der Figur gesagt bzw. gedacht zu sein scheint, so ist der Erzähler doch nicht ganz verschwunden: er bleibt in dem Gebrauch der 3. Person spürbar."<sup>25</sup>

Diese ausführlichen Darlegungen, die dazu dienen, den bivalenten Charakter der ER zu beleuchten, sind deshalb so wichtig, weil häufig nur der eine Aspekt der ER in Betracht gezogen und der nicht minder wesentliche nicht beachtet wird. Vor allem aber sind es gerade diese Möglichkeiten der ER, die sie für einen Erzähler wie Krleža zu dem geeignetsten Darstellungsmittel überhaupt werden lassen. Ihm, dem es in erster Linie um die Darstellung des Inneren seiner Romanpersonen geht, aus deren Perspektive häufig erzählt wird, gleichzeitig aber darum, seiner kritischen Distanz Ausdruck zu verleihen, kommen die Stilwerte der ER in geradezu idealer Weise entgegen.

Welch überragende Rolle die ER in den Romanen Krležas spielt, wird daraus ersichtlich, daß er sie nicht nur zur Gedankendarstellung heranzieht und nur gelegentlich zur Wiedergabe von Rede, sondern daß sie wesentlichen Anteil an der Rededarstellung hat. Die Perspektivenverschiedenheit von Erzähler und Person, die in ER in feiner, manchmal kaum merkbarer Form zum Ausdruck kommen kann, bestimmt weitgehend ihre Verwendungsweise in den Romanen Krležas und ist Ursache des für Krleža so charakteristischen komplexen Stils. Die ironische Brechung entsteht durch die scheinbare Annahme der Perspektive des Sprechenden (selte-

---

<sup>24</sup> Vgl. W. Günther, S. 85 ff.

<sup>25</sup> Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. 3. erw. Aufl. Bern 1954, S. 147. Vgl. weiterhin: Ders.: Entstehung und Krise des modernen Romans. 4. Aufl. Stuttgart 1963, S. 32. Stanzel, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien-Stuttgart 1965, S. 151. Frangeš, Ivo: Slobodni neupravni govor kao stilska osobina, 267.

ner des Denkenden) durch den Erzähler, der gleichzeitig zu verstehen gibt, daß er selbst das Gegenteil des Gesagten (oder Gedachten) meint. Ch. Bally und M. Lips erkennen der ER jegliche ironische Ausdrucksqualitäten ab.<sup>26</sup> Lips behauptet ähnlich wie Bally, daß die ER eine "attitude strictement objective du rapporteur" fordere.<sup>27</sup> Daß dies nicht der Fall ist, beweisen eine Reihe von Untersuchungen über die ER und nicht zuletzt der Gebrauch der ER bei Krleža. A. Neubert, der sich an diesem Punkt kritisch mit Bally auseinandersetzt, spricht für ein Vorhandensein dieser Ausdrucksqualität.<sup>28</sup> Die der ER innewohnenden Möglichkeiten ironischer Gestaltung zu leugnen, heißt nur e i n e n der beiden Aspekte der ER beachten, nämlich den der Identifizierung, und den besonders für Krleža bestimmenden, den der kritischen Distanz, übersehen. Als aufschlußreich für die ironischen Ausdrucksqualitäten der ER erweisen sich die Feststellungen R. Baumgarts, die er in Bezug auf den Gebrauch der ER bei Th. Mann trifft. Wie schwer diese Ironie zu greifen ist, so daß es sich des öfteren als unmöglich herausstellt, sie eindeutig zu bestimmen, geht aus seinen Darlegungen genau so hervor wie aus der Untersuchung der betreffenden Stellen bei Krleža. Manchmal ist es nur ein leiser Unterton, eine Nuance, die in die Worte der Person mit hineinklingt. Baumgart führt an, daß die ER, die "selbstloses Hineinleben in die Figur und überlegen lächelndes Beistehen verbindet" den "Bedürfnissen eines Ironikers einzigartig entgegenkomme."<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Bally, Charles: Antiphrase et style indirect libre. In: A Grammatical Miscellany Offered to Otto Jespersen on his Seventieth Birthday. Kopenhagen 1930, S. 333, 340.

<sup>27</sup> S. 133 f.

<sup>28</sup> S. 89.

<sup>29</sup> Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München 1964, S. 63.

Mit welchen Mitteln gelingt es Krleža nun, die in der ER verwirklichte ironische Note spürbar zu machen? An welchen Anzeichen merken wir, ob der Autor das Gegenteil des Gesagten meint oder sich sogar über die betreffende Person lustig macht? In manchen Fällen ist die ironische Distanz des Erzählers nur zu ahnen. Häufig kommt sie jedoch mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck. Unverkennbar ist die ironische Färbung überall da, wo die ER vom Erzähler eingeleitet wird. Diese Einleitung ist bereits ironisch intoniert und zeigt die Richtung der ER an. So werden in folgendem Beispiel die in ER reproduzierten Worte der Frau Banalrat Rekettye durch den einleitenden Redebericht und vor allem durch den Begriff "fixe Idee" ironisch gefärbt.

Ona se micala svijetom i govorila o Casalsu, o besanicama, o bizarnim spiritističkim seansama, a zapravo je umirala od fiks-ideje, da nosi u sebi raka. I njen suprug, gospodin banski savjetnik plemeniti Rekettye, i on je umro od raka prije tri godine, čitavih njenih pet posljednjih godina nije bilo ispunjeno ničim drugim nego prisluškivanjem, kako to rak zapravo ždere tkivo gospodina banskog savjetnika (...).  
(FL, 92)

Konventionelle, phrasenhafte Reden werden häufig in ER wiedergegeben. In folgendem Beispiel geht die ironische Intonation wiederum von einer Einleitung aus, die unmittelbar in ER übergeht. Wortschatz und Hyperbolik unterstreichen den ironischen Ton.

Sekundu kasnije javio se Amandin glas iz telefonske školjke, širok, jovijalan, iznad davne, već kao zaboravljene scene poslije Hortenzijina sprovoda plemenito uzvišen, pa kao da se između tetke i nećaka zaista nikada ništa nije desilo, Amanda se sva rastopila od slatke miline, više od toga, od ushita što joj se odmetnik javio, ona pozdravlja Kamila srdačnom dobrodošlicom, mogla bi se bila nadati glavnome zgoditku na lutriji prije nego da čuje njegov glas, gdje je odsjeo, kada je doputovao (...).  
(Z, 2, 776)

Phrasen, unaufrichtige, gewundene Worte, pathetische Reden, offensichtliche Lügen, Schmeicheleien und dergleichen werden in der Regel in ER wiedergegeben und kommen so weit besser zur Wirkung als in DR oder IR. Einzelne Worte werden durch Großschreibung hervorgehoben, in Anführungszeichen oder in Klammern gesetzt, die Titel der adeligen Personen werden häufig in ihrer vollen Länge wiederholt, der ironische Sinn mancher Worte enthüllt sich durch ungewöhnliche Satzstellung, so daß sie besonders hervorgehoben und damit betont werden. Des öfteren setzt der Erzähler auch Ausrufezeichen hinter die Aussprüche einer Person und verleiht diesen damit eine andere Intonation.

Wir räumten der ironisch gefärbten ER deshalb einen so breiten Raum ein, da ihr in Krležas Romanen erstrangige Bedeutung zukommt. Selbstverständlich bleibt der Gebrauch der ER bei Krleža nicht nur auf diesen einen, wenn auch sehr wesentlichen Aspekt beschränkt. Sämtliche Möglichkeiten aufzuzeigen, würde zu weit führen, da Krleža die ER in erstaunlichem Maße zu differenzieren versteht. Heben wir aus diesem Grunde nur noch einige wesentliche Funktionen der ER hervor. Resignation, Distanz, Kälte, Kontaktlosigkeit sind häufig die Ursache, die Worte einer Person in ER wiederzugeben.

Potpuno siva u licu, ali savršeno hladnokrvna,  
Boba je odbila njegovu pratnju odlučno.

Zahvaljuje mu na ljubaznosti, ali ona putuje sama. Nju ne treba da prati nitko. Ona treba taj novac večeras, najkasnije do sedam!  
(FL, 244)

Weiterhin verwendet Krleža ER, um ausgesprochene Fakten durch eine Person berichten zu lassen. Auf diese Weise werden sie mehr in die Bericht-Sphäre gerückt, der Charakter der Mitteilung wird verstärkt. Gleichzeitig wird die Ausdrucksweise variiert, so daß die Unterredung nicht ausschließlich in DR verläuft. So beginnt das Gespräch zwischen Barutanski und seinem Minister Burgwaldsen zwar

in DR, wechselt aber nach einigen Worten in ER über, als Burgwaldsen seinen Rapport über die außerhalb von Beaugard sich abspielenden Ereignisse beginnt. Erst nach diesem Bericht wird das Gespräch wieder direkt fortgesetzt (BB, 323 ff.).

Im Zusammenhang mit dieser Art der ER steht eine andere, die die Redeform einer ganzen Erzählung einer Romanperson ist. Als Blithauer Nielsen die entscheidende Episode aus seinem Leben erzählt, werden seine Worte nicht mehr, wie bis zu diesem Punkt des Gesprächs, in DR, sondern in ER wiedergegeben:

Der einzige Sohn Egon Blithauers, der kleine Eugen (...) verschied eines Silvesterabends genau um sieben Uhr (...).  
(F, 96)

Nach vier Seiten wechselt er, nachdem er seine Erzählung beendet hat, wieder in die 1. Person über:

Blithauer unterbrach seine Gedanken: übrigens sind das private Dummheiten. Intimes. Intimes. Intimes. Mit solchen Dingen soll man besser niemanden langweilen, und Sie sind einer der wenigen, denen ich das erzählt habe (...).  
(F, 99)

Würde die Sprechsituation Blithauers nicht einleitend und abschließend - abschließend durch den Erzähler, der das Erzählte als Worte Blithauers ausweist - so deutlich angezeigt, entstünde der Eindruck, der Erzähler selbst würde das Erlebnis Blithauers berichten. Zeit und Person sind hier die des Berichts und überdies wird die vergangene Szene in solchem Maße vergegenwärtigt, daß die Ausgangssituation in Vergessenheit gerät. Die Tatsache, daß die Erzählung Blithauers nicht mit dem Pronomen der 3. Person beginnt, sondern mit der Nennung seines vollen Namens, verstärkt diesen Eindruck weiterhin. Der Grund für dieses Verfahren ist wohl darin zu suchen, daß Krleža die Vergangenheit einiger Personen nicht in Form von Erzähler-Bericht

darstellen will, der die Handlung unterbrechen würde - diese Technik finden wir in seinem ersten Roman -, sondern daß er die Person von sich selber erzählen lassen will.

Werfen wir abschließend noch einen kurzen Blick auf das Verhältnis von ER zu IR und DR im Rahmen der Rededarstellung.

In FL spielt die ER vor allem im Vergleich zur IR eine verhältnismäßig große Rolle zur Wiedergabe von Gesprochenem. In fast allen Fällen ist sie deutlich zu erkennen, da ihr eine Einführung vorausgeht und sie meist von den anderen Redeformen abgesetzt wird.

In NRP finden wir verhältnismäßig wenig ER. Ähnlich wie in FL erscheinen die verschiedenen Redeformen im wesentlichen noch in deutlich voneinander abgesetzter Form. Dem satirischen Charakter des Romans gemäß dient ER vorwiegend der ironischen und sarkastischen Färbung der reproduzierten Worte sowie deren Karikierung. Als Beispiel sei die Szene zwischen Golombek und dem Ich-Erzähler angeführt. Die Szene beginnt unvermittelt in DR. Nach einigen Sätzen unterbricht der Ich-Erzähler Golombeks Rede, um diesen vorzustellen. Der Übergang zur abgebrochenen Gesprächsszene wird durch eine Reihe indirekter Fragen Golombeks vollzogen, die bereits ironisch intoniert sind. Anschließend spricht der Erzähler eine direkte Frage aus. Die Antwort Golombeks erfolgt bezeichnenderweise in ER:

On je čitao u novinama, da sam na bijegu u Ameriku (...). Policija je izdala za mnom tjeralicu, jer sam pod temeljitom sumnjom, da stojim u vezi s jednom prepredenom i razgranatom bandom krivotvoritelja banknota ...  
(NRP, 273) 30

<sup>30</sup> Es ist keineswegs so, wie W. Bühler meint (S. 32 ff.), daß ER im Ich-Roman nicht vorkommen könne. D. Stephan betont ausdrücklich, daß ER theoretisch in allen Personen möglich sei (S. 23). In dem hier angeführten Beispiel liegt eindeutig ER vor. Golombek spricht von sich in der 3. Pers. Sg. und nicht in der 1. Pers. Sg. wie in der DR. Ebenso redet er den Ich-Erzähler nicht mit "Vi" an, sondern er verwendet für ihn die 1. Pers. Sg. Vgl. I. Frangeš: Slobodni neupravni govor kao stilska osobina, 268 ff.

In den ersten beiden Büchern von BB wird zur Wiedergabe von Gesprochenem fast ausschließlich DR verwendet. Erst mit Buch III stellen wir ein starkes Anwachsen der ER fest. Ebenso wie in den beiden vorhergehenden Romanen geht die ER im allgemeinen nicht unmittelbar in die anderen Redeformen über, jedoch finden wir hier bereits mehrere solche ineinanderübergehende Formen, die in Z den Darstellungsstil kennzeichnen. In diesem Beispiel aus BB folgen in einem Satz Bericht, ER einer Dame, Bericht, DR und ER eines Leutnants unmittelbar aufeinander:

Nagradjen pretvorljivo učtivim i nervoznim pogledom fantastične crнке, zbunjene očitom drskošću ovoga mladića, koji tu razgovara s njom kao da ona nije - "dama u pratnji jednog visokog oficira", lajtnant se zapleo oko svoje pijane fraze, to jest, molit ću lijepo, u redu, ako mu je gospodja oprostila, onda je sve u redu, ali ako gospodja misli da se vrati u Monte Abato, to je veoma pametno, a on joj preporuča hotel "Lovoriku" (...).  
(F, 31 f.)

In Z verwendet Krleža die ER weitaus mehr als in den übrigen Romanen. Schneller und häufiger Perspektivenwechsel ist die Folge der ständig ineinander übergehenden Redeformen. Der Standortwechsel vom Erzähler zur Person und wieder zurück bewirkt einen lebendigen und äußerst komplexen Erzählstil, der nicht zuletzt auf die virtuose Handhabung der ER zurückzuführen ist. Die starke Beteiligung des ironischen Erzählers am Erzählvorgang ist ein weiterer Grund für den überaus häufigen Gebrauch der ER.

Das eigentliche Gebiet der ER ist jedoch die Gedankenwiedergabe. Was die Redewiedergabe betrifft, so herrscht DR in allen Romanen - auch dann, wenn ER eine so wesentliche Rolle spielt wie in Z - bei weitem vor. Die Gedanken der Romanpersonen werden dagegen in der überwiegenden Mehrzahl in ER dargestellt. DR wird lediglich in "fingierter direkter Rede" verwendet, die bei Krleža ziemlich sel-

ten ist, und in den DIM, die ebenfalls in der Minderzahl sind.

Um Überschneidungen zu vermeiden, seien hier nur jene Fälle von ER behandelt, die nicht in Form innerer Monologe erscheinen.<sup>31</sup> Unter ER sollen primär alle jene Denkakte verstanden werden, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Handlung stehen, die von der Handlung abzweigen und deren dramatisches Gegenstück der Monolog ist. In ER gelangen demnach in erster Linie kurze Gedankengänge zur Darstellung wie etwa ein plötzlicher Einfall oder ein aufblitzender Gedanke oder eine momentane Empfindung, die durch den Anblick einer Sache ausgelöst wird. Gedanken und Gefühle, die nicht so sehr an der Oberfläche des Bewußtseins liegen wie die Inhalte der Monologe, werden in ER wiedergegeben.<sup>32</sup> Die Person, deren Gedanken in ER erscheinen, steht meist unter dem unmittelbaren Eindruck der Geschehnisse, hat also keine Gelegenheit zu ruhigen, wohl- ausgewogenen Reflexionen. Charakteristisch für die ER sind daher die vielen kurzen Frage- und Ausrufesätze, die dem

---

<sup>31</sup> D. Stephan stellt fest, daß ER und IIM grundsätzlich verschieden sind. ER gehört in den "stilistischen Bereich und bezeichnet eine andere Form der 'Rede', als es die direkte und die indirekte Rede ist." Der IIM dagegen ist "eine besondere Art der stream of consciousness technique, also ein Darstellungsprinzip, das für das Romanganze verbindlich ist." (S. 26 f.) Stephan führt weiterhin an, daß der IIM außer der ER auch Bestandteile der DR und der IR sowie reinen Bericht absorbieren kann. Außerdem kann der IIM nur Gedankenwiedergabe sein, ER dagegen dient zur Rede- und zur Gedankenwiedergabe (S. 27 f.).

<sup>32</sup> W. Neuse ("Erlebte Rede' und 'Innerer Monolog' in den erzählenden Schriften Arthur Schnitzlers". In: PMLA, 49, 1934, 343 ff.) unterscheidet zwischen IM in der 1. Pers. und ER. Wichtig ist seine Feststellung, daß innerer Monolog und ER dazu dienen, verschiedene Bewußtseinstiefen voneinander abzugrenzen, und daß die im inneren Monolog dargestellten Gedanken bereits verstandesmäßig verarbeitet sind, also näher an der Oberfläche des Bewußtseins liegen als die in ER. Unmittelbare Gedanken- oder Gefühlsreaktionen, Sinnesapperzeptionen, Gefühlsvorstellungen, von Situationen angeregte Gedanken werden in ER wiedergegeben.



Ganzen einen stark emotionalen Charakter sowie einen unruhigen, hastigen Rhythmus verleihen. Kurze Gedankenfragmente oder blitzartige Assoziationen werden in syntaktisch meist unvollständiger Form reproduziert. Häufig geht die ER bei Krleža ohne einleitenden Hinweis aus Bericht oder Gedankenbericht hervor, und oft ist der Übergang vom Bericht zur ER fließend. Manchmal beginnt die ER auch nach einem Doppelpunkt oder nach Pünktchen. Wird sie eingeführt, so geschieht dies durch sogenannte Einführungsverben, die etwa Freude, Schmerz, Angst, Zweifel oder andere Empfindungen zum Ausdruck bringen.

Zwei Beispiele:

Protrnuvši od tog ptičjeg glasa, bez daha, nepomično, Filip se pripio uz jedan ogroman pojastučeni starinski naslonjač, osjećajući kako mu prsti polagano ulaze u staniol (...) kako ne zna što da počne sa svojim zgužvanim cvjetićima (da ih baci), kako mama plače preko u sobi, tiho, sasvim tiho, ali plače, a šojka čeprka po svojoj krletci (...) i sve je tako neugodno, zagušljivo, mračno, pretoplo, sve se lijepi kao rastopljena čokolada, sve zaudara po gadnoj kreštavoj sivoj ptici.  
Bon jour, monsieur!  
(FL, 22 f.)

Der Übergang vom Bericht zur ER Filips geht hier fließend vor sich. Während das Attribut "ogroman" bereits aus der Perspektive des ängstlichen kleinen Jungen stammt, liegt ER, abgesehen von jenem kurzen Fragesatz in Klammern, erst ab "tiho, sasvim tiho" vor. Der Übergang vom Perfekt zum für die ER charakteristischen Präsens ist in diesem Beispiel deutlich zu verfolgen. Über Partizip und Verb im Perfekt wechselt Krleža zum Partizip Präsens und schließlich zum Verb im Präsens über. Im folgenden Beispiel wird die ER sowohl eingeführt - wiederum durch das Verb "osjećati" - als auch abgeschlossen. Die Ausgangssituation ist bezeichnend. Filip hört Pacak sprechen, der Erzähler berichtet, was er dabei empfindet, und anschließend werden Filips Gedanken unmittelbar reproduziert.

Bereits das erste Wort "konačno" zusammen mit dem Ausrufezeichen weist sich deutlich als von Filip Gedachtes aus.

Slušajući ovog snoba pokraj sebe (...) osjećao je Filip kako mu nadire krv u glavu.

Konačno! I on sam mislio je o tom istom "plebsu" na isto takav aristokratski način (...): do vraga, kako je moguće, da bi on isto mogao da misli o tim pitanjima kao i ovaj snob? (...)

Osjećao je kako mu se nalila krv u glavu i kako mu na vršcima prstiju izbijaju kapljice znoja.  
(FL, 130)

In Krležas erstem Roman, aus dem die beiden Beispiele stammen, spielt die ER eine große Rolle zur Bewußtseinsdarstellung. Der größte Teil von Filips Gedanken, sowie die der übrigen Personen, werden teils in Form von Gedankenbericht, teils in Form von ER wiedergegeben. Der Grund ist darin zu suchen, daß die langen monologischen Reflexionen, die für die folgenden Romane charakteristisch sind, in FL noch wenig vorkommen. Das ständige Ineinanderübergehen von Bericht, Gedankenbericht und ER ist für den Darstellungsstil von FL bezeichnend.

In NRP finden wir naturgemäß nur wenig ER. Die Gedanken des erlebenden Ich - und allein sie sind in dieser Form darzustellen - werden bei "temporaler Brechung (...)" während des Geschehens nachträglich authentisch und ohne Einmischung des erzählenden Ich wiedergegeben.<sup>33</sup> Es ist allerdings nicht leicht zu unterscheiden, ob die in ER reproduzierten Gedanken auch wirklich vom erlebenden Ich ausgehen oder doch vom erzählenden, das von der Vergangenheit überwältigt, sich in das erlebende Ich versetzt, und dessen Gedanken sich in Form von spontanen Reflexionen in das vergangene Geschehen eindringen. In folgendem Beispiel, in dem die Gedanken des Ich-Erzählers als Jüngling wiedergegeben werden, liegt eindeutig ein solcher Fall von ER vor. Da das vergangene Ereignis zum großen Teil aus der Retrospektive berichtet wird, stehen die Verben im Perfekt.

---

<sup>33</sup> D. Stephan, S. 89 f.

Die in ER dargestellten Gedanken des erlebenden Ich heben sich durch ihre Präsensform und auch durch ihren emotionalen Charakter deutlich vom übrigen Bericht ab. Der Übergang von der Vergangenheitsform über das Partizip Präsens zur Gegenwartsform des Verbuns und damit zum Tempus der ER ist hier gut zu beobachten. Nach Beendigung der ER geht die Zeit wieder in die des Berichts über.

Kad je na peštanskom kolodvoru nestalo crvene svjetiljke njenog posljednjeg vagona, ostao sam na peronu, ne shvaćajući ništa. U pet sati jučer poslije podne, to znači dvadeset i osam sati prije toga oproštaja na kolodvoru, stajao sam na istome mjestu, očekujući debrecinski brzi, a večeras prolazi prokraj mene jedna grbava gospodja i nosi lakiranu kutiju za šešire ... Ta grbava dama nosi crvene ruže, bouquet crvenih ruža, njeni su kovčezi presvučeni zelenkastom pustenom prevlakom, grbava je; kamo uopće može da otputuje jedna grbava dama i što će joj ruže? U dnu kolodvora, vani na otvorenoj pruzi, odjekivala je vojnička pjesma (...)  
(NRP, 191 f.)

Daß hier unzweifelhaft ER vorliegt, geht aus der Art und Weise hervor, wie die Gedanken dargestellt werden, die überdies nur in bezug auf das erlebende Ich sinnvoll sind. Scheinbar nebensächliche Dinge erscheinen bedeutungsvoll, werden vor allem affektiv wiederholt und in ihrer Simultaneität gesehen - alles typische Kennzeichen des Gedankenstroms, für den auch alogische Verknüpfungen wie "grbava je", das mit dem vorhergehenden Satzteil für einen Außenstehenden keinerlei Beziehung aufweist, charakteristisch sind.

Im Zusammenhang mit der starken Zunahme der inneren Monologe in den letzten beiden Romanen, BB und Z, verliert die ER an Bedeutung. Nur in jenen Kapiteln von BB, auf die sich die Handlung des Romans konzentriert, herrscht ER vor. Während der Gespräche oder Handlungen der Romanpersonen leuchten blitzartig Gedanken auf, die Handlung und Gespräch nur kurz unterbrechen, sie aber um eine Dimension erweitern. Ein Beispiel sei angeführt. Als Karin an der Wohnungstür der alten Gallen klingelt, bei der Nielsen sich

verborgen hält, wird Nielsen von Angst und Zweifeln gepackt. Charakteristisch für die ER sind die kurzen und zum Teil elliptischen Frage- und Ausrufesätze, die den Affekt Niensens anzeigen.

Kako je mogla doznati, da Nielsen stanuje kod Gallénke? Knutson? Isključeno! Stara Gallénka? Isto tako ... Otkrili su ga. Tu će ga uhapsiti! Zaradit će Karina dobru krvarinu!  
(BB, 341)

In Z spielt die ER zur Gedankenwiedergabe, soweit sich das nach dem ersten Buch beurteilen läßt, eine noch geringere Rolle als in BB. Der Übergang zur ER ist in Z unmittelbarer als in BB. Während die ER dort noch meistens eingeleitet und auch abgeschlossen wird und in der Regel mit einem neuen Satz beginnt, erfolgt der Übergang in Z oft völlig unvorbereitet und mitten im Satz. Manchmal ist die Grenze daher nicht festzustellen, aber meistens weisen spezifische stilistische Merkmale darauf hin, daß ER vorliegt. In folgendem Beispiel geht der Übergang fließend vor sich:

Sluša gospodja Hortenzija svoga supruga kako je povisio glas pred Visokim Domom, kako dokazuje nešto ovoj saborskoj marvi, što ona odbija s negodovanjem, rogotatno mumljajući, te ne razaznaje kome njen Kamilo to zapravo prijeti, i zašto naša banska, upravo naša emericzijevska obiteljska Regnikolarna Deputacija ne će biti u stanju da izidje iz nekog "provozorija" (...).  
(Z, 2, 9)

#### 4. Gedankenbericht

Der Gedankenbericht entspricht der "internal analysis" L.E. Bowlings.<sup>34</sup> Er ist die traditionellste Form der Be-

---

<sup>34</sup> "What is the Stream of Consciousness Technique?" In: PMLA, 65, 1950, 345.

wußtseinsdarstellung, findet aber trotzdem selbst in Joyce' "Ulysses" Verwendung. Im Gegensatz zu den anderen Formen der Gedankendarstellung, die die Dramatisierung der Gedanken zur Folge haben, erfahren wir im Gedankenbericht die Gedanken und Gefühle der Personen stets durch die Vermittlung des Erzählers, der sie uns berichtet oder beschreibt. Der Gedankenbericht ist somit der berichtenden Darstellungsweise zuzuordnen, die anderen Formen der Gedankendarstellung jedoch der Redewiedergabe. Beim Gedankenbericht steht der allwissende Erzähler im Vordergrund, wählt aus und formuliert. "The author intervenes in any way between the reader and the character's consciousness in order to analyze, comment or interpret."<sup>35</sup> Um über die Gedanken- und Gefühlswelt seiner Personen berichten zu können, muß der Autor fortwährend "Signale" setzen, "die das Berichtete als Rede bzw. Bewußtseinsinhalt oder als Gedanken einer Gestalt ausweisen."<sup>36</sup> Diese häufige Verwendung der Verben des Denkens und Fühlens ist für den Gedankenbericht charakteristisch.

L.E. Bowling stellt fest, daß sich die "innere Analyse" besonders für die Wiedergabe des sogen. "non-language process" eignet.<sup>37</sup> Unbewußtes kann nur in Form von Analyse durch den Autor ausgedrückt werden, nicht aber in Form von Gedanken durch die Personen selbst. Die Untersuchung der entsprechenden Verben in den Romanen Krležas ergibt ebenfalls, daß der Gedankenbericht in erster Linie zur Darstellung unformulierter Sinneseindrücke herangezogen wird. In etwa neunzig Prozent aller Fälle ist "osjećati" das Verb des Gedankenberichts. Neben den verschiedenen Formen

---

<sup>35</sup> L.E. Bowling, S. 345. Vgl. ebenfalls: Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley and Los Angeles 1962, S. 33 f. Humphrey bezeichnet den Gedankenbericht als "description by omniscient author." (S. 33).

<sup>36</sup> F. Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman, S. 147.

<sup>37</sup> S. 345.

von "osjećati" sind lediglich noch "izgledalo mu je", "pričinilo mu se" und "bilo mu je" verhältnismäßig häufig anzutreffen. Des öfteren wird der Charakter des Unklaren, Unbestimmten besonders betont. So in folgendem Beispiel:

Osjećala je ona spram alkohola lično konstantan otklon, ali je toliko toga popila u životu, te je mogla da pije tri noći, osjećajući nejasnu, ali duboku, upravo neodoljivu potrebu, da se napije do besvjesti (...).  
(FL, 172)

Gedankenbericht, der einen Gehühlsinhalt zum Gegenstand hat, dessen Verb also "osjećati" ist, geht in vielen Fällen in ER über. Manchmal fungiert er nur als Einleitung zur ER, oft geht er aber erst dann in diese über, wenn die unklaren Gedanken, Ahnungen oder Gefühle zu Einsichten, Erkenntnis oder klarem Bewußtsein geworden sind und von der vor-sprachlichen in die sprachliche Phase eingetreten sind.

Während Art und Weise des Gedankenberichts in den verschiedenen Romanen im großen und ganzen gleichbleiben, stellen wir jedoch beträchtliche Unterschiede fest, was die Häufigkeit des Vorkommens betrifft. In FL spielt der Gedankenbericht eine große Rolle für die Bewußtseinsdarstellung und wird häufiger verwendet als ER. Filip's kompliziertes Wesen wird in erster Linie durch den Autor analysiert. Auch in dem Ich-Roman NRP finden wir noch ziemlich viel Gedankenbericht, wenn auch weitaus weniger als in FL. In NRP dient er vor allem dazu, das Innere des erlebenden Ich im Zusammenhang mit szenischer Darstellung zu beleuchten, da sich hier wenig Gelegenheit für ER oder Monolog bietet. Diese Tendenz, Gedankenbericht vorwiegend bei szenischer Darstellung zu verwenden, zeigt sich auch in den beiden folgenden Romanen, vor allem in Z. Im Gegensatz zu FL, wo Krleža die Personen noch verhältnismäßig wenig selbständig denken läßt, ist das Bewußtsein der Personen in den letzten beiden Romanen weitgehend dramatisiert.

## 5. Monolog und Dialog als wesentliche Darstellungsformen der Romane Krležas

Bereits zu Beginn dieses Kapitels stellten wir fest, daß Monolog und Dialog den wesentlichen Teil der Romane ausmachen. Eine ganze Reihe von Kapiteln der letzten beiden großen Romane - und von diesen soll hier hauptsächlich die Rede sein - bestehen fast ausschließlich aus Monologen oder Dialogen oder beiden zusammen. Charakteristisch für diese Romane ist die Verschmelzung von Monolog und Dialog. Im Rahmen der Monologe werden Gespräche dargestellt, und Dialoge werden durch Gedankenmonologe des geistig abschweifenden Gesprächspartners unterbrochen.

In BB weist Krleža in einigen Autor-Kommentaren auf die Struktur dieses Romans hin, die durch die vorherrschende Stellung von Monolog und Dialog bestimmt ist.<sup>38</sup> So bezeichnet er BB als "romansjerska igra" oder "komedija" und deutet damit den szenischen und dramatischen Charakter dieses Romans an. Gleichzeitig hebt er die überragende Bedeutung des inneren Monologs hervor, den er ironisch mit "sich hinter den Kulissen abspielende, intime Geschichte der moralischen Kopfschmerzen der Hauptpersonen" umschreibt.

Was die Dialoge angeht, so werden wir uns hauptsächlich darauf beschränken, ihre verschiedenen Funktionen aufzuzeigen, da, was ihre Form betrifft, das meiste bereits im Zusammenhang mit den Redearten erwähnt wurde. Bei den Monologen dagegen werden wir unser Augenmerk vor allem auf deren verschiedene Formen richten und erst in zweiter Linie deren Funktion untersuchen.

Unter Monolog sollen hier jene stillen Selbstgespräche der Personen verstanden werden, die in räumlicher oder zu-

---

<sup>38</sup> In BB ist in erster Linie die Erzählhaltung ausschlaggebend für den ungewöhnlich breiten Raum, den Monolog und Dialog einnehmen. Vgl. Kap. V, S. 180 ff.

mindest geistiger Isolation vor sich gehen und der Darstellung der Gedankenwelt der jeweiligen Figur dienen. Es ist kein Partner vorhanden, und die Absicht sich mitzuteilen fällt weg. Der Leser kann nicht als Gegenüber angesehen werden, da er der Realität angehört und nicht der fiktiven Welt wie der Monologisierende.<sup>39</sup>

Krležas Helden erfüllen auf geradezu ideale Weise die Voraussetzungen der Monolog-Situation. Sie sind schlaflose Grübler, passive Träumer und von neurotischen Stimmungen besessene Einzelgänger. Das hervorstechendste Merkmal aller dieser Personen ist ihre innere und äußere Einsamkeit. Sie leiden unter Kontaktlosigkeit und ziehen sich in eine Welt zurück, die zum großen Teil aus Träumen und Erinnerungen besteht. Bei näherer Betrachtung der Gespräche fällt auf, daß eine ganze Reihe der Dialoge in Wirklichkeit versteckte Monologe sind. In keinem anderen Roman finden wir so viele und vor allem so lange Monologe wie in BB. Acht von den zwölf Kapiteln der ersten beiden Bücher dieses Romans bestehen entweder ganz oder zum größten Teil aus Monologen, und Buch III ist abgesehen von einigen direkten Gesprächsszenen ein einziger langer Gedankenmonolog Nielsens. Während in den beiden ersten Romanen der innere Monolog noch auf eine Person beschränkt wird - abgesehen von einer Ausnahme in FL - treten in BB und auch in Z bereits mehrere Personen als Träger eines Monologs vor uns.

Betrachten wir die Monologe der Romanpersonen, so stellen wir fest, daß ein großer Teil in der 3. Person Singular erscheint, daß daneben aber auch eine Reihe von Monologen in der 1. Person Singular gehalten sind, und daß weiterhin einige Monologe sowohl die 1. als auch die 3. Person Singular aufweisen. Wir haben es demnach mit zweierlei Arten von inneren Monologen zu tun. Der Monolog in der 1. Person stimmt im wesentlichen mit der direkten Redeweise über-

---

<sup>39</sup> Vgl. D. Stephan, S. 75. Sie bezeichnet den Leser als "Belauschenden".



ein; Person und Zeit sind die der DR. Im Unterschied zu dieser wird er jedoch nicht ausgesprochen. Häufig wird unter innerem Monolog dieser direkte Typus verstanden.<sup>40</sup> R. Humphrey, der sich eingehend mit den beiden Typen des Monologs befaßt, definiert den DIM als jene Form des inneren Monologs "which is represented with negligible author interference and with no auditor assumed (...) it presents consciousness directly to the reader (...)".<sup>41</sup> Völlig anderer Art ist der von E. Dujardin als "monologue intérieur indirect" bezeichnete Monolog. Die 3. Person Singular kann jedoch keinesfalls lediglich als "verkleidete erste Person" betrachtet werden, wie Dujardin meint.<sup>42</sup> Während sich der DIM auf DR stützt, ist ER die Stilbasis des IIM. DIM und IIM sind zwei verschiedene Techniken der Bewußtseinsdarstellung, deren Wirkung unterschiedlicher Art ist. Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß der Erzähler im DIM verschwunden ist, da er sich mit der Gestalt identifiziert hat, im IIM dagegen stets anwesend bleibt. "Indirect interior monologue is, then, that type of interior monologue in which an omniscient author presents unspoken material as if it were directly from the consciousness of a character and, with commentary and description, guides the reader through it. It differs from direct interior monologue basically in that the author intervenes between the character's psyche and the reader."<sup>43</sup> Im Gegensatz zum DIM, für den Wirklichkeitsnähe und dramatische Wirkung bezeichnend sind, ist der IIM auf Grund der 3. Person epischer, distanzierter. Der epische Charakter des IIM ermöglicht es, be-

---

<sup>40</sup> So F. Stanzel, W. Neuse, W. Kayser, E. Lämmert.

<sup>41</sup> S. 25. Vgl. ebenfalls: F. Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman, S. 147; Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955, S. 236 f.

<sup>42</sup> Le monologue intérieur. Paris 1931, S. 39 f.

<sup>43</sup> R. Humphrey, S. 29. Vgl. weiterhin: D. Stephan, S. 17.

richtende Elemente mit einzubeziehen, was im DIM nicht möglich ist, da dieser nur Gedankenwiedergabe sein kann.

Was den Wechsel von Ich-Bezug zu Er-Bezug betrifft, der in einigen inneren Monologen der Romane Krležas stattfindet, so vollzieht sich der Übergang von DR zu ER und damit vom DIM zum IIM meist allmählich, indem einige Sätze ohne Pronomen, ohne konjugiertes Verb oder mit unpersönlichem Pronomen aufeinanderfolgen.

Krleža verwendet den inneren Monolog in erster Linie zur Wiedergabe längerer Gedankengänge, die häufig Probleme allgemeiner Art berühren. Der innere Monolog wird in den meisten Fällen deutlich vom übrigen Text abgesetzt. Oft beginnt ein neuer Absatz, und der Monolog wird überdies häufig durch einen Gedankenstrich bezeichnet.

Es zeigt sich, daß die inneren Monologe der Romane Krležas in der Regel einen hohen Grad an Bewußtheit aufweisen. Logische Ordnung der Gedanken und rationale Kontrolle kennzeichnen diese Monologe, die mit den inneren Monologen der Bewußtseinsstrom-Romane kaum etwas gemeinsam haben.<sup>44</sup> Die Gedanken wirken fast nie so, als ob sie in statu nascendi wiedergegeben würden. Das Vokabular ist vorwiegend auktorialsprachlich, und nur in den wenigsten Fällen stoßen wir auf sprachlich Unvollständiges. Gedanken und Gefühle kommen in zusammenhängender Form zum Ausdruck, stehen letzten Endes im Dienst der Handlung und dienen nicht in erster Linie der Seelenerforschung des denkenden Individuums. Eine Reihe innerer Monologe wird dazu benützt, um die Vorgeschichte nachzuholen, eine Person dem Leser vorzustellen oder den für Krleža bezeichnenden Gedankenballast in den Roman zu integrieren. Nicht selten wird sogar die Gesellschaftsanklage in den Monolog einbezogen oder der Reflektierende beschäftigt sich mit aktuellen politischen Fragen.

---

<sup>44</sup> Vgl. E. Dujardin, S. 59, und R. Humphrey, S. 24 f. Beide heben hervor, daß im IIM jene Gedanken zur Darstellung gelangen, die nahe am Unterbewußtsein liegen und die sich damit noch in der vor-sprachlichen Phase befinden.

Besonders deutlich wird die vielfache Funktion der inneren Monologe in den letzten beiden Romanen, in denen sich der Erzähler weitgehend zurückzieht und damit ein großer Teil dessen, was dem Erzählerbericht üblicherweise zufällt, von den monologisierenden Personen übernommen wird. Die Monologe Barutanskis (BB) und vor allem die Emeričkis (Z) wirken zum Teil sehr zweckgebunden. So informiert uns Emerički ausführlich über seinen Sohn Kamilo, der erst im zweiten Kapitel des Romans auftaucht. Barutanskis erster langer Monolog führt uns ebenfalls unmißverständlich in die blitwische Welt ein. Er charakterisiert sich nicht nur selbst, sondern macht uns mit mehreren später auftretenden Personen bekannt. Die funktionell bestimmte Auswahl dessen, was gedacht wird, ist nicht zu übersehen. Weiterhin entsteht in einigen Monologen durchaus der Eindruck, der Monologisierende wende sich an einen Leser - auch wenn er ihn natürlich nicht direkt anspricht. Der erste Monolog Barutanskis ist eine Art dramatisches Selbstgespräch mit stark rhetorischem Einschlag. Formal scheinen sich diese Monologe von den gesprochenen im wesentlichen nur noch durch den Wegfall der Inquitformeln zu unterscheiden und eventuell noch durch den höheren Grad an Aufrichtigkeit. Krleža benützt für einen großen Teil der Monologe dieselben typographischen Zeichen wie für die DR. Schon aus diesem Grunde kann von einer Identifizierung von Erzähler und Person keine Rede sein, da der Autor durch die Anführungszeichen oder den Gedankenstrich deutlich zu verstehen gibt, daß er die Gedanken der Romanpersonen lediglich übermittelt. Die für die Darstellung des Bewußtseins charakteristischen Eigenheiten wie Gleichzeitigkeit, Vieldeutigkeit, Nebeneinander, und eine bis zu einem gewissen Grade gehende Unverständlichkeit finden wir nur in einigen wenigen Monologen - vor allem dann, wenn Nielsen (BB) oder Kamilo (Z) von der Erinnerung überwältigt werden und ihre Monologe nicht der Mitteilung konkreter Tatsachen dienen. Assoziation und parataktischer Stil bestimmen den Verlauf dieser

Monologe, die sehr persönlich gefärbt sind und eine lyrische, häufig schmerzliche Note besitzen.

Wir stellen somit folgende hauptsächliche Funktionen fest: 1. Charakterisierung des Monologisierenden; 2. Darlegung allgemeiner Probleme sowie unmittelbarer aktueller Fragen; 3. Darlegung von expositorischem Material.

Betrachten wir nun die Monologe der beiden Romane BB und Z auf den zuletzt genannten Punkt hin, so zeigt sich, daß eine ansehnliche Reihe von Monologen vorwiegend dazu dient, die Vorgeschichte nachzuholen oder fehlende Handlungsteile miteinzubeziehen. Häufig werden die vergangenen Ereignisse szenisch vergegenwärtigt und im Rahmen dieser Szenen längere oder kürzere Gespräche wiedergegeben. Dies bewirkt, daß der Bezug auf die Monologsituation, die den Ausgangspunkt bildete, völlig verwischt wird. Hinzu kommt, daß diese Retrospektiven - vor allem in BB - oft recht lang sind, so daß man erst durch einen nachträglichen Hinweis des Erzählers wieder darauf aufmerksam gemacht werden muß, daß die soeben berichteten und geschilderten Teile von der reflektierenden Person ausgingen und nicht vom Erzähler. In Z ist die Situation insofern eindeutiger, als Krleža die vergegenwärtigte Gesprächsszene in jeweils nur kurzen Auszügen wiedergibt und immer wieder Monologstücke dazwischen legt. Das beste Beispiel für dieses Verfahren bietet das erste Kapitel von Z. Die Monologe Emeričkis werden immer wieder durch kürzere Gespräche mit Kamilo unterbrochen, die in der Vergangenheit stattfanden und an die Emerički sich erinnert. Ausdrückliche Hinweise erübrigen sich hier von selbst, da Monolog und Gespräch ständig einander abwechseln und ineinander übergehen. Anders in BB: die Verknüpfung von Monolog und vergegenwärtigter Szene ist äußerst lose. Ein bestimmter Gedankengang Nielsens schlägt etwa das Thema des anschließend eingeschobenen Gesprächs an oder steht in irgendeiner Beziehung zu einer bestimmten Episode aus der Vergangenheit, die berichtet und vergegenwärtigt wird. Fällt auch

noch der Hinweis auf Nielsen nach Beendigung der Retrospektive weg, so ist man sich völlig im unklaren, von wem die Episode erzählt wurde. Ein Beispiel: Niensens Gedankenmonolog wird unvermittelt durch ein direktes Gespräch Niensens mit Professor Burgwaldsen unterbrochen. Der Kommentar stellt den Bezug zu Nielsen her:

- Sie irren sich in einer fundamentalen Voraussetzung - hatte ihm Dr. Burgwaldsen gesagt (...).  
(BB, 112)

Daß das reproduzierte Gespräch durch Nielsen wiedererinnert wurde, wird aber erst aus dem Bericht des Erzählers nach der Szene deutlich:

Indem er die Streifwache der Sturmtruppen beobachtete (...), erinnerte sich Niels Nielsen an dieses Gespräch mit seinem alten Professor Burgwaldsen (...).  
(BB, 115)

Gleichzeitig wird der thematische Bezug geklärt. Nielsen erinnert sich beim Anblick eines verhafteten Blitwiers, der in Fesseln an ihm vorbeigeführt wird, an dieses Gespräch mit Burgwaldsen.

Sehen wir uns nun die Monologe an, um zu bestimmen, welche Form des Monologs Krleža bevorzugt und warum. Wir stellen bereits fest, daß Krleža in erster Linie den IIM zur Bewußtseinsdarstellung heranzieht. DIM finden wir in seinen Romanen nur sehr vereinzelt, und auch in diesen Fällen wechselt die 1. Person bald mit der 3. Person ab.<sup>45</sup> DIM wird im Gegensatz zu IIM immer mit einem Gedankenstrich gekennzeichnet und ist stets kurz. In FL ist kein einziger DIM anzutreffen, in dem ersten Buch von Z nur einer und in BB einige wenige. Häufiger als DIM ist die "fingierte direkte Rede".

---

<sup>45</sup> Eine Reihe innerer Monologe, vor allem die Barutanskis, sind ohne konjugiertes Verb und ohne Pronomen, die eine eindeutige Bestimmung des Monologs ermöglichen könnten. Häufig ist das Pronomen auch das der 1. Person Plural.

Diese wenigen DIM zeigen große Ähnlichkeit mit gesprochenen Monologen. Auf diese Weise werden klar erkannte Sachverhalte wiedergegeben, oder eine andere Person wird in Gedanken angesprochen. Folgenden DIM Kamilos kann man kaum von gesprochenen Worten unterscheiden:

- Joja, mein Guter, mein Lieber, nie werde ich dich verlassen, Ehrenwort, Joja, du weißt, ich bin hier, wir gehören zusammen, allons enfants, das ist kein Geheimnis mehr, das wissen jetzt alle, wir marschieren an der Spitze eines Zuges, wir sind Bannerträger ...  
(Z, 1, 463)

In einem der wenigen DIM Nielsens ist die Nähe zur Sprechsituation ebenfalls auffallend. Die Tatsache, daß Nielsen einen Auszug aus einem Brief an Rajevski liest und ihn kommentiert, erweckt den Eindruck, daß Nielsen ein halblautes Selbstgespräch führt.

- All das sind Phrasen! Ich werde gegen diese Schurken doch nicht mit Phrasen auf den Lippen kämpfen? Andererseits wäre es auch dumm, sich erschießen zu lassen, ohne irgendein Zeichen von sich zu geben! "Heute nachmittag (...) /Zitat des Briefausschnittes/ Nein! So nicht! (...) all das sind Phrasen und dazu noch Phrasen in der ersten Person.  
(BB, 87)

Die Möglichkeit, eine andere Person unmittelbar anzusprechen, und die aus dem Charakter der DR resultierende Klarheit und Sicherheit der Aussage sind ausschlaggebend für die Verwendung des DIM. Daß der Autor in diesen Fällen auf Grund der 1. Person kurzfristig in den Hintergrund tritt, ist hier ohne Bedeutung. Es geht Krleža an diesen wenigen Stellen darum, die Stilwerte der DR auszunützen. So wechselt in Barutanskis erstem Monolog ER dann in DR über, wenn Barutanski voller Pathos und voller Überheblichkeit von seiner eigenen Person spricht. In DR erscheinen seine Worte besonders betont und grell. In ER wären sie gedämpfter und unauffälliger, allerdings auch ironischer. Da Krleža jedoch den größten Teil jener

selbstherrlichen Worte Barutanskis in DR wiedergibt, einige trotzdem in ER beläßt, kommt überdies die ironische Distanz des Erzählers zum Ausdruck. Außerdem ist die DR auch noch ironisch gefärbt, da die Pronomina großgeschrieben und zum Teil in Anführungszeichen gesetzt werden (BB, 41).<sup>46</sup>

Die IIM sind nur zum Teil durch Gedankenstrich gekennzeichnet, ein großer Teil bleibt unbezeichnet. IIM mit Gedankenstrich wird in erster Linie zur Wiedergabe von Überlegungen, Denkprozessen, Fragen, Erkenntnissen und Feststellungen herangezogen, die der betreffenden Person verhältnismäßig klar sind. Es handelt sich weitgehend um die Wiedergabe bewußter Überlegungen und Gedanken, die nur deshalb nicht laut ausgesprochen werden, da die reflektierende Person allein ist und keinen Gesprächspartner als Gegenüber hat, dem sie ihre Gedanken mitteilen könnte. Hinzu kommt auch das Wissen, daß es sinnlos ist, sich einem anderen Menschen mitzuteilen. Mehrere Kommentare des Autors, die sich auf die Monologe der Romanpersonen beziehen, bringen diese spezifische Situation zum Ausdruck.

Während er /Barutanski/ so in seiner Bibliothek auf Beaugard saß und dem Rauch seiner Maryland-jaune Zigarette nachsah, verlor er sich gewöhnlich in endlosen verworrenen Selbstgesprächen, wobei er an den erregenden Höhepunkten dieses intimen inneren Dialogs einzelne Worte laut aussprach, so daß ihn der Klang der eigenen Stimme gleich dem Knall einer überraschenden Detonation in die Wirklichkeit zurückrief.  
(BB, 192)

Aus diesem Autor-Kommentar wird ersichtlich, wie nahe die meisten Monologe an die Sprechsituation herankommen. Barutanski spricht genauso mit sich selbst wie Nielsen oder der Ich-Erzähler aus NRP. Niensens Monologe werden vom Autor als "hoch erregtes, das Innerste aufwühlendes Selbstgespräch" und als "verworrener Monolog" bezeichnet (BB, 106). Der Ich-Erzähler sagt von seinen Monologen, sie seien

---

<sup>46</sup> Vgl. Kap. VI, S.250 f.

"intime, halblaute Selbstgespräche". (NRP, 9) <sup>47</sup>

Was den unbezeichneten IIM betrifft, so dient er im allgemeinen der Wiedergabe von weniger klaren und bestimmten Gedanken, die tiefer im Unterbewußtsein liegen. Träume, Erinnerungsströme und Assoziationen erscheinen vorwiegend in diesen Monologen. Während die gekennzeichneten Monologe in der Regel nach einem Absatz beginnen, gehen diese oft unmittelbar aus dem Bericht hervor, so daß die Grenze nicht immer leicht zu bestimmen ist. In fast allen Fällen, in denen im Rahmen eines inneren Monologs eine Retrospektive eingeschoben wird, geht ein solcher Monolog der Retrospektive voraus. Der Grund ist klar: der Übergang von einem unbezeichneten Monolog zum Bericht der vergangenen Ereignisse läßt sich unauffälliger vollziehen, als dies im anderen Falle möglich wäre. Aufschlußreich sind auch hier wieder die Kommentare, die manche unbezeichneten Monologe einleiten.

Nielsen, der in die trüben Kreise der Erinnerung eindrang, um jenen Tag, jene Stunde und jenen Augenblick zu finden, als das nervöse Suchen nach einem Ausweg eigentlich begonnen hatte, dieses ununterbrochene, geradezu endlose Ausbreiten von immer undurchsichtigeren Geweben und Vorhängen, die ihn von der Gegenwart trennten (...) verlor sich in trügerischen Fernen, wo alles trübe und gleichzeitig unsagbar schwer von der schwermütigen Melancholie eines vergifteten Traums zu trennen war (...).  
(F, 207)

Auf Grund der Unterschiede, die zwischen den beiden Arten des IIM bestehen, leuchtet es ein, daß die inneren Monologe Barutanskis in den meisten Fällen gekennzeichnet sind. In langen Selbstgesprächen legt er seine "Philosophie" dar, beschäftigt sich mit Problemen allgemeiner Art und mit ganz konkreten Überlegungen. Die Gedanken Niensens dagegen, der sich vor allem in Buch III des Romans immer wieder neuen Erinnerungsströmen hingibt, der mehr in sei-

---

<sup>47</sup> Vgl. Kap. IV, S. 155 f.



nen Träumen lebt als in der ihm unerträglich gewordenen Wirklichkeit, und dem überdies die Aufgabe zufällt, fast alle Retrospektiven zu bewältigen, erscheinen zum größten Teil in Form von unbezeichneten Monologen.

Abschließend ist noch die Frage zu beantworten, warum Krleža die überwiegende Zahl aller inneren Monologe auf der Basis der ER gestaltet und warum er den DIM kaum zur Bewußtseinsdarstellung verwendet. Der Hauptgrund für die Bevorzugung des IIM scheint mir in der Tatsache zu liegen, daß der Erzähler in der 3. Person stets anwesend ist. In der 3. Person der ER und damit auch im IIM hören wir durch die Stimme der Romanperson hindurch immer auch die des Erzählers, der sich nie restlos mit ihr identifiziert. IIM ermöglicht überdies die Einbeziehung vergangener Ereignisse und Gespräche, und außerdem kann der Erzähler den IIM mühelos und unauffällig aus dem Bericht herauswachsen oder ihn in Bericht übergehen lassen, da beiden dasselbe Pronomen gemeinsam ist. Diesen Vorzug, den der IIM bietet, macht ihn zu dem geeigneten Darstellungsmittel der letzten beiden Romane, die den Monologen einen breiten Raum einräumen und aus diesem Grunde darauf angewiesen sind, einen Teil der berichtenden Elemente in den Monolog einzubeziehen.

Zum Schluß soll noch ein Überblick über die verschiedenen Formen der Bewußtseinsdarstellung gegeben werden, um ihre Anwendung in den Romanen Krležas zu verdeutlichen. Als Kriterium dient der unterschiedliche Grad von Bewußtheit, der den dargestellten Gedankeninhalten anhaftet. An oberster Stelle steht selbstverständlich die Rede.

1. Gedankenbericht
2. ER
3. Unbezeichneter IIM
4. Bezeichneter IIM
5. DIM
6. Fingierte direkte Rede

Das zweite wesentliche Darstellungsmittel der Romane Krležas ist der Dialog. Ebenso wie der innere Monolog spielt er vor allem in den letzten beiden Romanen eine große Rolle. Zwar ist Z nicht so weitgehend dramatisiert wie BB, aber wir finden auch in diesem Roman einige Kapitel, die fast ausschließlich aus einer Reihe von Gesprächen bestehen. Im Unterschied zu BB ziehen sich die Gespräche in Z nicht über ein ganzes Kapitel hin, sondern sie werden in mehrere Gespräche aufgelöst, oder sie wechseln mit Monologen ab. Durchgehend ist festzustellen, daß die Gespräche größtenteils ganz in DR verlaufen und kaum gerafft werden. Charakteristisch ist der Beginn vieler Dialoge. Der Erzähler nennt das Thema des folgenden Dialogs und gibt in einigen Worten dessen Inhalt an.

Auf Grund der Tatsache, daß Monologe und Dialoge in den letzten beiden Romanen Krležas einen so breiten Raum einnehmen, fallen ihnen mannigfache Funktionen zu. Die einzelnen Gespräche dienen nicht wie in den beiden ersten Romanen vorwiegend oder ausschließlich etwa der Charakterisierung, sondern sie erfüllen meist mehrere Funktionen gleichzeitig. Als Beispiel für die Verknüpfung mehrerer Funktionen sei der lange Dialog zwischen Blithauer und Nielsen in BB erwähnt. Er dient sowohl der Charakterisierung beider Gesprächspartner als auch der Mitteilung von Handlung sowie deren Fortführung, ferner der Darstellung der Vorgeschichte Blithauers, die von ihm selbst erzählt wird, und schließlich der gedanklichen Auseinandersetzung.

Wir unterscheiden somit drei wesentliche Funktionen:  
1. Charakterisierung, 2. Darstellung von Handlung, 3. gedankliche Auseinandersetzung.

Dialoge, die ausschließlich der Charakterisierung der Gesprächspartner dienen, finden wir vor allem in jenen Kapiteln, in denen Vertreter der kroatischen Gesellschaft auftreten. Charakterisierung kommt in all diesen Fällen einer Demaskierung gleich. Da wir uns im Zusammenhang mit der Technik der Personendarstellung ausführlich mit der

Charakterisierung beschäftigt haben, sei hier nur mehr auf die charakterisierende Funktion der Gespräche hingewiesen.<sup>48</sup>

Daß der Dialog eine wichtige Rolle für die Handlung spielt, zeigt sich vor allem in den letzten beiden Romanen - in erster Linie in BB. Da der Erzähler in BB kaum etwas berichtet, ist ein Großteil der Vorgänge, die die Handlung ausmachen, in den Dialogen enthalten. Überdies spielt sich in BB ein Teil der Geschehnisse im Hintergrund ab, so daß wir von ihnen lediglich vermittelt eines Berichtes einer beteiligten Person erfahren. Am deutlichsten kommt dies in II, 2 von BB zum Ausdruck, das den bezeichnenden Titel "Die Ereignisse überstürzen sich" trägt und in dem die meisten Ereignisse des Romans zusammenlaufen.<sup>49</sup> Hier gewinnen wir den Eindruck, daß die Personen auf einer Bühne agieren. Während Barutanski als ruhender Pol in seinem Arbeitszimmer auf Beauregard weilt, treten die von ihm telefonisch herbeibeordneten Personen der Reihe nach auf und verschwinden wieder, nachdem sie in jeweils verschiedenen Versionen von den Geschehnissen berichtet haben, die sich außerhalb Beauregards abspielen. Kantorowicz beginnt seinen Bericht genauso wie Burgwaldsen. Beide sprechen sachlich und knapp und informieren Barutanski und damit den Leser in objektiver Berichtsform.

- Servus, Burgwaldsen, was gibt es Neues?  
 - Ich habe den Bericht von Kohlinis erhalten, Exzellenz, und ich war auch selbst an Ort und Stelle, um persönlich Einsicht zu nehmen und Ihnen über den Stand der Fakten zu berichten!  
 (BB, 323)

---

<sup>48</sup> Vgl. Kap. I, S. 48 ff.

<sup>49</sup> Vgl. Kap. III, S. 114 f. II 2 steht für Buch II, Kapitel 2. Grundsätzlich wird die römische Ziffer für die einzelnen Bücher der Romane, die arabische für die Kapitel verwendet.

Nicht zuletzt sind die vielen Telefongespräche zu erwähnen, die in BB und auch in Z geführt werden und denen dieselbe Funktion zukommt: die Verlagerung der Handlung ins Gespräch.

Neben den Dialogen, die die Handlung vorwärtstreiben, die an Stelle von Handlung stehen, und jenen, in denen uns ein bereits vorgefallenes Geschehen berichtet wird, treffen wir noch auf eine dritte Art von Dialogen, die der Orientierung des Lesers dienen. Personen werden vorgestellt, wir erhalten Auskünfte über sie, und Ereignisse werden berichtet, die zeitlich vor Einsetzen der Handlung liegen. So erfahren wir aus dem Gespräch Emeričkis mit dem Grafen, in dem der Graf sich eingehend nach Kamilo erkundigt, vieles über Kamilo. (Z, 1, 294 f.) Bevor dieses Gespräch beginnt, findet ein anderes statt, das der Vorstellung und Charakterisierung des Grafen dient. (Z, 1, 271 ff.)

Vergleichen wir diese Gespräche, deren Funktion im Bereich der Handlung liegt, mit jenen, die der Charakterisierung der Gesprächspartner dienen, so stellen wir einen auffälligen Unterschied fest. Was die Dialoge betrifft, die für die Handlung eine Rolle spielen, so werden diese verhältnismäßig selten durch Kommentare des Erzählers unterbrochen. Die Inquitformeln fallen soweit möglich weg und der Erzähler, der sich im wesentlichen im Hintergrund hält, beschränkt sich weitgehend auf Szenenanweisungen. Vor allem dann, wenn das Geschehen sich seinem dramatischen Höhepunkt nähert, wie zum Beispiel in den letzten Kapiteln von FL, folgt Rede auf Gegenrede und die Anweisungen des Erzählers passen sich diesem dramatisch gespannten Stil an. Die Wirkung dieser Dialoge ist somit weitgehend szenisch-dramatisch. In all jenen Gesprächen jedoch, die der Charakterisierung dienen, tritt der Erzähler - vor allem dann, wenn die Vertreter der kroatischen Gesellschaft charakterisiert werden - mit einer ganzen Reihe von Kommentaren hervor, die seine Haltung gegenüber den Sprechenden unmißverständlich zum Ausdruck bringen.

"Es wäre vielleicht gut, sie beschriebe uns das Kostüm des seligen Grafen", sagte die einhundertundsieben Kilo schwere Gattin des Amtsarztes ganz rot vor Aufregung, daß auch sie an diesem geistreichen Geschehen teilhatte.  
(FL, 126)

Am auffälligsten ist die Tendenz des Erzählers, in den Hintergrund zu treten und nur noch die Romanpersonen sprechen zu lassen, jedoch in jenen Dialogen, die der gedanklichen Auseinandersetzung dienen und die in allen Romanen die wesentliche Rolle spielen. Seitenlang treffen wir in diesen Dialogen weder auf Inquitformeln noch auf Kommentare. Entweder es folgt Rede auf Gegenrede, oder aber ein Partner spricht im wesentlichen ohne größere Unterbrechungen. In diesen Gesprächen liegt der Akzent auf der Darlegung wesentlicher Gedanken, die meist in DR und mit großer Ausführlichkeit zur Darstellung gebracht werden, und nicht darauf, die Sprechenden zu verspotten und zu karikieren. Gemeinsam ist all diesen Dialogen, daß sie sich nicht auf die Handlung beziehen. Sie dienen der Integrierung ideeller Gehalte, sind also weitgehend essayistischer, theoretischer Natur. Noch viel stärker als in den Monologen integriert Krleža Probleme allgemeiner Art sowie ganz konkrete zeitgeschichtliche Fragen mit Hilfe der Dialoge in den Roman. Diese langen theoretischen Gespräche, in denen Krležas Weltanschauung nach dialektischem Prinzip zur Darstellung gelangt, neigen dazu, zu breiten Raum einzunehmen und die Form des Romans zu sprengen. Vor allem in FL erstrecken sich die problemgeladenen, weitausgreifenden Dialoge zwischen Kyriales und Filip (Themen: Malerei, der Mensch, Vergeistigung der Materie, Logik und Tod) über vier unmittelbar aufeinanderfolgende Kapitel und hemmen den Fluß der Handlung, zu der sie, abgesehen von den versteckten Andeutungen Kyriales' auf seinen Selbstmord, in keinerlei Beziehung stehen. Da weiterhin in erster Linie nur Kyriales spricht, wirken diese Dialoge im Grunde wie ein langer, le-

diglich hin und wieder unterbrochener, didaktischer Monolog. Krleža scheint diesen Mangel später selbst empfunden zu haben, denn in den folgenden Romanen werden die Auseinandersetzungen lebendiger und wirken nicht mehr ganz so abstrakt wie in FL.

Während in FL der Materialist Kyriales in Filip nur einen schwachen Gesprächspartner findet, der ihm nicht gewachsen ist und nur wenige Gegenargumente aufbieten kann - Filip vertritt gegenüber Kyriales den idealistischen Standpunkt - steht dem Doktor aus NRP ein Partner gegenüber, der letzten Endes dem Ich-Erzähler nur dazu dient, seine Thesen über die Menschen, über die Wahrheit, über seine Weltanschauung und über die Gesellschaft zu entwickeln. In beiden Fällen kann von einer wirklichen Auseinandersetzung zweier gleichwertiger Partner nicht die Rede sein. Der eine dient vielmehr dem anderen in erster Linie dazu, die Thesen Krležas in Form eines - allerdings ungleichseitigen - Gesprächs darzustellen. Anders ist die Situation in den beiden letzten Romanen. Zwischen Nielsen und Blithauer, und vor allem zwischen Kamilo und Emerički, sowie zwischen Kamilo und Amadeo entwickeln sich echte dramatische Auseinandersetzungen zwischen gegensätzlichen Gesprächspartnern. Im Zusammenstoß zwischen Kamilo und seinem Vater, der sich in einer ganzen Serie von Gesprächen immer wieder von neuem vollzieht, werden nicht nur zwei verschiedene Menschen einander gegenübergestellt, sondern zwei grundverschiedene Generationen, zwei Weltanschauungen, die sich gegenseitig ausschließen.<sup>50</sup> Emerički ist Anhänger der österreichisch-ungarischen Monarchie, Kamilo leidenschaftlicher Verfechter der kroatischen Sache. Bereits aus den diese Dialoge einleitenden Kommentaren des Erzählers wird der Charakter der streitbaren Auseinandersetzung und dialektischen Konfrontierung zweier gegensätzlicher Anschauungen ersichtlich.

---

<sup>50</sup> Kamilo spricht dies mehrmals ganz deutlich aus. Vgl. Z, 2, 20, 35, 45.

(...) diese Gespräche über die politischen Krisen zwischen der Annexion Bosniens und den Dummheiten des Banus und der Kommissare steigerten sich zu immer lauterem und erregteren Dialogen.  
(Z, 2, 16) 51

---

51) Die Dialoge zwischen Amadeo und Kamilo werden mit ähnlichen Worten kommentiert ("Zusammenstoß", "nervöser Zweikampf mit Worten"). Vgl. Z, 2, 236.

### K A P I T E L   I I I

#### K O M P O S I T I O N

Jeder Roman ist eine spezifische Ganzheit, deren Gesetze es aufzudecken gilt. Um diese Gesetze erfassen zu können, sind wir gezwungen, uns den "Einzelheiten" zuzuwenden, und somit den umgekehrten Weg zu beschreiten wie der Autor.<sup>1</sup> Die Komposition des Romans umfaßt die Anordnung, Verknüpfung und Scheidung der einzelnen Teile und deren Verhältnis zueinander. Obwohl jeder Stoff eine andere, ihm gemäße Form verlangt und jeder Roman aus diesem Grunde eine unterschiedliche Struktur aufweisen wird, stoßen wir in den vier Romanen Krležas auf einige wesentliche Kompositionsprinzipien, die für jeden dieser Romane Geltung besitzen. Besonders aufschlußreich erwies sich hierfür die Untersuchung der Zeitverhältnisse.

1. Einsträngigkeit des Erzählten ("Die Rückkehr des Filip Latinovicz", "Am Rande des Verstandes")

Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden ersten Romanen, die weit weniger umfangreich sind als die folgenden, und den beiden letzten besteht im Hinblick auf die Bauweise darin, daß nur die ersteren einen linearen Handlungsablauf aufweisen, der sich an einer Mittelpunktfigur

---

<sup>1</sup> Vgl. Seidler, Herbert: Die Dichtung. Wesen. Form. Dasein. Stuttgart 1959. (= Kröners Taschenausg. Bd 283), S. 281.



orientiert. Die zentrale Stellung Filip's einerseits und des Doktors andererseits bestimmt die gesamte Werkstruktur. Die Bewegungen, Gefühle und Gedanken dieser einen Figur werden bis ins Detail eingefangen, und die Perspektive der Darstellung wird weitgehend durch sie bestimmt. Die übrigen Personen, die alle zu der Mittelpunktfigur in Beziehung gesetzt werden, besitzen keine nur annähernd gleichwertige Bedeutung. Die ausgesprochen gesellschaftskritische Orientierung der beiden Romane bewirkt jedoch, daß diese Einsträngigkeit der Handlungsführung gefährdet und nicht immer ganz konsequent durchgeführt wird.

Der erste Roman, FL, dessen Titel bereits auf die zentrale Stellung einer einzelnen Person hinweist, besteht aus zwei Teilen. Teil I umfaßt mit acht Kapiteln etwa ein Fünftel des Romans; Teil II nimmt einundzwanzig Kapitel in Anspruch. Während Filip in Teil I ausschließlich im Mittelpunkt der Darstellung steht, wird er in Teil II streckenweise von den neu hinzukommenden Personen in den Hintergrund gedrängt. Abgesehen davon ist er jedoch von der ersten bis zur letzten Seite des Romans anwesend.

Teil I bietet die Exposition des Romans, Teil II das eigentliche Geschehen. In den ersten acht Kapiteln wird die Vergangenheit Filip's, angefangen von seiner Kindheit bis zu seinem Leben der letzten Jahre vor Beginn der Handlung, an Hand von Erinnerungen Filip's aufgerollt. Teil I ist die unerläßliche Voraussetzung für all das, was sich in Teil II abspielt. Krleža baut diesen Roman äußerst sorgfältig auf, schafft bis ins kleinste Bezüge und Entsprechungen. FL ist ein dramatischer Roman mit verhältnismäßig zielstrebigem Verlauf. Die gesamte Handlung ist auf das tragische Ende hin konzipiert; die Atmosphäre verdichtet sich mit fortschreitender Handlung in zunehmendem Maße.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Der Erzähler bezeichnet das sich in Teil II abspielende Geschehen als "Drama", und kurz bevor der Roman sich seinem tragischen Ende nähert, heißt es noch einmal "das Drama hatte begonnen, seinen Lauf zu nehmen." (FL, 186, 264).

Die Kapitel des ersten Teils sind nach folgendem Schema verteilt: 3 - 2 - 3. In Kap. 1-3 werden die entscheidenden Ereignisse aus Filip's Kindheit vergegenwärtigt, in den folgenden zwei reflektiert Filip über Probleme allgemeinerer Art und über seinen Zustand in der letzten Zeit. Die letzten drei Kapitel von Teil I dienen vor allem dazu, die Handlung vorwärtszutreiben, nachdem die ersten fünf Kapitel entweder völlig handlungslos waren (4, 5) oder die "Handlung" nur als Anstoß diente, vergangenes Geschehen zu vergegenwärtigen (1, 2, 3). Ganz ähnlich geht Krleža in Teil II vor. Abgesehen von einem einführenden und zwei abschließenden Kapiteln, unterscheiden wir hier im wesentlichen drei Arten von Kapiteln: 1. Kapitel, in deren Mittelpunkt Filip steht; meist sind dies Reflexionskapitel; 2. Kapitel, in denen die Vertreter der Gesellschaft auftreten oder deren Vorgeschichte erzählt wird; 3. Kapitel, in denen die gedankliche Auseinandersetzung zwischen Filip und Kyriales vor sich geht. Folgendermaßen sind diese Kapitel verteilt: Einführung (1) - Gesellschaft (2) - Filip (2) - Gesellschaft (7) - Filip (2) - theoretische Diskussion (4) - Filip (1) - Schluß (2). Wie aus dieser Anordnung der Kapitel ersichtlich wird, ist Krleža darauf bedacht, die Gewichte sorgsam zu verteilen. Das längste Kapitel (14), Höhepunkt der Gesellschaftskritik, befindet sich in der Mitte des Romans. Erst nachdem Krleža die neue Umgebung geschildert und zu Filip in Beziehung gesetzt hat (9), führt er die Personen der Reihe nach ein. In Kap. 10 die Mutter Filip's, in Kap. 11 Liepach's Schwester und vor allem Liepach selber. Bevor der ganze Kreis um Liepach jedoch in einem langen, szenisch angelegten Kapitel (14) auftritt, werden zwei kürzere Kapitel eingeschoben, in deren Mittelpunkt Filip und dessen Reflexionen stehen. Auf diese Weise wird ein gewisser Ruhepunkt geschaffen, nachdem nacheinander drei verschiedene Personen in die Handlung eingeführt wurden, und Filip wird wieder etwas mehr in den Vordergrund gerückt. Bevor die letzte Person, Kyriales,

eingeführt wird, stellt Krleža wiederum Filip in zwei Kapiteln in den Mittelpunkt (21, 22). Nach vier Dialog-Kapiteln folgt ein abschließendes Reflexions-Kapitel, in dem Filip noch einmal das ganze Geschehen rekapituliert und über seinen augenblicklichen verhängnisvollen Zustand nachdenkt. Dieses Kapitel wirkt ausgesprochen retardierend, da die Handlung nach einer Lösung drängt und der Roman kurz vor seinem Ende steht. Die letzten beiden Kapitel steigern diese Spannung noch weiter, bevor sie endgültig im Schlußkapitel schrittweise gelöst wird.

Zweimal gerät die wohlausgewogene Komposition des Ganzen jedoch stark ins Schwanken. Das erste Mal, als die Nebenhandlung Ksenija - Baločanski in Form eines zusammenhängenden sechs Kapitel langen Blocks die Haupthandlung unterbricht, und das zweite Mal - und dies ist viel schwerwiegender -, als die zum größten Teil theoretischen Gespräche zwischen Filip und Kyriales den Gang der Handlung stark verzögern. Hinzu kommt, daß sich ein großer Teil der Reflexionen Filips ebenfalls nicht auf die Handlung beziehen und weitgehend abstrakt-theoretischer Natur sind.

Krležas zweiter Roman, NRP, weist einen ausgesprochen symmetrischen äußeren Aufbau auf. Der Roman hat insgesamt zwölf Kapitel. Das längste Kapitel und zugleich der Schwerpunkt des gesamten Romans liegt in der Mitte (6). Kap. 2, 3, 4 bilden eine Einheit: hier wird die "Tat" des Ich-Erzählers erzählt (2) und die Reaktion seiner Mitbürger geschildert (3, 4). Kap. 10 und 11 des zweiten Teils stehen inhaltlich in enger Beziehung zu diesen Kapiteln. Die Zusammenstöße des Erzählers mit seinen Bekannten werden fortgesetzt. Im zweiten Teil des Romans stehen Kap. 7, 8, 9 in engem Zusammenhang zueinander. Der Ich-Erzähler befindet sich im Gefängnis, reflektiert über seine Lage und seine Vergangenheit und führt mit Zelleninsassen lange Gespräche. In Kap. 12 gerät er wiederum für längere Zeit hinter Gitter (Gefängnis und Irrenhaus), um kurz vor Schluß des Ro-

mans entlassen zu werden. Das erste Kapitel des Romans steht außerhalb der eigentlichen Handlung. Der Ich-Erzähler reflektiert über die menschliche Dummheit und schlägt damit das Thema an, das sämtliche folgenden Ereignisse illustrieren. Ganz ähnlich wie in FL bringt das letzte Reflexions-Kapitel eine Art Zusammenfassung aller wesentlichen vorhergehenden Ereignisse. Der Ich-Erzähler reflektiert hier über den Verlauf seines Lebens und vereinigt in einer Synthese sämtliche Anklagepunkte gegen die Gesellschaft. Die verschiedenen Fälle werden zu einem einzigen zusammengezogen und pathetisch erhöht.

Symmetrie, Übersicht, Klarheit der Anordnung und architektonische Geschlossenheit bietet dieser Roman jedoch nur in seinem äußeren Bau. Das Romangeschehen selbst zerfällt in eine Reihe von Einzel-Episoden, die zum Teil durchaus selbständig sind. Sie werden lediglich auf Grund ihres Bezuges zum Thema und vor allem durch die Person des Ich-Erzählers zusammengehalten. Ein weiteres Bindeglied ist der gesellschaftskritische Bezug sämtlicher Geschehnisse.

Krleža hat in NRP gar kein Interesse daran, wie in FL eine Handlung zu entwickeln, die einzelnen Ereignisse sorgfältig vorzubereiten, eine durchgehende Spannung zu erzeugen und das Geschehen zielstrebig auf einen Höhepunkt hin anzulegen. Es geht ihm hier darum, möglichst viele Aspekte eines Themas darzustellen, um seiner Gesellschaftssatire eine breite Basis zu verleihen. In NRP entwirft er das moralische und psychologische Profil einer ganz konkreten Gesellschaftsklasse, die räumlich und zeitlich fixiert wird, indem er uns die verschiedenen Vertreter vorführt. Eine Reihe von Parallelhandlungen ergänzen die Haupthandlung, die das Scheitern des Ich-Erzählers an der menschlichen Dummheit und Gemeinheit zum Inhalt hat. In drei Fällen erzählt die betreffende Person selbst ihr Schicksal, in einem Fall übernimmt der Erzähler diese Aufgabe. Die Funktion der Parallelhandlungen besteht somit darin,

das Thema der Handlung zu verstärken und zu erweitern.

Das Konstruktionsprinzip dieses Romans beruht auf einem Nebeneinander und nicht auf einem Ineinander wie in FL. Von Kapitel zu Kapitel eröffnen sich neue Perspektiven, neue Figuren treten in Erscheinung, um anschließend wieder abzutreten und neuen Figuren Platz zu machen. Keine Person, außer der des Erzählers, nimmt länger als ein Kapitel an der Handlung teil. Alle existieren sie nur als Demonstrationsobjekte, sie sind nicht um ihrer selbst willen da. Die einzelnen Abschnitte und Szenen sind formal verhältnismäßig selbständig, die einzelnen Kapitel in sich geschlossene Werkeinheiten mit bestimmten Raum- und Zeitverhältnissen und bestimmten Figuren.

Vier Interpreten dieses Romans gehen kurz auf die Komposition von NRP ein. Im wesentlichen stimmen sie darin überein, daß der Aufbau des Ganzen ziemlich uneinheitlich und zerrissen ist. Den Grund dafür berühren jedoch nur M. Matković und vor allem I. Kozarčanin, der die Struktur des Romans in Zusammenhang mit dessen satirischem Charakter sieht.<sup>3</sup> Š. Vučetić dagegen verteidigt die kompositorische Einheit von NRP, indem er feststellt, die architektonische Geschlossenheit des Romans werde durch den essayistischen Charakter nicht gefährdet.<sup>4</sup> Er übersieht damit, daß die episodische Struktur von NRP die Folge des satirisch-kritischen Inhalts ist und nicht die Ursache nachlässiger Komposition.

---

<sup>3</sup> Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje, S. 9 f. Kozarčanin, Ivo: Novi Krležin roman. In: Hrvatski dnevnik. Zagreb. 4.9.1938, 15. Vgl. ebenfalls: Kovačić, Ivan Goran: Najslobodounnije Krležino djelo. In: Novosti. Zagreb. 16.2.1941, 18 f.

<sup>4</sup> Krležino književno djelo. Sarajevo 1958, S. 268, 306.

## 2. Zweisträngigkeit des Erzählten ("Bankett in Blitwien", "Banner")

Wesentlich komplizierter ist der Bau der beiden folgenden Romane. Die Ausweitung und Verzweigung des Geschehens zusammen mit einer Vielfalt von Personen bewirken, daß die für die beiden ersten Romane bestimmende Einsträngigkeit der Handlungsführung zugunsten einer Mehrsträngigkeit aufgegeben wird.

In BB haben wir nicht mehr wie bisher *e i n e* zentrale Gestalt, an der sich die Struktur der Handlung orientiert, sondern *z w e i*. Das Strukturprinzip dieses "mittelalterlichen Spiels" richtet sich nach der dramatischen Polarität Held und Gegenspieler.<sup>5</sup> Die tragenden Figuren des Geschehens sind Niels Nielsen und Barutanski. Alle übrigen Figuren sind jeweils um einen der beiden gruppiert. Diese Polarität stellt besondere Ansprüche an die Komposition des Romans, denn es gilt zwei Handlungsstränge durchzuführen. Barutanski und Nielsen treffen sich nie während der gegenwärtig ablaufenden Handlung. Lediglich in den Erinnerungen und Träumen Nielsens vollzieht sich eine Begegnung der beiden. Barutanski hält sich in der Regel auf Beauregard auf und verläßt sein Arbeitszimmer nur höchst selten. Ein einziges Mal sind sich Nielsen und Barutanski räumlich ganz nahe. Allerdings ahnt keiner von beiden etwas davon. Nielsens Aufenthaltsorte wechseln im Gegensatz zu dem Barutanskis ständig, da er sich vor dessen Häschern auf der Flucht befindet. Mit Ende des ersten Buches taucht Nielsen in der Wohnung einer alten Frau in Blitwanen unter. Zum Schluß von II, 4 verläßt er Blitwien endgültig und lebt in verschiedenen Ländern. Die beiden Handlungsebenen

---

<sup>5</sup> Die mittelalterliche Polarität wird bereits im Prolog von BB als wesentliches Element der dramatischen Handlung angekündigt. (BB, 24) (Vgl. Kap. III, S. 145.)

berühren sich demnach nie direkt. Nielsen kommt lediglich mit einigen Leuten Barutanskis in Berührung, die eine Mittlerrolle zwischen den beiden Polen übernehmen. So erscheint Georgis nach der Gesprächsszene mit Barutanski (I, 1) im folgenden Kapitel bei Nielsen (I, 2). In Buch III trifft sich Kerinis mit Nielsen in Blatwien (4) und berichtet in III, 5 Barutanski von den Ergebnissen seiner Unterredung mit Nielsen.

Ein so umfangreicher Roman wie BB erfordert eine andere Darstellungsweise als jene, die Krleža in der Novelle "In extremis" verwendet, um zwei gegensätzliche Charaktere einander gegenüberzustellen. Hier führt er zuerst den einen Handlungsstrang und dann den anderen bis zum Ende durch. In BB dagegen nimmt Krleža die beiden Stränge im Wechsel auf, indem er in einem oder in mehreren aufeinanderfolgenden Kapiteln einen der beiden in den Vordergrund der Handlung stellt. Während Barutanski in den ersten beiden Büchern des Romans eine vorherrschende Stellung einnimmt, tritt er in Buch III nur noch in zwei Kapiteln auf. Folgendermaßen werden die beiden Handlungsstränge Barutanski - Nielsen auf den Roman verteilt:<sup>6</sup>

B : I, 1      II, 1-3;                      5,9

N : I, 2-6; II,      4-5; III, 1-4, 6-11, Epilog

Diese Übersicht scheint der Feststellung zu widersprechen, daß Barutanski im Mittelpunkt der ersten beiden Bücher steht. Bei näherer Betrachtung der einzelnen Kapitel stellt sich jedoch heraus, daß alle jene Kapitel, in denen Barutanski auftritt, entweder ausschließlich oder vorwiegend auf seine Person konzentriert sind. Von den sieben Kapiteln der ersten beiden Bücher, in denen Nielsen auftritt, sind jedoch nur drei vorwiegend auf Nielsen bezogen. Umgekehrt sind die Verhältnisse in Buch III, das für die Persönlichkeit Niensens von entscheidender Bedeutung ist, denn

<sup>6</sup> Vgl. Schema Nr. 1 im Anhang (S. 265 ).

im Gegensatz zu Barutanski bleibt die Gestalt Nielsens in den ersten beiden Büchern höchst unvollständig. Erst in Buch III wird Nielsen nicht mehr als politischer Mensch, sondern als Individuum dargestellt.<sup>7</sup> Der wesentliche strukturelle Unterschied zwischen den ersten beiden und dem dritten Buch besteht jedoch darin, daß an die Stelle der Handlungsgegenwart Reflexionen, Erinnerungen und Träume treten, die sich auf die Vergangenheit beziehen.

Neben jenen Kapiteln, die wechselweise Barutanski oder Nielsen gewidmet sind, finden wir noch eine andere Art von Kapiteln, die statischen Charakter aufweisen. Es sind dies die Gesellschafts-Kapitel, die in keinem der Romane Krležas fehlen. In jedem dieser drei Kapitel, die auf die ersten beiden Bücher des Romans verteilt sind, läßt Krleža die Spitzen der blitwischen Gesellschaft sich anläßlich eines gesellschaftlichen Ereignisses versammeln. Zweimal ist ein künstlerisches Ereignis der Anlaß (I, 5; II, 3), einmal ein politisches, das jedoch mit der Person eines Künstlers zusammenhängt (I, 7). Alle drei Kapitel sind im wesentlichen handlungslos und durch ein deutliches Hervortreten des sich in BB im allgemeinen im Hintergrund haltenden Erzählers gekennzeichnet.

Da in Buch III die Ebene Barutanski nur noch einmal aufgenommen und durch seinen Tod in Kap. 9 endgültig abgeschlossen wird, ergeben sich hier keine Probleme für die Darstellung; der eine Handlungsstrang wird vorwiegend weitergeführt und der andere wird vorzeitig abgebrochen. Die sich nach Barutanskis Tod in Blitwien abspielenden Ereignisse erfährt

---

<sup>7</sup> Vgl. Vidan, Ivo: Dvije razine "Banketa u Blitvi" (Fragmenti studije). In: Kolo, 1, 1963, 6, 87, 89. Wir stellen in Buch III nicht nur eine eindeutige Verlagerung des Schwerpunktes fest, sondern auch eine Modifizierung der ursprünglichen Konzeption des Romans. Eine der auffälligsten Änderungen ist der Schluß des Romans. Im Prolog wurde ursprünglich Nielsens Tod angekündigt. Vgl. I. Vidan, S. 85.



der im Ausland weilende Nielsen durch das Radio, aus Zeitungen und aus mündlichen Berichten. Nur einmal werden die beiden Handlungsstränge im Rahmen eines Kapitels nacheinander behandelt und am Schluß dieses Kapitels (III, 9) zeitlich synchron geschaltet. Der Erzähler rafft im ersten Teil des Kapitels in großen Zügen die Geschehnisse in Blitwien seit dem Zeitpunkt zusammen, als Nielsen Blitwien verließ. Anschließend schildert er die Situation in Blatwien während desselben Zeitraums. Auf den letzten beiden Seiten des Kapitels zieht der Erzähler den Bogen bis zur Gegenwart, bis zu jener Nacht, in der Bellonen seinen langgeplanten Putsch unternimmt und in der Barutanski erschossen wird. In Buch I ergeben sich ebenfalls keinerlei Überschneidungen, da Krleža einen Handlungsstrang nach dem anderen aufnimmt und die Handlung minimal ist. Nichts geschieht gleichzeitig. Anders in Buch II: hier spielt sich erstmals auf beiden Ebenen zu gleicher Zeit Geschehen ab. Krleža bedient sich zweier Mittel, um die Gleichzeitigkeit der Ereignisse darzustellen. Er greift auf die im Drama übliche Methode zurück, indem er Augenzeugen von der Hintergrundhandlung berichten läßt. Außerdem bedient er sich einer ausgesprochen epischen Methode. Erst führt er den einen Handlungsstrang zu Ende, dann den anderen. Die Gleichzeitigkeit wird auf diese Weise in ein Nacheinander aufgelöst. Die Situation wird überdies noch dadurch kompliziert, daß während der ersten vier Kapitel von Buch II vier verschiedene Handlungsebenen nebeneinander herlaufen. Dies sind folgende:<sup>8</sup>

- I: Barutanski auf Beauregard und im Café "Kiosk" (1, 2, 3)
- II: Knutsons Attentat und sein Tod (2, 4)
- III: Karins Besuch bei Niels und ihr Selbstmord (2, 4)
- IV: Niels in der Wohnung der Gallèn und in Blitwanen (4).

Die Geschehnisse aller vier Ebenen spielen sich in einem Zeitraum von wenigen Stunden ab. Vereinfachend wirkt sich

---

<sup>8</sup> Vgl. Schema Nr. 2 im Anhang (S. 266).

jedoch aus, daß im wesentlichen nur zwei der vier Handlungsstränge direkt dargestellt werden: Ebene I und Ebene IV. Ebene II bleibt ausschließlich auf den Hintergrund beschränkt. Die sich hier abspielenden Ereignisse erfahren wir durch Botenbericht. Die Ereignisse der Ebene III werden uns sowohl übermittelt, als auch direkt dargestellt. In Kap. 2 berichtet Pater Baltrušajtis Barutanski von dem Selbstmord Karins, in Kap. 4 wird uns ihr Tod ein zweites Mal mitgeteilt, als Nielsen in Karins Wohnung anruft und erfährt, daß sie sich erhängt hat. In Kap. 4 wird Ebene III außerdem kurz direkt dargestellt und berührt sich hier mit Ebene IV. Karin klingelt an der Wohnungstüre der Gallèn, Nielsen öffnet jedoch nicht.<sup>9</sup> Was die beiden direkt ablaufenden Ebenen betrifft, so wird Ebene I während der ersten drei Kapitel, Ebene IV in Kap. 4 dargestellt. Paradoxerweise geschieht gerade auf Ebene I kaum etwas. Sämtliche Ereignisse gehen im Hintergrund vor sich, auf den Ebenen I, II und IV, und werden durch die Leute Barutanskis auf dessen Ebene übermittelt.<sup>10</sup> Barutanski hält sich während

---

<sup>9</sup> Die Rolle, die Karin in der Struktur des Romans spielt, ist bezeichnend; sie tritt bis zu ihrem Tod nur ein einziges Mal auf, und auch dieses Mal wird sie nur von Nielsen wahrgenommen, der mit angehaltenem Atem hinter der Tür steht, an der Karin klingelte. Sie spricht kein Wort während der Handlung. Ihre Beziehung zu Nielsen liegt zeitlich vor Einsetzen der Romanhandlung. Dieselben Verhältnisse treffen wir auch in Z an. Während der Gegenwartshandlung tritt Anna in Buch I kein einziges Mal auf. Eine in die Zukunft weisende Voraussage des Erzählers läßt erkennen, daß Anna auch im folgenden Buch im wesentlichen im Hintergrund bleiben wird (Z, 1, 587). Selbst Ksenija (FL) tritt nur wenig direkt auf, obwohl ihre Beziehung zu Filip ausschließlich auf die Zeit der Romanhandlung beschränkt ist. So gering die Rolle der Frauen in den Romanen Krležas für das gegenwärtige Geschehen ist, so bedeutend ist sie jedoch auf der Ebene der Vergangenheit.

<sup>10</sup> Abgesehen von Georgis' Tod und Niensens Flucht spielen sich alle wesentlichen Ereignisse im Hintergrund der Handlung ab. Diese Tendenz ist mit Ausnahme von NRP in sämtlichen Romanen festzustellen und als charakteristisch für Krležas Darstellungstechnik anzusehen.

der ganzen Zeit auf Beauregard auf und läßt sich erst gegen Ende des 3. Kapitels in das Café fahren, in dem Georgis umgebracht wurde. Nachdem in den ersten drei Kapiteln, während derer Ebene IV im Hintergrund verläuft, bereits sämtliche Ereignisse dieses einen Abends berichtet wurden, setzt Krleža mit Kap. 4 nicht nur noch einmal am Beginn dieser Zeitstrecke ein, sondern er nimmt im ersten Teil dieses Kapitels den Handlungsfaden wieder auf, der ab I, 7 liegengeblieben war. Bevor er jedoch in geraffter Form den Bogen von den ersten Tagen Nielsens in der Wohnung von Frau Gallén bis herauf zum Spätnachmittag jenes ereignisreichen Tages zieht, nimmt er ein Ereignis vorweg, das erst gegen Ende des Kapitels stattfindet, das uns jedoch bereits in Kap. 3 auf Ebene I übermittelt wurde. Im ersten Satz des Kapitels teilt uns der Erzähler mit, daß Nielsen der Mörder von Georgis w a r , und greift erst anschließend an diesen Satz in die Vergangenheit zurück, indem er ausdrücklich den Bezug zu I, 6 herstellt.<sup>11</sup> Gleich mit dem ersten Satz wird das zeitliche Verhältnis des 4. Kapitels zu den vorhergehenden drei Kapiteln berührt. Die Geschehnisse, die in Kap. 4 noch einmal szenisch vor unseren Augen abrollen, sind in den vorhergehenden drei Kapiteln bereits "geschehen". Krleža hält hier die Zeit auf und dreht sie zurück, um die Handlungsebene IV, die mit den anderen drei Ebenen zeitlich parallel verläuft, darstellen zu können. Als Folge davon weiß der Leser noch lange vor Nielsen, daß sowohl Rajevski als auch Knutson und Karin umgekommen sind. Von Georgis' Tod dagegen erfahren wir auf Ebene I nur das, was Barutanski mitgeteilt wird, also nur die Tatsache, nicht aber wer der Täter war, da Nielsen unerkant entkommen konnte. Auf Ebene I wird von Georgis Tod nur berichtet, auf Ebene IV spielt er sich szenisch ab. Die zeitliche Parallelität

---

<sup>11</sup> "Čovjek, koji je ubio Georgisa, bio je Niels Nielsen."  
(BB, 332).

der beiden Handlungsebenen I und IV kommt deutlich zum Ausdruck. Beide Ebenen ergänzen einander und verlaufen abschließend sowohl zeitlich als auch örtlich parallel. Am Ende des 3. Kapitels steht Barutanski am Bahnhof und betrachtet eine alte Lokomotive (S. 329 f.), dieselbe Lokomotive, die Nielsen zu Ende des 4. Kapitels ebenfalls wahrnimmt (S. 355). Außerdem sieht Barutanski den Blitwanen-Express gerade abfahren (S. 330 f.), eben jenen Zug, mit dem Nielsen am Ende des 4. Kapitels kurz vor ein Uhr nachts Blitwanen verläßt (S. 355).<sup>12</sup>

Der letzte Roman Krležas, Z, soll in diesem Zusammenhang nur kurz gestreift werden, da sich aus dem ersten Buch noch nichts Endgültiges über den Bau des gesamten Romans sagen läßt. Ziemlich sicher wird er ähnlich umfangreich wie BB werden, wenn nicht noch umfangreicher. Die Anlage des Geschehens, die Vielfalt der Personen und vor allem der Zeitraum der Handlung, die sich über ein Jahrzehnt erstreckt, legen diesen Schluß nahe.

Ähnlich wie in BB geht Krleža auch in diesem Roman von der einlinigen Darbietung des Geschehens ab. Zwar ist Kamilo ohne Zweifel die Mittelpunktfigur, aber das gesamte Geschehen wird nicht ausschließlich auf ihn bezogen. Er ist in dreizehn der insgesamt vierzehn Kapitel des ersten Buches anwesend, einige Male spielt er jedoch lediglich die Rolle eines Statisten. Hinzu kommt, daß ein großer Teil der vergangenen Ereignisse - vor allem die Geschichte Annas und ihres Mannes, das Verhältnis Annas zu Kamilo und umgekehrt - durch Kamilo wiedererinnert werden.

Der erste Handlungsstrang wird in Kap. 1 mit dem Auftreten Emeričkis aufgenommen, der zweite mit Kamilo in Kap. 3. Von Kap. 4 bis Kap. 8 einschließlich verlaufen beide Ebenen im wesentlichen gemeinsam. Kamilo kehrt in sein Elternhaus

---

<sup>12</sup> Vgl. Schema Nr. 3 und Schema Nr. 7 im Anhang (S. 267, 270).

nach Zagreo zurück und verbringt die Zeit nach dem Begräbnis seiner Mutter mit seinem Vater. Von Kap. 9 bis 13 hält Kamilo sich wieder in Budapest auf, um in Kap. 14 erneut nach Zagreb zurückzukehren. Nach dem ersten Drittel dieses Kapitels fährt er nach Wien.

Im Verlauf des ersten Buches von Z kommt es im Gegensatz zu BB zu keinerlei Überschneidungen der beiden Handlungsebenen Kamilo-Emerički. Ab Kap. 4 verlaufen sie eine Weile gemeinsam, und nach Kap. 9 wird nur noch die Ebene Kamilos weiter verfolgt. In Kap. 1 und 3 ergäbe sich die Möglichkeit, gleichzeitig ablaufendes Geschehen zur Darstellung zu bringen. Dies wird jedoch vermieden. Die Handlung des Romans setzt am 6. Juli mit Telefongesprächen Emeričkis und mit seiner Reise nach Budapest ein. Kamilo ist bereits am 5. Juli mit Anna abgereist, und Emerički trifft ihn nicht an. Ebene I (Emerički) wird bis zu den ersten Seiten des 3. Kapitels verfolgt. Anschließend wird Ebene II (Kamilo) aufgenommen, die mit Kamilos Rückkehr nach Budapest beginnt, wo er die Telegramme seines Vaters in seinem Zimmer vorfindet. Ebene II setzt zeitlich kurz *n a c h* Ebene I ein. Die Ereignisse vom 5. bis zum 13. Juli, die sich gleichzeitig mit den Geschehnissen der Ebene I abspielen, werden nicht dargestellt.<sup>13</sup> Erst später kommt Kamilo gelegentlich im Rahmen seiner Gedankenmonologe auf diese Tage zu sprechen.

Zwei weitere Handlungsstränge - wenn hier von Handlungssträngen überhaupt die Rede sein kann - verlaufen im Hintergrund. Über die verschiedenen Aufenthaltsorte Annas erfahren wir in erster Linie aus den Gedankenmonologen Kamilos, der Karten und Briefe von ihr erhält. Ergänzt werden diese Angaben durch ein Telefongespräch Kamilos mit Annas Mann. Jojas Schicksal wird in der zweiten Hälfte von Buch I mehrmals in Gesprächen zwischen Kamilo und anderen Personen berührt.

---

<sup>13</sup> Vgl. Schema Nr. 4 im Anhang (S. 267).

### 3. Zeitliche Strukturierung

Jedes Erzählen vollzieht sich in der Zeit, und selbst der moderne Roman ist letzten Endes genau so wie der traditionelle Roman an "sein ursprüngliches, und wenn man will, primitives Urgesetz gebunden: der erzählerischen Aufreihung von Geschehnissen in einer - wie auch immer gearteten - zeitlichen Ordnung."<sup>14</sup> Das Zeitproblem ist somit für die Struktur des Romans von wesentlicher Bedeutung. Aus diesem Grunde soll ihm im Zusammenhang mit der Untersuchung der Komposition der Romane Krležas besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Hierbei sind zwei verschiedene Aspekte zu unterscheiden: einerseits die zeitliche Gliederung des Geschehens, das Zeitgerüst, und andererseits die Reihenfolge der Geschehnisse, die Chronologie.

#### a. Zeitgerüst der Romane

Der Erzähler gliedert die erzählten Geschehnisse durch den Wechsel zwischen Dehnung, Raffung und Aussparung. Der Handlungsfaden läuft nie mit gleichbleibender Geschwindigkeit ab. Von wesentlicher Bedeutung für die Erfassung der ungleichmäßig ausführlichen Behandlung der Ereignisse ist das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit. G. Müller, der diese Unterscheidung erstmals vornahm, definiert die Erzählzeit als die Zeit, "die das Erzählen einer 'Geschichte' beansprucht", und erzählte Zeit als die Zeit, "die eine 'Geschichte' nach Angabe ihres Erzählers dauert." Während das Erzählen "in ziemlich gleichmäßigem Tempo Satz um Satz" verläuft, wird der "erzählte Vorgang (...) keineswegs gleichmäßig Schritt vor Schritt dargestellt."<sup>15</sup> Der Erzähler ist

---

<sup>14</sup> Mandelkow, Karl Robert: Hermann Brochs Romantrilogie "Die Schlafwandler". Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman. Heidelberg 1962, S. 39.

<sup>15</sup> Aufbauformen des Romans. In: Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965. (= Wege der Forschung. Bd 35.), S. 285.

gezwungen, die erzählte Zeit ununterbrochen zu raffern, selbst dann, wenn die Erzählung nur einen Zeitraum von Stunden oder Tagen umfaßt. Erzählzeit und erzählte Zeit kommen, wenn überhaupt, nur streckenweise zur Annäherung oder gar zur Deckung. Selbst im modernen Roman, für den die Verkürzung der erzählten Zeit charakteristisch ist, ist die Erzählzeit kürzer als die erzählte Zeit.

Entscheidend für den Wechsel der Erzählweisen und die Profilierung des Ganzen ist der Erlebnisinhalt der dargebotenen Ereignisse, denn Raffung ist zugleich auch Wertung. Inhaltlich Wichtiges wird durch einen geringeren Grad an Raffung von Unwichtigem geschieden, das stark gerafft, nur angedeutet oder ganz übergangen wird.<sup>16</sup>

Die ersten drei Romane Krležas erstrecken sich alle nur über einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum. In jedem von ihnen gelangt nur ein Ausschnitt aus dem Leben der handelnden Personen zur Darstellung - jeweils eine für sie entscheidende Phase. Die erzählte Zeit des ersten Romans beträgt etwa ein halbes Jahr, die des zweiten etwa zwei Jahre und die des dritten etwa ein Jahr. Der letzte, unvollendete Roman Krležas, Z, erstreckt sich im Gegensatz zu den übrigen Romanen über einen langen Zeitraum - über ein Jahrzehnt.<sup>17</sup> Buch I von Z umfaßt jedoch lediglich fünf Monate. Der Vergleich der ersten beiden Romane, FL und NRP, die beide annähernd gleichen Umfang haben, zeigt bereits die unterschiedliche Behandlung der erzählten Zeit. Einerseits werden auf 263 Seiten die Ereignisse eines halben Jahres dargestellt (FL), andererseits auf 266 Seiten die zweier Jahre (NRP). Um Gemeinsamkeiten oder Abweichungen

---

<sup>16</sup> Vgl. G. Müller: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn 1947, S. 19 f.

<sup>17</sup> In I, 2 kündigt der Erzähler an, daß sich das Geschehen über ein Dezennium erstrecken wird (Z, 1, 438).

feststellen zu können, sollen die Zeitgerüste der einzelnen Romane gesondert betrachtet werden.

FL setzt im Morgengrauen des Monats April ein und endet im Herbst desselben Jahres. Der erste Teil umfaßt nur wenige Stunden. Filip kommt um vier Uhr früh in Kaptol an, das er im Verlauf desselben Vormittags wieder verläßt. Mit der Fahrt nach Kostanjevec bricht die Erzählung zunächst ab, um nach einem Zeitraum von zwei Monaten wieder mit Teil II einzusetzen. Teil II erstreckt sich über die Zeit von Juni bis etwa September, also auf drei bis vier Monate. Die 200 Seiten und einundzwanzig Kapitel des zweiten Teils dienen jedoch keinesfalls ausschließlich der Darstellung der Gegenwartshandlung. In den ersten drei Kapiteln von Teil II werden einige Ereignisse nachgeholt, die sich seit der Ankunft Filips, also in dem übersprungenen Zeitraum von zwei Monaten abspielten.<sup>18</sup> Außerdem wird mehrere Kapitel hindurch die Vorgeschichte einiger Personen eingeschoben und die Handlungsgegenwart unterbrochen (15-20). Da Kap. 1-8 des ersten Teils einen Vormittag umfassen und Kap. 26-29 des zweiten Teils sich auf einen Zeitraum von einigen Tagen erstrecken, beträgt die erzählte Zeit der restlichen siebzehn Kapitel fast ein halbes Jahr. Bei Betrachtung der einzelnen Kapitel stellt sich jedoch heraus, daß sie in der Regel nicht mehr als einen Tag oder den Teil eines Tages beanspruchen. Innerhalb der Kapitel erfolgt demnach in der Regel eine nur geringe Raffung. Die Folge dieser Darstellungsweise, die sich auf die Ereignisse einiger weniger Tage konzentriert, die aus dem Gesamtverlauf der Hand-

---

<sup>18</sup> Der Erzähler holt das wenige, das ihm erzählenswert erscheint, in stark geraffter Form nach. Die Zeitbestimmungen bleiben unbestimmt und bringen den iterativ-durativen Charakter der erzählten Vorgänge zum Ausdruck ("eines Abends", "vom ersten Tag an", "täglich"). Weiterhin werden imperfektive Verben, Steigerungsformen und der Konditionalis verwendet, um die Wiederholung der Handlung in der Vergangenheit anzuzeigen.



lungszeit herausgegriffen werden, ist die, daß zwischen den einzelnen Kapiteln jeweils tote Strecken liegen, die stillschweigend übergangen werden. Nur zweimal holt Krleža die ausgesparten Ereignisse nach.

Das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit ist demnach in FL starken Schwankungen unterworfen: Dehnung der Zeit zu Anfang und Schluß des Romans und im Mittelteil Raffung, die in erster Linie durch Auslassungen längerer oder kürzerer Zeitstrecken zwischen den Kapiteln bewirkt wird. 63 Seiten werden für die Darstellung eines einzigen Vormittags herangezogen, 38 Seiten für die Nachholung der Ereignisse zweier Monate, 4, 8, 17, 9, 16, 11, 14 Seiten für die Darstellung jeweils eines Tages oder eines Abends, 11 Seiten für einen Tag bis in die Nacht hinein und für den Abend eines anderen Tages, 15 Seiten für die Nachholung einiger Tage, 30 Seiten für einen Tag und einen Abend.<sup>19</sup>

Die Uhrzeit spielt nur in den letzten beiden dramatisch verlaufenden Kapiteln eine Rolle. Kap. 28 und 29 erstrecken sich über den Zeitraum eines einzigen Tages, insbesondere eines Abends, der bis in die kleinsten Zeiteinheiten aufgeteilt wird. Von S. 245 bis S. 266 wird zehnmal die genaue Uhrzeit angegeben. Die erzählte Zeit dieser 22 Seiten beträgt eine Stunde und zwölf Minuten. In Teil I wird das stetige Verrinnen der Zeit durch die allmählich aufgehende und immer höher steigende Sonne angezeigt. Ebenso ersetzen in Teil II Verweise auf Erscheinungen in der Natur - meist zu Beginn der Kapitel - genaue Zeitbestimmungen. Neben diesen Hinweisen wird in der Regel noch die Tageszeit angegeben. Meist spielen sich die einzelnen Kapitel in der Abenddämmerung oder nachts ab.

Der zweite Roman, NRP, ist in besonderem Maße dazu geeignet, die für Krležas Romane typische Strukturierung der Zeit zu verdeutlichen, da die Ereignisse in NRP im Gegen-

---

<sup>19</sup> Vgl. Schema Nr. 5 im Anhang (S. 268).

satz zu FL und zu BB zeitlich verhältnismäßig genau fixiert sind und Krleža überdies gezwungen ist, in viel stärkerem Maße zu raffen, als dies in den beiden übrigen Romanen der Fall ist.

NRP umfaßt 283 Seiten und 12 Kapitel. Kap. 1 (17 Seiten) steht jedoch außerhalb des eigentlichen Geschehens, ist nicht Handlungsgegenwart, sondern Erzählgegenwart. Die ersten Kapitel sind im Vergleich zu den folgenden zeitlich ähnlich strukturiert wie die von FL. Kap. 2, 3, 4 umfassen einen Zeitraum von sechs Tagen, von Samstag bis einschließlich Donnerstag.<sup>20</sup> Kap. 5 setzt nach etwa vierzehn Tagen ein und umfaßt erstmals einen längeren Zeitabschnitt. Einerseits bleiben die vergegenwärtigten Tage zeitlich unbestimmt, und andererseits faßt der Ich-Erzähler die Zeit pauschal zusammen, da sie ereignislos verläuft. Da Kap. 5 etwa Ende September einsetzt und das folgende Kapitel an einem Februartag die Handlung wieder fortführt, vergehen mindestens vier Monate. Mit 45 Seiten ist das 6. Kapitel, in dem die Gerichtsverhandlung gegen den Ich-Erzähler von Anfang bis Ende reproduziert wird, das längste Kapitel des gesamten Romans, das Kapitel, in dem die erzählte Zeit am stärksten gedehnt wird. Kap. 6 bildet den Schwerpunkt des Romans und damit den Höhepunkt der satirischen Gesellschaftskritik. Danach erfolgt ein tiefer zeitlicher Einschnitt: mit Kap. 6 ist die erste Hälfte des Romans und gleichzeitig ein Abschnitt im Leben des Ich-Erzählers abgeschlossen. Zwischen Kap. 6 und Kap. 7 liegen etwa sechs Monate. Genauso wie das vorhergehende Kapitel ist auch dieses Kapitel auf den Teil eines Tages beschränkt; ebenso die beiden folgenden (8, 9). Während Kap. 8 zeitlich ziemlich unbestimmt bleibt - wir erfahren nur, daß es Mitternacht ist und daß der Südwind weht -

---

<sup>20</sup> Der starken zeitlichen Zusammendrängung kommt hier in erster Linie satirische Funktion zu. Innerhalb weniger Tage bricht die bürgerliche Existenz des Doktors zusammen.

setzt Kap. 9 mit einer genaueren Zeitbestimmung ein. Es umfaßt einen Nachmittag im Oktober bis in die Nacht. Die Rede Valents, die den Hauptteil des 9. Kapitels ausmacht (21 Seiten), dauert von vier Uhr nachmittags bis zwei Uhr nachts. In Kap. 10 werden eine Reihe von verschiedenen Vorfällen geschildert, die zu einem dreißigtägigen Krankenhausaufenthalt des Ich-Erzählers sowie zu einer achtzehntägigen Untersuchungshaft führen. Dieses Kapitel umfaßt im Gegensatz zu den vorhergehenden vier Kapiteln einen längeren Zeitraum, der in seiner gesamten Erstreckung unbestimmt bleibt. Kap. 11 setzt nach längerer Zeit ein und spielt sich an einem Frühlingstag im Mai ab. Die ausgelassenen Ereignisse werden zu Beginn in geraffter Form nachgeholt. Das letzte Kapitel umfaßt wiederum eine längere Zeit, die unbestimmt bleibt. Es endet an einem Sommerabend - fast zwei Jahre nach Beginn der Erzählung. Nicht nur der Bau des Romans, sondern auch die zeitliche Strukturierung ist im großen sehr symmetrisch. Beide Hälften des Romans nehmen je fast ein Jahr in Anspruch. Das bedeutendste und längste Kapitel (6) liegt in der Mitte.

Da NRP zwei Jahre umfaßt, sind weitaus größere Zeitsprünge nötig als in FL. Ähnlich wie in FL liegen auch in NRP die größten zeitlichen Einschnitte zwischen den Kapiteln. Weil die ersten drei Kapitel (2, 3, 4) nur wenige Tage in Anspruch nehmen, erfolgt zum Ausgleich in Kap. 5 die Durchmessung einer langen Zeitstrecke. Nach Beendigung des ersten Teils des Romans wird wieder ein tiefer zeitlicher Einschnitt vorgenommen. Beide Phasen sind durch eine genaue zeitliche Orientierung kenntlich gemacht. Im Gegensatz zu FL rafft Krleža jedoch in NRP auch innerhalb der Kapitel längere Zeiträume zusammen (5, 10, 12). Viel häufiger sind hingegen die Kapitel, die genauso wie in FL jeweils nur einen Tag oder den Teil eines Tages erfassen (2, 6, 7, 8, 9, 11). Zeitlich unbestimmt bleiben vor allem jene Kapitel, die einen längeren Zeitraum umfassen und in denen die Zusammenstöße des Ich-Erzählers mit seiner Um-

gebung geschildert werden (3, 5, 10).<sup>21</sup>

Die Handlungsdauer des dritten Romans, BB, ist auf ein gutes Jahr anzusetzen. Obwohl die Erzählzeit etwa zwei bis dreimal so lang ist wie die des vorhergehenden Romans, ist die erzählte Zeit nur halb so lang wie die von NRP. Aus diesem Grunde sind keine so großen und vor allem nicht so häufige Zeitsprünge erforderlich. Daß es dennoch zu recht großen Raffungen kommt, hat seine Ursache in der spezifischen zeitlichen Strukturierung dieses Romans, in dem noch mehr als in den beiden vorhergehenden die Handlung auf einige wenige ereignisreiche Tage konzentriert wird.

Buch I und II: Erzählzeit 356 Seiten (12 Kapitel)  
erzählte Zeit etwa zwei Monate

Buch III : Erzählzeit 242 Seiten (11 Kapitel + Epilog)  
erzählte Zeit ein knappes Jahr. 22

Dieser Vergleich zeigt, daß die erzählte Zeit in den ersten beiden Büchern ungleich weniger gerafft wird als in Buch III.

Buch I: Kap. 1 und 2 spielen sich an zwei aufeinanderfolgenden Tagen ab, am 1. und 2. September. Ebenso stehen Kap. 5, 6, 7 in zeitlich engem Zusammenhang. Während Kap. 5 und 6 auf einen einzigen Abend fixiert sind, folgt Kap. 7 im Abstand von zwei Tagen (am dritten Tag). Da Kap. 1, 2, 5, 6, 7 insgesamt lediglich vier Tage in Anspruch nehmen und zwischen diesen Kapiteln ein nur geringfügiger zeitlicher Abstand besteht, verfließt der Hauptteil der erzählten Zeit in den beiden Monolog-Kapiteln (3, 4), die verhältnismäßig unbestimmt bleiben und in denen die Zeit erstmals spürbar gerafft wird. Ähnlich wie in den beiden vorhergehenden Ro-

---

<sup>21</sup> Vgl. Schema Nr. 6 im Anhang (S.269 ).

<sup>22</sup> Die Seitenzahl von Buch III läßt sich insofern nicht genau mit der von Buch I und II vergleichen, da Buch III in der Zeitschrift Forum erschien, die ein engeres Druckbild aufweist als das von dem Verlag Zora herausgegebene Buch.

manen stellen wir auch in BB eine zeitliche Konzentrierung zu Beginn des Romans fest. Im Unterschied zu jenen Romanen wird dieses Prinzip der Konzentrierung jedoch auch weiterhin eingehalten und im Verlauf des zweiten Buches sogar noch verstärkt. Erst in II, 5 werden größere Zeitabschnitte durchschritten.

Buch II: Da Buch II mit einem zeitlichen Abstand von etwa zwei Wochen einsetzt, wird in II, 1 erstmals einiges nachgeholt.<sup>23</sup> Die Handlungsgegenwart wird jedoch bald auf die Zeit der Abenddämmerung festgelegt (S. 203). Dieser Abend bis in die Nacht hinein ist die Zeiteinheit der ersten vier Kapitel (165 Seiten). Die ersten drei Kapitel schließen zeitlich unmittelbar aneinander an (1, 2) und überschneiden sich auf einer kurzen Zeitstrecke (2, 3). Zu Beginn des 4. Kapitels werden - ebenso wie in Kap. 1 - Ereignisse nachgeholt. Anschließend verläuft Kap. 4 mit Kap. 1, 2, 3 zeitlich parallel.<sup>24</sup> In Kap. 5 wird zum Ausgleich wieder eine längere Zeitstrecke durchschritten, deren Verlauf unbestimmt bleibt. Im wesentlichen werden jedoch zwei aufeinanderfolgende Tage vergegenwärtigt (S. 367-399).

Buch III: Während der zeitliche Einschnitt zwischen Buch I und II lediglich etwa zehn bis vierzehn Tage beträgt, beläuft sich der zwischen Buch II und III auf mehrere Monate. Einige Ereignisse aus dieser Zeit werden in den ersten drei Kapiteln nachgeholt. In Buch III sind auch die Abstände zwischen den einzelnen Kapiteln erheblich größer als in den ersten beiden Büchern des Romans. Außerdem wird in Buch III auch innerhalb der Kapitel ein längerer Zeitraum (2, 7, 9)

---

<sup>23</sup> Da Barutanski in I, 1 zum letzten Mal auftrat, müssen in II, 1 die Ereignisse etwa eines Monats in geraffter Form nachgeholt werden.

<sup>24</sup> Zur Veranschaulichung des simultanen Verlaufs sowie der Dehnung der Zeit in Kap. 1-4 vgl. Schema Nr. 7 im Anhang (S. 270).

oder zumindest zwei oder drei Tage durchschritten (4, 6). Kap. 1, 3, 5, 10, 11 und der Epilog erstrecken sich jedoch auf nur jeweils einen Tag oder den Teil eines Tages. Nur wenige Male wird die erzählte Zeit gedehnt und durch exakte Zeitangaben in ihrem Verlauf angezeigt. So wird Barutanski in III, 5 während einer Nacht und im Verlauf des darauffolgenden Nachmittags und Abends verhältnismäßig ausführlich in seinen Beschäftigungen verfolgt. Charakteristisch ist vor allem wieder die zeitliche Zusammendrängung gegen Schluß des Romans. Die letzten beiden Kapitel einschließlich des Epilogs umfassen einen Zeitraum von etwa zwanzig Stunden. Abgesehen von diesen wenigen Kapiteln wird die Zeit entweder gar nicht oder nur sehr vage bestimmt. Häufig sind Angaben wie "vergangene Nacht", "eines Sonntags" oder "eines Nachmittags". Diese zeitliche Unbestimmtheit ermöglicht es, größere Zeitabschnitte unauffällig zu überbrücken.<sup>25</sup> Obwohl in Buch III eine erheblich längere Zeitstrecke bewältigt werden muß als in den ersten beiden Büchern, geht Krleža nur in einigen Kapiteln von seinem Prinzip ab und faßt mehrere Tage in einem Kapitel zusammen. Die weitaus längsten Zeitabschnitte liegen demnach zwischen den einzelnen Kapiteln und zwischen Buch II und III. Buch II endet im Herbst, in III, 2 ist es bereits Frühling und in III, 5 Sommer. Zwischen II, 4 und III, 7 vergeht fast ein Jahr, die Zeit, die Nielsen sich nach seiner Flucht aus Blitwanen (II, 4) in Blatwien aufhält.<sup>26</sup>

Der Umfang des ersten Buches von Z ist weit größer als der Gesamtumfang der beiden ersten Romane und auch etwas

---

<sup>25</sup> Die zeitliche Unbestimmtheit in Buch III wird vor allem dadurch bedingt, daß hier Reflexion und Retrospektive vorherrschen. Die wenigen Kapitel, die in Buch III zeitlich genauer festgelegt sind, bringen Geschehnisse (3, 4, 5, 10, 11, Epilog).

<sup>26</sup> Vgl. Schema Nr. 8 im Anhang (S. 271).

größer als der der beiden ersten Bücher von BB. Die Erzählzeit von Buch I (Z) beträgt 485 Seiten (vierzehn Kapitel), die erzählte Zeit fünf Monate.<sup>27</sup> Ein nicht geringer Teil der Erzählzeit wird jedoch der retrospektiven Darstellung gewidmet, die in Z einen breiten Raum einnimmt. Im Gegensatz zu BB ist die Handlungsdauer des ersten Buches von Z genau datiert. Kap. 1 beginnt am 6. Juli 1913 und Kap. 14 endet am 4. Dezember desselben Jahres. Erstmals gibt Krleža auch die Jahreszahl an. Weit mehr als alle übrigen Romane ist Z an ganz konkrete historische Ereignisse gebunden. Das Zeitgerüst von Z ist damit wesentlich übersichtlicher als das von BB. Eine ganze Reihe von Ereignissen sind exakt datiert. Zeitlich unbestimmt bleiben vor allem wieder die Monolog-Kapitel (11, 12, 14). Zwar wird die erzählte Zeit in Z nicht mehr so einseitig gedehnt oder gerafft wie in BB, jedoch zeigt sich gerade in diesem Roman die Tendenz Krležas, aus einer längeren Zeitstrecke jeweils nur einige wenige Tage herauszugreifen, besonders deutlich. Innerhalb der Kapitel wird in der Regel wenig gerafft. Die unausgefüllten Zeitstrecken liegen auch hier wieder vor allem zwischen den Kapiteln. Ähnlich wie in den übrigen Romanen spielen sich die ersten Kapitel in einem engen Zeitraum ab. Die Zeitabstände werden mit den folgenden Kapiteln größer. Die erste Hälfte von Buch I (1-7) erstreckt sich auf nur eineinhalb Monate. Die restlichen dreieinhalb Monate beanspruchen die übrigen sieben Kapitel. Acht Kapitel werden zur Darstellung eines Tages herangezogen (4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13), drei Kapitel für die zweier Tage (1, 3, 11) und nur zwei Kapitel erstrecken sich über einen längeren Zeitraum (5, 14).

Da dieser Roman ein Dezennium umfassen soll, in Buch I jedoch lediglich fünf Monate dargestellt werden, wird

---

<sup>27</sup> Für das Druckbild von Z gilt dasselbe wie für Buch III von BB. Vgl. Anm. 22 S. 124 dieses Kapitels.

Krleža in dem folgenden Buch (oder in den folgenden Büchern) ungleich größere Zeitsprünge machen müssen als bisher.<sup>28</sup> Dies vor allem dann, wenn er auch weiterhin nach dem Prinzip vorgeht, nur einige Tage aus dem Gesamtverlauf der Zeitstrecke herauszugreifen. Der Beginn von Buch II zeigt, daß sich das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit entscheidend wandelt, daß die erzählte Zeit ungleich stärker gerafft wird als in Buch I. Die ersten beiden Kapitel von Buch II umfassen bereits zweieinhalb Jahre. Kap. 2 endet im Juni 1916, also drei Jahre nach Beginn des Romans. Allein auf den ersten sieben Seiten von II, 1 zieht Krleža die Zeit von fast einem Jahr zusammen. Zwischen Kap. 2 und 3 liegt mehr als ein Jahr, und der zeitliche Abstand zwischen Kap. 3 und 4 beträgt Jahre. Bezeichnend für Krležas Darstellungstechnik ist, daß er selbst hier nur in einem der vier Kapitel (1) stark rafft und auch dies nur auf den ersten Seiten. Anschließend werden wieder nur zwei verschiedene Tage herausgegriffen, die ausführlich dargestellt werden. Die übrigen drei Kapitel spielen sich an einem Tag (4), an zwei aufeinanderfolgenden Tagen (2) und an drei verschiedenen, nicht näher bestimmten Tagen ab (3). Die großen Zeitstrecken liegen demnach in Buch II von Z noch viel auffälliger als in den drei vorhergehenden Romanen zwischen den einzelnen Kapiteln.<sup>29</sup>

Vergleichen wir das Zeitgerüst der vier verschiedenen Romane miteinander, so stellen wir eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten fest. Das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit ist selbstverständlich von Roman zu Roman verschieden. Während in FL und in BB krasse Disproportionen

---

<sup>28</sup> Da sich II, 4 bereits im Februar 1922 abspielt, ist anzunehmen, daß Z nur aus zwei Büchern bestehen wird.

<sup>29</sup> Vgl. Schema Nr. 9 im Anhang (S. 272).



aufzutreten, so daß Zeit und Geschehnisse in umgekehrt proportionalem Verhältnis zueinander stehen, sind NRP und Buch I von Z in dieser Beziehung ausgeglichener gebaut. Gemeinsam ist jedoch allen Romanen, daß die ersten und letzten Kapitel einen stets kurzen Zeitraum umfassen; lediglich der Schluß von NRP bildet hier eine Ausnahme. Weit auffälliger ist jedoch die Tatsache, daß Krleža die Darstellung auf einige wenige Brennpunkte des Geschehens konzentriert, die plastisch aus dem Ganzen herausgearbeitet werden. Dies ist ein wesentliches, für alle Romane gültiges Darstellungsprinzip. Krleža rafft die erzählte Zeit in der Regel nur wenig innerhalb der Kapitel, legt dafür zwischen die Kapitel und vor allem zwischen die Teile oder Bücher des Romans jeweils längere Zeitstrecken. Charakteristisch für alle Romane ist somit die Häufigkeit zeitlich toter Strecken und die Dehnung der erzählten Zeit an den jeweils vergegenwärtigten Zeitpunkten. Auch dann, wenn innerhalb eines Kapitels eine ganze Reihe von Tagen durchschritten wird, besteht die Tendenz, erst mehrere Tage, die unbestimmt bleiben, zusammenzuraffen, anschließend aber ein oder zwei Tage aus dieser Reihe zu vergegenwärtigen, die dann den größten Teil des Kapitels einnehmen. Krleža gibt also nicht den kontinuierlichen Zusammenhang einer Ereigniskette, sondern nur eine ausgewählte Folge von Ereignissen, die ausführlich vergegenwärtigt werden. Überdies besteht die Neigung, mehrere Ereignisse auf einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum zusammenzudrängen. Die Folge dieser Darstellungstechnik ist ein sprunghafter Aufbau. Die einzelnen Glieder sind stark für sich herausgestellt, es gibt keine durchgehende ruhige und fließende Bewegung.

## b. Die gebrochene Chronologie

Nicht nur durch Dehnen, Rafften und Weglassen gestaltet der Erzähler den Stoff, sondern vor allem auch durch dessen Anordnung. Er ist nicht an das Gesetz der strengen Chronologie gebunden, "denn was er uns bringt, ist nicht Gegenwart, sondern Vergangenheit. In dem Augenblick, da uns jemand eine Erzählung vorlegt, wissen wir, daß er bereits das Ende der Begebenheit kennt."<sup>30</sup>

In keinem seiner Romane erzählt Krleža streng chronologisch. Charakteristisch für sein Erzählen ist im Gegenteil, daß die chronologische Folge der Geschehnisse umgestellt wird. Von wesentlicher Bedeutung für die Betrachtung seiner Romane unter diesem Gesichtspunkt ist die Auffassung Krležas - und seiner Helden - von der Zeit, die zur Folge hat, daß die Geschehnisse nicht in ihrem Nacheinander, sondern in ihrer Gleichzeitigkeit erblickt werden. Es geht ihm darum, die zeitliche (und räumliche) Kontinuität aufzulösen und die Ereignisse in ihrer Simultaneität darzustellen. Das Grunderlebnis des Malers Filip ist die Vielfalt der Ereignisse, die sich gleichzeitig abspielen, die jedoch ohne innere Beziehung nebeneinander bestehen: "das eine im anderen, das eine neben dem anderen, das eine über dem anderen." (FL, 67). Filip träumt von der Verwirklichung eines Bildes, auf dem er gleichzeitig die Geräusche, Gerüche und Bewegungen darstellen will. Er meint, man müsse die Erscheinungen gerade in ihrer "grotesken Simultaneität" wahrnehmen und malen.<sup>31</sup>

Letzten Endes geht es hier um die Totalität der Erscheinungen, die sich Filip und damit Krleža aufdrängt, eine Er-

---

<sup>30</sup> Friedemann, Käte: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910, S. 99.

<sup>31</sup> Vgl. Kap. VI, S. 243.

fahrung, die für den Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts von wesentlicher Bedeutung ist. Es ist die Einsicht in eine Welt, die undarstellbar zu werden droht, da sie in eine Vieldimensionalität einander ausschließender Aspekte zerfallen ist. Die Folge dieser Erkenntnis schlägt sich in einer Handlungsführung nieder, die nicht einlinig und zielstrebig vorwärts schreitet, sondern die durch ein Neben- und Miteinander verschiedener zeitlicher Ebenen gekennzeichnet ist.

Krleža geht in seinen Romanen jedoch nicht so radikal vor, er führt die Gedanken Filipps "es gibt keine einheitliche Richtung, keinen Aufbau, sondern alles ist Verwicklung" (FL, 68) nicht ganz konsequent durch. Vor allem geht er nicht so weit, die Fabel völlig aufzulösen und die einzelnen Teile beziehungslos nebeneinander zu setzen. Der sorgfältig durchdachte Aufbau von FL und die vielfältigen Beziehungen der Teile untereinander beweisen dies. Sein Streben, die Ereignisse in ihrer Gleichzeitigkeit zu erfassen, kommt, abgesehen vom Stil, vor allem in der Verflechtung und Durchdringung der verschiedenen Zeitebenen zum Ausdruck. Die Folge davon ist, daß die Chronologie zwar nicht aufgehoben wird, daß jedoch die natürliche Abfolge der Geschehnisse erheblich gestört wird und daß andere Ordnungsprinzipien als die der Zeit wirksam werden. Die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart wird dadurch bewirkt, daß die Vergangenheit in der Gegenwart mitfortlebt, sie überlagert und zu einem wesentlichen Bestandteil der Gegenwart wird. Die Vielschichtigkeit der Romane Krležas ist in erster Linie auf diese Behandlung der Zeit zurückzuführen und nicht etwa auf eine komplizierte und verschlungene Fabel oder vielfältiges gegenwärtiges Geschehen.

Nicht nur der verhältnismäßig kurze Zeitraum, den die gegenwärtige Handlung umfaßt, sondern auch der medias-in-res-Beginn der Romane ist die Ursache dafür, daß die Ge-

schehnisse nicht in ihrer natürlichen Abfolge erzählt werden. Die Voraussetzung zu der unvermittelt einsetzenden Handlung sowie die Vorgeschichte der Romanpersonen muß im Rahmen der Gegenwartshandlung nachgeholt werden. Da ein großer Teil der Geschehnisse aus der Vorvergangenheit durch die Personen der Romane selbst gebracht wird, und zwar vorwiegend in Form von Gedankenmonologen, ist die Überlagerung und Vermischung der verschiedenen Zeitebenen und damit die Zerbrechung der Chronologie eine naheliegende Folge. Im Bewußtsein sind Vergangenheit und Gegenwart vom zeitlichen Verlauf unabhängig und beide gleich gegenwärtig. Wesentlich für Krležas Erzähltechnik ist jedoch, daß nicht nur die Monologsituation für die Überlagerung von Gegenwart und Vergangenheit verantwortlich ist, sondern daß die Chronologie auch dann durchbrochen wird, wenn die Geschehnisse aus der Perspektive des Autors dargeboten werden.

Da die Umstellung der Chronologie für sämtliche Romane Krležas bezeichnend ist, seien in diesem Zusammenhang nur zwei der markantesten Beispiele herausgegriffen: FL und Buch I von Z.

Die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart, die Überlagerung der Gegenwart durch die Vergangenheit und die beiderseitige Durchdringung ist das charakteristische Merkmal des ersten Teils von FL. Filip erinnert sich in der Begegnung mit den Gegenständen seiner Jugend an die vergangenen Ereignisse. In welchem Maße es Krleža hier um die Tatsache des Miteinanderexistierens der beiden Zeitebenen geht, beweist die Art und Weise, wie Filip's Vergangenheit schrittweise und mosaikartig zusammengefügt wird. Die komplizierte, vielschichtige Darstellung ergibt sich gerade aus jenem ständigen Wechsel zwischen Vergangenheit und Gegenwart und vor allem aus der Tatsache, daß die vergangenen Ereignisse scheinbar willkürlich und ohne Rücksicht auf den Zeitpunkt des Geschehens und auf Vollständigkeit auf dem Wege der

Assoziation erschlossen werden. Es ist kein bewußtes Erinnern, sondern ein unwillkürliches Auftauchen von Erinnerungen, die durch den Anblick eines Gegenstandes, durch ein Wort, ein Geräusch oder einen Geruch angeregt werden.<sup>32</sup>

Die Handlungsgegenwart des ersten Romanteils umfaßt einen Frühlingsmorgen. Diese verhältnismäßig begrenzte Zeitschicht, in der kaum etwas geschieht, wird durch die Einbeziehung der Vergangenheit um ein Vielfaches erweitert. In die Gegenwartsebene verschlungen und sich mit ihr überschneidend, verläuft jene zweite Ebene, die zeitlich weit vor Einsetzen der Handlung liegt. Wir haben es hier jedoch nicht nur mit einer Vorzeithandlung zu tun, sondern mit mehreren. Der Reihenfolge nach sind dies folgende: 1. Filip als Zehnjähriger, 2. Filip als Sechzehnjähriger, 3. Filip als Siebzehnjähriger, 4. Filip als Neunundzwanzigjähriger, 5. Filip in der letzten Zeit (kurz vor Einsetzen der Romanhandlung). Vergegenwärtigt werden die vergangenen Ereignisse jedoch nicht der Reihenfolge, sondern ihrer Bedeutung nach: 3., 1., 5., 4., 2. Greifen wir einige dieser Ereignisse heraus, um zu sehen, wie Krleža den Übergang von der Gegenwart zur Vergangenheit vollzieht und vor allem, mit welchen Mitteln er die Brücke zwischen den beiden Zeitebenen schlägt.

Der Roman beginnt mit der Evozierung des bedeutendsten Ereignisses, jenem vor dreiundzwanzig Jahren, als der siebzehnjährige Filip von seiner Mutter auf die Straße gesetzt wurde. Die Beziehung zwischen dem Jetzt und dem Damals wird auf zeitlicher Basis hergestellt. Filip kommt an einem Morgen in Kaptol an, an einem Morgen wies ihm auch seine Mutter die Türe. Dieses "ono jutro" durchzieht leitmotivisch das gesamte 1. Kapitel und dient zur Verknüpfung der beiden Zeitebenen.

Um die vergangenen Geschehnisse zu vergegenwärtigen, stellt

---

<sup>32</sup> Vgl. Frangeš, Ivo: U potrazi za izgubljenim djetinjstvom. Nekoliko paralela uz "Povratak Filipa Latinovicza". In: Kolo, NS, 1, 1963, 6, 10.

Krleža nicht nur die zeitliche, sondern auch eine räumliche Beziehung her, die in weit stärkerem Maße als Bindeglied dient. Bezeichnenderweise ist es Filip's stärkster Eindruck bei seiner Rückkehr, daß alles noch so ist wie damals (FL, 12). Alle jene Gegenstände und Örtlichkeiten, die für ihn voller Bedeutung sind, da sie ein bestimmtes Kindheitserlebnis symbolisieren, haben die Jahre seiner Abwesenheit unverändert überdauert.

Hier war vor langer Zeit, vor dreißig Jahren, die Trafik seiner Mutter, der Frau Regina, gewesen, und hier steht dieser Tabakladen auch heute noch wie in seiner Kindheit (...). Und das Rouleau am Fenster ist genauso zerrissen wie vor dreißig Jahren, und dort, hinter dem Rouleau, ist dieses feuchte, schimmelige Zimmer mit dem morschen Fußboden, auf dem er so oft hinter dem Eisenofen in der Ecke hat knien müssen. Filip kniet im Halbdunkel und ist ganz allein im Zimmer, nur draußen hört man die Schritte der Passanten (...) über die Kanalarinne hinweg (...). Filip schaute in diesen Kanal unter der kleinen Brücke (...).  
(FL, 17)

Die Vergangenheit nimmt für Filip den Charakter des Gegenwärtigen an, der zeitliche Abstand scheint aufgehoben zu sein, und die Darstellung wechselt folgerichtig vom Präteritum ins Präsens über, um nach einigen Sätzen wieder ins Präteritum der Erzählung zurückzukehren. Dieses Beispiel zeigt, wie ausschnitthaft die vergangenen Ereignisse jeweils nur beleuchtet werden. Sogleich erfolgt die Rückkehr in die Ausgangssituation, die jedoch erneut alsbald verlassen wird.

Die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart wird sogar so weit hergestellt, daß nicht nur damals vor dreiundzwanzig Jahren ein Bäckerlehrling mit einem Netz voll duftender Semmeln an Filip vorbeiging, sondern daß sich derselbe Vorgang auch am Morgen seiner Rückkehr wiederholt. Jegliche Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart scheint beseitigt.

Achronologische und zum größten Teil unzusammenhängende Vergegenwärtigung kennzeichnet die Darbietung der Vorgeschichte Filips, die durch dessen Gedankenassoziationen erschlossen wird. Betrachten wir nun die Art und Weise, wie die Vorgeschichte jener Personen zur Darstellung gelangt, die ausschließlich oder zumindest vorwiegend durch den Erzähler gebracht wird. Krleža geht hier von der schrittweisen Enthüllung der Vergangenheit ab und stellt die Vorgeschichte im wesentlichen in zusammenhängender Form dar, jedoch keineswegs immer chronologisch. Bevor in Kap. 16 zwei Episoden aus Ksenijas Leben in chronologischer Folge geschildert werden, wird ihr Lebenslauf im vorhergehenden Kapitel ohne Rücksicht auf die zeitliche Ordnung berichtet. Die Affäre mit Baločanski, die zeitlich den Abschluß einer ganzen Reihe anderer Affären bildet, wird gleich zu Beginn des Kapitels erwähnt, anschließend ihre erste Ehe mit Pavlinić, um nochmals ihre Geschichte mit Baločanski aufzunehmen, die bis in die Gegenwart hineingeführt wird. Danach wird in die Zeit zurückgeblendet, die vor der gegenwärtigen Situation liegt und die die drei Jahre umfaßt, in denen Baločanski im Gefängnis saß, bevor ihn Ksenija bei sich aufnahm. In diese Zeit fällt die zweite Heirat Ksenijas. Von hier aus zieht Krleža einen weiten Bogen in die Zukunft und nimmt Ksenijas Ende vorweg. Anschließend greift er wieder in die Vergangenheit zurück und zwar in jene Zeit, in der Ksenija Baločanski kennenlernte. Von hier aus wird wieder ein zeitlich früher liegendes Geschehen aufgenommen, die Scheidung von Pavlinić und Ksenijas Leben während dieser Zeit. Es ergibt sich folgende Linie:

1. Zusammenfassung aller Ereignisse: die beiden Ehen und die Affäre mit Baločanski; 2. Affäre Baločanski; 3. Ehe mit Pavlinić und Scheidung; 4. Affäre Baločanski; 5. Ehe mit einem Industriellen, während Baločanski im Gefängnis sitzt; 6. Zukunft Ksenijas; 7. Beginn der Beziehung Baločanskis zu Ksenija; 8. Scheidung von Pavlinić (Baločanski lernt Ksenija im Zusammenhang mit dieser Scheidung kennen; er ist ihr Anwalt).

Dieses Beispiel zeigt, daß Krleža sich nicht im geringsten an die Reihenfolge der Ereignisse hält und daß die vergangenen Geschehnisse auch dann, wenn sie nicht im Bewußtsein einer Figur auftauchen, sondern vom Erzähler vergegenwärtigt werden, nicht unbedingt in zusammenhängender Form dargeboten werden.

Buch I von Z unterscheidet sich insofern wesentlich von den drei vorhergehenden Romanen, als Krleža die Chronologie hier wirklich weitgehend zerbricht. In keinem anderen Roman wird soviel Retrospektive einbezogen und vor allem die als gegenwärtig ablaufende Handlung in solchem Maße umgestellt und verschoben. Für die Umstellung auf der Ebene der Handlungsgegenwart ist in erster Linie die Haltung des allwissenden, immer wieder das Geschehen kommentierenden Erzählers ausschlaggebend, der souverän mit der Anordnung der Ereignisse verfährt. Der Erzähler von Z bezieht sich immer wieder auf bereits Geschehenes und zieht innerhalb weniger Sätze den Bogen von der Vergangenheit über die Gegenwart bis in die Zukunft hinein. Während in den übrigen Romanen eine chronologische Darlegung der Ereignisse in erster Linie durch die Überlagerung der beiden Zeitebenen der Gegenwart und Vergangenheit und die mehr oder weniger intensive Durchdringung dieser beiden Ebenen verhindert wurde, so gehen in Z häufig drei zeitliche Ebenen auf engstem Raum ineinander über. Um das Über- und Nebeneinander der drei verschiedenen Zeitebenen sowie die Art und Weise, wie die Vorzeithandlung in die Gegenwartshandlung einbezogen wird, zu zeigen, sollen als Beispiel zwei besonders charakteristische Kapitel (3, 9) angeführt werden.

In Kap. 3 versucht Kamilo am Abend des 13. Juli 1913 Anna anzurufen, um ihr seine Abreise nach Zagreb mitzuteilen. Als er zum Hörer greift, schaltet sich der Erzähler ein und macht eine weit in die Zukunft reichende Voraussage. Er nimmt das letzte Treffen Annas und Kamilos vorweg, das in neun Jahren stattfinden und nur einige Minuten dauern wird (Z, 1, 583).



Unmittelbar nach dem Telefongespräch sitzt Kamilo im Zug nach Zagreb. Diese Zugfahrt nimmt drei Viertel des gesamten Kapitels ein und wird dazu benützt, die gemeinsame Vorgeschichte Annas und Kamilos nachzuholen, die zeitlich vor Einsetzen der Romanhandlung liegt. Zwei Assoziationskontakte lösen die Erinnerung an die vergangenen Ereignisse aus: der Zug führt am Geburtsort Annas vorbei, und Kamilo verspürt den Geruch von Heu, der ihn an jene Pfingstnachterinnert, in der seine Beziehung zu Anna ihren Anfang nahm.

Das Heu riecht, oh, es ist dasselbe feuchte, wohlriechende Heu wie jenes, das in der Pfingstnacht mit Anna in der Mansarde unterm Dach geduftet hatte (...).  
(Z, 1, 584)

Nach einem Absatz beginnt die Erzählung mit jener Nacht:

Es war zu Pfingsten, vor drei Jahren, als Kamilo noch im Francisco-Josephinum war und kurz vorm Abitur stand (...).  
(Ebd.)

Nach drei Seiten unterbricht der Erzähler jedoch bereits wieder die Darstellung der vergangenen Geschehnisse und blendet in die Gegenwartsebene der Zugfahrt ein ("heute nacht im verrauchten Coupé"), um von hier aus in die Zukunft vorzugreifen. Er nimmt Ereignisse vorweg, die erst drei Jahre später eintreten werden (Z, 1, 588). Anschließend an diese Voraussage stellt er Anna und ihren Mann vor, faßt die Ereignisse zusammen, die sich bis zu diesem Zeitpunkt auf der Gegenwartsebene abspielten und greift ein zweites Mal in die Zukunft, indem er Geschehnisse vorwegnimmt, die erst in Kap. 5 und 6 sowie zum Schluß des 8. Kapitels eintreten: die Trauerzeit Kamilos und Emeričkis auf Ladanje Gornje und der Tod Jolandas Anfang September. Außerdem erstreckt sich diese Voraussage noch über eine Reihe von Jahren. Hier kommt Krležas Bestreben, die zeitliche Reihenfolge aufzuheben und statt

dessen inhaltliche Bezüge herzustellen, ganz deutlich zum Ausdruck. Er wendet sich an den Leser, erinnert diesen an bereits Geschehenes und eröffnet ihm gleichzeitig einen Blick in die nähere und in die weitere Zukunft. Nach eineinhalb Seiten kehrt der Erzähler wieder zu der abgebrochenen Vergangenheitshandlung zurück, die im folgenden in zusammenhängender Form und im wesentlichen chronologisch vergewärtigt wird. Erst auf den letzten Seiten des Kapitels wird die Ausgangssituation wieder aufgenommen, nachdem die Vergangenheitshandlung szenisch geendet hatte. S. 584 sitzt Kamilo im Zug und beginnt sich zu erinnern, S. 604 wird wieder an die Gegenwartshandlung angeknüpft.

Zu erheblichen Umstellungen kommt es in Kap. 9. In der Überschrift wird ein abendliches Zusammentreffen bei Kamráth angekündigt, das jedoch erst nach sechsundzwanzig Seiten szenisch dargestellt wird. Der Erzähler beginnt das Kapitel mit der Vorwegnahme zukünftiger Geschehnisse. Er berichtet von einem Selbstmordversuch der Frau Kamráths, ihrem Tod im nächsten Herbst und vom Tod ihres Sohnes, der in einigen Monaten an der Front fallen wird. Sodann wird die Gegenwartsebene wieder aufgenommen. Eines Morgens wird Kamilo von Amadeo angerufen, der ihn um jenes in der Überschrift angekündigte Treffen bei Kamráth bittet. Nach diesem Telefongespräch unterbricht der Erzähler die Gegenwartshandlung und schiebt auf eineinhalb Seiten die Vorgeschichte Amadeos ein. Danach nimmt der Erzähler die Handlungsgegenwart jedoch nicht wieder an dem Punkt auf, an dem sie unterbrochen wurde, sondern er holt einen Handlungsteil nach, der zwar auf der Ebene der Handlungsgegenwart liegt, jedoch auf einem zeitlich früheren Punkt. Von S. 236 bis S. 258 wird ein Gespräch Kamilos mit Amadeo nachgeholt, das vor etwa einem Monat auf Ladanje Gornje stattfand und das in Kap. 5 oder 6, die zu dieser Zeit spielen, nicht erwähnt wurde.

Die Betrachtung dieser beiden Kapitel zeigt, daß die

vergangenen Geschehnisse in Z einen breiten Raum einnehmen und vor allem im ersten Teil die gegenwärtigen Ereignisse überlagern und in den Hintergrund drängen. Wesentlich ist, daß die Chronologie nicht nur bei der Darstellung der Vorzeithandlung, sondern auch im Rahmen der Gegenwartshandlung weitgehend umgestellt und zum Teil auch aufgehoben wird.

#### 4. Prinzip der Kapiteleinteilung

Die den äußeren Aufbau bestimmende Gliederung in Kapitel ist im Gegensatz zu allen anderen Gliederungsfaktoren verhältnismäßig einfach zu erfassen, da sie unmittelbar nach außen sichtbar wird.

Für die Romane Krležas gilt, daß die Kapitel in der Regel eine abgeschlossene Einheit bilden und nicht ineinander übergreifen. Die Kapitelschlüsse sind wirkliche Abschlüsse und die Anfänge kommen jeweils einem Neueinsatz gleich. Abgesehen von FL tragen die Kapitel Überschriften, die auf das Mittelpunktseignis hinweisen; manchmal geschieht dies in ironischer Form.<sup>33</sup> Während die Kapitel der ersten beiden Romane, vor allem die von FL, kürzeren Umfangs sind und in der Regel ein Hauptereignis zum Inhalt haben, das sich an einem Ort abspielt, überwiegen in den beiden folgenden Romanen längere Kapitel, die öfter verschiedene Situationen umfassen und einen Ortswechsel mit sich bringen.

Die ersten Kapitel von FL beginnen in einer für Krležas Romane typischen Weise: ähnlich unvermittelt wie seine Romane setzen auch die einzelnen Kapitel ein. Krleža nennt den Namen der Person, die im Mittelpunkt des Kapitels steht

---

<sup>33</sup> Das Kapitel, in dem die Gerichtsverhandlung gegen den Ich-Erzähler stattfindet, ist in ironischer Anspielung auf Dostojewskijs "Prestuplenie i nakazanie" "Zločin i kazna" betitelt (NRP, 108).

und meist auch Ort und Zeit. Überdies wird häufig auch mit den ersten Worten das Thema des Kapitels angeschlagen.

Die Sonne drang schon durch die Kronen der Linden und der Maulbeerbäume, als Filip die Brüdergasse hinab zurückkam. Die Trafik war offen, und Filip fand sich vor der Theke (...). (FL, 27)

Mit jeweils wenigen Worten wird die neue Situation umrissen, um sofort mit szenischer Darstellung, monologischer Reflexion oder dem Bericht des Erzählers zu beginnen.

Auch die Kapitelschlüsse von FL weisen bereits die für die übrigen Romane bestimmende Form auf. Der Schluß des Kapitels fällt mit dem Abschluß eines bestimmten Geschehens oder einer Reflexion zusammen. Im ersten Teil des Romans geht Filip zum Beispiel zu den verschiedenen Orten, die mit seiner Kindheit in Verbindung stehen. Das vergangene Ereignis wird in diesem Zusammenhang vergegenwärtigt und Filip verläßt den jeweiligen Ort wieder, um sich zu einem anderen zu begeben. Ortswechsel und Kapitelschluß fallen somit zusammen.

Die Kapitel von FL werden meist durch einige zusammenfassende und abschließende Sätze des Erzählers beendet und klingen ruhig aus. Reflexionen der Romanpersonen werden häufig durch einen Autor-Kommentar zum Abschluß gebracht. Besonders ausgeprägt kommt diese Tendenz, das Kapitel gleichsam mit einem Rahmen zu versehen, in Kap. 19 zum Ausdruck. Mit fast denselben Worten, mit denen der Gedankenmonolog Baločanskis eingeführt wurde, wird das Kapitel abgeschlossen.<sup>34</sup> Erst im letzten Drittel des Romans beginnen die Kapitel mit zunehmender zeitlicher Konzentrierung und dramatischer Zuspitzung zum Teil ineinander überzugehen. Einige Kapitelschlüsse bleiben offen, und der Zusammenhang der letzten Kapitel ist verhältnismäßig eng.

---

<sup>34</sup> Vgl. FL, 156, 161. Mit einem ebensolchen Rahmen werden auch die Reflexionen des erlebenden Ich im Krankenhaus umgeben. Vgl. NRP, 252, 258 f.

Im allgemeinen enden die Kapitel auf der Ebene der Handlungsgegenwart. Wir finden jedoch in jedem Roman zumindest ein Kapitel, das mit der Vergangenheitsebene abschließt. In FL sind dies Kap. 13 und die Kapitel, in denen die Vorgeschichte Ksenijas und Baločanskis gebracht wird (15-20). Erst mit dem letzten dieser Kapitel wird der Anschluß an die Handlungsgegenwart wieder vollzogen. In NRP sind dies Kap. 9, in BB III, 8, in Z I, 2.

Während in NRP die Kapitel meist durch das erzählende Ich begonnen werden, das hier die Aufgabe des Erzählers übernimmt und in die neue Situation einführt, enden die Kapitel im Gegensatz zu FL in der Mehrzahl szenisch mit einem Gespräch oder einem Monolog des erlebenden Ich. Noch ausgeprägter als in FL sind die Kapitel des zweiten Romans für sich bestehende Einheiten. Die einzelnen Kapitel sind gleichsam die verschiedenen Stationen auf dem Weg des Ich-Erzählers vom angesehenen Bürger zum Irrenhausinsassen.

Wesentlich häufiger als in den ersten beiden Romanen enden die Kapitel der letzten beiden Romane szenisch. Das Kapitelende fällt häufig mit dem Abschluß einer Gesprächsszene und mit dem Abgang eines oder mehrerer Gesprächsteilnehmer zusammen. Manchmal ist auch ein Ortswechsel Anlaß, ein neues Kapitel zu beginnen. Diese Schlüsse, die in den ersten beiden Büchern von BB und in Z sehr häufig sind, erinnern an den Szenenwechsel im Drama. In BB beginnen auch einige Kapitel unmittelbar mit einem Gespräch oder einem Monolog, der durch einen kurzen Autor-Kommentar eingeführt wird. Charakteristisch für Z ist die Anwesenheit des Erzählers zu Beginn des Kapitels. In diesem Roman umreißt er nicht mehr nur wie in FL oder in BB in wenigen Worten die Situation des neueinsetzenden Kapitels, sondern er nimmt zukünftiges Geschehen vorweg und wendet sich an den Leser. In BB treffen wir lediglich auf einen solchen Kapitelbeginn (III, 9).

## 5. Funktion und Integration der selbständigen Teile

In den letzten beiden großen Romanen Krležas stoßen wir auf eine ganze Reihe von Briefen und Zeitungsartikeln, auf ein Tagebuch, einen psychoanalytischen Befund und vor allem auf das Drama "Puppen". Uns interessiert in diesem Zusammenhang lediglich die Rolle, die diese verhältnismäßig selbständigen Handlungsteile für die Struktur der Romane spielen, nicht jedoch das Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit, dem diese fingierten Einheiten letztlich dienen.

Die meisten Erzähleinheiten dieser Art finden wir in dem weitgehend szenisch gestalteten Roman BB. Ihre Funktion ist damit bereits angedeutet: sie dienen der Mitteilung von Geschehen und der Charakterisierung von Personen. In BB haben wir fünf Briefe, das Konzept zu einem Brief und den kurzen Briefwechsel zwischen Karin und Nielsen. Der kompositorisch wichtigste Brief ist der offene Brief Nielsens an Barutanski, der den Anstoß für alle folgenden Ereignisse gibt.<sup>35</sup> Georgis überbringt den sechsten erschienenen Brief an Barutanski, der ihn liest. Wie sorgfältig Krleža diese selbständigen Einheiten mit der Handlung verbindet, beweist bereits dieser erste Brief. Barutanski liest den Brief nicht in einem Zug durch, sondern er bricht immer wieder mit seiner Lektüre ab, empört sich über dessen Inhalt und weigert sich weiterzulesen. Georgis muß ihn geradezu antreiben, den Brief zu lesen. Gespräch und Lektüre ergänzen einander. Ist der Empfänger eines Briefes allein, so tritt an die Stelle des Gesprächs über den Inhalt des Briefes und den Absender monologische Reflexion des Empfängers. So etwa reflektiert Nielsen über den Brief Blithauers.

Während in BB eine Reihe von Briefen in die Handlung in-

---

<sup>35</sup> Dieselbe Rolle für die Romanhandlung spielt der Artikel von Kamilo in Z. Krleža äußert sich in Form eines ironischen Autor-Kommentars über die kompositorische Bedeutung dieses Artikels (Z, 1, 588 f). Vgl. Kap. V, S. 195.

tegriert werden und Zeitungsartikel eine untergeordnete Rolle spielen, ist es in Z umgekehrt. Die wenigen Briefe oder Telegramme dienen in erster Linie der Handlung. Wesentlich vielschichtiger ist jedoch die Funktion der Zeitungsartikel. Handlungsfördernde Funktion kommt lediglich dem ersten Artikel Kamilos zu. Viel wichtiger ist jedoch die Tatsache, daß diese in Zeitungen veröffentlichten Aufsätze Kamilos heftige Pamphlete sind, in denen er zeitgeschichtliche politische Institutionen und deren Vertreter angreift. Auf diese Weise wird die aktuelle politische Problematik in den Roman einbezogen und die Exponenten dieser Politik werden von einer Romanperson entlarvt. Außer den pamphletartigen Zeitungsartikeln Kamilos werden noch eine Reihe anderer Artikel aus verschiedenen Tageszeitungen zitiert, die sich ausschließlich auf politische Ereignisse beziehen und die Situation der Zeit widerspiegeln. Die Integrierung wird auf ähnliche Weise vollzogen wie bei den Briefen: eine Romanperson liest den Artikel und anschließend wird über den Inhalt diskutiert oder reflektiert.

Das Tagebuch Karins und der psychoanalytische Befund über die Persönlichkeit Nielsens sind von wesentlicher Bedeutung für die Beurteilung Nielsens als individuelle Gestalt. Überdies erhalten wir durch das Tagebuch und die sich daran anknüpfenden Reflexionen Nielsens Aufschluß über das Wesen und die Motive der geheimnisvollen Karin, von der wir hier erstmals etwas durch sie selbst erfahren. Mehrmals wird hervorgehoben, daß das Tagebuch vertraulicher und intimer Natur sei (F, 154 f., 163). Nicht zuletzt dient das Tagebuch der Nachholung von Ereignissen, die vor Einsetzen der Romanhandlung liegen. Die Integrierung erfolgt dadurch, daß Nielsen das Tagebuch liest und darüber reflektiert. Zweimal unterbrechen Gedankengänge Nielsens die Lektüre des Tagebuches. Im folgenden Kapitel werden die Tagebuchnotizen Karins überdies noch durch Erinnerungen Nielsens an die gemeinsame Zeit ergänzt. Der psychoanalytische

Befund wird von Barutanski gelesen und kommentiert, wobei interessante Parallelen zwischen den beiden scheinbar so gegensätzlichen Romanpersonen sichtbar werden. Erstmals erfahren wir hier etwas über die Herkunft und Kindheit Nielsens. Als Kind weist Nielsen bereits die Eigenschaften und Merkmale des typischen Helden der Romane Krležas auf.

Im Gegensatz zu den bisher angeführten Erzähleinheiten, die jeweils nur der Nachholung, Zusammenfassung oder Auslösung der Handlung, sowie der Charakterisierung der Romanpersonen und der Darlegung gedanklicher oder zeitgeschichtlicher Problematik dienen und somit im wesentlichen immer nur jeweils einen Aspekt der Handlung beleuchten, wird in den "Puppen" die Struktur des gesamten Romans sichtbar. Dieses Spiel im Spiel bietet sozusagen das gedankliche Konzentrat von BB.<sup>36</sup> Werfen wir einen kurzen Blick auf das Spiel "Puppen", mit dem Buch II von BB abgeschlossen wird.

Nielsen lernt anlässlich seines Aufenthaltes in Blatwien den blatwischen Dichter Baltik kennen, der ihn zur Premiere seines Dramas "Puppen" einlädt. Noch bevor Nielsen der Aufführung beiwohnt, erklärt ihm Baltik ausführlich die Idee des Stückes. Es handelt sich um eine Komödie, ein symbolisches Stück in fünf Bildern, Prolog und Epilog, die in einem Marionettentheater spielt und "Puppen" betitelt ist. Die Hauptrolle spielt die Marionette Yorik, eine Art blatwischer Till Eulenspiegel, der immer den kürzeren zieht. Als Puppe spielt Yorik immer ein und dieselbe Rolle, denn er ist an den Faden gebunden und damit gezwungen, diese Rolle auch gegen seinen Willen zu spielen. Andererseits aber ist sich Yorik seiner Tragödie als Puppe bewußt und lehnt sich gegen den Faden auf. Im Prolog des Stückes, der hinter den Kulissen des Marionettentheaters beginnt, versucht Yorik, die anderen Puppen aufzuwiegeln und den Faden zu zerschnei-

---

<sup>36</sup> Vgl. Malić, Zdravko: Lutke. Pokušaj rekonstrukcije autor-skog komentara u "Banketu u Blitvi". In: UR, 7, 1963, 185.



den. Bevor es jedoch zu diesem Aufstand der Puppen kommt, ertönt der Gong und die Vorstellung im Marionettentheater beginnt.

Das Stück, das die Puppen vorführen, heißt die "Komödie Yoriks". Wir haben demnach nicht nur ein Spiel im Spiel vor uns, sondern eine dreifache Staffelung: 1. die Handlung des Romans BB (Nielsen sitzt als Zuschauer im Theater); 2. das Drama "Puppen"; 3. die Marionettenvorstellung "Komödie Yoriks", die sich innerhalb der "Puppen"-Vorstellung abspielt. Drei Handlungsebenen gehen hier ineinander über. Krleža verknüpft das "Puppen"-Spiel, das eine in sich geschlossene Einheit darstellt, nicht nur im Hinblick auf den Gehalt mit der Handlung des Romans, sondern auch äußerlich. Nielsen ist Zuschauer der Aufführung und wir erfahren nur so lange, was auf der Bühne vor sich geht, wie Nielsen das Geschehen verfolgt. In dem Moment, in dem er mit seinen Gedanken abschweift, werden diese Gedanken wiedergegeben und die Ereignisse auf der Bühne vernachlässigt. Außerdem reagiert Nielsen unmittelbar auf das Stück selbst. Ein Satz Yoriks löst bei ihm eine kurze Gedankenassoziation aus (BB, 394).

In welchem Maße in den "Puppen" die Idee des ganzen Romans expliziert und die Auffassung Krležas von der Welt dieses Romans als großem Puppentheater konkret formuliert wird, zeigen die vielfältigen Bezüge, die zwischen Roman und Marionettenspiel bestehen. Nicht nur das Drama "Puppen" verfügt über Prolog und Epilog, sondern auch der Roman BB. Bereits im Prolog von BB definiert Krleža diesen Roman als "mittelalterliches Spiel, in dem zwei ritterliche Gestalten die Hauptrollen spielen." (BB, 24) In Anknüpfung an das Theater des Mittelalters kündigt der Erzähler die Handlung des Romans mit folgenden Worten an: "Incipit comoedia blithuanica!" (BB, 25) Mit derselben Formel wird die "Komödie Yoriks" eröffnet (BB, 393). Baltik bezeichnet sein Stück als symbolisches Drama und als

romantische Komödie in Versen. Krleža überschreibt den Prolog des Romans folgendermaßen: "Eine Art von Prolog oder sentimentaler Variation über die blitwische Frage durch die Jahrhunderte." Nielsen wird vom Erzähler im Prolog von BB als "Romantiker" bezeichnet, der in "dieser traurigen blitwischen Historie" eine wichtige Rolle spielt. (BB, 15 f.)

Der ganze Roman ist von solchen Hinweisen auf die Konzeption als Tragikfarce und politisches Puppentheater durchzogen. Dabei erweist es sich, daß die Vorstellung des Erzählers von der blitwisch-blattwischen Welt mit der der Romanpersonen identisch ist.<sup>37</sup> Barutanski, der sich mit einem Schauspieler vergleicht, bezeichnet das Geschehen auf Beauregard als "blitwische Komödie" (BB, 37 f.).

Er glaubte an Dynamit, Kanonen und an die Gewalt (...), er maskierte sich und verbarg sich hinter seiner Maske als Oberst Barutanski, und auch dieser "Oberst Barutanski" war nur eine Maske unter den vielen auf diesem Ball, der sich Blitwien nennt (...).  
(F, 77)

Blithauers Worte<sup>38</sup> klingen ähnlich wie die Barutanskis, und selbst der ausgesprochen negativ gezeichnete Pater Baltrušajtis vergleicht das politische Geschehen mit einem Marionettentheater und definiert den Typ des Politikers, wie ihn Barutanski oder Bellonen darstellen, mit fast denselben Worten (BB, 196) wie der Erzähler, der Barutanskis Sicht der Dinge als "ritterliche Weltanschauung" bezeichnet (BB, 210). Ganz deutlich wird die Parallele am Schluß des letzten Kapitels von BB gezogen. Masnov ist eine von den vielen "serienmäßig hergestellten Basarpuppen, die aufgezogen sind wie der Mechanismus der Blechritter auf dem

---

<sup>37</sup> Vgl. Kap. V, S. 211 ff.

<sup>38</sup> Vgl. F, 104. Blithauers Äußerungen über die Wirklichkeit als Theatervorstellung stimmen mit denen des Ich-Erzählers überein. Vgl. Kap. V, S. 211 ff.

alten Stadtturm von Blitwinsk":

sie kommen, heben ihre Trompete mit einem Fähnchen hoch und verschwinden, nachdem sie feierlich ihre Arie abgespielt haben, in die rechte Kulisse der dekorativen Bühne (...).  
(F, 236)

Barutanskis Reflexion über die politischen Geschehnisse kurz vor Schluß des Romans, als er im Begriff ist, mit seinen Truppen den Nachbarstaat zu besetzen, beleuchtet den operettenhaften Charakter des Geschehens auf der politischen Bühne Blitwiens oder Blatwiens oder irgendeines anderen Staates und bestätigen die Worte des Erzählers im Prolog (BB, 13 f.).

Wie die Herren bei einer Quadrille beim Damenwechsel linksum auf ihren Platz zurückkehren, so marschiert dann Bellonen nach Vajda-Hunnen und Barutanski nach Ankersgaden (...).  
(F, 186)

Der Staatsstreich Bellonens - "Bellonens feierliche Galavorstellung" (F, 192) - bildet den Gipfel dieses Melodramas. Es gelingt ihm zwar, nach langen Vorbereitungen endlich die Regierung Blatwitzki zu stürzen, aber er kann sich nur eine Nacht lang an der Spitze Blatwiens halten. Bereits am Morgen nach dem Putsch erscheint Blatwitzki auf Grund der Intervention der Großmächte wieder in seinem Amt. Dieser Staatsstreich ist nichts weiter als eine Farce:

So marionettenhaft wie er /Bellonen/ auf der blatwischen Bühne als Pantalone aufgetaucht war, so verschwand der Feldmarschalleutnant auch wieder, er empfahl sich telefonisch und rauschte mit seiner Hispano-Suisse Maschine über die hunnische Grenze (...).  
(F, 193)

Das vom Erzähler als melodramatisch bezeichnete Ende Barutanskis ist dem farcenhafte Charakter des Spiels angepaßt. Barutanski wird auf dem Höhepunkt seiner Macht auf einem abendlichen Bankett gerade in jenem Moment, als das Orchester die "Spanische Romanze" von Chabrier intoniert,

durch einen einzigen Revolverschuß seines Adjutanten von der "blitwischen Bühne" hinweggefegt (F, 180).

Sind all diese Parallelen zwischen der Handlung des Romans und dem "Puppen"-Spiel bereits deutlich genug, so wird in den Monologen Nielsens in Buch III der symbolische Gehalt der "Puppen" ganz direkt zur Handlung von BB in Beziehung gesetzt und die Parallelen aufgezeigt.<sup>39</sup> Nielsen spielt die Rolle des blitwischen Till Eulenspiegels Yorik, der sich als einziger gegen den "unsichtbaren Inspizienten" auflehnt, der sie alle zwingt, ihre immer gleiche Rolle zu spielen. Der "Faden" ("Nit") oder der "unsichtbare Regisseur" ("Nevidljivi Redatelj") ist das Symbol für den geschichtlichen Determinismus. Hier kommt Krležas Auffassung zum Ausdruck, daß die Geschichte nur eine Wiederholung immer gleicher Situationen ist. Der Mensch ist letztlich unfrei, denn sein Schicksal wird durch gesellschaftliche und historische Mechanismen bestimmt.<sup>40</sup> Genauso wie Yorik erweist sich auch Nielsen als machtlos, denn jegliche individuelle Revolte ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Nielsen muß am Schluß des Romans einsehen, daß Blithauer Recht hatte, als er behauptete, daß sich mit dem Sturz Barutanskis in Blitwiën nichts ändern würde - selbst dann nicht, wenn der neue Machthaber Nielsen hieße.<sup>41</sup> Yoriks Worte über seine Rolle, die er als lächerlich empfindet - lächerlich im Hinblick auf die Wirksamkeit seiner Auflehnung - stimmen mit denen von Kyparis und Blithauer überein, die sich beide in diesem Sinn über Nielsen äußern.<sup>42</sup>

Im "Puppen"-Spiel ist in nuce der gesamte Roman enthalten, und die Konzeption Krležas von der Welt des Romans

---

<sup>39</sup> Vgl. F, 152, 205, 224, 225 f., 231, 241 f.

<sup>40</sup> Vgl. BB, 383 f., 391 f. Vgl. weiterhin Kap. VI, S. 239 f.

<sup>41</sup> Blithauer (F, 91), Nielsen (F, 153 f., 204, 241 f.).

<sup>42</sup> Yorik (BB, 383, 391 f.), Kyparis (F, 237), Blithauer (F, 91).

kommt hier in konzentrierter und fast überdeutlicher Form zum Ausdruck. Der imaginäre Staat Blitwien ist ein reines Symbol und das Geschehen, das sich in BB abspielt, ist auf die Ebene eines Puppenspiels projiziert, das Krleža die adäquateste Form zu sein scheint, um die Ereignisse der faschistischen Ära darstellen zu können.

## 6. Überlagerung der Handlung durch Reflexion

Im Hinblick auf die Handlung seiner Romane ist Krleža ein ausgesprochen moderner Autor. Das auf Spannungserzeugung gerichtete Handlungsgerüst oder die Fabel verliert an Bedeutung und wird zugunsten essayistischer Elemente zurückgedrängt. Der moderne Roman ist gekennzeichnet durch die Infragestellung der Fabel und durch die Eliminierung des Romanhaften. Krležas Bemerkung in "Moj obračun s njima" (S. 205) - "mase opisnih popratnosti samo su instrumentativne sporednosti" - erinnert an die Worte, die Edouard in André Gides Roman "Les Faux-Monnayeurs" in sein Tagebuch einträgt: "Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman (...). Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre."<sup>43</sup> Edouard träumt davon, einen "roman pur" zu schreiben, der an die Stelle des traditionellen Handlungsromans tritt und in den er a l l e s einbeziehen will. Es wurde bereits erwähnt, daß Krleža bestrebt ist, die Geschehnisse in ihrer Gleichzeitigkeit und Vielfalt darzustellen - eine Tendenz, die die "kunstvoll konstruierte Verflechtung und Ineinanderschachtelung simultaner Handlungsabläufe" zur Folge hat.<sup>44</sup> Es würde zu weit gehen, bei Krležas Romanen

---

<sup>43</sup> Paris 1929, S. 97.

<sup>44</sup> Vgl. K.R. Mandelkow, S. 38.

von Entfabelung zu sprechen, die Handlung wird in ihrer Bedeutung lediglich reduziert und durch Reflexion überlagert. Das Eindringen des Essayismus in den Roman des zwanzigsten Jahrhunderts und die damit verbundene Überfremdung des Romans durch Reflexion kommt jedoch Krležas Haltung als Erzähler sowie seiner umfassenden Bildung und seinem allseitigen Interesse sehr entgegen. W. Jens' Worte, "die moderne Dichtung ist niemals nur Poesie, sondern immer zugleich Wissenschaft und Philosophie"<sup>45</sup>, die die wissenschaftsbundene Haltung des modernen Dichters umreißen, gelten auch für Krleža, der folgendes in sein Tagebuch einträgt:

Der Schriftsteller muß in erster Linie Denker sein, der über die Dinge klar, sachlich und ganz logisch nachdenkt. Der Schriftsteller muß, wenn er seines Berufes würdig ist, (wie ein Gelehrter) die einzelnen Beispiele an Präparaten erläutern (...).  
(DD, 157 f.)

Für alle Romane Krležas gilt, daß der Schwerpunkt nicht auf der Handlung liegt und daß die reflexiven Elemente zumindest gleichberechtigt neben die erzählerischen Teile treten, wenn sie nicht sogar vorherrschen. Die langen Diskussionen und Reflexionen gehen häufig um philosophische, kulturhistorische, gesellschaftliche, politische, geschichtliche und allgemeinmenschliche Fragen, die zur Handlung in keiner oder nur in sehr loser Beziehung stehen. Das konkrete Geschehen wird auf weite Strecken zugunsten des Gedanklichen und Abstrakten verdrängt. Die essayistischen Teile erweisen sich als ein den großen Erzählstrom sprengendes Formelement, da sie das gesamte Romangefüge durchdringen. Der letzte Roman Z bietet das beste Beispiel für diese Tendenz. Andererseits hat die Einbeziehung von aktuellen politischen und gesellschaftskritischen Fragen sowie von Problemen allgemeiner Art eine Ausweitung und Vertiefung der

---

<sup>45</sup> Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen 1957, S. 14.

gedanklichen Problematik zur Folge. "Der Erzähler betätigt sich in diesen essayistischen Kapiteln ausschließlich als Denker; er behält die Erzählfäden in der Hand, webt aber an ihnen nicht weiter."<sup>46</sup>

Die problemgeladenen Monologe und Dialoge machen einen erheblichen Teil des Gesamtumfangs der Romane Krležas aus - in den letzten beiden Romanen verstärkt sich diese Tendenz - und drängen die romanhafte Handlung in den Hintergrund. Da Krleža jedoch keineswegs so weit geht, die Handlung bis auf einige wenige Reste zu eliminieren - im Grunde ist er ein großer und leidenschaftlicher Erzähler mit viel Sinn für dramatische Wirkungen -, große Teile der Romane jedoch auf Grund von Reflexion und theoretischer Diskussion handlungslos bleiben, konzentriert er die Darstellung stets auf einige wenige Brennpunkte des Geschehens und drängt vor allem mehrere Ereignisse auf einen kurzen Zeitraum zusammen, wie dies die Untersuchung der Zeitverhältnisse in den Romanen zeigte. Diese Darstellungstechnik bewirkt, daß seine Romane trotz starker Theoretisierung den Eindruck erwecken, es geschehe viel, und daß immer wieder ihre Dynamik hervorgehoben wird. In Wirklichkeit geschieht wenig in Krležas Romanen - vor allem auf der Handlungsebene. Ein Teil der gegenwärtigen Geschehnisse spielt sich überdies nicht im Vordergrund ab, sondern hinter der "Bühne". Erweitert und vertieft wird das magere Handlungsgerüst jedoch durch die Einbeziehung vergangener Ereignisse, die die Handlungsgegenwart durchdringen und überlagern.

---

<sup>46</sup> Berger, Bruno: Der Essay. Form und Geschichte. Bern und München 1964. (= Sammlg. Dalp. Bd 95.), S. 131.

K A P I T E L   I V  
D E R   I C H   -   R O M A N  
( "Am Rande des Verstandes" )

NRP ist der einzige Roman, den Krleža in der Ich-Form abgefaßt hat. Eingangs sei kurz auf die besonderen Eigenheiten hingewiesen, die sich aus der Erzählsituation des Ich-Romans ergeben.

Im Ich-Roman tritt der Erzähler als Figur der dargestellten Welt auf, ist also Bestandteil der Fiktion.<sup>1</sup> Die Verwendung des Pronomens der 1. Person Singular bekräftigt diese Identität des Erzählers mit einer Gestalt der fiktiven Welt. Im Gegensatz zum Er-Roman beruht die Illusion der Wirklichkeit im Ich-Roman nicht auf der objektiven Wiedergabe von Geschehnissen, sondern gerade auf der Betonung der Subjektivität. Ein greifbarer Erzähler trägt seine eigenen Erlebnisse vor oder solche, von denen er auf irgendeine Weise erfahren hat. Er verbürgt sich für die Wahrheit der erzählten Geschehnisse. Der Anspruch des Romans, als wahre und nicht als erfundene Geschichte zu gelten, wird auf diese Weise weit stärker unterstrichen als im Er-Roman.<sup>2</sup> Was den Autor im Ich-Roman betrifft, so hat

---

<sup>1</sup> Vgl. Stanzel, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman, S. 61.

<sup>2</sup> Vgl. Forstreuter, Kurt: Die deutsche Ich-Erzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik. Berlin 1924 (= German. Studien. H. 33.), S. 48.



er sich hier am weitestgehenden objektiviert. "The author has vanished from the scene (...)." <sup>3</sup> Er übergibt die gesamte Verantwortung für das Dargestellte an diesen Erzähler, der zwar die Rolle des Autors übernommen hat, nicht aber dieselbe Freiheit wie jener genießen kann.

Der besondere Reiz der Ich-Erzählung ergibt sich jedoch nicht nur aus der Subjektivität der Darstellung, aus der Brechung der Geschehnisse durch einen ganz bestimmten Gesichtswinkel. In all jenen Romanen, in denen der Erzähler die Mittelpunktstellung einnimmt - und nur diese werden hier in Betracht gezogen - werden wir mit zwei verschiedenen Ich konfrontiert, die beide in der Figur des Erzählers vereinigt sind: dem erlebenden und dem erzählenden. Einerseits erscheint das Ich als "Gegenstand" der Erzählung, das die erzählten Ereignisse erlebt, andererseits als Ich, das diese Geschehnisse aus rückblickender Sicht erzählt und betrachtet. Die Erzähldistanz, d.h. "der zeitliche Abstand des Erzählaktes vom Erzählten" und damit von den Erlebnissen des erlebenden Ich <sup>4</sup> bestimmt die Haltung der beiden Ich zueinander: große zeitliche Entfernung, d.h. Distanz, Übersicht und stärkere Objektivität, oder zeitliche Nähe, d.h. starkes Mitempfinden und Miterleben von Seiten des erzählenden Ich. Es entsteht infolgedessen eine doppelte Perspektive: die "unwissende", zukunftsungewisse des erlebenden Ich und die "wissende", retrospektive und daher überschauende des erzählenden Ich. Entsprechend dieser Zweipoligkeit sieht der Leser sich mit zwei verschiedenen Zeitebenen konfrontiert: mit der der gegenwärtigen Zeit, die der Zeit des Erzählaktes und damit der epischen Situation des Erzählers entspricht, und mit der der vergangenen Zeit,

---

<sup>3</sup> Romberg, Bertil: *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm 1962, S. 29.

<sup>4</sup> Stanzel, Franz: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, S. 66.

in der sich der Erzähler als erlebendes und handelndes Ich bewegt.

In NRP, einer heftigen Satire auf die bürgerliche Gesellschaft Zagrebs der dreißiger Jahre, ist der Ich-Erzähler zugleich Hauptheld des Romans, der sein eigenes Leben und Erleben erzählt. Er gehört selbst der angegriffenen Schicht von Menschen an und hat zwanzig (oder dreißig) Jahre<sup>5</sup> lang nach dem erstarrten konventionellen Schema des Zylinderträgers mitten unter seinen Mitbürgern gelebt. Er kennt sie somit gut genug, um die Berechtigung und Befähigung zur Kritik erlangt zu haben und um hinter die Masken blicken zu können. Außerdem ist er noch Doktor der Rechte und arbeitete jahrelang als Anwalt der Menschen, die er unerbittlich entlarvt. Die Befähigung zur Distanz, zu überlegener Übersicht und damit zur Kritik am Zylinderträger als der Verkörperung der menschlichen Dummheit erlangt der Ich-Erzähler mit Hilfe des alten literarischen Motivs der inneren Umkehr. Als Zweiundfünfzigjähriger bricht er radikal mit seinem bisherigen Leben und gerät dadurch in Konflikt mit seiner Umgebung, die ihr Verhalten ihm gegenüber schlagartig wandelt. Die Entlarvung seiner Mitbürger geschieht jedoch nicht nur durch seine direkten Angriffe und Enthüllungen, sondern auch auf indirekte und weit wirksamere Weise. Sie zeigen ihr wahres Gesicht erst von jenem Moment ab, als der Ich-Erzähler die Wahrheit ausspricht und es wagt, sich gegen die Gesellschaft zu stellen. So lernt der Ich-Erzähler seine Frau in den wenigen Tagen direkt nach seinem Um-

---

<sup>5</sup> Mehrmals sagt der Ich-Erzähler, er habe dreißig Jahre lang als Zylinderträger gelebt (S. 19, 30, 51, 79, 258). Andererseits behauptet er jedoch, daß es sich nur um zwanzig Jahre handelt (S. 81, 186, 190, 254). Der negative Umbruch des Ich-Erzählers zum Zylinderträger vollzieht sich anschließend an die Affäre mit Vanda, die sich 1916/1917 abspielte (S. 196). Es ist aus diesem Grunde kaum anzunehmen, daß das Bürger-Dasein des Ich-Erzählers dreißig Jahre umfaßt, da NRP 1938 erschien.

schwung wesentlich besser kennen als in den vierundzwanzig Jahren ihrer Ehe (S. 43).<sup>6</sup>

Die Erzählsituation wird gleich zu Beginn des 1. Kapitels angegeben, um im weiteren Verlauf immer näher präzisiert zu werden. Etwa zwei Jahre nach seinem Umschwung beginnt der Ich-Erzähler mit der Vergegenwärtigung seines ungewöhnlichen Lebenslaufes, der an einem Septemberabend bei Domaćinski seinen Anfang nahm. Außerdem erzählt er einige Episoden aus seinem Leben, die zeitlich vor jenem einschneidenden Ereignis liegen. Die Erzähldistanz gegenüber dem größten Teil der Geschehnisse beträgt infolgedessen höchstens zwei Jahre, verringert sich jedoch mit dem Fortschreiten der Erzählung immer mehr, um schließlich völlig zusammenzuschrumpfen. Die Handlungsgegenwart mündet in etwa in die Erzählgegenwart ein.<sup>7</sup> Der genaue Zeitpunkt der Erzählsituation wird nicht angegeben, wir erhalten nur den unbestimmten Hinweis "nachts" und "in letzter Zeit" (S. 9).

Gleich auf der ersten Seite bezeichnet der Ich-Erzähler seine Erzählung als " i n t i m e s , h a l b l a u t e s S e l b s t g e s p r ä c h ". Dieser Monolog des Ich-Erzählers rechnet im Gegensatz zum Normalfall, wo keine Hörer vorhanden sind, mit der Anwesenheit von Hörern oder Lesern. Er spricht sie ausdrücklich an und bezieht sie mit ein. Die Absicht, sich mitzuteilen und vor allem der Wunsch, die inner-

---

<sup>6</sup> In diesem Kapitel beziehen sich die in Klammern gesetzten Seitenzahlen ausschließlich auf den Roman NRP.

<sup>7</sup> Die Zeitstrecke, die zwischen dem Ende und dem Beginn des Romans liegt, muß aus folgendem Grund kurz sein: gegen Ende des Romans finden wir den soeben aus dem Irrenhaus entlassenen Ich-Erzähler an einem Sommerabend in seiner Wohnung wieder. Zu Beginn des Romans gibt er seine Erzählsituation mit folgenden Worten an: "diesen Herbst werden es zwei Jahre her sein" (S. 26). Er bezieht sich mit dieser Angabe auf das Abendessen bei Domaćinski, das im September, knapp zwei Jahre vor der Entlassung des Ich-Erzählers aus dem Irrenhaus, stattfand.

liche Beteiligung des Hörers oder Lesers zu aktivieren, kommen unverkennbar zum Ausdruck.<sup>8</sup> Ganz abgesehen von den Ansprüchen an den Leser, geben die Interjektionen und rhetorischen Fragen, die der Erzähler an sich selbst richtet und beantwortet, sowie ein ganz persönliches, ironisch gefärbtes Sprachfluidum innerhalb der Wortfolge den Anschein eines Gesprächs, wenn auch eines Gesprächs mit sich selbst.

Obwohl der Ich-Erzähler eingangs eine mündliche epische Situation vorgibt, finden sich im Roman auch mehrere Stellen, die auf die schriftliche, auf die epische Situation der Niederschrift hinweisen:

Niederzuschreiben, daß mich diese Nachricht erschütterte, wäre unwahr.  
(S. 286)

Vor allem jedoch deutet die Motivierung des Ich-Erzählers, warum er überhaupt erzählt, auf die Situation der Niederschrift:

(...) in einem Wort: über mich, über mein persönliches, privates oder öffentliches Leben hätte man keinen einzigen Satz schreiben können, der aus dem Rahmen der normalsten Vorschriften eines grauen, unpersönlichen Schemas gefallen wäre (...).  
(S. 16 f.)

Die Befähigung und vor allem die Neigung des Ich-Erzählers, sich schriftlich zu äußern, die seiner gesellschaftskritischen Absicht entspringt, kommt mehrmals zum Ausdruck (S. 81 ff., 235, 268 f.).

Der Anlaß der Erzählung, das Generalthema des gesamten Romans und zugleich der Ausgangspunkt der ironischen Reflexion des Ich-Erzählers, ist die menschliche Dummheit. Mit gespielter Ironie erklärt er, daß es keine so leichte Aufgabe sei, die menschliche Dummheit zu enträtseln (S. 10). Andererseits betont er jedoch sofort seine Befähigung, sich über dieses Thema zu äußern. So sagt er, er habe die Dumm-

---

<sup>8</sup> Vgl. Kap. V, S. 198 f.

heit des Zylinderträgers "ziemlich genau studiert", denn er habe die "Ehre und das Glück" gehabt, sein ganzes Leben als Bürger und Zylinderträger zu verbringen (S. 11). Warum er erzählt und warum seine Erzählung gerade diesen Zeitabschnitt von zwei Jahren umfaßt, wird aus folgender Motivierung deutlich:

(...) die Tatsache, daß ein einziges Wort es vermochte, ein ganzes Leben davonzutragen wie einen Luftballon, der sich losgerissen hat (...), das wäre auch mir mehr als unwahrscheinlich und sogar ein wenig erlogen erschienen, wenn ich es nicht selbst erlebt hätte und es seit fast zwei Jahren immer noch erlebte ("da ga nisam doživio i da ga ne proživljavam skoro već pune dvije godine") (...).  
(S. 27)

Gleichzeitig betont der Ich-Erzähler damit, daß es sich um sein eigenes Erleben handelt - er infolgedessen befugt ist, es wiederzugeben - und weiterhin, daß die Handlungsgegenwart in die Erzählgegenwart einfließt, der Prozeß noch nicht abgeschlossen ist und zur Zeit der Erzählsituation noch andauert. Das imperfektive Verb "proživljavam" weist darauf hin, daß die Folgen, die für den Ich-Erzähler aus jenem Moment der Wahrheit erwachsen, noch kein Ende gefunden haben. Der Schluß des Romans muß infolgedessen offen bleiben.

Der Erzähler führt sich nur schrittweise ein. Erst nach mehrmaligen Ansätzen ergibt sich ein Bild seines Lebens als Bürger, und erst nach zehn Seiten erfahren wir, daß das Verhältnis des Erzählers zu seiner Umgebung sich irgendwie verändert haben muß. Auch was den Umschwung betrifft, präzisiert er nur allmählich und schreitet nur nach und nach von einigen ziemlich unklaren Andeutungen auf die Ereignisse zu ihrer vollständigen Darstellung. Das Bild, das sich im Laufe der ersten Kapitel von der Persönlichkeit des Ich-Erzählers langsam herauskristallisiert, ist nur scheinbar zwiespältig. Dieser Zwiespalt beruht auf der Diskrepanz der Perspektive, die zwischen dem Erzähler und der Gesellschaft besteht. So

werden in NRP wie auch in den anderen Romanen sämtliche positiven Personen auf Grund ihrer Andersartigkeit von der Gesellschaft mit negativen und abwertenden Ausdrücken belegt. Da aber gerade die Vertreter der Gesellschaft aus der Sicht des Autors und seiner Helden negativ zu beurteilen sind, kommt eine Abwertung aus deren Mund einer gegenteiligen Bewertung gleich. Bezeichnend für diese Art der Darstellung ist die Einführung von Katančić, den der Ich-Erzähler im Irrenhaus kennenlernt und dessen Schicksal eine Art Parallele zu dem des Ich-Erzählers darstellt (S. 282 f.). Katančić und der Ich-Erzähler werden auf Grund ihrer Menschlichkeit zu Schiffbrüchigen. Der Wille, sich der entstellten Wirklichkeit nicht anzupassen, verurteilt sie zum Scheitern. Die satirische Verkehrung der natürlichen Wertordnung, die dieser Perspektivendiskrepanz zugrunde liegt, kommt in den Worten des Ich-Erzählers deutlich zum Ausdruck:

Alle Menschen fälschen Wechsel, alle lassen sich bestechen, um nicht die Wahrheit zu sagen (...), nur die Gestrandeten, die als Gerechte geboren wurden, das heißt als Menschen, deren Nerven so zerrüttet sind, daß sich ihr Lebensinstinkt der Aufsicht des Gehirns unterordnet, diese werden getreten und bespuckt wie alte Lumpen, weil sie sich nicht in diesem Zwinger zurechtfinden konnten (...).  
(S. 283)

Es ergibt sich folgende verschiedenartige Betrachtungsweise der Person des Ich-Erzählers:

1. der Erzähler **v o r** seinem Umschwung in seinem eigenen Urteil (negativ) und in dem der Gesellschaft (positiv);
2. der Erzähler **n a c h** seinem Umschwung in seinem eigenen Urteil (positiv) und in dem der Gesellschaft (negativ).

Zur Veranschaulichung seien einige Beispiele angeführt:

Zu 1. Der Ich-Erzähler bezeichnet sich als "wohlgeordnete Null in einer Masse wohlgeordneter und grauer Nullen" (S. 16), als "gutmütigen Schwachkopf" (S. 24) und als "eine der traurigen, schwachsinnigen Masken" (S. 48). Er ist der In-

begriff des Durchschnittsbürgers, des "echten und unverfälschten 'homo cylindriacus'" (S. 283). Die Gesellschaft sieht im Ich-Erzähler einen "schweigsamen, passiven, gutmütigen" Mitbürger (S. 51). Er wird von allen geachtet und ist allgemein beliebt (S. 18).

Zu 2. Der Ich-Erzähler bezeichnet sich als "nervlich sensiblen Einzelnen" (S. 13), als Moralisten (S. 169) und als Menschen (im Vergleich zur Puppe). Die Gesellschaft sieht in ihrem gewandelten Mitbürger "ein moralisch heruntergekommenes Subjekt" (S. 15), einen "geschlechtskranken Wüstling" (S. 19), "eine politisch gefährliche Person" mit "destruktiven Ansichten" (S. 44), einen "Schwachkopf" und "einen exaltierten, überspannten, närrischen, unzurechnungsfähigen Menschen", der reif fürs Irrenhaus ist (S. 43 f.). Der Ich-Erzähler führt diese Klischees voller Sarkasmus ad absurdum, indem er sie konsequenterweise in den amtlichen Meldzetteln einträgt, den er auszufüllen hat:

Beruf Doktor der Rechte, beschäftigungslos, Wüstling, Verleumder, Beischläfer, schuldig geschieden, überführter Ehebrecher, vorläufig unbescholten. Und in der Rubrik Bemerkungen: problematische Persönlichkeit, moralisch verkommene Erscheinung.  
(S. 107)

Die Haltung des Ich-Erzählers gegenüber seinem Ich nach dem Umschwung schwankt zwischen offener Anerkennung und ironischer Betrachtungsweise. Am unverhülltesten kommt die positive Beurteilung seiner Haltung jedoch in den Äußerungen des Bauern Valent und in denen des gescheiterten Intellektuellen Katančić zum Ausdruck.<sup>9</sup> Andererseits betrachtet er sich, d.h. in erster Linie die Rolle, die er spielt, ausge-

<sup>9</sup> Valent (S. 201, 229); Katančić (S. 285). Ebenso ist das Bild, das der Erzähler von sich als jungem Mann zeichnet, fast zu positiv. Dieser Eindruck wird kaum dadurch gemildert, daß der Ich-Erzähler in der 3. Person von sich spricht, sein eigenes Ich also objektiviert. Vgl. S. 83 f., 190.

sprochen ironisch und distanziert. Der Grund hierfür dürfte wohl letzten Endes in der Erkenntnis zu suchen sein, daß sein einsamer Protest zu keinem konkreten Ergebnis führen kann, da er den gesellschaftlichen Verhältnissen als Einzelner machtlos gegenübersteht. So äußert der Ich-Erzähler sich zu Beginn des Romans in einer Reihe von Bescheidenheitsfloskeln ironisch über die Aufgabe, die er sich gestellt hat, und gibt vor, nicht besonders intelligent zu sein.

(...) einer, der sich über die menschliche Dummheit aufregt, der wird wohl selbst nicht allzu reichlich mit Geistesgaben gesegnet sein.  
(S. 9)

Charakteristisch für den Ich-Erzähler aus NRP ist, daß er sich trotz aller direkten oder indirekten Anerkennung, die er seiner Person und seiner Haltung zukommen läßt, stets der Bedeutungslosigkeit seiner selbst bewußt ist. Sein Schicksal als Einzelner soll keinesfalls überbewertet, aber gleichzeitig nicht unterbewertet werden.

(...) all das hat eine besondere Bedeutung und gleichzeitig auch nicht.  
(S. 159)

Nicht zu verwechseln mit dieser für den Ich-Erzähler und den Autor bezeichnenden Einstellung zur Rolle des Einzelnen im Verhältnis zu der ihn umgebenden Welt, ist ein anderer Zug des Erzählers, dessen Ursprung in der gesellschaftssatirischen Tendenz des Romans zu suchen ist. Der Ich-Erzähler verharmlost seine Tat absichtlich. Die ungeheure Wirkung, die das Aussprechen der Wahrheit hat, die sich immer mehr häufenden Folgen, die daraus für den Erzähler erwachsen, stehen in keinem Verhältnis zum Anlaß. Die Betonung seiner Harmlosigkeit und Naivität läßt die Auswüchse, zu denen die Gesellschaft fähig ist, in immer groteskerem Licht erscheinen. Die Schilderung, die der Erzähler von jenem entscheidenden Augenblick gibt, als er an dem Abend bei Domaćinski die Wahrheit sagt, ist bezeichnend für diese Art der Dar-



stellung (S. 35 f., 38 f.). Die unmittelbare Wirkung seiner Worte und vor allem alles folgende erscheint auf Grund der verharmlosenden Darstellung der Ursache in Riesendimensionen verzerrt.

Es liegt in der Tendenz dieses Romans, daß die dargestellten Ereignisse mit dem Anspruch wirklicher und nicht erfundener Geschehnisse auftreten. Der Ich-Erzähler betont aus diesem Grunde seine intime Kenntnis der Verhältnisse immer wieder und führt, obwohl dies gerade in seinem Fall gar nicht erforderlich wäre, des öfteren die einzelnen Quellen seines Wissens an. Mehrmals sagt er, er wisse, wie es hinter den Kulissen der verschiedenen Personen aussehe, die entweder aus seinem Bekanntenkreis stammen oder mit denen er verwandt ist. Bei seinem Angriff auf die Familie Sarvaš führt er zum Beispiel an, daß er sie durch seine Frau gut kenne, die zu ihr in verwandtschaftlicher Beziehung stehe, und daß er infolgedessen "zufällig" schon mehrere Jahre einen Hinterlassenschaftsprozeß für seine Frau und gegen die Familie Sarvaš führe (S. 42). Domaćinski kennt er natürlich ebenfalls gut, da er mehr als acht Jahre als "Person vollkommenen Vertrauens" die "allervertraulichsten Angelegenheiten" für diesen bearbeitete (S. 235).

Die vielen Male, in denen er sein Wissen sorgfältig motiviert, und die anfängliche Betonung, die er auf seine Menschenkenntnis im allgemeinen und auf die seiner Mitmenschen, der Zylinderträger, im besonderen legt, rufen den Eindruck hervor, der Ich-Erzähler wisse auch dann stets Bescheid, wenn er sein Wissen einmal nicht motiviert. Dieser Eindruck wird außerdem noch dadurch verstärkt, daß der Ich-Erzähler einige Male zu verstehen gibt, daß er über die betreffende Person eine ganze Reihe von unerfreulichen Tatsachen weiß, diese jedoch nicht wiedergibt.

Besonderer Hinweise auf sein Gedächtnis bedürfen selbstverständlich alle jene Stellen, wo er in seine weitere Ver-

gangenheit zurückblendet. So rekonstruiert der Erzähler anlässlich eines Gespräches mit dem Exminister Javoršek eine Unterhaltung, die zwischen beiden vor sieben bis acht Jahren stattgefunden hatte. Der zeitliche Abstand vergrößert sich noch um zwei weitere Jahre, die den Erzähler auf Grund der Erzählsituation von dieser Szene mit Javoršek trennen. Der Ich-Erzähler, der sich der Unwahrscheinlichkeit einer so genauen Erinnerung durchaus bewußt ist, motiviert sie durch die Stärke des Eindrucks, die ihm das damalige Gespräch und die damit verbundenen Umstände gemacht haben (S. 69). Zwar trägt der Ich-Erzähler in der Art und Weise, wie er die Worte des Ministers wiedergibt, der ungefähren Erinnerung Rechnung ("so haben Sie mir ungefähr geantwortet", "ungefähr so haben Sie sich auszudrücken beliebt", (S. 72), nicht aber, was die detaillierte Schilderung der damaligen Atmosphäre und das Auftreten Javoršeks betrifft, an dessen Kleidung er sich aufs genaueste zu erinnern scheint. Krleža bedient sich hier eines besonders geeigneten Mittels, um die genaue Erinnerung seines Erzählers zu beweisen. Er läßt Javoršek die Worte des Ich-Erzählers bestätigen:

Ich leugne keines meiner Worte, die Sie wortgetreu wie eine Grammophonplatte wiedergegeben haben.  
(S. 73)

Häufig kommt das Bemühen um die Zuverlässigkeit des Erzählers in dem Eingeständnis des Nichtwissens oder der ungenauen Erinnerung zum Ausdruck ("heute erinnere ich mich nicht mehr an den unmittelbaren Anlaß", S. 26). Die Schilderung des Abends bei Domaćinski, der an Hand des mehrmaligen "ich erinnere mich" vergegenwärtigt wird, wird schließlich mit "an weitere Einzelheiten erinnere ich mich nicht mehr" (S. 40) abgebrochen - eine Wendung, die besagt, daß der Erzähler die Geschehnisse bis ins kleinste Detail wahrheitsgemäß reproduziert hat. Die Bedeutung dieses Ereignisses rechtfertigt sowohl die genaue Erinnerung als auch die aus-

führliche Darstellung des Erzählers. Auf Grund dieser Darstellungsweise gelingt es, den Leser vergessen zu lassen, wie unwahrscheinlich es ist, daß der Erzähler sich zum Beispiel genau an die Situation seines alten Bekannten, Dr. Walter, erinnert und sogar die Gefühle, die dieser vor achtzehn Jahren hatte, nicht vergessen hat.

Von wesentlicher Bedeutung für diesen Ich-Roman ist das Verhältnis des erzählenden Ich zum erlebenden Ich.

Der Ich-Erzähler beginnt fast zwei Jahre nach dem Ereignis bei Domaćinski zu erzählen, das den Ausgangspunkt aller weiteren Ereignisse bildet. Zu diesem Zeitpunkt ist er zweiundfünfzig Jahre alt, d.h. zur Zeit der Erzählsituation vierundfünfzig. Er vergegenwärtigt die Geschehnisse dieser beiden Jahre in ungefähr chronologischer Reihenfolge, wobei sich die Zeitebene der Handlungsgegenwart immer mehr der Erzählgegenwart nähert, um schließlich in diese überzugehen. Die erzählte Zeit umfaßt im wesentlichen diese beiden Jahre. Einige Male blendet der Erzähler jedoch in seiner frühere Vergangenheit zurück. Der früheste Zeitpunkt dieser Retrospektiven, die mit einer Ausnahme den Ich-Erzähler als jungen Mann beleuchten, liegt im Jahre 1915. Die Zeit zwischen 1917 und 1937 etwa wird nicht vergegenwärtigt. Der Erzähler greift lediglich auf eine kurze Episode zurück, die sieben bis acht Jahre vor dem Umschwung liegt und in erster Linie zur Entlarvung Javoršeks dient. Mit diesen zwanzig Jahren rechnet er pauschal ab. Der Grund liegt auf der Hand: die nur zusammenfassend erwähnte Zeitstrecke umschließt seine Existenz als Zylinderträger, d.h. es ereignete sich nichts Erzählenswertes.<sup>10</sup> Erzählenswert erscheint ihm nur sein Leben v o r seiner Existenz als Durchschnittsbürger und d a n a c h .

Aus der spezifischen Situation dieses Romans resultiert eine mehrfache Staffelung des erlebenden Ich. Da das Leben des Ich-Erzählers, das sich auf der Handlungsebene abspielt,

---

<sup>10</sup> Vgl. S. 156 dieses Kapitels.

in drei Phasen zerfällt, ergibt sich folgendes Schema:

Erzählebene: erzählendes Ich (der Erzähler als Vierundfünfzigjähriger);

Handlungsebene: erlebendes Ich 1 (der Erzähler als junger Mann vor dem negativen Umbruch);

erlebendes Ich 2 (der Erzähler als Durchschnittsbürger);

erlebendes Ich 3 (der Erzähler als Zweiundfünfzig- bis Vierundfünfzigjähriger in der Rolle des einsamen Rebellen).

Das für den Ich-Roman charakteristische Spannungsverhältnis zwischen erzählendem und erlebendem Ich kompliziert sich dadurch, daß wir es hier nicht mit einem, sondern mit drei verschiedenen erlebenden Ich zu tun haben. Vereinfachend wirkt sich jedoch aus, daß die beiden erlebenden Ich 1 und 3 sowie das erzählende Ich weltanschaulich eine Einheit bilden. Der Ich-Erzähler als junger Mann (erlebendes Ich 1) unterscheidet sich vom Vierundfünfzigjährigen (erzählendes Ich) vor allem durch seine Unreife und Unerfahrenheit. Der Unterschied zwischen dem erlebenden Ich 3 (der Erzähler in den zwei Jahren nach dem Umschwung) und dem erzählenden Ich besteht in der Tatsache, daß das erzählende Ich auf Grund seiner retrospektiven Sicht vollen Überblick über die Ereignisse besitzt. Mit fortschreitender Erzählung nähert sich das erlebende Ich 3 dem erzählenden Ich immer mehr, d.h. auch sein Wissen nimmt ständig zu. Die Spannung besteht somit lediglich zwischen erlebendem Ich 1, erlebendem Ich 3 und erzählendem Ich einerseits und erlebendem Ich 2 (der Erzähler als Durchschnittsbürger) andererseits. Das Übergewicht des erzählenden Ich ist jedoch so groß, und seine Überlegenheit tritt in solchem Maße zutage, daß ungeachtet gegensätzlicher Haltung zwischen ihm und dem erlebenden Ich 2 kein wirklicher Kontrast entstehen kann.

Während die Gedanken des erlebenden Ich 1 trotz der weltanschaulichen Nähe zum erzählenden Ich auch dann unschwer erkannt werden können, wenn sie nicht ausdrücklich als solche gekennzeichnet sind (Unerfahrenheit, Illusionen des erleben-

den Ich 1), fällt es des öfteren schwer zu unterscheiden, ob ein bestimmtes Urteil oder eine Überlegung von der Ebene des erlebenden Ich 3 oder von der des erzählenden Ich ausgeht. Bezeichnenderweise werden jedoch die Gedanken des erlebenden Ich 2, die sich kraß von denen des erzählenden Ich abheben, ausdrücklich als solche bezeichnet, obwohl das gerade in diesem Fall nicht erforderlich wäre. Die konträre Perspektive des erzählenden Ich kommt in der Regel in den die Gedankenwiedergabe begleitenden Kommentaren zum Ausdruck. Zum Teil werden die Gedanken des erlebenden Ich 2 in Anführungszeichen wiedergegeben und dadurch in betonter Weise hervorgehoben und vom erzählenden Ich abgerückt.

Die starke Übertreibung der Denkweise des erlebenden Ich 2 weist darauf hin, daß es dem Autor hier in erster Linie darum geht, das Bild des Bürgers durch Übersteigerung zu verzerren und zu entstellen. Aus dieser Tatsache ergibt sich das Hauptproblem für Krleža. Die Diskrepanz zwischen den beiden Ich wird auf diese Weise so groß, daß es schwerfällt, sie einem Menschen, dem Ich-Erzähler, zuzuordnen und dabei nicht unglaublich zu wirken. Die vielen Motivierungen, die den krassen Umschwung des Ich-Erzählers erklären und begründen sollen, weisen darauf hin, daß sich der Autor dieser Problematik wohl bewußt war. Trotz der vielfältigen Motivierungen erscheint der Fall des Ich-Erzählers zu konstruiert. Einerseits muß er als typischer Zylinderträger erscheinen, andererseits muß er als typischer Held auftreten und infolgedessen einen radikalen Perspektivenwechsel durchmachen, um an Stelle des Autors seine Mitbürger demaskieren zu können. Die Kluft zwischen diesen beiden Ich ist zu groß, um überbrückt zu werden. Der Versuch dazu wird allerdings unternommen; er erscheint mir jedoch nicht besonders überzeugend, da eine Reihe von Widersprüchen bestehen bleiben. Zwar bemüht sich der Erzähler, eine gewisse Kontinuität zwischen seinem Bürger-Ich und den anderen Ich herzustellen, indem er sein erlebendes Ich 2 aus der allgemeinen Masse der Bürger heraus-

hebt. So hat er sich auch schon v o r seinem Umschwung Gedanken über die menschliche Dummheit gemacht (S. 15, 21, 25, 47). Außerdem erklärt der Ich-Erzähler, er hätte sich schon vor jenem Abend bei Domaćinski innerlich von der Gesellschaft distanziert - wenn auch nur von Zeit zu Zeit (S. 24 f.). Um sich dem Dilemma zu entziehen, motiviert der Erzähler den Umschwung lediglich als einen Akt der Bewußtwerdung (S. 20, 31, 50, 109). Mehrmals drückt er dieses Verhältnis bildlich aus. So spricht er von sich als einem Menschen, der nach dreißig Jahren Schlaf erwacht ist (S. 258). Weiterhin bezieht sich der Ich-Erzähler auf sein erlebendes Ich 1, mit dessen Hilfe er die Kontinuität herzustellen sucht und den späten Umschwung erklärt. So trägt der Erzähler schon als junger Mann sämtliche positiven Anlagen in sich, die ihn später zum Helden des Romans werden lassen. Schon damals ist seine Weltanschauung "negativ" und schon damals beweist er seine Distanz gegenüber der ihn umgebenden Wirklichkeit (S. 190).

Das Hauptmerkmal des Romans NRP scheint mir das starke Hervortreten des erzählenden Ich zu sein, das weitgehend auktoriale Züge aufweist.<sup>11</sup> Das erzählende Ich durchdringt den gesamten Roman mit seiner subjektiven Gegenwart. Handlungsebene und Erzählebene überschneiden sich aus diesem Grund beständig. Das Anliegen des Ich-Erzählers, Gesellschaftskritik zu üben, ist so bestimmend, daß sich das erzählende Ich kaum für längere Zeit zurückziehen kann. Bezeichnenderweise steht es vor allem im ersten Teil des Romans im Vordergrund, wo es gilt, mit seiner Existenz als Durchschnittsbürger abzurechnen und den Typus des Zylinderträgers anzugreifen. Paradoxerweise spielen sich gerade in diesen Kapiteln die meisten Ereignisse ab; wir würden erwarten, daß gerade hier das erlebende Ich im Mittelpunkt steht und nicht umgekehrt. Auch in den Kapiteln, in denen

---

<sup>11</sup> Über die Annäherung der Erzählsituation des Ich-Romans an die auktoriale Erzählsituation vgl. F. Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman, S. 63, 164 ff. Vgl. Kap. V, S. 208 f.

der Erzähler mit den Vertretern der Gesellschaft zusammenstößt, nehmen die Dialoge nur verhältnismäßig wenig Raum ein. Die ausführlichen Charakteristiken der verschiedenen Personen dagegen, die sich meist als direkte Entlarvungen durch den Ich-Erzähler erweisen, rücken das erzählende Ich in den Vordergrund. Die sorgfältigen Motivierungen seines Verhaltens gegenüber seinen Mitbürgern gehen ebenfalls vom erzählenden Ich aus, das seine Reaktionen nachträglich rechtfertigt und den Leser auf diese Weise indirekt um Verständnis bittet. Selbst in Kap. 6, wo die Gerichtsverhandlung gegen den Ich-Erzähler in Form einer langen Szene vor uns abrollt, schaltet sich das erzählende Ich ein und unterbricht die szenische Darstellung. So motiviert der Erzähler auf mehr als zwei Seiten seinen Entschluß, sich im Gegensatz zu seiner ursprünglichen Absicht doch zu verteidigen (S. 130 ff.). Bereits eine Seite später schaltet sich der Erzähler wiederum ein, um über die Art und Weise zu reflektieren, wie er vor Gericht spricht (S. 133 f.). Zweimal unterbricht das erzählende Ich die Szene, um die Wirkung seiner Worte zu beurteilen, noch *b e v o r* das erlebende Ich sie ausspricht (S. 143 f., 146).

Immer wieder werden wir an die Erzählsituation erinnert. Das erzählende Ich weist mit Ausdrücken wie "ich erinnere mich", "retrospektiv" oder unbestimmter "heute" auf seine Lage der vollständigen Kenntnis der Geschehnisse hin. Die Situation der Wiedererinnerung kommt mehrfach zum Ausdruck. In folgendem Beispiel sieht das erzählende Ich die vergangenen Geschehnisse gleichsam wie vor seinem inneren Auge abrollen. Es hat sich auf Grund der langen Erzähldistanz so weit von seinem erlebenden Ich entfernt, daß ihm dieses als Objekt erscheint.

"Wie ich in diesen Zug geraten bin und in dieses Coupé, in dem die Mitreisenden nach Wanzen suchten, das weiß ich auch heute noch nicht und ich erinnere mich nicht daran, aber ich sehe, wie der Zug durch betaute Wälder donnert (...) und

wie ein junger Offizier im schmalen Korridor des Waggons im rhythmischen Wiegen des Zuges wie ein lebloser Gegenstand hin und her schwankt (...).  
(S. 195)

Als der Ich-Erzähler jedoch von seinem ehemaligen Zellengenossen Valent spricht, wird nicht die Ferne, sondern die Nähe zu dem vergangenen Ereignis wirksam: das erzählende Ich wird durch die Erinnerung an die gemeinsame Zeit überwältigt. Bezeichnenderweise versetzt sich das erzählende Ich anlässlich dieser Wiedererinnerung nicht völlig in sein erlebendes Ich, denn es macht uns gleichzeitig seine überschauende Sicht der Ereignisse bewußt, indem es weit vorausgreift und die Entlassung aus dem Gefängnis und den Abschied von Valent vorwegnimmt.

(...) nie im Leben habe ich soviel gelacht wie in diesen fünf letzten Monaten, die ich mit ihm zusammen verbracht habe (...), und ich verließ Valent unter Tränen, und auch heute, wenn ich an diesen Viehdieb denke, spüre ich, wie es mir die Speiseröhre verengt: im groben Tuch des Sträflings gräbt er irgendwo im Zuchthaus Kartoffeln um und ahnt nicht, daß ich mit Sehnsucht an ihn denke, wie an die allerliebsten Kameraden und Freunde, die man verloren hat.  
(S. 200)

Die retrospektive Sicht des Erzählers kommt jedoch nicht nur in diesen direkten Hinweisen zum Ausdruck, sondern weit häufiger noch in der Anordnung der Ereignisse. Der Ich-Erzähler erzählt zwar im großen und ganzen chronologisch, weicht aber immer wieder von dieser Reihenfolge ab, indem er Zukünftiges vorwegnimmt und die Geschehnisse ohne Rücksicht auf ihren tatsächlichen zeitlichen Verlauf gemäß ihrer logischen Zusammengehörigkeit einordnet. Besonders deutlich kommt die souveräne Art des Ich-Erzählers gegenüber den Ereignissen zum Ausdruck, die sich zu Beginn des 11. Kapitels in der Handlungsgegenwart abspielen. Er berichtet kurz über die Vorgänge, die sich inzwischen ereigneten und schließt an die Handlungszeit dieses Kapitels, einen Maimorgen, an. Er



berichtet nun aber nicht der Reihe nach, was sich an diesem Morgen zutrug, sondern er schildert uns die Folgen jenes Tages und greift den Ereignissen weit voraus. Er teilt uns auf S. 260 bereits mit, daß er ins Irrenhaus eingeliefert und später wieder entlassen wird. Erst S. 281, bereits ein Kapitel danach, tritt dies jedoch ein; seine Entlassung sogar erst auf den letzten Seiten des Romans (S. 285). Anschließend an diese Voraussage gibt er vor, die Ereignisse so zu erzählen, wie sie sich zugetragen haben, also der Reihenfolge nach. Nach etwa zwei Seiten unterbricht er jedoch die Erzählung ein zweites Mal, um erneut in die Zukunft vorzugreifen. Erst jetzt folgt die bereits angekündigte chronologische Schilderung. Obwohl wir dem Ich-Erzähler die seiner Erzählsituation gemäße überlegene Übersicht über die Geschehnisse zubilligen müssen, erscheint er doch, indem er seine Freiheit, die Geschehnisse nach seinem Ermessen anzuordnen, immer wieder aufs nachdrücklichste bekräftigt, mit den Merkmalen des auktorialen Erzählers. Auch anlässlich des Auftretens der verschiedenen Personen mischt sich das erzählende Ich wie ein auktorialer Erzähler ein und unterbricht einfach die Szene, um die betreffende Person dem Leser vorzustellen.<sup>12</sup>

Bezeichnenderweise überschreitet dieser Ich-Erzähler auf Grund seiner überlegenen Haltung einige Male beim Auftreten der positiven Personen des Romans seine Perspektive. Er macht sich gleichsam zum Anwalt dieser Schiffbrüchigen und klagt die Gesellschaft in ihrem Namen an. Sein starkes Engagement verleitet ihn dazu, uns Dinge mitzuteilen, die er entweder gar nicht oder nicht in solcher Genauigkeit wissen kann. Im Falle Valents und Katančićs umgeht er die Gefahr, indem er sie ihre Geschichte selbst erzählen läßt.<sup>13</sup> Was

---

<sup>12</sup> Vgl. Kap. I, S. 22.

<sup>13</sup> Nur der Tatsache, daß die "Lamentation" Valents szenisch vergegenwärtigt wird, ist es zu danken, daß dem Leser die Unmöglichkeit der wörtlichen Reproduktion einer so langen Rede (S. 208-228) durch den Ich-Erzähler nicht bewußt wird.

jedoch die beiden anderen Personen betrifft, Jadviga Jesenska und Matko, so überschreitet er seine Befugnisse als Ich-Erzähler und beansprucht streckenweise die Haltung des allwissenden Autors. So vergegenwärtigt er die entscheidende Episode aus Matkos Leben, die ihn zum Kriminellen werden ließ, in Form einer detaillierten Szene und geht sogar so weit, zwei Sätze mit erlebter Rede Matkos einzufügen, die dessen Gedanken beinhalten (S. 279). Mit keinem Wort erwähnt der Erzähler jedoch, woher er so genau Bescheid weiß. Wir erfahren nur, daß er längere Zeit mit Matko zusammen im Gefängnis verbrachte.

Das erlebende Ich gewinnt erst im zweiten Teil des Romans an Gewicht, und zwar vorwiegend in jenen Kapiteln, die sich im Gefängnis oder Krankenhaus abspielen. Wir haben es hier mit einer ausgesprochen ereignisarmen Strecke zu tun, in der sich das erlebende Ich vornehmlich langen Reflexionen hingibt. Das Zurücktreten des erzählenden Ich gerade in diesen Kapiteln hat folgende Gründe. Wie bereits festgestellt, bilden erzählendes Ich und erlebendes Ich (der Ich-Erzähler als Protestierender) - und allein um dieses Ich dreht es sich hier - weltanschaulich und perspektivenmäßig eine Einheit, sie sind insofern völlig identisch. Der Erzähler kann infolgedessen seine Gedanken über gesellschaftliche oder weltanschauliche Probleme ohne weiteres dem erlebenden Ich in den Mund legen. Sein Dazwischentreten ist hier nicht erforderlich, und es gelingt ihm auf diese Weise, den ganzen Gedankenballast, der für sämtliche Romane Krležas typisch ist, unterzubringen, ohne auf weite Strecken seine Erzählsituation überzubelasten. Auch dann, wenn das erzählende Ich sich einschaltet, ist es schwer zu entscheiden, wem der entsprechende Passus zuzuschreiben ist, da die Identifikation der beiden Ich im Hinblick auf ihre Weltanschauung vollkommen ist. Das erzählende Ich verschwindet aber auch in diesen Kapiteln nicht völlig. Des öfteren werden dem erlebenden Ich Dinge zugeschoben, die eher auf den Erzähler im Hintergrund weisen als auf

das erlebende Ich. Das erzählende Ich mischt sich jedoch auch hier ganz unverhüllt ein, und wir stellen einen ausgesprochen häufigen Wechsel von der einen Ebene zur anderen fest. Als charakteristisches Beispiel für diese Technik des Hin- und Herschwenkens sei Kap. 9 angeführt. Das Kapitel beginnt auf der Handlungsebene, obwohl der erste lange Satz, in dem uns Valent vorgestellt wird, wiederum eigentlich nicht dem erlebenden Ich zuzuschreiben ist. Bezeichnenderweise wird gerade in solchen Fällen, die auf das erzählende Ich deuten, aber offensichtlich vom erlebenden Ich ausgehen sollen, die Situation der Handlungsebene mit Hilfe von Adverbien der Zeit und des Ortes und Verben in Präsensform besonders betont.

Ein dämmeriger Oktobernachmittag, regnerisch, langweilig, Kopfschmerzen verursachend. Valent Žganec, der noch in seinem Heimatort Gornje Vudgersko Vudriga genannt worden war, ein armer Schlucker aus Stubica, hatte sich bis zu seinem neunundvierzigsten Lebensjahr auf zweieinhalb Joch Grund als "verhältnismäßig wohlhabender" Weinbauer und Kuhhirt durchgehungert, sitzt jetzt im Untersuchungsgefängnis (...), kocht Tee auf meinem Spirituskocher und hört mir zu, während ich ihm aus Buddhas Reden vorlese.  
(S. 198)

Nach diesem Absatz tritt deutlich das erzählende Ich in den Vordergrund und blickt auf die Zeit mit Valent zurück; das "heute" bezieht sich auf die Erzählebene.<sup>14</sup> Nach vier Seiten wird wieder der Anschluß an die Handlungsebene vollzogen, die bis zum Schluß des Kapitels beibehalten wird.

Die erste Oktoberdämmerung sinkt herab, und ich lese meinem guten Kameraden Valent die Rede Buddhas über das Weltall vor (...).  
(S. 202)

Nur an ganz wenigen Stellen versetzt sich das erzählende Ich so in das erlebende, daß es aus dessen Perspektive der Zukunftsungewißheit spricht. Kap. 10, das mit einem dreißig-

---

<sup>14</sup> Vgl. S. 168 dieses Kapitels.

tägigen Krankenhausaufenthalt des Ich-Erzählers endet, schließt mit einer Reihe von Fragen des erlebenden Ich ab, die dessen augenblickliche Situation der Unsicherheit und der Zweifel widerspiegeln. Wird die Handlungsebene und damit die Situation des erlebenden Ich so eindeutig bezeichnet, besteht kein Zweifel darüber, daß es sich bei der Wiedergabe von Gedanken um die des erlebenden Ich handelt. Der Ausgangspunkt der Reflexion des erlebenden Ich wird meist mit einem oder mehreren Verben in Präsensform angezeigt, die entweder eine passive Haltung des Ich bedeuten, wie sitzen oder liegen, oder die den Denkvorgang direkt nennen. In jenen Kapiteln, die sich vorwiegend auf der Ebene des erlebenden Ich abspielen, setzt der Gedankenmonolog meist unvermittelt und ohne direkte Bezeichnung des Denkaktes ein. In allen anderen Kapiteln jedoch, in denen die Ebene des erlebenden Ich nicht dominiert und das Orientierungszentrum des Lesers nicht so eindeutig in das Hier und Jetzt des erlebenden Ich verlegt wird - und dies ist bei den meisten der Fall - bedarf die Wiedergabe der Gedanken des erlebenden Ich eines ausdrücklichen Hinweises. Eine Reihe von Wendungen wie "ich fühlte", "es erschien mir", "es wurde mir klar" bezeichnen Eindrücke oder Gedanken als die des erlebenden Ich. Selten führen diese und ähnliche Wendungen auch wirklich zu einer echten Wiedergabe von Gedanken des erlebenden Ich. Meist liegt lediglich Gedankenbericht vor, so daß wir uns des erzählenden Ich bewußt bleiben, das die Gedanken und Gefühle des erlebenden Ich anführt. Neben diese Art der Gedankendarstellung tritt in einigen wenigen Fällen eine direkte Bezeichnung mit "ich dachte", das die Gedanken des erlebenden Ich innerhalb einer Szene kenntlich macht. Häufiger als der direkt bezeichnete Denkakt des erlebenden Ich ist innerhalb szenischer Darstellung erlebte Rede anzutreffen.<sup>15</sup>

NRP endet mit der Ebene des erlebenden Ich. Wir erfahren

---

<sup>15</sup> Vgl. Kap. II, S. 82 f.

den Inhalt des "geheimnisvollen" Briefes aus Wien erst dann, als das erlebende Ich ihn öffnet und liest, und zwar durch die in erlebter Rede wiedergegebenen Gedanken des Ich (S. 286 f.). Eine kurze Einschaltung des erzählenden Ich unterbricht noch einmal die Handlungsebene, um anschließend über einen Satz in erlebter Rede in einen Fluß unpersönlicher Sätze in Präsensform überzugehen. Die letzte Äußerung des persönlichen Ich betrifft den Entschluß, das Radio einzuschalten. Auf den drei, diesem Satz folgenden Seiten, mit denen der Roman abschließt, wird die Ich-Form kein einziges Mal mehr gebraucht. Im Augenblick der größten Einsamkeit und Verzweiflung distanziert sich das Ich gleichsam von seiner eigenen Person. Schmerz und Resignation, die den Ton dieser Seiten bestimmen, werden auf Grund des unpersönlichen Pronomens der unangenehmen, weil persönlich bestimmten Pathetik entzogen.

Wie wäre es, wenn ich das Radio aufdrehte und in die Welt der Klänge flüchtete? Der Mensch hat die Möglichkeit, sich zu verstecken, zu fliehen, zu verschwinden (...). Der Mensch ist allein, er leidet (...). Wenn man nur schlafen könnte. Einschlafen. Ruhig und endgültig. Vergehen.  
(S. 288 f.)

Die Offenheit des Romanschlusses wird durch das Verbleiben auf der Ebene des erlebenden Ich bewirkt, das auf dem tiefsten Punkt der Resignation angelangt ist.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> D. Zečević beschäftigt sich in ihrem Aufsatz "Krležina rečenica" (in: Kolo, NS, 3, 1965, 6, 43-54) mit dem Schluß von NRP. Sie meint, daß der Ich-Erzähler tot neben dem Radio liege (S. 53). Der wiederholte Hinweis auf das "leere Zimmer" ist meiner Meinung nach lediglich im Zusammenhang mit der Einsamkeit des Erzählers zu sehen. Wer anders als der Ich-Erzähler könnte denn am Knopf des Radioapparates drehen? Ganz abgesehen davon erscheint mir der Selbstmord des Ich-Erzählers mit seiner Haltung im Roman unvereinbar

Wir stellen als besonderes Merkmal dieses Romans das starke Hervortreten des mit auktorialen Zügen ausgestatteten erzählenden Ich fest, das in betonter Weise um die Herstellung der Illusion der Wirklichkeit bemüht ist und mit dem Anspruch auftritt, wahre Ereignisse zu erzählen. Beides hat seinen Grund in der Form des Romans - einer gesellschaftskritischen Satire. Der Ich-Erzähler, der sein alptraumartiges Leben der letzten beiden Jahre in einer für die Satire typischen Form, der des Monologs, zu erzählen beginnt, entlarvt eine Gesellschaftsschicht und deren Weltanschauung an Hand von typischen Erscheinungen, in stellvertretender Funktion für den Autor. Die Direktheit und Unmißverständlichkeit, mit der Kritik und Anklage in diesem Roman zum Ausdruck gebracht werden, erfordern die Anwesenheit eines zugleich überlegenen als auch engagierten, leidenschaftlich beteiligten Erzählers. Einseitigkeit und Schärfe der Verurteilung, die in erregtem Ton vorgetragene direkte und unverhohlene Anklage der Gesellschaft und die bittere Zeit- und Gesellschaftskritik, die der Ich-Erzähler teils aggressiv, teils resigniert und schmerzlich vorbringt, verleihen diesem Roman den Charakter einer zornigen Satire mit Zügen des Pamphlets. Absicht und Tendenz kommen in bekennenden, polemischen und appellierenden Wendungen zum Ausdruck, vermittels derer der Leser zum Mitvollzug und zur Aktivierung seiner persönlichen Stellungnahme aufgefordert wird. Mit besessener Intensität stürzt sich der Erzähler immer wieder auf die gleichen Themen mit dem Erfolg, daß der Leser wegen der daraus resultierenden geringen Variationsbreite - bei allem Respekt vor der Aufrichtigkeit und der Lauterkeit der Absichten des Erzählers - zu ermüden beginnt. Die starken Töne und die grellen Farben wirken sich auf die Dauer gesehen ungünstig auf die innere Anteilnahme des Lesers aus, der angesichts der in brutalen und direkten Sätzen geschilderten Welt von Abscheu ergriffen werden und sich damit dem Protest des Ich-Erzählers anschließen soll. Der anfänglich spieler-

sche, ironische Ton des Erzählers verschärft sich, sobald er sich seinem Thema, der menschlichen Dummheit und ihren Erscheinungsformen, nähert und geht alsbald in höhnische Verachtung und direkte Anklage und Verdammung über, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Schimpfworte und direkte grobe Beleidigungen kennzeichnen seine Redeweise gegenüber den Vertretern der Gesellschaft, die er mit Verachtung und Haß behandelt, die er lächerlich macht und die er schließlich alle ohne Ausnahme als menschliche Ungeheuer entlarvt. Der Titel des Romans gibt uns bereits zu erkennen, daß es dem Autor um ein bitterernstes Anliegen geht: der Held dieses Romans gerät durch die Schuld seiner Mitmenschen an den Rand des Verstandes, er wird fast zum Wahnsinn getrieben.

Ironische Zweideutigkeit allein ist für diesen Erzähler ein zu subtiles Mittel. Bedient er sich der ironischen Verstellung als Mittel der Satire, um den Gegner durch scheinbare Anerkennung und scheinbares Lob zu entlarven, so übertreibt er den positiven Zug in solchem Maße, daß der entgegengesetzte Sinn seiner Worte sogleich offenkundig wird. Meist jedoch - und dies ist charakteristisch für sein Verfahren - folgt einer indirekten, ironischen Wendung alsbald die direkte und unmißverständliche Erklärung nach; häufig geht sie ihr auch voraus, so daß die Zweideutigkeit nie wirklich zweideutig ist. Die Tendenz zur Unmißverständlichkeit und Überdeutlichkeit, die vorherrschend ist, läßt keine Mißverständnisse aufkommen. Das Wesentliche wird vom Erzähler immer aufs neue wiederholt und an einigen Stellen des Romans, so im Gespräch mit Sinek oder in seiner Reflexion im Krankenhaus, in konzentrierter Form zusammengefaßt.

Im Blick des Ich-Erzählers erscheinen seine Mitbürger zu Karikaturen verzerrt. In dieser Gesellschaftsschicht existieren ausschließlich Lügner, Betrüger, Heuchler, Kriecher, Feiglinge, Opportunisten, einfältige Größenwahnsinnige und profitgierige, skrupellose Geschäftemacher. Der Ich-Erzäh-

ler selbst verfügt in seiner Unbeirrbarkeit und Ausdauer über fast übermenschliche Widerstandskräfte: er wird von der Gesellschaft verfolgt, verliert fast sein Augenlicht, gerät ins Gefängnis und ins Irrenhaus und muß sich in einer Reihe von Prozessen verteidigen. Andererseits erhebt die Satire den Anspruch, die reine Wahrheit darzustellen; nicht die verzerrte Wirklichkeit, sondern ihr getreues Abbild. " (...) satire - although it pretends to be telling the complete truth about life - in fact presents a propagandist distortion (...). Satire wishes to expose and criticize and shame human life, but it pretends to tell the whole truth and nothing but the truth."<sup>17</sup> Der auf diese Weise entstehende Widerspruch wird am einfachsten in der Weise gemildert, daß der Erzähler als Bestandteil der dargestellten Welt auftritt, wie dies in der Ich-Erzählung der Fall ist. Die negative Übersteigerung und Potenzierung der Kritik, die Krleža als Satiriker in NRP beabsichtigt, würde unglaublich wirken ohne diesen persönlichen Ich-Erzähler, der alles, was er erzählt, als sein eigenes Erleben ausweist und so selbst die unwahrscheinlichen Ereignisse vom Verdacht der Unwahrscheinlichkeit oder gar Unwahrheit befreit. Nicht nur die Wahl eines Ich-Erzählers bestärkt in NRP die Illusion der Wirklichkeit, sondern auch das Thema. Selbst bei größter Übertreibung wird die Schilderung der Erscheinungsformen und Auswirkungen der Dummheit nie unwahrscheinlich wirken, denn diese erreichen bekanntlich phantastische Ausmaße. Nicht umsonst ist gerade die Dummheit ein beliebtes satirisches Thema.

Die Ich-Form wurde also im Falle des Romans NRP ganz bewußt gewählt, um die Darstellung zu verschärfen, sie gleichzeitig nicht unglaubwürdig erscheinen zu lassen und sie vom Autor abzurücken zu können, d.h. sie einem Erzähler in den Mund zu legen, der es wagen kann, Dinge auszusprechen, die der Autor in dieser Schärfe unter Umständen nicht zur Sprache bringen würde. Die Wahl der Ich-Form gestattet es dem Autor, die Satire formal zu verhüllen.

---

<sup>17</sup> Hight, Gilbert: *The Anatomy of Satire*. Princeton 1962, S. 158.



## K A P I T E L V

## D I E E R - R O M A N E

("Die Rückkehr des Filip Latinovicz",  
"Bankett in Blitwien", "Banner")

## 1. Erzähler - Erzähltes - Leser

In allen neueren Darstellungen zur Poetik des Romans werden Rolle und Haltung des Erzählers im Erzählwerk als jenes Formprinzip hervorgehoben, das für die Struktur des gesamten Romans von grundlegender Bedeutung ist.<sup>1</sup> W. Kayser bezeichnet als "Ursituation des Erzählens", "daß ein Vorgängliches da ist, das erzählt wird, daß ein Publikum da ist, dem erzählt wird, und daß ein Erzähler da ist, der zwischen beiden gewissermaßen vermittelt."<sup>2</sup> Seine Definition des Romans lautet demgemäß: "Der Roman ist die von einem (fiktiven) persönlichen Erzähler vorgetragene, einen persönlichen Leser einbeziehende Erzählung von Welt, soweit sie als persönliche Erfahrung faßbar wird."<sup>3</sup> Kayser hebt ausdrücklich hervor, daß der Erzähler eine erdichtete Gestalt ist, eine "Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt", und daß er infolgedessen trotz aller Ähnlichkeit nicht mit dem Autor verwechselt werden darf.<sup>4</sup> Auch F. Stanzel stellt fest, daß "eine.

---

<sup>1</sup> Vgl. Wellek, R. u. Warren, A., S. 231; Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. New York 1957, S. 251; Friedman, Norman: *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*. In: *PMLA*, 70, 1955, 1180; Friedemann, Käte, S. 26.

<sup>2</sup> *Das sprachliche Kunstwerk*, S. 201.

<sup>3</sup> *Entstehung und Krise des modernen Romans*, S. 26.

<sup>4</sup> *Wer erzählt den Roman?* In: Kayser: *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*. Bern 1958, S. 91.

eigentümliche Verfremdung der Persönlichkeit des Autors in der Gestalt des Erzählers sichtbar" wird. "Er weiß weniger, manchmal auch mehr, als vom Autor zu erwarten wäre, er vertritt gelegentlich Meinungen, die nicht unbedingt auch die des Autors sein müssen." Der auktoriale Erzähler nimmt als "Mittelsmann der Geschichte einen Platz sozusagen an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers" ein.<sup>5</sup> Daß der Erzähler Bestandteil der Fiktion ist, wird bereits daraus ersichtlich, daß er sich zu den Gestalten und zum Geschehen des Romans in Beziehung setzt. Am deutlichsten kommt dies im Ich-Roman zum Ausdruck, in dem der Erzähler selbst zu einer Figur der erzählten Welt wird.

Welcher Art ist nun dieser fiktive Erzähler? In welcher Rolle zeigt er sich uns in den Romanen Krležas, und welche Haltung nimmt er dem Geschehen und dem Leser gegenüber ein? Es gilt, den Standort des Erzählers in den drei Er-Romanen FL, BB, Z zu bestimmen.

Im Gegensatz zu den beiden übrigen Er-Romanen tritt der Erzähler in FL kaum unmittelbar hervor. Nur wenige Male spricht er in Form des Reflexivpronomens von sich, einmal tritt er durch eine in einem Zeitungsartikel eingeschobene Bemerkung hervor, die er mit "Anmerkung des Autors" (FL, 96) vom Text abhebt, einige Male kennzeichnet er durch die 1. Person Plural seine Position innerhalb der dargestellten Welt (FL, 93, 105, 141). Die Erzählergegenwart und somit die Erzähldistanz bleibt demnach ziemlich unbestimmt. Die Tatsache, daß der Erzähler in FL nicht zu einer deutlich faßbaren Gestalt wird, besagt jedoch keineswegs, daß wir uns seiner Anwesenheit nicht bewußt würden. Ganz im Gegenteil: große Teile des Romans sind durch seine subjektive Anwesen-

---

<sup>5</sup> Typische Formen des Romans. Göttingen 1964. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe. 187), S. 16.

heit geprägt. Er führt die Vertreter der Gesellschaft ein und berichtet ihre Vorgeschichte, er kommentiert die Gedankenmonologe der Hauptpersonen und analysiert deren Wesen, er beurteilt Gedanken, Worte und Verhalten sämtlicher Personen, er faßt den Inhalt von Monologen und Gesprächen zusammen und gibt deren Themen an, er weiß über das Innere aller Personen Bescheid und kennt sowohl ihr Vorleben als auch ihre Zukunft. Dieser Erzähler besitzt Überblick über das ganze Geschehen. Er steht über seinen Gestalten, von denen er häufig mehr weiß als diese von sich selbst, und distanziert sich in Form von Kommentaren von ihnen. Deutlich kommt diese Distanz und Überlegenheit gegenüber den in das Geschehen verstrickten Personen zu Beginn des Kapitels 23 zum Ausdruck:

Sergije Kirilovič Kyriales (...), der in diesem Drama von Kostanjevec für diese kränklichen Schwächlinge und konfusen Décadents eine so verhängnisvolle Rolle spielte, war vor dem Kriege aus Rußland emigriert (...).  
(FL, 186)

Zweimal weist der Erzähler in die Zukunft voraus und deutet das Ende zweier Romanpersonen an. Gleichzeitig mit diesen Vorausdeutungen, die als Symptom der erzählerischen Allwissenheit anzusehen sind und den im Verhältnis zum Erzählten nachzeitigen Standpunkt des Erzählers ins Bewußtsein rufen, schränkt er diese Allwissenheit spielerisch ein. Er gibt damit vor, seine Figuren seien nicht von ihm geschaffene Phantasiegeschöpfe, sondern wirklich existierende Personen, deren Schicksal unergründlichen Gesetzen unterworfen ist und deren Inneres von ihm nicht ganz durchschaut werden kann.

(...) und wer weiß, ob nicht auch er /Kyriales/ irgendwo als versoffener Stabsleutnant oder schwachsinniger Konfektionshändler geendet hätte, wenn ihn nicht die Ereignisse eines Nachts aus St. Petersburg nach Tibet gewirbelt hätten und von Tibet durch alle Kontinente zu Bobočka Radaž und nach Kostanjevec, wo er in einer Regennacht ebenso furios im Nebel verschwand, wie er

erschienen war. Es wäre schwer zu sagen, ob die Eigenschaften, durch die er eine so verheerende Wirkung auf Filip ausübte, wirklich magischer Natur waren, oder ob diese Beziehung bedingt war durch undeutliche und schwach ausgeprägte Neigungen bei Filip selbst (...). (FL, 187 f.)

Wichtig ist, daß der Erzähler seine Allwissenheit nur geringfügig einschränkt und sie unmittelbar anschließend an sein fingiertes Nichtwissen wieder hervorkehrt. Er behauptet zwar, nicht genau zu wissen, welcher Art die Einflüsse Kyriales' auf Filip seien, zeigt sich jedoch aufs genaueste mit Filips Wesen vertraut. Einerseits gibt er nur das ungefähre Alter des Griechen an ("er hatte jedenfalls die Fünfzig hinter sich"), sagt, man könne von dem Gesicht Kyriales' nichts über dessen "unbekanntes" fünfzigjähriges Leben ablesen (FL, 186), und begleitet einige Angaben über dessen Herkunft mit einem "angeblich". Andererseits weiß er wieder detailliert über die Vorfahren Kyriales' zu berichten und kennt die charakterlichen Eigenschaften des Griechen.

Im Gegensatz zu FL haben wir in BB eine faßbare Erzählergestalt, die sich im Prolog des Romans einführt, ihre Rolle bekanntgibt und ihrer Haltung gegenüber der Welt des Romans und gegenüber den Figuren Ausdruck verleiht. Der Erzähler, der in der 1. Person Plural von sich spricht, bezeichnet sich als einen im "fernen und nebeligen Ausland" lebenden Beobachter, der nicht genügend Einblick in den "überaus verworrenen Komplex der blitwisch-blatwisch-hunnischen Fragen" besitzt (BB, 16). Die Distanz des Erzählers gegenüber dem Erzählten, die sich bereits in dem ersten Roman Krležas als wesentliches Kennzeichen herauskristallisierte, wird hier ausdrücklich und direkt in der Rolle veranschaulicht, die der Erzähler in BB spielt. Die erzählerische Grundhaltung der Distanz, mit der der Erzähler seinem Gegenstand gegenübertritt, kommt jedoch nicht nur in seiner Position als Ausländer zum Ausdruck, sondern vor allem auch

in der ebenfalls im Prolog angedeuteten Konzeption des Romans als einer mittelalterlichen Komödie, eines politischen Marionettenspiels, das gleichermaßen komische und tragische Züge aufweist. Der Erzähler stellt uns die Welt des Romans als Bühne vor, auf der die Figuren agieren. Diese Distanz, die der Erzähler als Ausländer und Regisseur einer Welt von Puppen besitzt, bietet ihm Spielraum für Ironie und Sarkasmus. Ausdrucksweise und Ton lassen deutlich erkennen, daß der Erzähler seine Figuren nicht ganz ernst zu nehmen gewillt ist.<sup>6</sup> Mit folgenden Worten kündigt er zum Beispiel im Prolog den Versuch von Kerinis an, Nielsen umzubringen:

Kerinis wird im dritten Buch dieses blitwischen Poems abreisen, um dem flüchtigen Tier den Gar-aus zu machen, er wird jedoch bei dieser ritterlichen und edlen Arbeit selbst sein Leben einbüßen. (BB, 24 f.)

Belustigung und Ernst kennzeichnen den Ton des Erzählers in Übereinstimmung mit dem Charakter des Romans als Tragikfarce, der im Prolog angekündigt und in einer Reihe von Szenen verwirklicht wird. Als es zum Beispiel bei "Dominik" zu einer Schießerei kommt, wird nicht, wie beabsichtigt, Nielsen getroffen, sondern einige andere Personen. Diese Szene wird jedoch nicht "realistisch" gebracht, sondern in grotesker Verzerrung. Als Knutson nach der Schießerei zu Nielsen sagt, daß er verletzt sei und ihm Blut aus dem Ärmel rinne, antwortet ihm Nielsen, jemand habe ihn mit Rote-Rübensalat begossen (BB, 166). Nicht nur in solchen Szenen läßt der Erzähler durchblicken, daß die Figuren Puppen sind, sondern er vergleicht sie überdies immer wieder ganz direkt mit Puppen. Am deutlichsten kommt der marionettenhafte Charakter des Ganzen jedoch in dem symbolischen "Puppen"-Spiel zum Ausdruck.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl. I. Vidan, 86.

<sup>7</sup> Vgl. Kap. III, S. 144 ff.

Die doppelte Distanznahme zum Geschehen läßt erkennen, daß gerade sie eines der Hauptprobleme für den Autor selbst ist. Er muß genügend Abstand von den Ereignissen gewinnen, um das Gräßliche und Ungeheure in ironischer Brechung objektivieren und damit künstlerisch darstellen zu können. Er muß die Möglichkeit einer scheinbar unparteiischen Stellungnahme haben, darf sein inneres Getroffensein, seine Empörung über die menschenunwürdigen Verhältnisse nicht direkt zum Ausdruck bringen. Wird diese Distanz zwischen Satiriker und Objekt der Satire zerstört, so gerät die Darstellung in die Nähe polemischer Auseinandersetzung. Die unmittelbare Aktualität des Stoffes sowie die Tendenz Krležas, sich direkt zu engagieren, erschweren den Prozeß der künstlerischen Objektivierung in besonderem Maße. Wie sehr ihn dieses Problem beschäftigt und wie wesentlich es für sein Schaffen ist, kommt nicht nur *expressis verbis* in der Einkleidung der Erzählsituation in BB zum Ausdruck, sondern noch deutlicher in der kurzen Erzählung "Dobrotvori" (G). Fijucek, der in einem Büro für wohltätige Zwecke arbeitet, sammelt seit Jahren Material - lauter Fälle aus der unmenschlichen Wirklichkeit, mit der er tagtäglich in Berührung kommt -, das er zu einer Novelle in autobiographischer Form verarbeiten möchte. Er kommt jedoch nie über die ersten beiden Seiten hinaus, da er der Wirklichkeit, die er anzuklagen gedenkt, zu sehr verhaftet ist. Er kann sich nicht über die Dinge stellen, es gelingt ihm nicht, sich zu distanzieren. Gerade deswegen weil das Leben seines fiktiven Helden so "furchtbar" mit seinem eigenen übereinstimmt, weil der Held der Novelle und Fijucek ein und dieselbe Person sind, bleibt die Erzählung ungeschrieben. Die Gedankengänge Fijuceks, in denen er über den Prozeß der Objektivierung reflektiert, sind höchst aufschlußreich und berühren unmittelbar die Probleme Krležas selbst:<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. Krležas Eintragungen in seinem Tagebuch (DD, 85, 175 f. 250).

Das Geheimnis der künstlerischen Gestaltung liegt in der Spaltung der Persönlichkeit (...). Er, Fijucek, der hier wie eine unbedeutende, hungrige, armselige Wanze in einem düsteren Zimmer verfault, er muß sich auf die Höhe künstlerischer Objektivierung emporschwingen, er muß sich selbst erhöhen und muß aus der sogenannten Vogelperspektive auf sich selbst herabblicken. Solange ihn die Schmerzen dieses armen Tagelöhners Fijucek so unmittelbar aufwühlen, daß es ihm bei der Schilderung seiner eigenen Armut die Kehle zuschnürt, so lange ist all das Dilettantismus!  
(G, 69)

Die betonte Abstandnahme der persönlichen Erzählergestalt in BB, die in ihrer Rolle versinnbildlicht wird, bietet die unerläßliche Voraussetzung für die Entfaltung von Ironie, die, als wesentliches Mittel des Satirikers Krleža, nur vermittels dieses Spielraums wirksam werden kann, den der Erzähler zwischen sich und das Erzählte legt. Daß diese Rolle des Erzählers als Spielleiter und ironisch-satirischer Interpret der Geschehnisse auf der imaginären Bühne Blitwiens jedoch nur eine Maske ist, beweisen jene Stellen im Prolog und vor allem auch im Roman selbst, wo der Erzähler in ernstem und zum Teil pathetischem Ton zu direkter Anklage übergeht - allerdings auch hier meist noch mit einem gewissen Vorbehalt in der Stimme.

Im Prolog tritt der Erzähler ausdrücklich seine Rolle als Vermittler des Geschehens vorübergehend an Nielsen ab, der einen besseren Einblick in die blitwischen Verhältnisse besitzt als er selber. Der Erzähler gibt vor, sich im Rahmen dieser "informativen Einführung" - des Prologs - "im wesentlichen" an eine "außerordentlich interessante, dokumentarische Studie" Nielsens über die blitwische Frage zu halten (BB, 15 f.). Vermittels dieser Fiktion distanziert er sich vom Stoff, und es gelingt ihm, eine Scheinobjektivität zu wahren. Durch die Übernahme der Rolle eines ausländischen Beobachters hat er sich jedoch außerdem ein indirektes Mitspracherecht bei der Beurteilung der von ihm übermittelten

Vorgänge erworben. Daß der Erzähler jedoch keineswegs gewillt ist, den im Prolog angekündigten Außensichtsstandort einzuhalten, zeigt sich bereits im 1. Kapitel des Romans. Er sieht seine Gestalten auch von innen. Der Widerspruch zwischen Einkleidung (beobachtender Ausländer) und Standpunktwahl (Innensichtsstandort und nur gelegentlich Außensichtsstandort) wird jedoch zum Teil dadurch verdeckt, daß der Erzähler hin und wieder vorgibt, nicht mehr zu wissen als die angeführten Gerüchte, oder dadurch, daß er zum Beispiel den ersten langen Gedankenmonolog Barutanskis mit einem "ungefähr" einleitet, mit dem er zu verstehen gibt, daß er nicht ganz genau weiß, was Barutanski in Wirklichkeit denkt (BB, 29). Manchmal schränkt er sein Wissen auch durch ein "vielleicht", "das ist unklar" oder "man weiß nicht warum" ein. Ein Beispiel:

(...) im mittleren und größten, dem sogenannten "Kolonnadensaal", der der mündlichen Überlieferung gemäß, man weiß nicht warum, "Kolonnadensaal" genannt wurde, denn es befand sich in ihm keine einzige Säule, also in diesem sogenannten Gala-"Kolonnadensaal" von Beaugard fand heute ein Skripnik-Abend statt.  
(BB, 300)

Hieraus wird ersichtlich, daß der Erzähler seine Allwissenheit nur in bezug auf völlig bedeutungslose Dinge einschränkt. Das wesentliche Anliegen dieser Einschränkung ist jedoch nicht die Fingierung von Wirklichkeit und die Überbrückung jenes Widerspruchs zwischen Einkleidung und Standpunktwahl, sondern die Bestätigung der Anwesenheit eines höchst subjektiven Erzählers, der hinter der Maske der Ironie zu uns spricht. Gerade dadurch, daß er selbst bei der Beschreibung eines augenscheinlich so nebensächlichen Ortes der Handlung, wie es der Kolonnaden-Saal ist, mit einer ironischen Reflexion hervortritt, läßt erkennen, wie wenig ihm daran gelegen ist, seine Anwesenheit zu verbergen.

Gemäß seinem Standort als Außenstehender registriert der Erzähler von Bb die Gesten der Personen, ihre Bewegungen, ihr



Mienenspiel oder andere Äußerungen, die für einen Zuschauer oder Zuhörer ohne Schwierigkeit erkennbar sind. Charakteristisch für den Erzähler ist jedoch, daß er nicht nur konstatiert, sondern beurteilt, analysiert, kommentiert und uns überdies auch die innerseelischen Vorgänge verrät. Noch bevor die erste Dialogszene zwischen Barutanski und Georgis beginnt, spielt der Erzähler sich als beurteilender und interpretierender Beobachter in den Vordergrund.

Barutanski unterbrach die Lektüre des Gästeverzeichnisses (...), zog mit der linken Hand eine Maryland-Jaune aus dem Päckchen, das vor ihm auf dem Tisch lag, und schnippte das Päckchen Maryland-Jaune mit dem Zeigefinger derselben linken Hand ziemlich grob zu Major Georgis hinüber, und zwar mit einer solchen Geste, als erschlüge er eine lästige Fliege. Das Päckchen Maryland-Jaune schoß in einem Schwung über die glatte Fläche des Eichentisches, und aus Angst, das Päckchen könne zu Boden fallen, schlug Major Georgis heftig auf die hellgelbe Sendung, und dieser Schlag auf den Tisch klang so derb und dumpf nach, daß diese überraschende Reaktion des Majors Georgis zu zweideutig ausfiel: einerseits fast servil und andererseits fast ungeschlacht. Er warf sich auf dieses gelbe Päckchen Maryland wie ein Hühnerhund, der apportiert, und doch hatte sein Schlag etwas, Pardon, von würdevoller Gleichberechtigung (...).  
(BB 56)

Daß der Erzähler, der die Gesten der Anwesenden mit besonderer Genauigkeit registriert und seinen Beobachterstandort hier streng beibehält, ständig mit einem Blick auf den Leser spricht, wird vor allem aus der Wendung "Pardon" klar. Zwar läßt er die Gesten der Personen nicht für sich sprechen - er zieht sie zur direkten Charakterisierung der Gesprächspartner heran -, aber er gibt doch vor, ihr Wesen nur aus diesen Gesten erschließen zu können. Charakteristisch für ihn ist die überaus genaue Beobachtung. Man gewinnt den Eindruck, daß nicht nur die sprechenden oder monologisierenden Romanfiguren vor uns stehen, sondern daß sich stets auch noch eine andere Person auf der "Szene" aufhält. Besonders deutlich kommt dies

in folgender kleiner Szene zum Ausdruck: Barutanski befindet sich allein in seinem Arbeitszimmer, d.h. Barutanski und der Erzähler, der die Telefonsignale hinter Barutanskis Rücken bemerkt, die diesem entgehen. Der Erzähler registriert sie jedoch nicht nur, sondern er knüpft eine kurze Reflexion an, die die Erwartung des Lesers auf das angekündigte Telefongespräch erregen und gleichzeitig den überlegenen Standpunkt des regieführenden Spielleiters bewußt machen soll.

Hinter Barutanskis Rücken blinkte schon ziemlich lange das rote Licht an einem der Telefonapparate auf seinem Tisch. Da er sich in einem Lehnstuhl neben dem Kamin ausgestreckt hatte, konnte er nicht sofort bemerken, wie dieses intensiv rote Licht auf dem Schreibtisch erregt aufleuchtete und wieder erlosch, als wolle es aus der Ferne eine besonders wichtige Nachricht ankündigen. Aus dem blitwischen Schneesturm und Nebel versuchte jemand mit dem Kommandanten in Verbindung zu treten und zwar über den Draht des Geheimtelefons, das (...) immer nur Dinge von erstrangiger Bedeutung übermittelte. Dieses rote Licht am Geheimapparat leuchtete weiterhin nervös auf, so als ob es in seiner taubstummen Beharrlichkeit ganz sicher wüßte, daß der Kommandant (...) nach allen Regeln der Logik früher oder später das Signal dieses geheimnisvollen Leuchtturms bemerken müßte. Und wirklich! Das Blinken hatte noch keine zwei Minuten gedauert, als Barutanski das Gefühl hatte, jemand berühre ihn mit unsichtbarer Hand von hinten am rechten Ohr; er richtete instinktiv seinen Blick auf den Schreibtisch und bemerkte das rote Signal, überzeugt davon, es handele sich wieder um eine unangenehme Nachricht.  
(Bb, 253)

Hier zeigt sich, daß der Erzähler keineswegs nur aus den Gesten der Personen auf deren Gedanken und Gefühle schließt. Weiterhin wird deutlich, warum der Erzähler immer wieder von neuem seine subjektive Anwesenheit bekräftigt und nicht hinter dem Erzählten verschwindet, wie er es im Prolog angedeutet hatte. Um die kritische Distanz und Freiheit gegenüber

seiner erzählten Welt beibehalten zu können und sich damit Spielraum für seine Ironie zu schaffen, muß die Rolle des persönlichen Erzählers bewußt vergrößert werden.<sup>9</sup> Die gelegentliche Einschränkung des Wissens und der hin und wieder eingenommene Beobachterstandpunkt tragen spielerische Züge und dienen letztlich der Bestätigung der Freiheit des Erzählers, der seinen Standort nach Belieben verändern kann. Besonders deutlich wird dies in all jenen Fällen, wo der Erzähler seinen Blickpunkt sowohl über und außerhalb der Personen, als auch in ihnen hat. Das folgende Beispiel beweist, daß der Erzähler nicht nur über das Innere einer oder einiger Personen Bescheid weiß, sondern daß er sogar mit den Gedanken und Gefühlen eines Kollektivs, wie dies die Gesellschaft darstellt, vertraut ist.

(...) und in den Gedanken begann das ratlose Umherschließen der kleinen Fische vor dem großen Hecht, aber was die äußere, konventionelle Erscheinung dieser Unruhe betrifft, so hätte, abgesehen von nervösem Hüsteln da und dort, nicht einmal das erfahrenste Auge eine besondere Bewegung in den Herzen dieser Hohlköpfe wahrnehmen können.  
(BB, 309)

Des öfteren weiß der Erzähler sogar mehr als seine Gestalten und erklärt Dinge, die den Personen im Augenblick des Sprechens oder Denkens gar nicht bewußt sind. Obwohl der Erzähler Barutanskis Gedankenmonolog mit einem "ungefähr" einführt, unterbricht er diesen mit souveräner Überlegenheit, kommentiert und beurteilt kritisch dessen Gedankengänge von seiner höheren Warte aus und macht sich überdies über Barutanskis gedankliche Entgleisung lustig:

Verwirrt von den Kontrasten verlor Barutanski trotz seines angeborenen Scharfsinns ein Moment lang die Kontrolle über dieses Bild, das in seinem Hirn aufgetaucht war, und er bemerkte

---

<sup>9</sup> Vgl. Hielscher, Karla: A.S. Puškins Verseplik. Autoren-Ich und Erzählstruktur. München 1966. (= Slavist. Beiträge. Bd. 22.), S. 110.

nicht, wie komisch er in diesem Augenblick eigentlich war. Die Wirklichkeit stimmte hier nicht mehr mit seiner Vorstellung von ihr überein, denn dies alles waren bereits Phantasmagorien an der Grenze des Opernkitsches, vor dem sich Barutanski jahrelang so schrecklich gefürchtet hatte ...  
(BB, 48)

Aus all diesen Beispielen wird ersichtlich, daß der persönliche Erzähler sich mit längeren oder kürzeren Kommentaren, Reflexionen, Urteilen, Vergleichen oder Redefloskeln und nicht zuletzt durch seinen ironischen und bisweilen sarkastischen Tonfall immer wieder in den Vordergrund spielt. Seine Anwesenheit wird vor allem in Kleinigkeiten sichtbar: kurze Kommentare in Klammern, die etwas ergänzen oder erklären und die mit einem Blick auf den Leser eingeschoben werden. R. Baumgart weist darauf hin, daß diese Stilmittel zweideutig sind, "denn aus solchen Ausrufen und Fragen spricht nicht die Geschichte selbst, sondern ein Erzähler, der die Spannungen seiner Geschichte, halb ironisch schon, mit- und nachspielt, um für sie beim Leser um eine ähnlich zwischen Ergriffenheit und Belustigung schwankende Anteilnahme zu werben."<sup>10</sup> Während in FL die Anwesenheit des allwissenden Erzählers kaum auffällt - sie wird nicht besonders hervorgehoben und erscheint einfach als selbstverständlich -, macht der Erzähler in BB, ganz abgesehen von jenen längeren Kommentaren, in denen er in eigener Person zu uns spricht, gerade durch das Spiel mit seinem Wissen und seinem Beobachterstandpunkt immer wieder auf seine überlegene Anwesenheit aufmerksam. Andererseits tritt der Erzähler, was die Darstellung der Handlung und der Vorgeschichte betrifft, doch in den Hintergrund und verwirklicht damit die im Prolog angedeutete Dramatisierung des Geschehens.

Als besonders aufschlußreich für die Beurteilung der Person des Erzählers sowie für seine Erzählhaltung erweisen sich die ersten eineinhalb Seiten von III, 9. Ebenso wie im Prolog

---

<sup>10</sup> S. 57 f.

äußert sich der Erzähler, der auch hier in der 1. Person Plural von sich spricht, über das Erzählte.<sup>11</sup> Einerseits verleiht er der im Prolog dargelegten und im Roman verwirklichten Konzeption des Ganzen als tragisch-komisches Puppentheater Ausdruck, indem er das Erzählte als "romansjerska igra" und "blitvo-blatvijska komedija" bezeichnet. Andererseits nennt er den Roman "kronika", "ljetopis" und "historija" und hebt den Bezug der fiktiven Geschehnisse zu den wirklichen politischen Ereignissen in Europa hervor. Fiktion und Wirklichkeit werden hier miteinander verflochten, und der reale Hintergrund dieser blutigen Komödie kommt zum Vorschein. Die auf einer Marionettenbühne sich abspielenden und von einem distanzierten Kommentator in ironisch-sarkastischem Tonfall erläuterten Ereignisse finden ihre Entsprechung in der Wirklichkeit des zwanzigsten Jahrhunderts und werden überdies von dieser noch übertroffen.

(...) diese unglückselige und elende blitwisch-blatwische Komödie erweist sich heute, aus der Retrospektive von zwei bis drei Jahrzehnten, als naives Vorspiel zu einer ganzen Reihe gespenstischer Gewitterstürme, die gegen Ende der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts als blutige und tödliche Drohung über die gesamte westeuropäische Zivilisation hinwegbrausen sollten.  
(F, 180)

Der Erzähler gibt sich hier als der Autor und Zeitgenosse des Lesers zu erkennen, der die Ereignisse einer geschichtlichen Epoche niedergeschrieben und Kommendes vorweggenommen hat. Der fiktive Barutanski, Sinnbild des blutrünstigen Tyrannen, findet eine Anzahl von "Imitatoren auf der politischen Bühne unseres kleinen Planeten." (F, 181). Blitwien

---

<sup>11</sup> Im Gegensatz zum Prolog wird hier die Erzählergegenwart ausdrücklich realisiert. Der Erzähler, d.h. hier der Autor, beurteilt nach einem Zeitraum von über zwanzig Jahren - nach jenem Zeitraum, der zwischen dem Erscheinen der ersten beiden Bücher und dem dritten liegt - die Geschehnisse aus rückblickender Sicht.

erweist sich als Symbol für die unmenschliche politische Wirklichkeit unseres Jahrhunderts, die durch zwei Weltkriege erschüttert wurde. Krleža spricht nicht nur von seiner fiktiven Welt als Bühne, sondern auch in bezug auf die Wirklichkeit.

Es ist der Zwiespalt zwischen Fiktion und Wirklichkeit, auf den wir hier in betonter Weise aufmerksam gemacht werden. Bereits im Prolog beginnt dieses doppeldeutige Spiel. Der Erzähler, der sich um Wahrheit der Darstellung und um Faktentreue bemüht, gibt vor, sich an Nielsens Studie zu halten, was die Darlegung der blitwischen Frage betrifft. Er betont ausdrücklich, daß diese Studie dokumentarisch fundiert sei, und unterstreicht den Charakter der Wirklichkeitsfingierung noch dadurch, daß er in einer Anmerkung das Erscheinungsjahr des Buches von Nielsen angibt. In zwei weiteren Anmerkungen fügt er erklärende Ergänzungen für den Leser hinzu, die beide ebenfalls exakt datiert sind. Weiterhin gibt er in seinem kurzen Überblick über die blitwische Geschichte die genauen Jahreszahlen an und bezieht sich auf wirkliche historische Ereignisse wie die Friedensverhandlungen in Versailles. In II, 5 führt der Erzähler den Leser an Hand eines längeren historisch-soziologischen Kommentars in die blatwischen Verhältnisse ein und gibt unter anderem einige blatwische Volkslieder wieder. Er erklärt und übersetzt diese blatwischen Lieder und Sprüche und fügt mehrmals ein "ungefähr" ein. In den Anmerkungen, die den ersten beiden Büchern angefügt sind, führt er an, daß er die Zitate der einzelnen blatwischen Volkslieder dem Buch "Blatvijas Kurtála", einer Sammlung blatwischer Volksdichtung entnommen habe, die von einem blatwischen Dominikaner zusammengestellt worden sei. Sie seien nach Motiven von Volksliedern seiner eigenen Heimat ("po motivima naše narodne pjesme") bearbeitet worden, da sich hier ("kod nas") unter den vergleichenden Philologen ("medju našim komparativnim filolozima") niemand gefunden hätte, der sie vom blatwischen Original hätte übersetzen können (BB, 401).

Was die Zeitungsartikel betrifft, die Barutanski liest, so behauptet der Autor in einer Anmerkung, daß sie Originaltexte seien, die er einem nordosteuropäischen diplomatischen Bulletin entnommen habe (BB, 401).

Alle diese Angaben dienen dazu, den Tatsächlichkeitsanspruch der dargestellten Ereignisse zu unterstreichen. Der Erzähler stellt in seiner Erzählung wirkliche Ereignisse dar - nicht erfundene. Andererseits aber steht ihm dieser, der Wirklichkeit entnommene Stoff als eine Fiktion zur freien Verfügung. Die Illusion der Wirklichkeit wird dadurch zerstört, daß der Erzähler den literarischen Charakter des Ganzen hervorhebt, daß er uns darauf aufmerksam macht, daß die von ihm fabrizierten Gestalten Puppen sind, daß er das Geschehen in einem imaginären Raum ansiedelt und daß er es überdies als "mittelalterliche Komödie" bezeichnet. Der Ton des Erzählers sowie seine Haltung haben nichts von einem Chronisten an sich, sie sind vielmehr seiner Rolle als Regisseur eines Spektakels angepaßt. Gerade in jenen Partien, wo er sich auf die realen historischen Gegebenheiten bezieht, wie im Prolog, in II, 5 und III, 9, fällt die Verfremdung durch Ironie oder komödien- und märchenhafte Elemente besonders auf. In Buch III weist er uns auf die Übereinstimmung von Fiktion und Wirklichkeit hin und läßt gleichzeitig das Bewußtsein erkennen, etwas Literarisches zu unternehmen. Ironisch reflektiert er über die Schwierigkeit, eine geeignete Methode der Darstellung zu finden, da die Angaben über die Geschehnisse im Zusammenhang mit Barutanskis Tod auf "mehr oder weniger schwachsinnigen Unwahrheiten" beruhen (F, 180). In keinem anderen Roman Krležas kommt dieses doppeldeutige Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit so zur Geltung wie in BB.

In Buch I von Z zeichnet sich die bereits in BB ersichtliche Tendenz, eine persönliche, faßbare Erzählergestalt in den Vordergrund der Erzählung zu rücken, in noch stärkerem Maße ab. Dieser Erzähler tritt weit häufiger und vor allem

weit souveräner auf als jener in BB. Er ist allein schon deshalb freier und beweglicher, weil er sich nicht auf eine bestimmte Rolle festlegt. Er besitzt mehr inneren Abstand zum Geschehen und sein Ton ist dementsprechend weniger ernst als in BB, wo der Erzähler sich um seine ironische Distanz ausgesprochen bemühen muß.

Das erste Buch von Z ist durch die Anwesenheit eines Erzählers gekennzeichnet, der sich mit kürzeren und auch längeren Kommentaren in das Erzählte einmischt, der seinen Standpunkt der Nachzeitigkeit und damit seinen Überblick über das gesamte Geschehen in Form von weit in die Zukunft hineinreichenden Vorausdeutungen immer wieder nachdrücklich ins Bewußtsein ruft, der den Leser des öfteren anspricht, der das Geschehen souverän unterbricht, um eine neue Person einzuführen, die Personen ironisch anspricht und ungeniert beurteilt und der schließlich die verschiedenen Teile der Handlung aufeinander bezieht und den Leser an bereits Geschehenes erinnert. Der Erzähler steht als Demiurg über der von ihm geschaffenen Welt, mit der er nach Belieben schaltet. Er besitzt uneingeschränkte Einsicht in das Innere aller Personen und verfügt überdies über mehr Distanz zu der Hauptperson Kamilo als der Erzähler von BB zu Nielsen. Bezeichnend ist die Art und Weise, wie die Vorgeschichte einiger Personen eingeschaltet wird. In FL, wo der Erzähler genauso wie in Z die Vorgeschichte selbst berichtet, geschieht dies verhältnismäßig unauffällig, indem nach oder vor dem Auftreten der betreffenden Figur ein oder mehrere Kapitel eingeschoben werden. In Z dagegen hält der Erzähler die Handlung mitten im Kapitel auf und macht den Leser ausdrücklich darauf aufmerksam, daß er jetzt die Vorgeschichte erzählt. So unterbricht er in höchst ironischem Ton einen Gedankenmonolog Emeričkis über seinen Sohn Kamilo und macht sich unverhüllt über Emeričkis sorgenvolle Gedanken lustig, bevor er ihn uns auf mehreren Seiten vorstellt.



Kada Presvetli De Emericzi očajava nad svojim izgubljenim sinom, treba znati tko je On, odakle je stigao On u naše zbrkane i jadne prilike, od kakvih ponosnih antenata i ispod kakvih slavnih krovova, kada se na rubu bolečive tjeskobe gubi u bolnoj neizvjesnosti nad sudbinom svojom i svoga srca porodom, gdje se sve sudbonosnije ocrtava karakter njegovog jedinca kao kobna prijetnja, koja ga može strovaliti, i njega, i sve njegove, na dno najperverznijeg pakla, među perverzne prokletnike, kojima je sudjeno da padnu od perverzne ruke svog vlastitog, perverzno djeteta ...  
(Z, 1, 255)

Die Großschreibung, die dreimalige Wiederholung des Adjektivs "pervers" und vor allem das übertriebene Pathos der Worte des Erzählers lassen keinen Zweifel an seiner Haltung gegenüber Emerički, als typischem Vertreter des kroatischen Banalbeamten.

Häufig sind ironische Seitenhiebe der Art, daß der Erzähler sich ausdrücklich der Phraseologie einer Gestalt der Erzählung oder einer bestimmten literarischen Gattung bedient:

(...) Kamilo je živio (da se izrazimo regnikolarno-kurijalnim stilom njegova gospodina oca), razdrt "bilateralno" - na dvije strane (...).  
(Z, 1, 445)

Während der Erzähler in obigem Beispiel nur einen charakteristischen Ausdruck einer Romanfigur in ironische Anführungszeichen setzt, ahmt er in folgendem die pathetische, altmodische Ausdrucksweise der kritisierten Schicht von Personen über mehr als eine halbe Seite hinweg nach. Der erste Absatz soll als Beispiel genügen:

Kamrathova gospodja supruga slomila se, kao što se piše u staromodnim romanima, pod teretom tragičnog događaja, iskapivši slabiju dozu veronala, pa kad se jedne dramatske noći sve sretno svršilo s ispiranjem gospodjina želuca na klinici, otputovala u Beč, da se tamo pod okriljem nježne sućuti svoje još žive mame generalice vrati na trnovitu stazu stradanja i patnje, sa koje će je sudbina ukloniti već slijedeće jeseni, kad joj budu javili da je njen ljubimac, jedina

njena ovozemaljska nada, Jenöke, žrtvovao  
husarsku lajtnantsku karijeru za Gvozdenu  
Slavu Dvoglavoga Orla.  
(Z, 2, 233)

Diese für den Erzähler von Z bezeichnende Haltung gegenüber den meisten Gestalten seiner Erzählung - er steht über ihnen, nimmt sie nicht ernst und macht sich sogar über ihre Krankheiten und ihren Tod lustig - findet ihren Ausdruck in der Konzeption des Ganzen als "gluma". Die Auffassung des Erzählers von der Welt als Theater und von den Gestalten als Puppen kommt auch in diesem Roman zum Ausdruck, der ähnlich wie BB als "ljetopis" und "kronika" bezeichnet wird.<sup>12</sup> Wieder wird hier, wenn auch nicht so ausgeprägt wie in BB, der Zwiespalt zwischen Fiktion und Wirklichkeit ironisch ausgespielt. Einerseits sind dem Erzähltext eine ganze Reihe von Zitaten aufmontiert, die kroatischen, ungarischen oder Wiener Zeitungen entnommen wurden, und die Personen diskutieren über politisches Zeitgeschehen, wie die Balkankriege oder die politische Situation in Ungarn und Kroatien ganz allgemein oder über ganz konkrete Attentate. Die Schauplätze der Handlung sind genau lokalisiert: Agram, Wien, Budapest. Die erzählte Welt ist die der Gestalten und des Erzählers, und sie hat ihre Entsprechung in der zeitgenössischen Wirklichkeit Österreich-Ungarns und Kroatiens. Andererseits hebt der Erzähler den fiktiven Charakter der Erzählung hervor, indem er die komödienhaften Elemente hervorkehrt und damit auf den literarischen Charakter der Erzählung hinweist.

Ähnlich wie auch schon in FL und BB treibt der Erzähler sein Spiel mit der Fiktion in der Weise, daß er über den Verlauf der Handlung reflektiert und Überlegungen anstellt, was geschehen wäre, wenn dies oder jenes Ereignis nicht einge-

---

<sup>12</sup> Der Erzähler von Z äußert sich mit einer ganz ähnlichen Formel über das Erzählte wie der von BB. Vgl. F, 180; Z, 1, 438.

treten wäre. Er fingiert ein Eigenleben der von ihm geschaffenen Gestalten. Das ironische Spiel mit der Wirklichkeit kommt in folgender Reflexion des Erzählers besonders gut zum Ausdruck und wirft ein bezeichnendes Licht auf seine Erzählhaltung:

Hätte Professor Ottokar Erdélyi nicht jene unselige "Regnikolarna varijacija" ausgerechnet in der Juli-Nummer der Zeitschrift "Barjak" veröffentlicht, dann hätte Kamilos Vater, der Erlauchte Emerički, keinerlei Anlaß gehabt, zur Audienz zum Grafen Premier zu fahren, und so hätte der Erlauchte Herr nicht erfahren, daß Kamilo mit Anna an den Plattensee abgereist, und daß es infolge dieses Ausfluges zum Bruch mit Jolanda Kamráth gekommen war. Allein diese Nachricht, daß Kamilo die Verlobung mit einem lebenswerten, überaus reichen (...) Mädchen löste, hatte den Erlauchten Emerički ganz natürlich beunruhigt, so daß er sich (leider) nicht beherrschen konnte, und diese unangenehme Nachricht infolgedessen auf direktem Wege zu seiner kranken Gemahlin gelangte, was wiederum der unmittelbare Anlaß für den Herzanfall Hortensies war, der Kamilos Mutter wie ein verfaultes Strohalmchen ans andere Ufer davontrug.  
(Z, 1, 588 f.)

Der Erzähler rafft hier sämtliche Ereignisse der ersten Kapitel zusammen, nimmt zukünftiges Geschehen vorweg und gibt gleichzeitig vor, die Gestalten der Dichtung, auf die er aus großer Distanz ironisch lächelnd herabsieht, seien wirkliche Gestalten.

Auffallend am Erzähler dieses Romans, der so souverän und willkürlich mit dem Geschehen verfährt, ist die Tatsache, daß er kaum Angaben über sich selbst macht und seine Person möglichst im Hintergrund hält. Er wird in erster Linie durch seine Urteile, seine Abneigungen oder Vorlieben und durch seine Stellungnahme zu den verschiedenen Ereignissen zu einer greifbaren Person, nicht jedoch dadurch, daß er wie in BB eine bestimmte Rolle spielt und in der 1. Person Plural von sich spricht.

Wenden wir uns nun dem zweiten Aspekt der Erzählhaltung zu, dem Leser. Welche Haltung nehmen die Erzähler der Romane dem Leser gegenüber ein und welcher Art ist dieser Leser? Der Leser gehört genauso wie der Erzähler der Fiktion an. Er wird vom Erzähler geschaffen und spielt eine bestimmte, von diesem vorgeschriebene Rolle. W. Kayser spricht von der Leserrolle, die jeweils vorgeformt wird.<sup>13</sup> Je stärker der Erzähler hervortritt, desto mehr wird auch der Leser in die Erzählung einbezogen.

In Krležas Romanen, die alle mehr oder weniger ausgeprägt satirische Züge aufweisen und durch die ständige Anwesenheit eines ironisch sprechenden, persönlichen Erzählers gekennzeichnet sind, spielt der Leser eine wichtige Rolle. Die ironische Sprechweise des Erzählers erfordert Mitdenken und Verständnis vom Leser. Es muß eine gemeinsame Basis geschaffen werden, damit der Erzähler in seiner Rolle durchschaut und der richtige Sinn seiner Worte erfaßt werden kann. "Diese gemeinsame Ebene ist das Wissen um die Fiktion des Erzählten."<sup>14</sup> Es ist jedoch nicht nur dieses Wissen um die Fiktion und das Verständnis für die Mehrdeutigkeit des Wortes, das vom Leser eines satirischen Romans gefordert wird. Von wesentlicher Bedeutung ist eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Erzähler und Leser, was die Sicht der Wirklichkeit betrifft. Der Leser soll aus der gleichen Haltung der Vernunft und Moral urteilen wie der Erzähler. In Form des Gespräches bezieht der Erzähler den Leser in einen Bereich gemeinsamer Voraussetzungen ein und mobilisiert auf diese Weise dessen seelische Anteilnahme, d.h. er versucht, den Leser gegen das Objekt der Satire und für seinen eigenen Standpunkt einzunehmen.

Der Erzähler der Romane Krležas scheint dem Leser nicht

---

<sup>13</sup> Wer erzählt den Roman?, S. 88 f.

<sup>14</sup> K. Hielscher, S. 20.

allzuviel Vertrauen entgegenzubringen, was dessen Urteilsfähigkeit betrifft. Es wird ihm nie allein überlassen, eine Person oder eine Situation zu beurteilen. Stets urteilt der Erzähler, noch bevor dem Leser Gelegenheit gegeben wird, sich ein selbständiges Urteil zu bilden. D. Zečević kommt anlässlich der Betrachtung der beiden Romane FL und NRP zu dem Schluß, Krležas Erzählweise führe dazu, daß die Freiheit des Lesers - oder besser seine scheinbare Freiheit - bedroht sei.<sup>15</sup> Bezeichnend für dieses Verfahren ist die Art und Weise, wie die Vertreter der Gesellschaft eingeführt werden.<sup>16</sup>

Charakteristisch für die Erzähler sämtlicher Romane - am ausgeprägtesten in dem Ich-Roman NRP - ist, daß sie ständig mit einem Blick auf einen imaginären Partner, den Leser, sprechen. Die vor allem in BB und Z häufig auftauchenden Floskeln wie "wirklich", "in einem Wort", "man muß wissen" und andere, die ein auf den Leser hin gerichtetes Erzählen kennzeichnen, wurden bereits erwähnt. Auch jene Wendungen, mit denen der Erzähler zuweilen Unsicherheit vortäuscht und vorgibt, nicht mehr zu wissen als die angeführten Gerüchte, oder im Ich-Roman das Eingeständnis der nicht mehr genauen Erinnerung, oder jene Wendungen, mit denen er eine Behauptung bestätigt oder beteuert, sind nur im Hinblick auf den Leser sinnvoll, dem auf diese Weise die Gewissenhaftigkeit des Erzählers bei der wahrheitsgemäßen und genauen Darstellung der Geschichte suggeriert werden soll. Häufig sind Einmischungen des Erzählers in der erläuternden Parenthese, wo er außerhalb des Textes zum Leser hin etwas bemerkt.

Es ist schon einige Jahre her (eigentlich seit jenem Tag, als die Polizei wegen Joja ins Haus von Emerički hineinplatzte), daß das Herz der Frau Hortensie wie ein kleiner scharlachroter Teufel hin und herspringt (...).  
(Z, 1, 575)

---

<sup>15</sup> S. 44.

<sup>16</sup> Vgl. Kap. I, S. 40 ff.

Obwohl die Erzähler der verschiedenen Romane ständig im Angesicht des Lesers sprechen, sind direkte Leseranreden verhältnismäßig selten. In FL finden wir keine einzige und selbst in BB ist der Erzähler mit Leseranreden zurückhaltend. Zweimal nur wird der Leser direkt angesprochen. Das eine Mal im Rahmen des Prologs, der unmittelbar an die Zuhörer oder Zuschauer gerichtet ist und der dazu dient, die Beziehung zum Leser herzustellen und sein Interesse für die Geschichte zu wecken. Unmittelbar nachdem der Erzähler sich mit zwei aufeinanderfolgenden rhetorischen Fragen an die Leser gewandt hat, spricht er diese mit "čitaoci" an. Das zweite Mal geschieht dies in III, 9, wo der Erzähler erstmals innerhalb des Romans mit einem längeren Kommentar hervortritt und seine Erzählgegenwart ausdrücklich vermerkt. Dieses Mal wendet er sich direkt an die Leser mit der Formel "poštovani naši štoci", die im Ton der Rolle des Erzählers als Ansager eines mittelalterlichen Spiels angepaßt ist. Der Erzähler von BB vermeidet, ebenso wie der von Z, eine unmittelbare Anrede an die Leser. Wird der Leser genannt, so in der Form, als ob der Erzähler über ihn spräche: "die Leser werden es uns nicht verübeln" (BB, 15), "(was die Leser dieser Chronik höchstwahrscheinlich nicht aus dem Gedächtnis verloren haben)" (Z, 1, 588). Anders der Ich-Erzähler aus NRP, der selbstverständlich viel unverhüllter hervortritt und sich keinerlei Zurückhaltung dem Leser gegenüber auferlegt. Er spricht den Leser häufig ganz direkt mit "Vi" an. Der Ich-Erzähler dieses satirischen Romans muß darauf bedacht sein, den Leser für sich zu gewinnen und ihn damit gegen die Zylinderträger einzunehmen. Gerade hier ist eine Erzähler und Leser gemeinsame Betrachtungsweise der kritisierten Erscheinungen besonders wichtig, da sie die unerläßliche Voraussetzung für die im Sinne des Erzählers und damit des Autors richtige Aufnahme dieser Kritik bildet. Erst nachdem der Ich-Erzähler sich der Zustimmung des Lesers versichert hat, beginnt er die Geschichte zu erzählen, in deren Verlauf er

sich nur noch gelegentlich direkt an ihn wendet.<sup>17</sup> So schließt er die Geschichte des Einbrechers Matko mit einem direkten Appell an das Mitgefühl des Lesers ("Versuchen Sie einmal in der Weihnachtszeit durch unseren Schneematsch in zerrissenen Leinenschuhen zu wandern" NRP, 280) ab, der die Gesellschaft, die Matkos Scheitern verursachte, mit demselben Blick des Abscheus betrachten soll wie der Ich-Erzähler. Des öfteren fordert er den Leser auf, sich in seine Lage zu versetzen, und faßt überdies sich und den Leser in der 1. Person Plural zu einer Einheit zusammen.

Versuchen Sie einmal in so eine goldumrandete, "freiheitsliebende" Weltanschauung einzudringen, die da vor uns steht wie ein Vierfarbendruck (...), und machen Sie Ihrem Herrn Mitbürger verständlich, daß seine Fiakerlogik auf Hühnerbeinen steht, und was wird er Ihnen antworten?  
(NRP, 15)

Die Geschichte, die der Ich-Erzähler zu erzählen sich anschickt, bezeichnet er als "naša historija" (NRP, 26) und bringt damit das Erzähler und Leser verbindende Interesse und Verstehen zum Ausdruck. Der Ich-Erzähler geht sogar so weit, eine der Romanpersonen ironisch als "unser lieber Dr. Werner" (NRP, 82) zu apostrophieren - ein Stilzug, der eigentlich nur dem auktorialen Erzähler ansteht.

Wie wichtig dem Erzähler die richtige Aufnahme der Geschichte durch den Leser ist, beweist der Erzähler von BB, der sich Gedanken darüber macht, ob der Leser wohl imstande sein wird, den realen Hintergrund der imaginären blitwischblatwischen Welt zu erkennen, sowie darüber, ob die sich in erster Linie auf Monolog und Dialog stützende Darstellungsform des Romans sich nicht hinderlich für das rechte Ver-

---

<sup>17</sup> Allerdings läßt der Ich-Erzähler den Leser auch hier nie aus den Augen. Ständig motiviert er sein Verhalten und entschuldigt sich direkt und indirekt für die diversen handgreiflichen Zwischenfälle. Vgl. NRP, 242, 247, 251.

ständnis erweisen könnte. Die Monologe und Dialoge seiner Gestalten erscheinen ihm als "zu schwaches Licht, als daß sie uns den finsternen und ausweglosen Pfad, auf dem sich fast alle Helden unserer Chronik verloren haben, erhellen könnten." (F, 181). Mit halb ernster und halb verstellter Stimme ruft er den Leser schließlich zu einem eigenen Urteil auf. Die Alternative, vor die er ihn stellt, beweist jedoch, daß der Erzähler den Leser zwar zur Mitarbeit auffordert, daß er ihm aber keine wirkliche Entscheidungsfreiheit gewährt.

Wie es auch immer sei, auch ohne detaillierte Kenntnis der verborgenen Geheimnisse (...), wird es möglich sein, daß unsere verehrten Leser selbst beurteilen, ob diese Periode der blitwischen Geschichte, die durch Waffengeklirr und Blutvergießen des Obersten Barutanski mit Schande bedeckt bleiben wird, ein Spuk aus einem Märchen für Kinder ist oder Omen und Prophezeiung für lange Jahre des Leidens und der Qual, die sich als Verhängnis und als Fluch nicht nur auf Blitwien, sondern auf die ganze Welt herabgesenkt haben.  
(F, 181)

Was den Ton des Erzählers betrifft, so gibt er hier seine ironische Distanz, die sein Verhältnis zu den Gestalten der Erzählung bestimmt und die auch in dem Gespräch mit dem Leser zum Ausdruck kommt, in dem Moment auf, wo er sein Anliegen berührt - die Aufdeckung und Verurteilung einer geschichtlichen Epoche, von der seine Erzählung Zeugnis ablegen will. Die Leser, deren "Gedächtnis er auffrischen" will, sind die Zeitgenossen Barutanskis, wie er es formuliert (F, 180). Erzähler und Leser gehören ein und derselben gesellschaftlichen und historischen Wirklichkeit an, sind Zeitgenossen der Romanfiguren und wissen um die zeitgeschichtlichen Hintergründe dieses politischen Romans. Die Verwendung der 1. Person Plural ("unser", "bei uns"), die dazu dient, Erzähler, Leser und die Gestalten der dargestellten Welt im Rahmen eines gemeinsamen realen zeitge-



schichtlichen Hintergrundes zu sehen, ist vor allem in NRP und in Z sehr häufig. Da der Erzähler in BB vorgibt, ein Ausländer zu sein, kann er sich kaum in die dargestellte Welt miteinbeziehen. Der Kommentar in Buch III läßt dies deutlich erkennen. Wird die 1. Person Plural in diesem Sinne benützt, so geschieht dies, um den Erzähler als zeitgenössischen Menschen ganz allgemein zu bezeichnen. In der Anmerkung zu den ersten beiden Büchern jedoch gibt sich der Erzähler in offensichtlichem Widerspruch zu seiner Rolle als Angehöriger der blitwischen Welt zu erkennen.<sup>18</sup> Besonders deutlich kommt der reale Hintergrund des fiktiven Geschehens in Z zum Ausdruck, wo der Erzähler als Bürger der Stadt Zagreb auftritt und die Leser als Bewohner Kroatiens miteinbezieht. So macht er aus seiner Vorliebe für die kroatische Nationalhymne ("ovaj naš slavni pastorage" Z, 1, 437) kein Hehl. Zagreb wird durchgehend als "Kleinstadt" oder als "rückständige, unzivilisierte Stadt" bezeichnet.<sup>19</sup> Auch der Ich-Erzähler spricht von diesem Hintergrund aus zu seinen Lesern (NRP, 18).

Häufig sind Aussagen in 1. Person Plural, wodurch Erzähler und Leser zu einer Einheit zusammengeschlossen werden. Der Erzähler, der über der dargestellten Welt steht und aus dieser Haltung der Distanz mit dem Leser über die Gestalten der Dichtung und die Geschehnisse spricht - gleichzeitig sind Erzähler, Leser und Gestalten jedoch auch Zeitgenossen - macht den Leser auf kommende Ereignisse aufmerksam und weist auf bereits Geschehenes zurück. Er bezeichnet die Geschichte, die er erzählt, als "naša pripovijest" (BB, 16), "naša blit-

---

<sup>18</sup> Vgl. S. 190 dieses Kapitels.

<sup>19</sup> Die Sicht der kroatischen Hauptstadt und, etwas allgemeiner, der kroatischen Verhältnisse, ist in allen Romanen, in G und in DD einheitlicher Natur. Vgl. NRP, 41, 47, 53, 78, 95, 232, 236, 260; BB, 143, 147; Z, 1, 439 ff., 813 f., 810; Z, 2, 41, 459; G, 29, 46, 227; DD, 92. Daß mit "Kleinstadt" Zagreb gemeint ist, geht nicht nur aus der einheitlichen Bezeichnungsweise hervor, sondern auch aus ganz direkten Apostrophierungen wie "in der Kleinstadt Agram" (Z, 1, 810).

vinska kronika" (F, 181) und "naša gluma" (Z, 2, 234).

Indem der Erzähler seine Gestalten als "unser X" bezeichnet, mit diesem Stilzug seine Anteilnahme und Vertrautheit sowie das Bewußtsein des "Gemachtseins" der Figuren der Erzählung zum Ausdruck bringend, spricht er ein ähnliches Bewußtsein im Leser an, den er an seinem Verhältnis zu den fiktiven Gestalten ausdrücklich teilhaben läßt.<sup>20</sup> Bezeichnenderweise wird das Possessivpronomen vor allem in Z verwendet, dem Roman, in dem der Erzähler subjektiver und ironischer ist als in den übrigen Romanen. Das Possessivpronomen ist hier als Ausdruck des willkürlichen Umgangs des Erzählers mit den Figuren seiner Erzählung anzusehen. Die Anteilnahme an ihrem Schicksal ist gespielt und nicht echt. Nur zweimal wird in den insgesamt vier Romanen diese Bezeichnung vom Erzähler nicht zu ironischen Zwecken verwendet. Das eine Mal, als er in begeisterten Worten von Joja, der positivsten Gestalt von Z spricht ("wundervoll war dieser unser Joachim Dijak-Žigman, genannt Joja" Z, 1, 440), und das andere Mal, als er von Nielsen als "unser Doktor Nielsen" spricht (BB, 106 ff.). Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß die Helden der Romane mit Ausnahme Niensens nie als "unser Held" angesprochen werden. Noch deutlicher als in den Romanen kommt es in einigen Erzählungen in G zum Ausdruck, daß diesem Stilzug fast durchgehend ironische Funktion zukommt.<sup>21</sup> Gerade jene Gestalten, die er verlacht und die ihm sogar verhaßt sind, nennt er "unsere liebe Charlotte" (G 35), "unseren berühmten Ritter Oliver" (G 20) oder "unseren sympathischen Helden" (G 281). Auch dann, wenn der Erzähler die Gestalten nicht als "unser X" bezeichnet oder das Erzähler und Leser gemeinsame Interesse durch ein "naša historija" und dergleichen zum Ausdruck bringt, faßt er sich

---

<sup>20</sup> Vgl. K. Hielscher, S. 21.

<sup>21</sup> Vgl. v.a. "Svadoa velikog župana Klanfara" (G, 281-295).

und den Leser des öfteren in der 1. Person Plural zu einer Einheit zusammen ("die menschliche Dummheit ist eine finstere Kraft unter uns" NRP, 16). Vor allem in BB, wo sich nicht nur der Erzähler, sondern auch der Leser in der Position eines Ausländers befindet, wird die gemeinsame Ebene besonders betont.

Aus all diesen direkten Hinwendungen an den Leser sowie aus der Miteinbeziehung des Lesers durch Wir-Aussagen wird ersichtlich, welche Haltung der Leser einzunehmen hat. Der Erzähler sieht in ihm nicht nur den Zuschauer eines auf der Bühne abrollenden Geschehens, der zum Mitspieler des Erzählers als Spielleiter wird, dessen Maske es zu durchschauen und auf dessen Ton es einzugehen gilt, sondern auch denjenigen, der imstande ist, die zeitgeschichtlichen, politischen und gesellschaftlichen Fakten aufmerksam zu verfolgen, die ihm von einem um die historische Wahrheit bemühten Chronisten dargeboten werden.

Für alle Romane Krležas, in denen der Erzähler greifbare Gestalt annimmt, gilt, daß zwischen Erzähler und Leser ein enges Verhältnis besteht und daß Erzähler und Leser in etwa auf einer Ebene stehen, die sich über den Personen der Erzählwelt befindet. Es wird in erster Linie eine Gemeinschaft zwischen Erzähler und Leser hergestellt, in die die Romanpersonen nur gelegentlich miteinbezogen werden. Trotzdem blickt der Erzähler in gewisser Weise auch auf den Leser herab. Das Verhältnis Erzähler-Leser beruht nicht auf einer gleichberechtigten Partnerschaft, sondern vielmehr auf einer Vorrangstellung des Erzählers, dessen Diktat sich auch der Leser zu beugen hat. Er wird mehr oder weniger deutlich mit allen Mitteln dazu gezwungen, sich die Sichtweise und Auffassung des Erzählers anzueignen.

## 2. Die Kommentare des Erzählers

Im Gegensatz zum modernen Roman, wo mit dem Zurücktreten des Erzählers und dem Verlust seines olympischen Standpunktes dessen Kommentare zum Geschehen wegfallen und der Leser infolgedessen "kommentarlos mit der Subjektivität des Erlebnisses einer Romangestalt"<sup>22</sup> konfrontiert wird, sind für die Erzähler der Romane Krležas und ihre Erzählhaltung gerade die zahllosen Kommentare charakteristisch, mit denen sie das Geschehen begleiten. Genauso wie die Vorausdeutung sind auch die Kommentare des Erzählers als Ausdruck der Überlegenheit nur von einem Standpunkt der Überschau über das gesamte Geschehen aus möglich.

In erster Linie sind die Kommentare des Erzählers als Ausdruck seiner kritischen Distanz gegenüber der Welt seiner Erzählung anzusehen. Der Erzähler der Romane Krležas geht nie ganz in seinen Gestalten auf. Gerade in bezug auf die Helden der Romane, die sowohl zu Trägern seiner Weltanschauung werden, als auch seiner Kritik an den Vertretern der Gesellschaft Ausdruck verleihen, zeigt sich die zwischen Annäherung und Distanz schwankende Haltung des Erzählers besonders deutlich. Ganz allgemein läßt sich folgendes feststellen: je weniger sich der Erzähler mit der sprechenden oder denkenden Gestalt identifiziert, desto häufiger sind die Kommentare, die deren Worte oder Gedanken begleiten.

Sehen wir die Kommentare des Erzählers in den Romanen Krležas nur als Ausdruck seiner Distanz gegenüber dem Erzählten an, so lassen wir eine für diesen Erzähler charakteristische Verhaltensweise außer acht. Das auffällige Bedürfnis des Erzählers, das Verhalten der Romanpersonen sowie deren Gedanken und Worte zu kommentieren, ist auf sein Streben nach Klarheit, Eindringlichkeit und Unmißverständnis

---

<sup>22</sup> Vgl. F. Stanzel: Innenwelt. Ein Darstellungsproblem des englischen Romans. In: GRM, 12, 1962, 285.

lichkeit zurückzuführen. Der Erzähler läßt die Worte oder Gedanken seiner Figuren nicht für sich sprechen, er gibt dem Leser vielmehr immer wieder Anweisung, wie er sie aufgefaßt haben will. Er führt den Leser in die Monologe oder Gespräche der Romanpersonen ein, indem er das Thema vor Beginn dieser Monologe oder Gespräche nennt. Er unterbricht die Personen immer wieder, erklärt und beurteilt ihre Äußerungen, und er schließt die Monologe häufig in Form einer kurzen Zusammenfassung ab, die nicht selten eine Beurteilung der Gedanken der Gestalt mit sich bringt.

Da die erzählerische Zwischenrede sowohl im Zusammenhang mit der Rededarstellung als auch im Verlauf dieses Kapitels bereits mehrmals berührt wurde, sollen hier einige Beispiele für die häufigsten Formen genügen. Die Kommentare des Erzählers reichen von der einfachen teilnehmenden Bemerkung bis zu längeren Kommentaren allgemeiner Art, wie zum Beispiel der historisch-soziologische Kommentar zu Beginn von II, 5 in BB, mit dem uns der Erzähler in die blatwischen Verhältnisse einführt. Im allgemeinen ist jedoch zu bemerken, daß längere Reflexionen des Erzählers in den Romanen Krležas vermieden werden. Zu diesem Zweck werden die Helden oder andere Hauptpersonen vorgeschoben.

Die weitaus meisten Kommentare des Erzählers führen in die Gedankenmonologe der Hauptpersonen ein. Besonders in FL finden wir eine große Anzahl solcher Kommentare. In folgendem Beispiel schließt der Kommentar des Erzählers einen Gedankenmonolog Filip ab und leitet überdies in einen neuen Monolog ein:

Wenn Filip sich so in derartigen Reihen verschrobener und bizarrer Beobachtungen verlor, wußte er selber, daß er sich in eine unmalerische Sehweise verirrt (...), aber dieser Verfallsprozeß, diese unaufhaltsame Entfremdung quoll immer üppiger und gebieterischer aus ihm hervor.  
(FL, 40)

Hier beurteilt der Erzähler die Gedankengänge Filips, gibt seine Vertrautheit mit Filips Innerstem zu erkennen und bringt abschließend zum Ausdruck, daß er mehr weiß als dieser. Bereits aus diesem Beispiel wird ersichtlich, in welchem Maße der Erzähler sich als zusammenfassende, vorausweisende, beurteilende, gleichzeitig Einblick und Überblick besitzende Gestalt ausweist, die die Führung auch dann nicht aus der Hand gibt und ständig anwesend bleibt, wenn eine Person der Erzählung reflektiert. In den folgenden Romanen sind die Monologe der Figuren länger und die Kommentare des Erzählers bei weitem nicht so häufig wie in FL, sie sind jedoch trotz unterschiedlicher Häufigkeit für alle Romane charakteristisch. So werden die Monologe Barutanskis - vor allem in den ersten Kapiteln des zweiten Buches - des öfteren von einem allwissenden, höchst kritischen Erzähler kommentiert. Ein Beispiel:

In Barutanskis Innerem war es in letzter Zeit immer finsterner geworden. Gegen seine erhabene Überzeugung, man müsse sich blind an seinen eigenen Lebensstil halten und dürfe nicht "psychologisieren", versank er immer tiefer in dem Morast einer zersetzenden (...) Nervosität. Immer deutlicher fühlte er, wie er langsam die Sicherheit des Blicks und der Überzeugung einzubüßen begann, wie er sich in seinen eigenen Widersprüchen verfang, so daß ihm sein ganzes Leben wie ein nebeliges und unklares Gewirr offener Fragen vorkam (...). Vom Glutende seiner Zigarette stieg Rauch in Kringeln empor (...), der den ganzen Raum um Barutanski mit Schwaden einer trüben und verschwommenen Bildlichkeit überzog, die auf fatale Weise mit dem Begriff des Geschehens ganz allgemein übereinstimmte. - Auch das Geschehen als solches hat keinen tieferen Sinn als der Rauch einer zufällig angezündeten Zigarette!  
(NB, 192 f.)

Dieser etwas längere Kommentar führt nicht nur in den mit Gedankenstrich deutlich gekennzeichneten Monolog Barutanskis ein, sondern er dient der Analyse seines Zustandes, die in den folgenden Monologen ihre Bestätigung findet.

Der Erzähler läßt seine kritische Distanz gegenüber der reflektierenden Person nicht nur durch überlegene Urteile erkennen, sondern er manifestiert seinen Abstand zusätzlich noch durch einen ausgesprochen ironischen Ton.<sup>23</sup> Barutanski übernimmt in seinem Gedankenmonolog nicht nur das Stichwort "Geschehen" aus dem Kommentar des Erzählers, sondern er knüpft auch noch an das Bild mit der Zigarette an. Das vom Erzähler gewählte Bild taucht somit im Bewußtsein der Romanperson auf.

In Z dienen die weitgehend in ironischem Ton gehaltenen Kommentare weniger der Einführung und Beurteilung der Monologe der Romanpersonen, als vielmehr der Bestätigung der Anwesenheit eines subjektiven Erzählers. So verbindet dieser zum Beispiel seinen Kommentar zum Tode der Frau Emeričkis mit einer ironischen Spekulation:

Die müden Augen der Frau Hortensie erloschen im Jahr ihrer silbernen Hochzeit, und wenn sie mit ihrem Weggang noch bis zum Herbst gewartet hätte, wäre dieses Jubiläum der Familien Habelić-Emerički ihrem Wunsch entsprechend mit dem größten Pomp gefeiert worden, von dem sie dauernd schwärmte (...).  
(Z, 2, 5)

### 3. Der auktoriale Erzähler als typische Erzählergestalt der Romane Krležas

Obwohl wir in jedem der drei Er-Romane Krležas einen jeweils anderen Erzähler vor uns haben, lassen sich trotzdem eine ganze Reihe wesentlicher Züge feststellen, die ihnen

---

<sup>23</sup> Auf den längeren Kommentar, in dem der Erzähler zu einem Bild Stellung nimmt, das in Barutanskis Gedanken auftaucht, wurde bereits hingewiesen (vgl. S. 187 f. dieses Kapitels). Der Erzähler korrigiert hier Barutanskis Vorstellung von der Wirklichkeit über dessen Kopf hinweg und macht ihn lächerlich, indem er uns auf dessen hohles Pathos ganz direkt aufmerksam macht.

gemeinsam sind. Überspitzt formuliert: trotz der Unterschiede, die selbstverständlich von Roman zu Roman bestehen, können wir von einer für die Romane Krležas typischen Erzählergestalt sprechen.<sup>24</sup> Selbst der Erzähler aus NRP, der auf Grund der Erzählsituation des Ich-Romans eine Sonderstellung einnimmt, weist gewisse Ähnlichkeiten mit diesem Typ des Erzählers auf. Da nicht das erlebende, sondern das erzählende Ich in den Vordergrund der Erzählung tritt, erfolgt eine Annäherung des Ich-Romans an die Erzählsituation des auktorialen Romans.

Fassen wir die für diese typische Erzählergestalt wesentlichen Züge noch einmal zusammen. Es ist dies ein persönlicher Erzähler, der vollen Überblick über das gesamte Geschehen sowie Einblick in das Innere aller Personen besitzt. Grundsätzlich ist es ihm jedoch möglich, die verschiedensten Standpunkte einzunehmen. Im Prinzip allwissend - des öfteren weiß er mehr über die Personen als sie selber - gibt er gelegentlich vor, dieses oder jenes nicht genau zu wissen; gleichzeitig mit dieser Einschränkung läßt er jedoch meist seinen olympischen Standpunkt durchblicken, indem er etwa künftiges Geschehen vorwegnimmt. Obwohl das fingierte Nichtwissen des Erzählers dazu dient, den Anschein zu erwecken, die Geschehnisse hätten sich wirklich zugetragen, ist die Einschränkung seines Wissens so willkürlich, daß der fiktive Charakter des Ganzen und damit das Spiel des Erzählers mit der Fiktion in besonderem Maße bewußt wird.

Charakteristisch für diesen Erzähler ist, daß die Erzählung in ihrer Gesamtheit durch seine subjektive Anwesenheit gekennzeichnet wird. Nie spricht er als kalter, objektiver, unparteiischer Berichterstatter zu uns, der das Erzählte unbeteiligt übermittelt. Er spricht mit erhobener Stimme, nimmt Stellung, wertet und urteilt, bejaht ironisch und klagt di-

---

<sup>24</sup> Interessanterweise treffen wir in einigen Erzählungen in G auf eine ganz ähnliche Erzählergestalt wie in den drei Er-Romanen Krležas.



rekt an. Er wendet sich gelegentlich unmittelbar an die Leser, faßt diese und sich selbst in der 1. Person Plural zu einer Einheit zusammen, bezeichnet andererseits sich, die Leser und die Gestalten der Erzählung als Angehörige ein und derselben gesellschaftlichen Wirklichkeit, spricht hin und wieder unter Verwendung des Possessivpronomens von den Romanpersonen und kennzeichnet sie dadurch als Produkte seiner Phantasie. Spricht er von seiner eigenen Person, so geschieht dies in der 1. Person Plural oder - häufiger - unter Verwendung des Reflexivpronomens. Obwohl die direkten Leseranreden selten sind, erzählt dieser Erzähler immer mit dem Blick auf den Leser, mit dem er durch die Zugehörigkeit zu derselben Wirklichkeit, durch das gemeinsame Interesse an der Geschichte, durch die Kenntnis der Welt, Verständnis für ironisches Sprechen und durch das beiden gemeinsame Wissen um die Fiktion des Erzählten verbunden ist. Durch Ausrufe, rhetorische Fragen und nicht zuletzt durch die Wortwahl verrät er seine Anteilnahme an dem Erzählten, von dem er sich vermittels der Ironie distanziert. Ironie, Sarkasmus und bisweilen Humor verraten, daß er sich mit den Personen der Erzählung nicht auf eine Stufe stellt. Identifiziert er sich mit einer Person, so stets nur vorübergehend, um alsbald wieder durch persönliches Hervortreten und durch Kommentare seine Distanz gegenüber dem Erzählten zu manifestieren. Er steht gleichzeitig über dem Erzählten und mitten in ihm. Distanz und Einfühlung kennzeichnen seine Erzählhaltung gleichermaßen.

Obwohl wir in Krležas Romanen auf eine Reihe moderner Erzähltechniken treffen wie erlebte Rede, innerer Monolog, Reduzierung der Fabel, Eindringen des Essayismus in den Roman, Darstellung simultaner Abläufe und parataktischen Satzbau, weisen sämtliche angeführten Merkmale den Erzähler dieser Romane als den typischen auktorialen Erzähler aus, der trotz aller modernen Züge in der Erzähltradition des neunzehnten Jahrhunderts wurzelt. F. Stanzel führt als wesentliche Kennzeichen der auktorialen Erzählsituation an, daß der Erzähler

trotz aller Annäherung immer auf "die Trennung der Seinsbereiche zwischen Erzähler und Erzähltem bedacht ist."<sup>25</sup> Diese Distanzierung von der dargestellten Welt ermöglicht es ihm, eine "Position der Überlegenheit über seine Gestalten einzunehmen"<sup>26</sup>, die die Voraussetzung für seine auktoriale Freiheit schafft. Er besitzt vollen Überblick über das Erzählte, in das er fortwährend lenkend, regieführend und deutend eingreift. Charakteristisch für ihn ist das Spiel zwischen "auktorialer Freizügigkeit und augenscheinlicher Verleugnung derselben"<sup>27</sup>, denn "das auktoriale Medium behält trotz der verschiedenen Einkleidungen etwas von seiner auktorialen Freizügigkeit, wodurch es sich als Maske und Erscheinungsform des Autors und Schöpfers der Erzählung auszeichnet."<sup>28</sup>

Distanz, Überlegenheit und Freiheit gegenüber dem Erzählten - all dies kommt den Bedürfnissen des ironischen und satirischen Erzählers in besonderem Maße entgegen. Die Grundvoraussetzung für Ironie und Satire ist die Anwesenheit eines persönlichen Erzählers, der immer im Erzählen anwesend ist, der sowohl Abstand hält als sich auch in seine Figuren hineinversetzt.

---

<sup>25</sup> Die typischen Erzählsituationen im Roman, S. 42.

<sup>26</sup> Ebd., S. 38 f.

<sup>27</sup> Ebd., S. 41.

<sup>28</sup> Ebd., S. 35.

#### 4. Romanfiguren, Erzähler und Autor in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit

Prüfen wir das Verhältnis des Erzählers zur fiktiven Welt seiner Erzählung und vergleichen wir seine Auffassung von dieser Wirklichkeit mit der der Romanpersonen, für die die Welt des Romans die einzige Wirklichkeit ist, so stellen wir fest, daß nicht nur die Erzähler der vier verschiedenen Romane ein und dieselbe Sicht dieser Wirklichkeit aufweisen, sondern auch die Figuren der Erzählung. Diese Sicht der Wirklichkeit findet ihren Ausdruck in einer Reihe von Schlüsselwörtern, die sowohl in den Kommentaren des Erzählers als auch in den Gedanken und Worten der Romanpersonen zur Bezeichnung der fiktiven Welt herangezogen werden. Ein *e i n h e i t l i c h e s* Weltbild liegt den Äußerungen der Erzähler über die Welt des Romans und denen der Figuren der Erzählung zugrunde. Wesentlich ist, daß diese Übereinstimmung nicht nur zwischen Erzähler und Held herrscht, sondern auch zwischen Erzähler und negativen Figuren, von denen seine Distanz weit größer ist.

Greifen wir einige der zentralen Begriffe heraus, die die Einstellung der Erzähler und der Romanpersonen gegenüber der sie umgebenden Wirklichkeit widerspiegeln: "ludnica", "zvje-rinjak", "blato", "kazalište" ("scena", "predstava", "gluma", "igra", "komedija", "opereta", "cirkus", "daske", "glumac", "lutka", "maska", "uloga").

So verschiedene Personen wie Jadviga (NRP, 98), Barutanski, Nielsen (F, 198), Blithauer (F, 91), Emerički (Z, 2, 41) und Kamilo (Z, 2, 44, 720) empfinden die Wirklichkeit, in der sie leben, als Irrenhaus ("ludnica"). Barutanski:

"Ist denn all das, was sich angefangen von den Aragoniern bis zum heutigen Tag in Splitwien abspielt, nicht ein Irrenhaus? (...) ist denn all das, was den Menschen heute hier zerfleischt, nicht Irrsinn, und wer ist schließlich hier bei uns normal?  
(F, 77)

In NRP erscheint die gesamte Welt des Romans unter dem Aspekt eines großen Irrenhauses.<sup>29</sup>

Häufig wird auch der Begriff "blato" (Morast, Schlamm, Schmutz) zur Bezeichnung dieser Wirklichkeit verwendet. Filip's Sehnsucht, diesem ihn umgebenden Morast zu entkommen, ist für alle Helden der Romane charakteristisch.<sup>30</sup> Selbst der von Nielsen als Henker bezeichnete Georgis stellt fest, daß man von falschen Voraussetzungen ausginge, wollte man in "diesem unseren Morast" einen wirklichen Menschen suchen (BB, 81).

Die Menschen, die dieses Irrenhaus bevölkern und die in diesem Morast leben, werden durchgehend mit Tieren verglichen und es wird dementsprechend "zvjerinjak" (Zwinger) als dritter wesentlicher Begriff zur Bezeichnung der Wirklichkeit verwendet. Filip sieht im Menschen ein in einem Käfig lebendes Tier, dessen Bewegungen die einer Hyäne sind (FL, 39). Für Kyriales steht der Mensch auf einer noch tieferen Stufe als der Affe (FL, 194), und der Ich-Erzähler aus NRP sagt, er lebe umgeben von zweibeinigen Tieren in einem stinkigen Zwinger (NRP, 21). Barutanski, der mehrmals vom Erzähler mit einem Tier verglichen wird - ebenso Georgis - (BB, 77, 194, 260 f., 268) sieht sich in der Rolle des Tierbändigers. Für ihn sind die Menschen Raubtiere und gehören als solche zu der "gefährlichsten Art von Fleischfressern" (BB, 37). Barutanskis Devise ("Der Mensch ist dem Menschen noch immer ein Wolf" BB, 194) lautet ganz ähnlich wie die des Professors Burgwaldsen: "Sunt homines ex natura hostes" (BB, 114). Für den Pater Baltrušajtis steht der Mensch trotz aller technischen Errungenschaften einem "diluvialen Menschenfresser näher als dem Begriff des Menschen" (BB, 226). Das Bild, das Nielsen in seinem offenen Brief von Barutanski und dessen Kabinett und damit von der blitwischen Wirklichkeit zeichnet, stimmt mit dem Urteil des Erzählers, Barutanskis und der meisten anderen Personen des Romans überein:

---

<sup>29</sup> Vgl. Kap. VI, S. 239.

<sup>30</sup> Vgl. FL, 71; NRP, 82 f., 188, 259; BB, 87 f.; Z 1, 807.

Ihr Kabinett gleicht heute mit seinen Ministern einem Zirkuskäfig, in dessen Mitte Sie in der lächerlichen Gala des Oberdompteurs von Blitwien mit einer Schreckschußpistole knallen, und Ihre Ministeraffen sitzen grinsend auf ihren goldenen Stühlen (...).  
(BB, 59 f.)

Weitaus am häufigsten aber sind die Begriffe, in denen der operetten- und farcenhafte Charakter der Wirklichkeit zum Ausdruck kommt. Die Welt ist ein großes Puppentheater, eine zugleich komische und tragische Theatervorstellung, in der die Personen als Masken und Puppen auf den Wink des unsichtbaren Regisseurs agieren. Am konsequentesten gestaltet Krleža diese Auffassung von der Wirklichkeit als Bühne in BB; mehr oder weniger ausgeprägt kommt sie jedoch in allen Romanen zum Ausdruck.<sup>31</sup> Sowohl die Erzähler aller Romane als auch die meisten Personen nehmen die Wirklichkeit des Romans und die darin lebenden Gestalten unter diesem Aspekt wahr.<sup>32</sup>

Wie im chinesischen Volkstheater schlafen auch wir im Zuschauerraum, hier essen wir, hier leben wir und hier sterben wir auch. Wir wohnen einer verwunschenen Aufführung bei, bei der wir Schauspieler und Zuschauer in einer Person sind. Nicht imstande zu unterscheiden, wer Schauspieler und wer Zuschauer ist, können wir auch nicht herausfinden, wer wen betrachtet: die Schauspieler die Zuschauer oder umgekehrt?  
(NRP, 252 f.)

---

<sup>31</sup> Vgl. Kap. III, S. 144 ff.

<sup>32</sup> Vgl. FL, 108, 135 (Filip); NRP, 22, 32, 36 f., 48, 50 f., 254 (Ich-Erzähler); BB, 36 ff., 240; F, 77, 186 f. (Barutanski); F, 152, 204 f., 225 f., 231, 236, 241 f. (Nielsen); BB, 186 (Knutson); BB, 196 (Baltrušajtis); F, 104 (Blithauer); Z, 2, 40 (Emerički); Z, 2, 246, 278 (Amadeo); Z, 1, 606 f., 793 f., 803, 808; Z, 2, 45, 53, 62, 256, 287, 435, 443, 449, 714 ff., 723 (Kamilo). FL, 102; BB, 24 f., 48 f., 72, 106, 261, 275; F, 180 f., 187, 192 f., 224, 231, 236; Z, 1, 255 f., 286, 606, 800 ff., 808; Z, 2, 234 f., 281, 459 (Erzähler).

Wir stellten fest, daß die verschiedenen Erzähler der Romane große Ähnlichkeit untereinander aufweisen, so daß wir von einem typischen Erzähler sprechen können. Weiterhin ergab sich, daß die Auffassung dieses Erzählers von der Welt des Romans mit der der Romanpersonen übereinstimmt. Die Existenz nur eines Erzählers sowie die einheitliche Sicht der Wirklichkeit führt uns über Erzähler und Romanpersonen, also aus dem fiktiven Bereich, zurück in die Wirklichkeit, zum Autor der Romane, Miroslav Krleža. Nachdem die "Mittlere Existenz des eingreifenden Erzählers" bis jetzt nur nach einer Seite hin, nämlich "nach ihrem fiktiven Persönlichkeitswert als Vermittler zwischen Erzählgegenstand und Leser" geprüft wurde, soll sie abschließend noch in ihrem "Verhältnis zur realen Persönlichkeit des Autors" betrachtet werden.<sup>33</sup>

Krležas Tagebuch bestätigt uns, daß dem einheitlichen Weltbild des fiktiven Erzählers sowie der fiktiven Figuren das Weltbild des Autors selbst zugrunde liegt. Einige Beispiele zu den angeführten zentralen Begriffen:

Die Telegraphendrähte überbringen Nachrichten, lauter schlechte Nachrichten, und ich denke mir: dies ist ein Irrenhaus. Wie kann man unter diesen Verrückten ein normaler Mensch bleiben?  
(DD, 102)

Krleža, der glaubt, von der "apokalyptischen Flut der Wirklichkeit" (DD, 214) davongetragen zu werden, verspürt genauso wie die Helden der Romane das Bedürfnis, diesem Irrenhaus zu entkommen (DD, 41, 49 f., 53 f., 68). Das Mittelalter erscheint ihm angesichts dieser Wirklichkeit ("rasap diluvija", "rasulo Razuma, Uma i Pameti") geradezu als Paradies (DD, 332). Auch er glaubt, daß es bis auf den heutigen Tag nicht gelungen ist, "das Tier im Menschen zu zähmen" (DD, 32). Er schreibt in sein Tagebuch:

---

<sup>33</sup> E. Lämmert, S. 69.

Um in diesem Zwinger mit den Affen zusammen leben zu können, benötigt man immerhin und trotz allem eine ziemliche Dosis Zynismus.  
(DD, 158)

Aufschlußreich erweist sich auch seine autobiographische Studie "Djetinjstvo u Agramu", in der wir auf folgende Definition der Puppe und des Puppentheaters treffen:

Der Mensch ist den naheliegenden Weg der Verdummung und der Abstumpfung gegangen, und er wird als hölzernes Spielzeug enden, denn man hat begonnen, aus ihm das zu formen, was man auf diesem Basar braucht: eine passive Figur in diesem Puppentheater, das man "gesellschaftliches Leben" (...) nennt (...).  
(S. 342)

## 5. Der Satiriker Krleža

Krleža leidet genauso wie seine Hauptpersonen, insbesondere seine Helden, an einer Wirklichkeit, die ihm entstellt, verzerrt, irrsinnig und chaotisch erscheint. Seine Sicht der Welt ist die des Satirikers, der die Mangelhaftigkeit der Realität intensiv empfindet und der sich zutiefst getroffen gegen sie auflehnt. Ch. Heidemann bezeichnet als Satire "jene Art der Weltbetrachtung (...), deren Bewußtseinsinhalt der Kontrast von Ideal und Realität ist und die auf einer besonders starken Sensibilität für die irdischen Unzulänglichkeiten beruht, welche sich ihr in riesenhafter Vergrößerung des dem durchschnittlichen Sinn sichtbaren Formats aufdrängen."<sup>34</sup> Die Menschen sind für den Satiriker Krleža Puppen und Masken, und die Wirklichkeit ist ein chaotisches Irrenhaus, überreich an Kontrasten. In BB ist die Welt des Romans die eines großen Puppentheaters, in NRP wird die Umkehrung aller Werte, der Aufbau einer verkehrten Welt radikal

---

<sup>34</sup> Satirische und polemische Formen in der Publizistik von Karl Kraus. Diss. Berlin 1958, S. 42.

demonstriert: der vernünftige und wahrheitsliebende Mensch wird für verrückt erklärt und ins Irrenhaus gebracht, und die Mörder, Lügner und Betrüger werden als verdienstvolle Bürger gepriesen und genießen allgemein hohes Ansehen. Verkehrung und Verzerrung stehen im Dienst der satirischen Negation.

In seiner Konzeption der Wirklichkeit sowie in seiner Haltung gegenüber dieser Wirklichkeit steht Krleža Karl Kraus und George Grosz nahe, über die er Essays verfaßte, die sich vor allem in bezug auf Krleža als aufschlußreich erweisen.<sup>35</sup> Alle jene Züge, die er an den beiden hervorhebt, kennzeichnen nicht nur diese, sondern genauso Krleža selbst und dessen satirische Weltbetrachtung. An K. Kraus, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Lügen "einer kriminellen Zeit" aufzudecken und "'der großen Zeit' die Maske abzureißen", bewundert Krleža vor allem die Schärfe der Sehweise (S. 349 f.). Was G. Grosz betrifft, von dem Krleža sagt, er wäre vom Satiriker zum Chronisten und vom Chronisten zum tendenziösen Prediger geworden (S. 252), so hebt er besonders die "scharfsichtige Liebe zur Wahrheit und zur Wahrhaftigkeit" hervor (S. 25) sowie die "nüchterne Kälte", mit der Grosz die zeitgenössische chaotische Wirklichkeit analysiert:

(...) alle dringen sie unter die Haut, aber diese Anatomie ist bei keinem von ihnen (selbst bei dem extremsten von allen, bei Karl Kraus) so grausam wie bei George Grosz.  
(S. 251)

Krleža überträgt seine Haltung des Protests und der Verneinung auf die Helden der Romane. Protest und Rebellion seiner Helden - dies ist das zentrale Thema aller vier Romane. Keiner der Helden findet sich mit der Wirklichkeit ab, alle

---

<sup>35</sup> "Karl Kraus o ratnim stvarima", "Uspomeni Karla Krausa", "O njemačkom slikaru Georgeu Groszu". In: Krleža: Hrvatska književna kritika. VI. Zagreb 1953, S. 347-373, 251-60.



engagieren sich mehr oder weniger ausgeprägt im Kampf gegen sie. Krleža und seine Helden sind leidenschaftliche Verfechter der Wahrheit, der Freiheit und der Menschlichkeit. Bezeichnend für die Haltung des Satirikers Krleža ist die Klage Nielsens, daß die Wahrheit niemand hören wolle, da sie unbequem sei (BB, 104).<sup>36</sup> Aus dieser Haltung heraus wird verständlich, warum der Satiriker sich gezwungen sieht, die Wahrheit entweder durch übertriebene Verneinung oder durch direkte Aussagen und Wiederholungen sinnfällig zu machen.

Dieselben Begriffe, die Krleža heranzieht, um seine Methode der Darstellung zu bezeichnen, finden wir bei den Helden der Romane wieder: "anatomija", "skalpiranje", "ići pod živo meso" ("pod kožu", "u utrobu", "u crijeva"), "dijagnoza", "analitička metoda", "raskrinkati", "skinuti masku". Folgende Worte schreibt Krleža in sein Tagebuch:

In der konventionellen Ästhetik besteht eine bestimmte Grenze, bis zu der der Geschmack des zeitgenössischen, literarisch gebildeten Snobs die analytische Methode erträgt - auf keinen Fall jedoch darf man mit dem Messer bis unter die Haut vordringen! Das Skalpieren empfiehlt sich nicht und wenn möglich ebenso nicht der geringste anatomische Eingriff (...). Überschreitet man in seinen literarischen Forderungen diese Grenze, so heißt es, man sei "bizarr", "überspannt", "destruktiv" und "dekadent", ein "krankhaft veranlagter Mensch", ein "Schädling der Gesellschaft" usw., usw. Alles andere, nur nicht unter die Haut gehen und vor allem nicht bis in die Eingeweide vordringen und erst recht nicht bis in die Gedärme!  
(DD, 190 f.)

Mit fast denselben Worten wendet sich der "sixtinische Schatten" an den Ich-Erzähler aus NRP, als dieser angesichts der ihn umgebenden Touristenherde zu sich sagt, daß man über all dies ein Buch schreiben müßte (NRP, 271). Nach derselben Methode geht auch Filip vor, wenn auch mehr unbewußt, als er ein Porträt seiner Mutter malt, das nie vollendet wird, weil

---

<sup>36</sup> Vgl. ebenso NRP, 254; DD, 131.

seine Mutter von dem, was unter Filips Händen entsteht, entsetzt ist. Filip dringt, je länger er an diesem Porträt malt, immer weiter zu dem wirklichen Gesicht seiner Mutter vor, das hinter einer Maske verborgen ist. Der Prozeß des Malens kommt einer Demaskierung des Objektes gleich. Wieder wird dieser Vorgang mit demselben Vokabular beschrieben. Filip dringt mit seinem Pinsel bis "unter die Haut", so daß sich die "Epidermis" unter den "scharfen Borsten des Pinsels" wie unter einem "Rasiermesser" öffnet. Wie mit einem "Skalpell" schneidet er das unter einer dicken Schicht von Schminke verborgene Gesicht seiner Mutter heraus (FL, 89 f.).<sup>37</sup>

Hinter aller Negation steht jedoch der Wunsch nach Veränderung und Besserung der Verhältnisse. Krleža begehrt nicht nur gegen das Übel auf, sondern er versucht durch Aufdeckung zu dessen Überwindung beizutragen. Er sieht seine Aufgabe als Schriftsteller darin, Zeugnis abzulegen von der ihn umgebenden unmenschlichen Wirklichkeit, damit die Greuelthaten nicht vergessen, sondern im Bewußtsein der Menschen wach erhalten werden. Kommende Generationen sollen gewarnt werden, in der Hoffnung darauf, daß sich das Schreckliche nicht wiederholt.<sup>38</sup> Nielsen gibt deswegen den Kampf nicht auf und begeht nicht Selbstmord, weil "ein Etwas, das stärker war als sein eigener Wille, es nicht zuließ, daß er als Zeuge gegen Dummheit und Lüge verschwand." (F, 146). Schreiben ist für Krleža die einzige Möglichkeit, seinen Protest immer wieder von neuem vorzubringen. Er muß schreiben im Angesicht dieser Wirklichkeit, die ihm keine Alternative bietet.<sup>39</sup> Schreiben, das heißt

---

<sup>37</sup> Vgl. ebenso Z, 1, 590 ff. über Kamilos Methode zu schreiben, die als "chirurgischer Eingriff" bezeichnet wird.

<sup>38</sup> Vgl. DD, 180 f., 451 f., 480 f.; F, 180 f.

<sup>39</sup> Vgl. DD, 41. Genauso wie Krleža reagieren auch der Ich-Erzähler (NRP, 235 f., 268 f.), Nielsen (BB, 104), Kyparis (BB, 386 ff.), Kamilo (Z, 2, 736) und Fijucek (G, 66 ff.) auf die Wirklichkeit.

anklagen, aufdecken, kämpfen. Seine einzige Waffe in diesem Kampf ist das Wort.

Auch in der Literatur muß man kämpfen. Wofür?  
Für eine menschenwürdige Lebensform.

(DD, 172)

Was bedeutet es mutig zu sein? Mit der Feder  
kämpfen, das ist eine der größten Heldentaten.

(DD, 110)

Diese Tagebucheintragungen bieten die Erklärung dafür, warum Nielsen im Prolog von BB als "mutige Person" (BB, 16) bezeichnet wird. Die Worte Niensens, mit denen BB abschließt, können als Credo Krležas selbst angesehen werden. In ihnen bringt er den festen Glauben zum Ausdruck, daß er mit Hilfe des geschriebenen oder gedruckten Wortes dazu beitragen könne, für die Freiheit und Würde des Menschen zu kämpfen:

(...) und was bleibt uns dann noch übrig? Eine Schachtel voll Bleibuchstaben, und das ist nicht viel, wie Kerinis gesagt hat, aber es ist das einzige, was der Mensch bis heute als Waffe zur Verteidigung seiner Menschenwürde erfunden hat.

(F, 242)

All das erklärt, warum Krleža ständig Stellung nimmt und leidenschaftlich reagiert. Hinter jedem Satz steht seine Persönlichkeit, und seine Urteile geben sich betont subjektiv. Er engagiert sich voll und ganz für seine Überzeugung. Sein Wirklichkeitsverhältnis ist affektgeladen. Er muß sich aus diesem Grunde ausgesprochen um die Distanz bemühen, die zwischen Satiriker und Objekt der Satire bestehen muß.<sup>40</sup> Folgende Eintragung in DD wirft ein bezeichnendes Licht auf die für Krleža problematische Distanzierung:

Die Vögel singen so erhaben und indifferent,  
als ob sie sich nicht in Kroatien befänden.  
Wenn ich nur wie ein indifferenter Vogel  
zwitschern könnte.

(DD, 250)

---

<sup>40</sup> Vgl. S. 182 f. dieses Kapitels.

Durch die Nähe zum Objekt wird der Abstand immer wieder zerstört, und die satirische Negation manifestiert sich in direkter und bitterer Anklage und nicht in Form von ironischer Verstellung. Die negative Wertung, die bei dem Ironiker in der Regel ausgespart wird, wird von Krleža häufig direkt ausgesprochen. Charakteristisch für seine Romane ist die Mischung aus ironischer Verstellung und direkter Anklage. Krleža ist seiner ganzen Haltung nach als polemischer Satiriker zu bezeichnen. Ch. Heidemanns Feststellung in bezug auf K. Kraus trifft - trotz aller Verschiedenartigkeit der beiden - auch auf Krleža zu. "Er steht den in seiner Sicht verzerrten Objekten nicht mit epischer Gelassenheit gegenüber (...), sondern er lebt wie der Lyriker in ständiger Erschütterung, in einer Begeisterung mit umgekehrten Vorzeichen, die wie die lyrische in Superlativen schwelgt, die Dinge immer wieder als einzigartig und unübertrefflich empfindet, nur daß ihre Unerhörtheit eben einen negativen Grad hat."<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> S. 112.

## K A P I T E L VI

D I E S U B J E K T I V E K O M P O N E N T E  
I M S T I L K R L E Ž A S

## 1. Erzählhaltung und Stil

Krležas Haltung der Wirklichkeit gegenüber, die wir als die eines polemischen Satirikers bestimmten, erweist sich als ausschlaggebend für seinen Stil, der so unverkennbar ist, daß er vielfach mit dem Epitheton "krležianski" bezeichnet und viel imitiert wurde. M. Lončar stellt in seiner Besprechung des zweiten Sammelbandes über die Werke Krležas nicht ohne Ironie fest, daß sich "die seltene Suggestion und die wirksame Magie" des Stils und der Sprache Krležas darin manifestiert haben, daß sich fast alle Autoren des Sammelbandes teils offen und absichtlich, meist aber unbewußt und spontan seines Wortschatzes, der Form und des Rhythmus seiner Sätze und insbesondere seines attributiven Ausdrucks bedient hätten.<sup>1</sup>

Wir definierten die Erzählhaltung Krležas als eine zwischen Distanz und Einfühlung schwebende Haltung. Die Distanz verschafft er sich durch eine Reihe von Kunstgriffen; seine Subjektivität, seine emotionale Anteilnahme am erzählten Geschehen kommt jedoch unverhüllt in seiner Sprache und seinem Stil zum Ausdruck. Die Emotionalität seines Stils resultiert aus dem Abscheu, mit dem er sich gegen die ihm verhaßten Erscheinungen wie die bürgerliche Gesellschaft, die österreichisch-ungarische Monarchie, Dummheit und Krieg wendet, und aus dem

---

<sup>1</sup> S. 198.

Mitleid, das er mit den Unterlegenen empfindet. Krležas Sprache, für die die "maximale Ausnützung emotionaler Ausdrucksmittel"<sup>2</sup> charakteristisch ist, ist subjektiv bestimmt, affektiv, expressiv, rhetorisch und weist barocke und groteske Elemente auf. Sein immer wieder als suggestiv bezeichneter Stil<sup>3</sup> geht auf konkrete Wirkung aus. Die rhetorische Einflußnahme auf den Leser ist von wesentlicher Bedeutung für einen so stark gesellschaftskritisch orientierten Schriftsteller wie Krleža.

In dieser Arbeit soll keine erschöpfende Analyse der Sprache Krležas gegeben werden. Es geht hier vielmehr darum, gewisse spezifische Merkmale seines Stils zu erfassen, die Ausdruck seiner Haltung der Wirklichkeit gegenüber sind. Denn es zeigte sich bei der Untersuchung der verschiedenen Erzähltechniken, daß gerade bei Krleža der Stil nicht ausgeklammert werden darf, wenn nicht ein wesentlicher Aspekt seiner erzählerischen Leistung außer acht gelassen werden soll.

## 2. Krležas Stil im Urteil der Interpreten

Gerade deshalb, weil dieser Stil so spezifisch ist, wurde keinem anderen Phänomen der Erzählkunst Krležas so viel Aufmerksamkeit gewidmet wie diesem. Allerdings entstanden wirklich fundierte Untersuchungen über den Stil und die Sprache Krležas erst in den letzten Jahren. Vorher beschränkten sich

---

<sup>2</sup> Z. Malić: Lutke, 172.

<sup>3</sup> Vgl. Gligorić, Velibor: Pripovedačka proza M. Krleže, II. In: Izraz, 4, 1960, 8, 454, 462; I. Frangeš: Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi, S. 287; Engelsfeld, Mladen: M. Krleža: "Baraka Pet Be" (Primjedbe uz stil). In: UR, 2, 1958, 31; Goj, Edvard: Problemi i faktura u Krležinoj drami "Gospoda Glembajevi". In: Izraz, 4, 1960, 8, S. 1, 21; Šinko, Ervin: Istina M. Krleže. In: Republika, 8, 1952, 2, 139; Vuletić, Branko: O nekim elementima Krležine lirike. In: Kolo, NS, 1, 1963, 6, 130.

die Kritiker und Interpreten der Werke Krležas im wesentlichen darauf, seinen Stil abzulehnen und ihn als maniert oder schlecht zu beurteilen oder aber ihn zu bewundern und ihm Faszination, Suggestion und sogar magische Wirkung zuzuschreiben. S. Šimić spricht von dem "unklaren, nicht zu enträtselnden Rauschen des Wortschatzes Krležas."<sup>4</sup> R. Rotković, der Krleža unter anderem vorwirft, er gebrauche zu viele Germanismen, sagt, seine Sprache sei nicht einwandfrei, denn er habe in fieberhafter Eile gearbeitet. Er behauptet sogar, Krleža hätte mehr daran gedacht, " w a s er zu sagen habe", als daran, " w i e er es zu sagen habe."<sup>5</sup> Daß Krleža gerade auf Grund seines "ziemlich schlechten Stils" so viele Bewunderer hat, führt Rotković auf die Emotionalität dieses Stils zurück.<sup>6</sup> Die Ratlosigkeit Krležas Stil gegenüber hat am deutlichsten M. Bogdanović eingestanden, der feststellt, daß Krleža zweifellos ein Schriftsteller sei, der den Leser fasziniert und ihn durch "gewisse Elemente", die dieser nicht so leicht begreifen könne, einfängt. Bogdanović fragt sich zwar, womit Krleža den Leser oder Hörer denn so fasziniere, wir erhalten aber nur die unbefriedigende Antwort, daß Krležas Wort "eine ihm eigene ganz spezifische Magie" besitze, und daß von seiner Sprache "ein Element der Betäubung" ausgehe.<sup>7</sup> Auch D. Redjep spricht von dem Magnetismus des Wortes bei Krleža und von der "ungewöhnlichen Vibration einer menschlichen Stimme."<sup>8</sup> M. Ristić

---

<sup>4</sup> Krleža kao kritik. Zagreb 1933. Zit. nach M. Engelsfeld: Još o stilu M. Krleže. In: UR, 6, 1962, 3.

<sup>5</sup> Dijalog o Krleži. In: Književne novine. Beograd. 27.5.1954, S. 4.

<sup>6</sup> Krležin stil. In: Susreti, 2, 1954, 781.

<sup>7</sup> O Krleži, S. 23 ff.

<sup>8</sup> Krležina reč. In: Savremenik, 9, 1963, 18, 5.

äußert sich ebenfalls recht enthusiastisch über Krležas Stil, der ihm jedoch rätselhaft erscheint: "Keine Ästhetik kann da etwas erklären. Daher ist es ausreichend, daß Worte, einfache Worte, zwei-drei Worte, eines neben dem anderen stehen, so wie sie die Erregung diktiert, wie sie das Gefühl verknüpft, wie sie die Eingebung hingesezt, wie sie die Feinfühligkeit verteilt, wie sie die Musik gewollt hat."<sup>9</sup>

In den fünfziger und vor allem in den sechziger Jahren erschienen jedoch eine Reihe von Untersuchungen, deren Autoren sich nicht mit mehr oder weniger vagen Feststellungen begnügen, sondern die sich ganz konkret mit dem Stil Krležas befassen, indem sie die einzelnen Phänomene seines Ausdrucks zu erklären versuchen.<sup>10</sup>

### 3. Der expressive Rhythmus

Von wesentlicher Bedeutung für die Intensität des Ausdrucks ist der spezifische Rhythmus der Prosa Krležas. K. Pranjić schließt aus seiner Untersuchung des Prosarhythmus Krležas, daß der "Rhythmus des künstlerischen Wortes Krležas der Rhythmus des lebendigen, akustisch realisierten Wortes" sei. "Krleža ist kein Schriftsteller! Krleža ist ein Redner." Und zwar in dem Sinne, daß "der Leser alle seine Worte als lebendige, zum Klingen gebrachte Bilder, als Sprechen erlebt."<sup>11</sup>

T. Maretić unterscheidet in seiner Grammatik zwei verschiedene Formen der Wortfolge: 1. die grammatische, in der

---

<sup>9</sup> Fuga Krležiana. In: Republika, 9, 1953, 545.

<sup>10</sup> Vgl. S.12f. dieser Arbeit. Lediglich der Aufsatz von Pranjić über die Pausentechnik erschien bereits im Jahre 1928.

<sup>11</sup> O Krležinu proznom ritmu. In: UR, 7, 1963, 111.



dem Sprecher oder Schreiber alle Worte gleich wichtig sind; 2. die rhetorische, in der der Schreibende oder Sprechende einzelne Worte oder Satzteile hervorheben will.<sup>12</sup> Die Wortfolge hängt demnach davon ab, was hervorgehoben wird. Die Worte mit Satzaccent stehen gewöhnlich an der wichtigsten Stelle im Satz - an der ersten und der letzten. Abgesehen davon wird ein Wort oder ein Satzteil allein dadurch betont, daß sie von ihrem üblichen Ort im Satz entfernt werden. Aus dem Gesagten geht hervor, daß die veränderte Wortstellung auch eine Änderung des Satzaccents zur Folge hat. Pranjić bezeichnet deshalb die Wortfolge als "rhythmus-schaffendes Element par excellence."<sup>13</sup> Lj. Jonke macht darauf aufmerksam, daß eine andere Wortfolge nicht nur eine Veränderung des Satzaccents nach sich zieht, sondern im Zusammenhang damit auch eine leichte Bedeutungsverschiebung eintritt.<sup>14</sup> Der expressive Rhythmus der Prosa Krležas wird somit dadurch bewirkt, daß Krleža von der normalen, genormten Wortfolge abweicht und eine rhetorische Wortfolge realisiert.<sup>15</sup>

Bevor wir untersuchen, auf welche Weise Krleža die rhetorische Wortfolge verwirklicht, sind zwei Feststellungen zu treffen:

1. Da das Serbokroatische zu den Sprachen gehört, deren Wortfolge sehr frei ist, fällt die Beurteilung, ob eine Ab-

<sup>12</sup> Gramatika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika. 3. izd. Zagreb 1963, S. 454 f.

<sup>13</sup> O Krležinu proznom ritmu, 103.

<sup>14</sup> Književni jezik u teoriji i praksi. Zagreb 1964, S. 277.

<sup>15</sup> K. Pranjić stellt fest, daß Krleža sich auch in der Poesie derselben Stilmittel bedient, um einen expressiven Rhythmus zu verwirklichen. ("O Krležinu proznom ritmu", 111). Der Aufsatz von B. Vuletić über die Lyrik Krležas bestätigt dies (S. 130 ff.).

weichung von der Norm vorliegt oder nicht, nicht immer leicht.<sup>16</sup> Es läßt sich jedoch zumindest feststellen, wo der betreffende Satzteil üblicherweise steht. So befindet sich das Subjekt, obwohl es an zweiter, dritter oder letzter Stelle im Satz stehen kann, doch normalerweise an erster Stelle. Die gewöhnliche Wortfolge ist trotz allem Subjekt - Prädikat - Objekt.

2. Da es im Rahmen dieser Stiluntersuchung nur darum geht, eine Reihe von charakteristischen Kennzeichen der Sprache Krležas zu bestimmen, d.h. Merkmale, die in allen Romanen mehr oder weniger ausgeprägt sind, kann hier nur festgestellt werden, welche Phänomene diesen Stil bewirken - nicht jedoch, welche Funktion den einzelnen Kunstgriffen zukommt, da diese von Fall zu Fall verschieden sein wird.

Folgende überaus häufige Formen der rhetorischen Wortstellung kennzeichnen den Stil Krležas:

1. Die Stellung des Enklitikums. Im Serbokroatischen steht das Enklitikum entweder an zweiter Stelle im Satz oder aber nach dem Verb, zu dem es gehört. Letztere Variante, die im Vergleich zur ersteren bei Krleža verhältnismäßig selten ist, bewirkt "eine ruhige, ausgeglichene Aussage, ein gesetztes Erzählen ohne Nervosität und Lebendigkeit."<sup>17</sup> Außerst häufig bedient sich Krleža jedoch der ersten Variante, wobei das Enklitikum nicht selten weit von seinem Verb entfernt steht. Besonders charakteristisch für Krleža ist, daß er die Zweitstellung so konsequent einhält, daß syntaktisch zusammengehörige Satzteile häufig durch das Enklitikum auseinandergerissen werden. Normalerweise käme das Enklitikum erst nach

---

<sup>16</sup> Im Serbokroatischen existiert nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl von feststehenden Regeln für die Wortfolge, so z.B. für die Stellung des Enklitikums, der Interrogativpronomen und der Präpositionen. Vgl. Lj. Jonke, S. 273 ff. über die Wortfolge im Serbokroatischen. Jonke führt sechs verschiedene Varianten für den einfachen Satz mit Subjekt, Prädikat und Objekt an (S. 111).

<sup>17</sup> Lj. Jonke, S. 278.

der ersten Akzenteinheit. Pranjić stellt als Folge dieser ungewöhnlichen Stellung des Enklitikums das Entstehen einer graphisch nirgends bezeichneten Pause fest, die das Ergebnis der Längung des phonetischen Blockes ist.<sup>18</sup> Jonke bemerkt, daß die Zweitstellung des Enklitikums charakteristisch für subjektives, lebendiges, unruhiges und nervöses Erzählen ist.<sup>19</sup> Einige Beispiele:

Naši s e političari čude alkoholu (...).  
(F, 37) 20

Das Reflexivpronomen "se" steht hier zwischen dem Possessivpronomen und seinem Substantiv, die normalerweise syntaktisch eine enge Einheit bilden. Unauffälliger, farbloser und ohne die stilistisch realisierte ironische Nuance wäre die übliche Wortfolge: Naši političari čude s e alkoholu. Im folgenden Beispiel steht das Enklitikum zwischen Titel und Namen, die zusammen das Subjekt des Satzes bilden:

Pred javnošću čitavog civiliziranog svijeta  
pukovnik s e Barutanski zapitao (...).  
(F, 220)

Ein anderes Mal wird der an und für sich unteilbare präpositionale Ausdruck durch zwei Enklitika gesprengt:

U posljednjem sam s e trenutku probudio  
usred jednog ružnog sna!  
(NRP, 233)

Im folgenden Beispiel steht das erste Enklitikum, die Kopula "je", zwischen dem Subjekt und dem nachgestellten possessiven Adjektiv:

(...) a plamičac j e svjetiljčin izgarao  
i micao se neprekidno (...).  
(FL, 11)

<sup>18</sup> O Krležinu proznom ritmu, 104 ff.

<sup>19</sup> S. 278.

<sup>20</sup> In diesem Kapitel sind sämtliche Hervorhebungen innerhalb der Zitate aus den Werken Krležas, wenn nicht anders vermerkt, von mir.

2. Die Inversion von Subjekt und Prädikat, deren sich Krleža mit Vorliebe bedient. Als allgemeine Regel gilt, daß das Subjekt an erster, das Prädikat als seine Hauptbestimmung an zweiter Stelle steht. Bei Krleža dagegen befindet sich das Prädikat oft an erster Stelle im Satz - also vor dem Subjekt. Das Subjekt steht in diesem Fall meist an zweiter oder dritter, nicht selten jedoch auch an letzter Stelle. Auf diese Weise wird sowohl das Prädikat hervorgehoben, da es an der wichtigsten Stelle im Satz steht, als auch das Subjekt, das sich nicht mehr auf seinem üblichen Platz befindet. Des öfteren wird das Prädikat auch dadurch betont, daß es an letzter Stelle steht - und zwar im Gegensatz zur Regel manchmal weit von seinem Subjekt entfernt.

Ungewöhnlich häufig sind die Sätze, die mit dem Verb beginnen, "eines der auffälligsten Charakteristika der Volkssprache in Krležas Stil."<sup>21</sup> D. Brigljević führt an, daß die Stellung des Verbs am Satzanfang dem ganzen Satz eine "besonders müde Akzentuierung" verleihe.<sup>22</sup> Zum Beweis bringt er folgendes Beispiel:

S j e d i tako Filip u kavani i g l e d a  
 ljude kako prolaze ulicom i m i s l i o tom,  
 kako je to micanje ulicama zapravo čudno i  
 zagonetno.  
 (FL, 36; Herv. v. Brigljević)

Die müde, resignierte Note wird in diesem Fall vor allem noch durch "tako" verstärkt. M. Engelsfeld beurteilt die Wirkung dieses Stilzuges ganz anders: Schnelligkeit, Tempo und Unruhe sind die Folgen der Stellung des Verbs am Satzbeginn. "Diese Unruhe verursachen die Verben, die Lebens-elemente eines jeden Satzes, die - wenn sie an erster Stelle stehen - nicht nur die grammatische Ruhe im Satz stören, sondern auch der Bewegung, der Handlung mehr Bedeutung beimessen als der

<sup>21</sup> Brigljević, Dragutin: O Krležinu izrazu. In: Republika, 11, 1955, 174.

<sup>22</sup> Ebd.

Ruhe (...).<sup>23</sup> Aus diesen beiden gegensätzlichen Urteilen wird ersichtlich, daß ein und derselbe Stilzug ganz verschiedene Wirkungen haben kann und daß es infolgedessen nicht zulässig ist, einen allgemeingültigen Schluß aus einem bestimmten Stilzug zu ziehen.

In diesem Zusammenhang sei noch kurz auf eine weitere Eigenheit von Krležas Stil hingewiesen. Das Verb am Satzbeginn steht im Infinitiv und hat die Funktion des Subjekts.

S j e d j e t i tako nepomično već godinama  
po kavanskim izlozima, g r i s t i svoj  
nokat na lijevom kažiprstu i r a z b i j a t i  
sebi glavu nad osnovnim pitanjem: treba li  
uopće slikati, a ako bezuvjetno treba, onda kako?  
(FL, 38)

Unveränderlichkeit und Dauer sowie eine resignierte Schmerzlichkeit werden hier nicht nur durch die unbestimmte Form zweier Zustandsverben in stilistisch adäquater Form zum Ausdruck gebracht, sondern auch noch durch die Zeitbestimmung "godinama" (jahrelang) und durch das Adverb "nepomično" (unbeweglich) unterstrichen. Wie aus diesem Beispiel ersichtlich, stehen häufig mehrere Infinitive, die als Subjekt fungieren, in einem Satz. Meist werden die kurzen Hauptsätze mit jeweils einem Infinitiv als Subjekt, die asyndetisch aneinandergereiht sind, in einem abschließenden "to" zusammengefaßt.

P o ž i v j e t i s kobilama i s mačkama, sa  
seoskim glasinama, o s j e t i t i hrapav  
jezik teleta na svom dlanu, g l e d a t i  
biljke kako rastu (...), t o su sve bili  
umirujuči motivi za Filipovu neurasteniju.  
(FL, 75)

Nicht so häufig wie die Stellung des Prädikats am Satzbeginn ist die am Satzende. Die Schlußstellung bewirkt, daß das Prädikat in besonderem Maße hervorgehoben wird. Das Sprechtempo muß verlangsamt werden, so daß vor dem Prädikat eine Pause entsteht. In folgendem Beispiel wird diese Pause

---

<sup>23</sup> M. Krleža: "Baraka Pet Be", 24.

durch ein Komma bezeichnet:

(...) a Karina, koja mu se jučer (...) ispo-  
vjedila, da je Nielsen njen "put, istina i  
život", Karina, nekoliko trenutaka prije još  
pijana od zanosu, savijena u mašjem klupku,  
j e c a .  
(F, 165)

Das Prädikat steht hier weit entfernt von seinem Subjekt,  
das noch einmal aufgenommen wird. Oft steht das Subjekt auch  
an letzter statt, wie üblich, an erster Stelle:

Kristijana Barutanskoga sraonio je sa zemljom,  
jednim jedinim revolverskim hitcem u zatiljak,  
njegov lični a d j u t a n t (...).  
(F, 194)

Hier findet nicht nur eine Inversion von Subjekt und Prädikat,  
sondern auch von Prädikat und Objekt statt.

3. Die Nachstellung von Adjektiven und Pronomen. Die Stellung  
der Adjektive nach dem Substantiv, das sie näher bestimmen,  
ist ein weiteres bezeichnendes Merkmal des Stils Krležas.

Da proživi dolje kod majke na kostanje-  
večkom vinogradu jednu jesen, b o g a t u ,  
m i r n u , v i n o r o d n u !  
(FL, 45)

Oft finden wir das nachgestellte attributive Adjektiv in iro-  
nisch intonierten Sätzen:

Otac Fausto smatra se, što se čičeronske  
brbljavosti tiče, vještakom p r v o r a z -  
r e d n i m , više od toga, virtuozom  
s a v r š e n i m (...).  
(F, 175)

Die hinweisenden und besitzanzeigenden Pronomen stehen  
normalerweise vor dem Substantiv und dem zu diesem gehören-  
den Adjektiv. Bei Krleža befinden sie sich jedoch häufig  
zwischen Adjektiv und Substantiv oder - seltener - nach dem  
Substantiv. Im folgenden Beispiel steht das Demonstrativpro-  
nomen zwischen den beiden Adjektiven:

(...) nesretna o v a i bijedna blitvo-  
blatvijska komedija (...).  
(F, 180)

Oder aber das Demonstrativpronomen steht nach dem Subjekt  
und dem Enklitikum:

Napor je t a j bespredmetan (...).  
(NRP, 236)

Anstatt: 'taj napor je bespredmetan' oder, wie es drei Zei-  
len weiter heißt,

(...) t a j je napor bespredmetan.

4. Die Nachstellung des Komparativs, die fast ausschließlich  
in ironisch getönten Sätzen anzutreffen ist. In folgendem  
Beispiel wird die ironische Intonation durch die Voranstel-  
lung des vom Komparativ abhängigen "od" + Genitiv sowie durch  
die Lexik und die Großschreibung verstärkt:

U predvečerje kumanovske bitke, od Slave  
Austrijskog Veličanstva samo se egipatski gra-  
nit u očima skromnih i pobožnih smrtnika pri-  
činjao materijom n e p r o l a z n i j o m (...).  
(Z, 2, 460)

In sämtlichen bisher angeführten Beispielen wurde die Pau-  
se und damit die Hervorhebung einzelner Worte oder Satzteile  
durch die von der Norm abweichende Satzstellung bewirkt. Die  
Pausen, die durch graphische Zeichen kenntlich gemacht sind,  
dienen ebenfalls der Intensivierung des Ausdrucks. Besonders  
bezeichnend für Krležas Stil ist die Setzung eines Gedanken-  
strichs und vor allem eines Doppelpunktes an einer Stelle,  
wo ein solches Zeichen nicht üblich ist. Logisch wäre eine  
Pause an dieser Stelle nicht zu erwarten, "denn sie ist or-  
thographisch nicht obligatorisch." Dieser Pause kommt eine  
ausgesprochen stilistische Funktion zu, sie "intensiviert  
den gedanklich-emotionalen Inhalt" der betreffenden Worte.<sup>24</sup>

Ein Beispiel:

Prebaciti cijelo to pitanje društvenog uredjaja  
na prostu mehaniku merkantilnih (...) odnosa,

<sup>24</sup> K. Pranjić: Tehnika pauze kao stilski postupak. In: KZ,  
398.

znači pojednostavniti životnu problematiku do onog okvira, što ga zovemo stranačkim programom, statutom, paragrafom, dogmom i uopće: katekizmom!  
(NRP, 171)

Der Oberbegriff "katekizam", der sämtliche vorhergehenden Glieder der sich in einer Klimax vollziehenden Aufzählung aufnimmt, wird durch den orthographisch nicht verbindlichen Doppelpunkt besonders hervorgehoben.

#### 4. Funktion gewisser Partikeln

Bei der Lektüre Krležas fällt sofort die ungewöhnliche Häufigkeit von Worten wie "zapravo", "upravo", "uglavnom", "navodno" oder "takoreći" auf. Sie verleihen der Sprache eine ausgesprochen subjektive Wirkung und befinden sich häufig in ironisch intonierten Sätzen. In folgendem Beispiel dient das Adverb "upravo", wie sehr oft, der ironischen Steigerung:

Po tajanstvenom, svemirskom upravo zakonu, ljudske gluposti, ja bih po svoj prilici bio poživio u svojim vlastitim protuslovljima sve do groba (...).  
(NRP, 26)

Besonders häufig ist das Adverb "zapravo". In folgendem Beispiel wird es zweimal wiederholt:

Ovakav jedan propali brodolomac z a p r a v o , kao ovaj slikar tu pred njim, ovakav jedan bivši čovjek z a p r a v o (...) misli da je vrhunaravno vidovit, kako je to žalosno z a p r a v o !  
(FL, 212)

Oft steht das "zapravo" in einer zusammenfassenden Verallgemeinerung, die eine vorhergehende Aufzählung abschließt:

Sada je konačno krenuo, i sada sjedi tu pod tim strašnim ogledalom i čeka na foringaša, a s v e j e z a p r a v o suvišno, i umorno, i žalosno.  
(FL, 51)



Eine andere Funktion als die soeben angeführten Worte hat das für Krležas Stil ebenso bezeichnende "tako". Dieser Stilzug, Ausdruck der Fatalität und des geschichtlichen Determinismus, suggeriert die Sinnlosigkeit des Geschehens, das sich unabhängig von unserem Willen vollzieht.<sup>25</sup> Unüberhörbar ist die resignierte Note, die dem Satz durch das "tako" verliehen wird.

T a k o se je okrenuo, spustio niz stube i  
t a k o je ostao na ulici dvadeset i tri go-  
dine potpuno sam.  
(FL, 15)

In diesem kurzen Satz wird in konzentrierter Form das Resümee aus dem Leben des neurotischen Malers Filip gezogen. Bezeichnenderweise wird das "tako" wiederholt. Des öfteren befindet sich "tako" auch am Satzanfang und suggeriert dadurch eine Beziehung auf Vorhergehendes, das jedoch nicht immer direkt erwähnt wird, sondern lediglich zu ahnen ist.<sup>26</sup> Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, daß das Bindewort "i" vor "tako" tritt.

Bindeworte stehen ganz allgemein häufig am Satzanfang. Während bei "i tako" der Bezug noch in den meisten Fällen gewahrt bleibt, werden die Konjunktionen "i" und "a" oft abweichend vom üblichen Gebrauch verwendet. So stehen diese Konjunktionen, deren Aufgabe es ist, Wörter oder Sätze miteinander zu verbinden, am Anfang von Absätzen, die unvermittelt und ohne direkten Bezug auf das Vorhergehende einsetzen.

<sup>25</sup> Vgl. Kap. III, S. 148. Vgl. ebenso A. Flaker: Čovjek i povijest u Krležinim novelama. In: KZ, 153 ff. Flaker macht in diesem Zusammenhang auf die unpersönlichen Konstruktionen aufmerksam, die ebenso Ausdruck dieser Fatalität sind (S. 154). In den Aufsätzen "'Nepoznat Netko'" (in: KZ, 68 ff.) und "Motivacija i stil" (in: UR, 6, 1962, 43 ff.) beschäftigt er sich ebenfalls mit dem geschichtlichen Determinismus bei Krleža; ebenso I. Frangeš ("Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi", S. 291 ff.).

<sup>26</sup> Vgl. M. Engelsfeld: M. Krleža: "Barake Pet Be", 25 f.

Ein weiterer charakteristischer Stilzug ist die Verknüpfung von Erscheinungen oder Gegenständen, die in keinem logischen Zusammenhang zueinander stehen, mittels der Konjunktion "a" oder "i".

Tajna mesa, nezdrava tajna mesa u gnjilim  
dječjim tijelima, vani pada mokr snijeg,  
a iz matematike ga čeka siguran popravak!  
(FL, 121)

Hier werden drei völlig verschiedene, logisch voneinander unabhängige Hauptsätze - der erste ist elliptisch - aneinandergereiht. Während der zweite unverbunden auf den ersten folgt, wird der dritte durch die Konjunktion "a" mit dem zweiten verbunden. Besonders auffällig ist die Verbindung von nicht zusammengehörenden Ereignissen dann, wenn die Konjunktion "i" verwendet wird, die normalerweise dazu dient, Gleichwertiges miteinander zu verbinden:

Boba putuje još večeras, sedam hiljada leži  
tamo u modroj kuverti na onom pliš stolnja-  
ku, i krave su se vratile, i kokoši su  
legle spavati, a još je uvijek četvrt sedam  
i jedna minuta.  
(FL, 246)

Die einzige Beziehung, die hier zwischen den einzelnen durch "i" verbundenen Hauptsätzen besteht, ist die der Zeit.

## 5. Bildlichkeit der Sprache Krležas

### a. Akustische und visuelle Elemente

Krležas Sprache ist außerordentlich plastisch, anschaulich und bilderreich. Seine Empfindsamkeit für visuelle und akustische Wirkungen kommt unmittelbar in seiner Sprache zum Ausdruck. Auch Gerüche spielen hierbei eine nicht geringe Rolle.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Vgl. "Djetinjstvo u Agramu", 347 ff., 365, 369, 376 f.

### Einige Beispiele:

Šume vodovodne cijevi, plaču pipe i plinski kokoti, zvrndaju telefoni i bakrene žice na krovovima, udara se vratima, zveče glazbala, laju psi, a negdje u zidu pjeva jednolično jedna te ista kap, u pravilnim razmacima, kao otkucaj sata. Pjesme kapljica, odjeci koraka ljudskih u nerasvijetljenim hodnicima, daleki glasovi negdje u dubljini peterokatnice, plakanje crnačke ploče na gramofonu i treperenje Filipovih živaca u tom zvučnom paklu što zuji oko njega infernalno (...).  
(FL, 43 f.)

Bezeichnenderweise wird die Wirkung dieser Aufzählung von Geräuschen eines Stadthauses dem Leser nicht nur durch die einzelnen Details der Aufzählung suggeriert, sondern abschließend direkt ausgesprochen. Die Wirkung der Aufzählung wird noch dadurch verstärkt, daß die Verben, die ein Geräusch bezeichnen, an erster Stelle im Satz stehen. Krležas ausgeprägter Sinn für Farben kommt in folgendem Beispiel besonders gut zum Ausdruck:

Jenseits der Promenade, wo unter Platanen Kreise roter und gelber Tulpen blühten, kroch langsam ein Metzgerwagen, schwer beladen mit blutigen Rinderkeulen, die Allee hinab. Ein bläulicher Kalbsfuß war in die Speichen geraten, und es sah aus, als werde das Rad diesen bläulichen Kalbsfuß im Gelenk abbrechen.  
(FL, 16 f.)

Des öfteren werden verschiedene Sinneseindrücke miteinander kombiniert. So in folgendem Beispiel Geruchs- und Gehörsempfindungen:

Hinter der Ecke waren Schritte zu hören. Ein Bäckerjunge mit einem Netz voll warmen Backwerks kam vorbei; die Semmeln dufteten und lange noch hörte man den Bäcker hinter der Straßenecke mit seinen Pantoffeln über den Asphalt schlurfen.  
(F, 10)

Gelegentlich kommt es auch direkt zur Synästhesie:

Und die Sonne spiegelt sich auf dem Samovar wie der Klang der ersten Geige (...).  
(FL, 78)

## b. Vergleiche und Metaphern

In allen Romanen Krležas finden sich viele, oft sehr ungewöhnliche Vergleiche, die ausgesprochen wirkungsvoll sind. Sie dienen der Veranschaulichung und Konkretisierung sowie der Bedeutungsverdichtung. Nicht zuletzt sind sie ein wichtiges Mittel der satirischen und grotesken Darstellung. Einige Beispiele:

Wie zerrissene Lappen flattern Bruchstücke der trüben und betrunkenen Sätze des Georgiers in Filip's Kopf herum (...).  
(FL, 212)

Der Vergleich, der - wie häufig - am Satzanfang steht und dadurch besonders hervorgehoben wird, dient dazu, das Abstraktum "Satz" in einem konkreten Begriff ("Lappen") zu veranschaulichen. Sämtliche Adjektive stimmen in ihrem negativen Bedeutungsgehalt mit dem Vergleichsobjekt überein und färben in diesem Sinne auf das an und für sich neutrale Subjekt ab. Außergewöhnlich viele Vergleiche dienen der Konkretisierung von Abstraktem:

Abscheuliche Bilder der Ausschweifung, dunkle Bilder der Wollust und des Fleisches, die dem Menschen wie alte Huren in unbeleuchteten Straßen im Schatten der Bäume zuzwinkern (...).  
(NRP, 155)

Des öfteren finden wir mehrere Vergleiche in einem Satz. Im folgenden Beispiel, in dem der Vergleich zum Bedeutungsträger wird, ist wieder die für Krleža bezeichnende Dichte des Ausdrucks zu beobachten, der enge Zusammenhalt aller am Satz beteiligten Worte, die den Grundeindruck lediglich variieren:

(...) und der Lift sah trübselig aus, wie die gläserne Kutsche eines Begräbnisses zweiter Klasse: ein schwarzlackierter Kasten mit Polstern aus dunklem, abgewetztem Plüsch.  
(FL, 43)

An diesem Beispiel zeigt sich eine charakteristische Eigen-

heit Krležas. Er beläßt es nicht bei einem einfachen, kurzen Vergleich, sondern er spinnt diesen aus. Ähnlich im folgenden Beispiel:

Über alle diese brennenden und blutigen Fragen sprach er scharf, wie ein Rabe, der menschliche Eingeweide zerreißt und mit seinem schwarzen Schnabel das Gedärm anderer Lebewesen durch den Dreck zerrt.  
(FL, 190)

Der Vergleich wird zu einem selbständigen Bild ausgeweitet. "Die sprachliche Figur des Vergleichs hat sich von ihrem Bezugspunkt losgelöst und gewissermaßen ein selbständiges Leben, eine eigene 'Wirklichkeit' erlangt."<sup>28</sup> Die Verwendung von mehreren Vergleichen für einen Gegenstand, die assoziative Fortbewegung des Vergleichs, das Ausspinnen des Vergleichs zu einem Bild und die Ergänzung einer Metapher durch einen oder mehrere Vergleiche - all das ist bezeichnend für Krležas barocken Stil. Ein Beispiel:

Meine letzten Worte glommen wie eine Lunte, zogen sich langsam hin, schwelten in einer flimmernden langweiligen, eintönigen Horizontale, und dann krachte alles wie eine Sprengladung im Steinbruch. Es kam zur Haupt-Detonation. Wie bei einem Feuerwerk, wenn alle denken, die letzte Rakete wäre schon abgebrannt, und sich erst jetzt die Corona entfaltet, so daß die ganze Landschaft in einem übernatürlichen Licht aufflammt (...).  
(NRP, 146)

Der Anlaß des Vergleichs, die Worte des Ich-Erzählers, treten hier völlig hinter dem detailliert ausgeführten Bild zurück. Bezeichnenderweise entstammen alle drei Vergleiche derselben Sphäre, und sämtliche Substantive, Verben und Adjektive sind dieser Sphäre entsprechend gewählt.

Krležas Metaphern, die fast regelmäßig durch mehrere Vergleiche erweitert werden, so daß ein dichtes, geschlossenes

---

<sup>28</sup> Günther, Hans: Das Groteske bei N.V. Gogol'. Seine Formen und Funktionen. Diss. München 1967, S. 210 f.

Gebilde entsteht, haben häufig eine erklärende Funktion. Ein abstrakter Begriff wird in einem konkreten, plastischen Bild veranschaulicht.

Dieser Gedanke tritt in den gestorbenen und verfaulten Köpfen auf wie die Blase eines trunkenen Traumbildes, er rollt über den Gräbern wie eine durchsichtige Glaskugel, und in dieser Kugel dampft in grünlichem Schein das geheimnisvolle, warme, intensive Etwas, das man süß hinunterschlürft wie einen heißen Punsch, das sich anfühlt wie ein warmes Bett und das angenehm ist wie ein gebadeter Leib, das einzige Maß allen Lebens: der Tropfen Lebenselixier, der so warm in unseren Adern kreist.  
(FL, 223)

Eine wichtige Rolle spielt der Vergleich auch im Rahmen der satirischen Darstellung zur Charakterisierung negativer Personen. Die zu charakterisierende Eigenschaft findet sich in höchster Potenz im Vergleichsobjekt. So wird der eitle und snobistische Phrasendrescher Pacak in FL zweimal mit einem Handlungsgehilfen auf dem Jahrmarkt verglichen, der seine Belesenheit und Bildung wie Stoffe vor seinen Kunden ausbreitet (FL, 134 f.).

### c. Groteske Elemente

Viel bedeutender und aufschlußreicher für Krležas Stil sind jedoch jene verfremdenden Vergleiche, die zur Schaffung grotesker Gestalten gebraucht werden. Ungewöhnlich häufig werden eine Reihe von Romanpersonen - sie sind stets Vertreter der kritisierten Gesellschaft - mit Puppen, Masken und Tieren verglichen. Da im allgemeinen die grotesken Elemente im Werk Krležas übersehen werden, soll in diesem Zusammenhang etwas ausführlicher auf dieses Phänomen eingegangen

werden.<sup>29</sup>

Krležas Romane sind keineswegs durchgehend grotesker Natur, sie weisen jedoch in unterschiedlichem Ausmaß groteske Elemente auf, die sich vor allem im Stil und in den Motiven manifestieren. Das Groteske bei Krleža steht in erster Linie im Dienst der Satire. Krležas Romane können schon deswegen nicht zu geschlossenen Grotesken werden, weil zu viel durch den Erzähler erklärt und gedeutet wird, der souverän über der Welt der Erzählung steht. "Der Gestalter des Grotesken darf und kann keine Sinnggebung versuchen."<sup>30</sup>

Krleža bedient sich einer Reihe von grotesken Motiven. So wird in NRP die "Welt unter dem Blickwinkel der Entfremdung als Tollhaus"<sup>31</sup> dargestellt. Es findet eine Umkehr der wirklichen Verhältnisse statt: bei den "Irren" herrscht die Vernunft und nicht bei den "Normalen". Der Ich-Erzähler bemerkt über das Irrenhaus, in das er eingeliefert wird, daß dort die "Sachverständigen durch ihre Handlungs- und Denkweise zweifellos ein größeres Maß an Irrsinn an den Tag legten als die Narren, die sie zu beobachten hatten." (NRP, 281). Der Topos des *theatrum mundi* - die Welt als Marionettentheater, Zirkus- oder Theatervorstellung - ist in allen Romanen Krležas vertreten.<sup>32</sup> Die Personen werden zu Masken und hölzernen Marionetten verfremdet, die nicht handeln, sondern sich me-

---

<sup>29</sup> Lediglich O. Bartoš ("Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske." In: UR, 9, 1965, 82 ff.) sieht die grotesken Elemente in Krležas Stil. Bartoš bezeichnet Krleža als Vertreter der "intellektuellen Groteske", in der sich Züge der kalten und der satirischen engagierten Groteske miteinander vermischen.

<sup>30</sup> W. Kayser: Das Groteske in Malerei und Dichtung. München 1960. (= rowohlts dt. enzyklopädie. 107.), S. 138.

<sup>31</sup> Ebd., S. 115.

<sup>32</sup> Vgl. Kap. V, S. 213.

chanisch nach ihnen unfaßbaren Gesetzen bewegen. Etwas Fremdes handelt in ihnen und bewegt den Faden, an dem sie hängen. In FL sind es die "unsichtbaren Dekorateure", die sich im Hintergrund befinden und die den "wie in Schaufenstern" sitzenden Puppen "immer neue Schnittmuster und neue Gewohnheiten" anziehen (FL, 135). In BB sagt der Erzähler über Nielsen, daß sich dieser nur bis zu jenem "geheimnisvollen Augenblick" auf den "blitwischen Bühnenbrettern" bewege, bis der "unsichtbare Inspizient dieses blitwischen Dramas" den Mördern das verabredete Zeichen gebe (BB, 106). In dem "Puppen"-Spiel, dessen Aufführung Nielsen beiwohnt, ist mehrmals von diesem Faden die Rede, an dem die Puppen hängen und der sie zwingt, "ewig ein und dieselbe Rolle" zu spielen (BB, 391).<sup>33</sup>

Während die Gestalten des Romans mit Puppen verglichen werden und die Handlung sich auf der Ebene eines Puppentheaters abspielt, werden die echten Puppen der blitwischen Marionettenvorstellung mehrmals als Menschen bezeichnet. Es tritt somit nicht nur eine Verdinglichung des Menschlichen ein, sondern auch eine Belebung des Unbelebten. Die Bereiche werden miteinander vermischt, und es vollzieht sich eine totale Umkehrung der normalen Verhältnisse.

Hinter den Kulissen des Marionettentheaters  
hatte sich eine ganze kleine Menschheit ein-  
gefunden, die an den Fäden des Unsichtbaren  
Regisseurs hing (...).  
(BB, 390)

Die Puppen spielen ihre "Lebens-Rolle in diesem verrückten Theater (...)" (BB, 391). Yorik, der im Prolog des Stückes zu dieser "kleinen Menschheit hölzerner Puppen" (BB, 391) spricht, reflektiert darüber, wie sinnlos es ist, daß die "Puppe ein Mensch und der Mensch eine Puppe" ist (BB, 383). Eine andere Marionette, Doktor Faust, äußert:

---

<sup>33</sup> Vgl. Kap. III, S. 148.



Unsere Theateraufführungen wiederholen sich bis in die Unendlichkeit, und unsere Menschheit spielt als Puppe am Faden ein und dasselbe Stück schon seit Beginn ihrer bürgerlichen Existenz!  
(BB, 392)

In NRP vergleicht der Ich-Erzähler die Menschen in einem fast über eine Seite ausgeführten Bild mit Puppen auf Leierkästen, die sich nach dem "fremden Takt einer ihnen völlig unbegreiflichen und unverständlichen Musik" bewegen (NRP, 22). Der Ich-Erzähler bezeichnet die Menschen seiner Umgebung als Hanswürste, als Stroh- oder Holzpuppen, als Masken und Larven. In der Beschreibung Domačinskis kommt die groteske Verfremdung des Menschen zur Fratze, zum Maskenträger und zur leblosen, mechanischen Puppe deutlich zum Ausdruck:

Ich erinnere mich, daß mir diese blöde apoplektische Maske des aufgedunsenen, alten Säufers (...) in der Tat wie ein dummer, stumpfsinniger, leerer Gegenstand vorkam, daß ich den starken Eindruck von etwas künstlich Erzeugtem, Aufgezogenem, Temperiertem empfand, von etwas, das nicht lebendig ist, sondern als solches zusammengesetzt ist und sich bewegt und spricht wie eine gespenstische Puppe, von etwas, das impersonal ist, denn es stellt das Modell eines bestimmten Menschen dar, ist aber selbst kein Mensch (...).  
(NRP, 32)

Noch weiter wird die Verdinglichung des Belebten im Vergleich der Menschen mit Wachspuppen aus dem Panoptikum getrieben. So schildert der Ich-Erzähler in einem weit ausgespannenen grotesken Bild mit großer Ausführlichkeit eine Reihe von abstoßenden Details aus dem Panoptikum, um abschließend die Welt dieses Panoptikums mit der Wirklichkeit gleichzusetzen (NRP, 47).

Wir stellen in Krležas Romanen nicht nur eine Verfremdung des Menschlichen ins Puppenhafte, Mechanische und damit ins Außermenschliche, sondern auch ins Tierische und Monströse fest. Menschliches und Tierisches wird miteinander vermischt, den "Menschenleibern" wird "etwas Tierisches" aufgesetzt.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> W. Kayser: Das Groteske, S. 29.

Die Vergleiche mit Tieren sind äußerst häufig:

(...) sie /die Menschen/ nörgeln wegen jeder Kleinigkeit wie Dohlen auf dem Ast (...), wenn diese sich am Aas eines unbekanntes Helden streiten, wer als erster das Recht hätte, sich an dem menschlichen Auge gütlich zu tun. (NRP, 23)

Hier wird der Vergleich wieder zu einem grotesken Bild ausgesponnen - ein für Krležas Stil sehr bezeichnender Zug. Eine vom äußeren Erscheinungsbild her ausgesprochen groteske Gestalt ist die Schwester Liepachs (FL):

Ein ausgehungertes Gesicht, mit spanischem Unterkiefer, unverhältnismäßig hoch gewachsen, in altmodischen weißen Strümpfen, so bewegte sich die Erlauchte unter dem Sternenzelt wie ein völlig ausgedorrter Schatten in einer überaus pittoresken Welt (...). Von der letzten Hautrose im vergangenen Jahr war die Frau Banalrat kahl und trug eine reiche tiefschwarze Perücke, und um den Hals hatte sie ein schwarzes Samtband gebunden. So bewegte sie sich knochig und außergewöhnlich lang wie eine Vogelscheuche durch die Zimmer. Wie ein alter Rabe kaute sie ihre Medikamente und sprach dauernd davon, daß sie an Krebs sterbe. (FL, 91 f.)

Ins Monströse und Proportionslose gesteigert erscheint die ebenfalls episodische Gestalt des Wiener Großindustriellen Korngold (FL), der ungeheure Mengen verschlingt und mehrmals mit einem riesigen Nilpferd verglichen wird. Außerdem wird der mit einem Tier auf eine Ebene gestellte Mensch durch ein Organ ersetzt, so daß Unbelebtes personifiziert wird:

Dieser alte asthmatische Balg, dieser Darm mit Verdauungsstörungen, dieses asthmatische behaarte Wesen (...) ist zum Erschrecken und gewaltig wie ein Gorilla (...). (FL, 237)

Die Vermischung von Belebtem und Unbelebtem, Menschlichem und Tierischem manifestiert sich auch darin, daß nicht nur die Menschen tierische Züge annehmen, sondern daß die Tiere - ebenso wie die Marionetten in den "Puppen" in BB - ver-

menschlicht werden. So wird der Affe des Kardinals Armstrong (BB), der den Namen Giordano Bruno trägt, in seinem Äußeren beschrieben wie ein Mensch - und zwar ausführlicher als die meisten der "menschlichen" Gestalten dieses Romans (BB, 136 f.). Anlässlich der Vernissage zum Tode Larsens erscheint er nicht zusammen mit dem Kardinal; da es regnet, fühlt er sich nicht besonders gut. Er sitzt währenddessen im geheizten Packard des Generals und lauscht der Radioübertragung der Fünften Symphonie Beethovens mit Toscanini als Dirigenten aus London.

Im ersten Roman (FL), dem einzigen, in dem der Begriff "grotesk" direkt verwendet wird, wird die Verfremdung der Realität am weitesten getrieben.<sup>35</sup> In Filips Sicht ist die Wirklichkeit kein sinnvolles Ganzes mehr; sie zerfällt in eine Reihe von disparaten Einzelheiten, die ohne inneren Zusammenhang gleichzeitig nebeneinander bestehen. Filip vermag nur noch die einzelnen Details zu registrieren, besitzt aber nicht die Kraft, "diesen Details seiner Umgebung einen tieferen Sinn einzuhauchen" (FL, 32). Seine groteske Vision der Wirklichkeit, die Krleža mit Begriffen wie "Detailanalyse", "verschrobene und bizarre Beobachtungen", "Verfallsprozeß", "Entfremdung" und "Infernalisierung der Wirklichkeit" bezeichnet, findet ihren Niederschlag im Stil. Belebtes wird verdinglicht, Unbelebtes belebt, logisch nicht zusammengehörende Erscheinungen werden syntaktisch miteinander verknüpft oder einfach parataktisch aneinandergereiht, verschiedene semantische Bereiche werden nebeneinandergestellt, so daß "die qualitativen Unterschiede zwischen Menschlichem und Dinglichem, Belebtem und Unbelebtem auf der dinglichen Stufe eingeebnet werden."<sup>36</sup> Für Filip zerfällt die Wirklichkeit nicht nur in Details, sondern es treten auch Teile als selbst-

---

<sup>35</sup> Vgl. FL, 32, 182. Vgl. Kap. III, S. 130.

<sup>36</sup> H. Günther, S. 85.

ständige Wesen auf:

Menschen rennen in den Straßen, Gesichter bewegen sich in langen Zügen, gepuderte, bleiche Clownsgesichter mit Einschnitten von brennendem Karminrot um die Lippen, kurzsichtige Masken von Frauen in Schwarz, Gesichter von Buckligen, Unterkiefer, wächserne lange Finger mit bläulich schwarzen Nägeln, alles ziemlich häßlich. Ekelhafte Gesichter, Tierschnauzen, gebrandmarkt von Unzucht und Lastern, Bosheit und Sorgen, harzige, erhitzte Gesichter, Köpfe wie Möhren, Negerschnauzen, harte, scharfe Fleischfressergebisse, und alles ist grau wie ein photographisches Negativ.  
(FL, 34)

Die groteske Personifizierung wird hier mit der Verdinglichung von Belebtem kontrastiert. Die einzelnen menschlichen Gliedmaßen, parataktisch aneinandergereiht, erscheinen belebt und bewegen sich selbständig durch die Straßen. Die Isolierung der Körperteile wirkt schon für sich unheimlich. Die Anhäufung von häßlichen und abstoßenden Einzelheiten verstärkt diese Wirkung. Bezeichnenderweise wird auch hier der Eindruck des Häßlichen und Grauererregenden, der durch die einzelnen Glieder der Aufzählung suggeriert wird, abschließend jeweils direkt ausgesprochen.

Kamilos (Z) Sehweise ähnelt der Filips. Auf dem Begräbnis seiner Mutter oder auf dem Jolandas nimmt er die Menschen nicht als Ganzes wahr, sondern er sieht sie als eine bedrohliche Masse von Beinen, Nasen oder Augen. Noch ausgeprägter als in FL werden hier listenmäßige Aufzählungen von abstoßenden, ekelerregenden Details gegeben, die personifiziert werden. In folgendem Beispiel wird Belebtes und Unbelebtes in asyndetisch gebildeten Gruppen mosaikartig aneinandergereiht und damit eine Verdinglichung des Belebten bewirkt:

(...) alle in Schwarz, Damen und Herren, Schleier und Frauenhüte, Zylinder und Lackschuhe, Strümpfe und Handschuhe, Krawatten und Regenschirme, alles schwarz in schwarz (...).  
(Z, 2, 440)

Einige Zeilen weiter nimmt die Verselbständigung der einzelnen Gliedmaßen ausgesprochen unheimliche Dimensionen an:

(...) lauter beine, seltsame Schenkel mit schwarzem Tuch umhüllt, ein endlos langer Zug schwarzer Schenkel in Schuhen, in Hosen, in üppig drapierten Frauenröcken, eine schauerlich lange, gewundene Schlange von schwarzen Hosen und Schuhen, sie gehen leise an den schwarzen Pfützen schwarzen Regens vorbei, nähern sich, bleiben stehen, bewegen sich, gehen, entschwinden, Schuhe, schwarz wie schwarze Schildkröten, krümmen sich reptilienhaft wie Schlangen, lebendiges, glänzendes schwarzes Ungeziefer, überzogen mit einer feuchten Haut, lebendiges, blindes, gefährliches, taubstummes Ungeziefer, sie gehen, rücken vor, entschwinden, und Kamilo, bedrängt von der Masse glänzender, lackierter Reptilien, schwarzer Stoffe und schwarzer Regenschirme, er selbst ein leerer nasser Schuh (...) bemerkt, daß dieser Zug schwarzer Mäntel und Regenschirme und Schuhe kopflos ist, daß keiner von diesen Herren einen Kopf hat, es hat sich eine Gesellschaft von Mänteln und Hosen versammelt, sie bewegt sich im Wind und im Regen, unbefangen, naiv, kopflos, mit Regenschirmen und schwarzen Handschuhen (...).

(Z, 2, 440)

Hier sind sämtliche Merkmale des grotesken Stils vereinigt: Körperteile und Kleidungsstücke treten als selbständige Wesen auf, Unbelebtes (Schuhe) wird mit Belebtem (Tieren) verglichen, und Gegenstände treten an die Stelle der menschlichen Gestalt. Die groteske Personifizierung geht so weit, daß die Kleidungsstücke sich zu einer Gesellschaft versammeln und sich wie Menschen bewegen. Es fehlt ihnen lediglich der Kopf. Die groteske Personifizierung wird durch die Reihung von Verben der Bewegung wirksam unterstrichen. Auf dem Begräbnis seiner Mutter, wo die Trauergesellschaft nur mehr als ein Heer von Augen, Nasen oder Schnauzen erscheint, schüttelt Kamilo nicht den Trauergästen die Hände, sondern ihren Nasen und Gedärmen (Z, 1, 802 f.).

Filips Vision der malerischen Darstellung des Sankt-Rochus-Festes trägt ausgesprochen groteske Züge. Menschliches und

Dingliches wird in turbulenter Häufung zu einem "höllischen Furioso" gesteigert, zu einem Chaos, in dem sämtliche Ordnungen aufgelöst werden (FL, 178 ff.). Vor allem in FL, aber auch in den anderen Romanen zeigt sich, daß die grotesken Elemente im Romanwerk Krležas im wesentlichen von der bildenden Kunst herkommen. Nicht zufällig werden im Zusammenhang mit Filip's grotesken Visionen die Namen Bosch und Breughel genannt.<sup>37</sup> Obwohl der weitgehend groteske Züge aufweisende Stil der Romane Krležas in erster Linie im Dienst der satirischen Gestaltung steht, erschöpft er sich nicht in dieser konkreten Funktion. Ganz abgesehen von den grotesken Motiven, Vergleichen, Metaphern, Wortmosaiken und Metonymien trägt die Bildlichkeit der Sprache Krležas häufig groteske Züge. Sie ist üppig, wuchernd, verzweigt, sinnlich-plastisch und tendiert zur Übersteigerung des jeweiligen Ausdrucks.

Ein Beispiel:

Die Träume wachsen und verzweigen sich geheimnisvoll und taubstumm wie heimtückische Baumstämme in nächtlicher Stille: sie winden sich durch die finsternen Labyrinth des Blutes und klimmen wie Rankenblattwerk an den Ruinen des Gefühls hoch, überwuchert vom Efeu des Leids und der Trauer wie auf einem vergessenen Friedhof, und die Phantasie klimpert mit dem feinen und todbringenden Summen eines giftigen Moskitos ihre Kantilene über den faulig-morastigen Bereichen von Kamilos müdem Bewußtsein, indem sie wie ein tödliches gelbes Fieber auf jeden seiner Gedanken lauert.

(Z, 2, 438)

---

<sup>37</sup> Vgl. FL, 67 f., 178. Vgl. O. Bartoš: "Seine /Krležas/ widersprüchliche groteske Bildlichkeit wurzelt in der bildenden Kunst." (83).

## 6. Hyperbolik

Die Untersuchung der Vergleiche, Metaphern, Bilder sowie jener Stilelemente, die grotesken Charakter aufweisen, läßt das wesentliche Charakteristikum der Sprache Krležas bereits erkennen: die Überladenheit, das Überquellen, die wuchernde, strotzende Uppigkeit. Im gleichen Zusammenhang ist die Hyperbolik seines Stils zu sehen, die Vorliebe für Steigerungsformen, in denen die Gefühlsbeteiligung des Autors weit mehr zum Ausdruck kommt als in den bewertenden Adjektiven und Vergleichen. Die ins Maßlose gehende Übertreibung, die vor allem für NRP charakteristisch ist, steht im Dienst der satirischen Darstellung.

Die einfachste Form der Steigerung ist der adjektivische Superlativ. Häufig wird hier eine übertriebene Steigerung positiver Züge oder Eigenschaften vorgenommen, hinter der das Gegenteil des Gesagten durchscheint. So in der hyperbolischen Lobrede Hugo-Hugos auf Domaćinski (NRP):

Er ist einer der höchsten und angesehensten Würdenträger unserer heimischen Wirtschaft, er ist einer der weitsichtigsten Begründer und geradezu seherischsten Lenker (...), dieser verdienstvollste unter allen Jubilaren und gleichzeitig der bescheidenste (...), dieser vorbildliche Charakter (...), dieser große Mann mußte eines Tages erleben, bespien, beleidigt und verleumdet zu werden (...).  
NRP, 112) 38

Des öfteren erscheinen auch Adjektive mit negativer Bedeutung in der Form des Superlativs. Ebenso wie diese dienen auch die Schimpfwörter der Steigerung des negativen Grades.

(...) und wer könnte diesem Herrn Stifter begreiflich machen, daß er (...) der gewöhnlichste und ordinärste kriminelle Typ ist, ein Mörder, ein moralischer Kretin, eine

---

<sup>38</sup> Mehrmals spricht der Ich-Erzähler von den "phantastischen Superlativen" Hugo-Hugos über Domaćinski (NRP, 122; vgl. ebenso NRP, 121, 123).

verbrecherische Erscheinung!  
(NRP, 33)

Nicht immer wird der Superlativ jedoch zur negativen Potenzierung herangezogen. In folgendem Beispiel schwelgt der Ich-Erzähler aus NRP in Superlativen, um seiner geradezu pathetischen Begeisterung über die Tugenden Valents, des einfachen kajkavischen Bauern, Ausdruck zu verleihen:

(...) er ist mein weisester Ratgeber und Freund, er ist zweifellos einer der weisesten, erfahrensten und genialsten Menschen, denen ich je in meinem Leben begegnet bin.  
(NRP, 198)

Da die Substantive grammatisch nicht gesteigert werden können, werden sie entweder in Form von Schimpfwörtern angehäuft - wie bereits erwähnt - oder aber sie werden in der Pluralform verwendet. Hohe Zahlen und große Mengenangaben dienen ebenfalls der hyperbolischen Steigerung.

Bettler, intellektuelle Vagabunden, Narren, blaublütige Idioten, die sich einbilden, Nachkommen von Phantasie-Prätendenten auf irgendwelche Phantasie-Throne zu sein, von krankhaftem Ehrgeiz verzehrte Schreiberlinge, Abschreiber fremden Blödsinns, Würdenträger, Redner, Vortragende, Schwachköpfe, die an den Bonbons ihrer traurigen Karrieren lutschen, alle diese lächerlichen kleinen Pinscher, die für ein Biskuit jedem die Füße lecken, Säulen einer auf Einbildung beruhenden Gesellschaft, Vertreter einer administrativ von oben befohlenen Wissenschaft, dieses ganze Pack (...), alle steckten sie wie zweibeiniges Klauenvieh die Köpfe zusammen (...).  
(NRP, 44 f.)

Hier wird eine Menge von Schimpfwörtern aneinandergereiht, deren negative Bedeutung durch Adjektive und kurze Relativsätze verstärkt wird. Die wenigen Substantive, die neutral oder sogar positiv sind, erhalten durch die negative Umgebung ebenfalls einen negativen Wert. Die Pluralisierung des Subjekts wird häufig zur satirischen Verallgemeinerung oder Typisierung herangezogen:



Alle Masnovs, so viele es ihrer auch gibt, und es gibt sie in unabsehbaren Haufen, fürchten sich nachgerade ständig, ununterbrochen und gleichermaßen panikartig vor verschiedenen Gefahren, die ebenso pervers und ausdauernd auf diese Art von Masnovschen Existenzen lauern wie blutrünstige Ungeheuer.  
(F, 233)

Außer der Pluralisierung und der hohen Mengenangabe wird der hyperbolische Ausdruck noch durch die synonymen Adverbien und das Vokabular verstärkt. Hohe Zahlen und übertriebene Mengenangaben sind besonders häufig. In folgendem Beispiel werden sie mit chiastisch angeordneten Schimpfwörtern kombiniert:

(...) so pflegte ich die Geselligkeit und bewirtete in meinem Haus ganze Scharen von Schuften und Dummköpfen, Dummköpfen und Schuften in endlosen Reihen (...).  
(NRP, 23 f.)

Abschließend noch ein Beispiel, in dem hohe Zahlen- und Mengenangaben, der Genitiv, der Superlativ und das Gradadverb zur Steigerung herangezogen werden:

In dem Haus dieses gastfreundlichsten aller Hausväter gingen Tausende ein und aus, an seinem reichen Tisch tafelten jahrelang ganze Prozessionen von Menschen, von seiner Wohltätigkeit erhalten Tausende Existenzen ihr Brot, sein Lebenswerk wird der unvergeßliche Stolz einer ganzen Nation sein (...).  
(NRP, 118)

Ein weiteres Mittel der Steigerung bietet sich in der mehrfachen Verneinung:

(...) biti bezidejna, bezlična formula bezličnog i bezidejnog nečeg što nikada nije htjelo ni vjerovalo ni sanjalo ni riskiralo ništa, što se nikada nije dalo zanijeti nikakvim pak ni najnevinijim proplamsajem bilo kakve nebanalne misli, to je lupismasnovljevska klupko crijeva i bubrega u pantalonama (...)  
(F, 233)

Die chiastisch angeordneten Adjektive werden durch die Vor-

silbe "bez-" negatiuiert. Superlatiuische Adjektive ver-  
stärken die hyperbolische Verneinung.

Am häufigsten vertreten ist die ironische Steigerung mit "upravo", "gotovo" oder "više od toga", die sich in der Regel unter Verwendung von Synonymen und in der Form einer Klimax vollzieht. In diesem Fall erfolgt eine stufenweise Bedeutungssteigerung des Substantivs oder Adjektivs.

Ausdauernd und aufopferungswillig, geradezu samariterhaft liebte ich alle Menschen meiner Umgebung (...), ich tröstete und beruhigte mich mit mildem, fast christlichem Wohlwollen (...), immer fand ich irgendeinen guten, geradezu lobenswerten Charakterzug des Betreffenden (...).  
(NRP, 20)

Die entsprechende Wortwahl ist bei dieser Form der Steigerung außerordentlich wichtig. Das Grundwort, von dem die Steigerung ausgeht, weist zumindest eine übertrieben positive - seltener negative - Bedeutung auf; häufig ist es jedoch bereits ein hyperbolischer Ausdruck, der in seiner Bedeutung noch weiter gesteigert wird. Im folgenden Beispiel werden sowohl die synonymen Adjektive in ihrer Bedeutung gesteigert, indem das Subjekt, das sie näher bestimmen, mehrmals wiederholt wird, als auch die Substantive:

- Dieser Ausnahmezustand (...), dieser abscheuliche anarchische Zustand, als das Blut um uns in Strömen floß, dieser in jeder Beziehung hochgradig unruhige, rebellische, ja geradezu abscheulich revolutionäre Zustand bot an und für sich die Möglichkeit, ja nicht nur die Möglichkeit, sondern geradezu das Recht und die Ermächtigung, noch mehr als die Ermächtigung: die Pflicht, die bürgerliche Ordnung und die Rechtssicherheit wiederherzustellen!  
(NRP, 119)

In diesem Zusammenhang sei kurz darauf verwiesen, daß Krleža sich des öfteren der ironischen Großschreibung bedient, um das Pathos des Sprechenden nicht nur durch den Wortschatz und entsprechende Kommentare anzuzeigen, sondern es überdies noch

graphisch zu verdeutlichen.<sup>39</sup> Das, was hervorgehoben werden soll, wird im Gegensatz zur üblichen Rechtschreibung mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben. So etwa die Personal- und Possessivpronomen im Monolog Barutanskis, der sich in übersteigter Selbsteinschätzung mit Francesco Sforza vergleicht und meint, ganz Blitwien sei ausschließlich seine Schöpfung (BB, 41 ff.). Oder die pathetisch phrasenhafte Rede Supilos:

On je stupio pred Omladinu da se nadahne najzdravijim eliksirom naše Narodne Egzistencije, naše Narodne Supstancije, naše Zemlje, da se u Njenom zagrljaju obnovi kao Anteju, pun snage za nove Borbe (...).  
(Z, 2, 773)

Wichtig ist auch die Interpunktion. Abgesehen von den für Krleža charakteristischen Doppelpunkten, die bereits erwähnt wurden, fallen vor allem die vielen Ausrufezeichen auf, die den Affekt des Autors anzeigen, der häufig mit erhobener Stimme spricht.

Wie der Klang eines nackten, silbernen Beiles, wie der Hall einer Dampfsäge, in der glänzenden metallischen Drehung des scharfkantigen Kreises, der im höheren, übernatürlichen Vibrieren unserer Zeit wie ein Rasiermesser die Dinge und die Vorstellungen zerschneidet, zitternd mit der hellen Stimme eines hohen Aufschreies, wie das a auf der Stimmgabel, frech und siegreich ertönte hoch über Philips Haupt der Klang eines Propellers und ergoß sich wie der Schall der himmlischen Posaune! Zwei Welten: London - Bagdad - Bombay in drei Tagen, und die Schnapsbude von Kravoder mit den vollen Eierkörben der Nonnen! Pannonischer Schlamm und die vorrückende Zivilisation!  
(FL, 71)

---

<sup>39</sup> In einigen Kommentaren des Erzählers kommt deutlich zum Ausdruck, daß die Großschreibung in erster Linie in pathetischer Rede Verwendung findet. Vgl. Z, 2, 773 und F, 220.

In diesem Absatz, in dem das Flugzeug über Filip als Symbol einer besseren, lichterfüllten Welt erscheint, manifestiert sich der Affekt des Sprechers nicht nur in der Betonung der Ausrufe, sondern auch im pathetisch gefärbten Vokabular und vor allem in den vielen Vergleichen (fünf). Die letzten beiden Sätze sind elliptisch und lassen damit ebenfalls die Gefühlsbeteiligung und Erregung des Sprechenden erkennen. Die Ellipse ist ein in den Romanen Krležas häufig verwendetes Stilmittel. In fast allen Fällen wird das Verb ausgelassen.

## 7. Reihung und Häufung

Die Ausweitung und Übersteigerung des Ausdrucks, die Überladenheit der Sprache Krležas wird zum großen Teil durch die Reihung und Häufung von Worten und Satzteilen bewirkt. Die barocken Mittel der suggestiven Worthäufung und Wortwiederholung dienen der Verstärkung der Aussage, der Variation des Ausdrucks und der Intensivierung des Gefühlsgehalts. So werden entweder verschiedene Worte oder Synonyme aneinandergereiht oder dasselbe Wort wird wiederholt - meist mehrmals.

Einer der auffälligsten Stilzüge Krležas, der in fast allen Untersuchungen seines Stils erwähnt wird, ist die Häufung der Adjektive, die das jeweilige Substantiv geradezu überfluten. Die stets wertende Haltung des Autors sowie die Tendenz, sich nicht mit einem Wort zu begnügen, um eine Person oder eine Sache zu kennzeichnen, kommt in diesem Stilzug deutlich zum Ausdruck. Meist dienen die verschiedenen Adjektive der Verstärkung des Grundeindrucks, den sie variieren und intensivieren. Eine geradezu barocke Anhäufung von Attributen finden wir in folgendem Satz:

Svileni vjetar jutarnji, teški, bijeli,  
trudni travjanski oblaci (...).  
(FL, 16)

Vor allem dann, wenn Krleža verhaßte Personen beschreibt,

sind Verbitterung und Abscheu häufig so groß, daß er immer wieder neue Adjektive aneinanderreihet, von denen jedes einzelne eine negative Bedeutung besitzt. Meist wird in solchen Fällen das Substantiv mehrere Male wiederholt. Im folgenden Beispiel wird das Substantiv "oči" (Augen) viermal wiederholt, und zweimal erscheint das Synonym "pogled" (Blick), das eine Mal in dem diese asyndetische Reihung abschließenden verdinglichenden Vergleich.

Usred mase izvjedljivih očiju, osjeća Kamilo  
sive ljepljive, sitne, uvele, bezizrazne,  
mutne, činovničke, umorne, blijede poglede,  
kako ga indiskretno diraju svojim staklenim  
sjajem, vodenoprozirne, mračne, tajanstveno  
hladne, čudne oči, ptičje oči, sive, grabežljive,  
gladne, podmukle, glupe, mrtve oči, upale  
i sakrivene ispod niskih orbitalnih svodova,  
poluslijepe, kokošje, pospane, tupe, lukave  
i zle oči, tako ugasle, tako jadno utuljene  
kao pogledi tupih dikobraza (...).  
(Z, 1, 792)

Besonders hervorgehoben werden die Adjektive oft dadurch, daß sie sich nicht in der grammatisch üblichen Stellung vor dem Substantiv befinden, sondern danach.<sup>40</sup> Auch durch die Stellung am Satzanfang werden sie betont:

Krvav, razderan, blatan, mokar kao utoplenik,  
Filip je utrčao u sobu.  
(FL, 271)

Zwar werden die Adjektivreihen besonders häufig in attributiver Form gebraucht, sie stehen jedoch des öfteren auch in der Satzaussage:

Blijed je, slabokrvan, dlakav, neobrijan,  
neošišan, neočetkan, neopran, zapušten (...).  
(F, 33)

Charakteristisch für Krležas Stil ist auch die Aufzählung vieler Begriffe, um eine Person oder eine Sache zu kennzeichnen. Häufig sind die einzelnen Begriffe Träger einer negati-

---

<sup>40</sup> Vgl. S. 230 dieses Kapitels.

ven Bedeutung, so daß dieser Eindruck mit jedem neuen Glied der Wortreihe potenziert wird. In folgendem Beispiel wird das Objekt des Satzes fünfmal nacheinander aufgenommen und jedes Mal durch ein Substantiv mit negativer Bedeutung bezeichnet:

Dobro sam poznavao tu hohštaplarsku obitelj (...) i znajući iza kulisa, kako to zapravo izgleda s tim opterećenim bijednicima, koji kao suci sude po crti svojih zainteresiranih veza, kao odvjetnici gaze preko mrtvacu (...), ja te sluge stranih interesa, uvijek spremne na svaku uslugu svakome tko može dobro da ih plati, te carske savjetnike, odlikovane najvišim redovima, te škrte kućevlasnike, koji se neprekidno tužakaju sa svojim stanarima, nikada nisam volio (...).  
(NRP, 42)

Der einfache zweite Hauptsatz ("ja nisam volio") wird durch die mehrmalige Aufnahme des Objekts, sowie durch die an diese Objekte angeschlossenen Nebensätze, erweitert. Sämtliche Objekte samt ihren Nebensätzen sind zwischen das Subjekt ("ja") und das Prädikat des Satzes ("nisam volio") eingeschoben. Diese zum Teil beträchtliche Ausweitung eines einfachen Hauptsatzes durch die mehrmalige Wiederholung eines bestimmten Satzteils, an den fast regelmäßig Nebensätze angeschlossen werden, ist sehr bezeichnend für Krležas Stil.

Charakteristisch ist weiterhin die Häufung von Synonymen - ein beliebtes rhetorisches Stilmittel des Barock -, die Ausdruck des Bestrebens ist, einen einzelnen Begriff durch eine ganze Reihe von Worten einer bestimmten Begriffskategorie möglichst vollkommen zu erfassen und eine erschöpfende Bestandsaufnahme zu geben. Einige Beispiele:

Sjećam se, da ste se (...) osjećali potpuno u zraku, bez podloge, bez uporišta, bez baze: u strahu pred grubom silom (...), u stravi pred zelenokaderaškom anarhijom i u panici pred našim domaćim, autohtonim vakuumom.  
(NRP, 84)

Die erste Reihe von Synonymen besteht aus vier Substantiven,

die zweite, nach dem Doppelpunkt elliptisch angeschlossen, aus drei in einer Klimax angeordneten Substantiven, die sich wiederum in parallel gebauten Satzgliedern befinden. Die Reihung ist wie in vielen Fällen asyndetisch. Die Anordnung der Synonyme nach stufenweiser Steigerung im Aussageinhalt ist bei Krleža sehr häufig.

(...) pošto je njegova jednokatnica (...) sažidana na dvadeset milijuna prorupljenih, prosviranih i prorešetanih lubanja njegovih evropskih sugradjana (...), pošto se čitava jedna Azija odvalila u krv, u kugu, u požar, u propast, u katastrofu (...), gospodin gradski vijećnik (...) protestira protiv upotrebe "teretnih automobila" (...).  
(NRP, 14)

Die erregte Anklage des Ich-Erzählers findet ihren stilistischen Ausdruck in der hyperbolischen Steigerung, in den Synonymen (drei Partizipien) und in der asyndetischen, in Form einer Klimax angeordneten Reihung von fünf Substantiven, von denen das letzte ("katastrofa") den Oberbegriff für die vorhergehenden bildet. In folgendem Beispiel erscheint die Reihung der synonymen Substantive in der rhetorischen Figur der Synekdoche:

(...) a jedini način da se čovjek probije iz kaveza, to su, dijete moje, cekini, taliri, dukati, u jednu riječ, zlato (...).  
(Z, 2, 258)

Häufig wird auch dasselbe Wort einmal oder mehrmals wiederholt. Die Wortwiederholung bewirkt nicht nur eine emotionelle Färbung der Aussage, sondern sie erweist sich des öfteren auch als ein geeignetes Mittel, den langen Aufzählungen, Reihungen und Häufungen Zusammenhalt zu verleihen. Oft wird das Subjekt des Satzes affektiv wiederholt, wobei es beim zweitenmal durch eine Reihe von Adjektiven näher bestimmt wird:

Još traje <sup>v</sup>n o ć , duboka, nijema, zlokobnotamna, beskrajnoduga, beskonačna blatvijska n o ć (...).  
(F, 1)

In folgendem Beispiel wird das Akkusativobjekt zweimal wiederholt und jedes Mal etwas näher bestimmt. Wiederum ist der Affekt des Sprechers ausschlaggebend für die Wortwiederholung.

(...) lesen Sie (...) wie man in unserer Zeitung auf M e n s c h e n spuckt, auf zum Tode verurteilte M e n s c h e n , auf unschuldig verurteilte M e n s c h e n (...).  
(F, 209)

Eine beträchtliche Ausweitung erfährt der einfache, aus Subjekt, Prädikat und Objekt bestehende folgende Satz durch die geradezu schwindelerregende Wiederholung des Objekts. Bezeichnend ist die Satzstellung: Subjekt und Prädikat stehen am Schluß des sich über dreizehn Zeilen erstreckenden Satzes.

Ovaj s n i j e g što pada, proljetni, februar-  
arski, novinarski s n i j e g što prše kroz  
naše nedjeljne feulletone, ovaj naš domaći,  
blitvinski, aragonski, mužikovski, autohtoni  
s n i j e g , naš rasni s n i j e g , ovaj  
s n i j e g u gaćama i u opancima, što pada  
kroz našu štampu (...), ovaj, u jednu riječ,  
naš "rodoljubivi", "lirski s n i j e g "  
(...), ovaj poetski, karnevalski s n i j e g  
koji satirično progovara na usta našeg nacio-  
nalog proroka (...), eto, ovaj "lanjski  
s n i j e g " (...), ovaj, dakle, i ovakav  
hunsko-aragonski nostalgičan " s n i j e g ",  
to, ja (...) zovem politička onanija, da,  
onanija (...).  
(F, 209 f.)

Immer wieder wird das Substantiv "snijeg" (Schnee) wiederholt - meist in Verbindung mit dem Demonstrativpronomen - und immer wieder werden neue Adjektive aneinandergereiht. Bezeichnenderweise nimmt die Aufzählung auch dann noch nicht, wie erwartet, ein Ende, wenn das Vorhergehende mit der Wendung "u jednu riječ" (in einem Wort) zusammengefaßt wird. In folgendem Beispiel wird das Verb zweimal wiederholt, um die Gleichförmigkeit und Ereignislosigkeit der kläglichen Existenz Masnovs zu demonstrieren; ebenso zweimal die beiden Adjektive



"prazan" (leer) und "glup" (dumm), die in der Form des Polyptotons erscheinen:

(...) h o d a i h o d a i h o d a p o  
p r a z n o m i g l u p o m Blitvanenu,  
p r a z n i m g l u p i m ulicama p r a z -  
n o g g l u p o g , provincijalnog aragonskog  
gniježda (...).  
(F, 232)

Nicht zuletzt erfolgt die Aufblähung der Sätze durch bloße Aufzählungen, durch Kataloge von Namen, Funktionen, Gegenständen usw. Meist sind diese Aufzählungen asyndetisch.

Die Leute haben sich Tapeten ausgedacht, Teppiche, Parkettböden, Röhren mit warmem Wasser, Glastüren, Goldfische, Kakteen (...). Die Leute haben unter ihren Dächern chinesische Majolika gestapelt, Aquarelle, Damastischtücher, Seidenstrümpfe, Pelze und Juwelen.  
(FL, 44)

Beide Sätze beginnen mit demselben Subjekt. Die erste Aufzählung ist asyndetisch, die zweite monosyndetisch. Sämtliche aneinandergereihten Akkusativobjekte hängen von dem jeweiligen Prädikat des Satzes ab. In folgendem Beispiel münden die einzelnen Glieder der asyndetischen Reihung in einer satirischen Verallgemeinerung:

(...) und so belehrt er Kammern, Rektoren, Universitäten, die Presse, Wohltätigkeitsvereine, Delegationen, Parteien, Maler, die öffentliche Meinung, eine ganze Gesellschaft (...).  
(NRP, 29 f.)

Häufig werden heterogene Begriffe nebeneinandergestellt:

Toplo meso (...) postavljeno na stražnje noge: u crkvu, u sudnicu, na kazališne daske, na propovjedaonicu, na katedru, u pissoire, u krčme, u kasarne, to toplo meso obučeno po tajanstvenim pravilima raznolikih historijskih kostima (...), podržavljeno ljudsko meso (...), to jadno ljudsko meso izgubljeno je potpuno pred beskrajno velikom količinom otvorenih pitanja (...).  
(NRP, 21)

Die Substantive "crkva" (Kirche), "sudnica" (Gerichtssaal), "propovjedaonica" (Kanzel) und "katedra" werden auf eine Ebene mit Begriffen wie "pissoir" oder "krčma" (Kneipe) gestellt und dadurch mit negativer Bedeutung aufgeladen. Die nach dem Doppelpunkt beginnende asyndetische Reihung wird elliptisch an das vorhergehende Partizip ("postavljeno") angeschlossen, Ebenso typisch wie diese Abhängigkeit vieler Glieder von einem ist die mehrmalige Wiederaufnahme des Subjekts, durch die der Aufzählung Zusammenhalt und Übersichtlichkeit verliehen wird.

## 8. Das Demonstrativpronomen

Selbst bei flüchtiger Betrachtung der Romane Krležas fällt die ungewöhnlich häufige Verwendung des Demonstrativpronomens auf, dessen Leistung darin besteht, auf ein Ding oder ein Wesen hinzuweisen. Das bei einem Demonstrativpronomen stehende Substantiv wird dadurch in besonderer Weise hervorgehoben und betont. Bezeichnenderweise begnügt sich Krleža meist nicht mit nur einem Demonstrativpronomen. Wiederum ist eine stark affektive Färbung des Textes das Ergebnis dieses Stilzuges.

Da, t a j ulaner, na bijeloj kobili (...),  
 t a j cugsfirer Hitrec vom k. und k. Ulanen  
 Regiment No. 12 Tolna, t a j nadcestar u  
 propnju na bijeloj kobili (...), t o je  
 jedna isto tako načinjena lutka, kao i  
 o v a j njegov presvijetli veliki župan  
 (...). T o je savršena tmina. I t a bi  
 se tmina mogla rasvijetliti samo s nijagar-  
 skim vodopadima (...). T o je inteligencija  
 koja zapisuje sebi Tombola potpourri (...).  
 (FL, 108)

Das Subjekt des ersten Satzes, der Bauer Hitrec, wird zweimal in Verbindung mit dem Demonstrativpronomen "taj" wiederholt. Die Zusammenfassung der einzelnen Glieder der Aufzählung durch die neutrale Form des Pronomens "to", das sich

auf den gesamten vorhergehenden Inhalt der Reihung bezieht und deren Glieder in sich aufnimmt, ist außerordentlich charakteristisch für Krležas Stil. Häufig steht das Demonstrativpronomen in Verbindung mit Schimpfworten oder aber mit übertrieben positiven Bezeichnungen, so daß eine doppelte Verstärkung des Ausdrucks bewirkt wird.

- Hohes Gericht, d i e s e n Mentor von Tausenden unserer trefflichen Werkstätigen, d i e s e n hervorragendsten und ausdauerndsten und fleißigsten Arbeiter (...), d i e s e n unseren bodenständigen Sohn, Zagorjaner, Zagreber, Kroaten, Slaven, Jugoslawen, Allslaven, Europäer, d i e s e n Mann (...), d i e s e n vornehmen Herrn, der weit und breit bekannt ist (...), d i e s e n genialen Organisator kennen aber Tausende unserer Mitbürger (...), und es möge sich ein einziger finden, der in seiner Verblendung glauben könnte, daß d i e s e r u n d e i n s o l c h e r Domaćinski verbrecherische Neigungen hegen könnte (...).  
(NRP, 117 f.)

Dieser sich über siebzehn Zeilen erstreckende Satz ist trotz seiner Länge keineswegs unübersichtlich oder kompliziert. Er besteht lediglich aus einer Reihe von unverbundenen Akkusativobjekten mit Demonstrativpronomen, die zum Teil durch Nebensätze ergänzt werden. Charakteristisch ist wiederum die Satzstellung. Erst in der elften Zeile folgt das Prädikat und in der zwölften das Subjekt des Satzes, von denen die vielen aufgezählten Akkusativobjekte abhängig sind.

Die neutrale Form des Demonstrativpronomens "to" wird auch dann verwendet, wenn das Gesagte besonders stark hervorgehoben und betont werden soll. Die Wirkung wird in folgendem Beispiel noch dadurch verstärkt, daß das "to" mehrmals wiederholt wird und daß die einzelnen Glieder der Aufzählung in ihrem Bedeutungsgehalt gesteigert und miteinander kontrastiert werden.

(...)jer Domaćinski nije čovjek, t o nije pojedinac, t o nije odredjeno lice, t o

je pojam, t o je slika, t o je jedno  
čitavo stanje uslovljeno društvenim pri-  
likama (...).  
(NRP, 126)

## 9. Satzbau

Abschließend seien noch einige typische syntaktische Konstruktionen erwähnt, die äußerst häufig sind und die im wesentlichen dazu dienen, die für Krležas Romane charakteristischen "Sturzbachsätze" aufzufangen, zu gliedern und ihnen einen Zusammenhalt zu verleihen. Wir stellen als charakteristisches Merkmal seines Stils die barocke Weitschweifigkeit fest, die durch Wortfülle aufgeblähten Satzungetüme, die in immer neuen Ansätzen anschwellen und manchmal kein Ende zu finden scheinen. Der Verständlichkeit und Eingängigkeit des Gesagten wird dadurch jedoch im allgemeinen kein Abbruch getan. Der Satzbau ist in der Regel nicht kompliziert und meist auf ein einfaches Schema zurückzuführen. Der Hauptsatz wird oft durch eine Reihe von gleichartigen Nebensätzen oder durch Appositionen quantitativ erweitert; ebenso durch Wortwiederholungen, durch die Reihung und Aufzählung von Fakten, Namen, Titeln usw. Die Tendenz zur Verschachtelung und damit zur Bevorzugung des hypotaktischen Satzbaus ist für Krležas Romane nicht charakteristisch. Im Gegenteil: seine Sätze wachsen nach dem Prinzip der Aneinanderreihung von oft gleichartigen Satzteilen und -gliedern an. Der parataktische Satzbau überwiegt bei weitem den hypotaktischen; lediglich in Z ist eine Zunahme der Hypotaxe zu bemerken. Da es Krleža stets um Klarheit, Unmißverständlichkeit und Eindringlichkeit des Gesagten geht, bedient er sich abgesehen von der Neben- oder Beiordnung der Satzglieder einiger syntaktischer Konstruktionen, die die einzelnen Glieder immer wieder zusammenfassen und zu einem gut überschau-

baren Ganzen ordnen. Den weitgespannten, stets neue Satz-  
teile reihenden Perioden, die Ausdruck der Neigung Krležas  
zur Expansion, zur Übersteigerung und zur Weitschweifigkeit  
sind, wird auf diese Weise entgegengewirkt, indem ihnen ein  
fester Rahmen verliehen wird, der alle vorhergehenden Ein-  
zelteile in sich aufnimmt und sie gleichsam umschließt. D.  
Brigljević, der als Einziger auf eine dieser für Krležas  
Prosa so wichtigen Konstruktionen eingeht, bezeichnet Krle-  
žas Stil im Hinblick darauf mit Recht als "analytisch-syn-  
thetischen Stil."<sup>41</sup>

Ein Mittel, die einzelnen Teile miteinander zu verbinden,  
ist die Wiederaufnahme eines Wortes oder eines Satzteils  
nach der Aufzählung.<sup>42</sup> Wendungen wie "u jednu riječ" (in  
einem Wort) erfüllen eine ähnliche Funktion. Häufig wird  
die Aufzählung jedoch keineswegs nach einer solchen Zusam-  
menfassung abgebrochen. Die häufigste und zugleich die cha-  
rakteristischste Form der Zusammenfassung ist jedoch die  
durch das Indefinitpronomen "sve". Eine ähnliche Funktion  
erfüllt auch die neutrale Form des Demonstrativpronomens  
"to", auf das bereits verwiesen wurde. Oft wird das Inde-  
finitpronomen mit dem "to" kombiniert. Die ganze Vielfalt  
der aufgezählten Fakten wird in diesen Schluß mit "sve"  
oder "sve to" aufgenommen, zusammengefaßt und zueinander  
in Beziehung gesetzt. So gibt der Ich-Erzähler eine sich  
über achtzehn Zeilen erstreckende Bestandsaufnahme der ver-  
schiedenen Erscheinungsformen des Zylinderträgers, die zwei-  
mal durch ein "sve to" zusammengefaßt wird. Die auf die Auf-  
zählung der Substantive folgende Reihung von Prädikaten -  
in Abhängigkeit von "sve je to počelo" - wird durch die Wen-  
dung "u jednu riječ" zusammengefaßt.

---

<sup>41</sup> S. 175.

<sup>42</sup> Vgl. S. 255 f. dieses Kapitels.

Draguljari, zubari, bolji pokućarci, šefovi tehničkih sekcija, romanisti, čelisti, trgovci cipelama, slobodni mislioci lamar-kisti (...), s v e s s t o uznemirilo kao vrapci na Valentinovo i s v e j e t o (...) počelo da reži, da laje, da se uzrujava, da klevaće, da ogovara, da doznaje, da lansira, u j e d n u r i j e č, da se strastveno bavi slučajem glavnog Domaćinskog advokata (...).  
(NRP, 45 f.)

Sämtliche Subjekte dieser langen Aufzählung werden in diesem "sve" und in dem ihnen allen gemeinsamen einen Prädikat ("uznemirilo se") zusammengefaßt.

Besonders charakteristisch für Krležas Stil ist, daß mit dieser Zusammenfassung und Abrundung häufig ein allgemeines Urteil, eine abschließende Verallgemeinerung verbunden ist.<sup>43</sup> Ein Beispiel für diese in Krležas Romanen sehr häufige induktive Methode:

(...) nach jenen zwei, drei glücklichen Herbsttagen hat er schon lange nichts mehr erlebt, was überhaupt erlebenswert gewesen wäre: er schleicht in Cafée herum, lebt unter diesen Zweibeinern (...), die die Kiefer und Kautschukgebisse bewegen, u n d a l l e s ist unfruchtbar, und es gibt keinen höheren Grund für das Dasein.  
(FL, 35 f.)

Krleža bringt diese Konstruktion auch in abgewandelter Form. Das Indefinitpronomen und im Zusammenhang damit das allgemeine Urteil steht nicht am Schluß des Satzes, also nach der Aufzählung, sondern am Beginn oder auch in der Mitte des Satzes. Die Zusammenfassung oder die Verallgemeinerung bildet nicht den Endpunkt der Aufzählung, sondern den Ausgangspunkt:

S v e j e znao kako dolazi: i kvaka u ruci, i težak masivan otpor vratnica, i dugi neprozračeni hodnik namazan sivom uljenom bojom, i drvene stube, i veliki, bijelouokvireni prozor u medjukatu s izgledom u vrt.  
(FL, 11)

<sup>43</sup> Vgl. D. Brigljević, 171.

Die einzelnen Glieder der Reihung, die durch die Konjunktion "i" miteinander verbunden sind und nach dem Doppelpunkt stehen, wahren ihre Selbständigkeit und beziehen sich alle auf das eine, vor dem Doppelpunkt stehende Prädikat, an das sie elliptisch angeschlossen werden. Diese Abhängigkeit vieler Glieder von einem, so zum Beispiel eine ganze Reihe von Nebensätzen, die sich alle auf einen Hauptsatz oder einen Oberbegriff beziehen, die Reihung von vielen Subjekten, die alle in einem Prädikat aufgefangen werden, ist bezeichnend für Krležas Stil. Häufig hat der ganze erste Komplex des Satzes die Funktion des Subjekts, auf das sich alles Folgende bezieht, und umgekehrt. Trotz der Fülle und Überladenheit vieler Sätze macht sich dadurch ein Zug zur Konzentration bemerkbar.

Dvadeset i tri godine su prošle od onog jutra, kada se dovukao pod ova vrata kao izgubljeni sin: sedmogimnazijalac, koji je ukrao svojoj majci stotinjarku, tri dana i noći pio i lumpao sa ženama i kelnericama, a onda se vratio i našao zaključana vrata i ostao na ulici, te otada živi na ulici već mnogo godina, a n i š t a s e n i j e p r o m i j e n i l o u g l a v n o m .  
(FL, 9)

Alle sieben Prädikate beziehen sich hier auf das vor dem Doppelpunkt stehende Subjekt des Satzes ("on") und dessen Appositionen ("izgubljeni sin", "sedmogimnazijalac"). In diesem Beispiel treffen wir auf einen weiteren für Krležas Stil bezeichnenden Zug. Der Schluß des Satzes bringt die gedankliche Konzentration der Aussage, die den Rahmen des jeweiligen Satzes sprengt. In wenigen Worten wird die Quintessenz des Ganzen zusammengefaßt, hier die Synthese aus sämtlichen Ereignissen gezogen, die Filip's Lebensweg bestimmten. Ein Bild, eine Schilderung oder eine Aufzählung wird durch eine solche, sie abschließende Verallgemeinerung aus dem engen Rahmen der Umgebung herausgehoben und in einen höheren Zusammenhang hineingestellt. Ein weiteres Beispiel:

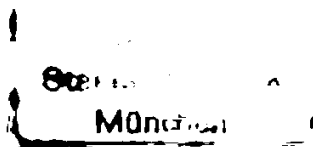
Stajao je tiho taj stari vrt sa svoje četiri simetrične, bijele staze, sa rascvalim žutim ružama i staklenim kuglama i patuljcima i vodoskokom i zlatnim ribicama kao netaknut, savršeno uredan, poliven, obrezan, kao da se nije ništa dogodilo i k a o d a s e u Ž i v o t u u o p ć e n i š t a n e d o - g a d j a .  
(FL, 12)

Ausgehend von der Beschreibung des Gartens, der sich seit Filips Kindheit nicht verändert hat, wird die Parallele zum Leben ganz allgemein gezogen. Von einem konkreten Einzelfall ausgehend wird der Bezug zu sämtlichen Erscheinungen der Wirklichkeit hergestellt.

Im folgenden Beispiel wird der Ausgangspunkt einer solchen auf Assoziation beruhenden Verallgemeinerung deutlich sichtbar. Der Ich-Erzähler aus NRP steht auf dem Bahnhof und betrachtet einen vorüberfahrenden Zug, dessen Fenster beleuchtet sind, so daß es ihm scheint, als hätte sich eine Reihe beleuchteter Eisenbahnaborte in Bewegung gesetzt. Folgender Gedankengang schließt sich an diese Wahrnehmung an:

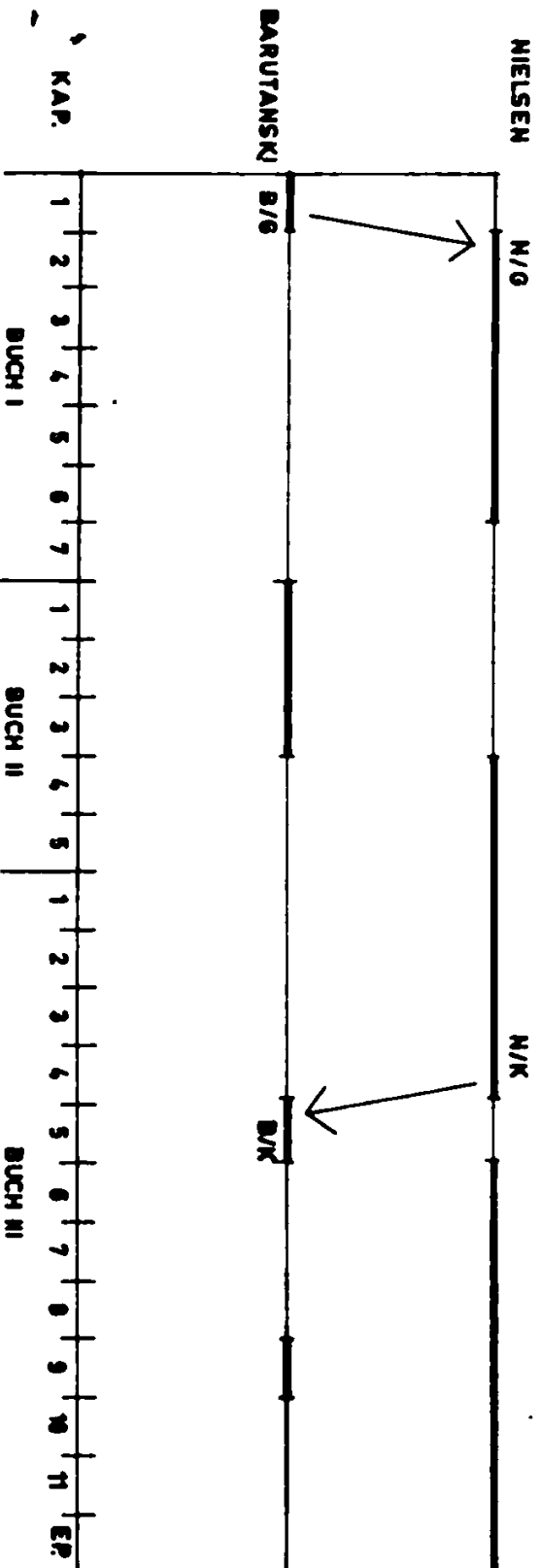
(...) und alles, was die Menschen bis heute im Lauf ihrer Zivilisation geschaffen haben, das ist nachgerade eine Reihe beleuchteter Eisenbahnaborte, die auf dem Globus in allen Richtungen fahren (...).  
(NRP, 193)

Aus all diesen Beispielen wird ersichtlich, daß für Krležas Stil nicht nur Übersteigerung und Überladenheit kennzeichnend sind, sondern daß er seine barock überquellende Sprache durch eine Reihe von syntaktischen Konstruktionen zu bändigen vermag und daß er überdies zu einer starken Konzentration der Aussage fähig ist.





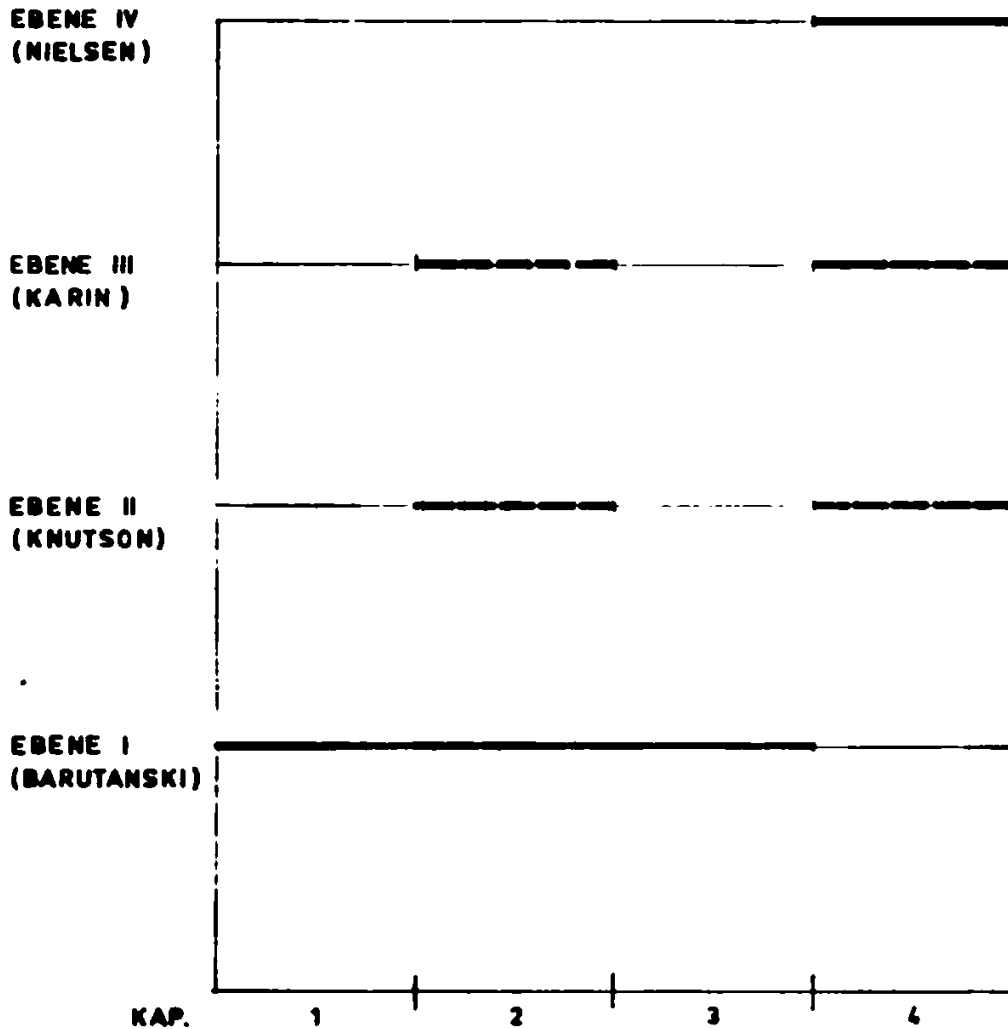
Anhang: Schema Nr. 1 (zu Kap. III, S. 111)



Verlauf der beiden Handlungsebenen Barutanski - Nielsen (BB)

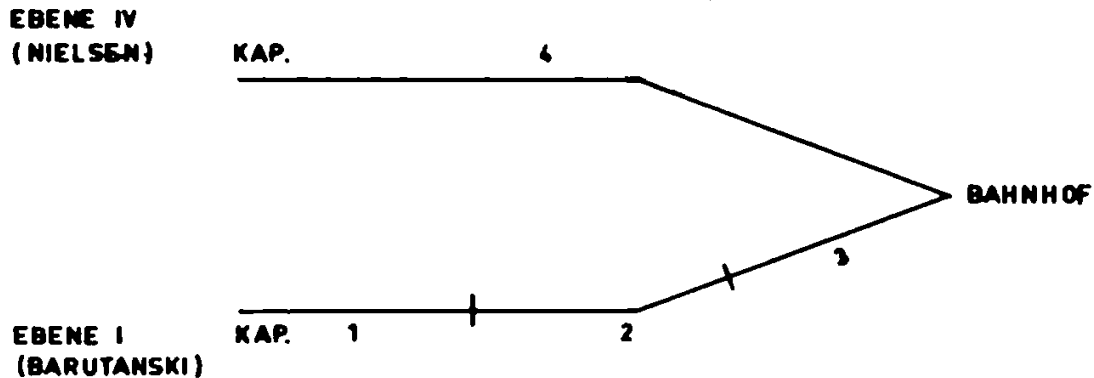
In I, 1 trifft Barutanski mit Georgie zusammen, in I, 2 Nielsen mit Georgie; in III, 4 Nielsen mit Kerinle und in III, 5 Barutanski mit Kerinle. (Vgl. S. 111). In I, 7 tritt weder Barutanski noch Nielsen auf. In III, 9 werden beide Handlungsebenen nacheinander aufgenommen. (Vgl. S. 113).

Schema Nr. 2 (zu Kap. III, S. 113)

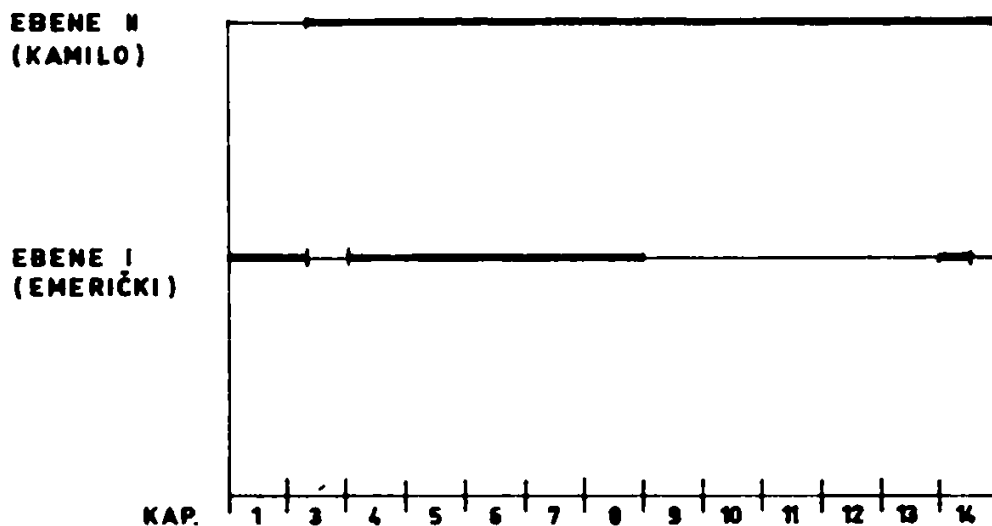


Verlauf der vier Handlungsebenen in BB, II, 1-4

- besagt, daß das Geschehen auf dieser Ebene direkt dargestellt wird.
- - - besagt, daß das Geschehen auf dieser Ebene sich im Hintergrund abspielt.

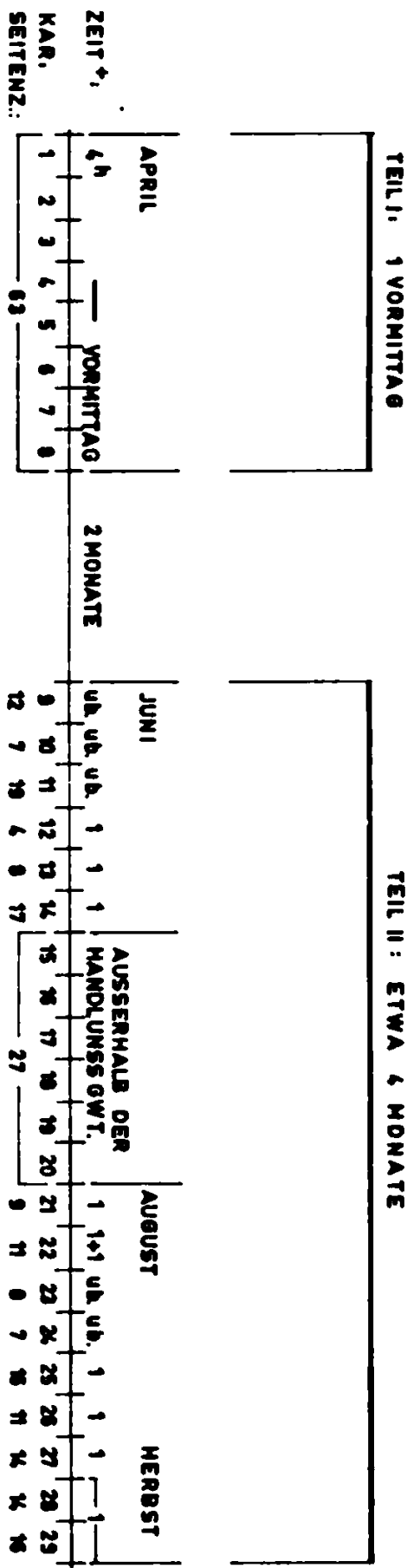
Schema Nr. 3 (zu Kap. III, S. 116)Verlauf der beiden Handlungsebenen I und IV in BB, II, 1-4

Die beiden Ebenen I und IV verlaufen zum Schluß völlig synchron und schneiden sich.

Schema Nr. 4 (zu Kap. III, S. 117)Verlauf der beiden Handlungsebenen Emerički-Kamilo in Buch I von Z

Da Kap. 2 ein reines Retrospektiven-Kapitel ist, wird es hier nicht berücksichtigt.

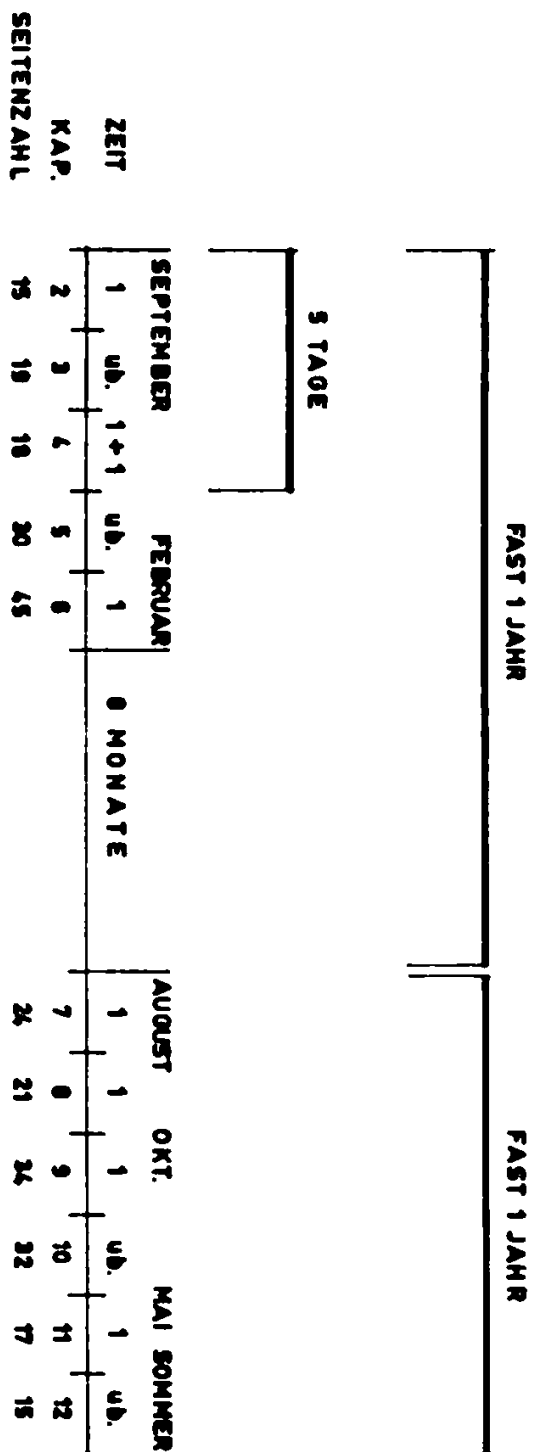
Schema Nr. 5 (zu Kap. III, S. 121)



Zeitgerüst von FL

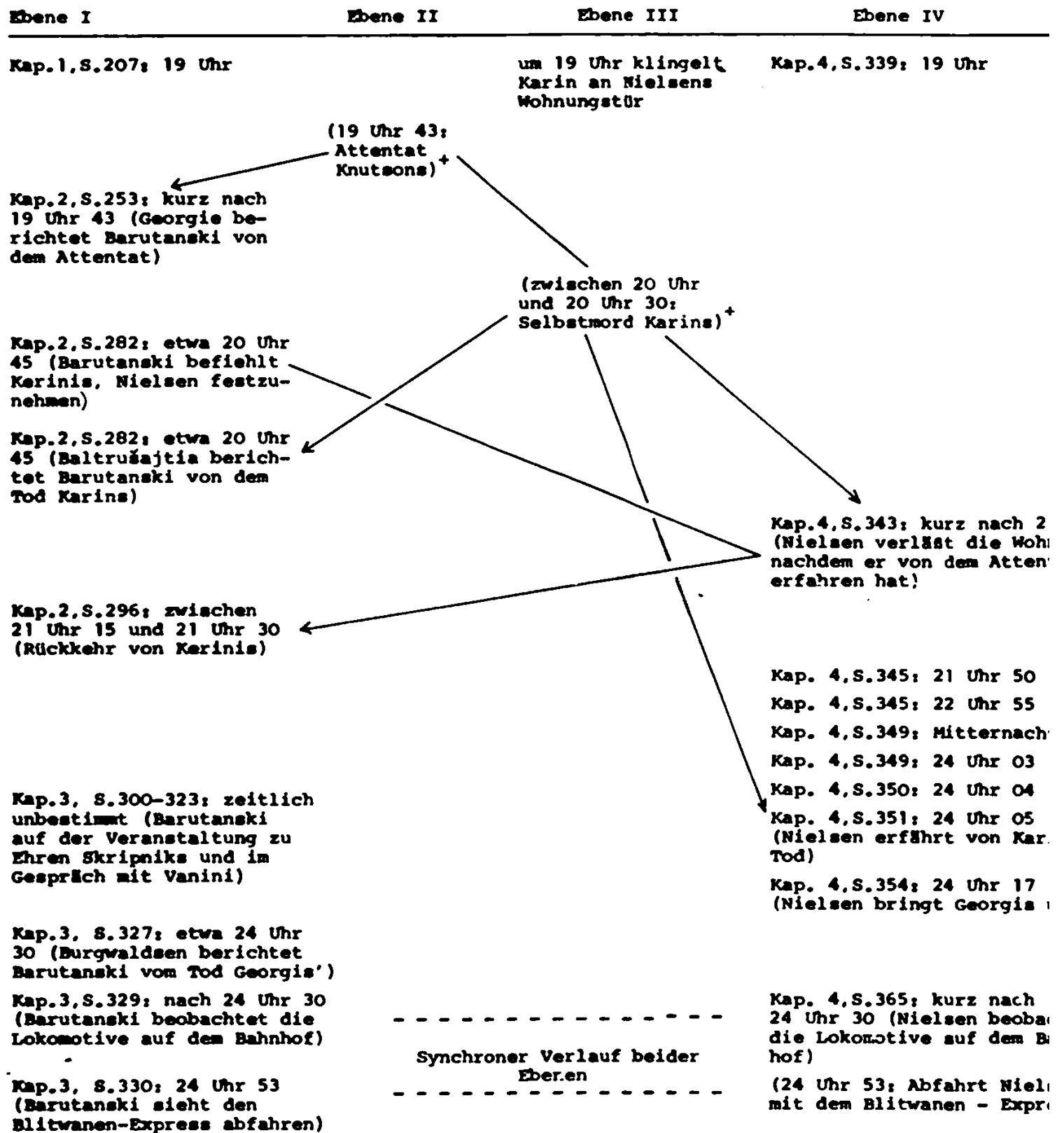
- + 1 besagt, daß das Kapitel auf einen Tag oder den Teil eines Tages fixiert ist.
- + ub. besagt, daß die zeitliche Erstreckung des betreffenden Kapitels unbestimmt bleibt.

Schema Nr. 6 (zu Kap. III, S. 124)



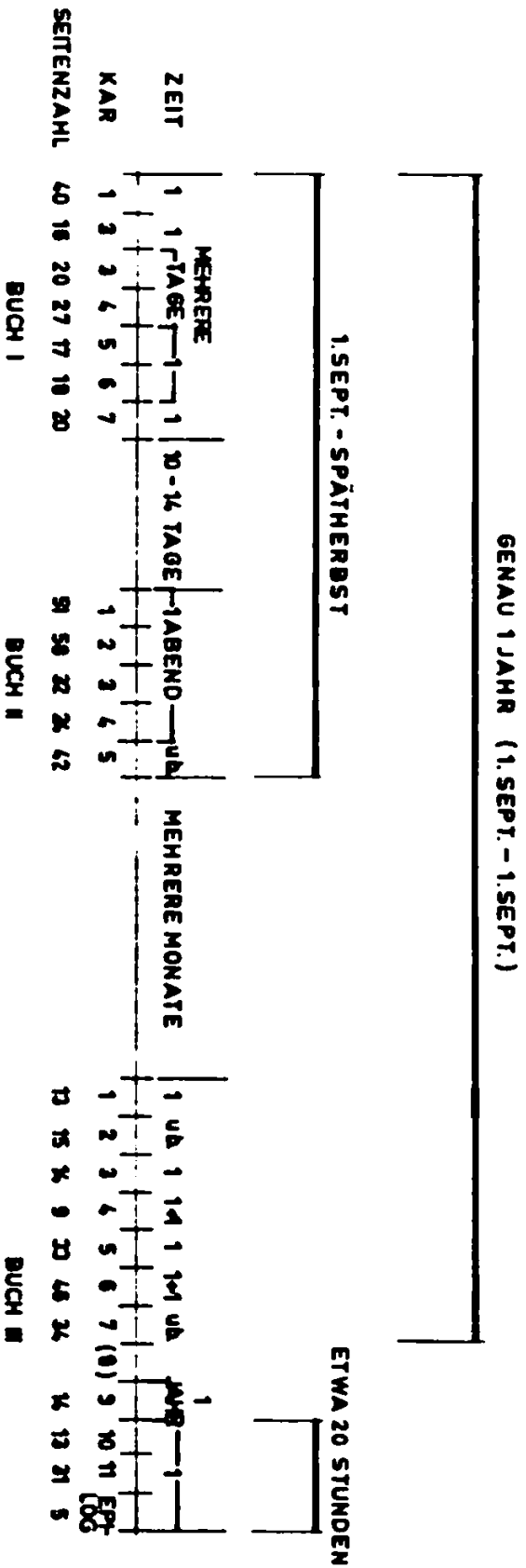
Zeitgerüst von NRP

Kap. 1 steht außerhalb der Handlungsgegenwart und wird hier nicht berücksichtigt.

Schema Nr. 7 (zu Kap. III, S. 116, 125)Zeitlicher Verlauf der vier Handlungsebenen in BB, II, 1 - 4

<sup>+</sup> besagt, daß das Geschehen sich im Hintergrund abspielt.

Schema Nr. 8 (zu Kap. III, S. 126)



Zeitgerüst von BB

III, 8 ist ein reines Retrospektiven-Kapitel und bleibt unberücksichtigt. In III, 9 werden die Ereignisse in Blättern und Blättern von knapp einem Jahr in gerasterter Form nacheinander erzählt.

Schema Nr. 9 (zu Kap. III, S. 128)



ZEIT KAP.	SEITENZAHL	1+1	1+1	1	u.b.	1	1	1	1	1+1	1	1	1	LÄNGE ZEIT	1	u.b.	1+1	u.b.	1
1	1	(2)	8	4	5	8	7	8	9	10	11	12	13	14	4. DEZ. - 1 JAN.	1	2	8	4
62	34	41	77	16	20	31	58	29	20	10	36	44	22	27	36	63			

Kap. 2 ist ein reines Retrospektivenkapitel und bleibt unberücksichtigt.  
 + Von dem noch unvollständigen zweiten Buch des Romans werden hier lediglich die ersten vier Kapitel herangezogen.

BUCH I: 5 MONATE	BUCH II: 8 JAHRE
16 KAPITEL 405 SEITEN	4 KAPITEL 168 SEITEN

Zeitgerüst von Z (Buch I und Buch II, 1-4)



## LITERATURVERZEICHNIS

## Werke Krležas\*

- Sabrana djela Miroslava Krleže. (Bisher:) Sv. 1-25. Zagreb: Zora 1953-1967.
- Djetinjstvo u Agramu. In: *Republika*, 8, 1952, 2, 337-379.
- Hrvatska književna kritika. VI. Miroslav Krleža. Zagreb 1953.
- Banket u Blitvi. Treća knjiga romana. In: *Forum*, 1, 1962, 1, 1-242.
- Zastave. (Buch I.) In: *Forum*, 1, 1962, br. 3-12.

## Sekundärliteratur

## I. Zur Literaturtheorie

- ALEWYN, R., H.E. Hass, C. Heselhaus (Hrsg.): *Gestaltprobleme der Dichtung*. (Festschrift G. Müller z. 65. Geburtstag.) Bonn 1957.
- ALLEMANN, Beda: *Ironie und Dichtung*. Pfullingen 1956.
- ARNTZEN, Helmut: *Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen, Strukturen, Gehalte*. Heidelberg 1962.
- BALLY, Charles: *Le style indirect libre en français moderne*. I, II. In: *GRM*, 4, 1912, 549-556, 597-606.
- *Figures de pensée et formes linguistiques*. In: *GRM*, 6, 1914, 405-422.
- BARTEL, Norbert: *Untersuchungen zur Romantechnik bei Maksim Gor'kij*. Diss. München 1955.
- BAUMGART, Reinhard: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München 1964. (= *Literatur als Kunst*. 13.)
- BEACH, Joseph W.: *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York 1932.

---

\* Es werden hier nur die Titel angeführt, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Arbeit stehen. Die vollständige, bis 1963 reichende Bibliographie der Werke Krležas ist in dem Sammelband der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften (ZMK) zu finden.

- BEREND, Eduard: Die Technik der "Darstellung" in der Erzählung. In: GRM, 14, 1926, 222-233.
- Die Namengebung bei Jean Paul. In: PMLA, 57, 1942, 820-850.
- BERGER, Bruno: Der Essay. Form und Geschichte. Bern u. München 1964. (= Sammlg. Dalp. Bd 95.)
- BÖCKMANN, Paul (Hrsg.): Stil- und Formprobleme in der Literatur. Heidelberg 1959.
- BOGDANOV, M.B.: Serbskaja satiriceskaja proza konca XIX-nacala XX veka i nekotorye voprosy teorii satiry. Moskva 1962.
- BOHNKE, Jutta: Thomas Manns Romantechnik. Diss. Tübingen 1950.
- BOOTH, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago 1961.
- BOWLING, Lawrence E.: "What is the Stream of Consciousness Technique?" In: PMLA, 65, 1950, 337-345.
- BROOKS, C., R.P. Warren: Understanding Fiction. New York 1943.
- BÜHLER, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktionen der Sprache. 2. Aufl. Stuttgart 1965.
- BÜHLER, Willi: Die "erlebte Rede" im englischen Roman. Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens. Zürich u. Leipzig 1937. (= Schweizer anglistische Arbeiten. Bd 4.)
- BECKER, Heinz: Der Innere Monolog. Zur Analyse des "Ulysses". In: Akzente, 2, 1961, 99-120.
- DUJARDIN, Edouard: Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain. Paris 1931.
- DUWE, Wilhelm: Ausdrucksformen deutscher Dichtung vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Eine Stilgeschichte der Moderne. Berlin 1965.
- EDEL, Leon: The Psychological Novel. New York 1953.
- EICHENBAUM, Boris: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt 1965. (= edition suhrkamp. 119.)
- EL'SBERG, Jakov E.: Voprosy teorii satiry. Moskava 1957.
- FISCHER, Herbert: Die literarische Form des Essays und seine besondere geistesgeschichtliche Bedeutung. Diss. München 1950.
- FLAKER, Aleksandar: N.V. Gogolj: Mrtve duse (I. dio). Interpretacija. In: UR, 2, 1958, 9-18.
- FLEMMING, Willi: Epik und Dramatik. Versuch ihrer Wesensdeutung. Bern 1955. (= Dalp-Taschenbücher. Bd 311.)

- FORSTER, E.M.: Ansichten des Romans. Frankfurt 1962.  
(= Bibl. Suhrkamp. Bd 30.)
- FORSTREUTER, Kurt: Die deutsche Icherzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik. Berlin 1924. (= German. Studien. H. 33.)
- FREITAG, Gudrun: Die Entwicklung der Satire in den Erzählungen N.V. Gogol's. Diss. Leipzig 1957.
- FRIEDEMANN, Käte: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910. (= Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, hrsg. v. Oskar Walzel.)
- FRIEDMAN, Melvin: Stream of Consciousness: A Study in Literary Method. New Haven 1955.
- FRIEDMAN, Norman: Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In: PMLA, 70, 1955, 1160-1184.
- FRIEDRICH, W.H., W. Killy (Hrsg.): Literatur. 2/1, 2/2. München 1965. (= Das Fischer Lexikon. 35.)
- FUNKE, Otto: Zur "erlebten Rede" bei Galsworthy. In: Funke: Wege und Ziele. Bern 1945, S. 157-182.
- GERIGK, Horst-Jürgen: Versuch über Dostojewskijs "Jüngling". Ein Beitrag zur Theorie des Romans. München 1965.  
(= Forum Slavicum. Bd 4.)
- GESEMANN, Wolfgang: Epische Studien. Der Roman bei Ivan Vazov. Diss. München 1956.
- GLAUSER, Lisa: Die erlebte Rede im englischen Roman des 19. Jahrhunderts. Bern 1948. (= Schweizer anglist. Arbeiten. Bd 20.)
- GRAMICH, Rudolf: Formprobleme der Erzählkunst: Wilhelm von Scholz. Diss. München 1958.
- GRIMM, Reinhold: Romane des Phänotyp. In: Akzente, 5, 1962, 463-479.
- GÜNTHER, Hans: Das Groteske bei N.V. Gogol'. Seine Formen und Funktionen. Diss. München 1967.
- GÜNTHER, Werner: Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und "erlebten" Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen. Marburg 1928.
- HÄUFLER, Wolfgang: Zeitkritik und politische Satire in den Werken E.T.A. Hoffmanns. Diss. Marburg 1955.
- HAMBURGER, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957.
- HEIDEMANN, Christel: Satirische und polemische Formen in der Publizistik von Karl Kraus. Diss. Berlin 1958.
- HEINERMANN, Theodor: Die Arten der reproduzierten Rede. Münster 1931. (= Forschungen zur roman. Philologie. H.2.)

- HIELSCHER, Karla:** A.S. Puškins Verseepik. Autoren-Ich und Erzählstruktur. München 1966. (= Slavist. Beiträge. Bd 22.)
- HIGHET, Gilbert:** The Anatomy of Satire. Princeton 1962.
- HÖNIG, Anton:** Andrej Belyjs Romane. Stil und Gestalt. München 1965. (= Forum Slavicum. Bd 8.)
- HOLTHUSEN, Johannes:** Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman. In: Die Welt der Slaven, 8, 1963, 252-267.
- HUMPHREY, Robert:** Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley and Los Angeles 1962.
- INGARDEN, Roman:** Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle (Saale) 1931.
- JAMES, Henry:** The House of Fiction. Essays on the Novel. London 1957.
- JAUSS, Hans Robert:** Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "A la recherche du temps perdu". Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Heidelberg 1955. (= Heidelberger Forschungen. H. 3.)
- JENS, Walter:** Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen 1957.
- JUNGER, Friedrich G.:** Über das Komische. Frankfurt 1948.
- KALEPKY, Theo:** Zum "Style indirect libre" ("Verschleierte Rede"). In: GRM, 5, 1913, 608-619.
- KASACK, Wolfgang:** Die Technik der Personendarstellung bei N.V.Gogol'. Wiesbaden 1957. (= Bibliotheca Slavica.)
- KAYSER, Wolfgang:** Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 3., erw. Aufl. Bern 1954.
- Entstehung und Krise des modernen Romans. 4. Aufl. Stuttgart 1963.
  - Das Problem des Erzählers im Roman: In: The German Quarterly, 29, 1956, 225-238.
  - Das Groteske in Malerei und Dichtung. München 1960. (= rowohlts dt. enzyklopädie. 107.)
  - Kleist als Erzähler. In: Kayser: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958, S. 169-183.
  - Wer erzählt den Roman? Ebd., S. 82-101.
- KEITER, H., und T. Kellen:** Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung. Essen 1908.
- KILLY, Walter:** Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. München 1963.

- KLOTZ, Volker (Hrsg.): Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965. (= Wege der Forschung. Bd 35.)
- KOSKIMIES, Rafael: Theorie des Romans. Helsinki 1935.
- LÄMKERT, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.
- LASIĆ, Stanko: Roman Šenoina doba (1863-1881). In: Rad JAZU, knj. 341. Zagreb 1965, S. 163-230.
- LAZAROWICZ, Klaus: Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire. Tübingen 1963.
- LEISI, Ernst: Der Erzählerstandpunkt in der neueren englischen Prosa. In: GRM, 37, 1956, 40-51.
- LERCH, Eugen: Die stilistische Bedeutung des Imperfektums der Rede. In: GRM, 6, 1914, 470-489.
- LIDDELL, Robert: Some Principles of Fiction. London 1953.
- A Treatise on the Novel. London 1953.
- LIPS, Marguerite: Le style indirect libre. Paris 1926.
- LOCKEMANN, Fritz: Literaturwissenschaft und literarische Wertung. München 1965.
- LORCK, Etienne: Die "erlebte Rede". Eine sprachliche Untersuchung. Heidelberg 1921.
- LORENZEN, Brigitte: Justus Möser's Patriotic Phantasies. Studien zur Erzählhaltung. Diss. Göttingen 1956.
- LUBBOCK, Percy: The Craft of Fiction. New York 1957.
- LUKACS, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin 1920.
- MANDELKOW, Karl R.: Hermann Brochs Romantrilogie "Die Schlafwandler". Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman. Heidelberg 1962. (= Probleme der Dichtung. H. 6.)
- MARTINI, Fritz: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. 2. Aufl. Stuttgart 1956.
- MENDILOW, Adam A.: Time and the Novel. Diss. London 1952.
- MEYER, Hermann: Zum Problem der epischen Integration. In: Trivium, 8, 1950, 299-318.
- Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart 1961.
- MEYER, Kurt R.: Zur erlebten Rede im englischen Roman des 20. Jahrhunderts. Bern 1957. (= Schweizer anglist. Arbeiten. Bd 43.)
- MIGNER, Karl: Formprobleme der Erzählkunst Werner Bergengruens. Diss. München 1956.

- MILLER, Norbert: Erlebte und verschleierte Rede. In: Akzente, 3, 1958, 213-226.
- (Hrsg.): Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Berlin 1965.
- MINDE, Regina: Ivo Andrić. Studien über seine Erzählkunst. München 1962. (= Slavist. Beiträge. Bd 8.)
- MÜLLER, Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn 1947.
- Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen 1948, S. 195-212.
- Über das Zeitgerüst des Erzählens. In: DVjs. 24, 1950, 1-31.
- MUIR, Edwin: The Structure of the Novel. London 1929.
- NEUBERT, Albrecht: Die Stilform der "Erlebten Rede" im neueren englischen Roman. Halle (Saale) 1957.
- NEUSE, Werner: "Erlebte Rede" und "Innerer Monolog" in den erzählenden Schriften Arthur Schnitzlers. In: PMLA, 49, 1934, 327-355.
- PETSCH, Robert: Der epische Dialog. In: Euphorion, 32, 1931, 187-205.
- Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle (Saale) 1934.
- POUILLON, Jean: Temps et roman. Paris 1946.
- RASCH, Wolfdietrich: Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiele und dissonante Strukturen. München 1961.
- RIEGE, Helga: Studien zur Satire in Bertolt Brechts "Dreigroechenroman". Diss. Jena 1956.
- ROMBERG, Bertil: Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel. Stockholm, Göteborg, Uppsala 1962.
- RUF, Heiner: Die Kunst der Erzählung in den letzten Prosawerken Gerhart Hauptmanns. Diss. München 1957.
- SCHILLEMMEIT, Jost (Hrsg.): Interpretationen. Bd III. Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil. Frankfurt u. Hamburg 1966. (= Fischer Bücherei. 716.)
- SCHNEEGANS, Heinrich: Geschichte der grotesken Satire. Straßburg 1894.
- SCHNITZLER, Felix Th.: Die Bedeutung der Satire für die Erzählform bei Grimmelshausen. Diss. Heidelberg 1957.
- SCHORER, Mark: "Technique as Discovery", Forms of Modern Fiction. Minneapolis 1948.
- SCHWIMMER, Helmut: Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin. Diss. München 1960.

- SEIDLER, Herbert: Die Dichtung. Wesen. Form. Dasein. Stuttgart 1959. (= Kröners Taschenausg. Bd 283)
- SEUBERT, Burkhard: "Die Blechschmiede" von Arno Holz. Ein Beitrag zur Geschichte der satirischen Dichtung. Diss. München 1955.
- SPIELHAGEN, Friedrich: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.
- Neue Beiträge zur Theorie der Epik und Dramatik. Leipzig 1897.
- STANZEL, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a. Wien-Stuttgart 1965. (= Wiener Beiträge zur engl. Philologie. Bd 63.)
- Innenwelt. Ein Darstellungsproblem des englischen Romans. In: GRM, 43, 1962, 273-286.
- Typische Formen des Romans. Göttingen 1964. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe. 187.)
- STEPHAN, Doris: Der "Innere Monolog" in Hermann Brochs Roman "Der Tod des Vergil". Diss. Mainz 1957.
- STEPHAN, Joachim: Satire und Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus. München 1964.
- STROHSCHNEIDER-KOHRs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Phil. Habil. Schrift. München 1959.
- THIBAUDET, Albert: Réflexions sur le roman. Paris 1938.
- WALZEL, Oskar: Das Wortkunstwerk: Mittel seiner Erforschung. Leipzig 1926.
- WEIMANN, Robert: "New Criticism" und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Geschichte und Kritik neuer Interpretationsmethoden. Halle (Saale) 1962.
- WEINRICH, Harald: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart 1964. (= Sprache und Literatur. 16.)
- WELLEK, René and Austin Warren: Theory of Literature. New York 1949.
- WESTON, Harold: Form in Literature. A Theory of Technique and Construction. London 1934.
- WIESE, Benno von (Hrsg.): Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte. Bd 1, 2. Düsseldorf 1963.
- Immermanns "Münchhausen" und der Roman der Romantik. In: Formenwandel. (Festschrift für Paul Böckmann, hrsg. v. Müller-Seidel u. W. Preisendanz). Hamburg 1964, S. 363-382.
- WILPERT, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 3. Aufl. Stuttgart 1961. (= Kröners Taschenausg. Bd 231.)

ŽMEGAC, Viktor: Opažanja o strukturi suvremenoga romana.  
In: UR, 2, 1958, 1-8.

## II. Literatur zu Krleža \*

- BARAC, Antun: Krleža stvaralac (Povodom proslava 60-godišnjice Života i 40 godina književnog rada Krleže. Referat na svečanoj akademiji). In: Naprijed. 11.12. 1953, 6-7.
- BARTOŠ, Otakar: Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske. In: UR, 9, 1965, 71-87.
- BENEŠIĆ, Julije: Miroslav Krleža. In: ZMK, 183-187.
- BERKOVIĆ, Zvonimir: Neke osobine Krležine dramaturgije. In: ZMK, 379-386.
- BOGDANOVIĆ, Milan: Pripovetke Miroslava Krleže. In: Srpski književni glasnik, NS, 5, 1922, 131-143.
- O značaju drame u delu Miroslava Krleže. In: Letopis Matice srpske, 130, 1954, 373, 363-368.
- O Krleži. Beograd 1956.
- BOGIČEVIĆ, Miodrag: Dosljednost angažovanosti. In: Izraz, 6, 1962, 12, 290-294.
- BOROZAN, Braslav: Jezik i psihofizičko osećanje Krležinih likova. In: Mogućnosti, 4, 1957, 924-928.
- BRIGLJEVIĆ, DRAGUTIN: O Krležinu izrazu. Na marginama romana "Povratak Filipa Latinovicza". In: Republika, 11, 1955, 169-175.
- CESARIĆ, Dobriša: Prije trideset godina. Prve moje uspomene na Krležu. In: Republika, 9, 1953, 602-605.
- CVITAN, Dalibor: Mitska interpretacija romana "Povratak Filipa Latinovicza". In: Kolo, NS, 1, 1963, 6, 54-65.
- DALMA, Alfons: Ein verhindertes Nobelpreisträger wird entdeckt. München und Graz drucken den kroatischen Autor Miroslav Krleža. In: Münchner Merkur. 12./13.9.1964, 16.

---

\* Aus der umfangreichen Krležaliteratur werden nur solche Titel angeführt, die für diese Arbeit wichtig waren. Weitere Arbeiten sind in den beiden Sammelbänden über das Werk Krležas zu finden.



- DRAGOJEVIĆ, S.: Miroslav Krleža: "Na rubu pameti". In: Mlada kultura, 1, 1939, 2, 124.
- DŽADŽIĆ, Petar: Pubunjeni čovjek u Krležinom romanu. Uz ponovno objavljivanje "Banketa u Blitvi", "Na rubu pameti" i "Filipa Latinovića". In: ZMK, 405-409.
- ENGELSFELD, Mladen: Miroslav Krleža: "Baraka Pet Be" (Primjedbe uz stil). In: UR, 2, 1958, 19-32.
- Još o stilu Miroslava Krleže. In: UR, 6, 1962, 5-16.
- FELLER, Miroslav: Kritički fragmenti o Miroslavu Krleži. In: Republika, 9, 1953, 576-596.
- O Miroslavu Krleži protiv Marka Ristića. In: Život, 5, 1956, 505-513, 570-576.
- FINK, Humbert: Serbokroatische Temperamente. In: Süddt. Ztg. 14./15.12.1963, Feuilleton.
- Eine österreichische Elegie. In: Süddt. Ztg. 29./30.8.1964, Feuilleton.
- FLAKER, Aleksandar: Motivacija i stil. In: UR, 6, 1962, 17-49.
- "Nepoznat Netko" (O jednoj analognoj pojavi u ruskoj i hrvatskoj književnosti 20. stoljeća). In: KZ, 53-74.
  - Čovjek i povijest u Krležinim novelama. In: KZ, 153-169.
  - In extremis (Krleža u svjetlu književnih poredjenja). In: UR, 7, 1963, 31-45.
- FRANGEŠ, Ivo: Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi (Novela: "Veliki meštar sviju hulja"). In: Frangeš: Stilističke studije. Zagreb 1959, S. 271-294.
- Slobodni neupravni govor kao stilska osobina (Krležini "Davni dani"). In: UR, 7, 1963, 261-275.
  - U potrazi za izgubljenim djetinjstvom. Nekoliko paralela uz "Povratak Filipa Latinovicza". In: Kolo, NS, 1, 1963, 6, 6-20.
  - Riječ okrenuta zvijezdama. In: Republika, 19, 1963, 281-285.
- FRANIČEVIĆ, Marin: Krležina doba u našoj književnosti. In: Republika, 9, 1953, 606-608.
- GAVELLA, Branko: Miroslav Krleža i kazalište. In: Republika, 9, 1953, 569-575.
- GLIGORIĆ, Velibor: Pripovedačka proza Miroslava Krleže. I, II. In: Izraz, 4, 1960, 8, 283-296, 447-463.
- U vihoru. Beograd 1962.
  - U olujnim vremenima. Prva knjiga romana "Zastave" Miroslava Krleže. In: ZMK, 559-562.

- GOJ, Edvard: Problemi i faktura u Krležinoj drami "Gospoda Glembajevi". In: Izraz, 4, 1960, 8, 1-30.
- GUBERINA, Petar: Teorija o ritmu i primjena na jedno Krležino djelo. In: Republika, 9, 1953, 613-634.
- IVANIŠIN, Nikola: Rasprava o Krležinu Zborniku. In: Izraz, 9, 1965, 1194-1213.
- JELČIĆ, Dubravka: Poetsko-refleksivna esejistika. In: Izraz, 8, 1964, 16, 63-65.
- JENNY, Urs: Weltliteratur von der Peripherie. IV. Miroslav Krleža - der Hecht im Karpfenteich. In: Du - Atlantis, 5, 1964, 8, 66-67.
- JEREMIĆ, Dragan M.: Filozofske koncepcije savremene jugoslavenske književnosti. In: Život, 13, 1964, 2, 3-15.
- KALE, Eduard: Pobuna čovjeka. Iz "Marginalija uz djelo Miroslava Krleže." In: danas, 1, 1961, 1, 103-110.
- KLAIĆ, Bratoljub: Leksičke bilješke uz jedan Krležin tekst. In: Republika, 19, 1963, 324-327.
- KOLJEVIĆ, Svetozar: "Gradsko" i "seosko" u književnosti. In: Izraz, 9, 1965, 748-757.
- KOVAČIĆ, Ivan Goran: Najslobodoumnije Krležino djelo. In: Novosti. Zagreb. 16.2.1941, 18-19.
- KOZARČANIN, Ivo: Novi Krležin roman. In: Hrvatski dnevnik. Zagreb. 4.9.1938, 15.
- KREFT, Bratko: Fragmenti o Miroslavu Krleži. In: Kreft: Portreti. Ljubljana 1956, S. 27-86.
- Spremna beseda. In: ZMK, 517-523.
- KRKLEC, Gustav: Književni lik Miroslava Krleže gledan iz tri vremenska ugla. Šezdesetogodišnjica života našeg najvećeg književnika. In: ZMK, 366-371.
- KRŠIĆ, Jovan: Miroslav Krleža: "Povratak Filipa Latinovicza". In: Pregled, 6, 1932, 486-487.
- LEOVAC, Slavko: Plameni intelekt Miroslava Krleže. In: Izraz, 7, 1963, 13, 1-7.
- LONČAR, Mate: Ljetopis lomova doba i sudbina. In: Izraz, 7, 1963, 13, 337-343.
- Pred književnim djelom Miroslava Krleže. In: Izraz 9, 1965, 190-199.
- MAGDIĆ, Milivoj: Krležina estetika. In: Socijalna misao, 6, 1933, 2, 65-71.
- MALIĆ, Zdravko: Vlastita imena kao stilska kategorija "Banketa u Blitvi". In: KZ, 211-225.
- Lutke. Pokušaj rekonstrukcije autorskog komentara u "Banketu u Blitvi". In: UR, 7, 1963, 171-185.

- MAŠTROVIĆ, Ljubomir: Književnik-borac. In: Zadarska revija, 2, 1953, 3, 105-109.
- MATKOVIĆ, Marijan: Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje. In: Matković: Dva eseja. Zagreb 1950, S. 5-89.
- O knjizi Miroslava Krleže "Davni dani". In: ZMK, 484-488.
- MITREV, Dimitar: Miroslav Krleža: Knjiga eseja. In: ZMK, 537-542.
- NEVISTIĆ, Ivan: Slikar disolucije i novelist Miroslav Krleža. In: Pokret, 2, 1922, 55, 4.
- NOVAKOVIĆ, Boško: Roman Miroslava Krleže ("Povratak Filipa Latinovicza"). In: Misao, 14, 1932, 40, 452-457.
- PAKIĆ, Vitomir: Dvije knjige Miroslava Krleže. ("Povratak Filipa Latinovicza", "Eseji"). In: Jadranska vila, 6, 1933, 1, 14-15.
- PAVLETIĆ, Vlatko: Hrvatski pjesnici između dva svjetska rata. Miroslav Krleža. In: Republika, 19, 1963, 344-345.
- PETRIĆ, Vladimir: Dramatičnost Krležinog dijaloga (O mogućnostima savremenog načina interpretiranja konverzacije u dramama "Gospoda Glembajevi", "U agoniji", "Leda"). In: Republika, 11, 1955, 973-980.
- PETROV, Aleksandar: Pozorište lutaka u Krležinom romanu ("Banket u Blitvi"). In: Savremenik, 8, 1962, 16, 87-94.
- POLANŠČAK, Antun: O Miroslavu Krleži. In: ZMK, 301-304.
- POPOVIĆ, Bruno: Vrijeme, čovjek, pjesnik. "Davni dani" Miroslava Krleže. In: ZMK, 478-483.
- PRANJIĆ, Krunoslav: Tehnika pauze kao stilski postupak (Uz tekst Miroslava Krleže: "Slom Frana Supila"). In: KZ, 395-401.
- O Krležinu proznom ritmu. In: UR, 7, 1963, 101-112.
- REDJEP, Draško: Krležina reč. In: Savremenik, 9, 1963, 18, 5-13.
- RISTIĆ, Marko: Fuga Krležiana. In: Republika, 9, 1953, 537-545.
- Krleža. Zagreb 1954.
- ROTKOVIĆ, Radoslav: Dijalog o Krleži. In: Književne novine. Beograd. 27.5.1954, 4.
- Odnos kvantiteta i kvaliteta u Krležinom djelu (Od-lomak). In: Susreti, 2, 1954, 186-194.
- Krležin stil. In: Susreti, 2, 1954, 767-783.
- SIMEON, Rikard: Novele Miroslava Krleže. In: Savremenik, 27, 1938, 4, 389-392.

- ŠICEL, Miroslav: Literarni estetsko-programatski i idejni stavovi Miroslava Krleže (Nacrt za studiju). In: KZ, 331-339.
- ŠINKO, Ervin: Istina Miroslava Krleže. In: Republika, 8, 1952, 2, 133-144.
- Marginalije uz Krležin obračun s "naučnom estetikom". In: Republika, 9, 1953, 551-568.
  - Krvavi mit (I-VI). In: Delo, 2, 1956, 995-1028, 1195-1241, 1467-1491, 1659-1686; 3, 1957, 481-503, 684-718.
  - Falanga antikrista i drugi komentari. Zagreb 1957.
  - Poet koji pripada svima nama. U povodu proslave sedamdesete godišnjice rođenja Miroslava Krleže. In: ZMK, 548-558.
- TATIĆ, R. - A.I. Spasić: Osvrt na stranu kritiku o Krleži. In: Izraz, 7, 1963, 13, 27-33.
- TAUTOVIĆ, Radojica: Anti - Makijaveli ili poetska ideja o vlasti. In: Život, 11, 1962, 592.
- TORBERG, Friedrich: Jugoslawische Premiere in Graz. "Die Glembays" - Schauspiel von Miroslav Krleža erstmals in deutscher Sprache. In: Süddt. Ztg. 3./4.7.1965, 11.
- TRIFKOVIĆ, Risto: Pred vrhovima Krležina djela. In: Život, 12, 1963, 5, 79-83.
- VAUPOTIĆ, Miroslav: Socijalni smisao Krležina djela. In: KZ, 19-35.
- Siva boja smrti. Interpretacija Krležine novele "Cvrčak pod vodopadom". In: Kolo, NS, 1, 1963, 6, 66-84.
  - Krležini književni časopisi. In: Republika, 19, 1963, 331-339.
- VEREŠ, Saša: Da se čuju satiričari. In: Vjesnik u srijedu. Zagreb. 29.12.1954, 7.
- Psjzaž u djelu Miroslava Krleže. In: Kolo, NS, 1, 1963, 6, 46-53.
- VIDAN, Ivo: Dvije razine "Banketa u Blitvi" (Fragmenti studije). In: Kolo, NS, 1, 1963, 6, 85-104.
- VIDMAR, Josip: O Krleži. In: ZMK, 567-570.
- VUČETIĆ, Šime: Krležino književno djelo. Sarajevo 1958. (= Pogledi. Biblioteka za domaću i stranu esejistiku. Knj. 5.)
- VUČKOVIĆ, Radovan: Legenda o fatumu mržnje (Uz Krležin roman "Banket u Blitvi"). In: Život, 12, 1963, 7-8, 82-86.

- VULETIĆ, Branko: O nekim elementima Krležine lirike. In: Kolo, NS, 1, 1963, 6, 127-140.
- ZANINOVIĆ, Vicko: Odabrane novele savremene hrvatske proze ("Bitka kod Bistrice Lesne"). In: Misao, 13, 1931, 36, 101-109.
- ZBORNİK o Miroslavu Krleži. Hrsg. v. Marijan Matković. Zagreb: JAZU, Odjel za suvremenu književnost i Institut za književnost, 1963.
- Krležin ZBORNİK. Hrsg. v. Ivo Frangeš, Aleksandar Flaker. Zagreb 1964. (= Institut za nauku o književnosti Filozofskog fakulteta sveučilišta u Zagrebu. Knj. I.)
- ZEČEVIĆ, Divna: Krležina rečenica (Dvije primjedbe o Krležinoj prozi u romanima "Na rubu pameti" i "Povratak Filipa Latinovicza"). In: Kolo, NS, 3, 1965, 6, 43-54
- ZUPPA, Vjeran: Jezik i smisao. Stilaska analiza novele M. Krleže: Bitka kod Bistrice Lesne. In: danas, 1, 1961, 1, 71-83.



## Nachwort

Die vorliegende Arbeit wurde 1968 von der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation angenommen.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. A. Schmaus, der diese Arbeit, die mich seit dem Wintersemester 1963/64 beschäftigte, angeregt und gefördert hat und der mir mit vielfältigem Rat zur Seite stand.

München, April 1969