

Angela Richter

Serbische Prosa nach 1945

Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen

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.

Angela Richter - 9783954791743

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:33:37AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 273

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

Angela Richter

SERBISCHE PROSA NACH 1945

Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1991



ISBN 3-87690-490-0
© Verlag Otto Sagner, München 1991
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

*Meinem Ehemann in
Dankbarkeit*

Die vorliegende Publikation stellt die geringfügig überarbeitete Fassung der Dissertation B dar. Diese wurde am 1.2.1991 an der Humboldt-Universität zu Berlin in einem öffentlichen Verfahren verteidigt. Am 2.4.1991 erfolgte auf Beschluß des Senats der Humboldt-Universität die Verleihung des akademischen Grades doctor scientiae philosophiae (Dr. sc. phil.).

Wesentliche Anregungen zu dieser Arbeit gingen von den Herren Prof. Dr. Manfred Jähnichen (Berlin) und Prof. Dr. Radovan Vučković (Sarajevo) aus, die sachlich-kritisch den Fortgang der Arbeit beförderten.

Ermutigend war auch das Interesse von Herrn Prof. Dr. Ludwig Richter (Berlin) und der Forschungsgruppe "Ost- und südosteuropäische Literaturen" im Zentralinstitut für Literaturgeschichte. Darüber hinaus erklärten sich Prof. Dr. Slobodan Ž. Marković (Belgrad), Prof. Dr. Miloš Bandić (Belgrad), Prof. Dr. Ulf Lehmann (Berlin) zu speziellen Konsultationen bereit. Das internationale Slawistenzentrum Belgrad half mehrmals bei der Beschaffung von Material. Ihnen allen gilt besonderer Dank.

Aufrichtiger Dank gebührt dem Verlag Otto Sagner und den Herausgebern der "Slavistischen Beiträge", vor allem Herrn Prof. Dr. Peter Rehder, für die prompte Bereitschaft, das Manuskript in diese Reihe aufzunehmen.

Berlin, im April 1991.

Angela Richter

*Gledaj da se posvetiš posivu pisanja
i da ne slorabiš činjenice, a da
utiskuješ svoj majstorski pečat
kao što slatar utiskuje svoj žig.*

Mirko Kovač: Evropska trulež

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

1. EINLEITUNG	11
2. AUSGANGSPUNKTE LITERARISCHER ENTWICKLUNG NACH 1945	19
2.1. Literaturprogrammatische und kulturpoliti- sche Debatten. Ein Exkurs	20
2.2. Die literarische Praxis der Autoren	30
2.2.1. Wegzeichen für die Prosa: Ivo Andrić	31
2.2.2. Überwindung einer monolithischen Struk- tur bei der Gestaltung der Weltkriegs- thematik	41
2.2.3. Literarische Gegenentwürfe zu einer Abbildung "in den Formen des Lebens"	49
3. DER SERBISCHE ROMAN IN DEN SIEBZIGER JAHREN	64
3.1. Versuch einer Bestandsaufnahme grundlegen- der Entwicklungstendenzen	64
3.2. Interpretationen ausgewählter serbischer Romane	89
3.2.1. Kriegsgesamttag aus der Optik gegenwärtigen Lebens im Zyklus <u>Tren 1</u> (Der Augenblick 1) von Antonije Isaković	89
3.2.1.1. Zur Einführung	89
3.2.1.2. Die Realisierung des Ich-Erzählers im Erzählvorgang	90

3.2.1.3. Kriegserfahrung und Einzelschicksal - Isaković' Streben nach individueller wie gesellschaftlicher Lernfähigkeit	98
3.2.2. Verständigung über eine ungeheuerliche Zeit- erscheinung - Aleksandar Tišmas erzähleri- scher Versuch über die Benutzung des Menschen - <u>Upotreba čoveka</u>	105
3.2.2.1. Zur Einführung	105
3.2.2.2. Entscheidungen des Autors im Hinblick auf den Erzählvorgang	107
3.2.2.2.1. Das Tagebuch der Ana Drentvenšek als kompositioneller Rahmen und Erzählim- puls	107
3.2.2.2.2. Der Erzähler	109
3.2.2.2.3. Die Anordnung der Kapitel	116
3.2.2.3. Die polemischen Figurenentwürfe des Autors als Denkanstöße	118
3.2.2.4. Tišmas Beitrag zur Ergänzung eines bis- lang unvollständigen Bildes	126
3.2.3. Vom Sieg über die Unbotmäßigkeiten alltäg- lichen Lebens - Dragoslav Mihajlović' Ro- man <u>Petrijin venac</u> (Der Kranz der Petrija)	129
3.2.3.1. Zur Einführung	129
3.2.3.2. Die Kraft urwüchsigen Erzählens	129
3.2.3.2.1. Petrija als Zeugin, Erzählerin und Interpretin ihrer erzählten Welt	129
3.2.3.2.2. Sprachidiom und Folklore-Tradition als Mittel zur Vertiefung der Figurencharakterisierung	137
3.2.3.3. Komprimierung von Tragik und ihre Auf- hebung in den Himmelsmusikanten	144
3.2.4. Historizität und Aktualität in Dobriilo Nenadić' Roman <u>Dorotej</u>	148
3.2.4.1. Zur Einführung	148
3.2.4.2. Polyphones Monologisieren als Kompositionsprinzip	150

3.2.4.2.1. Zur näheren Bestimmung des Monologs im Roman	150
3.2.4.2.2. Die Abfolge der Monologe und die Manipulationen des Autors	153
3.2.4.3. Im Vergangenen Allgemeingültiges finden - Nenadić über den Sinn menschlichen Suchens	160
3.2.5. Die Verteidigung des Ichs wider eine ent- fremdete Wirklichkeit - Möglichkeiten der Parabel in Branimir Šćepanović' Roman <u>Iskupljenje</u> (Der Freikauf)	168
3.2.5.1. Zur Einführung	168
3.2.5.2. Die Odyssee des Grigorije Zidar - der Erzählvorgang	169
3.2.5.3. Extreme Situationen als Prüffeld für das Individuum	177
3.2.6. Mirko Kovač' ästhetisches Prinzip zur Diagnostizierung einer widersprüchlichen Realität - <u>Vrata od utroba</u> (Die Tür des Leibes)	183
3.2.6.1. Zur Einführung	183
3.2.6.2. Der Erzähler - sein Rollenspiel und dessen Konsequenzen	188
3.2.6.3. Prototypen menschlichen Verhaltens und Kovač' Streben nach einer "allumfassenden" Zeit	199
4. SCHLUBBEMERKUNGEN	207
ANMERKUNGEN	212
LITERATURVERZEICHNIS	232

1. THE STATE OF TEXAS,
COUNTY OF DALLAS,
do hereby certify that
the within and foregoing
is a true and correct
copy of the original
as the same appears
from the records
of the County Clerk
of said County.
GIVEN UNDER MY HAND
AND SEAL OF OFFICE
THIS 10th DAY OF
MAY, 1964.
COUNTY CLERK

1. EINLEITUNG

Diese Arbeit reiht sich ein in vielfältige Bemühungen, Literaturen anderer Länder zu erschließen und zu beschreiben.

Das einsetzende Interesse für die Literatur der Südslawen im Kontext der literarischen Programme der deutschen Klassik und Romantik verhalf bekanntlich durch Goethe, Herder und J. Grimm und vermittelt durch das vielseitige Wirken des Serben Vuk Karadžić zunächst vor allem der Volksdichtung zum europäischen Durchbruch und zu internationalem Ansehen. Über vielfältige Kontakte durch die Zeit konnten diese Bemühungen nach dem Zweiten Weltkrieg schließlich auf eine Stufe geführt werden, die eine zwar keineswegs vollständige, so doch vielschichtige Repräsentation der jugoslawischen Literaturen im deutschsprachigen Raum ermöglichte.¹ Auf diesem intensivierten Interesse baut die Arbeit auf. Allerdings sieht sie sich nicht einem rezeptionsgeschichtlichen, sondern einem entwicklungsgeschichtlichen Aspekt verpflichtet. Als zeitlicher Ausgangspunkt wird mit dem Jahr 1945 eine für alle Völker Europas historische Zäsur gewählt, deren Einfluß auf die komplexe und damit auch auf die kulturelle und literarische Entwicklung heute allgemein anerkannt wird. Zusätzliche Ermutigung für einen solchen Ansatz bietet auch der Stand deutschsprachiger literaturgeschichtlicher Publikationen, der den Interessenten mit relativ kohärenten Einblicken an das Jahr 1945 heranführt (vor allem BARAC 1977 und einzelne Bände - bis Bd. 20 - des NEUEN HANDBUCHES DER LITERATURWISSENSCHAFT sowie PROPYLAEN. GESCHICHTE DER LITERATUR). Das Sachwörterbuch LITERATUREN OST- UND SÜDOSTEUROPAS erweitert und vertieft jene Aufarbeitung der zu dieser Region gehörenden Literaturen, und zwar sowohl als Einblick in nationale Spezifika als auch in einem übergreifenden kulturgeschichtlichen Zusammenhang.

Das komplexe und heterogene Gebilde der jugoslawischen Literaturen, an dem neben mehreren nationalen Literaturen auch solche partizipieren, deren Mutterland sich in der Nachbarschaft Jugoslawiens befindet (z.B. Ungarn, Albanien), entstand am Kreuzweg mehrerer Kultur- und Zivilisationskreise. Über die Jahrhunderte war es in Abhängigkeit von der geschichtlichen Entwicklung der Völker im geographischen Raum

(eigenständig oder in verschiedenen Staatengebilden) durch national-spezifische wie integrative Momente gekennzeichnet.² Die Erforschung der Literatur läßt daher verschiedene methodische Verfahren zu. Wir lehnen uns an Standpunkte an, die die jugoslawischen Literaturen als "Gesamtheit von verwandten Literaturen" (POGAČNIK 1978, S.20) begreifen, ihren "komplementären Charakter" betonen, der sich "aus der Summe der integrativen wie differenzierenden Tendenzen ihrer Entwicklung und heutigen Erscheinungsformen ergibt" (JÄHNICHEN 1987, S.86). Zudem stellen wir das gemeinsame geschichtliche Schicksal in Rechnung. Es wurde eingeschlagen mit der Gründung eines ersten Staates der Serben, Kroaten und Slowenen im Jahre 1918, der zunächst auf integrative und unitaristische Konzepte setzte, die in den Konfrontationen der ausgehenden zwanziger Jahre zur Vertiefung der nationalen Antagonismen führten.

"Die territoriale und Staatsgrenze, die Gemeinsamkeit des Lebens und gleiche ideologische und politische Voraussetzungen für die gesellschaftliche Gesamtentwicklung", so Radovan VUČKOVIĆ (1987, S.99) zu den Voraussetzungen für die Nachkriegsliteratur in Jugoslawien, motivieren unsere Entscheidung, aus dem Ensemble der jugoslawischen Literaturen eine auszuwählen, um bestimmende Linien literarhistorischer Entwicklung bis zu einem gewissen Grade paradigmatisch festzumachen. Damit stellen wir Verschiebungen im inneren Gefüge der einzelnen Literaturen nicht in Abrede. Den genaueren Einblick in eine Literatur verstehen wir als Grundlage und Voraussetzung für vergleichende Betrachtungen.

Wir entschieden uns für die serbische Literatur, was nicht den Blickwinkel heutiger Staatlichkeit (als Republik Serbien) meint, sondern mit PALAVESTRA 1972, DERETIĆ 1983a und VUČKOVIĆ 1987 ein Gebilde, an dem als Ausdruck jener im geschichtlichen Verlauf auffälligen divergierenden und integrativen realhistorischen und kulturellen Tendenzen auch Autoren mitwirken, die in verschiedenen Regionen ansässig sind. Das bringt es mit sich, daß heute einzelne Autoren nicht selten im Kontext mehrerer Literaturen gewertet werden, wie dies z.B. für I. Andrić, M. Selimović, M. Lalić, aber auch E. Koš und M. Kovač zutrifft.³

Unsere Orientierung auf die Prosa begründet sich aus zwei Tatsachen, und zwar aus ihrer bevorzugten Stellung im literarhistorischen Prozeß wie aus ihrer Vorrangstellung bei der Rezeption im deutschsprachigen Raum.⁴ Die besondere, bereits im Titel der Arbeit ausgewiesene vorrangige Konzentration auf den Roman als Bezugsfeld der Darstellung knüpft an die These der jugoslawischen Literaturkritik von der nach 1945 angebrochenen "Zeit des Romans" an. Sie prononciert ein wichtiges Faktum, nämlich die Ausprägung des Romans nach dem Zweiten Weltkrieg zum beherrschenden literarischen Genre.⁵ Innerhalb des durch die Jahrhunderte wechselvollen Geschichtsverlaufs der heute zum Staat Jugoslawien gehörenden Völker, der wesentlich durch deren Ringen um Selbstbehauptung gegen das osmanische Reich (in Serbien, Bosnien, der Herzegowina und Mazedonien) bzw. gegen die Habsburger und österreichisch-ungarische Monarchie (in Kroatien und Slowenien) geprägt war, konnte vor allem das mündliche Volksschaffen (z.B. die serbischen epischen und lyrischen Volkslieder) der völligen Verlöschung von Sprache und Kultur entgegenwirken. Ein Blick in die historische Genresystematik der serbischen Prosa zeigt symptomatisch, daß das 19. Jahrhundert im Zeichen der eigensprachlichen Artikulation in kürzeren Formen wie Erzählungen und Novellen stand. Für den Roman ergibt sich daraus, daß er, abgesehen von einzelnen bedeutsamen Vertretern wie Simo Matavulj (1852 - 1908), Jakov Ignjatović (1822 - 1889), Svetolik Ranković (1863 - 1899), Borisav Stanković (1876 - 1927), Milutin Uskoković (1884 - 1915) bis zu Miloš Crnjanskis (1893 - 1977) lyrischen Romanen der zwanziger Jahre, d.h. beginnend mit dem Realismus, lange Zeit knapperen Formen der Erzählprosa das Feld überlassen mußte. "Die klassische serbische realistische und postrealistische Prosa, begonnen bei Lazar Lazarević und Simo Matavulj bis Veljko Petrović und Ivo Andrić wurde vor allem von der Erzählung bestimmt, ..., dem 'nationalen Genre der serbischen Literatur', wie Skerlić sie bezeichnet hatte" (DERETIĆ 1981, S.11 - 12). Die sich daraus ergebende Tradition ist als Erbe lebendig und prägt maßgeblich die Schaffensentwicklung vieler Autoren mit. Diese haben zur Erzählung ein produktives Verhältnis, das sich auch darin ausdrückt, sich einem Thema mitunter zunächst

über eine kurze Prosaform zu nähern, ehe es Gegenstand einer umfangreicheren Darstellung wird. Die engen Verflechtungen von Erzählprosa im weiteren und Roman im engeren Sinne verweisen darauf, daß wir in der nach dem Zweiten Weltkrieg stürmisch einsetzenden Entwicklung den Roman nicht willkürlich aus der Erzählprosa aussondern können. Kurze Prosaformen gehörten in den ersten Nachkriegsjahren, sehen wir hier von Ivo Andrić ab, zu den bevorzugten; die eigentliche "Zeit des Romans" brach, rein quantitativ gesehen, erst mit den fünfziger Jahren an, und zwar mit der Gestaltung der zunächst dominierenden Weltkriegs- und Widerstandsthematik.

Bei der Erschließung wesentlicher Linien der Prosaentwicklung ist unser Augenmerk auf literarische Lösungen gerichtet, die ob ihrer national spezifischen wie übergreifenden Probleme und ihrer Erzählverfahren eine Historisierung der in den Werken realisierten künstlerischen Aneignung von Wirklichkeit ermöglichen sowie innerliterarische Diskussionen reflektieren. Auch daraus begründet sich, daß der hauptsächliche Akzent nicht ein romantypologischer ist. Vielmehr wird der Roman als relativ umfangreiches Werk der Erzählprosa (GRUNDBEGRIFFE LITERATURANALYSE) und ständig in Veränderung begriffenes Genre stellvertretend für die Aussagefähigkeit über die literaturgeschichtliche Entwicklung angenommen. Auf diese Weise soll ein Einblick in ca. vierzig Jahre serbischer Prosaentwicklung erfolgen.

Die Auswahl der Werke, die nicht dem Prinzip der Vollständigkeit folgt, wurde von mehreren Gesichtspunkten bestimmt:

1. von ihrer Relevanz im literarhistorischen Prozeß (sowohl als Zentrum öffentlicher Diskussionen⁶, in bezug auf ihren literarhistorischen wie aktuellen Wert);
2. als Beleg differenzierter ästhetischer, philosophischer und poetologischer Konzeptionen.

Ein derartiges Vorgehen wirft zwangsläufig die Frage nach einer möglichen Periodisierung der Literaturentwicklung auf. Die Teilnehmer eines 1979 speziell diesen Fragen gewidmeten Kolloquiums stellten besonders für die Einordnung der Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg vielfältige bis divergente Periodisierungsversuche fest (RAZVOJNE ETAPE SRPSKE KNJIŽEVNOSTI). Diese zeigen nicht zuletzt gewisse Unsicher-

heiten darüber, nach welchen Kriterien die neuere Literatur überhaupt zu systematisieren und zu periodisieren sei.⁷ Gegen eine innerliterarische Periodenbildung spricht u.ä. vor allem die Tatsache, daß die Literaturentwicklung im 20. Jahrhundert und gerade auch die Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg stark von sozialen Veränderungen berührt und der literarhistorische Prozeß mit politischen Zäsuren verknüpft ist. Wir lehnen uns daher besonders an BANDIĆ 1973 und VUČKOVIĆ 1981a,b an und gehen, literaturinterne Prozesse mit außerliterarischen Entwicklungen verknüpfend, von einer Gliederung der serbischen Literaturentwicklung⁸ in folgende zeitlich markierbare Abschnitte aus (der Relativität der dabei genannten Jahreszahlen sind wir uns bewußt): 1945 - 1950 bzw. 52, 1952 - Mitte der 60er Jahre, Ende der 60er Jahre bis 1982.⁹ In Anbetracht eines 1990 nicht mehr undifferenziert handhabbaren Gegenwartsbegriffes und der uns auferlegten Verpflichtung, uns zeitgenössischen Prozessen zu stellen, liegt das Schwergewicht der Arbeit auf der letztgenannten Phase. Sie erscheint im Inhaltsverzeichnis gewissermaßen metaphorisch als "siebziger Jahre".

Zunächst werden Wesenszüge der Prosaentwicklung bis Mitte der 60er Jahre untersucht (Kap.2). Dies geschieht selektiv nach drei Gesichtspunkten: nach der Bedeutung eines einzelnen Autors (I. Andrić), nach einer zentralen Thematik und nach einem ästhetischen Problem, das von einem Wandel im Funktionsverständnis und im Weltempfinden kündet. Der vorangestellte kurze Exkurs in die Debatten um literarische Weichenstellungen möge einen Eindruck vom kulturpolitischen Klima der ersten Nachkriegsjahre vermitteln. An einem exemplarischen Dokument (Rede Krležas auf dem 3. Schriftstellerkongreß in Ljubljana) wird die Tragfähigkeit eines Paradigmas gezeigt, das dazu beitrug, die Veränderungen in den gesellschaftspolitischen Bedingungen nach 1948 relativ unkompliziert zu überwinden. Als Gerüst eines offenen Konzepts für die Literatur wurde es zum wichtigsten, wiederholt zitierten und von der Mehrzahl der Autoren akzeptierten Dokument in der jugoslawischen Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg.

Im Hauptteil (Kap.3) wird zugunsten einer vertiefenden Erfassung des inneren Bezügsgefüges eines literarischen Textes

der beschreibende mit einem interpretativen Ansatz verbunden. Eingeleitet wird dieser Teil mit einer Darstellung von Entwicklungstendenzen der serbischen Prosa im genannten Zeitraum (3.1). Aus dem damit gegebenen Rahmen werden nachfolgend sechs Autoren ausgegliedert und ein jeweils charakteristisches Werk interpretiert (3.2.). Diese exemplarischen Interpretationen erfassen zwar nicht den gesamten literaturgeschichtlichen Zusammenhang, doch besteht der Anspruch darin, die Werke als Belege des Entwicklungsprozesses detailliert vorzustellen. Der Zusammenhang von Textstruktur, Erzählverfahren und Sinnpotenzen soll als Beziehung zwischen Erzähltem und Erzählvorgang im Text überprüfbar sein und verallgemeinerte Aussagen zu individuellen Ansätzen ermöglichen.

Fragen der Interpretation wurden in den vergangenen zwanzig Jahren in der Tat mit einem erhöhten Bewußtsein von der literaturgeschichtlichen Relevanz einer detaillierten Texterfassung und -deutung diskutiert; es ging dabei um nachvollziehbare Begründungen für die "generellen Sinnmöglichkeiten" (HEUKENKAMP 1985, S. 421) und um das Bewußtmachen der ästhetischen Eigenarten des individuellen Textes. Die literaturwissenschaftliche Entwicklung des genannten Zeitraums beschreibt Jürgen SCHUTTE (1985, S. 1) als eine Entwicklung von der "Kunst der Interpretation" zur Theorie und Praxis literaturwissenschaftlicher Interpretation. Die dabei eingeschlagenen Wege sind vielfältig¹⁰; sie alle sind jedoch von einer bedeutsamen Entdeckung beeinflusst, dem symbolischen "Aufstieg des Lesers aus seinem Katakombendasein der Nichtbeachtung an das Licht der wissenschaftlichen Öffentlichkeit" (SCHOBER 1982, S. 192). Ausgangspunkt für uns ist daher ein Funktionsverständnis, das auf der wechselseitigen Beziehung zwischen Autor, Werk und Leser aufbaut und die individuelle Prägung des jeweiligen Werks im Sinne von Manfred NAUMANN (1984, S. 121) als Rezeptionsvorgabe auffaßt, eine Kategorie, "die ausdrückt, welche Funktion ein Werk potentiell von seiner Beschaffenheit her wahrnehmen kann."

Ist in unseren Untersuchungen vom Leser die Rede, so wird er als Bild desjenigen verstanden, von dem sich der Autor beim Schreiben eine Vorstellung macht, und zwar als textimmanenter Bezugspunkt oder auch "implizitem" (Iser), intendiertem oder

gedachtem Leser, der zur Unterscheidung vom wirklichen, realen Leser in einer bestimmten Sphäre gesellschaftlicher Kommunikation vielerorts als Adressat in der Komplexität seiner drei objektiven Funktionen bezeichnet wird (NAUMANN 1984, S. 144 - 145). In einzelnen Fällen (z.B. bei Isaković, Mihajlović) hat er zugleich als fiktive Figur der Handlung bzw. explizites Textelement eine Funktion wahrzunehmen. Schließlich versteht es sich, daß auch der Literaturwissenschaftler bereits als wirklicher (realer) Leser eines bestimmten Kommunikationsfeldes fungiert, indem er sich mit dem Text befaßt, über die Realisierung der Lektüre zur Interpretation des Gelesenen gelangt, also auch er den Text bedeutet und bewertet. Dabei ist zusätzlich folgendes zu bedenken: Da es sich um Interpretationen im Rahmen eines entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhangs handelt, spielt die Qualität potentieller und aktueller Rezipienten innerhalb des vielgliedrigen Kommunikationsfeldes Jugoslawien eine Rolle. Die Tatsache, daß wir dessen innere Atmosphäre nur von Zeit zu Zeit direkt wahrnehmen können, gemahnt zur besonderen Vorsicht bei der Bewertung dieser Rezipienten. Daraus ergibt sich als Konsequenz für die gesamte Sicht, daß Bilder, die aus Binnenperspektiven entworfen werden, nicht unbedingt und zwangsläufig denen gleichen müssen, die aus Außenperspektiven stammen (SCHLENSTEDT 1988, S. 5).

Im Sinne der Untersuchungen zum inneren Beziehungsgefüge des literarischen Textes und besonders im Interesse der Bestimmung der literarischen Einzelleistung beim sukzessiven Aufbau der erzählten Welten¹¹ fanden wir mit Franz Karl Stanzels Theorie des Erzählens ein mögliches, Impulse vermittelndes und handhabbares Bezugssystem, das den Versuch, die künstlerische Spezifik zu rekonstruieren, von der zentralen Kategorie des Erzählers¹² aus vorschlägt. Wir fassen Stanzels "überschaubares System sowohl der denkbaren als auch der historischen Erzählformen" (STANZEL 1985, S. 300) als ein Angebot an Fragen auf, die an einen literarischen Text gestellt werden können. Auf spezielle Details kommen wir in den einzelnen Interpretationen zurück.¹³

Da die erzählte Welt auch das ideelle Bezugsobjekt darstellt, das im Zusammenhang von "Erzählform und Lebenshaltung"

(WEIMANN 1978, S. 328), d.h. in seinem Verweisgehalt zur wirklichen Welt bedeutet werden muß, werden diese Untersuchungen mit der Herausarbeitung von Sinnbezügen verknüpft. Sie werden jeweils durch die Einbeziehung weiterer Fragen ergänzt, die die individuelle Note des einzelnen Textes ausmachen.

Mit einer derartigen Anlage entsteht kein geschlossenes, wohl aber ein kohärentes Bild der am Roman exemplifizierten serbischen Prosa, das als Einblick (Studien) und Fallbetrachtungen (Interpretationen) eine vertiefende Darstellung des entwicklungsgeschichtlichen Rahmens ermöglicht.

Eine solche Darstellung existiert in deutscher Sprache bisher noch nicht. Vorhandene Arbeiten zur serbischen resp. jugoslawischen Prosa nach dem Zweiten Weltkrieg gehen von anderen Fragestellungen aus bzw. rücken die Information in den Vordergrund.¹⁴

In den Studien wurden alle fremdsprachigen Zitate übersetzt (Zitatübersetzungen aus literarischen Werken erfolgen in Klammern) bzw. es wurde aus deutschen Ausgaben zitiert. Das ändert sich in den Interpretationen. Hier folgen wir slawistischen Regeln. Um Schwierigkeiten und Ungenauigkeiten zu begegnen, die durch Abweichungen zwischen Original und Übersetzung entstehen können und die den Aussagewert des Textbelegs evtl. mindern, wird das Material hier im Original belassen.¹⁵ Belege aus literarischen Werken sind zudem graphisch hervorgehoben.

2. AUSGANGSPUNKTE LITERARISCHER ENTWICKLUNG NACH 1945

Wenige Tage vor der Proklamierung der Föderativen Volksrepublik Jugoslawien wandte sich Miroslav Krleža (1893 - 1981), einer der bedeutendsten jugoslawischen Autoren des 20. Jahrhunderts, mit dem Essay Književnost danas (1945, Literatur heute)¹ an die jugoslawische Öffentlichkeit. Unter dem Eindruck der Greuel des Zweiten Weltkrieges stellte er darin die Frage "Wie läßt sich all das, was wir erlebt haben, literarisch gestalten?" (S. 173). Leidenschaftlich klagt er Ungeist und Untaten des Faschismus an und weist jegliche Rechtfertigung des Wölfischen im Menschen, wie sie über Jahrhunderte immer wieder praktiziert wurde, entschieden zurück. Im Interesse wirklicher Humanität, die zum Frieden führt, setzt er sich kritisch mit Äußerungen solcher Ideologen wie Hitler, Mussolini, Rosenberg u.a. sowie mit faschistischen Herrschaftsformen im eigenen Land auseinander. Und er folgert daraus für die Literatur: "Es ist an uns, den Generationen unsere literarischen Zeugnisse als Mahnruf zu hinterlassen ..." (S. 182).

Am Beispiel des kroatischen Lyrikers Silvije Strahimir Kranjčević (1865 - 1908)², führt Krleža vor, welche Ausstrahlungskraft das Dichterwort auf nationales Freiheitsstreben haben kann; "unter den vielen Komponenten, die das historische Geschehen bestimmen", stehe "der subjektive heroische Wille nicht an letzter Stelle" (S. 194). Das Besinnen auf die eigene nationale Identität fördere auch das Verständnis für zeitgenössische Prozesse. Daher sein Ruf: "Schreiben und studieren wir unsere nationale Vergangenheit, damit wir unsere Überzeugung untermauern, daß wir das, was wir in der Gegenwart sind, nur bleiben werden, solange wir der Vergangenheit nicht gestatten, uns wieder mit Blut zu besudeln" (S. 207). Angesichts des gesellschaftlichen Umbruchs fordert er ferner von der Literatur, die Menschen zu gestalten, "die in sich den Koeffizienten des starken Willens entdeckt haben..." (S. 210 - 211).

Indem er auf diese Weise das Erbe der linken Literatur aus den dreißiger Jahren aufnahm, kann der Essay zugleich als

Rahmenprogramm für das kulturelle und literarische Leben im neuen Staat gelten. Ob und wie dieses produktiv werden konnte, hing nicht unwesentlich vom kulturpolitischen Klima ab.

2.1. Literaturprogrammatische und kulturpolitische Debatten.

Ein Exkurs

Um die Ausgangssituation für die literarische Entwicklung zu kennzeichnen, sei zunächst auf den Ertrag der Debatten unter den literarischen Linken in den 30er Jahren über die soziale Literatur verwiesen.¹ Diese bildete sich als gesamtjugoslawische Literaturbewegung Ende der 20er Jahre im internationalen Rahmen der proletarischen Literatur heraus. Sie wurde ab Mitte der 30er Jahre auch als "neuer Realismus" bzw. "sozialer Realismus" (Slowenien) bezeichnet. Sie stark an Vorstellungen der deutschen und sowjetischen linken Literatur wie an die Positionen der kroatischen Schriftsteller Krleža und August Cesarec (1893 - 1941) anlehnend, meldeten sich als Vertreter dieser Literatur Autoren zu Wort, die zumeist aus dem linken Flügel des Expressionismus kamen oder Debütanten waren. Die erste Phase dieser Bewegung reflektierte, wenn auch nicht in der ganzen Radikalität, Standpunkte des Proletkults, der RAPP und der Charkower Konferenz von 1930. In den Vordergrund wurde als Ergebnis einer ersten Positionsbestimmung gegen pseudosoziale Tendenzen (DURMAN 1931) politische und soziale Operativität im Sinne der revolutionären Beeinflussung der Volksmassen gestellt. Die Folge waren starke Vereinfachungen und Simplifizierungen: illusionäre Vorstellungen von der gesellschaftsverändernden Kraft der Literatur, Geringschätzung des nationalliterarischen Erbes und Überbewertung des eigenen Neuansatzes, indem das kämpferische und didaktische Element bei der Orientierung auf den Arbeiter als dem vordringlichen Adressaten hervorgehoben wurde. Unterschätzung der Rolle des künstlerischen Talents und einseitige Auslegung der Inhalt-Form-Dialektik.

Auf Grund differenzierter eigener schriftstellerischer Erfahrungen polemisierte M. Krleža als Vertreter der linken, wenn auch nicht sozialen Literaturbewegung gegen eine nur politi-

sche Vereinnahmung von Kunst. In dem bekannten Predgovor "Podravskim motivima" (1933, Vorwort zu den "Draumotiven") des kroatischen Malers Krsto Hegedušić (1910 - 1975), einer Schlüsselfigur der linken Zagreber Künstlergruppe "Zemlja" (Erde), verteidigte Krleža das individuelle Kunsterlebnis und das künstlerische Talent gegen eine vordergründige Tendenz in der Literatur und deren unvermittelte Einbindung in die tagespolitischen Kämpfe. Die aus dem Blickwinkel des möglichen Schadens einer künstlerisch schwachen Literatur prononcierte Formulierung "Daß jedoch das Schöne die intensivste und vollkommenste Erscheinung der Wirklichkeit ist, sollte das Alpha jeder materialistisch exakten Ästhetik sein" (KRLEŽA 1987, S. 159) wie auch die Fassung des Schönen als "Lebenswahrheit und eigene Bestätigung der Intensität des Lebens" (S. 156) stieß damals auf wenig Verständnis und führte letztlich zum sog. "Konflikt an der literarischen Linken" (LASIĆ). Angesichts des Monarchofaschismus entschieden sich Vertreter der sozialen Literatur wie J. Popović, O. Keršovani, E. Kardelj, V. Masleša für das Primat revolutionärer Tendenz gegenüber den ästhetischen Ansprüchen der Literatur. Den Positionen von Krleža näherte sich Marko Ristić (1902 - 1984), der theoretische Kopf der serbischen Surrealisten. Er sah im poetischen Schaffensakt eine von innen her kommende Darstellung der psychischen Realität des Individuums, d.h. "das Schöne, das aus unserem Unterbewußten spricht" (RISTIĆ 1934, S. 82).

Die Belgrader Surrealisten, eine Gruppe mit ausgeformter Poetik, sprechen in einem ihrer Grundsatztexte Pozicija nadrealizma (1931, Die Position des Surrealismus) aus Protest gegen alles Starre in Kunst und Gesellschaft von der Unvermeidbarkeit "einer allgemeinen Weltenwende" (GRUPA AUTORA S. 231). Dies schloß auch die Bereitschaft ein, am revolutionären Geschehen teilzuhaben, nicht nur "die Negation einer ganzen Welt von Beziehungen", sondern ebenso "die Veränderung ihrer Bedingungen" (S. 230) anzustreben. Damit war eine Basis für das Zusammengehen mit den Vertretern der sozialen Literatur gegeben. Unaufgehoben blieb jedoch die Differenz, das geschriebene Wort als Waffe im Klassenkampf zu begreifen oder Moral und Poesie als "Prozeß der Befreiung und Artikulation von fundamentalen, universellen, jedoch konkret partikulären,

elementaren, d.h. vorrangig unterbewußten Forderungen der geistigen Realität des Menschen" zu verstehen (POPOVIC, K. 1985, S. 98)². Im surrealistischen Sinne mache dies den stetigen revolutionären Charakter von Poesie aus, so daß diese "nicht dem Zwang unterliegt, sich als ein relatives Moment in die systematische Arbeit der aktiven praktischen Idee einzureihen" (S. 102). Es entspann sich eine Polemik, die verschiedene Aspekte enthüllte: die Suche nach einer politischen Basis für das Zusammenwirken, das Ansinnen von Vertretern der sozialen Literatur, sie mögen dem Beispiel von Aragon folgen, bis zur vehementen Intoleranz bei einzelnen Vertretern der sozialen Literatur, worauf die Surrealisten ihrerseits polemisch reagierten. Die nachfolgende Differenzierung innerhalb der Surrealisten und ihre organisatorische Auflösung zeugt auch von den Spannungen innerhalb der Gruppe. Beschleunigt wurde dies auch durch die Verhaftung zahlreicher Vertreter wie O. Davičo, D. Matic, Dj. Jovanović und die Einstellung des surrealistischen Publikationsorgans Nadrealizam danas i ovde (Surrealismus hier und heute).³

Beide Polemiken beförderten trotz aller Widersprüche und Extreme, unter dem Eindruck des I. Unionskongresses der sowjetischen Schriftsteller von 1934, des VII. Weltkongresses der Kommunistischen Internationale und der Kongresse zur Verteidigung der Kultur eine Erweiterung des ästhetischen Konzepts der sozialen Literatur. Dazu gehörte neben der Überwindung des nihilistischen Verhältnisses zum literarischen Erbe, das sich fast ausschließlich auf die realistische Literaturtradition bezog (u.a. Njegoš, Jakšić, Kočić, Nušić) auch der Versuch, die Relation Kunst - Wirklichkeit näher zu bestimmen. Die Studie Realizam kao umetnička istina (Realismus als künstlerische Wahrheit) des einstigen Surrealisten Dj. Jovanović (1909 - 1943) belegt die Ende der 30er Jahre erreichten Leistungen und Grenzen einer Konzeption, die die Erkenntnisfunktion der Kunst verabsolutierte. Durch die Identifikation von "Realismus" und "Wahrheit" maß Jovanović nur der realistischen Form Bedeutung zu und sperrte sich so gegen eine flexible Traditionsaufnahme, wie sie in den 20er Jahren bereits von Krleža und Cesarec, u.a. in bezug auch auf die russische Avantgarde, vorgeschlagen worden war. Die positiven

Wirkungen der Studie sind besonders in der Aufforderung an die Literaturtheorie und -kritik zu sehen, Probleme der Literatur auf deren spezifischer Grundlage, in der Sprache künstlerischer Gesetzmäßigkeiten zu erörtern (AUGUST 1986, S. 187). Die bei Jovanović deutlich artikulierte Aktivität des Schriftstellers vom Standpunkt "gesellschaftlicher Finalität" (FLAKER 1968, S. 414) verweist nochmals auf den Rahmen des weit ausgreifenden, vehement geführten Disputs um das Primat von gesellschaftlicher oder individueller Dimension von Kunst und letztlich um ein revolutionäres Literaturkonzept.⁴ Unter dem zunehmenden Druck faschistischer Bedrohung wurde die weiterhin in verschiedenen Publikationsorganen ausgetragene literarisch-ästhetische Kontroverse zwischen den Vertretern der beiden Literaturkonzeptionen immer intensiver in die Ebene der Politik geführt. Die literarische Opposition Krležas, Ristić' und weiterer Schriftsteller wurde mit einer politischen gleichgesetzt, auf deren Höhepunkt die genannten Autoren sowie Živadinović-Bor, K. Popović u.a. als Mitarbeiter der Zeitschrift *Pečat* (1939 - 40, Das Siegel) als Feinde des Volkes und der Kultur (ZOGOVIĆ 1940) diskreditiert wurden. Beeinflusst wurde diese Haltung und der sich daraus ergebende ideologische Druck auch durch die Hinrichtung Bucharins, dessen offenes Konzept vom sozialistischen Realismus unter undogmatischen Linken Anklang fand. Im Interesse der antifaschistischen Einheitsfrontbestrebungen unterband die Führung der KPJ den unter Parteimitgliedern wie Parteilosen Verwirrung stiftenden Disput 1940.⁵

Zu den ersten kulturpolitischen Maßnahmen nach Kriegsende gehörten die Gründung der "Gesellschaft für kulturelle Zusammenarbeit Jugoslawien - Sowjetunion (1945) und die Gründung des Schriftstellerverbandes Jugoslawiens (1946). Bereits auf dem ersten Kongreß, im Hauptreferat von Radovan Zogović (1907 - 1986), als Lyriker einer der Repräsentanten der sozialen Literatur und von 1945 bis 1949 führender Kulturpolitiker, wird deutlich, daß in der beginnenden gesellschaftlichen Umwälzung auf Vorstellungen zurückgegriffen wurde, die sich stark mit vereinfachten Postulaten aus den Anfängen der sozialen Literatur und einschlägigen sowjetischen zeitgenössischen Erfahrungen berührten: Gestaltung von Vergangenheit und

Gegenwart in deutlichen und einfachen Bildern, Darstellung von Wesentlichem und Typischem, Heroischem und Neuem, Bevorzugung eines didaktischen Literaturkonzepts, Vereinseitigung der Traditionslinie des Realismus des 19. Jahrhunderts, Rückgriffe auf Folklore-Muster, rigorose Ablehnung der als reaktionär und dekadent bezeichneten "Ismen" und damit Verzicht auf formale Experimente, die als nicht relevant für den Aufbau einer sozialistischen Literatur abgetan wurden (ZOGOVIĆ 1946). Diese kulturpolitische Orientierung auf ein Konzept der Normativität, das in vielem auf Elemente der Zdanovschen Kunstdoktrin verweist, wurde auf dem V. Parteitag der KPJ 1948 als Generallinie fortgeschrieben: "Der Kampf für eine neue sozialistische Literatur schließt den Kampf gegen Dekadenz, Formalismus und trügerisches Neuerertum, mit einem Wort - gegen Rückständigkeit jeglicher Art ein... (ZOGOVIĆ 1948, S.3). Sie richtete sich gegen Einflüsse westeuropäischer und amerikanischer Kunst sowie gegen die Avantgarde-Tradition, die mit den Schlagworten Antirealismus, Antihumanismus, Irrationalismus, Pessimismus, falsches Neuerertum (S.3) belegt wurden. Da ästhetische Versuche gegen diese Linie ideologisch umgedeutet und als feindlich angesehen wurden, fielen ihr Ende der vierziger Jahre mehrere jugoslawische Autoren und Werke zum Opfer.⁶

In der Politik kam es 1948 zu einem schwerwiegenden Konflikt, in dessen Verlauf, forciert von Stalin, der den Aufbau eines monolithischen Blocks mit eiserner Disziplin durch die selbstbewußte und eigenständige Politik der jugoslawischen Regierung gefährdet sah, gegen die KPJ falsche Anschuldigungen erhoben wurden. Sie führten nach dem Abbruch der Parteibeziehungen zur völligen Annullierung der Zusammenarbeit auf staatlicher Ebene. Es kam zum Bruch mit der Sowjetunion und mit den Ländern des in den Konflikt einbezogenen Informationsbüros der Kommunistischen und Arbeiterparteien. Erst 1955 (Belgrader Erklärung) und 1956 (Moskauer Erklärung) wurden wichtige Schritte zur Normalisierung der bilateralen zwischenstaatlichen Beziehungen unternommen. Diese außenpolitischen Bedingungen, durch die Jugoslawien über Jahre in eine drastische Isolation geriet, bewirkten gemeinsam mit theoretischen Vorstellungen, die bereits aus den Jahren des Befrei-

ungskampfes herrührten, eine Wende im gesellschaftlichen Leben Jugoslawiens. Sie fand ihren Ausdruck in der nach 1948 grundsätzlichen Orientierung auf die Konzeption der Selbstverwaltung, die offiziell auf dem VI. Parteitag der KPJ (1952, seitdem als BdKJ) beschlossen wurde. Im Rahmen der damit einhergehenden fortschreitenden Dezentralisierung und Liberalisierung in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens konnte allmählich auch ein Literaturprogramm wirksam werden, das zu einem künstlerischen Pluralismus führte. Garantiert wurde die Schaffensfreiheit im wissenschaftlichen und künstlerischen Bereich, die Nichteinmischung der Partei (KARDELJ 1953). Anders als in anderen Ländern Ost- und Südosteuropas wurde der sozialistische Realismus nicht als verbindliches Muster durchgesetzt. Vielmehr wurde er in der Tendenz bereits nach 1948 aufgegeben, zu einem Zeitpunkt also, da er in anderen Ländern an Bedeutung gewann. Allerdings ist dies nicht als sofortige Abkehr von dessen ideologischen Regulativen zu verstehen. Diese wurden immer wieder in verschiedenen Formen manifest, mitunter auch als administrative Interventionen besonders bei Anspielungen auf einzelne Personen.

Es ist heute unbestreitbar, daß die mit dem Informbürokonflikt eingeleitete politische Zäsur im Bereich der Literatur Selbstbefragung und Selbstkritik der Schriftsteller beschleunigte. Erste deutliche Zeichen lassen sich u.a. im Referat Q kritici (Über die Kritik) des kroatischen Autors Petar Šegedin (Jg. 1909) auf dem 2. jugoslawischen Schriftstellerkongreß in Zagreb (Dezember 1949) ausmachen. Der Rahmen jener Diskussionen um das Profil der neuen Literatur läßt sich, grob verallgemeinert, mit der Abgrenzung vom Konzept der Normativität, Reglementierung und Administrierung des sozialistischen Realismus der Ždanov-Ära in der Sowjetunion als auch von aus- und inländischer Moderne und Avantgarde bestimmen (DRUGI KONGRES KNJIŽEVNIKA). Šegedin verwahrte sich gegen die Reduzierung des Parteilichkeitsprinzips auf seine politische Praktikabilität und gab zu bedenken, ob man nicht bislang, indem man zu viele Feinde sah, die ästhetische Differenzierung unzulässig behindert habe.⁷ Diese und andere Öffnungsangebote wurden fortan in einer kontroversen Diskus-

sion eingelöst, in die nun auch Vertreter anderer ästhetischer Konzeptionen verstärkt eingriffen. Die fast zehn Jahre andauernden Diskussionen vollzogen sich in ganz Jugoslawien. In Serbien konzentrierten sie sich auf die literarischen Zeitschriften Mladost (1945 - 52, Die Jugend), Književne novine (seit 1948, Literaturzeitung), Svedočanstva (1952, Zeugnisse), Delo (seit 1955, Das Werk) und Savremenik (seit 1955, Der Zeitgenosse). Dabei meldeten sich meist dieselben Diskutanten wie in den 30er Jahren zu Wort.* Wichtige Schwerpunkte dieser Diskussion sind in das auf Vermittlung angelegte programmatische Hauptreferat von Miroslav Krleža auf dem 3. Schriftstellerkongreß in Ljubljana (Oktober 1952) Q slobodi kulture (Über die Freiheit der Kultur) eingegangen. Ausgehend von der Frage "Ist unsere Literatur auf der Höhe jener politischen Konzeption, die eine klassische Antithese unserer gesamten wissenschaftlichen, literarischen... Entwicklung im philisterhaften, ... kleinbürgerlichen 19. Jahrhundert darstellt?" (KRLEŽA 1967a, S. 12), entwarf Krleža seine Vorstellungen vom Aufbau einer neuen Kultur. Als entscheidenden Aspekt zur Herleitung gegenwärtiger Aufgaben und Inhalte der Literatur betonte er die Notwendigkeit, sich über den spezifischen nationalen, historischen wie geistig-kulturellen Werdegang der Völker Jugoslawiens zu verständigen. Gegen die in den Diskussionen konstruierten Antinomien setzte er seine dialektische Sicht von gesellschaftlichem Engagement und Autonomie der Literatur, doch räumte er ein: "Heute Künstler, Dichter der sozialistischen, revolutionären politischen Tendenz zu sein, ist eine überaus schwere und komplizierte Mission. Es ist zuallererst eine Sache persönlicher Neigungen und Talente, und sodann jener bekannten Elemente wie Wissen, Erfahrung und Geschmack" (S.42). Im Rahmen seiner immanenten Polemik gegen die Prämissen des Ždanovschen Konzeptes des sozialistischen Realismus wendet er sich gegen die Inkriminierung des l'art pour l'art-Prinzips, spricht sich für eine Simultanität aller Stile aus, warnt jedoch auch vor kritikloser und undifferenzierter Übernahme ausländischer Muster für die Gestaltung ureigenster Probleme wie auch davor, die Kritik am vorherrschenden verengten Realismusbegriff und an der Stalinschen Kulturpolitik mit der Ablehnung des Rea-

lismus als Kunstprinzip gleichzusetzen. Die künftigen Aufgaben der Literatur faßt er als Synthese umfassender kultureller Erfahrung: "Das ganze politische, kulturelle und intellektuelle Bewußtsein von seiner eigenen Erscheinung in Raum und Zeit zu aktivieren..., alle notwendigen Elemente zu einer Synthese zu führen, nicht als Kult romantischer Phrasen, sondern als aufrichtige poetische Darstellung der Fakten, der gewaltigen Masse imposanter schöpferischer Materie einen programmäßigen Rahmen zu geben, die ganze Tragik unserer eigenen Spaltungen und gegenseitigen Ablehnungen zu erklären und darzulegen, das sollte unsere grundlegende Mission werden" (S.56). Im Interesse dieser Mission präzierte Krleža 1954 auch seinen Wirklichkeitsbegriff: "Und somit ist unsere Literatur mit jenem Teil der Wirklichkeit verbunden, der das Land ist, in dem wir leben, und die Sprache, die wir sprechen. Das ist die materia prima und die einzige Möglichkeit eigenen literarischen Ausdrucks" (KRLEŽA 1967b, S.122 - 123).

Der von Krleža vorgezeichnete Lösungsweg für die Funktionsbestimmung von Literatur Ende der 40er, Anfang der 50er Jahre zwischen politischem Engagement und ästhetischem Standard, bildete das Gerüst für eine offene Konzeption linker Literatur und nahm die nur wenig später auf kulturpolitischer Ebene sanktionierte Öffnung vorweg. Eine detailliertere kulturelle Programatik wurde allerdings daraus nicht entwickelt, auf die eine Kulturpolitik hätte aufbauen können (LUKIĆ 1968, S. 113). Von daher erklärt es sich, daß Krležas Referat *Q slobodi kulture* bis in die achtziger Jahre hinein aktuell war und von der Mehrzahl der jugoslawischen Autoren akzeptiert wurde. Es rückte meist dann besonders in das Bewußtsein der kulturellen Öffentlichkeit, wenn an Brennpunkten gesellschaftlicher Entwicklung auch die Verantwortung des Schriftstellers zum Gegenstand öffentlichen Nachdenkens wurde. Dies war auf dem 8. Schriftstellerkongreß 1975 in Belgrad und auf dem 9. Kongreß 1985 in Novi Sad der Fall.

Ab Mitte der sechziger Jahre wurden seitens der jugoslawischen Regierung Versuche erkennbar, im Rahmen der Selbstverwaltung zur freien Marktwirtschaft überzugehen, eine Reform der Föderation einzuleiten und den Republiken und

autonomen Gebieten mehr Verantwortung zu übertragen. Im Rahmen umfassender Kritik an der Allmacht des Staatssicherheitsdienstes wurde dieser reformiert und dessen Leiter A. Ranković 1966 von seiner Funktion entbunden. Innerhalb dieses angestrebten Demokratisierungsprozesses wurden Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre auch vehemente Widersprüche manifest: beträchtliche Disproportionen in der Wirtschaft bei insgesamt hoher Wachstumsrate, historisch bedingte sozialökonomische Unterschiede zwischen den einzelnen Landesteilen, eine nach Mitte der 60er Jahre erstmals steigende Arbeitslosenrate und eine insgesamt stärkere soziale Differenzierung innerhalb der jugoslawischen Gesellschaft wie auch verstärkte Bestrebungen, den integrativen Prozessen innerhalb der jugoslawischen Föderation entgegenzuwirken. Auf dem Höhepunkt nationalistischer Ausschreitungen intervenierte die Parteiführung. In einem offenen Brief an alle Kommunisten Jugoslawiens beschworen der Vorsitzende des BdKJ Josip Broz Tito und das Exekutivbüro des Präsidiums des BdKJ im September 1972 Einheit und Geschlossenheit. Im BdKJ selbst wurden im Zusammenhang mit der dann einsetzenden Kritik an den "Einflüssen bürgerlicher Mentalität, egoistischen Konsumdenkens, an Opportunismus und Cliquenbildung" (ECKLEBEN) Hunderte von Funktionären abgelöst. Es entbrannte eine breite Diskussion zu Fragen einer neuen Verfassung, die 1974 als vierte Nachkriegsverfassung vom Parlament angenommen wurde. 1975 folgte die Verabschiedung des "Gesetzes über die sozialistische Selbstverwaltung." Der 1975 abgehaltene Schriftstellerkongreß, dessen Ziel auch die Konsolidierung des Schriftstellerverbandes war, der nach 1965 mehr oder weniger den Status eines gesamtstaatlichen Koordinierungsausschusses für die Aktivitäten der selbständigen Schriftstellervereinigungen in den Republiken und autonomen Gebieten innehatte, stellte in seinem Ringen um den "Aufbau eines sozialistischen Selbstverwaltungsbewußtseins in der Kultur" vor allem zwei Diskussionslinien in den Vordergrund:

- die Rolle des Schriftstellers, der nach den Worten des kroatischen Autor Vlado Madjarević (Jg. 1911) "Schöpfer ästhetischer Kategorien" und "Träger kreativer Erkenntnis", aber auch "ein wichtiger gesellschaftlicher Faktor" sei, der daher "mit seiner inneren schöpferischen Funktion und seinem

äußeren kritischen Einfluß zur Ausbildung eines persönlichen Gewissens wie eines kollektiven gesellschaftlichen Bewußtseins beitrage, "zur Entwicklung moralischer Impulse und des Engagements des Menschen als Erbauer seiner Zukunft" (MADJAREVIĆ 1975, S. 155);

- das erneute prononcierte Beharren auf der Spezifik künstlerischer Weltsicht, die den Schriftsteller im Schaffensprozeß vor die Aufgabe der "Problematisierung der Realität" stellt, was noch immer verbunden sei mit seiner unterschiedlich bewerteten Rolle als Seismograph, so im einführenden Referat des kroatischen Literaturtheoretikers und Essayisten Predrag Matvejević (Jg. 1932). Kritisch vermerkte dieser, daß es nach wie vor "das größte Problem des Schriftstellers in der Gesellschaft ist, das sozialistische System zu akzeptieren, ohne zugleich ein Konformist zu werden" (MATVEJEVIĆ 1978, S. 27). In diesem Zusammenhang drückte der serbische Kritiker Petar Džadžić (Jg. 1929) sein Bedauern darüber aus, daß die wirklich gegenüber der sozialen Wirklichkeit Jugoslawiens kritische Literatur noch immer eine Seltenheit sei, wobei er erneut die Respektierung der individuellen Optik der Autoren forderte.⁹

1985 wurde in Novi Sad der sog. "Kongreß der Hoffnung" abgehalten. Im Kontext der mit dem Tod von J. Broz Tito im Jahre 1980 manifesten ökonomischen Krise, die sich zu einer Krise des gesellschaftlichen Systems ausweitete (BILANDŽIĆ 1986, S. 55), suchten die Autoren zunächst nach einer gemeinsamen Plattform für ein engeres Zusammenwirken. Die von zahlreichen Rednern auf dem Kongreß aktuell betriebene Rezeption der Rede Krležas war nunmehr vor allem auf die Passagen gerichtet, die im Ringen gegen die Erscheinungen kultureller Desintegration bedenkenswert erschienen. Zur Debatte stand auf diesem Hintergrund nicht die Adäquatheit poetologischer Verfahren, sondern die Wirkungsmöglichkeiten aller Schriftsteller als Gewissen der Zeit, als kritisches Bewußtsein (DEVETI KONGRES KNJIŽEVNIKA).¹⁰ Allerneueste Entwicklungen lassen jedoch darauf schließen, daß im Kontext des wachsenden nationalen Selbstverständnisses und Eigenständigkeitsstrebens der in Jugoslawien ansässigen Völker eine Rückbesinnung auf Krležas ausgewogene Position kaum noch erfolgt.

2.2. Die literarische Praxis der Autoren

Mit der stark wirkenden, auf Operativität ausgerichteten Literatur des Volksbefreiungskampfes, wie in Jugoslawien die Literatur des antifaschistischen Widerstands in den Jahren des Zweiten Weltkrieges häufig bezeichnet wird, wurden in allen Literaturen Jugoslawiens in vielfältigen Formen, die vom Gedicht über das Poem bis zu Skizzen, Kurzgeschichten und Tagebuchaufzeichnungen reichen, wesentliche Genres erprobt. Der serbische Autor Skender Kulenović (1910 - 1978) schrieb im Stile der Volksdichtung das Poem Stojanka Majka Knežopolika (1942, dt. Klagelied der Mutter Stojanka, 1958), das in der Vision von einer künftigen freien Gesellschaft kulminiert. Die Hoffnung auf einen Sieg über die barbarische Willkür spricht auch aus dem Poem Jama (1943, Das Massengrab) des Kroaten Ivan Goran Kovačić (1913 - 1943), in dem mit großer Suggestivität, in erschütternden Bildern das Kriegsgeschehen eingefangen ist.¹

Die unmittelbar nach dem Krieg entstandene Literatur, die sich, wie der kurze Einblick in die Debatten gezeigt hat, im Rahmen eines zunächst von Verengungen und der Orientierung auf die Erfüllung tagespolitischer Aufgaben getragenen Konzepts vollzog, vermochte sich nur allmählich aus dessen Zwängen zu befreien. Die wenigen im Zeitraum bis 1950 entstandenen Werke, so u.a. Čedomir Minderović (1912 - 1966) Tagebuch Za Titom (1945, Mit Tito) und die Novelle Oblaci nad Tarom (1946, Wolken über der Tara), erste Erzählungen von Meša Selimović (1910 - 1982), die frühen Erzählungen von Mihajlo Lalić (Jg. 1914), widerspiegeln die für diesen Zeitraum charakteristische vereinfachende Typologie der Figuren, die als "schwarze" und "weiße" frontal gegenübergestellt wurden, eine eintönig illustrative und chronologische Darstellungsweise nebst einer Sprache, die sich eher am politischen Alltag denn an den ästhetischen Besonderheiten der Sprache von Wortkunstwerken orientierte.

2.2.1. Wegzeichen für die Prosa: Ivo Andrić

Ivo Andrić (1892 - 1975), im Jahre 1961 als erster Vertreter der südslawischen Völker mit dem Nobelpreis für Literatur geehrt, trat 1945 aus der Verstummung und selbstgewählten Isolation während der Belgrader Okkupationsjahre hervor. Seine Romane bildeten den Auftakt für die Literarentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg. Neben Krleža gilt er als zweite Symbolfigur für die Integration jugoslawischer kultureller Prozesse.

Andrić hatte als Lyriker debütiert. Zwischen den beiden Weltkriegen publizierte er drei Erzählungsbände (1924, 1931, 1936) sowie zahlreiche Essays. Das Erstarken des Faschismus erlebte er außerhalb der Grenzen des jungen jugoslawischen Staates als Diplomat in verschiedenen europäischen Metropolen, zuletzt - bis 1941 - in Berlin. Demzufolge war sein Schaffen weniger von den kontroversen Debatten unter den jugoslawischen Schriftstellern und Kritikern beeinflusst, wenngleich seine künstlerischen Ideen nicht unberührt von den auch im internationalen Rahmen aufgeworfenen Fragen blieben. Dies zeigen am deutlichsten seine Essays, u.a. das bekannte und viel zitierte fiktive Razgovor sa Gojom (1935, Gespräch mit Goya)¹ sowie der Essay Njegoš kao tragični junak kosovske misli (1935, Njegoš als tragischer Held der Kosovo-Idee). Letzterer signalisierte das sich in der Folgezeit immer stärker ausprägende Interesse des Autors für die nationale Thematik. Mit dieser hatte sich Andrić in den zwanziger Jahren bereits wissenschaftlich, vom Standpunkt des Historikers, befaßt; er promovierte 1924 in Graz zum Thema Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der türkischen Herrschaft. Ab Mitte der 30er Jahre konzentrierte er sich auch in den essayistischen Texten stärker auf die Repräsentanten des nationalen geistigen Lebens. Er schrieb u.a. über Kočić, Matavulj und (ab 1945) über Vuk Karadžić, dessen vielfältiges Schaffen und nicht zuletzt dessen Auffassungen vom Leben auf dem Balkan für Andrić zu einem Bezugspunkt besonderer Art wurden.² Andrić faszinierte der von Karadžić in historischen und geographischen Werken wie in den Biographien gehandhabte nüchterne Berichtsstil und in diesem Zusammenhang

dessen Detailgenauigkeit und Plastizität. Vuks Sprachmodell betrachtete er für sich in dem Sinne, daß es gelte, Vuk "zu überwinden und ihm treu zu bleiben" (ANDRIĆ 1977, S.33).

Mit den drei ab 1942 entstandenen und 1945 veröffentlichten Romanen Na Drini ćuprija (dt. Die Brücke über die Drina, 1957), Travnička hronika (dt. Audienz beim Wesir, 1961)³ und Gospodjica (dt. Das Fräulein, 1958) und der 1954 folgenden Novelle Prokleta avlija (dt. Der verdammte Hof, 1975) stellte der Erzähler Andrić einen neuen Grad epischer Reife (VUČKOVIĆ 1974, S.275) unter Beweis. Er resultiert aus dem in seinen Essays häufig artikulierten Gedanken von der Notwendigkeit, Geschichte als Verflechtung von psychologischer Realität in den Menschen selbst mit der Realität des nationalen Schicksals zu begreifen. Wollen wir den Wert der Werke allgemein bestimmen, so dürfen sie heute als "historische und geistige Ortsbestimmungen des südosteuropäischen Menschen in einer Welt, die durch Jahrhunderte mit wechselvollen Fronten geteilt war...", gelten (LAUER 1977, S. 30).

In dem als Prolog fungierenden 1. Kapitel des Hauptwerks von I. Andrić Na Drini ćuprija heißt es: *Es gibt keine zufälligen Bauwerke, losgelöst von der menschlichen Gesellschaft, in der sie entstanden sind, losgelöst von ihren Bedürfnissen, Wünschen und Auffassungen... Kines indessen ist sicher: zwischen dem Leben in der Stadt und dieser Brücke besteht eine innige, Jahrhundertelalte Bindung. Ihre Geschicke sind so miteinander verflochten, daß sie sich getrennt nicht vorstellen lassen und nicht dargestellt werden können...* (ANDRIĆ 1970, S. 16 - 17). Damit wird sofort auf zwei Schlüsselmotive des Romans, der den Untertitel "Eine Višegrader Chronik" trägt, verwiesen: erstens auf die Chronik der Brücke über die Drina und zweitens auf die Chronik des Lebens der Kleinstadt an der Brücke. Ein drittes gesellt sich hinzu: In der breit gefaßten Symbolik ist die Brücke zu jener humanen Kraft erhöht, die die tragischen historischen Grenzen zu überbrücken vermag (VUČKOVIĆ 1974, S. 285). Das Brückensymbol steht für die Dynamik des geschichtlichen Verlaufs. Die Existenz der Brücke als Zentrum, als Bewußtsein, das die Zeiten überdauert, wird so in dem novellistisch diskontinuierlichen Aufbau von Hand-

lungsstrukturen, Zeitbildfragmenten und Assoziationsfeldern das bestimmende Element der kompositorischen Lösung. Ihre Funktion als Sinnbild bedingt und begründet ein solches Auswahlprinzip. Allein so war es möglich, den historischen Stoff, die spannungsreiche Entwicklung Bosniens an der Grenzlinie zwischen Orient und Okzident, in der so verschiedene Kulturen, Religionen und Nationalitäten aufeinanderprallten und miteinander zu leben hatten, vom Bau der Visegrader Brücke Anfang des 16. Jahrhunderts bis zu ihrer Zerstörung 1914 zu einem eindrucksvollen verallgemeinerten Geschichtsmosaik zusammenzufügen. Dieses Verdienst stellt Andric in die europäische Erzähltradition eines Balzac, Tolstoj, Dostoevskij, Th. Mann, wobei man ihn im eigenen Land im Hinblick auf die breite Skala der Erzählverfahren als Repräsentanten des Ausgleichs für eine ganze Etappe literarischer Entwicklung wertet (IGNJATOVIĆ 1981, S. 21). Innerhalb der nach Totalität strebenden Chronik, die hier jedoch keine Chronik im eigentlichen Sinne ist, stellt der realgeschichtliche Prozeß das konstitutive Element dar, das den Zyklus der untereinander durch das Symbol der Brücke verbundenen Texte und die darin ausgewählten Abschnitte der vierhundertjährigen Geschichte mit Hilfe eines neutralen Erzählers faßbar macht. Dieser wiederum schafft durch meditierende Passagen die Übergänge zu den einzelnen Teilen, wobei er dabei einer Wandlung unterliegt: Je mehr er sich seiner Erzählgegenwart annähert, erscheint er in Gestalt eines Zeitzeugen (nach 1878) für das ausgehende 19. und anbrechende 20. Jahrhundert. Aus dem Blickwinkel moderner Erzählprinzipien, die die "extensive" Totalität im Wandel der Ansprüche, die an die Erzählprosa in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gestellt werden, zu einer "intensiven" (WEGNER 1981) umzuformen vermag, sind folgende Aspekte hervorhebenswert: Das intensive Moment wird durch die Darstellung von Denken, Fühlen und Handeln konkreter Individuen innerhalb des historischen Verlaufs erreicht. Allerdings wird dieses vielgliedrige System differenzierter Beziehungen nicht durch ein den gesamten Text durchziehendes Ensemble von Figuren ausgedrückt. Vielmehr verdeutlichen einzelne nicht nach dem Prinzip der Vollständigkeit gezeichnete Repräsentanten durch das Sinnbild der Brücke Existenz als

stetige Überlagerung von Geschichtsverlauf und Lebensrhythmus. Zu diesem Aspekt gesellt sich ein zweiter hinzu. Er ist als künstlerisches Credo des Autors im Razgovor sa Gojom artikuliert: "Lange Zeit verunsichert von dem, was unmittelbar um mich herum geschah, bin ich in der zweiten Hälfte meines Lebens zu folgendem Schluß gelangt: Es ist unsinnig und falsch, einen Sinn in bedeutungslosen und scheinbar ungeheuer wichtigen Ereignissen um uns herum zu suchen. Vielmehr muß man ihn suchen in den Legenden, ... In diesen Spuren manifestiert sich stets aufs Neue, wenn auch immer weniger genau, die durch die Jahrhunderte getragene Wahrheit der Geschichte. In den Legenden ruht die wahre Geschichte der Menschheit. Ihren Sinn gilt es, wenn nicht genau zu erschließen, doch zumindest zu erahnen" (ANDRIĆ 1977, S. 25). Gerade für das Werk Na Drini ćuprija erweist sich der Rückgriff auf das Legendäre als Ansatz- und Verknüpfungspunkt für die letztliche Objektivierung der dramatischen Geschehnisse innerhalb der wechselvollen Geschichte als höchst effektiv. Die im ersten Kapitel kurz erwähnten Legenden werden sämtlich eingesetzt, um innerhalb des Erzählmosaiks zu relevanten künstlerisch verdichteten Aussagen über vergangene Jahrhunderte zu gelangen, das Legendäre wird in greifbare sozial-historische Wirklichkeit integriert, um so ein erzählendes Ineinander von Geschichte und tradierten Mythen zu schaffen (WEGNER 1981, S. 100). So treten an die Stelle von Rade, dem legendären und in Wirklichkeit namenlosen Erbauer der Brücke die echten Bauherren; aus der Sage von der Wasserfee, die sich in den Bau der Brücke einmischte, indem sie forderte, zwei Kinder einzumauern, erwächst die tragische Geschichte von dem geistesgestörten jungen Mädchen, das ihre Zwillinge tot zur Welt brachte und auf der im Bau befindlichen Brücke wahnsinnig vor Schmerz nach den längst Begrabenen sucht. Aus einem alten Volkslied wird die romantische Erzählung von der schönen Fata abgeleitet, die, da ihr der Vater das beanspruchte Recht auf freie Wahl des Ehemannes verweigerte, den Freitod wählte, indem sie von der Brücke sprang. Mehrmals aufgegriffen wird die Legende von Radisav, dessen Grab sich am linken Drinaufer befindet. Aus der legendären, unverwundbaren Gestalt, die durch eine List in die Hände der Diener des Wesirs fiel und getötet

wurde, wird der äußerlich unscheinbare Radisav, der die armen Bauern zum Widerstand gemahnt, nachts das Gebaute niederreißt, schließlich gefangen und gepfählt wird. Die Tatsache, daß Radisav als Vorkämpfer gegen fremde Unterdrückung in das Bewußtsein des Volkes eingegangen ist, vermittelt Andrić an der Wiederaufnahme des Motivs in dem dem ersten großen Aufstand (1804) gegen das osmanische Joch gewidmeten Kapitel. Innerhalb des gelungenen Zusammenspiels all dieser Legenden, Sagen, Episoden, Skizzen und auch Fragmente in der Diktion historiographischer Texte, die an der Bewältigung des vergangenheitsgeschichtlichen Stoffes partizipieren, wird durch den Symbolgehalt des architektonischen Bauwerks das erzählerische Gleichgewicht wiederhergestellt. So geht I. Andrić' subtile epische Erkundung des geschichtlichen Werdegangs einer Region mit dem Verweis auf die Dauerhaftigkeit und Relevanz menschheitlicher Erfahrungen einher. Die durch das Erzählverfahren erzeugte Vielstimmigkeit bewirkt, daß das Bewahrungswürdige in einer erhöhten ästhetischen Erlebnis- und Nachdenkensäufigkeit des Lesers aufgehen kann.

Als Chronik kennzeichnete Andrić auch den Roman Travnička hronika. Der hier ins Spiel gebrachte zeitliche Kontext ist mit der Dauer der Napoleonischen Kriege von 1806 bis 1814 eingegrenzt. In diesem Werk wählt Andrić als Szenerie die abgelegene Kleinstadt Travnik. Er gewährt Einblick in ihr physisches und geistiges Profil, als Berührung mit differenzierten individuellen Existenzen, die dazu berufen sind, am Aufschluß eines Abschnitts im geschichtlichen Verlauf "von innen" zu partizipieren. Ebenso wird Bosnien als Bestandteil der Weltgeschichte verstanden. Folgende Problemfelder der Darstellung sind von besonderer Relevanz:

1. die Analyse der komplizierten nationalen und geistigen Befindlichkeit im bosnischen Milieu;
2. das Problem von Existenz unter den Bedingungen geistiger Isolation;
3. das generelle Problem von Geschichte, deren allegorische polemische Reflexion aus dem konkreten entstehungsgeschichtlichen Kontext zu erschließen ist.

Die Gegensätzlichkeiten zwischen dem Orient und Okzident, zwischen Einheimischen und Fremden, aber auch zwischen dem

konservativen Österreich und dem aufbrechenden neuen Europa, das aus der französischen Revolution hervorgegangen ist, die Konflikte zwischen Besitzenden und Besitzlosen, die Intoleranz zwischen den vier vorherrschenden ethnischen bzw. konfessionellen Gruppierungen (Serben, Kroaten, Moslems und Juden) gehen in die Bestimmung des Bildes von Travnik ein. Vorgetragen als Auftritte zahlreicher differenzierter Repräsentanten dieses Kosmos, formt sich dieser zu einem symbolischen Eindruck von einer bestimmten Realität. Für den Erzählvorgang sind Dialoge und eine Vielzahl subtiler Porträtierungen charakteristisch, die die subjektive Komponente forcieren. Im Wechsel von Beschreibung und Reflexion repräsentieren sie eine jeweils spezifische Nuance bosnischer und damit balkanischer Existenz. Dabei dominiert eine Sicht vom Standpunkt Fremder, die, wie etwa der französische Konsul Jean Daville, dessen junger Kollege des Fossés und der österreichische Konsul von Mitterer aus der Höhe der Zivilisation, an einem Schnittpunkt der Weltgeschichte in die abgeschiedene Kleinstadt geworfen werden. Nicht zufällig überläßt Andrić die Formulierung eines Hauptproblems jener spezifischen Form von Existenz dem Arzt im französischen Konsulat, Giovanni Mario Cologna, einem Philosophen und Skeptiker von ungewisser Herkunft, der zum Islam übertritt. In einem Gespräch mit dem jungen des Fossés äußert er: *Niemand weiß, was es heißt, auf dieser Grenzscheide zweier Welten geboren zu werden und zu leben, die eine wie die andere Welt zu kennen und zu verstehen und doch nichts unternehmen zu können, daß sie sich verständen und einander näherkämen, was es heißt, die eine wie die andere zu lieben und zu hassen, so hin und her zu wanken und zu taumeln ein Leben lang, ..., überall zu Hause zu sein und ewig ein Fremder zu bleiben...* (ANDRIĆ 1962, S. 349).

Andrić sieht in der Zerrissenheit Bosniens zwischen Orient und Okzident die Ursache für die erhebliche Verzögerung der Herausbildung eines nationalen Selbstbewußtseins sowie die Quellen innerer Unruhe mit schwerwiegenden psychischen Folgen für den Einzelnen. Die Konfrontation mit so unterschiedlicher Befindlichkeit in Travnik zielt im konkreten Bezug auf die Ausländer darauf, diese zu stimulieren, das Leben aus der ungewöhnlichen bosnischen Perspektive zu begreifen. Dies ge-

lingt symbolisch im Falle des jungen des Fossés aus der Nachfolgegeneration des Konsuls Daville. Wache Augen, ein kühner Verstand und zunehmende Sprachbeherrschung bewirken, Bosnien nicht als verfluchtes, Alpträume hervorrufendes Land zu sehen. Er wird zum Sprachrohr des Autors als Verkünder einer auf Toleranz fußenden bosnischen Zukunft⁴, eine Botschaft, die aus der ideellen Konzeption wie Strukturiertheit des Romans zum Leser herüber gelangt.

Mit dem dritten 1945 publizierten Roman geriet ein völlig anderes Verfahren zur Anwendung. Zeitgenössisches bürgerliches Leben wird hier aus der Perspektive einer zentralen Figur, des Fräuleins Rajka Radaković aus Sarajevo gespiegelt. Eine individuelle Biographie, die ihren Ausgangspunkt im väterlichen Vermächtnis des gescheiterten Kaufmanns Gazda Obren nimmt, wird vom Autor über ein Vierteljahrhundert nachgezeichnet. Der Weg der zentralen Figur führt durch ein Labyrinth von Situationen, die Zeugnis über die zunehmenden geistigen und physischen Deformationen der Frau bei der Realisierung ihres hyperrationalen Lebenskonzeptes ablegen, in dessen Interesse, so einst der Vater, es gelte, *höhere Rücksichten und die noblen Gewohnheiten der inneren Vornehmheit und des Mitleids* (ANDRIĆ 1969, S. 25) in sich abzutöten. Ihr Leben in Gier, Raffsucht und Einsamkeit endet in einer grotesken Szene: Sie erleidet einen Herzschlag beim Anblick eines Garderobenständers, den sie für einen Einbrecher hält. Andrić gelingt in der Kombination ausgeleuchteter Innenräume der Figur und subtiler Beschreibungen eines überschauenden Erzählers eine Charakterstudie, die das Fräulein gleichermaßen als sozialen Typ in der Phase kapitalistischer Entwicklung in Jugoslawien in den 20er und 30er Jahren wie als Symbol des tragischen Zerfalls einer menschlichen Existenz charakterisiert. Im Hinblick auf seine künstlerische Qualität bleibt der Roman Gospodjica jedoch unter dem Niveau der bereits besprochenen Werke.

Ein lebhaftes Echo rief in der zeitgenössischen Literaturkritik, ähnlich wie Andrić' Frühwerk Ex Ponto (1918), ein Band philosophischer Selbstgespräche, die Novelle⁵ Prokleta avlija hervor. Die Rahmenerzählung kündigt vom Tod des begabten und bei den jüngeren Mönchen seines Ordens beliebten Erzählers

Bruder Petar, einer wichtigen Erzählerfigur aus Andrić's Prosa.⁶ Aus dem Gefühl gähnender Leere heraus übernimmt der junge Bruder Rastislav, dessen Erinnerung durch die Inventarisierung der toten Gegenstände in Petars Zelle stimuliert wird, die Funktion des Vermittlers der Erzählung Petars über den *verdammten Hof*, in den der Mönch neben Schwerverbrechern, Gaunern und Spitzeln unschuldig geraten war. Eine geschickte Intervention des Autors, dargeboten als Gedanke von Rastislav, begründet das Erzählprinzip aller folgenden Erzähler in allen Geschichten: *Es ist am besten, einen jeden seine Geschichte frei erzählen zu lassen (ANDRIĆ 1975, S. 9).*⁷ So erscheinen die aus den lebendigen Erinnerungen des Rastislav rekapitulierten Episoden über den Aufenthalt im verdammten Hof, über dessen Direktor und Insassen wie von Petar selbst vorgetragen. Die Geschichte der eigentlichen zentralen Figur, des jungen Ćamil aus Smyrna (heute Izmir), hatte Petar einst vom Juden Haim, einem Mitgefangenen erfahren. Die Geschichte über die authentische Figur des Sultans Džem ist ihrerseits dargeboten als an Bruder Petar gerichtetes Erzählen von Ćamil.

Auf dem Hintergrund des mit der Metapher vom *verdammten Hof* benannten Istanbuler Staatsgefängnisses werden durch die ineinander verschachtelten Geschichten verschiedener Erzähler exemplarische Schicksale vorgeführt. Auf dieser Teufelsinsel, wo *Vergangenheit und Zukunft in eine einzige Gegenwart zusammenlaufen* (S. 19), konzentriert sich des Autors besonderes Interesse auf einen Menschentyp, der sich nicht an den herrschenden gesellschaftlichen Normen verging, sondern der gefährlich wird, weil er sich durch eine selbst erworbene Welt des Wissens von anderen abhebt. Ein solcher wird von Ćamil, dem jungen Aristokraten und Intellektuellen, Sohn einer schönen jungen Griechin und eines alten, angesehenen Türken verkörpert. Ćamil, als Kind aus einer Mischehe an der Heirat des geliebten Mädchens gehindert, vergrub sich aus Verzweiflung in Studien zur Erforschung des osmanischen Imperiums. Sein besonderes Interesse galt dabei der Herrschaftsphase des Sultans Bajasid II. (15. Jh.) und hier der tragischen Gestalt des Džem, Bajasids Bruder, ebenso Sproß aus einer solchen Mischehe, der als Unterlegener im Kampf um den Thron auf Rhodos

geflüchtet, jahrelang von christlichen Herrschern gefangengehalten und stetig gegen das osmanische Reich ausgespielt worden war. In den *verdamnten Hof* bringt Ćamil die öffentliche Verkündung seiner Faszination von der historischen Gestalt, die für den Statthalter aktuelle Bezüge aufweist.⁸ In der Isolation des Gefängnisses wird der humane, schöpferische Ćamil konfrontiert mit der Übermacht unkalkulierbarer Gewalt, vor der das Wort zu Passivität verurteilt ist. Gleichzeitig fungiert in dieser extremen Situation das gesprochene Wort, gerichtet an Bruder Petar, als Schutz. In seinem stetig mit neuen Details angereichertem Erzählen über das weit zurückliegende authentische Schicksal Džems verschwimmen allmählich die Trennlinien der Zeit. Am dramatischen Kulminationspunkt seines Lebens (bei einem Verhör) führt die Identifikation Ćamils mit Džem (*Ich bin es, S. 103*) zur totalen Aufhebung der zeitlichen Distanz und symbolischen Überlagerung der Schicksale. Die jeweils thematisierten ähnlichen Vorgänge im historisch verbürgten (Džem) und fiktiven Leben (Ćamil) weisen so über sich selbst hinaus und geraten zu einer Parabel, die vom geteilten Zustand der Welt und sich gleichenden individuellen Schicksalen kündigt.⁹ Der *verdamnte Hof* greift nicht nur als Typ des Staatsgefängnisses im niedergehenden osmanischen Imperium, sondern auch als Vision von einem inhumanen totalitären System; *Karadžoz* (im türkischen Ursprung der schwarzäugige Teufel, als Turzismus im Serbokroatischen auch in der Bedeutung Marionette) repräsentiert nicht nur den Direktor des Gefängnisses, sondern ist das symbolische Muster unberechenbarer Gewalt im System.

Mit dieser Novelle, deren komplexen Sinngehalt wir auf einige markante Details beschränkten¹⁰, schuf Andrić ein Modell, das die Parabel aus einer fiktiven Realität in erkennbaren historischen Koordinaten entwickelt. Eine solche "historistische Projektion" (ROTAR 1984, S.16), d.h. die Verlagerung von individuellen und übergreifenden Erfahrungen zur Zeitgeschichte in einen weiter zurückliegenden Zeitabschnitt, konnte ab den ausgehenden 60er Jahren zu einem wichtigen Bezug für all die Autoren werden, die über eine spezifische Struktur versuchten, gegenwärtiges Leben und Vergangenheit zu konfrontieren. Andrić' Romane stehen als beredter Beweis dafür, daß das Er-

lebnis zweier Weltkriege das Bewußtsein des Schriftstellers über die extremen Gefährdungen der Zivilisation schärfte. Dies veranlaßte ihn, sich mit dem Werdegang seines Volkes künstlerisch auseinanderzusetzen. Als Katholik aus Bosnien, dessen Persönlichkeit sich unter dem Einfluß der national-revolutionären Bewegung Mlada Bosna (Junges Bosnien) formte, war Andrić beeinflusst von einer Ethik, die man Dienst im nationalen Interesse nennen kann. In jungen Jahren wurde sie als Balkan-Frage evident. Nicht zufällig endet der Roman Na Drini ćuprija als verdichtetes Erzählen über die Generation, der auch Andrić selbst angehörte. Andrić entschied sich allerdings in seinen mittels eines epischen Mediums realisierten Nachforschungen über die kollektive Existenz der Menschen durch die Zeit nicht für eine romantisch idealisierte und von Pathos geprägte Geschichte heroischer Volksbewegungen. Seine Chronik meint auch nicht den lückenlosen Nachvollzug des komplexen historischen Verlaufs, sondern die Präsentation des Lebens als *modus existendi* im Kontext geschichtlicher Veränderung. Aus einem solchen Ansatz begründet sich auch das eigenwillige Erzählverfahren, das von einer nach dem Muster Ursache-Wirkung konstruierten durchgängigen Fabel und geschlossenen Konfliktstruktur absieht. Dispersion der Zeit und eine veränderte Figurenkonzeption sind die Folge. Betrachten wir als weitere konstitutive Elemente die Umfänglichkeit des gestalteten Zeitraums, die psychologisch motivierten Verhaltensmuster, die plastisch bildhafte Präsentation nebst der ausgeprägten Metaphorik, dann steht Andrić' Erzählverfahren zwischen dem mimetischen und dem Konstruktionsprinzip und hebt sich von den realistischen historischen Romanen des 19. Jahrhunderts deutlich ab.

Durch Andrić erfuhr das Brückenmotiv eine Wandlung im Sinne der Überwindung geschichtlicher und kultureller Abgründe, er plädierte für die Beförderung von Toleranz (Travnička kronika) und würdigte die Schutzfunktion des Wortes (Prokleta avlija).

Die hier als Auftakt der Nachkriegsentwicklung im Bereich der Prosa betrachteten Werke sicherten sich von Anbeginn ein interessiertes Leserpublikum.¹¹ Von der Literaturkritik wurde Andrić, wie VUČKOVIĆ 1974 nachwies, erst ab Mitte der 50er

Jahre gebührende Anerkennung zuteil, d.h. parallel zu den Veränderungen im komplexen kulturellen Klima innerhalb Jugoslawiens.¹²

2.2.2. Überwindung einer monolithischen Struktur bei der Gestaltung der Weltkriegsthematik

Innerhalb der Literarentwicklung in Jugoslawien seit 1945 war die Prosa über den Zweiten Weltkrieg bzw. Prosa über den antifaschistischen Widerstand und Volksbefreiungskampf nicht nur stets präsent, sondern bestimmte maßgeblich Bild und Struktur der Literaturen mit. In den fünfziger Jahren war diese Thematik der favorisierte Gegenstand der Prosa. Verwiesen sei hier nur auf solche Werke, die nach den kulturpolitischen Richtlinien der DDR in der Vergangenheit eine wichtige Rezeptionslinie jugoslawischer Literaturen bildeten: Svadba (1950, dt. Die Hochzeit, 1972) und Lelejska gora (1957 bzw. veränd. 1962, dt. Der Berg der Klagen, 1967) von M. Lalić, Daleko je sunce (1951, dt. Die Sonne ist fern, 1957) von D. Ćosić, Pesma (1952, dt. Die Libelle, 1958) von O. Davičo, Divota prašine (1954, dt. Die tanzende Sonne, 1965) von V. Kaleb, Prolom (1952, dt. Freunde, Feinde und Verräter, 1964) und Doživljaji Nikolettine Bursača (1956, dt. Die ungewöhnlichen Abenteuer des Nikola Bursač, 1961) von B. Ćopić, Balada o trobenti in oblaku (1956, dt. Die Ballade von der Trompete und der Wolke, 1972) von Ciril Kosmač, Sedmna (1957, dt. Ein Gruß für Maria, 1965) von B. Zupančič, Pobeda i poraz (1963, dt. Duell an der Drina, 1969) von J. Ribnikar u.a.

Von der Weitung des schöpferischen Konzepts als Überwindung von Simplifizierungen und Verengungen bei teilweise noch vorhandenen Nachwirkungen einer vereinfachten Figurentypologie in einer Literatur, die vor allem den Sieger thematisieren sollte, kündeten an der Schwelle der 50er Jahre zunächst zwei Romane, und zwar Svadba von M. Lalić und Daleko je sunce von D. Ćosić. Ihre bahnbrechende Rolle für die gesamte Prosa über jenen geschichtlichen Abschnitt läßt sich vor allem an folgenden Gesichtspunkten verallgemeinern:

1. Abkehr von einer romantisch-verklärten Sicht auf die

heroischen Jahre des Kampfes;

2. Hinwendung zur Thematisierung des Individuums im Rahmen der Vielschichtigkeit realer und möglicher Konfliktsituationen innerhalb des komplizierten Prozesses und, damit korrespondierend,
3. eine differenziertere Befragung des noch wachen Kampferlebnisses im Hinblick auf die mögliche Differenz zwischen Held- und Menschsein, an die sich unmittelbar die Frage knüpft, welcher Preis für Heldentum gezahlt werden muß.

Damit wurden wesentliche Schritte unternommen, um gerade in dieser alle jugoslawischen Literaturen prägenden Thematik von einer kulturpolitisch kurzzeitig forcierten Identifikationsästhetik zu einer Erneuerung der kritischen Komponente des Realismus zu gelangen.

Im Roman *Syadba*, der schwierige Probleme des Kampfes im Frühjahr 1943 in Montenegro literarisch verhandelt, erzielte M. Lalić erstmalig eine relative Ausgewogenheit in der Darstellung konkret historischer Ereignisse und differenzierter Befindlichkeit des Individuums. Die Entwicklung des Befreiungskampfes, der 1943 durch die Dominanz der Četnici (Anhänger des serbischen Königshauses und Verfechter der serbischen Hegemonie unter den Jugoslawen) und deren Unterstützung für die ausländischen (italienischen) Okkupanten wie auch durch die Schwächung der Partisanenbewegung vorübergehend in eine Krise geriet, war für Lalić Anlaß, seine zentrale Figur, den Partisanen Tadija Čemerkić, in einem komplizierten Geflecht von Ereignissen und deren Wirkungen auf das Individuum darzubieten. In *Syadba* findet noch ein klassisches Romanmodell Anwendung, das einen zur Allwissenheit tendierenden Erzähler das Geschehen beobachten läßt. Dieser beschreibt, kommentiert und erzählt; nur in den Dialogen rückt er zeitweilig in den Hintergrund. Der Schwerpunkt liegt auf dem Nachvollzug eines zeitlich begrenzten Realitätsausschnittes, der mit der Darstellung des Gefängnisses von Kolašin und der Flucht einiger Gefangener dokumentarische Züge aufweist. Dem entspricht eine lineare Kontinuität bei der Aneinanderreihung der Situationen und Episoden. Čemerkić als zentrale Figur ist nach seiner glückten Flucht in all seinen Zweifeln, widersprüchlichen Empfindungen, in demoralisierender Einsamkeit und im harten

Ringen um deren Überwindung im Interesse erneuter Aktionsfähigkeit dargeboten. Sie wird in einem ersten Sieg der Geflohenen über den Feind unter Beweis gestellt. Die "Hochzeit" bedeutet symbolisch die Vermählung von Čemerkić mit dem Gewehr als Mittel, das im Kampf um die Freiheit eingesetzt wird.

Reale Geschichte, die sich auf persönliche Erfahrungen des Autors stützte, bildete auch für den Roman Daleko je sunce von D. Čosić die Grundlage. Ursprünglich als Chronik über eine eingeschlossene Partisanenabteilung auf dem Jastrebac (westliches Morava-Gebiet) geplant¹, die versucht, sich 1943 einem überlegenen Feind entgegenzustellen, entschied sich Čosić schließlich dafür, innerhalb dieses Rahmens einen schwierigen Konflikt in den Vordergrund zu rücken. Ausgelöst wird dieser durch die vom Kommandeur Uča und vom Kommissar Pavle jeweils unterschiedlich beantwortete Frage nach den Varianten einer möglichen Rettung der eingeschlossenen Abteilung. Der Konflikt erreicht einen dramatischen Höhepunkt mit der Erschießung von Gvozden. Als Gehilfe des Kommandeurs das uneingeschränkte Vertrauen der Abteilung genießend, artikuliert er in einem Augenblick von Hilflosigkeit und schwindendem Mut angesichts eines Häufleins überlebender Bauern seine tiefen Zweifel am Sinn der unzähligen unschuldigen Opfer. Revolution ist für ihn nicht ein abstraktes Ideal wie für Pavle, sondern mit konkreten Menschen verbunden. Seine Zweifel kulminieren letztlich in der Frage nach dem Sinn der Revolution und nach ihrem Preis. Das Aufeinanderprallen von Idealen und grausamen Fakten, wie es u.a. in der Tatsache, daß Gvozden von seinen Gefährten erschossen wird, literarisch festgehalten wurde, stellte innerhalb der Romanentwicklung einen Meilenstein zu einer von Tabus befreiten Wahrheit dar und ebnete den jugoslawischen Literaturen den Weg zur objektiveren, entmythologisierten literarischen Präsentation der widersprüchlichen Erscheinungsformen revolutionärer Praxis. Ähnliche Fragestellungen wurden später u.a. in Romanen des Kroaten J. Franičević-Pločar und des Mazedoniers S. Janevski erneut aufgegriffen. Auch bei Čosić überragt hier noch die inhaltliche Komponente das formale künstlerische Darbietungsvermögen. Es handelt sich auch hier um einen "Aktionsroman",

der auf einem unkomplizierten Erzählverfahren beruht. Die Partisanenabteilung wird aus der Sicht eines allwissenden Erzählers betrachtet, der Schlußfolgerungen suggeriert und die einzelnen Zeit- und Handlungsebenen verknüpft. In den Erzählerbericht sind Dialoge und einzelne kurze Monologe eingeflochten, die zur Präzisierung der differenzierten Szenen dienen.

An der Aufdeckung historischer Wahrheit hielt Ćosić auch in seinem 1961 publizierten dreibändigen Roman Deoba (Teilungen) fest. Erstmals in der serbischen Literatur wurde nun die komplizierte Problematik der Spaltung des serbischen Volkes in kommunistische Partisanen und kollaborierende Četnici literarisch gestaltet. Mit dem Scharfblick eines Historikers und Analytikers geht Ćosić den sozialen und psychologischen Ursachen dieser tragischen Teilungen nach, die in den konkreten Koordinaten des Volksbefreiungskampfes ihren Kulminationspunkt erreichen. Drastische Schilderungen unglaublicher Schrecken, Schmerzen und Trauer, zwiespältiger Leidenschaften und die endgültige Niederlage der Četnici befördern die "Negation des serbischen nationalen Mythos" (PALAVESTRA 1972, S. 227). Die in Deoba erfolgreich gehandhabte Kombination von dokumentaren Verfahren und differenziertem innerem Monolog wird in Ćosić' bedeutendstem Werk Vreme smrti (1972/79, Zeit des Todes) weiter ausgeprägt und zu großer künstlerischer Meisterschaft geführt.²

Waren Lalić und Ćosić zunächst vor allem in bezug auf die Problematisierung der erzählten Welt und die Figurengestaltung an der Entdogmatisierung und Entpathetisierung innerhalb der thematischen Koordinaten beteiligt, so gerieten mit O. Davidšos Roman Pesma auch Fragen des poetologischen Verfahrens stärker in den Blickpunkt. Mit Pesma stellte sich der Dichter Davidšo (1909 - 1989) erstmalig als Romancier vor. Für den einstigen Surrealisten war es ein frühes Bekenntnis zur Tradition der Avantgarde der dreißiger Jahre. Es bedeutete die praktische Einlösung dessen, was er als konstruktiven Zweifel in den zurückliegenden Debatten um die Möglichkeiten realistischer Gestaltungsweise geäußert hatte. Davidšo hielt damals die Forderung nach Koordination der realistischen und surrealistischen Realitätsauffassung aufrecht und wandte sich ge-

gen das reduzierte Realismusverständnis, das psychoanalytische Verfahren als Bestandteil realistischen Erzählens ablehnte.³ Im Roman *Pesma* kommen erstmalig Lebenssituationen in einem urbanen Milieu (dem okkupierten Belgrad) zur Sprache. Innerhalb des umfassenden Figurenensembles sind der Gymnasiast Mića Ranović und der Dichter Andrija Veković besonders markant. Mića bereitet sich am Gymnasium bewußt auf seine revolutionäre Mission vor, die er als Akt asketischer Entsagung betrachtet, denn man könne ohnehin nicht lieben, *"wenn die Notwendigkeit zu kämpfen uns eifersüchtig überwacht und jede Sekunde beansprucht (DAVIČO 1958, S. 79)."*⁴ Ihm gegenüber steht der Dichter, der bessere Zukunft als hoffnungsvolle Lebensintensität versteht und danach handelt. Es ist Davičos großes Verdienst, in einer solchen Konfrontation der Auffassungen das Erotische gegen einen übertriebenen Puritanismus gesetzt zu haben. In einer Schlüsselszene des Romans zeigt er den jungen, fanatischen Revolutionär in den Armen des Mädchens Anna und, sich polemisch gegen die idealisierten Helden in der literarischen Praxis des sozialistischen Realismus wendend, die mögliche Synthese zwischen Liebe und Revolution.

Miças Weg zur Revolution rührt aus dem hypersensiblen Nachempfinden des Geburtsschmerzes seiner Mutter. Revolution ist für ihn Hoffnung auf Läuterung; für diesen heiligen Zweck stählt er Körper und Geist. Der hier erkennbar werdende psychoanalytische Ansatz wird ergänzt durch direkte Anspielungen auf die kurzlebige surrealistische Bewegung, die in in der Darbietung der Situation des Dichters Veković evident werden.⁵ Dieser ist präsentiert als einer, der lange Zeit der Ansicht war, *dichterisches Suchen und Experimentieren seien autonom (S. 160)*. Sein Verständnis von Revolte sind seine Gedichte, in denen er Vergnügen findet, *durch Skandale Entsetzen hervorzurufen (S. 161)*. Erst nach dem Freitod der geliebten Frau begreift der Dichter *den Unterschied zwischen der Technik der theoretischen Verneinung und der praktischen Überwindung des Bösen (S. 161)*. Symbolisch nähern sich der Dichter und die Revolution (Mića) einander an. Der Weg der Verständigung ist als Weg der Konflikte dargeboten. Für den Leser ist dieser Prozeß nachvollziehbar durch eine ausge-

prägte Tendenz zum personalen Erzählen. Der Einsatz der erlebten Rede, die simultanen Ströme innerer Monologe zum vertieften Einblick in die individuelle Psyche der Figuren⁶, Assoziationsketten und groteske Traumvisionen sprechen vom effektiven Einsatz moderner Gestaltungsmittel, die vor allem auf der surrealistischen serbischen Tradition beruhen. Sie kündeten von der "endgültigen Durchsetzung eines individuellen Konzepts der Erzählprosa" (PALAVESTRA 1972b, S. 236) im Bereich einer brisanten Thematik.

Dennoch prägte Davičos Versuch in den frühen fünfziger Jahren zunächst eher als individuelle Leistung den literarhistorischen Prozeß mit.⁷ In der Gunst des Leserpublikums⁸ rangierte noch in den sechziger Jahren mit B. Ćopić (1915 - 1984) ein Autor, in dessen Werken das Paradigma der sozialen Literatur mit seinem affirmativen Optimismus, seinen didaktischen Intentionen und seinem deskriptiven Ansatz unverkennbar war. Der 1952 veröffentlichte Roman Prolom ist Teil einer umfassenden Epopöe⁹, die ein Geschichtspanorama der bosnischen Podgorina von den ersten Aufstandstagen bis zur Ansiedlung der ehemaligen Bergbewohner in den einst deutschen Banatdörfern entwirft. Mit Hilfe eines allwissenden Erzählers, der auch die handelnden Figuren von außen beschreibt und kaum Raum für Individualisierungen und psychologisch vertiefte Darstellungen läßt, bietet Ćopić ein monumentales Panorama des bosnischen Widerstandskampfes von einer zunächst spontan entstehenden Reaktion angesichts unmenschlicher Bedrohung bis zu bewußter Aktion dar. Der Krieg zeigt sich als Wendepunkt einstmals ähnlicher Lebensläufe; den Anfechtungen der neuen Situation halten die Einzelnen sehr unterschiedlich stand. Als entscheidende Konfliktsituation wird die Entscheidung für oder gegen den Widerstandskampf der Partisanen artikuliert.

Die der fehlenden Distanz zur erzählten Welt entspringende Monotonie einer sukzessiven Darbietung machte Ćopić in seinem Erfolgsbuch Doživljaji Nikolettine Bursača durch die Konzentration auf eine literarische Figur wett, die, auf einem authentischen Muster beruhend, Urwüchsigkeit, Volkshumor und Legendäres gleichermaßen in sich vereint. In der Darstellung des MG-Schützen und beliebten Partisanenkommandeurs Nikola

Bursač sind typische Eigenschaften des Bauern konzentriert. Parallelen zur Nasreddin-Figur bieten sich hier an. Ihren Höhepunkt erreichte diese Literatur in den sechziger Jahren mit der Zweitfassung des Romans *Lelejska gora* von M. Lalić, dessen Gesamtwerk von den Themen Krieg und antifaschistischer Widerstand geprägt ist. Die sich an *Svadba* in rascher Folge anschließenden Romane¹⁰ variieren als ein Grundmotiv das "Bestehen in auswegloser Situation" (JÄHNICHEN 1975a, S. 393). Situationen der Flucht, der stetigen Bedrohung des Einzelnen, provozieren einen immer neuen Entscheidungszwang, der im Krieg, in der täglichen Konfrontation mit dem Tod die Psyche des Menschen aufs Äußerste anspannt. Auch in *Lelejska gora* bildet realhistorisches Geschehen den Hintergrund der Handlung. Nach den Niederlagen der Partisanen 1942 gegen die Übermacht der Četnici in Montenegro bleiben wenige, voneinander isolierte Partisanengruppen im feindlichen Hinterland zurück. Lado Tajović ist Mitglied einer solchen Gruppe. Nachdem er den Kontakt zu seinen Mitkämpfern Ivan und Vasilj verloren hat, muß er sich allein durchschlagen, verfolgt und gehetzt wie eine Bestie. Sein Traum von individueller Freiheit und Menschlichkeit gerät in der Einsamkeit der Bergwelt Montenegros, sinnbildhaft als *Berg der Klagen* benannt, auf den Prüfstein.¹¹ Konzipiert als Ich-Erzähler, trägt Lado seine vom jeweiligen psychischen Zustand abhängigen Wertungen über das Geschehen in den Bergen an den Leser heran. Seine absolute Einsamkeit ist künstlerisch durch die Verknüpfung epischer, lyrischer und dramatischer Elemente gestaltet, als Aufspaltung des Ichs, "hier konkret durch die Halluzinationen und Visionen Lados, seine eingebildeten Zwiegespräche und schließlich seine vorübergehende Identifikation mit dem Teufel..." (JÄHNICHEN 1984, S. 134).¹² Erstmals tritt so in einem Roman über den Volksbefreiungskampf mit dem Teufel ein phantastisches Element aus dem Aberglauben des Volkes ein, das als Partner im Disput mit der zentralen Figur und als strukturbestimmendes Element eine Schlüsselrolle innehat. Im Rahmen seiner ausführlichen Darbietung entschied sich Lalić für eine antithetische Position seiner Satan-Figur. Der Teufel erscheint sowohl als Gegenpol zu Gott und damit gegen das überkommene Herrschaftssystem der

Tradition gerichtet¹³ als auch als Verkörperung der althergebrachten Negation des positiven Ideals, hier konkret durch die Macht der Skepsis, in deren Fängen sich die zentrale Figur zeitweilig verliert. Nunmehr selbst in die Rolle des Teufels geschlüpft, verfällt Lado in die Wolfsgesetze der alten Welt und der montenegrinischen Tradition, gegen deren Ausrottung er in den Kampf gezogen war. Seine Integrität ist zerstört. Er raubt, tötet, übt Rache; das Animalische gewinnt Oberhand. Die positive Aufhebung jener das Menschliche gefährdenden Einsamkeit in der wiedergefundenen Gemeinschaft der Partisanen ist als *Weg aus dem Nebel* (S. 740) - Nebel ist die symbolische Grundsituation des Auftaktkapitels - zu einem Gleichnis verdichtet. Historische Bezüge, die u.a. in der Aufnahme vielfältiger Motive epischer Heldenlieder wie in Zitaten aus Werken des großen montenegrinischen Dichters Njegoš sinnfällig werden, ergänzen die epische Struktur.

Im Hinblick auf die Bewältigung der Thematik läßt sich für den Zeitraum bis in die sechziger Jahre hinein feststellen, daß die literarische Aufarbeitung vor allem auf die Bewältigung von Erleben ausgerichtet war. Mit der massiven Darstellung von Ereignissen und Erfahrungen im Kampf nahm diese Prosa ihre Verantwortung in historischer Zeugenschaft wahr. Sie war damit zugleich an den ideologischen und moralischen Auseinandersetzungen der Zeit beteiligt und zielte auf das Selbstbewußtsein des jugoslawischen Bürgers in der neuen Gesellschaft. Die Partisanen wurden als Träger revolutionärer Weltveränderung identifiziert. Insofern wurde die künstlerische Deutung von Erfahrungen im Krieg besonders in den fünfziger Jahren als mehr oder minder "dokumentarischer Beleg" angenommen, der um Verständnis für die revolutionären Prozesse bzw. deren ideelle Affirmation warb.

Im Zuge der Erneuerung der kritischen Komponente des Realismus wurden allmählich Differenzierungen in den literarischen Präsentationen erkennbar. Sie wurden zuerst auf der Ebene der Figurenkonzeption und der Konfliktgestaltung evident, und zwar als verstärktes Interesse für das Profil des Einzelnen innerhalb kollektiven Erlebens. Die Folge war u.a. eine Entpathetisierung der Kämpfergestalt. Ein allmählicher Wechsel in der Erzählweise ging damit einher. Weitflächige Gesamt-

bilder der Widerstandsbewegung in bestimmten Regionen wurden durch die Konzentration auf spezifische Fragestellungen ersetzt. Besonders in Lalić' Lelejska gora erhielt das Einzelschicksal, das nunmehr stärker über das Kriterium individueller Erfahrung dargeboten wurde, mehr Raum für die Austragung extremer Widersprüche eingeräumt. Unter dem Kriegsmotiv wurden allgemeine Existenzprobleme des in dramatische Konflikte verstrickten Individuums abgehandelt, was den Krieg stärker als universelles Drama faßbar machte. Die mit zunehmender Sicherheit gehandhabten Verfahren verweisen darauf, daß die produktive Verknüpfung von Elementen eines traditionellen Realismus mit der Aufnahme von Erfahrungen anderer literarischer Strömungen zu einer produktiven Symbiose von ethischen und ästhetischen Aspekten führen konnte.

2.2.3. Literarische Gegenentwürfe zu einer Abbildung "in den Formen des Lebens"

Die mit der jugoslawischen Entwicklungskonzeption korrespondierende Entwicklung im Bereich der Kultur zeitigte recht früh greifbare Resultate, mit denen Krležas Plädoyer für eine gleichberechtigte Präsenz aller literarischen Gestaltungsweisen zunächst einmal in zweierlei Hinsicht untersetzt wurde: Erstens öffnete sich der gesamte jugoslawische Kontext (zuerst verstärkt der serbokroatische Sprachraum) zügig auch der aktuellen Literatur in- und außerhalb Europas. Zu den in den 50er bis Anfang der 60er Jahre in Prosa, Lyrik und Dramatik bevorzugt rezipierten Autoren gehörten u.a. E. Hemingway, F. Kafka, J. Steinbeck, W. Faulkner, J. Dos Passos, A. Moravia, Th. Woolfe, J. Joyce, Th. Mann, J. P. Sartre, A. Camus, A. Miller, S. Beckett.¹ Zweitens wuchsen parallel zu den erweiterten Möglichkeiten für die Lektüre Bestrebungen, die in den Nachkriegsdebatten zunächst starre Entgegensetzung von Realismus und Avantgarde zu überwinden und auch einen produktiven Bezug zur jugoslawischen historischen Avantgarde der 20er und 30er Jahre herzustellen.

Letzteres signalisierte am deutlichsten die Lyrik, in Serbien repräsentiert durch Vasko Popa (Jg. 1922) und Miodrag Pavlović (Jg. 1928). Popa knüpfte in seinen frühen Gedicht-

bänden Kora (1953, Rinde) und Nepočin-polje (1956, Das Feld der Unruhe), Sporodno nebo (1968, dt. Der Nebenhimmel, 1969) sowohl an den serbischen Surrealismus als auch an folkloristische Traditionen, alte Bilder und Symbole an, die er in schlichten Versen und berückenden Wortsystemen zu einem exemplarischen Weltgefühl ausformte, in dem Licht und Finsternis gleichermaßen ihren Platz haben. Pavlović versuchte eine Deutung widersprüchlichen zeitgenössischen individuellen Seins, indem er es in abgehackten Sätzen als subjektive Empfindung eines chaotischen Zustands der Welt darstellte wie etwa in dem Zyklus 87 pesama (1952, 87 Gedichte). Später bemühte Pavlović in seiner analytisch-philosophischen Lyrik die Erinnerungen an brisante und tragische Schnittpunkte der Nationalgeschichte für treffende poetische Aussagen zur Tragik individueller menschlicher Existenz im historischen Prozeß durch die Jahrhunderte und polemisierte gegen das Absolute gängiger Geschichtsbilder. Als Herausgeber gestaltete er die inzwischen populäre Antologija srpskog pesništva (1964, Anthologie serbischer Dichtung) zu einem leidenschaftlichen Plädoyer für ästhetische und ideelle Vielfalt der Lyrik in den Jahrhunderten.

In der serbischen Prosa wurden, wie die bisherigen Ausführungen veranschaulichen sollten, von der älteren Autorengeneration zunächst allmählich und zunehmend künstlerisch überzeugend Anregungen der programmatischen Texte Krležas eingelöst (wir denken hier an Beiträge der Literatur zur Bestimmung des historischen Standortes der Menschen in Jugoslawien, zur Orientierung auf das widersprüchliche Wesen des Menschen und zur, wenn auch noch zaghaft nachgewiesenen Möglichkeit der produktiven Aufnahme verschiedener Gestaltungstechniken). Mit dem Eintritt einer neuen Autorengeneration Mitte der 50er Jahre, die den Krieg nur als Kind erlebt hatte, kündigten sich neue Tendenzen an, die zu einer Modifizierung des von Krleža geprägten Wirklichkeitsbegriffs führten. Der Literaturhistoriker P. PALAVESTRA (1972b, S. 264) wertete die erkennbar werdende Wirklichkeitsflucht als eine "Form des Aufbegehrens gegen das bestehende Wertsystem und gegen das Verhältnis von Gesellschaft und Epoche zum künstlerischen

Schaffen." Der Literaturkritiker S. Lukić betrachtete das Phänomen in unmittelbarer Verbindung mit der Negation des sozialistischen Realismus als Stalinismus im Bereich der Literatur und versuchte, ihm durch die Prägung des Begriffs "sozialistischer Ästhetizismus" (bezogen auf den Zeitraum von Mitte der fünfziger bis Mitte der sechziger Jahre) beizukommen. Diesen beschrieb er folgendermaßen: "Ästhetizismus ist vor allem Ausdruck eines bestimmten Klimas im literarischen Leben, in dem das literarische Moment der Literatur prononciert wird und freier die verschiedensten Ausdrucksmöglichkeiten erprobt, moderne Erfahrungen aus aller Welt assimiliert und Kopfschmerz bereitende Fragen nach der Kommunikation mit dem Leser wie der Kommunikativität überhaupt vernachlässigt werden..." (LUKIĆ 1968, S. 49). Obwohl sich der Begriff in der Literaturwissenschaft Jugoslawiens nicht dauerhaft etablieren konnte, herrscht heute relative Übereinstimmung darüber, daß unter diese Begriffsbildung vor allem folgende Erscheinungen zu subsumieren sind:

1. Bestrebungen zur Integration künstlerischer Erfahrungen der historischen Avantgarde wie der westeuropäischen und amerikanischen Literatur in den zeitgenössischen künstlerischen Schaffensprozeß;
2. Forcierung von künstlerischen Formexperimenten;
3. Abkehr von brisanter politischer Thematik und in der Folge überhaupt Vernachlässigung einer Reihe von aktuellen Themen, die Bezüge zu spezifischen Entwicklungsproblemen der jugoslawischen Gesellschaft aufweisen.

1981 bezog sich Lukić in einem speziellen Abschnitt seines Buches Ogledi iz estetike (Betrachtungen zur Ästhetik) auf den sozialistischen Ästhetizismus und kennzeichnete ihn aus dem Abstand heraus als eine auf der Basis der Negation entstandene und theoretisch nicht weiter vertiefte Rahmenkonzeption von Kunst (LUKIĆ 1981, S.128).²

Wir sehen diese hier kurz charakterisierten Erscheinungen im Zusammenhang mit einem insbesondere von jüngeren Autoren beanspruchten modifizierten Funktionsverständnis von Literatur. Sie sollte nicht mehr vorrangig als Erkenntnisinstrument für die Bewußtseinsbildung der Lesermassen erhalten. Zuweilen wurde auch Mißtrauen gegen die Objektivität gesellschaftli-

cher Veränderungen angemeldet. So wurden allmählich allegorische Strukturen, Symbole, Abstraktionen und Figurentypen bemüht, die gänzlich andere Anforderungen an den Leser stellten. Die textimmanente Polemik zielte darauf, den Anspruch auf Absolutheit in bezug auf das moralische und ästhetische Ideal aufzuheben.

Als Grundmuster für eine solche Prosa können die Romane des Montenegriners Miodrag Bulatović (Jg. 1930), des "enfant terrible der Nachkriegsliteratur" (PALAVESTRA 1964, S. 432) aus den 50er und 60er Jahren gelten. Bulatović begann seine schriftstellerische Laufbahn mit dem Erzählungsband Djavori dolaze (1955, Die Teufel kommen).³ In einer Zeit, da die im Krieg lebenserhaltend wirkende Vorstellung von einer lichten Zukunft in einem enthusiastischen Optimismus im Hinblick auf das befreite Leben aufgehen konnte, wirkte der Band, der schnell als schwarze Chronik eingestuft wurde, wie eine Provokation. Die "Teufel", die da über den Leser statt der "Engel" hereinbrachen, präsentierten sich als Figuren aus dem Großstadtalltag der 40er und 50er Jahre, sämtlich als Vertreter der Schattenseiten großstädtischen Lebens: verkrachte Künstler, Kaffeehauspropheten, Prostituierte, zum Masochismus neigende Liebende, Gauner, Asoziale u.a. Sie lassen sich in variierten und modifizierter Form in allen Werken von Bulatović auffinden. Kurzum, sichtbar wurden die Affinitäten des Autors für die geschmähten Repräsentanten praktischen Daseins. Wie ungern man sie sah und wie wenig die Sammlung zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung als Karikatur der Figur Mensch mit tragikomischer und grotesker Maske verstanden wurde, bewiesen die Kritiken. Da war die Rede von Bulatović' Abgleiten in die finsternen Bereiche der menschlichen Psyche, von geistiger Umnachtung, von der Präsentation einer Welt, "die dahinsiecht und fault, eingeschlossen in das Leben wie in einen Sarg", was alles nur zeige, daß der Autor nicht in der Wirklichkeit steht, in der er lebt und die er kennt. Er habe "jegliche Verbindung zum revolutionäre Taten vollbringenden Menschen verloren" (GLIGORIĆ S.474 - 475).

Prägende Elemente von Bulatović' Vision sind schon in Figurenäußerungen erkennbar. Befragt nach der Thematik seiner Bilder, antwortet der Maler Milan aus Tiranija (Die Tyran-

nei): *Die menschliche Hölle, ... Ihr Krüppel. Auswurf menschlicher Gehirne!*; (BULATOVIĆ 1962a, S. 126).

Ich sage euch, daß selbst die Erde ihr Antlitz verliert! Daß die Flüsse austrocknen und die Städte mit allen ihren Lebewesen versinken. Kinder, verkrüppelt und lahm, in diese Welt hineinwachsen und sich in Spukerscheinungen verwandeln... (S. 126).

Herausragende Merkmale zahlreicher Figuren von Bulatovic entsprechen diesen Äußerungen. In diesen zuweilen bis ins Extreme gesteigerten Zerrbildern des Lebens dominierten geistige und körperliche Gebrechen, physischer und psychischer Schmerz, kurz - das Häßliche, genutzt im Anschreiben gegen eine in der Öffentlichkeit beschworene Idylle. Die verkrüppelten Kinder wachsen in Bulatovic' Vision zu Erscheinungen heran, die von Leiderduldung und Hingegebenheit an das Böse geprägt sind. Viele Figuren schauen mit *ewig tränenden Augen* (BULATOVIĆ 1978, S. 7). Der Autor wertet sie spöttisch als Ausdruck der "slawischen Seele", die als ein weiteres Schlüsselmoment in Bulatovic' Poetik gelten kann. In allen Büchern werden unzählige Tränen von Leidverursachern und Leidertragenden vergossen. Die "Teufel" als Verkörperung dieser Seele geraten immer dann ans Tageslicht, wenn Gewohnheiten und Traditionen, erstarrte Denk- und Sichtweisen eine Orientierung des Individuums erschweren und es so, in Konflikt geraten, als Abwehrreaktion dunkle Seiten seines Inneren offenbart. Zynisch entlarvt Bulatovic die daraus resultierende Qual als *iskonska i dobra slovenska patnja, bez koje se ne može zamisliti čestiti čovek, pogotovo ako je umetnik*, (BULATOVIĆ 1986, S.106; ursprüngliche und gute slawische Qual, ohne die ein ehrbarer Mann undenkbar ist, vor allem, wenn er Künstler ist).

Zwei seiner international bekanntesten Romane, Crveni petao leti prema nebu (1959, dt. Der rote Hahn fliegt himmelwärts, 1960) und Heroj na magarcu (1964 bzw. 1967, dt. Der Held auf dem Rücken des Esels, 1965)⁴, belegen zwei Entwicklungslinien innerhalb seines Schaffens in den 50er und 60er Jahren.

Im Roman Crveni petao leti prema nebu bildet eine Hochzeit in Montenegro, die im Ablauf weniger Stunden in Form von Momentaufnahmen dargeboten wird, das zentrale Ereignis. Die Fabel-

führung wurde zugunsten einer Schüttung poetischer Bilder und Situationen aufgegeben, die hier jedoch anders als in Bulatović' frühen Arbeiten die Konstellation des Bösen nicht einseitig verabsolutieren, sondern das Gute bewahrt als ahnbarer Gegenpol seine Anwesenheit im Text.

Zur Materialisierung des Bösen bedient sich Bulatović vorzugsweise der uralten Symbolik des Feuers. Trat es im Buch Vuk i zvon (1958, dt. Wolf und Glocke, 1962) als Brand auf, von dem niemand wußte, wer ihn verursacht hatte, als flammendes Inferno, versinnbildlicht in berstenden Dächern, brennenden Steinen, gequälten Leibern und Gestank von verbranntem Fleisch, so fungiert in Crveni petao leti prema nebu die Sonne als unbarmherzige, zerstörerische Mittagsglut. In der ausgedörrten Gebirgslandschaft provoziert sie die Hochzeitsgäste zu unkontrollierten Ausbrüchen innerer Leidenschaften. Die Hochzeit wird als Bild von sinnlosem Feiern, von Unordnung, Gewalt und Blut entworfen.

Die symbolische Einführung in den Roman erfolgt durch Gedanken zitate der eben von den Hochzeitsgästen vergewaltigten verrückten Mara, die angesichts erlittener physischer Repressalien eine paradiesische Idylle herbeisehnt, die als Trost funktionieren soll.⁵ Ihr Traum inmitten der Natur erhält Gültigkeit als ironische Verkehrung einer Wirklichkeit, in der sich der Teufel nur maskiert hat. In dieser Verkehrung werden dominierende Motive von Bulatović' Prosa evident, die als Unglück, Leid, Qual und Verzweiflung die Sensibilität des Lesers für moralische Deformationen beanspruchen.

Von einer von außen blickenden Erzählinstanz, die, wie leicht vorstellbar wäre, aus der Perspektive des weit oben fliegenden Hahns erzählt, ist zu erfahren, daß die von Mara in die Luft gepusteten Früchte des Löwenzahns nur kurzzeitig Schutz vor der Unheil verheißenden Glut bieten. Symbolisch sinken sie zur Erde zurück und lassen sich an den für die Situationen wichtigen Plätzen nieder.⁶ Poetische Bilder geraten so zu Vorankündigungen über wesentliche am Geschehen partizipierende Figuren. Deren Profile sind auf jeweilige Grundeigenschaften reduziert und bewirken ihrerseits eine Poetisierung der dargestellten Welt. Als unberührte Zeugen des chaotischen Schauspiels der Hochzeit fungieren die zwei

Landstreicher, die wie in Becketts Warten auf Godot am Rande der staubigen Straße verweifeln und gleichgültig die aus den Fugen geratene Welt beobachten, um im Finale über das Teuflische menschlichen Tuns und die Unvollkommenheit des Individuums in Tränen auszubrechen. Zwei Totengräber, denen es wegen Trunkenheit nicht gelingt, die Leiche in das Grab zu legen, (das Kleid der Leiche ist weiß wie das Brautkleid), ein degenerierter Bräutigam, eine Braut, deren Hoffnung auf Bestätigung als Frau und Mutter schwindet (ihr Hochzeitskranz welkt), der Onkel des Bräutigams, von dem Muharem nicht ahnt, daß es sein Vater ist und schließlich Muharem (der Ungesetzliche), ein kranker junger Mann mit seinem einzigen Besitz, dem roten Hahn, der unbedingt ein *Mensch werden* will (BULATOVIC 1978, S.33), gehören zu Bulatović' poetischer Welt. Als Inkarnation der Güte und des Guten unterwirft sich Muharem im Interesse seines Wunsches der gewalttätigen Masse, die ihn ablehnt und schikaniert. Die Menge entreißt Muharem den Hahn, quält Mensch und Tier, mißhandelt den Onkel des Bräutigams und vergewaltigt Mara. Muharems Wunsch wird so symbolisch dem praktischen Alltag direkt entgegengestellt. Seine sehnsüchtigen, heimlichen Träume von Affirmation, innerer Ruhe und Liebe sind zum Scheitern verurteilt. Gequält und verlacht, stirbt er. Zur Inkarnation seiner Wünsche wird der rote Hahn. Ebenfalls gequält und verletzt, erkennt er die erlittenen Niederlagen nicht an. Aus der niedrigen irdischen Welt, die die Entfremdung des Menschen bedeutet, erhebt er sich himmelwärts, in die Gefilde des Erhabenen, kündigt von einer vielleicht möglichen Alternative und fährt fort, sich nach Glück zu sehnen. In den Abschlußszenen führt Bulatović das Symbol des Hahns zum Höhepunkt, zum Gleichnis des menschlichen Herzens, das über alle Verfolgungen triumphiert. Dieses Gleichnis geht in einem Himmel und Erde, Mensch und Natur verbindenden kraftvollen, elementaren Bild auf,⁷ das Bulatović' Vision vom Leben als *Glück und blutigen Qualen* (S. 244) abrundet.

Aus einer gänzlich anderen Perspektive entwarf Bulatović sein Bild von der Welt im Roman Heroj na magarcu. In diesem Curzio Malaparte gewidmeten Werk wird in erkennbaren raumzeitlichen Koordinaten einer montenegrinischen Kleinstadt während der

italienischen Okkupation 1943 das Kriegsgeschehen auf höchst ungewöhnliche Weise gestaltet. In Bulatović' Kriegsvision existiert kein Pathos, es finden sich keine heroischen Taten und erhabenen Gesten. Bulatović' Intentionen, sein durchgängiges Prinzip der Universalisierung ist hier durch den schreibenden italienischen Major Peduto ausgedrückt, der als alter ego des Autors fungiert: Er benennt sein Thema als *Mensch und Niederlage überhaupt, Der Mensch ohne die Möglichkeit der freien Entscheidung, Krieg und Obszönität*, was in der Praxis *ein- und dasselbe* ist (BULATOVIĆ 1967, S. 231).⁸ Im Vergleich zu Lalić, Ćosić, Davičo führte Bulatovic eine völlig gegensätzlich konzipierte Heldenfigur ein, die des Gastwirts Gruban Malić. Im Unterschied zu den von Bulatović ansonsten häufig bevorzugten reduzierten Figurendarbietungen ist Malić ein differenziertes, psychologisch motiviertes Profil gegeben, das die Konzeption eines grotesken Helden zutage fördert. In ihm sind typische montenegrinische Eigenarten parodiert, u.a. sprichwörtliche Heldenmoral, beliebter Ordensglanz, rhetorische Eskapaden. Malić' äußere Erscheinung ergänzt das Bild: ein niedriger Wuchs, eine große Hakennase und ein extrem großer Phallus. Vom Autor wird er mit überschießenden Emotionen, trivialem Lebenshunger in Augenblicken anwachsenden Kampfesmutes und mit beschränktem Verstand gezeigt, was zur Folge hat, daß er weder von Freund noch von Feind ernst genommen wird⁹; er befindet sich in einem permanenten Mißverständnis mit seiner Umwelt¹⁰. Ein ständig schwebender Zustand zwischen Bedauernswertem und Lächerlichem ergibt sich zwangsläufig. Der Weg eines solchen Helden ist nicht der Weg seiner überzeugenden Genesis, sondern die Karikatur eines Helden. Die erkennbare Wiederaufnahme des Picaro-Motiv erweist sich hier als tragfähig, um die Erlebnisse einer Figur zu zeigen, deren Lebensbestimmung sich nicht aus einer tatsächlich gewonnenen Selbst- und Welterkenntnis ableitet, sondern die sich zwecks Überleben an ein für sie kaum faßbares Ziel klammert. Diese picaroartige Figur¹¹, die durchaus Bezüge zu Helden der internationalen Literatur aufweist (u.a. Don Quijote, Schwejk), ist nicht in der klassischen Form, als Ich-Erzähler präsentiert, sondern vom wachenden Auge des schreibenden Majors Peduto beobachtet.

Karikiert werden auch die italienischen Besatzer als geschneigelte und nach Brillantine duftende Schürzenjäger, deren Äußerungen von einer bombastischen sprichwörtlichen und verlogenen Rhetorik gekennzeichnet sind. Symptome von Angst werden von einer hedonistischen Lebensauffassung überdeckt, die bei Bulatović zu einem von Obszönitäten strotzenden andauernden erotischen Feuerwerk als einer transformierten Form seiner früheren satanischen Pathetik gerät. Merkwürdigste gegenständliche und bildliche Assoziationen sind stets gegenwärtig: die Verbindung von Bekanntmachungen zur Befreiung des Volkes mit Präservativa, von Flugblättern mit Abortiva. Prostitution wird mit Orden belohnt, das Symbol der Gebärmutter als Fröschlein (in der Folklore eigentlich ein Frosch aus Wachs als Dank für Kindersegen und geheilte Frauenleiden), gerät zum Ausdruck sexueller Orgien und ist nunmehr Symbol gefürchteter Krankheiten.

All dies sind wesentliche Elemente für die Wirksamkeit der Lachkultur des Volkes (Bachtin), die Bulatović in den Roman integriert, um durch seltsame Kombinationen von Erhabenem und Niedrigem, von Komischem und Tragischem, durch die spöttische Verkehrung verehrter Werte sein Unbehagen über die gepriesenen Kriegsmymthen und Geschichten von Ruhm kundzutun.¹² Dem Gesamttext eignet Mehrdeutigkeit wie dem sich von Malić bietenden abschließenden Bild. In Abwandlung des biblischen Bildes vom Einzug des Messias in Jerusalem auf einem Esel, zieht Malić auf einem Esel in die Stadt ein. Das Bild ist gestört durch die gebundenen Hände; Malić selbst kann die Niederlage nicht erkennen. Sein Untergang wirkt beinahe heiter.

Verallgemeinernd läßt sich für die in sich differenzierte Prosa von Bulatović folgendes feststellen:

Bulatović' Prinzip ist die Übertreibung, mit der er vehement gegen die verbreitete Auffassung anscrieb, daß Literatur affirmativ sein müsse, um im Denken des Lesers etwas bewirken zu können. Er realisierte dies mit einer neuen Thematik und mit einem damals wenig vertrauten Erzählverfahren.

Er kreierte in der serbischen Nachkriegsprosa einen neuen Figurentyp, den des erniedrigten und gedemütigten Menschen, der in der aus den Fugen geratenen Welt verzweifelt um sein Dasein ringt, eine Welt, die, wie Bulatović dies sarkastisch

bis zynisch behauptet, vom Bösen beherrscht wird, dessen Erscheinungsformen differenziert sind.

Ort, Zeit und Handlung spielen in seiner Prosa meist eine untergeordnete Rolle. Das mehr oder weniger erkennbare lokale Kolorit gewinnt so eine universellere Dimension; Montenegro gerät zu einem symbolischen Mikrokosmos.

Im Interesse der Realisierung seiner vitalen und brutalen Welt arbeitet Bulatović mit Poetisierungen und Symbolisierungen, mit lyrischen Intonationen und naturalistischen Akzenten. Die in den Erzählverfahren genutzten Techniken des inneren Monologs, des Bewußtseinstroms, der häufig simultanen Bild- und Situationsverflechtungen führen letztlich zum Aufbau einer Phantasmagorie, die mehr oder minder auf dem Realen fußt. Dieses Prinzip, die derb-sinnliche Symbolik und die Entmythologisierung heiliger Werte bereiteten der jugoslawischen Kritik, die den Unterschied zwischen literarischer Fiktion und konkreter sozialer Wirklichkeit meist beiseite ließ, erhebliche Schwierigkeiten. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch, daß es bis heute kaum Studien gibt, die sich näher mit den Besonderheiten der Prosa von Bulatović befassen. Der Versuch einer Annäherung an dessen poetische Welt durch R. VUČKOVIĆ 1972 im Text Tragikomični i marionetski svet Miodraga Bulatovića (Die tragikomische und marionettenhafte Welt des Miodrag Bulatović) stellt eine Ausnahme dar. Ungeachtet der Tatsache, daß die Romane in der jugoslawischen Öffentlichkeit heftig umstritten waren, während die westeuropäische Kritik mit Lob nicht geizte, zeitigten sie einen unverkennbaren Einfluß auf die nachfolgende Autorengeneration. Am klarsten läßt sich eine unverhüllte Anlehnung an das literarische Vorbild bei Mirko Kovač ausmachen.

Kovač (Jg. 1938) knüpfte in seiner Weltsicht als auch in markanten Themen und Symbolen an Bulatović an. Seine Auffassung von der Welt als einem "Pandämonium" (LAUER 1975, S.429) bedeutete die Weiterführung des Anschreibens gegen ein Abbild "in den Formen des Lebens". Sein Roman Moja sestra Elida (1965, dt. Meine Schwester Elida, 1967) entwickelt sich vor der Kulisse der Herzegowina im Zeitraum zwischen den beiden Weltkriegen. Er birgt in sich eine eigenartige Chronik der dort ansässigen ungarischen Familie Biriš, die durch den

neurasthenischen Dichter Anton Biriš vermittelt wird, der von *somnambulen Visionen* spricht, das Haus der Familie Biriš mit einer *Nervenlinik* vergleicht, um das Buch schließlich sich selbst zu überlassen, *damit es sich selbst schreibt bis zu dem Augenblick, da ich es selbst nicht mehr verstehe* (Kovač 1967, S. 15). Dieses durch den Erzähler artikulierte erzählerische Prinzip versteht die Aufhebung einer sich logisch vollziehenden Handlung in der imaginären Stadt *Kassaba* (dt. Kleinstadt). Die damit in der Einleitung beanspruchte "Unordnung" wird mittels Assoziationen (hier u.a. direkte Anspielungen auf Bulatović' "slawisches Weinen" und den Revolutionär auf dem Maultier) und Digressionen bis ins kleinste Textsegment durchgehalten, und zwar in der stetigen Verflechtung von Realem, Phantastischem und Naturalistischem, als Verwirrung stiftendes Nebeneinander unterschiedlichster Versionen zu einem Sachverhalt. Daraus ergibt sich letztlich ein vielfältiges Echo der Stimmen der Kleinstadt, die gleichzeitig in zwei Extremen existiert, als Chaos und als Ordnung. Eine objektivierte Sichtweise auf das Geschehen ist ausgeschlossen. Der Roman erweist sich als eine Folge von sechs sprachlich brillanten Texten, deren Zusammenhalt durch das ihnen gemeinsam eignende Motiv des Sterbens realisiert wird. Der Tod ist allgegenwärtig, doch nie endgültig. Verstorbene kehren zu den Lebenden zurück, um dem Sterben anderer beizuwohnen. Die Familie Biriš erneuert sich über Generationen in degenerierten Nachkommen, die durch die Überblendung verschiedener Zeitebenen simultan am Aufbau vom Kovač' Welt partizipieren. Mit ihren Neigungen zu Gewalt, krankhaften sexuellen Eskapaden, entarteten Träumen schaffen sie eine Exotik des Makabren, die dem Dämon des Bösen huldigt, der denn auch als flügelrauschendes Ungeheuer, zischendes Reptil u.ä. zwischen den Zeilen schwebt, als satanische Kehrseite des Menschlichen. Von der Titelfigur der schönen Elida ist nur mittelbar die Rede. Ihr Verwirrung stiftender Tod vor dem Hintergrund einer die Revolution ankündigenden Massendemonstration dient eher als Anlaß für die Versammlung der im Roman genannten Familienmitglieder und Rechtfertigung des Titels denn als visionäres Bild.

Kovač' Verfahren baut nicht schlechthin auf das Einbringen

konkreter sozialer Erfahrung durch den Leser; es richtet sich spöttisch gegen die programmatisch beschworene Verbesserung der Welt. Kritische Intentionen konnten durch die allegorische Dimension geschickt verhüllt werden. Das Böse bedeutet Rebellion, Angriff auf bestehende Wertvorstellungen und Lebensnormen. *Wahr ist nur, was häßlich ist* (S. 13).¹³

Im gleichen Jahr wie Kovač' Moja sestra Elida erschienen zwei weitere Werke, die in differenzierter Weise die u.a. von Bulatović eingeleitete Suche nach einem anderen poetischen Konzept fortsetzten, Danilo Kiš' (1935 - 1989) Roman Bašta, pepeo (dt. Garten, Asche, 1968) und Branimir Šćepanović'¹⁴ (Jg. 1937) Roman Sramno leto (Schändlicher Sommer).

An D. Kiš' Werken läßt sich sehr prägnant ausmachen, was die in den 60er Jahren debütierende Autorengeneration prägt: der Versuch, sich den Postulaten einer traditionellen Epik und damit einer logischen Fabel und verbürgten Zuverlässigkeit der Sehweise zu widersetzen, und zwar durch verstärkte Poetisierungen und Engagement für die Relevanz der sprachlichen Modellierung des literarischen Werks.¹⁵ Auffällig ist die verstärkte Wirkung eines Mechanismus der Assoziationen, der Lyrismen und Rückwendungen, Spekulationen mit der Zeit, um den schmerzhaften Erinnerungen an eine vom Krieg überschattete Kindheit in der ständig auf 'Reisen' befindlichen Eisenbahnerfamilie beizukommen, wie dies für die zu einem Zyklus zusammenfaßbaren Werke Bašta, pepeo, Rani jadi (1970, Frühe Leiden) und Peščanik (1972, dt. Sanduhr, 1988) charakteristisch ist. Allen drei Werken eignen gemeinsame zeitliche Koordinaten, durchgängige Motive, die Präsenz zweier eindrucksvoller Figuren, des Eisenbahninspektors Eduard Sam, eines Juden aus Novi Sad und seines Sohnes Andreas, so daß jedes Werk zugleich das jeweils folgende antizipiert und bestimmte Assoziationsfelder verstärkt werden.

Das den Gesetzmäßigkeiten der Assoziativität folgende erzählerische Prinzip, das die Logik des Erinnerns begründet, drückt in Bašta, pepeo der Erzähler Andreas Sam aus:

Seitdem die geniale Gestalt meines Vaters aus dieser Erzählung, diesem Roman verschwunden ist, ist alles zerflossen, aus den Fugen geraten... Ich werde also diese Ansichtskarten auf einen Haufen zusammenlegen..., ich werde meine Karten mi-

schen und sie dann zu einer Patience für die Leser auslegen, die Patience und Trunkenheit, die heißen Farben lieben und Delirien (KIŠ 1981, S. 146 - 147).

Das auf diese Weise geschaffene Alibi ermöglicht es, die Wirklichkeit realen Seins mit halluzinanten Ahnungen, Phantasien und unernsten Nebensächlichkeiten zu verbinden. Damit wird auf der Suche nach dem Vater auf dem Hintergrund einer oft ironisch verschlüsselten historischen Wirklichkeit wie auf der Suche nach der Integrität des eigenen Ichs (des Erzählers Andreas Sam) ein absolut subjektives Zeitgefühl konstituiert. Patience meint die Suche nach Ordnung in den Beschreibungen von Dingen und Zuständen; es ist ein Ritual, das beruhigend wirken soll, um sich von der Angst zu befreien (WELLERSHOFF S.54 - 55).

Im Roman *Peščanik* verwertete Kiš Erfahrungen des französischen *nouveau roman*, um bekanntes Material auf neue Art zu präsentieren. Dies geschieht als Versuch der imaginativen Rekonstruktion eines Dokuments, eines Briefes des Juden E. S. an seine Schwester, der dem Leser als den Roman beschließendes Fragment zugänglich ist. Insofern kann er eine gewisse Garantie für die Glaubwürdigkeit der von unterschiedlichen Erzählverfahren geprägten vier Ebenen beschwören, die als *Reisebilder, Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen, Ermittlungsverfahren, Zeugenvernehmung* ausgewiesen sind. Der diesen Ebenen entsprechende ständige Wechsel im Erzählvorgang bedeutet die Möglichkeit der Wahrnehmung von Sachverhalten aus unterschiedlichen Perspektiven (z.B. Erzählen in der 3. Person aus der Perspektive des sehenden Auges, in der 1. Person als von E.S. selbst geschildert, als Rede und Gegenrede), was jeweils relativierend auf bereits Dargebotenes wirkt. Die in *Peščanik* realisierte Rekonstruktion eines Textes folgt mitunter den rationalen Prinzipien wissenschaftlicher Untersuchungen. Die Kombination von Erzählen und Kommentieren kündigt in Umrissen bereits von Kiš' Annäherung an eine neue, die enzyklopädische Form, der er sich nebst weiterer Autoren in späteren Jahren zuwenden wird.

Am Leser ist es, sich von den trügerischen Konturen, die benannte Gegenstände wie die als Leitmotiv wirkende Sanduhr oder vielleicht Vase¹⁶ hinterlassen, nicht beirren zu lassen,

sich in ein Spiel differenzierter Denk- und Sehweisen zu begeben, die sich in der Kombination eventuell zu einem ahnungsvollen Bild tatsächlichen Leidens von E.S. ausformen. Der Leser ist demnach autoritativer Wertungen enthoben und nunmehr selbst in die Position des Nachforschenden gesetzt, der das vielfältige Material für sich ordnen und einen inneren logischen Faden finden muß. Dem entspricht denn auch die Vorstellung, die Kiš vom Leser hat: "Schriftsteller und Leser sind nur zwei Einsamkeiten, zufällige Begegnung zweier verwandter Sensibilitäten, ein kurzer Augenblick des Erkennens und Identifizierens, aber aus dieser Begegnung kann nichts hervorgehen außer vielleicht der Zweifel" (KIŠ 1974, S. 123).

Das Bild von der weißen Sanduhr im Auftakt des Romans greift so nicht nur als Bild von der Vergänglichkeit der Zeit, sondern ebenso als Metapher für die Unmöglichkeit, die Dramatik wirklichen Lebens komplex zu erfassen, d.h. durch Erzählen über die Welt völlige Klarheit über diese zu erlangen.

Die am Modellbeispiel Bulatović exemplifizierte Linie in der Prosa der 50er und 60er Jahre sollte zeigen, daß und wie aus der internationalen Prosaentwicklung aufgenommene Erfahrungen den Differenzierungsprozeß in der serbischen Prosa weiter beförderten. Probleme von Geschichte, Gesellschaft und Moral wurden im Vergleich zur Schriftstellergeneration der aktiven Revolutionsteilnehmer gänzlich anders gestellt. In den Mittelpunkt der Betrachtungen rückte das existentielle Sein des Individuums, dessen Konflikt mit der Welt in ihrer Totalität nicht selten bis zu einem metaphysischen Absolutum zugespitzt wurde. Diese Ansätze bedeuteten für zahlreiche Autoren im Streben nach Neuem um jeden Preis auch zeitweilige Einbußen an Verständlichkeit durch einen neuen Hermetismus, der allerdings besonders extreme Ergebnisse in der Lyrik (serbischer Signalismus und slowenische visuelle Poesie der OHO-Gruppe) zeitigte.¹⁷ Ästhetische Erweiterung war im Falle von Bulatović, Kovač, Kiš, Šćepanović und weiteren Autoren gegen eine als unerquicklich empfundene Realität gerichtet, was in einer verstärkten Ausprägung "nichtlokalisierter Symbolik" und "neutraler Temporalität gegen ideologischen Zwang"

(PALAVESTRA 1983, S.32) seinen Ausdruck fand. Die erneuerten poetologischen Verfahren trugen auf jeden Fall zur Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmittel bei, beförderten letztlich, wenn auch über vorübergehende Kommunikationsverluste, eine allmähliche Schulung der Leseweisen. Die zögerlichen und zunächst recht einseitigen Reaktionen der Literaturkritik deuten darauf hin, daß das Publikum relativ undifferenziert betrachtet wurde; die etwa von Kiš früh angestrebte partnerschaftliche Beziehung Autor - Leser sollte in den ausgehenden 70er Jahren eine gängige Auffassung werden.

3. DER SERBISCHE ROMAN IN DEN SIEBZIGER JAHREN

3.1. Versuch einer Bestandsaufnahme grundlegender Entwicklungstendenzen

Unter Literaturhistorikern und -kritikern in Jugoslawien und auch außerhalb besteht aus der Perspektive Ende der 80er Jahre keinerlei Zweifel darüber, daß in den siebziger Jahren die Prosa im allgemeinen und der Roman im besonderen einen fast spektakulären Aufschwung erfahren haben. Dies hat nicht zuletzt mit der sozialen Situation Jugoslawiens Ende der 60er und in den 70er Jahren zu tun (wir verwiesen in Kapitel 2.1. auf wenige markante Kennzeichen), die mit zunehmender Dringlichkeit eine Reihe von Problemen aufwarf, "von denen man zuerst in der Gesellschaft und danach in der ästhetischen Theorie und Praxis annahm, daß sie gelöst seien." Soll sich Kunst, "egal welchen Verfahrens sie sich bedient", nicht auch solcher Themen annehmen, "die sich nicht auf eine ideale Form der Wirklichkeit zurückführen lassen?" (ANKETA S. 1331).

Das Bedürfnis nach literarischer Bewältigung immanenter Widersprüche des sozialen Systems und des Individuums in diesem System steht gleichermaßen auch in einem übernationalen Zusammenhang. Die Studentenrevolten des Jahres 1968, die z.B. auch im Nachbarland Italien unter den jungen Intellektuellen die konkrete Hoffnung auf eine soziale Revolution aufkeimen ließen, fanden in Jugoslawien in der Belebung der Jugend- und Studentenbewegung ihren Niederschlag. Der Ruf nach Fortführung der Revolution verwies nachdrücklich auf die nicht erfüllten Hoffnungen sowie auf die Sehnsüchte der jungen Generation.

Diese außerliterarischen Erscheinungen beförderten in der serbischen Prosa einen Prozeß differenzierter, variabler künstlerischer Reaktionen auf eine sich wandelnde Sozialerfahrung. "Neutrale Temporalität" und "nichtlokalisierte Symbolik" wichen einer erhöhten Sinnproduktion und Lesbarkeit und gingen allmählich in verstärkten kritischen Intonationen auf.

Die "neue Prosa" und die zeitgenössische Realität

Auftakt für diesen Trend in der serbischen Prosa bildete eine Erscheinung, die von der jugoslawischen Kritik zunächst etwas unscharf als "nova proza" (neue Prosa) oder "stvarnosna proza" (Wirklichkeitsprosa) bezeichnet wurde.

Diese sog. "neue Prosa" wurde durch den Roman Kad su cvetale tikve (1968, Als die Kürbisse blühten, 1972) angekündigt. Mit ihm wurde der Autor Dragoslav Mihajlović (Jg. 1930), dessen Debüt, der Erzählungsband Frede, laku noć (1967, Fred, gute Nacht) von den Lesern erst danach wirklich zur Kenntnis genommen wurde, schlagartig in der breiten jugoslawischen Öffentlichkeit populär. Die Literaturkritik reagierte zwar unterschiedlich, bescheinigte dem Werk jedoch in zweifacher Hinsicht einen Neuwert, im Hinblick auf das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit sowie auf die Nutzung sprachlicher Mittel (KRNJEVIĆ 1968, BANDIĆ 1969, MIRKOVIĆ 1969, LALIĆ, I. V. 1969, DŽADŽIĆ 1973 u.v.a.).

Mihajlović' Roman schildert Episoden aus dem Leben des Metallarbeiters und einstigen hoffnungsvollen jungen Boxers Ljuba Sretenović. Es ist die stilisierte Geschichte um eine Vergangenheit, die über Siege und Niederlagen dazu führte, daß Sretenović Jugoslawien für immer verlassen mußte, um als Emigrant und Gastarbeiter in Schweden zu leben. Mihajlović schafft bewußt eine Illusion mündlichen Erzählens, indem in den Nachforschungen des Ich-Erzählers über das, was ihn einst außer Landes trieb, auf dialogische Repliken verzichtet und der Eindruck erweckt wird, daß zwischen fiktivem Erzähler und Leser eine direkte Verbindung bestehe und der zuhörende Autor bedeutungslos werde. Sprachlich folgt Mihajlović einer Linie, wie sie für mehrere, unterschiedlichen Konzepten folgenden Autoren des Zeitraums kennzeichnend ist: Das literarische Werk wird nicht im Rahmen des geltenden Sprachkanons realisiert, sondern Dialekt und Argot finden Eingang, um eine jeweils spezifische Haltung des Erzählers zu seiner erzählten Welt aufzubauen. In Kad su cvetale tikve findet die Brutalität des Boxermilieus ihre lexikalische und syntaktische Entsprechung. Der Einsatz des einstigen Boxers als Erzähler hat jedoch weiterreichende Bedeutung für den literarischen Gesamtentwurf: Von der brutalen Boxsportpraxis her, wo sich

Sehnsucht nach Erfolg in ein Netz von Manipulationen und finanzielle und moralische Abhängigkeiten verstrickt sieht, blickt der Autor mit nahezu brutaler Offenheit auf das Alltagsleben der endvierziger Jahre. Der Erzähler bewegt sich zwischen Grobianen verschiedenster Prägung wie dem Straßenkönig Apaš und weiteren Figuren der Halbwelt bis zu den Vertretern der Sicherheitsorgane, die ihren Anteil an der Zerstörung der Familie des jungen Mannes haben. Die dem Profil des Erzählers intellektuell gesetzten Grenzen zur Selbsterkenntnis werden als symbolisierte Erfahrungen aus dem Boxermilieu auf höherer Stufe verallgemeinert. Die Lösung des Konflikts als Höhepunkt extremer Vulgarisierung der emotionalen Beziehungen (Sretenović rechnet mit dem Mörder seiner Schwester ab und flüchtet nach Schweden) ist tragisch.

Das unvoreingenommene Zugehen auf eine solche Figur aus dem Milieu gesellschaftlicher Randschichten bot eine Chance, tabuisierte Probleme des innenpolitischen Geschehens um 1948 wenigstens zu berühren (die Theateraufführung wurde 1969 nach fünf Vorstellungen verboten). Dies wie auch die sprachliche Darbietungsform waren ausschlaggebend dafür, daß der Roman bei Kritik und Publikum sofort einen Durchbruch erzielte. Der serbische Literaturhistoriker Predrag Palavestra gelangte relativ früh zu einem Urteil, das literarhistorisch Bestand haben sollte: "Die realistische Kraft von Mihajlović' Erzählen, die in hohem Maße ihre Wirkung gerade der Natürlichkeit der Sprache und Authentizität des Prosastils verdankt, verlieh dem Roman 'Kad su cvetale tikve' gewisse Eigenschaften solcher Werke, die eine Wende einleiteten und mit denen neue Tendenzen literarischer Entwicklung ihren Anfang nahmen" (PALAVESTRA 1972, S. 317 - 318). Das weitere Schaffen von Mihajlović, vor allem der 1976 publizierte Roman Petrijin venac (Der Kranz der Petrija) rechtfertigte dieses Urteil.¹ Anders ausgerichtet sind die Werke von Bora Ćosić, der in seinem 1969 publizierten Roman Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji (Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution) eine humorvolle, ironische Parabel über die Welt der anderen entwarf. Auch bei Ćosić treffen wir auf eine stilisierte Alltagssprache. Ihrer bedient sich ein infantiler Erzähler, um wider den Duktus konventioneller autobiographischer Darstel-

lung die Wirkungen der "Weltrevolution" auf das serbische Kleinbürgertum zu veranschaulichen. Die kindliche Perspektive, die Naivität des sich in der Präsentation der Ereignisse (vor, während und nach dem 2. Weltkrieg) nicht ändernden statischen Bewußtseins des Erzählers wird als Hebel für einen freien, "privaten" Umgang mit dem Erzählmaterial genutzt. Mit der Verquickung und Aneinanderreihung banaler und konträrer Aussagen des Ichs wird die Logik bewußt aufgehoben. Der Autor ironisiert die Tradition klassischen Erzählens. Um die Psychologie des serbischen Kleinbürgers zu enthüllen, bedient er sich bei den stilistischen und sprachlichen Lösungen auch surrealistischer Verfahren. Sein Prinzip bringt der Erzähler abschließend prononciert zum Ausdruck: *Ovo je bilo u velikoj gužvi. Sve to bilo je u nekoj pometnji, ali je bilo tako. Tako, ili još gore* (ĆOSIĆ B. 1987, S. 128; Das war in einem furchtbaren Durcheinander. Alles war in einem Wirrwarr, aber es war so. So, oder noch schlimmer) "Durcheinander" und "Wirrwarr" hinterlassen die historischen Ereignisse in der kleinbürgerlichen Welt, die der Erzähler an seiner Belgrader Familie exemplifiziert. Dieser Eindruck wird durch eigentümlichste Kombinationen von Wörtern unterschiedlicher Herkunft und Bestimmung erhärtet. Auch häufen sich im Text Bezüge auf Kleidungsstücke, Spielzeug, Haushaltsutensilien, Plunder aller Art und Kunstgegenstände, die jedoch bei Ćosić nicht etwa zu einem ironisch-wehmütigen Abgesang auf eine untergegangene Welt geraten, sondern polemisch gegen das Wertsystem der Erwachsenen gerichtet sind, das auch in den neuen gesellschaftlichen Strukturen fort dauert.

Die Präsentation eines solchen infantilen Erzählers und sein Opponieren gegen die Welt der Erwachsenen war für Aleksandar FLAKER 1975 Anlaß, Ćosić neben zahlreichen weiteren jugoslawischen Autoren als Paradigma für die von ihm so benannte Jeans-Prosa² zu wählen. Unter diesem Begriff untersuchte der kroatische Literaturwissenschaftler Erscheinungen der Internationalität literarischer Strukturen bei Autoren, die, in den 30er Jahren geboren, über eine jugendliche zentrale Figur ihr betont skeptisches Verhältnis zur aktuellen Realität artikulierten und sprachliche Besonderheiten bestimmter Gruppen von Menschen nutzten, um dem Leser ihre Sicht auf das aktu-

elle Sein vorzuführen, provokant bis zur Opposition gegen die "eingerichtete Welt" schlechthin. Ćosić' Verfahren weist über die bloße Koketterie mit einem viel beschworenen Opponententum hinaus. Natürlich ist durch die Invariabilität des infantilen Erzählers eine kognitive Grenze gesetzt, dennoch wird aber durch die Redeweise, durch stilistische Reduktionen und semantische Verschiebungen³, durch betonte Vereinfachungen, durch sog. "entblößte Metaphern" (SREBRO 1985, S. 48), durch Paradoxa und Parodien eine Verallgemeinerung erreicht. Dies aktiviert den Leser, der seine soziale und sprachliche Erfahrung einbringen muß, um die im Text enthaltenen, mit viel Humor und Ironie vorgetragenen kritischen Aspekte zu entschlüsseln.

Diese Erzählweise führte Ćosić 1982, gewissermaßen als Resümee seiner Gedanken zu Geschichte und Geschichten des 20. Jahrhunderts mit dem Roman Bel tempo (Schöne Zeit) zum Abschluß. Er nutzt nunmehr eine spezifische Form des Infantilismus. Die neunzigjährige Erzählerin Laura wird vor einem Fernsehgerät postiert; die thematische Vielfalt ihres Erzählens hängt direkt von dieser Position ab. Der Leser folgt den konfusen, widersprüchlichen und oft verblüffenden Assoziationen eines spontanen Gedächtnisses. Die Fabel gerät zu einer Folge unselektierter, abrupt begonnener, aber nicht immer beendeter Geschichten. Das "göttliche" Medium Fernsehen macht es der Zuschauerin möglich, als Zeugin der Geschichte die Grenzen zwischen Raum und Zeit zu durchbrechen. Die Deutung der Bilder des Fernsehens kann so zu einer augenzwinkernd ironischen Interpretation von Geschichte und der in ihr agierenden Personen werden.

Ohne komische Züge wandte sich Slobodan Selenić (Jg. 1933) in seinem Romandebüt Memoari Pere bogalja (1968, Die Memoiren von Pera, dem Krüppel) gegen die Erosion der Moral und den Verlust ethischer Normen jener Zeitgenossen, deren Leben direkt oder indirekt von Politik geprägt war. Die als Ich-Erzähler auftretende zentrale Figur Pera Prokić mit dem ironischen Beinamen Korčagin erzählt einem fiktiven Gesprächspartner von seiner einstigen Leidenschaft, nach Kriegsende Menschen für den Sozialismus gewinnen zu wollen. Seine Ideale scheitern ausgerechnet am Vater, dem einstigen

Partisanen und jetzigen Staatsfunktionär, weil er das von Pera geliebte und umzuerziehende Mädchen verführt. Daher läßt er von seinem Vorhaben ab, Übrig bleibt nur eine nihilistische Haltung gegenüber der Welt.

Pera Prokić exemplifizierte in der serbischen Prosa den sog. "Outsider", der von der zeitgenössischen Kritik als neuer Romanheld begrüßt wurde, als "enttäuschter Mensch, der sich selbst zu Verbannung und Passivität verdammt. Er lebt weit entfernt von den Brennpunkten großen gesellschaftlichen Geschehens und entsagt der Karriere, angeekelt von den pathetischen Bildern der Geschichte, sehnt er sich nach Frieden, Ruhe und Einsamkeit" (ZORIĆ 1969, S. 6).

Als wirklich markanter Erzähler in Jeans kann der Ich-Erzähler Andrija Kurandić aus dem Roman Ljubavi Andrije Kurandića (1972, Die Lieben des Andrija Kurandić) des zu Beginn der siebziger Jahre debütierenden Autors Milisav Savić (Jg. 1945) gelten. In diesem Roman wird eine Korrelation zwischen den Notizen des Schülers und des heranwachsendem jungen Dichters hergestellt, der seine eigene Naivität ironischspöttisch kommentiert. Vom urbanen jungen Erzähler in Jeans unterscheidet sich Andrija allerdings durch seine Eingliederung ins dörfliche Milieu, aus dem viele seiner Liebesnöte erwachsen. Obwohl die "Analysen" des Erzählers vor allem den sexuellen Frust spiegeln, wirkt die Figur auch über ihre soziale Charakteristik auf den Leser. Andrija verkörpert den serbischen Jugendlichen vom Lande, er "entwächst den Opanken, die die serbischen Bauern tragen und kann Marlon Brando, Brigitte Bardot und Gina Lollobrigida bewundern, aber im Grunde bleibt er dem Himmel seiner serbischen Provinz... treu" (FLAKER 1975, S. 101). Das begründet auch den Rückgriff auf die dörfliche Redeweise, die mit Elementen aus dem kleinstädtischen Jargon angereichert ist und mit Vergleichen und Bezügen zur Volksliteratur auch die Traditionen serbischer Literatur einbezieht (z.B. Sprichwörter, direkte Bezüge auf den Aufklärer D. Obradović und den Realisten Matavulj).

Im Tagebuch stilisiert und modelliert Andrija die Wirklichkeit für sich in Übereinstimmung mit literarischen Klischees. Der Junge versucht vergeblich, sein Leben der Literatur anzupassen; seine urwüchsige Natur entgleitet den erhabenen poe-

tischen Vorstellungen in seinem Tagebuch. In diesem Kontext hat der Abschluß von Andrijas Reifungsprozeß Symbolcharakter. Die im Leben erträumte "Literarizität" realisiert sich ironisch in einem banalen Alltag: Entgegen allen Träumen verliert Andrija seine Unschuld in einem hastigen Zusammentreffen mit einer Prostituierten. Das poetische Ideal geht in der Trivialität des Alltags unter wie die Ideale der Gesellschaft. *O idealima se mnogo govori, a za njih se ništa ne čini. Oni koji su najglasniji imaju grdne koristi od ideala... Sva životna filozofija sastoji se u onoj narodnoj izreci: u se, na se i poda se! A to znači- krkaj što bolje; kiti se što lepše, ljubi sve što stigneš* (SAVIĆ S. 161 - 162; Über Ideale wird viel gesprochen, aber nichts für sie getan. Die Lautstärksten haben den größten Nutzen von den Idealen... Die ganze Lebensphilosophie liegt in diesem Spruch: in sich, an sich und unter sich! Und das heißt, schlage dir den Wanst voll, putze dich maximal heraus, liebe alles, was dir unter die Finger kommt). Diese Sätze Andrijas aus einem Aufsatz verdeutlichen die Auflehnung gegen die Gesellschaft und ihre rhetorischen Floskeln, denen Savić die Volksweisheit entgegensetzt.

Nach einer Phase, da Verschlüsselungstechniken und Modellversuche bevorzugt wurden, schlug an der Schwelle der siebziger Jahre das Pendel in Richtung einer anders gearteten Subjektivität zurück; die "neue Prosa" stellte sich Problemen, die die soziale Wirklichkeit des Landes aufwarf. Sie verzichtete auf gesellschaftliche Totalität, wählte eine spezifische Segmentierung der erzählten Welt, was auch die ausgesprochene Bevorzugung des Ich-Erzählers begründet. R. Vučković verglich die Absichten dieser Prosa zunächst mit den Intentionen der Avantgarde, den Leser zu schockieren (VUČKOVIĆ 1981, S. 60). Der kroatische Kritiker Branimir Donat sprach von Symptomen ohne Prognose (DONAT 1978, S. 132). Diese jüngeren Autoren konfrontierten subjektiv Ideal und Wirklichkeit, um auf die Krise der Kriterien aufmerksam zu machen. Auf unverwechselbare Art schrieben sie gegen die Tabuisierung einzelner Fragestellungen, gegen Beschönigungen der sozialen Wirklichkeit als auch gegen die Flucht einzelner ihrer literarischen Vorgänger in Regionen abstrakter Menschlichkeit an. Sie nutz-

ten verschiedene Sprach- und Handlungsstrukturen, um die kritischen Intentionen verstärken zu können. Auf jeden Fall rührte diese "neue Prosa" mit erkennbarer Alltagserfahrung und spezifischen individuellen Konfliktsituationen an einem empfindlichen Zeitnerv und traf die Erwartungshaltung jugoslawischer Leser an der Schwelle der siebziger Jahre. Insofern unterstützten die unter der Bezeichnung "Jeans-Prosa"⁴, "neue Prosa" oder auch "Wirklichkeitsprosa" subsumierten literarischen Werke dieser Generation die Identitätssuche des Individuums, spiegelten sie das Lebensgefühl des Zeitgenossen.

In diesem Prozeß sahen sich die genannten Autoren nicht nur auf sich gestellt. "Ein Roman über gegenwärtiges Leben müßte die Prosaproduktion durch aktuelle Themen bereichern. Durch die Integration neuer, unberührter Sphären und solcher ethischer und gesellschaftlicher Probleme, mit denen sich früher unsere Literatur nicht abgab, sollte unsere aktuelle Literaturproduktion neue Impulse für das Auffinden entsprechender formaler Lösungen erhalten, die dazu angetan sind, bei der Behandlung einer neuen, aktuellen Thematik Anwendung zu finden" (KOŠ 1971b, S. 100). Diese Aussagen des 1913 geborenen Schriftstellers Erih Koš können als Plädoyer eines Autors gelten, dessen literarische Intentionen bereits in den 50er Jahren darauf abzielten, aus ironisch-satirischer Distanz moralische Deformationen aufzudecken. Er knüpfte damit an die u.a. mit Autoren wie Radoje Domanović (1873 - 1908) und Branislav Nušić (1864 - 1938) verbundene serbische Traditionslinie an. In seinem frühen satirischen Roman Čudnovata povest o kitu velikom takodje zvanom Veliki Mak (1956, dt. u.d.T. Wal-Rummel, 1965) rankt die Fabel um einen *i n o s t r a n i k i t* (KOŠ 1956, S. 13; ausländischen Wal), den jugoslawische Fischer gefangen hatten. Das imposante Tier wird im Belgrader Tašmajdan-Park zur Schau gestellt. Aus der Perspektive eines sich dagegen wehrenden Ich-Erzählers wird sukzessiv vorgeführt, wie sich das gesamte Leben in der Stadt widerspruchslos diesem toten Monstrum unterordnet. Medienrummel und pseudowissenschaftliche Rechtfertigungen des Phänomens, dargeboten in stereotypen Zeitungsphrasen, kennzeichnen die Situation. Als die Massenhysterie kulminiert, wird die Absicht des

Autors, dem Vorgang um den Wal eine symbolische Attitüde zu geben, erkennbar: Je mehr der Fäulnisprozeß fortschreitet, desto unerträglicher wird der Gestank. Dementsprechend läßt auch der Rummel um den Wal nach und seine einstigen Anhänger sagen sich von ihm los. Der Wal stiftet somit vielfältige Assoziationen (zeitgenössischer Bezug war auch der Kult um Stalin). Spott und Ironie über das Ritual gegenüber Faulendem, Unmenschlichem gerät zu einer Warnung vor Konformismus und Dogmatismus und deren Begleiterscheinungen Tyrannei und Maßlosigkeit.

Auf dem Höhepunkt seiner gesellschaftskritischen Satire stellte Koš 1971 im Roman Dosije Hrabak (Dossier Hrabak) die Absurdität des zeitgenössischen Sicherheitsdienstes dar: ein bürokratisierter Bespitzelungsapparat, der allein schon um seiner Daseinsberechtigung willen jegliches Faktum anzweifeln muß. Daher macht sich der Installateur Hrabak verdächtig, als er den Generaldirektor seines Betriebes sprechen will, um diesem etwas Lebenswichtiges mitzuteilen. Was immer er tut, ein Gespräch kommt nicht zustande, dafür gerät er in die Mühle der Sicherheit, deren Aktionen gegen das zweifelsfrei ungefährliche Individuum groteske Ausmaße annehmen. Bei der Darstellung der Konfliktlösung denkt Koš die absurden Konsequenzen bis zu Ende: das Gebäude der "Generaldirektion" fliegt wegen einer Bombe aus dem Zweiten Weltkrieg (über die Hrabak informieren wollte) mitsamt dem Direktor, Hrabak und den Angehörigen des Sicherheitsdienstes in die Luft. Mit Dosije Hrabak schuf Koš eine moderne, satirische Variante einer Kafkaschen Situation. Die Form des Dossiers ermöglichte die Kombination unterschiedlicher Textfragmente. Sie dienen der Entlarvung einer absurden, entarteten bürokratischen Logik, die die Integrität des Individuums bedroht.

Aus einem völlig anderen Blickwinkel, außerhalb jugoslawischer Realität, näherte sich Miodrag Bulatović dem Problem der bedrohten Integrität des Individuums. Sein in der jugoslawischen Öffentlichkeit zwiespältig aufgenommener Roman Ljudi sa četiri prsta (1975, dt. Die Daumenlosen, 1975), führt den Leser in Emigrantenzentren und die Terrorszene Westeuropas. Während die einen Kritiker in Kenntnis des Bulatovićschen Modells zur Vorsicht bei der Bewertung gemahn-

ten, da Bulatović weder ein "realistisches", noch ein ein "objektives" Bild vom Leben der Emigration biete (MIRKOVIĆ 1981, S. 124), lehnten andere das "die menschliche Würde nicht achtende Kunstwerk" (MARKOVIĆ, M. 1981, S. 45) ab.⁵ Die Mißdeutungen rühren u.E. aus der damals dominierenden Lektürewiese in Jugoslawien, die aufgrund eines starken Informationsbedürfnisses über die Lage der Gastarbeiter und die politisch aktive Emigration das Dokumentarische in den Vordergrund rückte.

Bulatović entwarf auch in diesem Roman eine Vision des Bösen, sie hatte nun jedoch nicht mehr die Form einer abstrakt konstruierten poetischen Imagination, sondern basierte auf dem Faktenmaterial aktueller Realität.

Die zentrale Figur Miloš Marković, ein junger Bursche aus Belgrad, gerät auf der Suche nach seinem nach Kriegsende im Westen Deutschlands verbliebenen Vater in die Unterwelt der Emigranten, wo Raub, Menschenhandel und Mord zum Alltag gehören. Marković ist nebst weiteren Emigranten unterschiedlicher Nationalität den Zwängen dämonischer Kräfte ausgeliefert. Der Schlüssel zum Verständnis der Visionen des Autors liegt in der Motivik, und zwar in der Deutung des doppelten Vampir-Motivs, das zum ideellen Bindeglied komplementärer Kategorien gerät: zwischen den immerwährenden, metaphysischen Eigenschaften des menschlichen Bösen und der Monstrosität ideologischer Doktrinen. Als Inkarnation des Bösen erscheint Josef-Franz Drakula, behaftet mit Merkmalen aus der folkloristischen Tradition wie aus der Phantastik des Horrors. Er lebt *in einem Koffer*, (BULATOVIĆ 1975, S. 136), hat *Wunden, die nicht bluten, sondern mit einer grünen, weichen Kruste bedeckt sind* (S. 144); *wenn er sich rächt, nimmt sein Gesicht die blaßgrüne Farbe seiner Narben an* (S. 162); er weint *Pflanzensafttränen* (S.144); verstümmelt bestialisch Menschen, indem er ihnen den Daumen abhackt, ein U (Symbol der Ustaschen) einbrennt und während der Qualen der Opfer Violine spielt. Ihm zur Seite steht die schwarze Berkshire-Bache Josefina mit der weißen Blüte zwischen den Augen, die von Drakula so charakterisiert wird: *Josefine ist eine gescheite Sau. Sie weiß, daß die sechziger und siebziger Jahre eine Zeit schrecklicher, vor allem politischer Gewalttaten sind,*

und eines Massenterrors, wie man ihn in Friedenszeiten bislang noch nicht erlebt hat. Diese meine jugoslawische Josefine weiß, daß wir auf Botschaften, Vertretungen, Konsulate vor allem erpreßte, angeworbene, gekaufte Subjekte loslassen (S. 156). Während Drakula einzelne Opfer auswählt, hat das *Schicksalsschwein vielen Menschen, ja sogar Völkern einen neuen Weg, eine neue Zukunft gewiesen* (S. 143). Es erscheint der Welt in einem elfjährigen Zyklus. Geboren im Gründungsjahr des Thulebundes, einer germanischarisch-antisemitischen Vereinigung, taucht Josefine 1923 (Machtergreifung Mussolinis), 1934 (Attentat auf den jugoslawischen König Aleksandar I), 1945, 1956 (Volksaufstand in Ungarn), 1967 (u.a. Suez-Krise) jeweils wieder auf.

Miloš Marković wird zum Mörder, nachdem sein Blut durch Schweineblut ersetzt worden ist und er das Fleisch von Josefines 11. Söhnchen als Abendmahl verspeist hat. In der Schlußszene, da Marković im Balkan-Express sitzt, um sich in der Heimat seinen Verbrechen zu stellen, erscheint ihm letztmalig als Halluzination Drakula, der sich für eine neue Menschenjagd gerüstet hat. *Auf dem Kopf hatte er eine vorsintflutliche Pickelhaube mit einem schiefstehenden Kreuz darauf. Um seine Schultern lag ein karpatisches Tuch, bestickt mit schwarzen Hähnchen* (S. 394). Damit wird die mythisch-legendäre Ebene des Romans unterstrichen: Assoziationen an den germanischen Kriegsgott Wodan stellen sich ein. Josef-Franz Drakula wird jedoch nicht von Raben und Wölfen begleitet, sondern von einer Horde Schweine, die das Teuflische, Unheilvolle versinnbildlicht, das die schwarzen Hähnchen prophezeien. Das schiefstehende Kreuz verweist auf eine geschichtliche Dimension, die Pickelhaube auf das beginnende 20. Jahrhundert. Zusätzlich stellt Bulatović den Reiter mit einem Weißdornpfahl durchbohrt dar, den die Südslawen als ein probates Mittel im Kampf gegen Vampire betrachten. Josef-Franz Drakula, vom Autor in die konkrete historische Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gesetzt, verkörpert die Allgegenwärtigkeit des Bösen in Raum und Zeit. Josefine die Metamorphosen des Bösen in der konkretisierten, von Bulatović mit unzähligen Fakten und Symbolen angereicherten internationalen geschichtlichen Dimension des 20. Jahrhunderts. Sie

wird zur Metapher für gewalttätige, menschenverachtende Ideologien, die den Einzelnen akut bedrohen, auch wenn er sich dem Vampirismus widersetzt.⁶ Bulatović' Vision von Wirklichkeit liegt die Überzeugung des Autors zugrunde, daß zwei Welten parallel nebeneinander existieren, eine, die nach Fortschritt strebt und eine andere, die diesen blockieren will und das Individuum ins Unglück stürzt.

Vielfältige Ausprägungen eines kritischen Bewußtseins: Poetologische Differenzierungen im Umgang mit Geschichte

Neben der Gegenwartserkundung prägten vor allem zwei Linien den literarischen Prozeß:

- das intensive wie differenzierte Zugehen auf vielschichtige Fragen am Material der nationalen Geschichte, um das historische Selbstverständnis zu stärken, wobei die subjektiven Beziehungen des Individuums zur Realität betont werden;
- die Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg, mit der Problematik Volksbefreiungskampf und Revolution, um einerseits Zeiten der Bewährung wachzuhalten und sich andererseits polemisch von Geschichtsklitterung abzusetzen.

Es handelt sich hier also nicht nur um historische Romane mit weit zurückreichenden vergangenheitsgeschichtlichen Stoffen. Umgang mit Geschichte betreiben auch literarische Versuche über das 20. Jahrhundert bis hin zu abgeschlossenen Abschnitten einer an die Gegenwart heranreichenden Entwicklung. Aus der Perspektive der siebziger Jahre trifft dies auch auf den Roman über den Zweiten Weltkrieg zu.

Das Andrićsche Modell des historischen Romans konnte sich in den fünfziger bis Mitte der sechziger Jahre angesichts der vorrangig auf die Romane über den Befreiungskampf konzentrierten Rezeptionserwartungen längere Zeit nicht durchsetzen. Krležas Appell, die Tragik der Völker in ihrer geschichtlichen Dimension darzustellen, verhallte scheinbar ungehört.

Diese Lücke wurde erst durch Mehmed (Meša) Selimović mit dem Roman Derviš i smrt (1966, dt. Der Derwisch und der Tod, 1973) geschlossen, jedenfalls hat die jugoslawische Kritik dieses Werk sogleich in eine Traditionslinie zu Andrić ge-

stellt. Dies ist durchaus berechtigt, wenn die Zugehörigkeit zu demselben Kultur- und Sprachkreis, die Hinwendung zur Geschichte Bosniens und der Einsatz von literarischen Figuren dieses Raumes konstatiert wird.

Ein gravierender Unterschied zwischen beiden Autoren liegt allerdings im Herangehen an das künstlerische Material: Während Andrić in seinen Chroniken den geschichtlichen Lauf Bosniens sozusagen von außen aufschließt, gerät Selimović' Roman zu einer Art intimer Chronik, hier konkret über die Metamorphosen eines auf dem Islam geformten Geistlichen und Intellektuellen, der aus einem Zustand relativer Ruhe in eine Welt gelangt, auf die er nicht vorbereitet ist. Der mögliche Bezug zu Andrić' Schaffen betrifft daher vor allem die Weiterführung dessen, was wir mit Rotar als "historistische Projektion" bezeichnet hatten. Hier ist eine Verbindung zum Werk Prokleta avlija zulässig, und zwar als in ein historisches Milieu versetzte literarische Diskussion zu aktuellen Fragen. Sie werden bei Selimović als Nachsinnen über das Verhältnis von Macht und Moral des Einzelnen und als unverstellte Verweise auf die latenten Gefahren bei der praktischen Machtausübung sinnfällig. Ausgangspunkt waren für Selimović eigene qualvolle Erinnerungen an die Zeit des revolutionären Umbruchs und den nie verwundenen Tod des Bruders.⁷ In seinen Sjećanja (Erinnerungen) enthüllte der Autor seinen Ansatz folgendermaßen: "Warum ich in die Geschichte gegangen bin? Vielleicht auch deshalb, weil ich mich vor der direkten faktographischen Gewalt des Themas und privaten Ressentiments fürchtete... Ich wollte dessen universellen Gehalt prononcieren" (SELIMOVIĆ 1977, S. 198).

Selimović' zentrale Figur Ahmed Nurudin, Scheich eines Derwisch-Ordens in einer Tekieh am Rande von Sarajevo im 17. Jahrhundert, erzählt aus der Position eines Ich-Erzählers von Ereignissen, die sich in seinem Leben zutragen und die ihn *Richter, Zeuge und Angeklagter* (SELIMOVIĆ 1980, S. 10) werden ließen. Das persönliche Drama ist als filigrane Morphologie der Bewußtseinszustände des grübelnden Derwischs dargeboten. Die dabei wechselnde Gemütslage wird durch ein System von Parallelismen, Metaphern, über poetische Bilder erreichte Symbiosen von Physischem und Geistigem ausgedrückt, was Ein-

dringlichkeit und Exotik gleichermaßen verstärkt.

Im ersten Teil des Romans stellt sich Nurudin als gottgefälliger, den Frieden der Meditationen genießender Mann vor, der sich mit religiösem Eifer von der äußeren Welt abgrenzt, *denn der Mensch muß einen Ort haben, der ihm lieb ist, weil er sein ist und beschützt wird, die Welt ist voller Fallen, wenn du ohne Stütze bist* (S. 79-80). Ahnung von der Welt "draußen" erhält Nurudin, als er einem Flüchtling Unterschlupf gewährt. Nach der Verhaftung des sich für die Wahrheit einsetzenden Bruders Harun fühlt er die Wolfsgesetze der Macht. Als Harun der Willkürjustiz zum Opfer fällt, wird Nurudin aus seiner Lethargie herausgerissen und ist zu aktivem Handeln bereit. In Affären verstrickt und inhaftiert, gelingt ihm die Entlarvung seiner korrupten Peiniger. Doch nunmehr selbst zum Kadi ernannt, wandelt sich sein gesamtes Wesen: Duldsamkeit und Demut machen Haß und Rachegelesten Platz; die tiefsinnigen religiösen Meditationen werden durch Intrigen und Machtmißbrauch aufgehoben. Der einst Gejagte wird zum Jäger. Im düsteren Spiel der Macht opfert er seinen Freund Hassan und geht schließlich an den für ihn unauflösbaren Widersprüchen eigener Machtausübung zugrunde. Das Nurudin häufig erscheinende Bild des goldenen Vogels als Symbol von Sicherheit und Glück erweist sich als Trugbild. Zu Beginn und Abschluß seiner bekenntnishaften Geschichte ist die bittere Sentenz (eines der häufigen Koranzitate) gesetzt:

Ich rufe zum Zeugen

die Zeit, Anfang und Ende aller Dinge -

dafür, daß der Mensch immer Verlust erleidet (S. 9 u. 504).

Der Roman ist eine Parabel über den dauerhaften Konflikt zwischen Individuum und institutionalisierter Macht. Der eigentliche historische Rahmen und das islamische Milieu sind somit im Unterschied zu den großen Chroniken von Andrić von zweitrangiger Bedeutung.

Als in Idee und Umsetzung ähnlich ist der Roman *Tyrdjava* (1970, dt. Die Festung, 1977) aufzufassen. Auf diese Weise leiteten Selimović' historische Romane als Parabel eine Etappe für den historischen Roman ein, die Polarisierungen und Innovationen in zwei Richtungen erkennen läßt:

Die eine Linie wird repräsentiert durch Werke, in denen die künstlerische Fiktion vom Leben in einem bestimmten historischen Abschnitt aus der Optik aktueller Existenz vorgenommen wird. Der Bezug zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird in der Regel über einen Erzähler hergestellt, der aus heutiger Sicht Vergangenheit zu rekonstruieren und zu werten sucht. Dies ist u.a. bei E. Koš' U potrazi za Mesijom (1978, 3 Bde., Auf der Suche nach dem Messias), Borislav Pekić' Hodočašće Arsenije Njegovana (1970, Die Wallfahrt des Arsenije Njegovan) und Zlatno runo (1978 - 1986, 7 Bde., Das goldene Vlies) der Fall. Züge eines historischen Romans trägt das vielschichtige Werk von M. Kovač Vrata od utrobe (1979, Die Tür des Leibes), wengleich man ihn - so die Literaturwissenschaftlerin Vladislava Ribnikar - auch wie ein "Prosaexperiment" lesen könne, "als Roman über das Schreiben eines Romans, in dem der Akt schöpferischen Gestaltens selbst problematisiert ist und aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird..." (RIBNIKAR 1987, S. 141).⁸ Die zweite, parallel verlaufende Linie umfaßt Werke, die die Gegenwart scheinbar aus der Romanhandlung ausschließen; sie stehen traditionellen Formen des historischen Romans näher. Aus dieser Gruppe, zu der u.a. auch Ćamil Sijarić' Raška zemlja Rascija (1979, dt. Der osmanische Friede, 1984) und Mladen Markovs Smutnoe vreme (1976/1978, 2 Bde., Unruhige Zeiten) gehören, ragt mit seiner exzellenten Erzählkunst Dobrilo Nenadić (Jg. 1940) mit dem Roman Dorotej (1977) heraus.⁹

Die realhistorische Entwicklung in den ausgehenden sechziger Jahren und die eigenen Erfahrungen der älteren Autorengeneration bewirken eine Hinwendung zur Geschichte des 20. Jahrhunderts. Es entstehen monumentale Werke aus einer veränderten Optik:

1. Der historische Prozeß wird in seinen nationalen wie internationalen Dimensionen, in deren Verflechtung und Abhängigkeit dargestellt.
 2. Die subjektive Befindlichkeit des Individuums tritt stärker im historischen Geschehen hervor, sein Verhältnis zu einer bestimmten geschichtlichen Realität wird durchgespielt.
- Von daher verteidigte der kroatische Milivoj Solar auch diese monumentalen Werke vor dem Vorwurf künstlerischer

Konservativität: "Wenn der Roman dahin tendiert, seine epische Natur zu bewahren, wenn er tatsächlich die 'große' literarische Form darstellt, dann muß er etwas von der Tradition ursprünglicher epischer Weisheit bewahren, und so werden z.B. die Romane von Dobrica Ćosić oder Mihajlo Lalić die Idee epischer Totalität enthalten, die dem Muster des realistischen Romans zuneigt. Da sie sich jedoch nicht im Konflikt mit der Philosophie entwickeln, sondern eher im Prozeß fortgesetzter epischer Tradition, sind diese Romane konservativ lediglich in dem Versuch, auch weiterhin den hohen Status des Romans zu halten; innerhalb dieses Status können sie sich auch modernerer Techniken bedienen, die die Idee vom vollständigen 'epischen Weltbild' zu integrieren versuchen" (SOLAR 1979, S. 316).

In der serbischen Literatur nahm sich D. Ćosić mit dem Werk Vreme smrti eines brisanten Abschnitts serbischer Nationalgeschichte an, den ersten eineinhalb Kriegsjahren des Ersten Weltkrieges, da über Fortbestand von Land und Volk entschieden wurde.¹⁰ Dies ist ein Thema, das bereits in den dreißiger Jahren in den Romanen Srpska trilogija (1937, Die serbische Trilogie) von Stevan Jakovljević (1890 - 1962) und Dan šesti (posth. 1961, Der sechste Tag) von Rastko Petrović (1898 - 1949) gestaltet worden war. Beide Autoren waren aktive Teilnehmer des Krieges. Jakovljević' Roman trägt daher autobiographisch-memoirenhaften Charakter. Er ist eher "ein romanhafter Bericht über die Kriegsergebnisse", "eher eine romanähnliche Geschichte als ein echter historischer Roman" (DERETIĆ 1981, S. 308). Der Handlungsverlauf wird vor allem von eigenen Erfahrungen und Erlebnissen bestimmt. Petrović' Darstellung konzentriert sich auf den Rückzug der serbischen Armee durch Albanien im Herbst 1915; Schlachten sind völlig ausgespart. Dieser erscheint als Zerfall des Menschlichen im Menschen, als Kampf gegen die Unbilden der Natur und einem daraus allmählich wiedergeborenen elementaren Lebenswillen, um zum Meer zu gelangen und zu überleben. Anders geht Ćosić in seinem vierbändigen Roman an den Gegenstand heran:

- Ćosić versucht, aus der historischen Distanz ein komplexes Bild von der Nation an einem Brennpunkt ihrer Geschichte aus-

zuformen. Als kollektiver Held ist das serbische Volk gesetzt. Daher führt er zahlreiche Figuren vor, die historisch verbürgt (z.B. König Petar, der Premier Pašić, die Vojvoden Mišić und Putnik, der Dichter Stanislav Vinaver, die Malerin Nadežda Petrović) oder fiktiv sind, um die Nation in ihrer inneren Vielfalt und sozialen Differenzierung zu erfassen.

- Die Darstellung des Geschehens auf der individuellen, familären und der Ebene der Nation ermöglicht ein ganzheitliches künstlerisches Bild des Volkes in einem schicksalsschweren Zeitraum. Das psychologische Profil der Masse wird im einzelnen an Vertretern veranschaulicht, die sich in intellektueller, moralischer und sozialer Hinsicht stark voneinander unterscheiden.

- Die gesellschaftlichen Widersprüche werden auf der individuellen, familären Ebene besonders an den Konflikten innerhalb der Familie Katić exemplifiziert. Hier ist Vukašin Katić die komplizierteste Figur. Er verkörpert den Typ des Intellektuellen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, den Ausbruch seines Landes aus patriarchalischem Dasein. Ausgebildet in Paris, historisch bewußt und hohen moralischen Prinzipien verpflichtet, stehen seine weitblickenden Ideen im Widerspruch zu den gängigen Auffassungen seiner Zeit.

Ćosić strebt weiterhin eine "Vermenschlichung" historisch verbürgter Figuren an. Sein General Mišić steht im Widerspruch zum einseitig heroischen Bild historiographischer Quellen. Der Leser erkennt in ihm einen Mann, der den Krieg eigentlich nicht für das tauglichste Mittel hält, politische Konflikte auszutragen. Lyrisch intonierte Kindheitserinnerungen geraten hier ebenso überzeugend wie die Verzweiflung über die Niederlage.

- Eine Fülle eingefügter Zeitdokumente (Regierungsbeschlüsse, diplomatische Noten, Befehle, internationale Zeitungsmeldungen, Briefe) belegt den tatsächlichen Ablauf der Ereignisse, aber auch die internationalen Zusammenhänge.

- Um die Dynamik der äußeren Geschehnisse auf der einen und die jeweiligen inneren Einstellungen der Betroffenen auf der anderen Seite adäquat zum Ausdruck bringen zu können, bedient sich Ćosić alternierend sowohl eines überschauenden Erzählers und verschiedener Ich-Erzähler: er nutzt die Technik des Be-

wußtseinstroms, des inneren Monologs und differenzierten Dialogs.

- Aus der Gegenüberstellung konträrer Haltungen, Denkweisen, Meinungen zu den Geschehnissen und aus dem Einfühlungsvermögen in die von Hunger, Krankheit und Massensterben beherrschte Atmosphäre ergibt sich eine komplexe, historisch wahrscheinliche Vorstellung als künstlerische Vision, die Parallelen zu Tolstojs Krieg und Frieden zuläßt (JAKOVL'EVA 1980, S. 189), wengleich die zeitliche Ebene bei Ćosić sehr eingegrenzt ist. Vreme smrti ist eine "Tiefensonde" nationalen Verhaltens, ein vielstimmiges Bewußtmachen von Schmerz und Tragik beim geschichtlichen Weg der Nation.¹¹

Mit erneuten Versuchen zur differenzierten Vergangenheitsbewältigung im Rahmen der Weltkriegsthematik reagierten in den siebziger Jahren zahlreiche Autoren auf das noch immer wache Interesse für diesen Abschnitt jüngerer jugoslawischer Geschichte. Im Unterschied zu der in den vorangegangenen Jahrzehnten bei allen Differenzierungen stark auf das Authentische ausgerichteten serbischen Literatur, wurde in den siebziger Jahren das Kriegsthema als geeignet auch für die Darstellung vielfältiger existentieller Widersprüche und Konflikte entdeckt. Ähnlich wie in der zweiten Welle der sowjetischen Kriegsprosa traten nunmehr moralische Wertungen des Verhaltens Einzelner und das widerspruchsvolle alltägliche Kriegsgeschehen noch stärker in den Vordergrund. Dabei zeichnete sich als eine Grundtendenz ab, die Vergangenheit aus der Gegenwart heraus zu befragen, wie dies im Zyklus Tren 1 (1976, Der Augenblick 1) von Antonije Isaković (Jg. 1923) geschieht, für den die Darstellung widersprüchlichen Kriegsalldtags ein untrennbarer Bestandteil gegenwärtigen Lebens ist.¹² Dieses häufig angewandte Verfahren, Gegenwärtiges und Vergangenes in Beziehung zu setzen, hatte mit der Balada o trobenti in oblaku (1956, dt. Die Ballade von der Trompete und der Wolke, 1972) des slowenischen Autors Ciril Kosmač (1910 - 1980) bereits in den fünfziger Jahren einen wichtigen Vorläufer. Kosmač ließ seine fiktive Figur, den Schriftsteller Majcen einer Episode aus dem Krieg am authentischen Ort des Geschehens aus der Nachkriegsperspektive nachgehen. In

der Verflechtung von Beschreibungen aktuellen Geschehens mit bereits formulierten Passagen der Geschichte um den Bauern Temnikar und Reflexionen des Autors über die Schwierigkeiten des schriftstellerischen Handwerks und über Beobachtungen, die seine Vorstellungen vom Krieg korrigierten, wird der Leser in den Prozeß der Wahrheitsfindung um die Umstände des Todes vom mutigen alten Temnikar einbezogen. Kriegsrealität und lyrische Imagination werden hier in eine Wechselbeziehung gebracht.

Wiewohl auch Branimir Šćepanović in seinem Roman Iskupljenje (dt. Der Freikauf, 1983) Vergangenheit und Gegenwart verknüpft, führt sein Rückgriff auf eine Episode aus dem Kriegsgeschehen zum Aufbau einer modellhaften Situation. Er ist der Anlaß, um Bedrohungen im aktuellen Alltag zu signalisieren.¹³ Einen anderen Ansatz wählte Aleksandar Tišma (Jg. 1924), ein Autor aus der Vojvodina. Sein Roman Upotreba čoveka (1976, dt. Der Gebrauch des Menschen, 1991) richtete sich polemisch gegen programmatische Vorstellungen, als Schaffensanspruch und ästhetischen Maßstab einer Generation nur "die Revolution als schöpferische Inspiration"¹⁴ gelten zu lassen. Tišma versuchte, den Zweiten Weltkrieg in einen breiteren zeitlichen Kontext hineinzustellen und das Komplizierte, schwer Faßbare, mit der Erschließung neuer und anderer Erlebnisbereiche für die Darstellung faßbar zu machen. So führte er vor, daß noch längst nicht alles über jene ungeheuerliche Zeiterscheinung ausgesprochen ist, wie Christa WOLF (S. 329) anläßlich des Romans Kindheitsmuster ihre Intentionen begründete.¹⁵

Während all diese Entwürfe vorwiegend auf die nationale Realität gerichtet waren, erfolgte in Borislav Pekić' (Jg. 1930) Roman Kako upokojiti vampira (fertiggest. 1971/72, publiz. 1977. Wie soll man einen Vampir beruhigen) eine Radikalisierung sowohl in den Fragestellungen wie in der literarischen Präsentation. Ähnlich wie bei Isaković wird auch hier die Vergangenheit des Krieges aus der zeitlichen Distanz befragt, aber nunmehr aus der Position des Schuldigen und militärischen Verlierers. Das Konfliktschema ist relativ unkompliziert: Die zentrale Figur des Romans, Konrad Rutkowski, ehemaliger SS-Obersturmführer und nach Kriegsende Professor für

polnische Geschichte des Mittelalters an der Universität Heidelberg, kehrt 1965 als Urlauber in den kleinen dalmatinischen Ort zurück, in dem er während der faschistischen Besetzung stationiert war. Dort erblickt Rutkowski das Denkmal von Adam Trpković, der 1943 das Opfer der SS-Maschinerie wurde, von der auch Rutkowski ein Rädchen war. Dieser provozierte Zusammenprall mit einem über Jahre verdrängten Abschnitt der Geschichte wird für Rutkowski Anlaß, einen umfassenden Versuch zu unternehmen, sich vor sich selbst für die Ermordung eines Unschuldigen zu rechtfertigen, denn *PROŠLOST JE VAMPIR I PRAVO PITANJE GLASI KAKO GA UPOKOJITI* (PEKIĆ 1977, S. 294; die Vergangenheit ist ein Vampir und die richtige Frage lautet, wie man ihn beruhigen kann).

Der Aufbau des Romans folgt eher den Prämissen einer wissenschaftlichen Studie denn einem Werk der Belletristik. Er setzt sich aus dem Vorwort des Herausgebers, 26 Briefen Rutkowskis an seinen Schwager Wagner, Professor für Geschichte des 20. Jahrhunderts und zwei Postskripten (Protokoll eines Verhörs, Geheimes Testament von Rutkowski) sowie den Anmerkungen des Herausgebers zusammen, die ob ihrer Ausführlichkeit zu einem zusätzlichen Erzählstrang geraten. Echtes literarisches Erzählen liegt demnach nur in der Selbstanalyse des zunehmend gestörten Professors vor, ansonsten dominiert die nichtfiktionale wissenschaftliche Redeweise. Das Vorwort dient sowohl der Demystifikation des Erzählverfahrens wie der Prononcierung der Position des Autors Pekić. Dessen Eigenwert als Herausgeber und Redakteur fremder Texte wird besonders evident. Die Verflechtung von wissenschaftlicher und literarischer Erörterung innerhalb der Romanstruktur ist überhaupt kennzeichnend für Pekić' literarisches Schaffen. Im Zusammenhang mit dem Roman *Kako upokojiti vampira* wies der kroatische Literaturwissenschaftler Dušan Marinković ausdrücklich darauf hin: "Im Rahmen ihres eigenen Mythos muß Literatur, damit sie über den Menschen der Gegenwart und für ihn sprechen, damit sie sich auf der Bühne der Geschichte als relevante Redeweise aufzwingen kann, die Herausforderungen anderer Bereiche menschlicher Erfahrung annehmen. Die Erfahrung der Wissenschaft steht dabei als Stoff, den Literatur respektieren muß..." (MARINKOVIĆ S. 607). Im Vorwort werden

daher die Schlüsselwerke der europäischen geistigen Tradition aufgeführt, auf die Rutkowski im Kampf gegen den Vampir direkt oder indirekt zurückkommen wird (von Aurelius, Bergson, Nietzsche, Marx, Freud, Hegel, Platon, Heidegger, Sartre, Kant, Wittgenstein u.a.). Zusätzlich wird auf (ca. 60) Studien verwiesen, die der Herausgeber dem Leser empfiehlt, um den Nationalsozialismus als Phänomen und dessen Konkretisierung in der Relation Rutkowski - Steinbrecher (Rutkowski's Vorgesetzter) zu begreifen. Damit wird dem Leser vorab suggeriert, er möge selbst in den Disput mit dem europäischen geistigen Erbe eintreten, in die Rolle des Untersuchenden in einem Prozeß schlüpfen, an dessen Ende die geistige Umnachtung der zentralen Figur und deren mysteriöser Tod steht.

Pekić führt einen im europäischen geistigen Erbe verankerten Intellektuellen vor, der danach trachtet, sein Gewissen in Einklang mit dem dieser Tradition immanenten ethischen Imperativ zu bringen, und zwar als nachträgliche Rechtfertigung seines Verhaltens gegenüber Steinbrecher, einem Vertreter des totalitären Machtsystems. Dessen Welt ist auf die Beziehung Polizist - Verschwörer reduziert. Das zwingende Schema seiner "Polizeilogik", so erkennt Rutkowski im 12. Brief mit Schrecken, basiert jedoch durchaus auf Prämissen einer Tradition, in der er selbst steht (im Brief wird eine Parallele zwischen Wittgensteins Tractatus logico-philosophicus und den logischen Schlüssen Steinbrechers hergestellt, die in den Verhören ein Opfer auf jeden Fall stolpern lassen).

Das Scheitern von Rutkowski, der in der europäischen geistigen Tradition eine Stütze finden wollte, um sich dem Totalitarismus in der Konkretisierung als faschistisches Dogma und nazistische Praxis zu widersetzen und sich selber zu beweisen, daß seine Bereitschaft zum Verbrechen ein notwendiger Kompromiß war, sowie das in den Text eingeschriebene polemische Verhältnis zu den klassischen philosophischen Texten führen zu einer kritischen Bilanz: Die gesamte europäische philosophische Tradition kann, wie in der neueren Geschichte erkennbar ist, zum Alibi für ein totalitäres Bewußtsein werden. Aus der Sicht der literarischen Figur Rutkowski stellt die Berufung auf die Tradition durch die Intellektuellen ein permanentes Mißverständnis mit der Vergangen-

heit dar. *Na živom pesku zabluda izgradjujemo budućnost. Zar je neobično što nam ne uliva poverenje i što svaku promenu dočekujemo sa strahom?* (S. 306; Auf dem rieselnden Sand der Irrtümer bauen wir die Zukunft. Ist es ungewöhnlich, daß uns das kein Vertrauen einflößt und wir jede Veränderung mit Angst erwarten?).

Ein echtes Angebot für eine Alternative macht Pekić nicht. Er bezieht den durch den ständigen Verweis auf den desolaten geistigen Zustand der Figur vorgewarnten Leser in ein literarisch-intellektualistisches Spiel ein, in dem grotesk einem schwarzen Herrenschild die Rolle der Materialisierung des Vampirs zufällt. Dieser taucht im Text in differenzierter Form als Unheilverkünder auf: 1943 bringt er Unglück über die Familie Trpković, 1965 erscheint er Rutkowski in seinen Visionen als Ankläger, treibt diesen zum Wahnsinn und in den Tod (lt. Herausgeber wird Rutkowski nach einem Unfall von einem Schild durchbohrt in seinem Auto aufgefunden) und schließlich tritt er in das Leben des Herausgebers bzw. Autors. *Ubica je bio kišobran* (Der Mörder war der Schild), heißt es in der letzten Anmerkung. *Ali, sada je i njegovoj demonskoj karijeri došao kraj. Eno ga, vezanog lancem i bespomoćnog u podrumima moje londonske kuće* (Nun aber ist das Ende seiner dämonischen Karriere gekommen. Da ist er, hilflos mit einem Strick gebunden im Keller meines Londoner Hauses; S. 397). (Pekić selbst lebt in London). Dieses frappierende Finale stellt plötzlich die empfohlene wissenschaftliche Annäherung an die Problematik infrage. Unerwartet wird die Geschichte von Rutkowski zu einer Geschichte über den Autor erweitert, die jedoch unvermittelt abbricht. Eine derartige Symbolisierung des Schirms auf einer neuen Ebene rechtfertigt seine Deutung als Vampir der Geschichte, dessen Beruhigung sich als Unmöglichkeit erweist. Das von Pekić im Roman mit den intertextuellen Bezügen erweckte "zivilisatorische Gedächtnis" (PIJANOVIĆ 1988, S. 1586) provoziert den Zweifel daran, daß das Individuum seine aktuelle Existenz als sicher annehmen und künftige Prozesse voraussehen kann. Nach seinen Zweifeln befragt, erklärte Pekić in einem Interview aus dem Jahre 1985: "Viel auf den Verstand der Menschen zu geben, ist sinnlos, denn sehr leicht kann es passieren, daß dieser

gar nicht erst zum Einsatz gelangt. Auf die Errettung durch das Gewissen setzen? Hätte das Gewissen uns retten können, läge nicht solch eine Geschichte hinter uns..." (PEKIĆ 1985, S. 986).

Nicht zufällig widmete Pekić seinen Roman Danilo Kiš. Dies darf sowohl als Hinweis auf Berührungspunkte ihrer Poetiken gelten, ist jedoch zugleich unbedingt als Zeichen der Solidarität mit dem Autor aufzufassen, der mit seiner Prosa Grobница za Borisa Davidoviča (1976, dt. Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch, 1983) in Jugoslawien eine sehr scharfe Polemik herausgefordert hatte. Von der zeitgenössischen Kritik wegen seiner ungekennzeichneten Zitatensprache und angeblicher Verfälschungen historiographischer Texte wie dokumentarischer Belege des Plagiats bezichtigt¹⁶, sah sich Kiš gezwungen, mit der Publikation Čas anatomije (1978, Stunde der Anatomie) zu Detailfragen seiner im Unterschied zu früheren Werken veränderten Poetik Stellung zu nehmen.

Grobница za B.D. besteht aus sieben gleichartig strukturierten biographischen Porträts von Revolutionären, die als Opfer des stalinistischen Terrors in eine äußerst lebendige Geschichte verstrickt sind.¹⁷ Im Untertitel als "Sieben Kapitel ein- und derselben Geschichte" deklariert, ist die Aufgabe, die zwischen den einzelnen Fragmenten existierenden Bezüge zu erkennen, vollständig an den Leser delegiert, der als Ermittler an der nachträglichen Rekonstruktion der Lebenswege teilhat. Hierbei greift Kiš auf Verfahren postmoderner Darstellungweise zurück und nimmt bestimmte poetologische Anleihen bei Borges auf: Fakt und Fiktion fügt er in der Kombination von Auszügen aus bestehenden literarischen Vorlagen, von Dokumenten und Daten zu einer neuen literarischen Realität zusammen. Kiš selbst nannte sein Buch ein "Gegenbuch" zu Borges und argumentierte folgendermaßen: "Wenn man auch von Ähnlichkeiten in den Verfahren bei Borges und im Buch Grobница za B.D. sprechen kann, so ist das vor allem im Hinblick auf die Erweiterung der intellektuellen und mythischen Assoziationen bei der Anführung (meist erdachter) Quellen möglich... Was die Kritik ... nicht registrierte, ..., ist die Tatsache, daß hier gewisse 'Borgessche' technische Lösungen auf ein Material angewandt wurden, das augenscheinlich nicht

Borges entspricht: auf Fabeln von historischer, sogar politischer Relevanz. Borges' Solipsismus und metaphysische Außerzeitlichkeit (als Programm) wurden durch Historizität und politische Bezogenheit ersetzt und damit wurde für die Literatur meines Erachtens ein neuer Zugang zur Realität möglich" (KIŠ 1981, S. 121). Kiš abstrahiert also nicht vom Historischen. Vielmehr gelangt er über eine aktuelle Faktographie zu einer "Phantastik der Wirklichkeit". Des Autors Vision vom Schicksal des Einzelnen im Labyrinth der Welt politischer Repression erscheint nicht nur dem Kenner exquisiter Textinterferenzen bzw. intertextueller Bezüge, sondern auch demjenigen, der die konstruierte Textrealität zu seinem Wissen und zu seiner lebensweltlich erworbenen Erfahrung in Beziehung setzt.

Ein Vergleich zwischen der Titelnovelle und der sechsten Novelle Hunde und Bücher soll die transtextuellen Bezüge verdeutlichen. Die Titelnovelle handelt von dem auch unter verschiedenen Pseudonymen (Bezrabotni, Podvojski, Jakov Mauzer) bekannten russischen Revolutionär Boris Davidovič Novski, einem Anhänger der Prosa von Leonid Andre'ev. Dieser wechselt die Objekte seiner terroristischen Anschläge am Vorabend der Revolution ebenso rasch wie Lager und Gefängnisse. Er wird nach 1917 Volkskommissar und Mitglied des Stabes der Roten Armee, bis er 1930 der Spionage und Sabotage beschuldigt und zum Tode verurteilt, später aber zu langjähriger Lagerhaft begnadigt wird. Hier schreibt Kiš Lebenswege zahlreicher russischer Revolutionäre ein. In Hunde und Bücher muß 1930 ein gewisser Baruh David Nojman, Bürger von Toulouse, vor der Inquisition über seine erneute Rückkehr zum Judentum beichten (er war während der Progrome aus Furcht vor dem Tod zum katholischen Glauben übergetreten). Boris Davidovič Novski und Baruh David Nojman unterliegen beide dem Druck der Macht. Novski unterschreibt ein falsches Geständnis, während Nojman dem Druck der Kirche unterliegt, "innerlich" jedoch ein Jude bleibt. Einer Anmerkung des Erzählers ist zu entnehmen, daß die Lebensgeschichte von Nojman die Übersetzung eines lateinischen Textes aus dem Inquisitionsregister darstellt, dessen Handschrift in der Bibliothek des Vatikans aufbewahrt wird. So erscheint die sechste Novelle wie ein Spiegelreflex der

Titelnovelle. Hunde und Bücher sprengt so den zeitlichen Rahmen und gerät zu einer Allegorie, die Aufschluß darüber gibt, wie das Individuum in den Fängen einer übermächtigen Ideologie reagiert, die im Namen "historischer Notwendigkeit" in der Wahl der Mittel nicht wählerisch ist. Das angeblich nach der Fertigstellung der Novelle über Novski entdeckte Dokument legt dem Leser die Zufälligkeit aller Ähnlichkeiten nahe (Name und Vorname, Daten, Motive, Prozesse und Repressalien). Die durch Kombination eines fiktiven Textes mit einem Dokument hergestellten transtextuellen Bezüge markieren den Höhepunkt einer impliziten Polemik, die in der sechsten Novelle in dem Gefühl des Erzählers (Autors) von der zyklischen Bewegung der Zeit ausgedrückt wird. Damit wird zugleich der Zusammenhang aller sieben Texte und die Gleichartigkeit der Struktur betont.

Pekić und Kiš gehörten ab Mitte der siebziger Jahre zu den Autoren, die sich gegen die Dominanz von Themen aus der nationalen Geschichte wandten und bestimmte unbewältigte Phänomene außerliterarischer Realität mit neuen Verfahren darzustellen suchten. Sie artikulierten dabei deutlich ihr kritisches Bewußtsein, dem eine Position radikalen Zweifels entspricht. Diese Verfahren stellen äußerst hohe Ansprüche an den Leser, auf dessen Fähigkeit zur Aufnahme des "intellektuellen Echos" (KIŠ 1981, S. 121) bauen beide Autoren. Kiš' Vorstellung vom partnerschaftlichen Verhältnis zwischen Autor und Leser weiterführend, suchen sie diesen so zu aktivieren, daß eine Art Koauthorschaft entsteht, ohne die die Besonderheiten und das textimmanente Bedeutungspotential nicht voll erschließbar sind.

Kako upokojiti vampira und Grobnica za Borisa Davidoviča dürfen als Vorboten eines neuen Trends gelten, der in den achtziger Jahren an Bedeutung gewinnt.

3.2. Interpretationen ausgewählter serbischer Romane

3.2.1. Kriegsalltag aus der Optik gegenwärtigen Lebens im Zyklus Tren 1 (Der Augenblick 1) von Antonije Isaković

3.2.1.1. Zur Einführung

Befragt nach den entscheidenden Momenten in seinem Leben, antwortete Antonije Isaković anlässlich seiner Auszeichnung mit dem Literaturpreis der politischen Wochenzeitung NIN für das Jahr 1982 u.a. folgendes: "Ein zweites Moment stellt der Krieg dar. Jener furchtbar schwere und erschütternde Krieg war zugleich Revolution. Es war ein Krieg, in dem ich erfuhr, was Tod bedeutet, den man nie vergessen kann, in dem ich sah, was sinnloses Sterben ist, das einem nicht in den Kopf will, wo ich begriff, was Hunger bedeutet und was Regen, der einen bis auf die Haut durchnässt" (VELIČKOVIĆ S. 29). Von daher empfindet es Isaković als seine künstlerische Verpflichtung, "die konkrete historische Situation jener Zeit künstlerisch wiedererstehen zu lassen" (ILJINA 1986, S. 389) und das Kriegsgeschehen von damals aus der Optik von heute zu betrachten.

Zweiter Weltkrieg und Revolution sind für Isaković jene Eckpfeiler, die für sein Erzählen von vorrangiger Bedeutung sind und innerhalb derer der Autor seine Mitteilungen an den Leser richtet.¹

Isaković stellt in den Mittelpunkt des Erzählens nur eine Figur, die eines ehemaligen Majors, eines Partisanen, dem es offenbar nicht leicht fällt, sich in der Gegenwart zurechtzufinden. Er hat sich deshalb vor dem pulsierenden Leben in der Großstadt Belgrad auf sein kleines Wohnboot an der Save zurückgezogen. Einem alten Mann namens Čeperko erzählt er neun sehr unterschiedliche Episoden aus der Fülle seiner Erlebnisse im Krieg und von seiner Rückkehr aus dem Krieg. Aus dieser Position der sich als Ich-Erzähler anbietenden zentralen Figur erfolgt das gesamte Erzählen.

3.2.1.2. Die Realisierung des Ich-Erzählers im Erzählvorgang

Für das Erkunden der Grundstrategie im Erzählvorgang bietet der Erzählauftakt in Form der *Prvo kazivanje Čeperku* (Erste Erzählung für Čeperko) auf sechs Seiten wesentliche Aufschlüsse.

Došao si, nedelja je.

Šta kažeš, budio si se noćas? Čeperko, u našim godinama slabije se spava.

Sedi na klupu, stolica se rasušila, ne valjaju tutkala . Kto, pravimo loša tutkala. Pre rata, ostavi "pre rata", postalo je dosadno.

Ne deri se, razumem: gužva, tramvajska stanica, izvukli ti petstodinarku...

Znam, zube si pogubio u logoru, ne mučaj, dobio si nove od socijalnog, šta bi ti dala bivša Jugoslavija... (S. 9)²

Zunächst haben wir es hier nicht mit der für klassisches autobiographisches Erzählen charakteristischen Selbstvorstellung des Erzählers zu tun, sondern dieser stellt sein gerade angekommenes Gegenüber, dessen Name bereits in Buchtitel und Kapitelüberschrift erwähnt wurde, selber vor. Es folgen Informationen über die raum-zeitlichen Koordinaten der Befindlichkeit des Erzählers und von Čeperko. Letzterer ist dem Großstadtmilieu nur knapp entronnen. Der Vergangenheitsaspekt kommt mit *pre rata* ins Spiel; er wird scheinbar nur beiläufig erwähnt, um dann beim Beschreiben einer banalen Handlung des Erzählers, die vor Čeperkos Besuch liegt, zum Impuls für eine erste und für das weitere Vorgehen exemplarische Erinnerungssituation zu werden:

Jutros sam pecao kesegu, a zora, kao i uvek, iz ravnice, kroz vrbak, pa na moja kolena: tup. Smulji se bela, bockava.

Ta zora, probudila me jednom bela zora... Bio sam komandant bataljona, Peta ofanziva, moj Čeperko, mleli nas... (S. 10)

Es ist dies der erste deutliche Hinweis auf die für den komplexen Erzählvorgang typische Annäherung zweier Zeitebenen, der der Gegenwart Anfang der siebziger Jahre und der des antifaschistischen Volksbefreiungskampfes der Jahre 1941 bis 1945, ergänzt durch die für weitere Schlüsse wichtige Information, daß der Ich-Erzähler in diesem Erinnerungsfragment als handelnde Figur körperlich in Erscheinung tritt: er verfügt also über ein, wie Stanzel es nennt, "Ich mit Leib" in der erzählten Welt (STANZEL 1985, S. 124). Somit liegt eine Identität der Seinsbereiche von Ich-Erzähler und weiteren Figuren vor. Weiterhin läßt sich aus dem Auftakt bereits ableiten, daß das Spannungsfeld zwischen dem Ich als Helden in den durch das Erzählen zu bewältigenden einstigen Handlungen und dem Ich als dem in der Gegenwart befindlichen Erzähler durch die differenziertere Darstellung ein- und derselben zentralen Figur als erlebendes und als erzählendes Ich realisiert wird. Es ist also der ehemalige Partisanenkommandeur bei Isaković als erlebendes Ich zentrale Figur der von ihm selbst als erzählendem Ich entworfenen Erlebniswelt.

Das Erzählen der zentralen Figur richtet sich an jenen Čeperko, der jedoch mit keiner Reaktion sonderliches Interesse an dem bekundet, was die zentrale Figur als Ich-Erzähler für mitteilenswert und -notwendig hält. Seine Anwesenheit ist, dies zeigen alle neun Erzähleinheiten, für den ihm gegenüber befindlichen Ich-Erzähler, existentieller Anlaß, sich mitzuteilen. Jede einzelne Episode beginnt mit einer Hinwendung an jenen Čeperko.

2. Erzählung: *Okasnio si, pomislio sam - azijski grip.*
(S. 17)
3. Erzählung: *Pusti plovak, neko ide nis reku. Slobodno, ti se odmaraj, voda ga sama namešta,...*
(S. 27)
9. Erzählung: *Ne sedi se tako, bucneš, i Sava, čas posla, odnela Čeperka.* (S. 143)

Ebenso findet das episodische Erzählen mit dem Hinweis auf die scheinbare Uninteressiertheit des zuhörenden Gegenübers durch den Ich-Erzähler jeweils seinen Abschluß.

Čeperko, ti spavaš, matori, kome ja ovo pričam?

(S. 14)

Čeperko, kako to sediš, smuljio si se, lutane! Divna svinjo, opet spavaš. (S. 54)

Čeperko, pa ti si opet zaspao, baš nema smisla, kome sve ovo kazujem? (S. 90)

Aus diesen Beobachtungen läßt sich für den Erzähltypus weiter konstatieren, daß es sich um eine monologische Form handelt, die, wie das SCHMID (1973) in den Untersuchungen zu Erzählungen von Dostoevskij herausarbeitete, einem quasi-dialogischen Erzählmonolog nahekommt.³ Er existiert bei Isaković in der speziellen Form der realen Anwesenheit des Angesprochenen, was aus den knappen und vom Leser selbst zusammenzutragenden Informationen zum Antlitz des Angesprochenen wie aus den Gesten des Erzählers hervorgeht. Seine Kundgabe in Form von Repliken bleibt jedoch aus. Er unterscheidet sich von dem durch Schmid herausgearbeiteten Grundtypus weiterhin dadurch, daß der Ich-Erzähler nicht scheinbar stetig auf objektiv mögliche bzw. zu erwartende Repliken reagiert. Vielmehr nimmt er vorrangig im Auftakt und Abschluß des Erzählens und mitunter (während längerer Erzählpassagen) auch in der Zwischenzeit direkt auf das Gegenüber Bezug, im letztgenannten Fall jedoch vordergründig, um sich seiner tatsächlichen Anwesenheit zu versichern.

Die Analyse des einstigen Partisanen als erzählendes Ich, das berichtet, was dieser als erlebendes Ich zu einem früheren Zeitpunkt erlebt, beobachtet, als Erfahrung verinnerlicht hat, nimmt in keinem Moment den Charakter schriftlichen Mitteilens an, sondern verfügt über alle Eigenschaften des spontan geäußerten, gesprochenen Monologs, mit einer Tendenz zur Einbeziehung umgangssprachlicher Mittel. Zugleich stimulieren die einleitenden situativen Alltagseinblendungen (z.B. von den wieder einmal gefangenen Fischen, von den Aufforderungen zum Essen, damit nichts verdirbt, von den Bemerkungen zum Ort, an dem sich Erzähler und Zuhörer befinden) und die sich sofort anschließenden Übergänge zum eigentlichen Erzählvorhaben die Illusion augenblicksgebundenen Sprechens. Dies wird durch lexikalische und syntaktische Mittel unterstrichen.

die die Vorstellung lebendiger mündlicher Rede ermöglichen, obwohl durchgängig keines der im Serbokroatischen möglichen graphischen Zeichen zur Kennzeichnung direkter Rede (Gedankenstrich oder Anführungszeichen) zur Anwendung gelangt. Ein kurzer Auszug aus der zweiten Erzählung soll diese Beobachtungen verdeutlichen:

Hajde, Čeperko, prelazi, dasku sam dobro ukopao, lulja se malo, uhvati se za trsku. Žilava je to pe-caljka, slobodno, svaku ribu njome izvlačim.

Razumem, digli ti pet stoja. Tamo je petstodinar-ka, staro mesto, ispod klepetuše. Sigurno, zvonim i objavljujem: doručak, ručak i večeru. Ovo je pravi brod. Dang, i prekinem samoću.

Šta, nešto nije u redu, celu ti hiljadarku uze-li? Čeperko, meni je penzija na istom. A ono u no-vinama mora da se pričeka, imam iskustva. Razlika dodje, ali sve se čeka...

Hajdemo u kabinu, nije za sunčanje, vrbe još ne pluju. Nibe nema, ali ručaćemo dobro, imam kuvani govedji rep. Repina, kilo mesa, bio bik. U repu je snaga.

Hoćeš kafu, imamo vremena do ručka. Najbolje ra-kiju, da te drme. (S. 17)

Hier sind lediglich die verschiedenen Redebruchstücke ein-gerückt. Der zweite und dritte Absatz sind wie direkte Repli-ken auf vorangegangene Äußerungen des Gegenübers gestaltet. Zudem zeugen, neben den verknüpften Sätzen, Worte wie etwa

pet stoja (stodinarka) - Bezeichnung für Einhundert-
dinarschein (Slang)

drnuti - im Sinne von "durch-
schütteln" (Jargon)

von der alltäglichen, umgangssprachlichen Gesprächssituation. Es wird so große Unmittelbarkeit erzielt; der Leser wird voll und ganz auf den Inhalt des zum Erzählen anstehenden Materi-als konzentriert, wie auch auf dessen persönlichen Charakter,

der nach seiner Bewältigung durch Kundgabe drängt.

Der Wechsel von erzählendem zu erlebendem Ich und damit von der Gegenwart zur Vergangenheit sowie die Variierung von Ort und Zeit des Geschehens erfolgen für den Leser meist ohne Vorankündigung. Ein Stichwort aus der Erzählgegenwart bildet für das erzählende Ich den unmittelbaren Anlaß für den rückgewendeten Blick auf eigene Handlungen als erlebendes Ich. Dieser zurückliegende Zeitraum als Erzählvorgang sei künftig als Erlebnis- bzw. Handlungsgegenwart bezeichnet.⁴

Die präsentische Ich-Form des erzählenden Ich wechselt in den Perfekt über und setzt so für den Leser das Signal, daß nun die Rückwendung einsetzt. In der Erinnerung selbst variiert der Autor ebenfalls verschiedene Zeitformen der Verben, die von perfektiven Präsensformen über die Nutzung des Aorist und Imperfekt reichen und zur Erhöhung der Expressivität und Verstärkung des dramatischen Aspekts in der jeweiligen zurückliegenden Situation beitragen.⁵ In der neunten Episode wird innerhalb der Handlungsgegenwart die chronologische Schrittfolge der Heimkehr des Partisanen in das Heimatdorf im Unterschied zu allen anderen in die Rückwendung eingehenden Erzählfragmente im Präsens dargeboten, was für den Leser eine zusätzliche verstärkte Illusion der Unmittelbarkeit erzeugt; er erlebt das Geschehen bis zur Kulmination der Tragik noch einmal in actu mit. Gleichzeitig erfolgt in jener Episode eine maximale Annäherung der Handlungs- bzw. Erlebnisgegenwart an die Erzählgegenwart, was auf die Tragweite des Geschehens, auf die nicht abzuschüttelnde Last aufmerksam macht.

F. Stanzel führt für den Ich-Erzähler u.a. aus, daß dieser ebenso wie etwa ein auktorialer Erzähler bemüht ist, seine Geschichte spannend zu erzählen (STANZEL 1985, S. 279). Diese Intention wird hier in der Darbietung des inneren Spannungsverhältnisses zwischen dem Ich als Mittelpunktfigur einstigen Geschehens und dem Ich als Erzähler in der Erzählgegenwart realisiert. Über Variationen dieser Erzähldistanz versucht Isaković, sein rückblickendes erzählendes Ich im Selbstverständnis von Bruchstücken seiner Biographie als erlebendes Ich aufzubauen, versucht er, dessen Denken und Handeln durchschaubar zu machen. Der ehemalige Partisan ist in

allen neun Episoden als erlebendes Ich zugegen. Die erzählte Welt ist also fast durchgängig auf den Wahrnehmungs-, Denk- und Sprachhorizont der zentralen Figur bezogen. Es herrscht demnach zunächst eine figurengebundene Erzählperspektive vor. Diese Einheit der Perspektive gerät ins Wanken, wenn der Partisan Reden dritter Personen wiedergibt, mit denen er in der Handlungsgegenwart in dialogischer Form Auseinandersetzungen führte. Sie sind als Zitate direkter Rede eingegliedert und graphisch durch Gedankenstriche angezeigt. Dennoch wird die Glaubwürdigkeit des Ich-Erzählers im vorliegenden Fall nicht eingeschränkt, da die Fremdpassagen in den Dialogen an das sprachliche Profil des Ich-Erzählers angeglichen und von Verknappung und Dichte geprägt sind. Damit übersteigen sie nicht die für den Leser akzeptable Erinnerungsgabe des Ich-Erzählers; der relativ große Abstand (von etwa dreißig Jahren) zum einstigen Geschehen läßt eher auf den Druck unauslöschbaren Erlebens, auf den Zwang zu exakter Mitteilung schließen, aus dem die Prägnanz der Erinnerungen letztlich resultiert. Der Rückblick auf eigene Vergangenheit (auf das erlebende Ich) durch das erzählende Ich und die Rekapitulation wesentlicher Ereignisse begünstigt gewisse Tendenzen zur Überschau. Die zeitliche Distanz ermöglicht diesen Blick von außen und die Kommentierung bzw. Neubewertung einzelner Erscheinungen. Sie ist verbunden mit dem stattgefundenen Erfahrungsprozeß des Ich-Erzählers.

So setzt der Partisan aus dem Abstand sein komplexes Kriegserleben als Bewertungsmaßstab für eine Episode ein, die ihn als erlebendes Ich zutiefst aufwühlte und ihn als erzählendes Ich noch immer in starke Erregung versetzt. Es handelt sich um jenen Augenblick, da die Partisanen mitten in einem völlig niedergebrannten Dorf auf versteckte, verängstigte, verwahrloste Kinder stoßen:

*Čeperko, u ratu sam na svašta nailazio, koje ne-
sreće, smrti, ali na ovo nisam... (S. 18)*

Ebenso aus der komplexen Erfahrung, jedoch mit unüberhörbarer Ironie und Distanz zu den einstigen Auseinandersetzungen über den Zusammenhang von Pflicht und menschlicher Moral in den

eigenen Reihen, die ihm in der Kriegssituation den Ausschluß aus der Partei einbrachten, wertet der Partisan an anderer Stelle:

A u svom životu često sam slušao - ovaj je učinio levu a onaj desnu grešku. Kako? Pa lepo, jedna se peta isklisala, na primer desna, čovek se nagnje više na tu stranu i - upadne u dotičnu gresku. Jer oni sa koje se govorilo da su desni tvrdili su da su levi. A levi su već bili levi. Sredina, koja je pobedjivala, govorila je za sebe da se drži levice... (S. 27)

Als weiteres spezifisches Mittel der Aufeinanderbezogenheit von erzählendem und erlebendem Ich findet die Vorausdeutung Anwendung, wie dies sehr prägnant in der achten Episode der Fall ist. Der Absturz eines jugoslawischen Flugzeuges über der ČSSR, der im Verhältnis zu den Kriegserlebnissen zeitlich der Erzählgegenwart näher liegt, birgt - als Fazit der Überlegungen dazu - zugleich eine vorausschickende Deutung der verschiedenen Umstände in sich, unter denen ein Mensch zum Zeugen werden kann.

I tako, stvorio se svedok. Provukao se kros maelenu pukotinu. Misliš, uklonio si tragove - zaklopce postavio - opet pronikle. Ne znaš otkud, ni ti ni neko drugi - ceo život se tako izvalja. I čaure u sebi rasbijaš - trudiš se da ne budeš zavrnut, iako postoje svedoci razni... (S. 116 - 117)

Die differenzierte Vorführung verschiedener Zeugen findet erst im nachfolgenden Erzählen statt. Dies nimmt Einfluß auf die Erwartungshaltung des Lesers und erhöht die Spannung.⁶ Lediglich auch zur Erhärtung jener These von den verschiedenen, oft unerwarteten Momenten im Leben, in denen Menschen zu Zeugen werden, muß das erzählende Ich zusätzliche Materialien außerhalb seiner unmittelbaren Erlebniswelt heranziehen: das bei einer Durchsuchung gefundene Notizbuch eines Četnik, Fragmente aus den Memoiren eines Lagerhäftlings, dem der sa-

distische Schlächter Friganović seine Untaten anvertraute. Zitate aus Zeitungsmeldungen vom Flugzeugunglück. Dennoch ist aus dem komplexen Erzählvorgang zu entnehmen, daß in der Darstellung Persönlichkeit dominiert. Der Partisan teilt als erzählendes Ich über große Partien die Eindrücke mit der für ihn damals empfundenen Schwere und Eindringlichkeit mit. Er legt dem Leser nur das offen, was er als erlebendes Ich in dem jeweils erzählten Augenblick der Handlungsgegenwart getan, gedacht, gefühlt und gewußt hat. Er springt dabei von Thema zu Thema und trachtet nicht nach lückenloser Präsentation eines Lebensabschnitts. Diese für die Ich-Erzählsituation fortwährende Einengung der Perspektive des erzählenden Ich auf den Blickpunkt und Wahrnehmungshorizont des erlebenden Ich hat Konsequenzen für die Dynamik des Geschehens; sie betont einmal mehr die Dringlichkeit persönlicher Bewältigung der aus der Erinnerung geholten Probleme.

Fassen wir zusammen:

Die Darbietung des Ich-Erzählers als zugleich zentraler Figur des Erzählvorgangs ist bei Isaković unmittelbar an ein menschliches Gegenüber gebunden, das nur oberflächlich skizziert und ohne ein einziges Anzeichen eigener Kundgabe, den unmittelbaren Anlaß für das Erzählen darstellt. Der so entstehende quasi-dialogische Erzählmonolog und das sozusagen kreisförmige Erzählen mit Čeperko als dem vordergründigen Anlaß für Auftakt und Abschluß jeweiligen Erzählens kann als zyklisches Erzählen bezeichnet werden, das in den jugoslawischen Literaturen Tradition besitzt.⁷ Es bedingt einmal mehr die Selektion des biographischen Materials, das zum Erzählen ansteht. Durch ein auf diese Art und Weise, bei unveränderter Rahmensituation, geschaffenes Ordnungsmuster in Form der aus jenem entscheidenden Abschnitt der Biographie hervorgehobenen neun markanten Situationen läßt Isaković wesentliche Besonderheiten seiner zentralen Figur prononciert hervortreten.

Die zentrale Figur ist als "namenloser Held" gefaßt: Über sie ist nur zu erfahren, daß es sich um einen einstigen Partisanen, zeitweiligen Bataillonskommandeur und Major der Befreiungsarmee handelt; sie erinnert sich, indem sie erzählt, was

die Erinnerungen belastet. Der Ich-Erzähler ist mit vielen Fäden an sein einstiges Ich gebunden und das Erzählen selbst stellt auch eine gewisse Fortsetzung der Erlebnisse dar, die nachhaltig auf das gegenwärtige Dasein wirken. Durch das Ausbalancieren zwischen erzählendem und erlebendem Ich, durch Verweilen, Rafften und Weglassen seitens des Erzählers wird ermöglicht, daß das Erzählmaterial aus der Monotonie bloßer Sukzession heraustritt. Die relativ begrenzte Perspektive des sich in den einstigen Handlungen selbst darstellenden Ich, die nur eingeschränkte Möglichkeiten zum Ausbalancieren zwischen Personalität und Auktorialität zuläßt, wird im vorliegenden Fall durch die besondere Nähe zum Dargestellten, durch eine scharfe Konturierung einzelner Episoden und durch betonte Subjektivität ausgeglichen. Stanzel geht davon aus, daß Auswahl und Strukturierung des Erinnernten davon zeugen, "daß das erzählende Ich durch viel mehr als nur eine äußerliche 'in persona'-Identität mit seinem erlebenden Ich und dessen Erfahrungswelt verbunden ist" (STANZEL 1985, S. 276). Wir fügen hinzu, eben gerade deshalb, da es etwas mitzuteilen hat, was nicht nur das erzählende Ich, sondern sein Schöpfer, der Autor, für unbedingt mitteilenswert hält.

3.2.1.3. Kriegserfahrung und Einzelschicksal - Isaković` Streben nach individueller wie gesellschaftlicher Lernfähigkeit

Isaković knüpft in seinem Zyklus, der 1976 veröffentlicht wurde, an frühere Werke an, arbeitet eigene Erlebnisse und Erinnerungen auf und wertet diese. Im folgenden werden die Momente herausgestellt, die Einblicke in die gesellschaftlichen Prozesse geben und die Tatsache bestätigen, daß individuell erlebte differenzierte Kriegserfahrung aufgrund veränderter Realität als etwas Geschichtliches begriffen werden muß.

Der Held (die zentrale Figur) aller neun Episoden ist Zeuge der Zeit, erlebte diese, handelte und ruft sie nun in seinen Erinnerungen wach. Er wägt aus der zeitlichen Distanz heraus ab, prüft Menschsein und Menschlichkeit aus dem Blickwinkel veränderter Wirklichkeitsbedingungen, versucht dabei, sich selbst in diesem Prozeß von quälenden Erinnerungen zu be-

freien. Daher rührt eben auch die Notwendigkeit der Bindung an Čeperko, erfordern doch derartige Bewertungen und Erwägungen ein menschliches Gegenüber, eine Notwendigkeit, die durch den Satz der zentralen Figur

Tebe imam, i ti mene - sklopku smo napravili. (S.93)

nachdrücklich bekräftigt wird. Diese beständig realisierte Dualität Erzähler - Zuhörer als Kommunikationslinie drängt dazu, Čeperko nicht nur schlechthin als Verkörperung eines anwesenden Lesers zu betrachten. Vielmehr läßt die Tatsache, daß der Ich-Erzähler alle Aussagen an ihm mißt, das Verhältnis von Historischem und Gegenwärtigem, von Emotionalem und Meditativem an Čeperko zu prüfen sucht, die Schlußfolgerung zu, daß die fiktive Figur mehr ist, daß sie - neben ihrer konkreten Funktion - als Symbol für das Menschsein steht. Die aufrüttelnde Frage, die das Buch beschließt:

Čeperko, gledam te, ponekad pomislim: ne postojiš, kome pričam? (S. 199)

ist eine Frage an die Welt der Gegenwart, in die der Erzähler die Erfahrung erlebter Geschichte gesetzt hat. Sie ist Ruf und Mahnung zugleich; sie birgt offensichtlich auch die Angst des Nichtgehörtwerdens in sich und übermittelt diese an Čeperko als der Verkörperung des Zeitlosen, vom endlichen Dasein des einzelnen Menschen Weiterbestehenden. Hier ist auch die intendierte Leser-Relation am auffälligsten hergestellt worden. Die Frage *Kome pričam?* ist die Frage nach dem Sinn des "Bezeugens" und schließt auf höherer Ebene die Frage nach dem Sinn der Erzählkunst ein.

Symbolisch passiert Isaković' Partisan neunmal die Hölle des Krieges; neunmal unternimmt der Autor über den Ich-Erzähler den Versuch, die Tragödie dieses Krieges an der Widersprüchlichkeit ausgewählter Kriegssituationen aus den Jahren 41 bis 45, so verschieden sie auch waren, glaubhaft und eindringlich vor den Augen des Lesers erstehen zu lassen. Es waren dies Situationen, die die maximale Anspannung aller menschlichen Kräfte erforderten. Durch Anekdote und Bild vermag er den Le-

ser in der Gesprächssituation aus seiner anfänglichen Neutralität bzw. Reserviertheit zu reißen und ihn dem Zwang aussetzen, über Aktionen des einstigen Partisanen nachzudenken, Geschehnisse und deren verhaltene Interpretation auf seine Weise zu werten. Zeit dafür ist ihm durch den an das Meditieren angepaßten Erzählfluß eingeräumt. An der Auswahl der Episoden demonstriert Isaković, daß er nicht zu jenen gehört, deren Helden das große, erhabene Ziel aller Kämpfe ohne Konflikte erreichen. Da geht es z.B. um den erteilten Befehl, das Haus des Četnik-Führers Jova Dukanac anzuzünden. Als die Partisanen jedoch der alten Mutter, der schwangeren Ehefrau und des kleinen Jungen ansichtig werden, zögern sie, helfen schließlich, das wichtigste Hab und Gut vor den Flammen zu retten. Das Zögern auch des Helden, der sich der Weisheiten seiner Mutter und Großmutter besinnt:

Ko bije trudnicu, poslednja je stoka. (S. 30)

erscheint glaubhaft und eindringlich, ohne die Schwierigkeit der entstandenen Entscheidungssituation im realen Kriegstag zu simplifizieren. Der Gewissenskonflikt erhält eine zusätzliche tragische Schattierung, als aus einem anderen Flügel des brennenden Hauses noch eine Frau herausstürzt, die Ehefrau des Partisanenkommandeurs Doka. Ihre Habseligkeiten werden ein Opfer der Flammen. Die Kollision zweier feindlicher Ideologien innerhalb einer Familie wird hier mit wenigen Worten vor Augen geführt. Der Partisan hat sich für den Vorfall zu verantworten, muß den schwerwiegenden Vorwurf völliger Unreife und links- wie rechtsextremistischer Neigungen hinnehmen, obwohl er derjenige war, der den Mann, der nun Gericht über ihn hält, darum gebeten hatte, jenen konkreten Befehl doch noch einmal abzuwägen. Degradiert und aus der Partei ausgeschlossen, lastet in der Erinnerung die ihm widerfahrene Ungerechtigkeit noch nach Jahrzehnten auf der Seele.

Wie schwierig es ist, zwischen emotionalem Empfinden und rationaler Kriegslogik entscheiden zu müssen, veranschaulicht auch die Episode um den feindlichen Soldaten Harry Kleist, dem der Held das Leben schenkt. Viele Jahre nach dem Krieg

muß der einstige Partisan bei einer zufälligen Begegnung in Wien von dessen großer Lebenslüge erfahren. Die bloße Konfrontation mit seinem Lebensretter hat für Kleist tragische Folgen: Er erliegt einem Herzschlag.

Besonders eng und ohne Manipulationen des Schriftstellers sind Vergangenheit und Gegenwart in der achten Episode miteinander verbunden. Die Explosion des jugoslawischen Flugzeuges über dem Territorium der CSSR zu Beginn der siebziger Jahre, dessen Absturz die junge Stewardess Vesna überlebte, zwingt den ehemaligen Partisanen zu einer Parallele: Vesna, Zeugin der schändlichen Untat der Ustascha-Terroristen, steht vor seinen Augen neben Jagoda, dem jungen Mädchen, das als einziges ein Massaker der Ustascha-Faschisten 1942 im abgelegenen serbischen Dorf Ljubin Do überlebte. Beide Frauen versinnbildlichen Mahnung und Warnung vor Versuchen, durch Auslöschung von Leben die Geschehnisse aus dem Gedächtnis der Menschen verbannen zu wollen.

Vergangenheit und Gegenwart sind allein durch die Paralleliätät der Fakten miteinander verbunden. Insgesamt ist die Episode aber breiter gefaßt: Sie zeigt die Qualen der Zivilbevölkerung in Gorazda, die Untaten der Četnici in Mrmoljci und den skrupellosen Schlächter von Jasenovac.

Immer wieder tritt die Grundaussage des Autors hervor: Spuren sind unauslöschbar, einen Zeugen gibt es für jede Handlung. Denn vor der Geschichte ist nicht nur der ehemalige Partisan in den Zeugenstand getreten, mit dem Mädchen Jagoda, einem Hodscha und mit muslimischen Frauen leben in seinen Erinnerungen weitere Zeugen. Auch Henker und Foltersknechte, aus deren Aufzeichnungen zu ersehen ist, wie sie sich an den Qualen der Opfer weideten, gehören zu den Zeugen. Diese Grundaussage wird an anderer Stelle zum Hauptanliegen allen Nachdenkens über das Vergangene erhoben:

U čemu je sećanje, pitam se. Da se ne zaluta. (S. 93)

In der Konfrontation von Gegenwärtigem und Vergangenen wird ein Lernprozeß angedeutet, hat das offen und verhalten Tragische Warnfunktion. Der ehemalige Kämpfer sondiert sorgfältig die Erlebnisse aus dem Dunkel der Vergangenheit und trägt da-

mit Steinchen um Steinchen zur Beantwortung der entscheidenden Frage zusammen: Was tut der Mensch, um Mensch zu sein? In der neunten Episode, der Erzählung über die Rückkehr des Kriegers, die zahlreiche mythische Assoziationen hervorruft, wächst diese Frage in physisch schmerzhaft, beispiellose Tragik für den heimkehrenden Mann über. Sein zerstörtes Haus, die erloschene Feuerstelle, die schmerzvoll hereinbrechenden Erinnerungen an die Abwesenden, das Schweigen der Bewohner des Dorfes, die aus Angst ein Verbrechen an der Familie des Partisanen begingen - diese Bilder bilden den Kulminationspunkt des Buches. Erlebte Tragik wird für den Heimkehrer in höchstem Maße zur eigenen. Sie überschattet den friedlichen Alltag des einstigen Partisanen auch Jahrzehnte nach dem Krieg. Noch einmal tritt an seinem Beispiel die ganze Brutalität des Krieges zutage. Der Mann, der sich als einer der wenigen seines Dorfes persönlich für das Schicksal seiner Menschen verantwortlich fühlte und zu den Partisanen ging, muß sich nun eingestehen, daß sein Entschluß tödliche Folgen für die eigene Familie hatte. Die Bewohner des Dorfes, in dessen Umgebung ein erschlagener Deutscher gefunden wurde, kauften sich mit der Preisgabe der beiden einzigen Partisanenfamilien frei. Der Partisan verläßt für immer seinen Heimatort. Erst viele Jahre später erfährt er von jenen wahren Zusammenhängen. Er ist bereit zu vergeben, um selber weiterleben zu können. Der Abschluß des Erzählens trägt also nochmals explizit Mahn- und Appellcharakter.

Es ist auffällig, daß für dieses in den siebziger Jahren publizierte Werk beim Leser vieles an Wissen über den Zweiten Weltkrieg beim Leser vorausgesetzt wird. Seinem unverminderten Interesse an dieser Zeit intensivierten Lebens, das die Belastbarkeit des Individuums oft bis an die Grenzen des Möglichen ausschöpfte, wird Antonije Isaković durch die Verlagerung von der Darstellung monumentaler Ereignisse auf die Erörterung des Zusammenhangs zwischen Kriegsalltag und Pflicht des Einzelnen gerecht. Am persönlichen Weg eines Menschen handelt er praktisch das Schicksal einer ganzen Generation ab. So gewinnt die aus der Sorge über Gegenwärtiges, erahnbar aus der beiläufigen Bemerkung

Borio za nešto drugo, ostavi današnjicu, ima ona svoje. (S. 197)

angestrebte individuelle Erinnerungshandlung über wichtige Stationen des individuellen Werdens eines Menschen Symbolcharakter. Sie bringt das Motiv der Pflicht, der Solidarität der Individuen, einen moralisch-sittlichen Maximalismus, einen Appell hervor, sich jener menschlichen Werte wieder zu versichern, die sich im widersprüchlichen Kriegsalltag als wahrhaft humanistisch erwiesen haben.⁸

Dem entspricht die offensichtliche Intention des Autors, die individuellen Entscheidungssituationen und Konflikte, die physischen Bedrängnisse und moralischen Anfechtungen differenzierter zu sehen. Rationales und Emotionales stehen eng nebeneinander und bilden die Voraussetzung für die Kommunikation mit dem Leser, die Basis für die Glaubhaftigkeit der Handlungen, Gefühle und ihrer Wertung, die der Zeuge der Zeit vorgenommen hat. Dabei ist er in seinen expliziten Wertungen eher zurückhaltend. Es ist am Leser, die Erfahrung über den geschichtlichen Weg heute zu bewerten. Das Gebundensein an den schweigenden Čeperko ist dabei wesentliche Voraussetzung für die Strukturierung des Erzählmaterials in Form eines Zyklusses⁹.

Beibehalten wird der quasi-dialogische Erzählmonolog an das schweigende Gegenüber auch in dem ebenso in den entstehungsgeschichtlichen Kontext der siebziger Jahre gehörenden, jedoch erst 1982 zur Veröffentlichung freigegebenen Buch *Tren - 2* (Der Augenblick 2), das die "Zehnte Erzählung für Čeperko" enthält. Die Verzögerung der Herausgabe ist dem Thema geschuldet: Erstmalig wurde in der serbischen Literatur umfassend und kritisch die innenpolitische Situation 1948 im Kontext des Bruchs mit Stalin umfassend dargestellt. Die Intentionen des Autors zielen dabei auf die ideologischen Irrtümer und moralischen Deformationen eines "antistalinistischen Stalinismus" (ĆOSIĆ, D. 1990, S. 5) und seines tabuisierten Mysteriums "Goli otok" (Nackte Insel).

Hier erweist sich eine Modifikation des Ich-Erzählers als notwendig. Der Erzähler ist zwar Zeitgenosse, verfügt aber nicht über die spezifische Inselerfahrung. Doch nicht nur

deshalb ist er in seiner Zuverlässigkeit eingeschränkt; er hat zudem eigene Schwierigkeiten mit der Vergangenheit. Er ist daher, um mit Stanzel zu sprechen, in eine periphere Rolle gedrängt, als Suchender. Er- und Übermittelnder der recherchierten Erlebnisbereiche verschiedener Inselrückkehrer. Deren jeweils subjektive Perspektive fächert das Problem zwar auf, führt aber nicht zur endgültigen Ergründung der Umstände und eindeutigen Benennung der Täter und Opfer. Mit anderen Worten: Die dem Erzähler zugewiesene Rolle reicht nicht aus, um zu einer Objektivierung des Wissens und damit zu einer umfassenden Geschichtsanalyse zu gelangen. Zu stark wird der Erzähler in den Bann dessen gezogen, was er über Leben und Leiden derer erfährt, die einst die Ideale der Revolution teilten, an einem entscheidenden Punkt aber unterschiedlich reagierten. Der an ausgewählten individuellen Schicksalen symbolisierte tragische Weg zahlreicher Revolutionäre bildete den Auftakt für eine Welle "kritischer Literatur als Form der Klärung" (PALAVESTRA 1983, S. 197), die bis heute anhält.¹⁰ Sie ist eingebettet in eine aktuelle kontroverse Debatte um dieses unbewältigte Phänomen jugoslawischer Nachkriegsrealität.

Kommen wir nun zu Tren-1 zurück: Das Erzählen mit privater, fast intimer Intonation machte zwangsläufig eine Form notwendig, die die relativ selbständigen Erzähleinheiten (die einzelnen Episoden) in einen größeren Zusammenhang einfügen kann, damit das Grundanliegen des Autors, nämlich daß es um lebenswichtige Dinge von überprivatem Rang geht (KLOTZ 1982) nicht verwischt wird. Durch das zyklische Erzählen wurde dies u.E. voll und ganz erreicht. Es entsteht eine auf relativ selbständigen Teilen beruhende ganzheitliche Geschichte, die von einer einheitlichen Erzählhaltung geprägt ist. Mit diesen spezifischen künstlerischen Mitteln gelingt Isaković die Verdeutlichung der geschichtsphilosophischen Dimension von Kriegserfahrung. Die Wahl des Motivs des Rückkehrers aus dem Krieg und die Konfrontation von Vergangenem aus gegenwärtigem Sein heraus läßt erkennen, daß die Geschichten in den aktuellen Alltag hineinwirken und gravierende Bedeutung für den Erzähler selbst wie für die Leser haben. Der Krieg erscheint als intensives, qual- und wertvolles Grunderlebnis, daß das

aktuelle Verständnis des Erzählers von Mensch und Welt prägt. Der so entstandene Erfahrungshorizont wird mit der Wirklichkeit des Landes Mitte der siebziger Jahre konfrontiert. Enttäuschung darüber ist einzelnen verhaltenen Äußerungen des Erzählers zu entnehmen.

Das in verschiedenen Variationen erscheinende, metaphorisch als "Augenblick" differenzierter Erlebnisse und Entscheidungen präsentierte Leben verweist als "verdichtete Zeit" (PAVIĆ 1977, S. 45) in historischer Einbettung zugleich auf eine universelle Dimension. Das Paradigmatische mitgeteilter Selbsterfahrung kann als Plädoyer für die moralischen Grundwerte des Individuums im Interesse seiner kurzen Lebenszeit dienen.

3.2.2. Verständigung über eine ungeheuerliche Zeit- erscheinung - Aleksandar Tišma's erzählerischer Versuch über die Benutzung des Menschen - Upotreba čoveka

3.2.2.1. Zur Einführung

Bereits in Kapitel 3.1. haben wir vermerkt, daß der Roman Upotreba čoveka von A. Tišma den Versuch darstellt, die Zeit des Faschismus in einen größeren zeitlichen Kontext hineinzustellen und zu zeigen, wie unterschiedlich die Bevölkerung auf die Barbarei reagierte. Upotreba čoveka ist somit repräsentativ für eine Tendenz, die sich gegen Ende der siebziger Jahre vorsichtig auszuprägen beginnt. In starker Verallgemeinerung können wir sie als Versuch charakterisieren, das Antlitz des Faschismus in seinen Erscheinungsformen und Wirkungen zu ergründen, Klischees zu vermeiden, also eine unverstellte Sicht auf die Vergangenheit zu ermöglichen, eine Vergangenheit, die sich nicht abschütteln läßt, in der es nicht nur bewußt handelnde Kämpfer, sondern auch Menschen gab, die vom Strudel der Ereignisse fortgerissen und aus den verschiedensten Gründen zu Opfern wurden.

Aleksandar Tišma nutzt im Roman Upotreba čoveka (wie übrigens u.a. auch im Buch über den in Novi Sad lebenden Juden Miroslav Blam)¹ für die Fabel die sozial und national differenzierte Vojvodina und besonders ihr Zentrum Novi Sad, wo-

mit der Autor ein spezifisches Kolorit einbringt, das durch das Zusammenleben verschiedenster Nationalitäten und Minderheiten gekennzeichnet ist.² (In der Vojvodina siedelten im Laufe der wechselvollen Geschichte u.a. Serben, Ungarn, Slowaken, Rumänen und Ruthenen, zu denen besonders im 18./19. Jahrhundert auch Deutsche aus schwäbischen, z.T. bayrischen und österreichischen Landen, Spanier, Franzosen und Italiener hinzukamen. Im ersten jugoslawischen Staat, dem Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen wurde durch die Verfassung von 1921 die Vereinigung von Serbien und der Vojvodina sanktioniert; nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt die Vojvodina den Status eines autonomen Gebietes).

Novi Sad als Handlungszentrum bietet dem Autor günstige Voraussetzungen, um weit gefaßt, in scharf konturierten Episoden wesentliche Momente des Lebens von Angehörigen der serbischen und jüdischen Bevölkerung zu enthüllen. Zentrale Figuren des Romans sind die Halbjüdin Vera Kroner und der Serbe Sredoje Lazukić, beide Schüler am Gymnasium, die nach Beendigung des Krieges nach Novi Sad zurückkehren, Vera aus dem Bordell im Konzentrationslager Auschwitz, Sredoje aus den Reihen der Partisanen. Schlaglichterartig erhellt Tišma Lebenssituationen und Denkweisen weiterer Repräsentanten der Bevölkerung von Novi Sad, zu denen u.a. Robert, Sara und Gerhard Kroner, Sep Lenart, Milinko Božić gehören. Ihre Wege sind zeitweilig verflochten, gehen auseinander, um sich später erneut zu kreuzen oder für immer zu verlieren. Dies wird in den konkreten zeitlichen Koordinaten der Jahre des herannahenden Faschismus, über den Einfall deutscher und ungarischer faschistischer Truppen in die Vojvodina am 6. April 1941, während der dramatischen Okkupationsjahre in Novi Sad, sowie in Belgrad und weiteren Orten bis hin zu den unermeßlichen Leiden der Konzentrationslager dargeboten; vorgeführt werden auch einzelne Figuren, die die Schrecknisse des Krieges überstanden haben und einen neuen Anfang suchen.

3.2.2.2. Entscheidungen des Autors im Hinblick auf den Erzählvorgang

3.2.2.2.1. Das Tagebuch der Ana Drentvenšek als kompositioneller Rahmen und Erzählimpuls

Bereits die mit großen Buchstaben gedruckten Anfangsworte des ersten Kapitels *GOSPODJIČIN DNEVNIK* (Das Tagebuch des Fräuleins) weisen im Erzählauftakt auf etwas Besonderes hin:

Jedan od tih spomenara što se poklanjaju devojčicama da bi u njih skupile prigodne zapise svojih najbližih; ali u malom gradu, kakav je Novi Sad u-oči drugog svetskog rata, ovo je jedina donekle ukusna i privlačna, jedina intimna vrsta beležnice do koje se za novac može doći (TIŠMA 1977, S.7).³

Sofort ist damit als raum-zeitliche Koordinate die Stadt Novi Sad in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg charakterisiert. Der Leser erfährt weiterhin ohne Umschweife, daß Ana Drentvenšek, von ihren deutsch lernenden Schülern das Fräulein genannt, solch ein Poesiealbum kauft und genau am 4. Mai 1935 ihre Eintragungen beginnt. Am 1. November 1940 brechen die Aufzeichnungen plötzlich ab. Die Ursachen für diesen jähen Schluß sind zeittraffend vorweggenommen, beziehen sich also erstmalig in den bisher gegebenen Informationen auf kommandes Geschehen. Die Nachricht vom schlechten Gesundheitszustand des Fräuleins nach einer Lungenoperation spricht sich herum bis zur Mutter eines Schülers, bis zu Slavica Božić. Deren Sohn Milinko plant einen Besuch im Krankenhaus, informiert seinen Mitschüler Sredoje und seine Freundin Vera Kroner, womit für die entscheidenden Handlungsstränge zentrale Figuren eingeführt werden. Alle drei besuchen Ana Drentvenšek. Ana bittet Vera, das in der Wohnung zurückgelassene Tagebuch an sich zu nehmen und es zu verbrennen. Vera, auch das erfährt der Leser sofort, wird diesem Wunsch nicht nachkommen. Sie notiert im Buch die Sterbedaten der Ana und versteckt es in der elterlichen Wohnung; vier Jahre später wird es von Sredoje Lazukić, nunmehr Soldat der Befreiungsarmee gefunden. Durch den Schlüsselsatz *Cela prošlost će mu*

se vratiti (S. 18, Die ganze Vergangenheit wird zu ihm zurückkehren) wird für den Leser ein Signal gesetzt, sein Interesse ist auf das konzentriert, was sich ihm in den folgenden Kapiteln darbieten wird. Ebenso ist es ihm so möglich, die erst auf den letzten Seiten des Romans zur Sprache kommende nachträgliche Erfüllung der Bitte des Fräuleins zumindest zu registrieren, ohne daß ihm der Gesamtzusammenhang einsichtig wäre.

Der Wortlaut der Tagebucheintragungen wird erst im abschließenden Teil des Romans kommentarlos präsentiert. Die in immer größeren Abständen vorgenommenen Notizen offenbaren Leere, Eintönigkeit wie auch die Sehnsucht nach Aufgabe des Alleinseins und Erfüllung in der Liebe, Momente, von denen das Leben der Ana Drentvensek geprägt war.

Das Tagebuch erfüllt seine Funktion sowohl für die Komposition als auch für die Bedeutungsebene.

Zunächst ist die Geschichte über das Tagebuch wichtig als Rahmen. Dieser wird abgesteckt durch den Kauf des Poesiealbums, das als Tagebuch dienen soll (1. Kapitel), durch die Präsentation der Aufzeichnungen (21. Kapitel) und durch die Verbrennung des Tagebuchs (23. Kapitel). Darüber hinaus wird es im gesamten Roman nicht erwähnt.⁴

Als Privatlehrerin für deutsche Sprache ist Ana Drentvenšek zeitweilig von Bedeutung für wichtige Handlungsfiguren, die sich über eine Zeitlang um sie scharen. Durch das Tagebuch wird der Erzähler in die Lage versetzt, vorab über das zu informieren, was sich mit den zentralen Romanfiguren (Vera, Milinko, Sredoje) ereignen wird, denn sie sind irgendwie mit dem Tagebuch verbunden.

Der banale Inhalt des Tagebuchs steht ebenso in einer mehrfachen Funktion:

- als tragische Autobiographie individuellen menschlichen Seins und damit eine Variante von Leid; so wird ein Kontrast zu den übrigen Schicksalen im Roman aufgebaut;
- als Stimulus dafür, all das Ungesagte zu artikulieren, was das Fräulein ob seiner vereinfachten Sicht der Dinge und der Konzentration auf sich selbst nicht wahrnehmen konnte wie auch das, was nach dem Abbruch der Aufzeichnungen 1940 geschieht und die Wege der Figuren bestimmt. Es wird so auch

Parameter für die Gewichtigkeit anderer individueller Erfahrungen (z.B. von Vera und Sredoje);

- zudem übernimmt der Roman einige "poetische Prinzipien" des Tagebuchs, so POPOVIĆ (1980, S. 333 - 34), d.h. in bezug auf das Erzählen die Fragmentierung und die scheinbare Zufälligkeit der Anordnung der Textausschnitte sowie die Kompaktheit der zuweilen auf kleinem Raum vermittelten Fakten. Es wird der Eindruck erweckt, daß die komplexe Erzählweise des Romans zu einem echten Dokument wird.

Das Tagebuch der Privatlehrerin dient nicht schlechthin als Rahmen zur Objektivierung der Binnenerzählung, sondern auch als wichtiges handlungskordinierendes Mittel, das einzelne Wege und individuelle Entwicklungen im Interesse prägnanter Grundaussagen zusammenführt. Mit seinen knappen Vorausinformationen regt es dazu an, das kompakte Figurenensemble nunmehr in Detailaspekten vorzuführen.

3.2.2.2.2. Der Erzähler

Betrachten wir das Tagebuch als Präliminarium, so läßt sich bereits in diesem Auftakt feststellen, daß alle darin enthaltenen Informationen von außen abgerufen werden. Der Roman beginnt, wie bereits angedeutet, mit der Beschreibung des Tagebuchäußeren, wobei sofort die Besitzerin genannt wird. Erst danach wird minutiös der Kauf beschrieben:

Ona dakle otvara staklena vrata s masivnom, gvozdenom, u obliku opuštenog lista paprati izrezanom kvakom, izmedju dvaju izloga u kojima su skladno i pregledno rasporedjene poslovne knjige, sveske, nalivepera, olovke...; ulazi u uzanu, dugu, kao apoteka svečanu polutamnu prostoriju, koja miriše na drvo i lepak... (S.7 - 8)

Nach nochmaliger Artikulierung des Zwecks wird kurz, und zwar als Exkurs in die Zukunft, auf den Ablauf der Aufzeichnungen eingegangen:

Sveska je postala dnevnik; ona se postepeno puni rečima kojima Gospodjica pokušava da uobliči i o-

smisli sve ono što se s njom značajno biva. Dok jednog dana, 1. novembra 1940 ne napiše reči 'Nova bolest', kao što je već mnogo puta činila, ali kako više nikad neće činiti... (S. 9)

Dies weist zunächst auf einen Erzähler hin, der mehr weiß als die Figuren, der von außen auf das blickt, was er zu erzählen vorhat. In den sich anschließenden Kapiteln *Obitališta* (Wohnstätten) und *Gospodjičino doseljenje* (Die Ansiedlung des Fräuleins) werden diese Beobachtungen durch neue Aspekte erhärtet. Der Erzähler beschreibt hier die für die Figuren wichtige Szenerie: das Wohnungsinventar der Familien Lazović, Kroner und Božić, die bescheidene Wohnung der Ana Drentvensek, eine Beograder Wohnung, deren Erwähnung erst im späteren Erzählen ihre Logik erhält, das Krankenhaus in Zauerkammermünde und das Lager Auschwitz mit dem Krematorium als Endstation. Wesentliche Elemente der Biographie, die dazu führten, daß Ana nach Novi Sad kam, schließen sich an. Auch innerhalb dieser fragmentarischen Rückwendung nimmt der Erzähler die Wertung jener Lebensmomente vorweg. Mit dem bildhaften Vergleich *stupanje brodolomnika na kopno* (S. 22. Der Schiffbrüchige erreicht das Festland) ist über die Qualität dieses Lebens bereits vieles gesagt, was erst danach beschrieben wird.

Für die ersten drei Kapitel (d.h. einschließlich des als Rahmen fungierenden Auftaktkapitels) gilt so vorerst, daß hier dem Leser Informationen über wesentliche Handlungsfiguren, über raum-zeitliche Koordinaten, die für ihn nicht bis ins Letzte durchsichtig sind, über Lebensverhältnisse und biographische Einzelheiten (hier nur Anas) vermittelt werden. Sie können als eine leserorientierte Exposition gewertet werden und auf einen Erzähler verweisen, der durch die Art und Weise der Darbietung des Erzählmaterials, durch seine Anwesenheit im Auftaktkapitel zumindest angedeutet hat, daß ihm der Gesamtverlauf der Handlung einsichtig ist und der durch Rückwendung und Vorgriffe bereits am Beginn des Erzählens seine überschauende Perspektive unterstreicht.

Sein Vermögen zur Überschau über die erzählte Welt beweist der Erzähler weiterhin in Form der Wahrnehmung von räumlich

und zeitlich getrennten Handlungen und Geschehnissen. Er verfügt damit über ein Wissen, das den Gesichtskreis und die Denk- und Wahrnehmungsmöglichkeiten der einzelnen epischen Figuren objektiv überschreiten muß, da deren Wege individuell verschieden sind. Typisch dafür ist u.a. das Kapitel *Srti prirodne i nasilne* (Natürliche und gewaltsame Tode), in dem der Erzähler bereits im ersten Drittel des Romans (S. 130 - 135) summarisch die zeitlich und räumlich getrennten Endpunkte individueller Lebensläufe zusammenführt. Die alte Sara Kroner kommt in den Gaskammern von Auschwitz um, Gerhard Kroner wird durch einen Geheimdienstagenten erschossen, Nemanja Lazukić wird erhängt, Frau Lazukić wird Opfer einer Razzia in Novi Sad gegen Serben und Juden, Robert Kroner wird während der Deportation erschossen, Sep Lenart stirbt als faschistischer Soldat in einem russischen Dorf, Milinko Božić vegetiert als namenloser Rumpf in einem westdeutschen Krankenhaus dahin, um nur einige Beispiele zu nennen. Da damit das gesamte Figurenensemble erfaßt ist, beweist der Erzähler nachdrücklich seine Allwissenheit in bezug auf den Ausgang der Ereignisse. Sein Wissenshorizont scheint im Hinblick auf die Komplexität des Mitzuteilenden unbegrenzt. Konzentrierte sich *Tišma* im Roman *Knjiga o Blamu* auf eine zentrale Figur der Handlung, geht er hier also zugunsten eines möglichst vielschichtigen Bildes davon ab. Diese Intention des Autors nach Komplexität schlägt sich generell in der Art des Umgangs mit den Figuren nieder. Die im Gesamttext enthaltenen Dialoge, deren Anteil sehr gering ist, werden vom Erzähler vorbereitet. Sie sind Teil einer Szene, veranschaulichen das, was vom Erzähler bereits gesagt wurde:

Ali su pred prizorom spakovanih kofera shvatili da im bez drugoga dnevnik ne treba, da on postaje suvišan. "Da ga uništimo?" predloži nasumce Sredoje. Vera razmislivši za trenutak, lagano klimne glavom. "To je i onako bila njena želja. Da se spalili." Sredoje okleva, nakanjuje se, najzad ustaje, podize knjižicu sa stola i osvrće se za pogodnim mestom da rešeno izvrši...

"Može na ovome?" pita, gledajući ispitivački u Ve-

ru. "Može", odvrća ona, osmotrivši predmet i ne skrećući više pogled sa njega... Onda on, već zao- kupljen poslom po sebi, uzme knjigu i postavi je uspravno, raširenih korica, pali novu šibicu i pri- nosi je redom lepezasto raširenim listovima, pale- či jedan po jedan. (S. 330)

Diese dramatische Szene des Abschieds zwischen Sredoje Lazukić und Vera Kroner wird vom Erzähler durch die Andeutung vorbereitet, daß das Tagebuch der Ana Drentvenšek, das einst ihre Wege verband, durch die beabsichtigte Trennung zu einem überflüssigen Utensil geworden ist. Der knappe Dialog beider Figuren bestätigt dies, indem die Absicht, es zu vernichten, kundgegeben wird. Der Blick des Erzählers auf das brennende Buch zeigt, daß sich seine Voraussicht bewahrheitet hat. Es handelt sich um eine ausgesprochen auktoriale Dialogregie, was auch durch die Nutzung von *verba dicendi* (im Beispiel *predlagati, pitati, odvrćati*) und *verba cogitandi* (*razmišljati*) erhärtet wird (vgl. STANZEL 1985, S. 243).

Neben der überschauenden Allwissenheit des Erzählers werden auch Einschränkungen des Wissenshorizonts evident, "denn es gibt kaum ein Werk der Erzählliteratur, in dem sie (die Allwissenheit, A.R.) von Anfang bis Ende ohne Einschränkungen durchgehalten wird" (STANZEL 1985, S. 37). So auch bei Tišma; im 19. Kapitel (ab S. 224) erfolgt abrupt ein Wechsel der Erzählsituation. An die Stelle des dem Leser bisher vertrauten Erzählers, dessen Wissen sich größer als das der handelnden Figuren darbot, tritt nun unvermittelt Vera Kroner als Ich-Erzählerin. Der Wechsel der Erzählsituation wird bereits im ersten Satz angezeigt:

U sinagogi su nas držali tri dana, od 25. do 28. aprila. (S. 224)

Hinweise dafür, daß es sich um Veras Erzählen handelt, kann der Leser erst allmählich registrieren, und zwar auf Grund seiner in früheren Kapiteln erhaltenen Informationen über die zur Kroner-Familie gehörenden Personen.

*Mi smo poneli dva čebeta, pa smo sada jedno po-
strli za baku.. (S. 225)*

*Nismo znali šta je sa starima i decom, otac i ja
brinuli smo se zbog bake. (S. 227)*

Der Erzähler gibt in diesem Kapitel (und nur hier) seine Funktion vollständig an eine handelnde Figur ab, damit die Halbjüdin Vera über den Weg eines Teils ihrer Familie in das Vernichtungslager Auschwitz und über ihre aufrüttelnden Erlebnisse im Lager berichten kann. Dem Autor gelingt so ein überzeugendes, erschütterndes Bild eines individuellen Schicksals im Holocaust. Wir betonen dies gegen PEJČIĆ (1981, S. 85), die die formalen Merkmale von Veras Erzählen als Argument dafür einbringt, daß der Erzähler seine Rolle guten Gewissens an Vera abgeben könne. Es heißt in der Studie wörtlich: "Der Autor hat volles Vertrauen zu seiner Heldin. Er weiß, daß Vera die ihr anvertraute Rolle nicht mißbrauchen und durch ihr Erzählen die hergestellte Erzählweise im Roman stören wird..., sie spricht nur über das, was auch jeder andere hätte bemerken können. Ohne eine Spur von Selbstmitleid, ohne ein einziges Wort der Empörung und der Anklage gegen all das, was ihr widerfahren ist." Wir sind dagegen der Ansicht, daß die betonte Nüchternheit des Berichts vom Grad nicht erfolgter Bewältigung durch die Betroffene spricht. Die nicht verbal artikulierte Betroffenheit zielt auf den Leser und kann sein Verständnis für das Verhalten dieser Frau in den Nachkriegsjahren befördern. Gleichzeitig wird durch ein solches Erzählen der Symbolcharakter des Individuellen für eine grauenhafte Massenerscheinung verstärkt.

Weniger ausgeprägt sind Modifikationen des Prinzips der Auktorialität, sich jeweils in die handelnde Figur hineinzusetzen und dabei die erzählte Welt aus der Sicht dieser handelnden Figuren (personales Erzählen) darzubieten. STANZEL spricht in diesem Zusammenhang vom komplizierten Prozeß der Personalisierung der Erzählerfigur (1985, Kap. 7.1.), für den die erlebten Rede (ER) eine gewisse Signalfunktion besitzt. Auf die Polysemie des Begriffs "erlebte Rede" ist in vielen neueren Beiträgen aus unterschiedlichem Blickwinkel (z.B. FLEISCHER; MICHEL 1977, AUERSWALD 1984, STANZEL 1985, KÜHN

1988) verwiesen worden. Die ER ist ein markanter Teilaspekt der Erzählsituation, im vorliegenden Fall ein Ausdruck auktorial-personaler Demarkationsprobleme.

Im Unterschied zu den anderen oben genannten Autoren unterscheidet Stanzel nicht zwischen ER und erlebter Reflexion (um die es sich ja eigentlich handelt) und betont:

"So stimmen heute die meisten literaturwissenschaftlichen Erklärungen... insofern überein, als das Wesen der ER in der doppelten Sicht eines Sachverhalts durch einen Erzähler und eine Romanfigur angenommen wird." Unter Beibehaltung des Stanzelschen Terminus der ER scheint uns die von KÜHN vorgeschlagene knappe Definition als Konzentration auf das für die Kommunikativität des literarischen Textes Bedeutsame prägnant: "Die ER ist eine Form der Reflexionsdarstellung, durch die unausgesprochene Gefühle, Gedanken oder Assoziationen einer Figur gestaltet werden, wobei eine Kontamination zwischen Erzähler- und Figurenperspektive erfolgt" (S. 184).

Eine Prüfung des Romans im Hinblick auf die vorhin genannten Modifikationen auktorialen Erzählens ergab, daß solche auktorial-personalen Übergänge selten sind. Zwei Beispiele sollen genügen:

1.

Kronera je hvatao nov užas, užas od stvarnosti koja je poprimila crte košmara. Kuda pobeći? On je u toku rata, koji je pratio, bio čvrsto ubedjen da će Nemci na kraju biti poraženi, ali je sad shvatio da pred valjkom njihovog ludila njega neće spasti. Ludilo već hara, Sep je njegov vesnik, sutra će nahrupiti i na ovaj grad, na ovu kuću. Razmišljao je grozničavo čime bi se to dalo sprečiti. (S. 85)

Thematisiert wird hier Angst und Verzweiflung des Familienoberhauptes Robert Kroner. Der Fragesatz drückt Kroners emotionale Reaktion auf die Offenbarungen des Verwandten seiner Frau, des SS-Angehörigen Sep Lenart über dessen persönliche Beteiligung am Völkermord aus. Die erregte Frage *Kuda pobeći?*, formal in den Erzählertext gehörend, kann nur von der betroffenen Person gestellt worden sein. Es folgt dann

abermals ein Segment Erzählertext des den Gesamtzusammenhang überschauenden Erzählers (Vermittlerrolle durch die Reflexionsankündigung *shvatio*). Kroners erlangte Einsicht, daß seine Hoffnungen umsonst sind, ist logisch sein und nicht des Erzählers erreichter aktueller Erfahrungshorizont. Die erlebte Rede erscheint hier nicht im Tempus des Kontextes (Perfekt als Grundtempus des Erzählens im vorliegenden Fall), sondern im Präsens, was die Dramatik der momentanen Kronerschen Erkenntnis besonders unterstreicht.

2.

Neka nova, stroga lica izranjaju na svetlost električnih sijalica, s njima je i personalka, otvrdla, zaoštrena, sada joj čuje i ime: drugarica Jurković; ona drži govor o zakašnjavanju na posao, o vremenu koje se izgubi u razgovorima, čita sa spiska imena prestupnika... Apel, podseća se Vera, i grlo joj se steže u strahu. Hoće li nju izdvojiti, hoće li joj narediti da sljušti sa sebe haljinu, i vezavši je za stub u predvorju, odmeriti po njoj udarce batinom? Znoji se. (S. 150)

Thematisch geht es auch hier um Angst. Das für Vera extrem energische Auftreten der Personalchefin provoziert die plötzlichen Assoziationen zu einer negativen Erlebniswelt (der des Konzentrationslagers), die, angekündigt durch die Verbform *podseća* als Veras unausgesprochene Gefühle vorgetragen werden. Damit ist ein höherer Grad an Unmittelbarkeit und Authentizität erreicht. Der Leser kann sich direkt in die Figur versetzen; erhellt wird deren momentaner Gefühlszustand.

Tišma, der sich das Ziel stellt, die konkreten Beziehungen zwischen einzelnen Individuen und gesellschaftlicher Welt in einem brisanten Abschnitt geschichtlicher Entwicklung ästhetisch zu bewältigen, gibt dem Prinzip der Auktorialität den Vorzug. Er entschied sich für einen Erzähler, der außerhalb des Geschehens steht und der von Anfang an und fast durchgängig unter Beweis stellt, daß ihm der Gesamtzusammenhang seiner erzählten Welt einsichtig ist. Das Erzählte wird als in

der Vergangenheit liegend betrachtet, aus einer panoramaartigen überschauenden Perspektive, die über die Rekapitulation spezifischer Verhältnisse und deren Wirkung auf die Individuen die zeitkritische Stimmung des Autors hervorbringt.

Die demonstrierte Überschau des als fiktive Figur nicht mehr greifbar werdenden Erzählers ermöglicht einen häufigen Schauplatzwechsel und die Herstellung von Beziehungen, die den Gesichtskreis und die Wahrnehmungsmöglichkeiten der einzelnen handelnden Figuren überschreiten. Diese Vorgriffe, Rückwendungen und summarischen Zusammenführungen bestätigen die Dominanz des Prinzips der Auktorialität, getragen von einer zur Allwissenheit tendierenden Erzählinstanz, die sich jedoch im vorliegenden Fall nicht zu einer eigenständigen Persönlichkeit mit auch physisch bestimmter Existenz (durch Floskeln, verbale Gefühlsbekundungen, direkte Hinwendungen an den Leser, Bezug auf sich selbst u.ä.) konstituieren läßt. Insofern tritt sie als abstraktes Prinzip in Erscheinung. Zum Wesen eines solchen Erzählers gehört, daß nicht subjektiv eine Figur in den Mittelpunkt gerückt, sondern jede entsprechend ihrer aktuellen Stellung im jeweiligen Erzählgeschehen behandelt wird.

3.2.2.2.3. Die Anordnung der Kapitel

Mit dem Vermögen des Erzählers zur Überschau seiner gesamten erzählten Welt und deren Kundgabe u.a. in Form von Rückwendungen und Vorgriffen korrespondiert die Anordnung der insgesamt 23 Kapitel. Sie stellt ebenfalls eine wichtige erzählstrategische Entscheidung des Autors dar.

Es ist bereits an einigen Details gezeigt worden, daß hier kein chronologisches Erzählen vorliegt, vielmehr wird das zeitliche Nacheinander der Handlung aufgelöst. Der Erzähler ist der Pflicht enthoben, die Kausalität der Ereignisse, ihre Verflechtungen und Verbindungen darzulegen; diese Aufgabe wird an den Leser delegiert. Dieser Verzicht auf ein klassisches realistisches Erzählverfahren fordert den Leser zu angespannter Aufmerksamkeit heraus, die dargestellte Welt zu ordnen, die Detailprozesse zusammenzuführen und für sich nachträglich in einen logischen Zusammenhang zu bringen.

Ein Blick auf die Kapitel läßt thematisch zumindest eine Dreiteilung erkennen:

1. Kapitel mit einem zentralen Erzählthema:

- Das Tagebuch (Kap. 1; 21)
- Wohnstätten (Kap. 2)
- Über die Gründe der Eltern, ihre Kinder bei Ana Drentvenšek die deutsche Sprache erlernen zu lassen (Kap. 4)
- Die Abende bei den einzelnen (Kap. 5)
- Beschreibung des Äußeren der am Geschehen beteiligten Figuren (Kap. 10)
- Straßenszenen (Kap. 13)
- Natürliche und gewaltsame Tode (Kap. 15)
- Abschiede von Zuhause (Kap. 18)

In diesen Kapiteln wird, jeweils abhängig vom Thema, eine Fülle von Figuren erwähnt. Ausnahmen bilden nur das 13. Kapitel (Straßenszenen der Stadt Novi Sad) und das 21. Kapitel (Tagebuchinhalt). Es sind dies eine Art summarische Kapitel, in denen beschreibend und reich an Details Merkmale und Zustände zusammengefaßt sind. Sie verlangsamen das Erzähltempo und dienen zur Anreicherung und Abrundung der dargestellten Welt bei Tišma, auch formal auffällig in der Verwendung des Präsens als Grundtempus.

2. Kapitel, die sich auf die Darbietung einer Figur konzentrieren:

- auf das Fräulein (Kap. 3)
- auf Sredoje Lazukić (Kap. 7, 17, 20, 22)
- auf Vera Kroner (Kap. 9, 16, 19)
- auf Robert Kroner (Kap. 6)

Diese Kapitel mit novellistischem Charakter sind durch berichtendes Erzählen gekennzeichnet (Grundtempus Perfekt). Sie raffen individuelle Wege, die für die Gesamthandlung wichtig sind. Ebenso führen sie Nebenfiguren ein, die nur zu der jeweiligen zentralen Figur im Verhältnis stehen (z.B. der Offizier des Geheimdienstes zu Sredoje, die Bordellbesitzerin Olga Hercfeld zu Robert Kroner).

Außerdem erfolgt in diesen Kapiteln eine Erweiterung der räumlichen Koordinaten der Handlung (Sredojes Aufenthalt in Belgrad und Celje, Veras Reise nach Frankfurt/M.).

3. Kapitel, die Verflechtungen zwischen den Figuren im Roman darbieten:

- die Bekanntschaft von Vera, Sredoje und Milinko in der Tanzschule, ihre Neigungen, Sympathien und Antipathien (Kap. 8)
- Das Leben im Hause der Kroners während des Krieges (Kap. 11, 12, 14)
- Veras und Sredojes Versuch, ein Leben zu zweit aufzubauen (Kap. 23)

Es sind dies die unmittelbar an die Fabel gebundenen Kapitel. Für den Erzählvorgang ist aus dieser Anordnung zusätzlich abzuleiten, daß der Erzähler sein Wissen in Blöcken darlegt. Der Herstellung übergreifender Sinnzusammenhänge zwischen den Blöcken versagt er sich. Auf diese Weise wird die Schwierigkeit, individuelle Lebensläufe in einem komplizierten Abschnitt der Geschichte zu erfassen, zusätzlich im Erzählen thematisiert.

3.2.2.3. Die polemischen Figurenentwürfe des Autors als Denkanstöße

Vera Kroner und Sredoje Lazukić repräsentieren exemplarisch die zwei zentralen literarischen Figuren, die bei Tisma favorisiert sind um darzustellen, wie individuelle Momente im Leben Einzelner auf einen bedrohlich herannahenden Konflikt wirken. Um Vera und Sredoje, deren unterschiedliche Wege in den Jahren der Okkupation sich nach Kriegsende dank der Existenz des Tagebuchs erneut kreuzen, kreisen prägnante Grundbeobachtungen des Autors. Sie veranschaulichen zugleich das Umfeld, in dem beide Figuren agieren. In geraffter Darstellung werden deshalb wesentliche Aspekte des Figurenaufbaus nachvollzogen, die der Leser aus der aufgelösten Chronologie des Romans zu konstituieren hat. Dieser Versuch, die Darbietung der Figuren unter Einschluß inhaltliche Momente zu rekonstruieren, erweist sich als unumgänglich für das Verständnis der vom Autor bevorzugten Problemfelder und damit letztlich für die künstlerische Aussage.

Vera Kroner und die Kroner-Familie

Vera Kroner, zu Beginn der Okkupation in der Vojvodina höchstens achtzehn Jahre alt, stammt aus einer begüterten Kauf-

mannsfamilie. Ihr Vater Robert Kroner kam einst aus Wien nach Novi Sad, um das Geschäft des Vaters zu übernehmen. Er ist Jude. Zum Entsetzen seiner Familie hatte er einst Rezi, das ehemalige Dienstmädchen deutscher Herkunft geehelicht, das ihn seit seiner Jugend faszinierte. Nach Übereinkunft des Ehepaares werden beide Kinder, Vera und Gerhard, nach den Regeln jüdischen Glaubens erzogen. Während Gerhard den Religionsunterricht mit Leidenschaft betreibt, von den jüdischen Ritualen fasziniert ist, schreckte Vera schon als Kind vor dem Gang in die Synagoge zurück. Im Innern ihrer elterlichen vier Wände ansonsten das sorglose Dasein einer Bürgerstochter führend, begreift sie auf ihrem Weg ins Erwachsensein das Widersprüchliche ihrer familären Verbindung. Sie gesteht sich ein.

da su u nje, u njenoj kući mešanih vera i narodnosti i jezika, običaji u neredu, u smešnom neskladu, da se nadvikuju švapsko rskanje i jidiš siktanje, da se brkaju praznici, jer za svaki - za Novu godinu, za Uskrs, za Božić - postoje dva, tri različita datuma i naziva i rituala, pa se ništa od toga istinski ne praznuje, niti istinski u bilo koji veruje. (S. 66)

Diese Erkenntnis ist schwerwiegend. Mit den zusätzlichen Informationen über die Zurückgezogenheit der Großmutter Sara, die mit der Schwiegertochter nichts zu tun haben will, mit der Erwähnung der regelmäßigen Besuche von Robert Kroner im Freudenhaus der Olga Hercfeld. - ein Ersatz für die erloschene Leidenschaft zur Ehefrau Rezi -, deutet Tišma vorsichtig an, daß die Kroner-Familie bereits vor dem Krieg in zwei Welten lebt, ihre Moral und Traditionsbindung schon vor der Okkupation allmählich zerfallen.

Der Autor reflektiert die Realität ohne Beschönigungen. Ende 1941 hat Robert Kroner bereits seinen Laden verloren; dieser wird nun von dem von den Okkupanten eingesetzten Ungar M. Armanji geführt. Kroner ist ihm als unentgeltliche Arbeitskraft zur Seite gestellt.

Als Verkörperung dunkelster, todbringender Vorahnungen er-

scheint der SS-Angehörige Sep Lenart, leiblicher Bruder von Rezi Kroner, in deren Hause. Er darf sich kurz vom Überfall auf die Sowjetunion erholen. Lenart, einst Dienstbote bei einem begüterten und inzwischen umgebrachten Juden, ist SS-Angehöriger, um selber etwas darzustellen. Seine Denkart ist primitiv, er ist gerade davon besessen, anderen Leid zuzufügen. Die im Hause der Kroners zunächst geübte Zurückhaltung gibt er schnell auf. Vor dem naiven, gutgläubigen Robert Kroner streicht er seinen persönlichen Anteil an den Massenliquidationen und damit an dem heraus, was wenig später über Novi Sad hereinbrechen wird. (Im Januar 1942 fanden in Novi Sad die ersten großen Massaker der Horthy-Faschisten an Juden und Serben statt). Für den aufgeschreckten Robert Kroner ist Lenart ein Verrückter. Er ist ihm nicht gewachsen. Sein Volk verfluchend, das ermordet wird, weil es nicht morden könne (S. 85 - 86), ergibt er sich fatalistisch den kommenden Dingen.

Anders Gerhard, er lehnt es instinktiv ab, sich mit seinem durch die Rassengesetze vorbestimmten Schicksal abzufinden. Vom Studium an der Universität suspendiert, kehrt er heimlich nach Hause zurück und weicht der angeordneten Zwangsarbeit aus. Milinko, der Freund aus der Vorstadt, ermöglicht den Kontakt zu einer illegalen Gruppierung. Durch Verrat wird Gerhard verhaftet und schließlich "auf der Flucht erschossen".

Einzig nach der Verhaftung des Sohnes wird die Mutter Rezi Kroner, die ansonsten das Geschehen um sich herum weder versteht noch sonderlich beachtet, aktiv. Sie macht sich auf die Suche nach Gerhard, erregt das Mitleid des Wehrmachtssoldaten Herman Arbajtzam, eines eher als Mitläufer denn bewußter Nazi dargestellten Mannes, dessen späte Leidenschaft sie wird. Kurz vor der Befreiung von Novi Sad wird sie Arbajtzam zur eiligen Flucht heim ins Reich überreden und mit den flüchtenden Faschisten das Land verlassen, während für den jüdischen Teil ihrer Familie noch im Frühjahr 1944 der Leidensweg ins Konzentrationslager beginnt.

Die vom Autor über die Erzählinstanz herausgearbeiteten unterschiedlichen Haltungen innerhalb der Kroner-Familie befördern in vielem das Verständnis für das Verhalten Veras. Aus

Furcht vor Offenbarung der zwiespältigen Verhältnisse in ihrem Elternhaus lebt sie bewußt zurückgezogen. Eine gewisse Anziehungskraft besitzt für sie lediglich die Tanzschule. Hier lernt sie, sich zu bewegen und hier wird sie sich ihres Körpers bewußt. Das erste Jahr der Okkupation bringt Vera in einen tragischen Konflikt, der dem der Sofka aus Borisav Stanković' Nečista krv (1910, dtsh. Hadschi Gajka verheiratet sein Mädchen, 1956) ähnelt. Vera ist fortan wie Sofka eine Gefangene im eigenen Hause. Während Sofka das Opfer eines patriarchalischen Milieus war, ist Vera das Opfer von nationalem und Rassenhaß. Tišma wirft die Frage auf, welche inneren Möglichkeiten ein Mensch wie Vera hat, um sich wider eine erdrückende Übermacht von Feindseligkeit zu behaupten, sich als Jüdin vor Erniedrigungen und vor physischer Vernichtung zu bewahren. Sie scheitert einerseits an des Vaters Angst und Unvermögen, andererseits an Mikloš Armanji, der sich scheut, mit ihr zu fliehen. So erlöschen jäh Veras Traumvisionen von einem freien Leben in einer großen Stadt. Veras unbändiger Lebenswille steht fortan in krassem Gegensatz zu den Möglichkeiten, die sie hat. In einer Synagoge zusammengetrieben, warten Robert, Großmutter Sara und Vera auf den Transport nach Auschwitz. Auf dem Weg dorthin wird der Vater erschossen. Kurz danach verliert Vera bei den Selektionen auch die Großmutter. Die im Titel suggerierte These von der "Benutzung des Menschen" wird in Veras Schicksal explizit umgesetzt, sie endet im Bordell des Lagers, überlebt aber. So kann sie im Juli 1945 nach Novi Sad zurückkehren.

Veras Eindrücke sind niederschmetternd: das elterliche Haus ist geplündert, die Nachbarn begegnen ihr mit Scham oder Ahnungslosigkeit. Sie stellt sich die Frage, was andere wohl getan haben mögen, als sie im Lager war. Als Postangestellte versucht sie, sich an die neue Umgebung zu gewöhnen. Dennoch überschatten die Erinnerungen an das Leid ihr Dasein. Als Vera versucht, ihren Lebenslauf schriftlich zu fixieren, läßt Tišma dies den Erzähler so kommentieren:

Začudjuje je koliko u njoj, čim je saopštila osnovne podatke o porodici, ima malo da kaže, uvidja

*koliko su stradanja kroz koja je prošla - opšta,
a ukoliko su posebna, neizreciva. (S. 152)*

Das persönlich erfahrene Leid läßt Vera den totalen Rückzug in sich selbst suchen. Auch die lang erwartete Begegnung mit der Mutter, die nunmehr als Ehefrau von Herman Arbajtzam in der Bundesrepublik lebt, bringt nur Entfremdung. Als Opfer kaum vergangener Barbarei steht sie hilflos den für sie bestürzenden Bildern ungestümer Lebenslust und zynischer Verdrängung gegenüber. Aufgeschreckt und desillusioniert kehrt sie nach Novi Sad zurück.

Sredoje Lazukić

Auch Sredoje Lazukić stammt aus einer gemischten Ehe zwischen einer sog. "bunjevka" (Vertreterin der kroatischen Bevölkerungsgruppe in der Backa, einem Teilgebiet der Vojvodina) und dem Advokaten und serbischen Nationalisten Nemanja Lazukić. Lazukić haßt alles, was nicht serbisch ist, gleichermaßen: die Ungarn als die einstigen Herrscher in der Vojvodina, die Deutschen und Juden wegen ihres materiellen Wohlstands. Sredoje lebt das Leben eines desorientierten jungen Burschen, dem seit seinem achtzehnten Lebensjahr die Besuche im Freudenhaus über alles gehen, als Auftakt einer - wie Tišma es akzentuiert - fürderhin immer stärker sein Leben bestimmenden triebhaften Neigung gegenüber allem Weiblichen. Nemanja Lazukić zwingt in den Kriegstagen 1941 seine Söhne, mit ihm nach Belgrad zu fliehen. Er setzt auf die reguläre Armee, deren Auseinanderfallen jedoch schon offensichtlich ist (Das Heer des Königreichs kapitulierte bereits am 17.4.1941). Auf dem Weg dorthin findet Sredojes Bruder Rastko bei einem Fliegerangriff den Tod. Schließlich kommt auch die zurückgelassene Mutter während einer Razzia ums Leben. Dennoch arrangiert sich der Vater mit den Okkupanten. Als Schmuggler und Spekulant kann er sich im besetzten Belgrad etablieren. Zu seine Kunden zählen deutsche Offiziere aus höchsten Kreisen, so auch der Gestapo-Offizier Valdenhajm, durch dessen Vermittlung Sredoje eine Anstellung bei der Polizei erhält. Sredoje nutzt dies, um sich Frauen gefügig zu machen. Eine Wende bringt erst eine absurde mitternächtliche Szene, das homosexuelle Verlangen des Gestapo-Offiziers Valdenhajm, ge-

gen das sich Sredoje vehement wehrt: Er erschießt Valdenhajm. Partisanen finden den in den Wald Geflüchteten und nehmen ihn in ihre Reihen auf. Nemanja Lazukić hingegen wird von der Gestapo erschossen.

Sredojes Zugehörigkeit zu den Partisanen ist also nicht die Folge eines Gesinnungswandels, sondern einer zufälligen Situation, doch begreift er allmählich die Unhaltbarkeit früherer Lebensprämissen (S. 275). Als Angehöriger einer Einheit der Volksbefreiungsarmee trifft er schließlich am 27. Oktober 1944 als Befreier in Novi Sad ein. Das von ihm gefundene Tagebuch der Ana Drentvenšek ist die einzige Verbindung zu früheren Zeiten. Die landesweite Befreiung erlebt Sredoje im slowenischen Celje. Seiner 1947 vorgetragenen Bitte um Suspendierung von der Armee wird nicht stattgegeben, 1948 gerät er, da er seine Unzufriedenheit darüber nicht verhehlt, mit anderen in den Verdacht, ein Staatsfeind zu sein, er muß eine einjährige Gefängnisstrafe verbüßen. Seine Bindungen an die junge Dominika sind nicht stark genug, um ihn aufrichten zu können. 1950 beschließt er, in seinen Geburtsort Novi Sad zurückzukehren. Hier gibt er Privatunterricht wie einst Ana Drentvenšek und begegnet Vera Kroner. Bezugspunkt ihrer zeitweiligen Gemeinsamkeit ist immer wieder das Tagebuch des Fräuleins. Über der relativen Sorglosigkeit der Vorkriegsjahre liegt ein Hauch von Unwirklichkeit. Vera vergleicht ihren Leidensweg mit dem auf ganz andere Art tragischen Schicksal der Ana Drentvenšek. Hatte nicht Ana die Möglichkeit der Wahl, während diese Vera gleich Millionen von Opfern genommen war? (S. 325) Angesichts dieser Frage erscheint Vera das Tagebuch wie eine Farce, sie schreit das Unbewältigte in den Raum. Sredojes und Veras Suche nach Schutz, Wärme und Geborgenheit in einer tiefen Liebebeziehung hält der Zeit nicht stand, bleibt mehr und mehr auf das rein Körperliche beschränkt. Beide sind nicht in der Lage, sich ein Leben zu zweit aufzubauen und sich in die sozialen Verhältnisse zu integrieren.

Das den Roman beschließende Ritual der Tagebuchverbrennung ist auch das Ende ihrer Verbindung; die Endpunkte sind mit dem moralischen Untergang des Alkoholikers Sredoje und mit dem Freitod von Vera dem Leser bereits bekannt.

Aus der Betrachtung lassen sich folgende Momente verallgemeinern:

1. Auf dem Hintergrund einer Fülle künstlerischer Literatur über den Zweiten Weltkrieg und antifaschistischen Widerstand greift Tišma polemisch in den aktuellen literarischen Prozeß der 70er Jahre ein, indem er an zwei Kunstfiguren und ihrem jeweiligen Umfeld zeigt, daß die Einteilung der Geschichte in Sieger und Besiegte, in Peiniger und Opfer, Kämpfer und Nichtkämpfer weiterer Differenzierung in der literarischen Präsentation bedarf.
2. Daher entschied sich der Autor für ein bürgerliches bzw. kleinbürgerliches Milieu und für national gemischte Familien, was bisher ungenügend reflektiert wurde.
3. Vera Kroner und Sredoje Lazukić sind sozial und ethnisch differenziert und in entscheidenden Jahren ihrer Entwicklung dargestellt. Über das heterogene Sozialverhalten innerhalb der Kroner-Familie verweist der Autor darauf, daß einzelne Wege durch eigenes (sorgloses, zeitunkritisches) Verhalten mit herbeigeführt wurden.
4. Die differenzierten Konturen von Vera und Sredoje in den Jugendjahren befördern das Verständnis dafür, daß hier das Kriegserlebnis nicht zur Aufgabe von Idealen führen konnte, beide Figuren traf der Krieg unvorbereitet. Beide vermochten die sozialen und zeitgeschichtlichen Zusammenhänge ihres Lebens nicht voll zu erkennen, was auch ihrer Jugend geschuldet ist.
5. Die Konfrontation mit dem Tode in Auschwitz setzt den existentiellen Lebenswillen des jungen Mädchens frei. In der Friedenszeit reicht dieser jedoch nicht aus, um erfahrenes Leid selber bewältigen zu können, hierfür wäre größere und feinfühligere Hilfe von seiten der gesellschaftlichen und sozialen Umwelt vonnöten gewesen. Die schnellebige Revolution trug diesem Umstand im konkreten Einzelfall nicht Rechnung. Auch die Familie konnte im Falle Veras ihre humanisierende Funktion nicht wahrnehmen.
6. Der groteske Zufall, der Sredoje in die Reihen der Partisanen führt, ist ein weiteres polemisches Moment, mit ihm wendet sich Tišma vehement gegen die Ausschließlichkeit bislang verbreiteter Vorstellungen und künstlerischer Darstel-

lungen. Er sucht die heroische Komponente aufzubrechen, veranschaulicht an einem konkreten Fall die widersprüchlichen Verhältnisse im Krieg und in der Revolution: Nicht jeder, der zeitweilig der Revolution dient, muß ein Revolutionär sein.

7. Die Titelthese von der Benutzung des Menschen wird nicht nur an Vera Kroner exemplifiziert, sondern ist auch auf die Kontrastfigur Sredoje zu beziehen, jedenfalls in dem Sinne, daß dieser Figur und ihren vorhandenen individuellen Prädispositionen der tiefere Sinn des zeitlich begrenzten Handelns als Partisan nicht voll einsichtig wird. Dieses Moment bestimmt in vielem auch den Widerspruch zwischen individuellem Wollen und sozialer Realität nach dem Krieg, der sich für Sredoje auftut.

8. Die wichtigen Figuren haben jeweils entsprechende Kontrastpartner, die mögliche Verhaltensalternativen zumindest punktuell in das Bewußtsein rücken. Ein solcher ist in Veras Jugend ihr Bruder Gerhard und nach dem Krieg die praktisch denkende, lebenserfahrene Jüdin Micika.

Milinko Božić fungiert als Kontrastfigur zu Vera und Sredoje. In seinem von Rationalität, Wissensdurst und Bescheidenheit geprägten Wesen findet Robert Kroner das, was er an seinen Kindern vermißt, einen aufmerksamen Zuhörer. In langen Gesprächen bauen sie sich in der Atmosphäre der Kronerschen Bibliothek eine Gegenwelt zu Brutalität, Haß, Willkür und Gewalt auf, die Hoffnung auf anderen Lebensmöglichkeiten des Individuums aufkommen läßt. Bücher schaffen eine Atmosphäre *pun spokojstva i uravnoteženosti, dostojanstva i razuma* (S. 94, voller Ruhe und Ausgeglichenheit, Würde und Vernunft), und in ihrer Mitte steht ein Mensch, der den Großen der deutschen Geistesgeschichte vertraut (genannt sind u.a. Goethe, Schiller, Heine, Feuchtwanger), sie als Zeichen des Widerstands aufruft und so Kraft schöpft.

Die Bibliothek als eine Art *kovačnice istorije* (S. 94, Schmiede der Geschichte) zu bezeichnen, birgt allerdings angesichts der Passivität von Kroner eine ironische Distanz des Autors in sich.

Der junge Milinko Božić zieht aus den Begegnungen mit Kroner seine Konsequenzen, er geht von seinem abstrakt humanistischen Credo ab, dem zufolge *zlo se obavezno gubi u sukobu sa*

vrlinom (S. 53, das Böse, wenn es auf die Tugend trifft, zwangsläufig verschwindet). Er meldet sich, wenn auch spät, in die Reihen der Befreiungsarmee. Milinko wird zum Sinnbild des "unerkannten Siegers": Schwer verwundet, wird er in einer Uniform der Wehrmacht gefunden (er hatte sie als Auszeichnung für seinen Einsatz erhalten) und vegetiert in einem Feldlazarett im Westen Deutschlands als namenloser Rumpf dahin, preisgegeben dem Vergessen. Auch er wird nicht erleben, ob seine ethischen Ideale realisierbar sein werden oder nicht.

Figuren wie Vera Kroner, Sredoje Lazukić und auch Milinko Božić demonstrieren Grundmuster menschlichen Verhaltens, die auf nüchterner Analyse beruhen. Sie belegen die Forderung nach historischer Gerechtigkeit, was eben auch heißt, daß sich nicht an jedem individuellen Weg ein Entwicklungstrend bestätigen läßt.

3.2.2.4. *Tišmas* Beitrag zur Ergänzung eines bislang unvollständigen Bildes

Milinko Božić als eine der wesentlichen Figuren im Roman wünscht sich unter dem Eindruck des in Kroners Bibliothek gespeicherten Wissens ein Buch,

u kojoj nema ničeg suvišnog, kao često u udžbenicima, ..., već samo suština, da se može naći bez sledjenja reda po vremenu (kao u istorijama) ili po vrsti i veličini (kao u udžbenicima iz prirodnih nauka) nego slobodno prema potrebi. (S. 55)

Dies ist quasi *Tišmas* künstlerisches Prinzip in bezug auf Komposition, Stil und Ideengehalt. Ausdrucksstarke Bilder vom Leben des jüdischen und serbischen Bürgertums, von bedrückender Armut in den Arbeitervorstädten, vom Treiben in den Freudenhäusern stehen neben realhistorischen Fakten. Erläuterungen zum Verhältnis der einzelnen Bevölkerungsteile Jugoslawiens zu den Juden, zum deutschen Vorstoß gen Osten und seinen Auswirkungen auf Novi Sad u.a. Hinzu kommen verknäppte Informationen zu den Wohnstätten der Einzelnen, zu den darin

befindlichen Körpern und zu deren Endstationen. Der Kern des Verfahrens liegt in der Suggestivität der willkürlich aneinandergereihten Ausschnitte aus der dargestellten Welt, die auf eine emotionale Reaktion des Lesers zielen, um sehr widersprüchliche Lebenshaltungen innerhalb eines Systems wie auch in der individuellen Entwicklung zu verstehen. Diesem Ziel ist auch die Ausformung des Erzählers untergeordnet, dem zwar die komplexe erzählte Welt einsichtig ist, der aber nicht explizit wertet.

Persönliches Betroffensein durch Erfahren bedrängender Erlebnisse und ihrer sozialen Hintergründe kann so zum Erkennen der Ursachen für die Benutzung des Menschen führen, damit Betroffensein von Geschichte nicht zur Verzweiflung an Geschichte führt. Damit korrespondiert u.E. das Literaturverständnis des Autors, das er Ende der siebziger Jahre so formulierte: "Beim Lesen von Literatur erfahren wir, wie einzelne Menschen lebten, erfahren wir unsere menschliche Vergangenheit. Und da wir über gewisse ethische und moralische Konstanten verfügen, die uns allen gemeinsam sind, entscheiden wir uns positiv gegenüber dem Guten und negativ gegenüber dem Bösen. So erhält unsere Psyche neue Impulse, um nicht von ihrem Weg abzugehen. Versucht sie dies dennoch, erfährt sie Korrekturen, die sie auf den alten menschlichen Weg zurückbringen. Mehr kann man allerdings von Literatur nicht erwarten" (TIŠMA 1979, S. 16).

Tišma ist Zeitgenosse. Daher stehen viele seiner literarischen Werke unter zwei hauptsächlichen, unverdrängbaren Eindrücken, die in den Romanen (u.a. Knjiga o Blamu, Upotreba čoveka) in jeweils variiert Form eine Rolle spielen: das Massaker gegen Juden und Serben im Januar 1942⁵ und die als Durchgangslager benutzte jüdische Synagoge. Im Roman Upotreba čoveka ist an die Synagoge der Leidensweg des jüdischen Teils der Kroner-Familie gebunden; das Massaker ist Hintergrundmotiv und Anlaß für die künstlerische Darbietung eines Faschismusbildes, das wesentliche Aspekte der Vor- und Nachgeschichte mit integriert.

Im 1972 publizierten Roman Knjiga o Blamu initiieren Ort und konkretes Ereignis bestimmte Grundmuster zurückliegender Vorgänge und menschlichen Verhaltens, die von einem in der drit-

ten Person dargebotenen Erzähler, der überwiegend aus der Sicht des zufällig überlebenden Juden Miroslav Blam erzählt, vorgetragen werden. Eine Erinnerungshandlung aus der Position der fünfziger Jahre (genannt ist das Jahr 1957) wird konkret, zur schmerzhaften Rekapitulation des persönlichen Weges von Blam betrieben, dem keine weitere Figur gleichberechtigt nebengeordnet ist. Die Nutzung verbürgter und fiktiver Dokumente wie die gelegentlichen Abschweifungen des Erzählers von den gedanklichen Streifzügen seines Helden führen zu einer gewissen Objektivierung des Erzählens. In Blams Fall erreicht die Synagoge die symbolische Bedeutung einer Endstation anderer Art: Erfahrung von Leid, die ihm verschlossen blieb, wird zu einem quälenden Alptraum. In Momenten der Phantasie sieht er sich gemeinsam mit seinem in der Illegalität erschossenen Schulfreund Cutura nach dem Verräter der Eltern fahnden. Die Lösung hat für Blam kathartische Wirkung. Er ist nicht in der Lage, den Verräter in der Konfrontation zu töten, was seinen Tod bedeutet. Dieses Todesurteil, Produkt der Phantasie, befreit Blam von seinem Alptraum. Die ihn während eines Konzerts in der Synagoge heimsuchende Vision vom nächsten Krieg zeigt ihn als Opfer.

Eine solche philosophische Konzeption ist für Tišma charakteristisch. Er weigert sich gleichsam, endgültig formulierte Urteile an den Leser weiterzugeben. Bei der Aneignung von Geschichte soll das Widerspruchsvolle nicht verwischt werden.⁶ Deshalb ist er auf schonungslose Erkundung aus. Mit zum Teil bestürzenden und Widerspruch hervorrufenden Passagen will er kritisch das bisherige von der Literatur vermittelte Bild hinterfragen und zugleich auch in Frage stellen. Er greift damit punktuell auch der jugoslawischen Historiographie vor.

3.2.3. Vom Sieg über die Unbotmäßigkeiten alltäglichen Lebens - Dragoslav Mihajlović' Roman Petrijin venac (Der Kranz der Petrija)

3.2.3.1. Zur Einführung

Als im Jahre 1976 der von Nobelpreisträger Ivo Andrić gestiftete Andrić-Preis für Literatur verliehen wurde, war Dragoslav Mihajlović der erste Autor, dem diese hohe Ehre zuteil wurde, und zwar für seinen Roman Petrijin venac (1975). Es geschah dies neun Jahre nach seinem schriftstellerischen Debüt mit den im Band Frede, laku noć (Oktoberpreis der Stadt Belgrad) zusammengefaßten Erzählungen. 1983 folgte die Verleihung des ebenso begehrten NIN-Preises für den besten Roman des Jahres, den ersten Teil einer geplanten Trilogie mit dem Titel Čizmaši (Die Gestiefelten).

Dragoslav Mihajlović gehört nicht zu jenen jugoslawischen Autoren, die in stürmischen Podiumsdiskussionen und ähnlichen Manifestationen von sich reden machen. Das Fazit eines seiner seltenen Gespräche zu Fragen der aktuellen Prosaentwicklung, zum "Eigenen und Fremden" in der Literatur, zur Materialträchtigkeit erlebter sozialer Wirklichkeit (MIHAJLOVIĆ 1973, S. 10 - 11) ist mit der folgenden knappen Äußerung auf den entscheidenden Nenner gebracht, der das künstlerische Credo von Mihajlović bestimmt: "Mir steht ein Held nahe, der frei von allen literarischen Künsteleien ist" (PROTIĆ, A. S. 15).

Fünf Auflagen für Petrijin venac allein in Serbien bis 1984, dem Erscheinungsjahr der ausgewählten Werke, Übersetzungen u.a. ins Slowenische, Polnische, Russische, Bulgarische, Ungarische sowie eine äußerst gelungenen Verfilmung stehen für das Interesse am literarischen Schaffen von Mihajlović. Die Interpretation des Romans Petrijin venac soll wesentliche Merkmale seiner individuellen Poetik offenbaren.

3.2.3.2. Die Kraft urwüchsigen Erzählens

3.2.3.2.1. Petrija als Zeugin, Erzählerin und Interpretin ihrer erzählten Welt

Gehen wir auch im vorliegenden Fall davon aus, daß der Er-

zählauftakt wesentliche Aufschlüsse über den Modus der Vermittlung gibt, so enthüllt der knappe, vom Autor auf zwei Seiten vorangestellte Prolog mit dem symbolischen Titel *Pi vodu i ćuti* (Trink Wasser und schweig) Sätze, die wie der Beginn eines Märchens anmuten:

Bila je jedanput kod pokojnog doktora Ćorovića. Tad još u Okno bila bolnica. Dodje s mene neka žena. Drži na ruke neko muško detence, celo neka-ko obamrelo. (S. 3)¹

Der sich anschließende, aus der Erinnerungssituation vorge-tragene Dialog zwischen der unglücklichen Mutter und dem Landarzt Ćorović enthält vordergründig die Information, daß der Urheber dieses märchenhaften Beginns, das aus der Wendung *s mene* rekonstruierbare Ich eine Frau namens Petrija ist, die, wie aus dem Buchtitel zu schlußfolgern ist, eine wichtige Rolle spielen wird. Doch wesentlicher als die Konstituierung der Erzählerfigur erscheint hier die sofortige Offenbarung des Verhältnisses, das die Erzählerin zu ihrem Material hat, wenn auch die ganze Tragweite dieses knappen Prologs für den Leser auch hier erst mit der Zunahme des dargebotenen Erzählmaterials voll einsichtig wird. Das Erzählen erfolgt in Richtung auf ein konkretes Ereignis, in diesem Falle ist es das Kind, dem die Mutter Milch statt Wasser zu trinken gab. Dieser Konkretheit folgt der Versuch einer sich vom konkreten Erleben abhebenden Aussage, die Petrija als Erzählerin dem Leser suggeriert. Die verallgemeinernde Schlußfolgerung

Ništa ti vodu ne mož da odmeni. To zapanti. Ni mleko ni pivo ni rakija... Pi vodu i ćuti, gledaj glavu da izbaviš. A ni to nećeš zadugo. To ti je. Moj Misa godinama vodu nije upotrebljavao i to onda glavom platio... Zato, pi vodu, čoveče, svakodnevno pi. I ćuti. Dok još imaš vreme. A ni nemaš ga mlogo. (S. 4).

stellt vom Konkreten, am fremden Schicksal Exemplifizierten

einen Bezug zum Leben der Erzählerin (hier der bereits ange-deutete Tod des Mannes) wie auch zu der verallgemeinernden Aussage her, daß das Wasser das lebenserhaltende Elixier des Menschen darstelle. Dieses Beispiel weist vorab auf die existentielle Relevanz des Erzählten, die Art und Auswahl dessen, was da in Ich-From erzählt wird (STANZEL 1985, S. 133), für Petrija. Umgekehrt geht Petrija lediglich im Abschnitt *Velika opasnos i vešta odbrana od veštice* (Die große Gefahr und die geschickte Abwehr einer Hexe) vor. Dort gelangt sie von Aussagen zum allgemeinen Erscheinungsbild von Hexen zu ihrer konkreten Geschichte von der Hexe Poleksija. Petrija muß aus ihrem unbekanntem Dasein aufsteigen und Interesse erwecken, das sie braucht, um sich mitteilen zu können. Im nachfolgenden Abschnitt *Uveličane slike i dosadne mačke* (Vergrößerte Fotos und langweilige Katzen) wird sofort im Erzählbeginn erkennbar, daß Petrija sich an jemanden wendet, den sie für sich zu gewinnen trachtet:

Ne, nemam decu. Imala sam s prvog muža... (S. 5)

A ovo je, moja jadna Milana... (S. 5)

Tako je on i moje jadne Milane sve dobro pogodilo, vidiš. (S. 6)

Očeš da ti sipan jednu? Ajde, more. Ajd zajno da popijemo... (S. 7)

Ma ne, ne plačem. To sam, tako malo nervozna. (S. 8)

Pa dabom. Pa sigurno da popijem. (S. 8)

Izmučila sam se da ti ne pričam. (S. 12)

Ne pitaj me, čoveče, kako mi je bilo. Nikad me ne pitaj. (S. 16)

I tako ti, evo, sedim s moje mačke u ovu pustinu i gledam preko plot. (S. 30)

Die gewählten Beispiele demonstrieren das ganze Spektrum der Hinwendungen an das Gegenüber. Sie finden sich in diesem Teil sehr konzentriert. Das hat seine Logik; Petrija ist noch am Anfang der Darbietung ihrer erzählten Welt. Daher muß sie sich offensichtlich wiederholt der Tatsache versichern, daß da tatsächlich jemand zuhört. Aus den Beispielen ist zu ersehen, daß die am häufigsten genutzten Formen von Antworten auf

scheinbare Fragen des Gegenübers, direkten Hinwendungen in Form von Gesten bis zu direkten Anfragen reichen. Daraus ergibt sich, daß von Anbeginn eine mündliche Kommunikationsform, die Illusion mündlichen Erzählens angestrebt wird.

Die aus dem Gesamtmaterial ersichtliche Tatsache, daß der vorgestellte Gesprächspartner resp. Zuhörer der Sprechenden (Petrija) niemals zu Wort kommt und seine Reaktionen, Einwürfe und Fragen eben nur indirekt, d.h. in der Rede der Sprechenden zu registrieren sind, läßt den Schluß zu, daß es sich auch hier um eine spezielle Form des bereits bei Isakovic eingeführten quasi-dialogischen Erzählmonologs² handelt. Die Notwendigkeit einer solchen Form wird von Petrija im vorgerückten Erzählen aus ihrer aktuellen existentiellen Situation selbst begründet, nämlich insofern, als daß sie sich oft die Frage gestellt habe, ob sie denn überhaupt noch mit den Leuten kommunizieren könne, wo sie doch so gern mit ihnen ins Gespräch komme (S. 132). Daher versucht sie, den Zuhörer zu halten, um sich vor erneutem Alleinsein zu schützen und versichert sich zunächst häufig seiner Aufmerksamkeit. Ihre wiederholt artikulierte Einsamkeit und ihre Sehnsucht, diese aufzugeben, machen es erforderlich, den Zuhörer durch den Inhalt des zu Erzählenden verstärkt zu fesseln. Dieser Zwang scheint uns auch ein Grund dafür, daß Petrija bereits im Abschnitt *Uveličane slike i dosadne mačke* auf das ganze mögliche Spektrum ihrer beabsichtigten Mitteilungen eingeht. Hier finden wir in geraffter Form eine kurze, chronologische Aneinanderreihung wichtiger Elemente der Lebensgeschichte, die in jeweils variierter Form Gegenstand des Erzählens in den folgenden Teilen des Romans sein werden (der Tod ihrer beiden Kinder, die Trennung von ihrem ersten Mann Dobrivoje, das durch die Schwiegermütter heraufbeschworene Unheil, Unglück und Tod des zweiten Ehemannes, die Schließung des Bergwerks u.v.a.).

Ein Blick auf den Gesamttext fördert allerdings zutage, daß die Häufigkeit der Hinwendung an den Zuhörer in Form von Anforderungen und vorangestellten Repliken während des Erzählens direkt proportional zur glaubwürdigen Wandlung des Angesprochenen abnimmt. Den Angesprochenen verstehen wir ob seines nicht weiter konstituierten Profils als fiktiven

Adressaten. Es vollzieht sich anscheinend die Wandlung dieses zufällig auf Petrija Gestoßenen in einen aufmerksamen Zuhörer, der zunehmend Anteil nimmt. Relativ kontinuierlich wird er durch Petrija lediglich mit vordergründig belanglosen Floskeln wie

To ti je, tako, tolicka kesica, nije veća... S. 118)

I, nećeš da mi veruješ. (S. 212)

Je l vidiš ti šta je on sve za bolesnog čoveka

bio spreman da učini? (S. 223)

reproduziert. Anders ausgedrückt: Im Unterschied zum recht typischen quasi-dialogischen Erzählen im ersten Teil weichen, und dies besonders im letzten, sehr ausführlichen Teil *Nebeski svirači* (Die Himmelsmusikanten) Appelle, Orientierungen und direkte, eine Replik herausfordernde Anreden einer mehr gegenstandsbezogenen Darstellung.

Aus dem Prolog wie aus dem sich anschließenden Teil wird auch der Ausgangspunkt für das Erzählen erkennbar. Als Nullpunkt und zeitliche Orientierungslinie für den Leser wird die Gegenwart als Zeitebene vorgestellt:

Ne, neman decu. Imala sam s prvoga muža. (S. 5)

I tako danas svaki koji vidi moju jadnu Milanu misli da ona bila velika devojka. (S. 6)

Nikog više neman da mi pravi društvo... (S. 29)

Weitere Informationen zur raum-zeitlichen Befindlichkeit der Erzählerin sind mit der Erwähnung des verlassenen Bergarbeiterdorfes Okno sowie des Todesjahres vom ersten Ehemann *prošle godine, sedamdeset druge* (S. 29) gegeben. Die Angabe des möglichen Alters vom sofort nach der Geburt verstorbenen Sohn weist den Leser auf das Jahr 1940 als dem Ausgangspunkt des Erzählens, da Petrija ihre erste Ehe einging. Somit ergibt sich aus den ersten Sachverhalten, daß es sich um das Erzählen einer lebenserfahrenen Figur aus dörflichem Milieu handeln muß, die aus der Erzählgegenwart sozusagen in Form einer "Lebensbeichte" über Vergangenes handelt. Sie ist, wie sie selbst zugibt, des Lesens und Schreibens unkundig.³ Als

Grundsituation ergibt sich ein Erzähler, der als zentrale Figur der erzählten Welt stets präsent, d.h. für den Leser klar als räumlich und zeitlich in die Handlung integriert auszumachen ist.

Das durch den rückgewendeten Blick der Petrija auf ihr Leben aus der Erzählgegenwart heraus erfolgende Verschmelzen zweier Zeitebenen veranschaulicht folgende Schlüsselstelle im Text:

Ranije sam svake godine jedva čekala leto, pa da mi dodje moja unuka na ljetnji raspus. To je ona devojčica što sam je odnegovala, ćerka moje sestrićine. Poslednju godinu nekako više ni to ne čekam. Sad je moja unuka porasla, za druge stvari počinje da se zanima... A baš pre mesec dana jedna mi komšika dovede nji dvojicu, muža i ženu. Beogradjani. Pitaju me da l oću da i primim na neko vreme u moju sobu; ja tu jednu, fala bogu, i imam. Kažu, svidja im se ovde, platili bi koliko tražim. Oće leto tu da provedu. Pa i jes lepo. Pogledaj ti te šume, pogledaj livade. (S. 30)

Das Perfekt des ersten Satzes verweist auf eine typische Erinnerungssituation. Die differenzierten temporalen Deiktika *ranije* (früher), *poslednju godinu* (vergangenes Jahr), *sad* (jetzt), *pre mesec dana* (vor einem Monat) verdeutlichen die allmähliche Annäherung an die Erzählgegenwart als dem Standort der Erzählerin. Mit dem eingerückten neuen, bekennenden Satz, der im Präsens dargeboten ist, wird die Erzählgegenwart erreicht: die Erzähldistanz ist aufgehoben. Der Leser ist somit stets in der Lage, das erzählende Ich deutlich auszumachen, d.h. die angestrebte Kommunikationssituation wird dadurch vertieft, daß neben den differenziert eingesetzten Mitteln des quasi-dialogischen Erzählmonologs die Kommunikation aller Erlebnisse thematisiert wird. Damit trifft das von STANZEL (1985, Kap. 7.2.4) vorgeschlagene Ich-Ich-Schema der quasi-autobiographischen Erzählsituation hier zu. Auch Petrija offenbart sich dem Leser als Realisierung des Spannungsverhältnisses zwischen dem erlebenden Ich (als Zentrum

einstiger Handlungen und Erlebnisse, d.h. Zentrum der erzählten Welt) und dem erzählenden Ich (als der in der Erzählgegenwart einstiges Leben überschauend darbietenden Persönlichkeit).

Dabei sind die Varianten des subjektiven Selbstausdrucks von Petrija als erlebendem und erzählendem Ich resp. zentraler Figur und Erzählerin sehr vielfältig. Wir finden Momente völliger Identifizierung mit dem früheren (erlebenden) Ich. Besonders auffällig ist dies im ersten Teil, da Petrija vom Verlust ihrer beiden Kinder erzählt. Die dramatische Darbietung des Geburtserlebnisses des Sohnes (im Präsens, teilweise dialogisch) erweckt den Eindruck eines eben erst stattgefundenen Geschehens und spricht vom Grad der Nichtbewältigung bzw. von nicht verschmerzter tragischer Erfahrung. Darüber kann auch die nachfolgende Behauptung

Čovek ti je taka živina - sve zaboravlja... (S. 15)

bzw.

Tako ni ja mog sinčića više ne pantim. Ni kako izgledao više ne znam. To uošte više ne znam. (S. 15)

nicht hinwegtäuschen. Appelliert ist an des Lesers Mitgefühl; er wird Verständnis für die momentane scheinbare Unverläßlichkeit der Erzählerin aufbringen, die auf Verdrängung von Leiderfahrung zielt.

Von einem stattgefundenen Erfahrungsprozeß der Erzählerin künden Beispiele, die eine neuartige Bewertung von einstigen Vorgängen und Handlungen erkennen lassen. Aus dem Versuch einer ordnenden Überschau über ihr Leben wird sich Petrija aus der Erzählgegenwart heraus bewußt, daß die Zeit beim Schankwirt Ljubiša zur schönsten ihres Lebens gehörte.

Za te tri godine u Dobru sreću, sve najlepše mogu da ti kažem. To su možda najbolje godine što sam u moj vek vidla... Čovek se ni ne nada s koje strane zlo i s koje dobro može da mu dodje. (S. 18)

Der geistige Abstand Petrijas zu einstigem Geschehen wird aus der augenzwinkernden Schlußfolgerung nach dem Erzählen der

wundersamen Vorfälle um Vitomir, Milijana und die Hexe Poleksija deutlich. Ihrer mit Leidenschaft und Ausführlichkeit vorgetragenen Hexengeschichte und der Erwähnung der Tatsache, daß sie damals einen Hund kaufte, um ihren Mann Misa vor den Machenschaften derartiger Hexen zu schützen, folgt als Fazit, daß sie nun keinen Hund mehr benötige, diese Begründung:

*Jer i naše je veštice, brate, već prošlo vreme.
Bilo već i njojzi. Ni ona više nije onaka ko što
bila nekad. (S. 124)*

Kommentiert wird hier aus der Distanz mit spöttischem Augenzwinkern in bezug auf eigenes Verhalten wie das anderer Personen.

Noch ein letztes Beispiel: Nachdem Petrija die kontroversen Einschätzungen um den für das Bergwerk verantwortlichen Ingenieur Marković vorgetragen hat, den die Leute nicht sonderlich mochten und auf den sich nach der von der Regierung verfügten Schließung der Kohlenzeche der Haß konzentriert, kommt sie zu der entscheidenden Einsicht, die ihre Wertung wie die anderer, die als Zeugen von außen für nicht unmittelbar von Petrija selbst Erlebtes stehen, in der Erzählgegenwart zumindest relativiert:

*K, sad, brate, kad sve ovako i onako obrneš i malo
bolje pogledaš, ima da vidiš da tu mlogo pametan
baš ne ispadneš.
Svak je tu, vidiš, svoju stranu imao i svak neku
pravdu terao... I on je neku stranu držao i možda
ona nije baš ni toliko rdjavo bila... (S. 248)*

Auffindbar sind im Text auch aus der Erinnerung dargebotene Dialoge, in denen der Leser für Momente mehr oder minder im unklaren gelassen wird, ob hier aktuell artikuliertes Kommentieren oder Rekapitulieren einstiger Gefühle vorliegt. Symptomatisch erscheint uns dafür der rekapitulierte Dialog zwischen dem ob der rätselhaften Krankheit von Petrija ratlosen Dr. Ješić und Petrija, der folgendermaßen ausklingt:

"Dobro", kaŕem. "Onda da ja idem da se spremam."

On me pita:

"A je l bi za dan-dva dosla opet da te malo smestim u bolnicu?"

"Neću", kaŕem. "Zbogom, doktore."

"Ĉekaj", viĉe on za mnom. "Onda ću da ti kaŕem ne-što što ne bi smeo. Kad ti mi veĉ nismo našli lek, možda ne bi bilo rdjavo da podješ kod neku babu vraĉaru. Možda bi ona s njene trave mogla da ti pomogne."

Dobro, kad ništa drugo nemaš da mi kaŕeš. (S. 35)

Der vom Autor nicht in Anführungsstriche gesetzte abschließende Satz bringt u.E. eher die einstigen augenblicklichen, nicht ausgesprochenen Gefühle von Petrija als erlebendem Ich zum Ausdruck. Zur Anwendung gelangt eine spezielle Form erlebter Rede, die im vorliegenden Ich-Erzählen jedoch nicht zu einer Dopplung der Perspektivierung führt, denn es werden nicht Texte dritter Personen wiedergegeben, sondern Gedanken und Gefühle des erlebenden Ich Petrija, das ja mit dem erzählenden Ich "in persona" identisch ist.

3.2.3.2.2. Sprachidiom und Folklore-Tradition als Mittel zur Vertiefung der Figurencharakterierung

Für den Roman *Petrijin venac* ist auffällig, wovon in den bisherigen Darlegungen zu prägnanten Zügen der als zentraler Figur fungierenden Erzählerin zunächst abstrahiert wurde: Er ist gänzlich in einem außerhalb der literatursprachlichen Norm liegenden Idiom verfaßt. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der Autor D. Mihajlović hier eine möglichst gelungene Verbindung zwischen der thematischen Struktur des Werks, dem Profil der Erzählerin und der Sprachstruktur anstrebt. Die Bestimmung des Dialekts müssen wir als Fremdphilologen dem Sprachwissenschaftler Dušan JOVIĆ (S. 84) überlassen: "Dragoslav Mihajlović verfaßte seinen Roman zum Beispiel auf der Grundlage des Dialekts im Gebiet Senje, vor allem auf dem von Ravna Reka und Senje. Dieser Dialekt ordnet sich in die Dialektzone der Morava ein, und im weiteren in die Dialektzone von Kosovo-Resava..." Die innerhalb dieses

Dialekts für uns ersichtlichen Abweichungen morphologischer und lexikalischer Art werden als Beweis gesicherter Kenntnisse über dieses sprachliche Idiom durch Mihajlović gewertet (JOVIĆ S. 85). Dazu einige wenige Beispiele:

1. *radeli* (S. 19) anstelle von: *radili*
- s mene* (S. 3) anstelle von: *k meni*
- za monom* (S. 27) anstelle von: *za mnom*
- sipem* (S. 7) anstelle von: *sipam*
- kašice* (S. 48) anstelle von: *kašika*
- mlogo* (S.133) anstelle von: *mnogo*
2. Anstelle von "oboje" (Ein Mann und eine Frau) wird die Form *obojica* (z.B. S. 26) verwendet.
3. Feminine Substantive der i-Deklination werden generell als maskuline behandelt, z.B. im Satz *I smrt je bolji no onaki život* (S.7).
4. Abweichende Formen zeigen auch die Adverbialpartizipien der Gleichzeitigkeit, z.B. *trčečki* (S. 193) anstelle von: *trčeći*

Dieses Sprachidiom findet auch dann Anwendung, wenn Petrija Gespräche und Reden anderer Figuren reproduziert und interpretiert. Fremde Reden sind also nicht individualisiert; sie haben kein sprachliches Eigenleben, sondern sind in der Petrija eigenen Art und Weise dargeboten. Auch dies ist als Anpassung an das Profil von Petrija als Erzählerin, an ihr Bildungsniveau und an ihre Denkweise zu werten.

Ergänzt wird das Sprachidiom durch Stilelemente, die zu den ältesten Ausdrucksmitteln seit der Volksdichtung (serbokroatisch: Volksliteratur) gehören und die auch in der serbokroatischen Gegenwartssprache ihre Produktivität bewahrt haben. Hierher gehören:

1. die bildhafte Komparation, häufig zum Ausdruck des Grades emotionaler Gemütsbewegungen wie auch überhaupt zum Ausdruck bildhaften Sprechens der Erzählerin eingesetzt.

Ja sam se, veli, s moj život razminuo kaj se nikad nismo ni sreli, i to što sad živim nije život, no svinjska belega. (S. 19)

Pa bilo je, bogami, ko na vašar... (S. 27)

Pre sam ju mrzela kaj kvočka uzicu. (S. 53)

On mi mlad onda još bio, kaj rosa proletnja... (S. 174)

2. die Gradation

*Priviriš li unutra, lele mene, sve tamo izmešano,
i ljudi i stvari, i muško i žensko, i ruke i noge,
kaj neki kazan. (S. 178) (Antiklimax)*

Die Gradation drückt im angeführten Beispiel die intensiven Empfindungen bzw. Assoziationen der erregten Frau aus, die den überfüllten Zug besteigt, der sie in die Hauptstadt zu ihrem schwer verunglückten Mann bringen soll.

3. die slawische Antithese, zur Einführung in den Erzählkomplex *Velika opasnos i vešta odbrana od veštice* als Mittel zur Herausforderung der Aufmerksamkeit des Lesers.

Gegenstand des Vergleichs ist die Hexe. Im ersten, informativen Teil wird das allgemeine Bild bzw. die Gestalt der Hexe mit ihren Besonderheiten entworfen:

*Svi misle, veštice živu na neke planine el preko
mora, gorske bačije el na pojate, negde mlogo da-
leko... (S. 57)*

Im zweiten Teil werden die erwähnten Kriterien der Reihe nach ausgeschlossen, auf die Ebene des Realen zurückgeführt, was zur Erhöhung der Spannung führt. Der Leser erwartet die endgültige Entlarvung der Hexe:

*...Ti nju, čoveče, gledaš svaki dan i znaš koja je,
ali ne znaš šta je. Veštice živu onde di i drugi
ljudi, u selo, u varoš el u neki rudnik. Veštice
mogu da žive i u naše Okno... (S. 57)*

Im vorliegenden Beispiel wird das Bild durch weitere typische Details des Äußeren einer Hexe ergänzt, die ebenfalls sofort wieder ausgeschlossen werden:

...Ne piše njojzi ništa na čelo. Ona ti je, more, ko i druge žene i radi sve što i druge žene. Ona, na priliku, mož da radja decu, a i druge žene da poradja... (S. 57)

Die endgültige Entlarvung der Hexe erfolgt im dritten Teil:

a) allgemein:

Ti nju, čoveče, gledaš svaki dan i misliš da sve o njojzi znaš, a ne znaš ništa kaj budala... Ta tebe u oči gleda i smeje ti se... a iza ledja ti gradi grob i to ne vidiš kaj jedan brkati som. (S. 57)

b) in konkreter Verbindung mit Poleksija als der Inkarnation einer solchen Hexe in der Vorstellungswelt Petrijas:

Sretnem pre neki dan onu Poleksiju iz Gornje Okno... Ma poznajem ja nju, čoveče, odlično ju poznajem... To, bre, opasna žena, svašta ona ume. Begaj daleko od nju ako si pametan. Ne prilazi joj blizo. (S. 58)

Auch die Art und Weise, in der der Autor Petrijas Erzählen realisiert, offenbart Parallelen zur Volksliteratur. Dazu gehört der märchenartige Erzählauftakt, der am Beginn unserer Untersuchungen erwähnt wurde. Mit ihm führt sich Petrija Djordjević als zentrale Figur selbst ein. So beginnt ihr Kontakt mit dem Zuhörer resp. Leser. Er wird nicht abbrechen, bis sie sich ihm vollends anvertraut und mitgeteilt hat. Petrija ist die alleinige Erzählerin und Interpretin allen Geschehens, aller Handlungen und Beobachtungen. Der Autor gibt Petrija Raum, über sich und ihr langes Leben nachzusinnen. Dadurch wird das Erzählen unmittelbar, persönlich-subjektiv und ursprünglich. Es birgt in sich die Kraft "elementaren" Erzählens. Alles kann durch die Einbildungskraft der Erzählerin wiedererstanden. Dabei wird die Grenze zwischen Evokation aus der Erinnerung und einführender Nachschöpfung häufig aufgehoben (STANZEL 1985, S. 276). Diese universelle Rolle von Petrija, das Erzählmaterial zu

strukturieren und den Erzählfluß zu organisieren, rührt aus der Tradition ursprünglichen Erzählens und erinnert an die Funktion des Erzählers (kazivač), wie er uns überliefert ist als jemand, der "auf Ordnung und Gedanken" achtet (PEŠIĆ; MILOŠEVIĆ-DJORDJEVIĆ, S. 119). Als Erzählerin wendet sich Petrija nicht nur schlechthin an ihr Gegenüber, sondern an jemanden, der hinter dem Text steht. Im Text selbst wird dies an verschiedenen Punkten durch die Nutzung des Plurals signalisiert (z.B. durch den Einsatz des Wortes *ljudi*). Dies läßt den Schluß zu, daß hier im Unterschied zum konkreten Publikum des Erzählers aus der Volksliteratur das Publikum vom Autor zu einem universellen Zuhörer stilisiert wurde.

Petrija ist auch das Wertungszentrum, wobei der Schwerpunkt ihrer Wertungen im Unterschied zum Gegenstand des ursprünglichen Erzählers aus der Volksliteratur zuerst auf ihrem eigenen Leben in seiner Komplexität liegt, d.h. Wertungssubjekt und -objekt sind identisch. Der Grad des Einbezogenenseins von Wertungen zu anderen Personen und Erscheinungen hängt von ihrer jeweiligen Bedeutung für Petrijas Erzählen ab. Eine deutlich erkennbare Ausnahme bildet der Teil *Velika opasnos i vešta odbrana od veštice*, denn hier wird von anderen erzählt, deren Existenz nicht unmittelbar mit Petrija als Erzählerin in Verbindung steht.

Die allumfassende, zentrale Rolle der literarischen Figur hatte notwendig Konsequenzen für die Komposition eines derartigen Romans. Es galt, eine der Natur der Erzählerin und dem besonderen Erzählen adäquate Romanform zu finden. Diese mußte einerseits die Illusion spontanen, ungeordneten Erzählens bewahren und andererseits der Bewältigung des Erzählmaterials in seiner Fülle dienen, eine Fülle, die glaubhaft und überzeugend nur in mehreren Gesprächen zwischen Petrija und ihrem Gegenüber zu bewältigen war.

Der Autor wählte eine Unterteilung in fünf Erzähleinheiten, von denen zumindest vier novellistische Züge aufweisen. Die Auswahl der jeweils relevanten Momente erfolgte durch die Bildung motivisch-thematischer Blöcke, und zwar derart, daß jeder für sich zugleich eine gesonderte narrative Einheit darstellt (SREBRO 1980, S. 601). Die Betrachtung der einzelnen Erzähleinheiten ergibt, daß Petrija den Kranz ihrer

Lebenserfahrungen aus verschiedenen Episoden flicht, wobei zahlreiche Motive, Fakten und Personen wiederholt in allen Einheiten auftauchen. Für die Komposition ist dies insofern von Bedeutung, als daß dies eine der Voraussetzungen für die komplexe Romanform ist. Für unsere Frage nach Berührungspunkten mit der Volksliteratur ist es von Relevanz, da die zu Beginn spontanen Selbstaussagen, die unterschiedlich bewertet, wiederholt und im Laufe des Erzählens mit Details angereichert werden, ein erfolgreiches Mittel darstellen, den Zuhörer (Leser) zu einem aufmerksamen Begleiter der Figur (der Erzählerin) zu machen, sein Interesse kontinuierlich zu steigern und als gewünschten Effekt eben eine völlige Konzentration auf das Erzählen zu erreichen. Als eines der markantesten Beispiele der Schaffung eines derartigen Spannungsbogens ist die Erzählung von Misas Tod zu werten. Im Prolog *Pi vodu i Ćuti* kann der Leser das unglückliche Schicksal des Ehemannes nur ahnen. Der Satz

Moj Misa godinama vodu nije upotrebljavao i to onda glavom platilo... (S.4)

birgt in sich etwas Geheimnisvolles, noch Unergründliches. Im zweiten Teil wird der Tod des Mannes als Fakt zur Gewißheit:

A onda mi se on pre četiri godine razboli od posledice od jednu jamsku nesreću i posle dve godine, sedamdeset prve, umre... (S. 28)

Bevor Petrija jedoch zur ausführlichen Erörterung dieser für sie elementar wichtigen Fakten übergeht, sind in ihr Erzählen zwei weitere thematische Einheiten eingeflochten, in denen Petrija über andere und über sich erzählt. In ihnen sind bekannte Charaktere aus der Volksdichtung zu finden. Da ist z.B. die unbarmherzige, teuflische Schwiegermutter: Die erste haßt Petrija wie niemanden sonst und ist schuld am Tod des Kindes der jungen Frau; die zweite will sie gar vergiften. Als Kontrastfigur steht die gutherzige Schwiegertochter, die, obwohl sie von den Untaten der teuflischen Schwiegermutter weiß, dieser auf dem Sterbebett alles verzeiht. In der in

sich geschlossenen Novelle um Poleksija, Vitomir, Milijana und andere fehlt nicht die böse Frau, die aus Gefühlen der Rache in ihrer Umgebung Unglück verursacht. Und selbst als es den Anschein hat, daß alles sein gutes Ende findet, nutzt diese böse Frau ihre magischen Kräfte. So jedenfalls deutet Petrija als Erzählerin die überraschende Lähmung des einst so kraftvollen Mannes Vitomir.

Aufschlußreich sind auch weitere Elemente der Folklore, die der Autor zur Vertiefung des Denktyps der Erzählerin aus einem spezifischen dörflichen Milieu nutzt. Hierher gehören u.a. die Sprüche der wundertätigen Kräuterfrau, Petrijas abergläubischer Umgang mit verschiedenen Heiligen, Ablaßbriefe, Zigeuner als Mittler zwischen Himmel und Erde.

Aus den Darlegungen über das komplexe Profil der als zentraler Figur agierenden Erzählerin und aus ihrem Erzählen ergibt sich schlußfolgernd, daß hier erfolgreich Elemente des Skaz vom Autor eingesetzt wurden. Das auf der Ebene des Alltags angesiedelte Erzählen ist durchweg außerliterarisch. Die Stilstruktur und die komplexen sprachlichen Besonderheiten sind Petrijas Denkstruktur untergeordnet. Das Erzählen schafft die Illusion einer laut und vernehmbar artikulierten persönlichen Lebensgeschichte, die anscheinend ohne jegliche Intervention des Autors an den Zuhörer (Leser) weitergegeben wird. Die Gesten vorstellende Rededarbietung der Erzählerin und deren Emotionen, die zwanglosen Plaudereien und gelegentlichen Abweichungen vom eigentlichen Geschehen, Möglichkeiten für den spielerischen, zuweilen an Aberglauben und Naivität gebundenen Umgang mit der Realität, der Schein unkonventioneller, unverbindlicher Improvisation, die Mimik und akustischen Effekte der Artikulation (EICHENBAUM 1987, S. 287) fordern den als Zuhörer (Leser) Anwesenden geradezu heraus, sich auf die geistig-emotionale Welt der Erzählerin einzustellen. Mihajlović gibt auf diese Weise dem Leser zu verstehen, daß hier jemand da ist, der etwas zu sagen hat. Der Zwang zum Zuhören wird stimuliert.⁴ Dennoch lassen die mitunter durch fehlerhaftes Sprechen provozierten komischen Effekte in nicht einer Phase des Erzählens von Petrija eine absolute Distanz zwischen ihr und dem sich durch Überlegen-

heit auszeichnenden Autor bzw. Leser entstehen oder provozieren gar Spott und Ironie, wie dies ansonsten zur Manier des Skaz gehört (EICHENBAUM 1987, S. 275). Petrijas erzählte Welt bringt vielmehr Sympathie und Mitgefühl für die zentrale Figur hervor, Hochachtung von deren charakterlichen Qualitäten und menschlichen Werten und damit vor der Leidenschaftlichkeit ihres Plädoyers für ein erfülltes Leben. Mit ihr kehrt ein originelles, urwüchsiges Individuum in die Literatur zurück, dem der Autor D. Mihajlović im festen Glauben an die ursprüngliche Kraft lebendigen Erzählens überzeugend Stimme verleiht.

3.2.3.3. Komprimierung von Tragik und ihre Aufhebung in den Himmelsmusikanten

Die individuellen Lebenssituationen, eigene wie fremde, derer sich Petrija auf ihre besondere Art erinnert, sind meist tragischer Natur. Sie berühren häufig existentielle Situationen, denen der Mensch mehr oder minder hilflos gegenübersteht, sei es nun die namenlose Mutter im Prolog *Pi vodu i ćuti*, die nach dem Verlust ihres Kindes die Welt nur noch beklagen kann, seien es der in seiner Verzweiflung resignierende Wirt Ljubiša, das unglückliche Paar Vitomir und Milijana, der haltlose Žika Kurjak, der von den Leuten gehaßte Ingenieur Marković oder der krakeelende Säufer Radovan als der Verkörperung eines Häuflein Elends in Petrijas erzählter Welt. Die von Petrija in solchen Augenblicken heraufbeschworenen Heiligen, ihre zuweilen an abergläubische Furcht gebundenen Handlungen helfen ihr nicht sehr, der sie umgebenden Realität zu begegnen. Ein erster Einschnitt in die Denkweise ist daher bereits in ihrem Erzählen in *Velika opasnos i vešta odbrana od veštice* erkennbar, und zwar in der Bemerkung, daß die Hexen im Alter ihre Kraft einbüßen, nicht mehr sind wie früher. In ihrem Erzählen über Geburt und Tod, über Mißgeschicke, Unglücksfälle und Krankheiten stellt die gelegentliche Berücksichtigung von Hexen u.ä. vielmehr den Versuch dieser einfachen Frau dar, sich Dinge zu erklären, die ihr Verstand und auch der weitaus gebildeterer Leute (z.B. des Arztes) nicht zu verkraften vermag. Ihre folkloristischen Phantasien dienen in solchen Augenblicken als Rettungsanker, was der Autor mit

der Überschrift *Leži mi, sestro u krv da ti kažem koja si* explizit zum Ausdruck bringt. Dennoch ist für Petrija eine Welt, in der Hexen in Menschengestalt auftreten, noch relativ heil und sicher; gegen solche kann man sich wehren. Unglück, Leiden und Tod des Ehemannes führt Petrija vor Augen, daß es Gefährlicheres gibt als Hexen oder etwa den von ihr beleidigten Sveti vrač⁵, das abzuwenden sie nicht imstande ist. Die Vorsehung in Form der gesprungenen Schüssel ist für sie ein nicht zu verstehendes Zeichen. Der von ihr geliebte Mann stirbt nach Jahren des Siechtums unter menschenunwürdigen Umständen (in einer Toilette des Krankenhauses) den schlimmsten aller in Mihajlović' Buch beschriebenen Tode.

Einer der größten Werte in des Autors Gesamtentwurf ist im Zusammenhang mit dieser individuellen Betroffenheit von Petrija zu erkennen. Ihr Prozeß inneren Reifens im Angesicht einer Anhäufung von Tragischem endet nicht mit der Erkenntnis ihrer ausweglosen persönlichen Hilflosigkeit. Dies geht einerseits als Fazit ihrer in der Verlassenheit des Alters bewahrten Vitalität hervor, deren höchster Ausdruck darin liegt, daß sie stets danach strebt, ihre Leidenserfahrung in Weisheit umzuwandeln, in Augenblicken, die ihr Ruhe und Überlegenheit bringen. Als sie über den Niedergang des Bergbaugebietes und über das Ende des Ingenieurs Marković erzählt, offenbart sie neue Züge dieser Weisheit: Sie über ihr Volk und die Zeit, jedoch bleibt ihr Ausgangspunkt nunmehr die Realität. Als hauptsächlichster Wert ist das produktive Arbeitsleben akzentuiert.

Andererseits zeigt die im komplexen Erzählen sorgfältig vorbereitete Abschlußszene auf dem Friedhof in Petrijas beinahe ekstatischer Vision von den plötzlich erscheinenden Himmelsmusikanten - als solche fungieren Zigeuner, denen Petrija die Violine ihres Misa geschenkt hatte, damit sie sie ihm in jene andere Welt bringen - ihre Grundhaltung zum Leben. Dieses vom Autor als Kulminationspunkt gesetzte phantastische Element, das Spiel der Himmelsmusikanten, von denen Petrija selbst nicht weiß, ob sie das Produkt ihrer Einbildung oder eine reale Erscheinung sind, erwächst zu einem eindrucksvollen poetischen Symbol der plötzlich über die Musik erreichten einträchtigen Verbindung zwischen Himmel und Erde, zwischen

Leben und Tod, zwischen ihrem verstorbenen Ehemann und Petrija selbst. Für Minuten wird sie vom Gefühl der Erhabenheit des Augenblicks hinweggetragen, entschwindet sie selbst in die Gefilde des Unwirklichen. Ihre Rückkehr in das reale, alltägliche Leben ist in schlichten, unaufdringlichen und aufrichtigen Sätzen ausgedrückt, die wie ein Bekenntnis stehen:

Moj domazluk me dole čeka, sigurno mi se čudi di sam do ovo dobo. Kokoške treba u kokošarnik da zapnem, prase da naranim, mačkama mleko da sipem. Ne smem ja nji da zaboravim. (S. 323)

Dieses Bekenntnis, das ihrer umfangreichen individuellen Erfahrung entspringt, bietet Petrija dem Leser an.

In die Beschreibung von Details der Darbietung des bekannten Wirtshausliedes *Milosave bekrijo* (Milosav, du Liederjahn), das einst während eines Trinkgelages Misa und sein Kumpan Žika Kurjak sangen und das nun von den Zigeunern vorgetragen wird, finden sich zahlreiche Anspielungen an Situationen und Schicksale, von denen Petrijas erzählte Welt erfüllt war. Der in das Lied der Himmelsmusikanten mit einstimmende blökende Radovan als Kontrast und momentane Übereinstimmung zwischen menschlich Niedrigem und erhaben "Überirdischen" stimuliert die Erinnerung an das Dasein des unglücklichen Vitomir:

I kad sad neki put prodješ pored njine kuće, možeš otud da čuješ neku životinju što nešto bleji kaj iz bure. To on govori... (S. 126)

Die am Himmel fliegenden schwarzen Vögel machen die Erinnerung an die schwarzen Tränen des alten Lokomotivführers lebendig, der in dem Augenblick, da der letzte Zug das schwarz beflaggte Bregovi verläßt, die Gewalt über sich verliert.⁶ Das an der verbalen Schilderung eines visuellen Erlebnisses mögliche Nacherleben des Tons ist in diesem Lied der Himmelsmusikanten ähnlich wie in der Situation des aus Bregovi abfahrenden Zuges: *Jauk i lelek* (Aufschrei und Wehklagen) überlagern in beiden Situationen alles andere.⁷

So, wie die Himmelsmusikanten vor Petrija erscheinen, verschwinden sie, als hätten sie sich plötzlich im Gras verloren.

ko da i to neka debela voda lako i roditeljski blago u sebe prima. (S. 323)

Das Motiv des Wassers, dessen lebensspendende Kraft im Prolog in Gestalt einer Warnung bzw. eines Rates an den Leser artikuliert ist, findet seine endgültige Erklärung durch die zur unumstößlichen Gewißheit gewordene Unausbleiblichkeit tragischer Augenblicke, die Schmerzen, Mißerfolge, Krankheit und Tod mit sich führen. Die Komprimierung verschiedener Aspekte aus Petrijas Erzählen kündigt jedoch gleichermaßen von der Schönheit eines solch bescheidenen, mit Wasser erhaltenen Lebens, zu dem sich Petrija aus dem Blickwinkel vielfältiger Erfahrung bekennen kann. Daher entsteht durch die Vision von den Himmelsmusikanten nicht das Bild einer gespaltenen Welt, sondern die ihr aus der anderen Welt überbrachte Nachricht läßt sie in der Stimmung eines sich neigenden Sommertages, in der für sie ungestörten Harmonie zwischen Mensch und Natur das Lebenswerte ihres Lebens umso intensiver fühlen. Des Autors Erkenntnis kulminiert demnach nicht in der These vom Unvermögen, die Ursachen von Leid zu erkennen bzw. von unausweichlicher Schicksalshaftigkeit (z.B. RADOJČIĆ 1978, S. 163). Vielmehr wird Tragik durch die Formel vom einfachen Menschen, der ein großes Herz und einen wachen Verstand hat, aufgehoben.

Mihajlović bevorzugte die in der serbischen Literatur seltene Form der Lebensbilanz, die Geschichte und Alltag aus figurengebundener Perspektive nacherlebbar werden läßt. Intendiert ist nicht nur Alltagsbewußtsein, sondern ein Erinnern an die Ethik der einfachen Leute. Eine Bilanz wider das Vergessen geistiger Anfänge, so betrachtet IL'INA (1978, S. 266) das von Mihajlović dargestellte individuelle Schicksal und verweist auf zahlreiche Parallelen zu Rasputins Frauengestalten Anna und Darja. Vergangenes wird so im Sinne einer biographisch gebundenen Zeitgeschichte auf die Ebene des Familären gebracht: Leben wird faßbar durch Erzählen, und

zwar nicht vordergründig als Auskunft über gesellschaftliche Prozesse und Handlungen in geschichtlichen Zeiträumen. "sondern es geht um das individuelle Verhalten der einzelnen Menschen zwischen Leben und Tod" (DER MENSCH S. 24).

3.2.4. Historizität und Aktualität in D. Nenadić

Roman Dorotej

3.2.4.1. Zur Einführung

Gehen wir wie gewöhnlich von Aspekten der Repräsentativität eines Autors aus einem anderen kulturellen Kontext aus, so mag die Tatsache, daß wir uns aus der Fülle der historischen Romane für das Erstlingswerk eines Autors entschieden, zunächst verwundern.

Das Erscheinen des Romans Dorotej gestaltete sich im Jahre 1977 zu einem wichtigen Ereignis der literarischen Saison. Völlig ungewöhnlich für den jugoslawischen kulturellen Kontext meldete sich plötzlich ein Autor zu Wort, der noch nicht eine einzige geschriebene Zeile publiziert hatte. Und dem nicht genug: Hinter Dobrilo Nenadić stehen biographische Daten, die höchst ungewöhnlich für die zeitgenössischen Autoren in der SFRJ sind. Nenadić lebt abseits der großen kulturellen Zentren in dem kleinen serbischen Ort Arilje und ist als Agronom tätig, hat also nicht, wie die meisten der jüngeren Autoren Literatur, Philosophie u.ä. studiert. Dem sich beinahe zwangsläufig ergebenden Problem, einen Verleger zu finden, folgten nach der Veröffentlichung des Buches begeisterte Literaturkritiken und als höchste Anerkennung die Auszeichnung der Nationalbibliothek Serbien für das meistgelesene Buch in allen Bibliotheken der Republik im Jahre 1978. Es schlossen sich eine Verfilmung (1979) und eine unverzügliche Übersetzung ins Slowenische (1979) an, was für den kulturellen Kontext der SFRJ durchaus nicht selbstverständlich ist. Insgesamt erlebte der Roman bisher sechs Auflagen.

Historische Dimension bzw. historischer Raum und Zeit sind in diesem Roman-Erstling genau bestimmt: Das Geschehen ist in das mittelalterliche Serbien zu Zeiten der Herrschaft von König Milutin (1282 - 1321) am Anfang des 14. Jahrhunderts verlagert. Es handelt sich also um eine weit zurückliegende, in

sich abgeschlossene Geschichtsepoche, über die heute spärliche, lückenhafte Informationen zugänglich sind. Diese von der Nemanjić-Dynastie geprägte Epoche ist jedoch Teil des historischen Selbstverständnisses des serbischen Volkes.

Betrachten wir zunächst die Fabel. Sie scheint auf den ersten Blick unkompliziert und sei knapp folgendermaßen charakterisiert: In das serbische Kloster Vratimlje kommt Dorotej, ein junger Mönch, der die Geheimnisse der Pflanzenwelt kennt und sie für die Menschen nutzbar macht. Hergebeten, um den alten Abt Makarije zu heilen, ruft sein Erscheinen bei den Mönchen im Kloster zwiespältige Gefühle hervor, die von Sympathie bis Haß das ganze Spektrum menschlicher Empfindungen beinhalten.

Die Kunde von seiner heilsamen "Wundertätigkeit" dringt auch bis zur Burg des Vogts Lauß; Dorotej wird gebeten, sich dessen aus Kämpfen stammenden Wunden anzunehmen. Eines jedoch vermag er nicht: dem alternden Ehemann die Manneskraft zurückzugeben, damit dieser die noch immer jungfräuliche junge Herrin Jelena glücklich machen kann. So mag es kaum verwundern, daß sich die junge Frau in den stattlichen Mönch verliebt, in dessen Gestalt sich fortan alles konzentriert: Jelenas nur schwer zu verbergende Leidenschaft, Lauß' Gefühl der Verachtung, des Gefolgsmannes Dadaras Haß und Zorn ob des Erkennens eigener Mittelmäßigkeit sowie ein unterschwelliges Rivalitätsgefühl in bezug auf die Burgherrin, Aufgeschlossenheit des alten Abts, hervorgerufen durch das unermüdliche Tätigsein von Dorotej, Bewunderung durch das einfache Volk sowie Neid oder Verständnis der übrigen Mönche. Die Zusammenführung der Welt des Klosters und der Burg angesichts feindlicher Bedrohung bringt den ersten Höhepunkt des Konflikts, die Verurteilung Dorotejs wegen seiner Hilfe für die verwundeten Feinde. In einem Augenblick akuter gesundheitlicher Hinfälligkeit des Abts Makarije gelingt es dem Mönch Nikanor, der sich zu dessen Nachfolger auserkoren dünkt, Dorotej und zwei ihm nahestehende Mönche unter dem Vorwand des Schutzes der Rechtgläubigkeit aus dem Kloster zu verbannen.

In einer schwer zugänglichen Schlucht mit der symbolischen Bezeichnung savorište (Versammlungsplatz) wagen die drei ei-

nen Neubeginn. Jelena, die das plötzliche Verschwinden von Dorotej tief getroffen hat, schickt einen Falkner aus, nach den drei Ausgestoßenen zu suchen. Sie begibt sich schließlich in die Nähe Dorotejs; dem ungestümen Ausbruch der tiefen Gefühle bereitet der Krieger Dadara aus der Armee des Laus ein jähes Ende. Er ermordet beide im Augenblick langersehnter Vereinigung.

Unsere Entscheidung, für die Interpretation diesen Roman auszuwählen, läßt sich vorab kurz so begründen:

1. Dorotej darf als symptomatisches Beispiel dafür gelten, daß die Tendenz zum Geschichtenerzählen in das Bewußtsein der Autoren zurückkehrt.
2. Der Autor, auch das ist eine prägnante Erscheinung der siebziger wie der achtziger Jahre, paßt sich dabei durchaus den Erfordernissen des Literaturmarktes an. Er baut auf das Lektürebedürfnis breiter Leserkreise und versucht daher, Interesse für seine Botschaft mit Hilfe einer an das Triviale angenäherten Fabel zu wecken.
3. Unsere Betrachtungen beinhalten daher vor allem auch den Versuch, eine Lesart zu stimulieren, die die Potenzen auch eines solchen Werks ausweist, damit es nicht zu einem Randgebiet "niederer" Literatur gerechnet werden muß.

3.2.4.2. Polyphones Monologisieren als Kompositionsprinzip

3.2.4.2.1. Zur näheren Bestimmung des Monologs im Roman

Als sofort erkennbares Merkmal der Darstellung ergibt sich bereits auf den ersten Seiten ein wechselndes Auftreten von verschiedenen Figuren, wobei der Wechsel selbst durch den als Überschrift fungierenden Namen des jeweils im Sinne des Textes Aktiven angezeigt wird.

Die auffälligen Formen des so entstehenden Monologs lassen sich an drei Beispielen verdeutlichen:

- a) Der Auftaktmonolog des Mönchs Dimitrije über seine erste Begegnung mit Dorotej enthält noch vorwiegend erzählende Partien, in denen im Perfekt als Grundtempus in der Vorstellung des Lesers vor allem das erlebende Ich von Dimitrij aufgebaut wird:

Svega se sećam, naročito našeg prvog susreta. Sve je onda bilo tako neobično: i taj dan, i on, i Mrtvaja vir. Dolazio sam tu mnogo puta i ranije i docnije, ali mi se nikada voda nije učinila tako bistrom i toplom kao toga dana... (S.17)¹

Lediglich die Passage *Svega se sećam* verweist dabei auf den momentanen Gedanken des Monolog-Ich, von denen aus die Rückwendung erfolgt.

b) Die einem der ärgsten Widersacher des Neuankömmlings Dorotej, dem Mönch Prohor zugeschriebene Passage

Leći dodirom! Ta prostodušna svetina koja neprekidno ovuda mulja, zaista misli da je naš novi brat čudotvorac. Dolaze slepci sa prosutim očima, mole da im se vrati vid...(S. 21)

zeichnet einen momentanen Bewußtseinszustand der Figur auf und verstärkt den von Stanzel so bezeichneten Reflektorcharakter dieses spezifischen Monolog-Ich. Hier findet die von Stanzel innerhalb der Konstituente Modus vorgeschlagene Differenzierung in Erzähler- und Reflektorfiguren eine deutliche Ausformung: Prohor trägt hier Züge einer solchen Figur. Der Erzähleinsatz erfolgt abrupt, das Dargestellte scheint im Augenblick des Erlebnisses registriert. Angezeigt wird ein Zustand großer Unruhe. Der Sinn dessen, was durch den Neuankömmling evtl. auf die konkrete Figur des Prohor zukommt, scheint für diese problematisch.

c) Eine dritte Variante des Monologs ist in der von Artemije dargebotenen Episode der Verurteilung von Dorotej auszumachen. Hier betont Artemije seine Erzählerrolle. Im Perfekt als Grundtempus fiktiven Erzählens im Serbokroatischen beschreibt er die Szenerie und zitiert die Auftritte der Redner in ihrer Reihenfolge. Diese Zitate sind in wörtlicher Rede (graphisch durch Anführungszeichen hervorgehoben) in den Text eingegliedert. Seinen emotionalen Zustand während des Auftritts von Dadara vermag Artemije wie ein erzählendes Ich (im Präsens) innerhalb einer quasi-dialogischen Erzählsituation auszudrücken:

To kažem ja, Artemije, rab božji, krivonogi, kljasti, nakazni stvor kome se ni svraka ne bi uklonila s puta, i nemojte to uzeti kao istinu..(S.158)

Eine solche für das quasi-dialogische Erzählen typische Kommunikationssituation, die einen fiktiven Adressaten mit abbildet. (so jedenfalls ist die hervorgehobene Aufforderung zu verstehen) stellt im Roman eine absolute Ausnahme dar. Seitens der Literaturkritik lediglich von DUKIĆ (S. 124) registriert, die dies als punktuelle Herabminderung des Grades grammatischer und logischer Wohlgeformtheit wertete, scheint uns die Erklärung angebracht, daß es sich um einen ständigen Wechsel zwischen innenmonologischem Reflektieren und offenem, d.h. mündlichem Monologisieren handelt. Dies macht dann auch die in einzelnen Fällen (ca. 14) feststellbaren Zitate fremder Figurenrede des jeweiligen Monolog-Ich, das so seine Erzählerrolle zusätzlich betont und eine weitere Öffnung des Erzählens gegenüber dem äußeren Geschehen und dem Verhalten anderer Figuren ermöglicht, im Sinne des Gesamttextes verständlich.

Das komplexe Erzählen gibt uns das Recht, die jeweiligen Monologe der insgesamt dreizehn als Monolog-Ich auftretenden Figuren der Handlung zusammenfassend so zu beschreiben:

Das jeweilige Monolog-Ich bringt seine Erfahrung und seine Gedanken nicht zu Papier und strebt in der Mehrzahl der Textfragmente (die Ausnahmen wurden benannt) keine mündliche Kommunikationssituation an, die an ein fiktives Gegenüber gerichtet ist. Äußeres Geschehen wird demnach vorwiegend als Reflexion des Bewußtseins, d.h. als innerer Monolog wahrgenommen. Dennoch können wir nicht durchgängig von diesem Monolog-Ich als Reflektorfigur im Stanzelschen Sinne sprechen, da über große Passagen, in denen das Monolog-Ich als erlebendes Ich aufgebaut wird, dieses eindeutig als Erzählerfigur fungiert und im inneren Monolog sehr stark das erzählende Moment aufrechterhält. So kann äußeres Geschehen umfangreich in die Überlegungen eingebracht werden, was für das Gesamtanliegen des Autors von Relevanz ist. Es entsteht sehr eindringlich das Gefühl, "als seien die Ich-Figuren mit

einem stillen 'Erzählakt' beschäftigt, der allerdings an keinen Zuhörer oder Leser gerichtet ist" (STANZEL 1984, S.288). Wir leiten daraus für uns die Berechtigung ab, auch weiterhin den Begriff einer Erzählerfigur beizubehalten.

Es kann so eine Wahrheit der jeweils individuellen Figur entstehen, und zwar dominant als Einschau in die nicht ausgesprochenen Gedanken und Gefühle, als wertende Reflexion von Ereignissen und Handlungen nebst Auseinandersetzung der Figur mit sich selbst im Ringen um eine Haltung oder Entscheidung. Vom äußeren Geschehen ausgelöste Spannung und Dramatik widerspiegelt sich konzentriert im Inneren der jeweiligen Figur (dem jeweiligen Monolog-Ich), was ein sehr intensives Erzählen bedeutet. Es liegt sozusagen ein Erzähler/Figurentext vor, der vom Autor im Hinblick auf die Individualität des jeweiligen Monolog-Ich stilistisch nicht differenziert wurde.

3.2.4.2.2. Die Abfolge der Monologe und die Manipulationen des Autors

Das gleichberechtigte Auftreten einer Vielzahl von Figuren als Erzähler, die erzählstrategische Grundentscheidung des Autors, vollzieht sich als Wechsel ohne Vermittlung einer fiktiven Instanz, die evtl. die Koordinierung der Monologe übernimmt. Die Tatsache jedoch, daß die Abfolge der einzelnen Monologe einer strengen Planung unterliegt und abhängig von den Fabelsträngen umgesetzt wird, verweist auf unverhüllte Manipulationen des Autors Dobrilo Nenadić. Der Literaturkritiker Milivoj SREBRO (1981, S.76) faßte unsere zunächst hypothetisch formulierten Beobachtungen in folgenden treffenden Vergleich, der eine Parallele zwischen Literatur und Film deutlich macht: "Ohne Furcht vor Simplifikationen kann man eine illustrative Analogie zwischen dem Autor dieses Romans und einem Regisseur ausmachen, auch wenn die verschiedenen Medien (Literatur - Film) unterschiedlichen künstlerischen Gestzmäßigkeiten unterliegen. Jede Romanfigur stellt nach dieser Analogie eine Art video-auditive Kamera dar, die auf einem begrenzten Schauplatz eingesetzt wird. Das Privileg des Autors besteht darin, daß er simultan mit allen Gesichtern-Kameras Kontakt hat, die von ihm kanalisiert werden..." Wir setzen sofort hinzu: Der sich aus den bisherigen

Ausführungen ergebende Eindruck von der Simultanität der Bilder unterliegt einer wichtigen Einschränkung, denn die Präsentation der einzelnen Monologe erfolgt nach motivischen Blöcken; die einzelnen Erzählfragmente sind nach dem Prinzip Ursache-Wirkung aneinandergesetzt, was den Vorzug einer möglichen Verflechtung der Komponenten des Handlungsraums in sich birgt.

Den Beweis dafür tritt der Autor vielfach an. Zur Exemplifikation seien folgende Momente hier hervorgehoben:

Nach der Ankunft Dorotejs im Kloster Vratimlje und dem sofortigen Heilungserfolg äußern sich zu Dorotej nacheinander drei Figuren monologisch, die räumlich absolut voneinander getrennt sind, d.h., es besteht zwischen ihnen weder Sicht- noch Sprechkontakt.

Dimitrije (Kloster) reflektiert über die Auswirkungen des Heilungserfolgs:

Glas o igumanovom ozdravljenju naglo se proširio po čitavom kraju. Nagrnuli su odasvud kljasti i uzeti. Ova nesrećna stvorenja veruju da je Dorotej čudotvorac... (S.21)

Als habe sie die Kunde aus Dimitrijes Mund vernommen, bezieht sich Jelena, die sich weitab vom Kloster in der Burg befindet, scheinbar auf Dimitrije und artikuliert ihre an Dorotej geknüpften Hoffnungen:

*Danas smo saznali da je u manastir došao neki ka-
ludjer iz Arilja, za koga kažu, da je vešt vidar.
Mogla bi to biti prilika za Lauša... (S. 21)*

Unmittelbar darauf folgt die Einschau ins Bewußtsein des Mönchs Prohor, der sich im Kloster befindet und diese Worte Jelenas nicht vernommen haben kann. Er knüpft, ohne Dorotej namentlich zu erwähnen, unmittelbar an:

Leći dodikom! (S. 21)

Eine ähnliche Erscheinung fällt wenige Seiten weiter auf.

Jelena (auf der Burg):

Bogdan se vratio iz manastira bez kaludjera. Rekli su mu dole da je kaludjer otišao u Janjinu...

(S. 26)

Der räumlich von Jelena getrennte Abt Makarije bezieht sich anscheinend auf Jelena und ergänzt den Sachverhalt durch seine Sicht der Dinge:

Ovo ne sluti na dobro. Poznajem Lauša i znam koliko nas skupo može koštati to što Dorotej nije otišao kod njega... (S. 26)

Natürlich ist in beiden Beispielen die Logik der Gedankenführung keineswegs aufgehoben. Der Mönch Prohor führt eigentlich nur das weiter, worüber er in vorangegangenen Auftritten Aussagen gemacht hatte, nämlich zur Heilung des Abts durch Dorotej. Auch der Abt trifft seine Vermutung nicht ohne Grund; er schöpft aus der Erfahrung mit dem Burgvogt. Die vom Autor durch die Architektonik vorgenommene Kombination von Gedanken verschiedener, voneinander getrennter Erzähler erhellt den jeweiligen Ausschnitt aus der erzählten Welt, hier konkret auf die Vermittlung von Eindrücken zu Dorotej gerichtet, durch gedankliche Mehrstimmigkeit.

Für Nenadić' Erzähler gilt, daß sie ausnahmslos am fiktiven Geschehen partizipieren und als Augenzeugen fungieren. Die aus den Beispielen ersichtliche Reihen- und Rangfolge der Präsentation erfolgt in strenger Abhängigkeit von Handlungsgeschehen und von der Wirkungsabsicht des Autors.

Dies ist bedingt durch die begrenzte Sicht des einzelnen Monolog-Ich sowie durch das offensichtliche Beharren auf dem Eindruck physischer Repräsentanz des jeweilig aktiven Monolog-Ich. Die so mögliche Kombination der differenzierten Erzählhaltungen kulminiert in einem wertvollen Gedankenmosaik. Individuelle Auffassungen werden so in einer größeren Kontext gestellt; der Leser ist aktiviert, einen Sachverhalt von verschiedenen Seiten abzuwägen.

Die eingegrenzte Perspektive, wenn wir sie im Sinne Stanzels

als Grad der Beteiligung der Mittlerfigur (hier des jeweiligen Monolog-Ich) am Geschehen auffassen. wird durch folgende Manipulationen des Autors ausgeglichen:

1. In Fragmenten, da die direkte Möglichkeit physischer Präsenz des Monolog-Ich in der gesamten Szene nicht realisiert ist, hilft der Autor nach, indem er das auftretende Monolog-Ich rekapitulieren läßt, was andere ihm an Informationen über einen Sachverhalt bzw. über das Verhalten einer Figur zuge tragen und berichtet haben. Auf fremde Beobachtungen muß sich der Abt Makarije verlassen, der den Anblick Jelenas, die die Körbe mit den zerstückelten Leichen nach den Gliedmaßen von Dorotej durchsucht, nicht ertragen konnte und weggegangen war:

Kasnije su mi pričali da je ona stajala sve vreme dok su ona dvojica pretraživala korpe... Govorili su da je bila umirena, čak spokojna... (S. 107)

Bogdan, der nicht genau wissen (da nicht sehen kann), was die Burgherrin Jelena während der Kämpfe in ihren Gemächern tut, erzielt für den Leser die Illusion der Anwesenheit durch eine Spekulation, die sprachlich durch die Voransetzung des Wortes *verovatno* ausgedrückt wird:

Verovatno leži na svojoj mekanoj postelji od per- ja u finim čaršavima i strepi nad sudbinom svog vidarčića. A on tamo neumorno radi oko posekotina i rana. I sam sa ga video, mada su mi oči oslabi- le... (S. 118)

Unmittelbar danach beruft er sich auf das, was er tatsächlich selbst wahrgenommen hat.

2. Mitunter wird der Eindruck vermindelter Authentizität durch einen deduktiven Schluß abgewehrt. Im konkreten Einzelfall (Verhalten Jelenas) wird aus dem allgemeinen System von Auffassungen zum weiblichen Geschlecht gefolgert. Bogdan re- sümirt:

Ono što se u odaji dešavalo, nisam video. Nisam

Čuo nikakav šum. Ipak znam da se bacila na krevet, zarila lice u jastuk i briznula u plač... (S. 98)

Um dieses *ipak znam* zu rechtfertigen, ist die folgende pauschale Äußerung über das Wesen der Frau direkt angefügt:

Ne znam šta bi žena, inače, mogla drugo da učini. (S. 98)

Nicht reale Perzeption wird durch eine Vermutung des Monolog-Ich mit Hilfe einer allgemeinen Aussage verallgemeinert. Im Leser wird die Illusion erweckt, daß es so und nicht anders tatsächlich gewesen sein könnte. Sie wird zusätzlich verstärkt durch das unmittelbar folgende Monolog-Ich, den Abt Makarije:

Teško je sa ženama. (S. 99)

3. Zur Erweiterung des raum-zeitlichen Orientierungsbildes für den Leser werden individuelle Monologe auch direkt gegeneinander gesetzt; eine umfassendere Vorstellung wird nun durch die Kombination der jeweils beschränkten räumlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten erzielt. Besonders auffällig ist dies in den Passagen, da der Mönch Artemije die Zustände während des feindlichen Angriffs im Inneren der Burg an seinem geistigen Auge vorüberziehen läßt, während die Plazierung von Dimitrije als Beobachterposten auf dem Burgturm für den Leser die Verbindung zum außerhalb der Burgmauern ablaufenden Geschehen herstellt. Artemije kann im Hinblick auf Dorotej nur vermuten, wie dessen Konfrontation mit den feindlichen Angreifern aussehen könnte:

U trenutku kad su ga uhvatili, on je, verovatno, brao cvetove kamilice... Pošao je mirno onamo kako su mu rekli... (S.114)

Dimitrijes Rekapitulation dessen, was er wahrnehmen konnte, zeigt, wie es wirklich gewesen war:

Išao je od jednog do drugog ranjenika, te se jasno videlo odozgo iz moje osmatračnice, i stavljao im meleme na rane. (S. 114)

4. Vermischungen von Reflexionen aus einer passiven Beobachterposition mit aktiver Haltung als emotionales Engagement, die in Selbstdarstellung, einem wesentlichen Element zur psychologischen Vertiefung der Figuren mündet, zeigt die Darbietung der Szene, da über Dorotej auf der Burg Gericht abgehalten wird. Artemije, umsichtiger Gefährte der später aus dem Kloster Ausgestoßenen, kommentiert die Atmosphäre der nächtlichen Sitzung, die einzelnen Punkte der Anklage, zitiert die verschiedenen Redner. Er engagiert sich zugleich emotional in immer stärkerem Maße, wie er sich von den infamen Worten des Dadara getroffen sieht, zu dem er ohnehin aufgrund enormer Minderwertigkeitskomplexe ein gestörtes Verhältnis hat. Artemije stellt während der Verhandlung jenen subjektiven, niederschmetternden Vergleich an, d.h., er ist aktiv im Sinne der augenblicklichen Situation, in ein- und demselben Textausschnitt:

*Ja, sitan, čvrgav, hrom. On, lep, silan, bikovit.
Ja plašljiv. On junačan... (S.158)*

Erst die Selbsteinschätzung Dadaras, dessen unheilvolle Taten aus Eifersucht sowie dessen düstere, krankhafte Visionen relativieren die subjektive Einschätzung von Artemije und objektivieren die Gesamtaussage zu dieser Figur.

5. Eine derartige Korrektur der von außen blickenden Erzähler geschieht stufenweise, als Selbstentlarvung im inneren Monolog. Im Beispiel von Dadara ist sie zunehmend negativ akzentuiert:

- *Često se u toku noći budem obliven znojem od straha, nešto glomazno i teško leži mi na prsima... (S.124)*
- *Šta ima Dadara? Nekoliko sjajnih krpica, oružje i konja. Ništa ostalo nije moje... (S. 205)*
- *Otežao si, Dadara,, pojeli te ratovi, iscedile*

te ženske, ubila te vlaga i mokra konačišta na ledini... (S. 205)

Diese stufenartig eingeflochtenen Selbstzeugnisse des Dadara münden schließlich in die vernichtende persönliche Bilanz des ganz offensichtlich psychisch kranken Mannes, die die positiven Attribute, die ihm seine Umgebung zusprach, in ihrer Komplexität aufhebt:

Nemam ni jedan oslonac, ništa na šta bih se zakačio ovde u ovoj noći sâm sam, bez žene, dece, prijatelja; ni parčeta zemlje, ni krovinjare nad glavom. U ovom trenu i na ovom mestu ja sam najzad ono što jesam, i to saznanje me ispunja nekom dosad nepoznatom samilošću prema samom sebi... Izgnanik, stranac... (S.222)

Fassen wir zusammen:

1. Die Realisation des Erzählvorgangs erfolgt in Abwesenheit einer als Koordinator wirkenden, Übersicht beweisenden Erzählerfigur, und zwar als Darbietung einer Fülle von Monolog-Ich, die sowohl eine aktive Rolle im Sinne des Geschehens als eine passive in Form von gedanklichen Reflexionen in sich vereinen.
2. Die Figuren stellen in den Monologen sich selbst und andere dar und widerspiegeln Fragmente der Handlung. Der Autor gesteht ihnen das Privileg der Selbstbefragung und -prüfung zu und zielt damit auf individuelle Entscheidungen, aus den eingeschliffenen Lebensformen herauszufinden. Die strenge Beibehaltung der Figuren/Erzählerführung durch den Autor als Regisseur entspricht der wahrhaftigen Intention des Autors, deren eigentliche Tragweite erst im letzten Drittel des Romans vollends deutlich wird. dem Aufbau der Symbolfigur des Dorotej. Das Thema wird mit Hilfe eines Erzählens sichtbar gemacht, das sich dominant einer vielfach verteilten Innensichtdarstellung bedient.
3. Die wahre Position des Autors ist erzähltechnisch nicht fixiert, d.h. es existiert kein Monolog-Ich, das als privilegiertes Sprachrohr des Autors einzuordnen wäre.

4. Die Manipulationen des Autors sind den motivisch-logischen Blöcken des Geschehens untergeordnet. Es wird nicht mit Vorausdeutungen, Spekulationen über künftiges Geschehen, Vorwegnahme von Lösungen gearbeitet. Maximale Glaubwürdigkeit wird mittels des aus einer Fülle von Steinchen gefertigten Erzählmosaiks angestrebt.

5. Durch die kompositionelle Grundentscheidung, durch die Variation und Kombination der differenzierten, teilweise konträren Erzählhaltungen wird Nenadić' Wertungssystem evident. Es ergibt sich keine ein für allemal gültige Wertungsposition, möglich wird ein Durchspiel von Varianten in der Vorstellungswelt des Lesers.

6. Im Roman Dorotej übernimmt somit die Komposition selbst wesentliche Funktionen der Vermittlung. Da alle an der Handlung partizipierenden Figuren gleichzeitig als Erzähler fungieren, ist die Distanz zwischen Erzähler- und Handlungsfiguren praktisch aufgehoben. Die Tatsache, daß der den situativen Anlaß für das Monologisieren bildende Dorotej ausschließlich indirekt durch die Monologe der dreizehn Figuren abgebildet wird, jedoch kein Recht auf Selbstäußerung erhält, führt dazu, daß dieser als der eigentliche Held des Autors in die Rolle eines Objekts des Erzählens gedrängt wird.²

Werten wir dies im Hinblick auf den Leser, so liegt ein Vergleich mit dem Brechtschen V-Effekt nahe. Um die Konzentration des Lesers zielgerichtet zu steuern, macht der Autor die Figur formal betont fremd (hier durch Umformung von potentielltem Subjekt des Erzählens in Erzählobjekt). Ihr auf diese Weise erreichtes "Außenseitertum", das sich auf die Unakzeptabilität eines bestimmten Systems von Verhaltensregeln gründet, bewirkt die Konzentration der Aufmerksamkeit des Lesers auf diese Figur und impliziert weitergehend die Möglichkeit, den eigentlichen raum-zeitlichen und stofflichen Kontext in Frage zu stellen bzw. wenigstens zu relativieren.

3.2.4.3. Im Vergangenen Allgemeingültiges finden -

Nenadić über den Sinn menschlichen Suchens

Die Titelfigur des Dorotej ist von Anfang an mit Attributen der Außergewöhnlichkeit behaftet: Das besondere, geheimnisvolle Fluidum wird im Erzählauftakt mittels der Darbietung

differenzierter individueller Eindrücke an den Leser herangetragen.³

Dorotej ist als Ankömmling dargeboten. Sein Auftauchen provoziert Unruhe, stellt gewohnte Lebenshaltungen, Denk- und Verhaltensweisen in Zweifel. Die an "Wundertätigkeit" grenzende Begabung, die sich in seiner Person konzentrierenden Eigenschaften transportieren unmittelbar den Zwang für die Umgebung, sich mit sich selbst und mit Dorotej auseinanderzusetzen. Selbstbefragung und -prüfung, für den Leser miterlebbar durch die Einschau in die inneren Welten der mit Dorotej konfrontierten Figuren, zeitigen ein vorläufiges Resultat: Es erfolgt eine Differenzierung in Sympathisanten und Antipoden. Im Falle Prohors führt sie zur extremen Form der Selbstkasteiung, die mit dem Tod endet.

Dorotejs Begabung, seine Hilfe für den Herrscher auf der Burg öffnet eine andere Welt als zweite Komponente des Handlungsraums, ja mehr noch, durch Dorotej werden zwei in sich geschlossene, gegensätzliche Welten für eine kurze Zeit zusammengeführt. Dies stellt sich nicht nur durch die wechselseitigen Reflexionen von Kloster- und Burgbewohnern dar, sondern in der direkten zeitweiligen Eingliederung der Mönche angesichts feindlicher Bedrohung und Hochwasser in das Leben innerhalb der Burgmauern. Diese wechselseitige Berührung zwischen zwei sich ausschließenden Welten erscheint logisch zunächst im Hinblick auf die Begründung und Forcierung des einen Fabelstrangs im Roman, der Liebesgeschichte, und zum sukzessiven Aufbau der Figuren dieser Geschichte. Durch die Aufhebung der räumlichen Trennung erhalten die Mönche die Möglichkeit, je nach Begabung, Neigung und Charakter differenzierte Überlegungen anzustellen. Ahnung von einem anders zu führenden Leben stellt sich ein (Artemije reflektiert über die Kriegskunst, Dimitrije betätigt sich als Späher auf dem Turm, Matija reagiert auf das Werben eines heißblütigen jungen Mädchens). Einzig Dorotej gerät nicht aus den gewohnten Bahnen. Er heilt, geht auf Kräuter- und Gräsersuche, hilft ohne Ansehen der Person, ganz gleich, ob es sich um Freund oder Feind handelt.

Dorotej, der also auf die Figuren der Handlung stimulierend im Sinne ihrer Positionsbestimmung wirkt, bestimmt sein Tun

nicht näher, ergreift nicht Partei für die einen oder anderen. Nicht ihn stellt der Autor in den Zwang zur Entscheidung, sondern dieser Zwang geht von ihm als Impuls aus. Er setzt einen Mechanismus in Gang, der ihm selbst zum Verhängnis zu werden droht, wie aus der Szene seiner Verurteilung zu entnehmen ist.

Das nachfolgende erneute Auseinanderdriften der zwei Welten durch die Rückkehr der Mönche in das Kloster erfolgt im Rahmen des für das mittelalterliche Milieu zu Erwartenden. Seine tiefere Bedeutung erhält es erst durch die doppelte Exposition. Im Kontext mittelalterlichen Lebens hat die Konsequenz aus Dorotejs Tun ihre innere Logik. Die Welt des Klosters ist aus den Fugen geraten: mit der Verurteilung und Vertreibung, jener Strafe, die für Dorotej wie für den jungen Ikonenmaler Matija (ob seines frevelhaften Begehrens) und auch den weisen alten Dimitrije (ob seines bewußten Eintretens für den begabten Dorotej) gilt, findet die erste Handlungseinheit ihren Abschluß. Gleichzeitig tut sich ein neues Handlungsfeld auf. Mit der Einführung der dritten Komponente des Handlungsraums, dem symbolischen Versammlungsplatz (*saborište*) ist die Voraussetzung geschaffen, den von Dorotej ausgelösten gedanklichen Prozeß in aktives Handeln hinübergleiten zu lassen. Damit wird die eingangs skizzierte Fabel durch vielschichtige Bedeutungen angereichert; die historische Atmosphäre gewinnt in bezug auf die agierenden Figuren Modellcharakter.

Drei Menschen sind nunmehr aufgerufen, aus dem begrenzten Denk- und Verhaltenskodex ihrer Umwelt und ihrer Zeit auszubrechen und neue Wege einzuschlagen, die vor ihnen niemand gegangen ist. Über Artemije vermittelt der Autor, daß die Partner Dorotejs für diesen Versuch nicht zufällig gewählt wurden:

Nema tog manastira u Raškoj koji se ne bi ponosio vidarom kao što je Dorotej, prepisivačem kao što je Dimitrije i životopiscem kao što je Matija. To su ljudi daroviti, ljudi izabrani izmedju hiljada... (S.179)

Die weitere Fabel wird nun ganz vom subjektiven, durch

Dorotej als Individuum provozierten Konflikt der drei Männer getragen, der sich ironisch in einen Akt individueller Befreiung verkehrt. Der Verrat der einstigen klösterlichen Bundesgenossen wird in Potenzen zur endgültigen Frei- und Umsetzung der intellektuellen Tugenden von Matija, Dimitrije und Dorotej transformiert.

Als alternative Zufluchtsstätte wird ausgerechnet die Schlucht mit dem Versammlungsplatz gewählt, die im mythischen Aberglauben des Volkes als im Besitz des Teufels gilt. Hier, inmitten der wilden, unberührten Schönheit der Natur und ihrer unergründlichen Geheimnisse geraten die Männer in Kontakt mit den elementaren Formen des Lebens. Hier ist Ungebundenheit zu genießen. In der Unvermitteltheit von endlicher Welt und Unendlichkeit der Natur erleben die drei den Rausch der Befreiung, der bei Nenadić in einer auf profunder Kenntnis von Flora und Fauna beruhenden Bilderwelt aufgeht. Bei Dimitrije ist sie als dessen Vorstellung vom Paradies versinnbildlicht:

Napraviću legalo u lipovom hladu između vira i naše buduće kuće, oslušivaću sumorenje vode, cvrčke, što zvone u visokoj travi, vuge i češljugare u žbunju, raspamećenu galamu slobode...

Rajska travuljina djika ovde do pojasa, rajski vonj trulovine štipa nozdrve, rajske zmiје se sunčaju po stenama... (S. 194)

In einem ähnlichen gleichnishaften Glücksbild der Natur geht Matijas Freude auf, eine bisher von niemandem erklommene Felswand bezwungen zu haben:

Sve je sušta radost: radosni su natori hrastovi jer se zaodevaju lišćem, radosne su ptice jer se po gnezdima rasprslala jaja i iz ljuški se promolile ružičaste glavice ptica... (S. 245)

Dušan JOVIĆ (1985, S. 93) setzte in einer ausführlichen Untersuchung des Autors Ausdrucksvermögen in den folgenden Vergleich: "Kraft der Natur und Macht des Wortes sind zu einem

gemeinsamen Strom verbunden. Ihre Wirkung ist mitunter die eines Sturzbaches, der alles Schwache und Mittelmäßige mit sich fortreißt. Es bleibt nur, was ihm an Kraft ebenbürtig oder was stärker ist - nur das überlebt."

Über Dimitrije teilt der Autor jedoch auch mit, wie qualvoll eine Rückkehr aus der Entfremdung sein kann:

Sve vreme dok sam bio u manastiru žudeo sam za jednim ovakvim jutrom, i, sad kad sam se našao u njemu, osećam se kao da mi je duša prazna mesina iz koje je isteklo vino.

Zar čovek zbilja ne može da izdrži slobodu?! (S. 181)

Das weitere Verfahren zielt nunmehr darauf, Notwendigkeiten und Möglichkeiten individuellen Tuns auszutesten; auf der Vergleichsebene Mittelalter kann sich jetzt mit besonderer Intensität die lebendige Auseinandersetzung des aktuellen Lesers entzünden.

Im Aktionsradius begrenzt auf den Versammlungsplatz in der unzugänglichen Schlucht, entdecken die drei Männer sich selbst als Individuen. Die Schlucht wird zur Verheißung von Lust, die sich nur durch die sinnvolle Tätigkeit aller (incl. des zunächst phlegmatischen Dimitrije) realisieren läßt. Genutzt wird das natürlich Ewige der Natur, um den Neubeginn durch etwas von Dauer zu dokumentieren. Mit der ungestümen Leidenschaft der ersten Menschen wird eine Hütte gebaut. Dorotej sammelt wieder Kräuter, Matija betätigt sich künstlerisch und als Jäger, Dimitrije hütet Schafe und versucht, die Erlebnisse gedanklich zu verallgemeinern. Gefäße werden geformt, Schnaps wird gebrannt. Die Voraussicht eines paradiesischen Zustands scheint sich zu erfüllen.

Die polemische Grundhaltung findet sich noch einmal beredt im Bild des Künstlers Matija wieder, zugleich als Protest gegen eingeschliffene Formen und Darstellungsmethoden. In der Umkehrung des bekannten Bildes wird sein heiliger Georg zum schwarzen Krieger auf einem schwarzen Pferd, der Drache jedoch verwandelt sich in eine zutrauliche weiße Echse, die die im Sonnenlicht glänzende Lanze nicht fürchtet.

Die Flucht aus den Umklammerungen der bestehenden Ordnung

führt zur Entwicklung von Individualität, zur Verwandlung der Welt auf der "Insel" durch Schöpfertum und selbstloses Tätigsein. So wird die einst einsame Schlucht zum *obećana zemlja* (S. 247, gelobten Land), so fußt auf ihr Matijas Ahnung von einer wundervollen Stadt, die keinerlei Wälle und Türme haben wird (S. 247).

Die Vorwegnahme möglicher Zukunft geschieht im Bild der künftigen Bewohner dieser Stadt:

*Dodžite, vi prezreni i odbačeni, vi stradalnici
radi neskresane pameti, vi zabludeli, vi nemirni.
Vi koji ni za kakav red ne marite, prokletnici i
nеспokojnici. (S. 247)*

Für die eigentliche Geschichte ist das letztlich Illusionäre der Zukunftsvision in den Reflexionen des weisen Abts Makarije enthalten, nach denen sowohl der Burgvogt als auch er selbst eines Tages Leute aussenden werden, um die Früchte des Schöpfertums in den eigenen Herrschaftsbereich einzuverleiben.

Dennoch bedeutet der Tod Dorotejs kein absolutes Ende. Er ist auch nicht das Ende der Utopie des Autors. Vielmehr geht die unvermittelte Auflösung eines idealischen Zustands durch das brutale Eingreifen eines Einzelnen im Fühlbarwerden emanzipierter Figuren auf, in deren Wahrnehmung eigener Handlungsfähigkeit, die Orientierung ist und eine Rückkehr in Altgewohntes ausschließt. Sie gibt Matija und Dimitrije den Weg *na jug* (S. 263, nach Süden) frei.

In der Konzeption des Autors konnte sich Dorotej in dem Maße in den Hintergrund begeben, wie er andere anregte und befähigte, ihr Leben im Sinne schöpferischer Tätigkeit zu begreifen und zu gestalten. Damit wird der Versammlungsplatz in einem begrenzten zeitlichen Rahmen zum Aufbau einer Spielwelt genutzt, die für die drei Männer Bewährung und Erfüllung bedeutet. Die Lösung im Roman entbehrt nicht einer gewissen Ironie: Dorotej ist als Initiator allen Tuns die Möglichkeit zum Weiterleben nicht gegeben. Die romantischpoetische Stilisierung der Beziehung zwischen dem begabten Mönch und der schönen Burgherrin greift als Botschaft von der unerfüllten

Liebe, die den niederen Instinkten eines Mannes zum Opfer fällt, der sich der Infamie seiner Tat zu spät bewußt wird. Für die Figur finden wir Momente biblischer Symbolik genutzt, die in Dorotej eine Variante der Christus-Figur erkennen läßt. Er ist wahrhaftig und deshalb unbelehrbar. Er ist der eigentliche Träger visionärer Bilder von einer besseren Welt, in der das Talent herrscht, und zwar nicht nur in biblischem Sinne. Als Verkörperung ursprünglicher individueller Kraft und höchsten Anspruchs auf Verwandlung der Welt fällt er dem Judas in Gestalt des Kriegers Dadara zum Opfer.

Zusammenfassend erscheinen folgende Aspekte hervorhebenswert, die die Dialektik von Historizität und Aktualität am Detail veranschaulichen:

Dorotej, der von Anfang an in seiner Außergewöhnlichkeit da steht, erscheint als Inkarnation des suchenden, kämpfenden und auch leidenden Menschen. Die Frage nach dem Sinn des Lebens wird im Roman vom Autor ganz aus der einmaligen, besonderen Situation gestellt, in der sich der Mönch befindet. Sie wird für Dorotej wie für die ihm Gleichgesinnten positiv beantwortet und durch den Drang nach sinnvoller Tätigkeit untermauert. Gefragt ist also Handlungsfähigkeit mit dem Ziel, differenzierte schöpferische Potenzen zu fördern, deren Nutzung auf vorwärtsweisende Veränderungen zielt. Hierbei werden Widersprüche zwischen eigener und kollektiver Identität ausgetragen. Sie werden im mittelalterlichen Kontext als zeitweiliger Ausbruch aus dem Teufelskreis von Kirche und Feudalstaat auf die kleine utopische Insel manifest, wo Handeln als sinnvolle Wahl der Möglichkeiten verstanden wird. Hier siegt geistige Kreativität über das Mittelmaß, wenn gleich durch den tragischen Endpunkt der Fabel kritische Akzente gesetzt sind, die vom Fluch des Talents, von der ablehnenden Haltung derjenigen künden, die mit Außergewöhnlichkeit konfrontiert werden.

Als Nenadić' Ideal erweist sich das kreative, nonkonformistisch denkende Individuum; als seine Sorge dessen Bedrohung durch Begrenztheit und Mittelmäßigkeit. Insofern trägt die Figur des Dorotej durchaus Leitbildcharakter. Der Schwerpunkt liegt stark auf dem Plädoyer für individuelle Aktivität:

Verhaltensdetermination erfolgt betont vom Individuellen aus. Das poetologische Verfahren des Debütanten Dobrilo Nenadić zielt so in historischer Szenerie, fußend auf einer leserwirksamen Fabel und einer wiedererkennbaren Bilderwelt, auf eine universelle Aussage, die auf der Symbolisierung psychologischer Details konkreter Figuren beruht. Dies findet im polyphonen Monologisieren seinen Ausdruck und begründet letztlich die Zweitrangigkeit sprachlicher Differenzierung. Die zentralen Momente des Geschehens lassen sich beliebig transformieren und in die Erfahrungswelt des Lesers integrieren. Wir gelangten zu der Auffassung, daß die historische Komponente die universelle nicht überragt. Srba Ignjatović benannte den hohen Stellenwert von Dorotej in seinem Buch Proza promene ob seiner "Kraft der Imagination als eine wertvolle Besonderheit, die sich in unserer Prosageschichte nicht gerade häufig ausmachen ließ" (IGNJATOVIĆ 1981, S. 262). Als Linguist ergänzte Dusan JOVIĆ (1985, S. 94) aus einem gewissen Abstand zur Erstveröffentlichung, daß Nenadić als ein erfrischendes Beispiel dafür gelte, wie man mit einer gelungenen Selektion sprachlicher Elemente und entsprechender Kombinatorik aus einem normierten Idiom heraus eine wundervolle Welt erstehen lassen könne.

Wir verstehen Dorotej als einen wichtigen Beitrag, der für individuelle Aktivität und Kreativität plädiert, auch wenn sie auf Blockierungen stößt. Hier geht es nicht vorrangig um Verfallsprozesse, sondern um Mut und die Fähigkeit zur Gestaltung von Existenz, wenn wir den Abschluß des Romans so auflösen wollen. Gefragt ist eine kritische Lesefähigkeit. Auch aus diesem Blickwinkel gebührt dem Roman Dorotej, der im gelungenen Zusammenspiel von strukturellen und ideellen Komponenten relevante Fragen des Einzelnen im Umgang mit der Welt berührt, ein Platz in künftigen Literaturgeschichten, ungeachtet der Tatsache, daß der Autor in seinen dem Roman folgenden Werken dieses künstlerische Niveau bisher nicht wieder erreichte.⁴

3.2.5. Die Verteidigung des Ichs wider eine entfremdete Wirklichkeit - Möglichkeiten der Parabel in Branimir Šćepanović' Roman Iskupljenje (Der Freikauf)

3.2.5.1. Zur Einführung

Der Nachfolgeneration von M. Bulatović angehörend, ist für Branimir Šćepanović die parabolische Gestaltungsweise charakteristisch. Ihre Bevorzugung wird besonders in seinen drei Romanen Sramno leto (1965, Schändlicher Sommer), Usta puna zemlje (1974, Der Mund voller Erde) und Iskupljenje (1980) evident. Seine Strategie zielt auf das Erkennen von fragwürdigen Erscheinungen, Mißständen und Problemen, die über den deutlich nationalen Bezug hinausweisen. Stets geht es um die Frage der Bewährung bzw. Nichtbewährung des Individuums. Zu diesem Zweck stellt er seine zentralen Figuren in Situationen, denen sie unter dramatischen Lebensumständen, in die Isolation getrieben, nicht gewachsen sind.

In der Realisierung des Erzählvorgangs weisen alle drei Romane Ähnlichkeiten auf. Seine überzeugendste Aussage erreicht Šćepanović im Roman Iskupljenje. Widersprüche in der Wirklichkeit geraten dort mit Hilfe einer durchaus realistischen Ausgangssituation im Verlauf des Erzählens zu einer Parabel, deren Anhaltspunkte der Leser in seinem eigenen Erfahrungshorizont zu konkretisieren hat.

Die Fabel beruht, wie aus Äußerungen jugoslawischer Kritiker zu schlußfolgern ist, auf einer realen Begebenheit: Ein nach langen Jahren des Lebens im Ausland in sein Land Zurückgekehrter findet in einer jugoslawischen Stadt sein eigenes Denkmal als gefallener Kämpfer vor. Im Roman wird dieser Mann durch Grigorije Zidar verkörpert, der nach 23 Jahren gemeinsamen Lebens mit einer norwegischen Frau in seine Heimat zurückkehrte und nun als Bierfahrer sein Geld verdient. Die eines Tages per Anhalter mitfahrende Sofija verursacht, daß Zidar auf einer seiner alltäglichen Fahrten entlang der Save vom Weg abkommt und in einem Maisfeld steckenbleibt. Im Wirtshaus von Nehaj, wo er um Hilfe ersucht, bei einem Bier die Geschichte von Grigorije Zidar erzählt, der 1942 76 Menschen aus Nehaj vor dem Erschießen bewahrt und dabei fast

selbst den Tod gefunden hatte, ahnt er zunächst nicht, daß in diesem Ort sein eigenes Denkmal als gefallener Kämpfer steht. Daher erscheinen ihm die Reaktionen der Bewohner unbegreiflich; zerschlagen und abgeschnitten von jeglichen Kommunikationsmöglichkeiten findet er sich in Gewahrsam des ehemaligen Gefängniswärters Stanojlo Poskok wieder.

Für Zidar beginnt eine schier unendliche Zeit quälender Verhöre durch Luka Savić und Simeon Bojović, die, wie zunehmend klar wird, für sich in Anspruch nehmen, an der Aktion beteiligt gewesen zu sein und dies durch eine Tafel am Sockel des Denkmals auch für alle Betrachter kundtaten. Was immer Grigorije Zidar unternimmt, ganz gleich, welche Fakten aus seinem Leben er zum Beweis anführt, alles wendet sich gegen ihn: Savić und Konsorten wollen zum Zwecke eigener Ehrenrettung um jeden Preis beweisen, daß er nicht der Zidar ist, dem zum Gedenken das Denkmal errichtet wurde. Doch auch die Einwohner von Nehaj haben romantisch verklärte Vorstellungen von ihrem Retter, denen der lebendige Zidar nicht zu entsprechen vermag.

Eine mögliche jähe Wende wird in Aussicht gestellt, als Savić Zidar über seine zunehmende Isolierung durch die eigene Familie und durch die Bürger berichtet und Bojović seinem Leben gar ein Ende bereitet. Zidar jedoch, isoliert und zermürbt, bringt schließlich nicht die notwendige Widerstandskraft gegen den Druck seiner Gegner auf, so daß die Versuche von Savić und dem die Untersuchungen führenden Jakšić von Erfolg gekrönt sind: Grigorije Zidar unterschreibt ein vorgefertigtes Geständnis, daß er nicht er selbst sei, und kauft so seine Freiheit zurück. Als er diese Kapitulation am Fuße des Denkmals den Leuten vorträgt, bleibt selbst der bronzene Zidar nicht gleichgültig: Er bricht in Tränen aus.

Mit seinem Lkw macht sich Zidar dann auf den Weg nach Belgrad.

3.2.5.2. Die Odyssee des Grigorije Zidar - der Erzählvorgang

Als erstes augenfälliges Kennzeichen bzw. formales Merkmal für die Darstellungsart des zu Erzählenden weist der erste Satz aus, daß es sich im Roman Iskupljenje um Er-erzählte

Epik im Präteritum (im Original Perfekt) als dem obligaten Grundtempus fiktiver Erzählung handelt. In den weiteren Betrachtungen soll unsere Aufmerksamkeit dem Charakter des Erzählers, seinem Verhältnis zur zentralen Figur Grigorije Zidar und dem Umgang mit dem Erzählmaterial gelten, um daraus abzuleiten, wie der Autor die Fabel über den Text realisiert. Auftakt des Erzählens bildet eine scheinbar banale, alltägliche Situation. Aus ihr heraus wird ohne jegliche Einführung für den Leser, direkt, unmittelbar der momentane Gemütszustand des noch unbestimmten "Er" bekanntgegeben:

Er hatte keine Lust mehr und auch nicht die Kraft, nach besseren Argumenten zu suchen und Wortgefechte mit Sofija auszutragen: er fuhr schweigend, war müde und erschöpft und gönnte seinen vom Staub brennenden Augern hin und wieder einen erholsamen Blick über die wogenden Maisfelder... (ŠČEPANOVIĆ 1983, S.5)1

Hinter dem zunächst bezugslosen Personalpronomen kann der Leser noch kaum ahnen, auf wen sich die Fakten im Erzählauftakt ganz konkret beziehen. Es ergibt sich für ihn lediglich eine Leerstelle bezüglich der Information, die im Beschreiben der Reaktionen des "Er" auf eine direkte Frage der mitfahrenden Sofija vorerst insofern aufgefüllt wird, als daß das bezugslose Pronomen zu Grigorije Zidar als Figur der Handlung konkretisiert wird. Doch zum Verständnis der Gemütslage ist nun eine Erzählinstanz aufgerufen, von außen her, d.h. mit Außenperspektive, die Ereignisse des sich neigenden Tages in geraffter Form darzubieten, und sie erfüllt damit zwei Funktionen. Sie stellt erstens in äußerst verknappter Form Zidar und Sofija sowie den Grund ihrer Diskrepanzen vor, und zweitens verdeutlicht sie die Raum-Zeit-Koordinaten der fiktiven Handlung. Das Unterbrechen des knappen Berichts durch eine in direkter Rede gestellte provozierende Frage der Sofija bedeutet das Ende des Rückblicks und weist auf die Fortführung der aktuellen Handlung hin.

Der weitere Erzählbericht führt sofort in den Mittelpunkt der Handlung, in den der ahnungslose Zidar auf der Suche nach Hilfe gerät. Für den Leser werden bereits zu Beginn Signale

gesetzt, daß sich mit dem noch kaum näher bestimmten Ort Ungewisses, Unheilvolles verbinden könnte. Es liegt nahe, von einem stufenweisen Spannungsaufbau zu sprechen, der in der Vergewisserung Zidars, daß das in dem Ort Nehaj stehende Denkmal dem Helden Grigorije Zidar gewidmet ist, seine erste Lösung findet, die zugleich Ausgangspunkt und Voraussetzung für die nun erst recht hereinbrechenden Konflikte im weiteren Erzählvorgang ist. Die Spanne reicht von nicht definierbarer Vorahnung bis zur Benennung der bronzenen Statue als sehr wahrscheinlicher Ursache kommender Schwierigkeiten und Probleme:

1. *„... , bog mit aufheulendem Motor scharf auf eine Wiese ab und fühlte, daß ihn im selben Augenblick eine böse Vorahnung überkam (S. 8).*
2. *Aus einem ihm selbst unerklärlichen Grund söger- te er lange, ehe er sich dem stolz aufgereckten Bronzemann näherte (S. 9).*
3. *Aber irgendein innerer Widerstand hinderte ihn, sich von diesem Platz zu rühren, wo er wie verhext stand und darauf wartete, daß etwas Schreckliches und Befremdliches geschah... (S. 10)*
4. *„Welchem Denkmal?“ stammelte er und fühlte schmerzhaft, daß sich in seiner Brust etwas zusammenballte wie ein Seufzer, der sich nicht befreien konnte (S. 16).*
5. *Ohne zu ergründen, ob ihm dieses Gesicht bekannt war, bückte er sich und las die in den Steinsockel gemeißelte Inschrift: DEM HELDEN GRIGORIJE ZIDAR... (S.17)*

Zur Erhärtung obiger Vermutung trägt auch folgende eindeutig auktoriale Äußerung bei:

Wie ein späterer Zeuge, dem alles unhaltbar entgleitet, schaute sich Grigorije... auf dem öden Platz um... (S. 9).

Zu jenem Zeitpunkt, da Grigorije auf diesen Platz gerät,

konnte er noch absolut nicht ahnen, was da über ihn hereinbrechen sollte. Es handelt sich hier um einen der wenigen Hinweise auf kommendes Geschehen aus auktorialer Sicht. Damit wird bereits auf den ersten Seiten des Romans die unaufdringliche Durchschnittlichkeit des Grigorije Zidar als der vom Leser bereits als zentraler angenommenen Figur recht schnell aufgehoben. Die Wucht der Offenbarung und die bereits erwähnten extremen Reaktionen der Einwohner von Nehaj wie auch das Erwachen Zidars in einer Art Gefängnis fordern die angespannte Aufmerksamkeit des Lesers für alles Kommende geradezu heraus.

Zur Verdeutlichung des Gefühls der Bitterkeit, das die zentrale Figur ob ihrer Lage empfinden muß, sind an markanten Stellen des Handlungsverlaufs Briefe von Zidar montiert, die eine Ironisierung des jeweiligen vorangegangenen Handlungsgeschehens bedeuten, indem sie Tatsachen, Aktionen und Reaktionen in spöttischer Verstellung in ihr direktes Gegenteil verkehren.

1. Brief (an seine ehemalige Frau Inger in Norwegen):

Ich schreibe dir aus Nehaj, der gastfreundlichen kleinen Stadt, in deren Nähe ich einst verwundet wurde... Zum Glück haben mich die Leute hier sofort wiedererkannt und mich davon überzeugt, daß alles wahr ist... Seit dem frühen Morgen kommen Kinder mit Blumen,... (S.22 - 23).

3. Brief (an seinen Vorgesetzten Ristić):

Zum Glück habe ich hier meine Genossen aus dem Krieg wiedergegesehen... Sie müßten sie sehen, es sind großartige Menschen und wahre Idealisten... (S. 74)

Im Vergleich zu den hier angeführten Textstellen, die auf der Bedeutungsebene den Versuch Zidars darzustellen scheinen, sich auf diese Weise irgendwie Mut zuzusprechen und sich gleichzeitig seiner wenig beneidenswerten Situation bewußt zu sein, montiert der Autor alternierend dazu zwei Briefe, von denen jeder jeweils einen echten Hilferuf im Zustand der

Bedrängnis bedeutet. Der eine ist an Sofija gerichtet, der andere an den Verband der Widerstandskämpfer.²

Der Erzähler folgt, abgesehen von der knappen Rückschau auf den Ablauf des Tages, an dem die Handlung beginnt, minutiös dem Handlungsgeschehen. Er verfügt also nicht frei über das Erzählmaterial, sondern setzt es in strenger Bindung an den Prozeß des Abwickelns der Handlung Punkt für Punkt um, ohne den Leser in die Irre zu führen. Das Geschehen, das sich um die zentrale Frage dreht, was wohl Zidar tun wird, um zu beweisen, daß er er selbst ist und der Ruhm zur Rettung von mehr als siebzig Menschen ihm tatsächlich gebührt, brachte offensichtlich als zwingendes Moment die Wahl einer Perspektive, die auf den möglichen Wahrnehmungshorizont des Helden ausgerichtet ist. Der Erzähler stellt demnach die erzählte Welt fast ausschließlich so dar, wie sie von der zentralen Figur Zidar wahrgenommen wird, um dessen Entscheidung und Bewährung, um dessen Ringen um sein eigenes Ich sich der Erzählvorgang rankt. Wenn wir dennoch nicht mit absoluter Ausschließlichkeit von einer personalen Erzählsituation sprechen, dann deshalb, weil sich an prägnanten Stellen ein Wechsel bemerkbar macht, der auf auktoriale Wertungen schließen läßt. Somit wird die Sicht in wichtigen Momenten aus ihrem Zugschnitt auf die Ereignisse und deren Verarbeitung im Bewußtseinshorizont der zentralen Figur herausgeführt, was exemplarisch an folgenden Beispielen veranschaulicht werden soll:

1. *Schweigend gingen sie nebeneinander die staubige Straße entlang und wichen alle Augenblicke Radfahrern und Gespannen aus. Der Tag war heiter, flimmernd vor Sonnenglanz, die drückende Luft ließ schon die Mittagshitze ahnen... (S. 27)*
2. *Am selben Tag, gegen Abend, schenkte der Wärter Grigorije drei Briefumschläge und rasierte ihn, dann brachte er zwei Tassen und ein Stieltöpfchen mit heißem Kaffee, den sie gemeinsam schweigend schlürften, wobei sie rauchten und nervös hüstelten. Vor dem Fenster sah man den düsteren, bewölkten Himmel, die Luft war schwer und stickig wie vor einem Gewitter (S. 41).*
3. *Grigorije schwieg lange, sermalmt von den sanft vor-*

getragenen Worten, die ihm mit ihrer grausigen Überzeugungskraft die Seele zerrissen. Er schien vergessen zu haben, daß er antworten mußte, und entrückt dem Wiehern eines Hengstes draußen zu lauschen (S. 54).

4. *Sie spielten langsam und vorsichtig, schweigend, und ließen einander nicht aus den Augen, als seien sie beide fest entschlossen, endlich letzte Klarheit in ihre Undurchsichtigen und unberechenbaren Beziehungen zu bringen, in denen - obwohl die gesetzlichen Bestimmungen die gegenseitige Abhängigkeit in den Verhaltensweisen zwischen Wächter und Bewachten bis ins Detail regelten - seit dem ersten Tag von allem etwas gewesen war: unerklärliche Sympathie und grundlose Unduldsamkeit, unverhohlene Verachtung und insgeheime Wertschätzung... Im Grunde war Grigorije überzeugt, daß sich an diesem Küchentisch neben dem geöffneten Fenster..., endgültig herausstellen würde, wer von ihnen beiden der glücklich Erwählte des Schicksals und wer sein Opfer war. Instinktiv fühlte er, daß auch Stanojlo so dachte, denn er sah in seinen Augen nichts als Haß, ... (S. 97).*

In den Beispielen 1) und 2) macht sich solch ein Blick von außen auf die Handlung unter Hinweis auf das Milieu bzw. die augenblickliche Lage und das Stimmungsbarometer der zentralen Figur offensichtlich erforderlich, um dem Leser Orientierungshilfen in der bisherigen kompakten Aufeinanderfolge der sich teilweise zumindest für Zidar überschlagenden fiktiven Ereignisse zu bieten. Die enthaltenen temporalen Koordinaten veranschaulichen die jeweils momentane zeitliche Situation, die aus dem Erzählvorgang nicht unbedingt klar wird.

Beispiel 3) bezieht sich auf den Grad der Zermürbung der zentralen Figur nach dem umfassenden, alle Fasern des Gehirns aktivierenden Verhör durch Zidars Gegenspieler Luka, Simeon und Nikša. Das Bedrohliche, Ungeheure der Situation für Zidar wird dem Leser aus auktorialer Sicht nahegebracht und macht so die Dialogpause vor der entscheidenden Aufforderung zum Unterschreiben einer ersten unwürdigen Erklärung verständlich. Man könnte hier von einer auktorialen Spekulation zur

augenblicklichen Verfassung der zentralen Figur sprechen.

In Beispiel 4) wird dem Leser quasi das Fazit der Beziehung Gefangener (Zidar) - Wächter (Poskok) vorgeführt, die Metamorphosen dieser höchst widerspruchsvollen, eigenartigen Beziehung werden zusammengefaßt; zu einer solchen Art knapper Bilanz wäre keiner der beiden Akteure in der Lage. Hier hilft wieder das Hineinwechseln in die auktoriale Erzählsituation, aus deren Blickwinkel obiger Vergleich beider Akteure realistisch anmutet. Es handelt sich hier um einen der seltenen Punkte im Text, wo der Erzähler den möglichen Denkprozeß der Figuren überschreitet, über ihnen steht und verallgemeinernd zusammenfaßt. Zugleich zeigt dieses Beispiel im letzten Teil den fließenden Übergang von auktorialer Situation mit Außenperspektive zu Figurensicht, aus der hier konkret Vorgänge der Außenwelt im Bewußtsein der Figur widergespiegelt werden, bzw. es wird auf die erneute Anpassung des Erzählers an die Welt der Figuren verwiesen, wobei im vorliegenden Falle G. Zidar die eindeutig bevorzugte Figur ist.

Obwohl also im Roman eine Tendenz zur Beibehaltung des Blickpunktes der zentralen Figur im Hinblick auf deren schicksalsschweren Weg spürbar wird, "die einem häufigen Wechsel der Erzählsituation entgegensteht" (STANZEL 1985, S. 101), und wir auf augenfällige Abweichungen hingewiesen haben, fällt im Gesamttext trotz alledem zeitweilig die Bestimmung schwer, ob es sich im einzelnen Fall um die Wahrnehmung des Zidar als einer Romanfigur oder um ein weiteres Teilchen Erzählen eines von außen blickenden Erzählers handelt.

In der Gesamtheit der narrativen Textpassagen, d.h. abgesehen von der wörtlichen Rede der Dialoge, fällt jedoch die Unterbrechung des Erzählberichts durch direkte Reflexionen der zentralen Figur auf, die sich in Tempus (Präsens gegenüber dem sonst üblichen Präteritum) und Personalform (1. Pers. Sing.) gegenüber sonst 3. Pers. Sing.) auch formal sofort abheben und somit die ganz persönliche, direkte Sicht der Handlungsfigur in bezug auf wesentliche Schlußfolgerungen an jeweiligen Schnittstellen des inhaltlich Dargestellten verdeutlichen. Sie dienen gleichzeitig zum Erreichen eines Gefühls noch größerer Verlässlichkeit der in den narrativen Teilen, ob nun aus auktorialer oder personaler Sicht vermit-

telten, erzählten Welt für den Leser.³

Im zugespitzt dramatischen letzten Teil des Romans, in dem, obwohl die öffentliche Meinung sich zunehmend für Zidar äußert, alle direkten Gegenspieler sich noch einmal zur bewußten Verwirrung der zentralen Figur verbünden (das Gefängnis wird dem Erdboden gleichgemacht, der ausgeplünderte Lkw ist plötzlich wieder vollständig u.a.), nimmt die psychische Erschöpfung von Zidar derart zu, daß er plötzlich nicht mehr die Kraft aufbringt, Haltung zu bewahren und mit aller Konsequenz die Verantwortung für sein Ich zu übernehmen. Dieser allmählich kulminierende innere Prozeß der psychischen Erschöpfung und die daraus resultierenden Folgehandlungen der zentralen Figur sind überwiegend außenperspektivisch belegt. Formal auffällig ist auf den ca. letzten zehn Seiten das gehäufte Auftreten des Namens Grigorije anstelle des ansonsten ausgeprägten Hantierens mit dem den Namen der Figur ersetzenden Personalpronomen, was seinerseits auf Auktorialität verweist.⁴ Gewiß sind auf den abschließenden Seiten einige wenige direkte Reflexionen Zidars im Erzählbericht nicht völlig ausgespart, doch lassen die Erzählertexte die Annahme zu, daß hier eine stille Übereinkunft zwischen auktorialem Erzähler und Leser angestrebt wird, und zwar in der Weise, daß auf der Ebene der Wertung diese Kapitulation der zentralen Figur für den Leser eben gerade auf Grund seiner im Erzählvorgang realisierten Bindung an diese Figur und die Solidarisierung mit ihr akzeptabel ist.

Fassen wir in bezug auf das Verhältnis Erzähler - Figur zusammen: Der Erzähler spricht selten wirklich direkt aus auktorialer Sicht, er paßt sich mehr oder minder dem Wahrnehmungshorizont seines Helden an; somit ist auch die Perspektive global auf diesen Horizont der zentralen Figur Zidar gerichtet, und es gibt keinerlei Verweise auf bereits Erzähltes. Wo die Perspektive in der Schwebe gelassen wird, d.h. wo nicht eindeutig erkennbar ist, ob bestimmte Aussagen der Figur oder dem von außen blickenden Erzähler zuzuschreiben sind, wird die Tendenz zum Geheimnisvollen verstärkt. Ausführliche Wertungen des Geschehens aus auktorialer Sicht bleiben damit mehr oder minder im Verborgenen; über lange

Phasen werden nur Worte, Wahrnehmungen und Handlungen der dargestellten Personen (mit Vorrangstellung von Zidar) berichtet. Der Erzähler wertet also kaum auktorial, ist daher im vorliegenden Fall keineswegs allwissend, sondern in seiner Selbstkundgabe geschwächt und übermittelt die Welt aus der Perspektive der zentralen Figur, wenngleich auch seine Auktorialität durch die personale Sicht im Erzählvorgang nicht völlig aufgehoben ist. Die Tatsache der Zurückdrängung des auktorialen Erzählers im Bewußtsein des Lesers zielt auf der anderen Seite auf das aktive Hineinversetzen seinerseits in das Jetzt und Hier der zentralen Figur, was als ausdrückliche Intention des Autors zu erkennen ist. Daher existiert bei Šćepanović auch absolut keine ästhetische Gleichberechtigung weiterer Figuren. Die Erzählsituation könnte man in ihrer Grundtendenz als auktorial-personale bezeichnen, mit dem ausgeprägten Versuch, sich in die Psyche der zentralen Figur hineinzusetzen und die Funktion personalen Erzählens auf diese zu übertragen, ohne daß dabei der zurücktretende auktoriale Erzähler völlig eliminiert wird, wie dies besonders seine funktionellen Manifestationen (u.a. Benennung der Handlungsfiguren, auktoriale Vermittlung der Gedanken zitate) im Abschluß des Erzählvorgangs dokumentieren.

3.2.5.3. Extreme Situationen als Prüffeld für das Individuum

Šćepanović stellt, wie wir bereits herausgearbeitet haben, Grigorije Zidar als zentrale Figur bzw. den Protagonisten der Handlung bei seiner alltäglichen Arbeit als Fahrer dar, wie er von den Leuten gewöhnlich gesehen wird. Doch ganz plötzlich kehrt sich dieses alltägliche Erscheinungsbild eines "durchschnittlichen" Menschen in sein Gegenteil um: Die Tatsache, daß Zidar zur Lösung seines Problems mit dem Lkw auf fremde Hilfe angewiesen ist, nutzt der Autor ohne größere Umschweife zum Aufbau der eigentlichen Konfliktsituation. Zidar wird in dem Ort Nehaj plötzlich mit der Vergangenheit seines Volkes und seinem eigenen Schicksal bzw. seinem konkreten Anteil in einem für individuelle menschliche Schicksale bedeutsamen Moment dieser Vergangenheit konfrontiert. Grigorije Zidar, der in einer Spelunke von seiner Rettungstat

erzählt, wird von den Leuten zu Boden geschlagen, die ihn für Größenwahnsinnig und verlogen halten. Und hier klappt bereits eine tiefe Kluft zwischen Realität und Illusion; die Anerkennung der Befreiungstat, die tief im Gedächtnis des heimgekehrten Mannes verwurzelt ist, wird ihm durch die Einwohner des Ortes verwehrt, ja mehr noch, er hatte *das Gefühl, daß Nehaj ihn erbarmungslos verhöhnte, und er erstickte fast vor Ohnmacht und Scham (S.20)*. Damit stellt sich dem Leser ob dieser ersten Offenbarung sehr direkt und unumwunden die Frage nach den Möglichkeiten zum Agieren, die der Figur Zidar durch den Autor eingeräumt werden. Zum Prüffeld eigenen und fremden Handelns wird Zidars Kampf nicht nur um die Anerkennung jener kühnen Befreiungstat, sondern überhaupt um die wahre Identität des eigenen Ichs, die von der ihn umgebenden feindseligen Umwelt in Gestalt der Bewohner von Nehaj⁵ bestritten wird. Zweifellos ist die Begegnung mit einem Totgeglaubten, dem man noch dazu eine bronzene Statue errichtet hat, schon für sich ein tiefgreifender Einschnitt im normalen Leben eines Ortes. Daher kann der Leser bis zu einem gewissen Grad auch Verständnis aufbringen für unbedachte, ja ablehnende Reaktionen, die der Fakt des Auftauchens von Zidar hervorruft. Um das Extreme der individuellen Situation der zentralen Figur noch zu verstärken, läßt der Autor diese in einem abgeschlossenen Milieu, hier einer Art Gefängnis, zurück, was die Möglichkeiten zum Agieren ungeheuer einschränkt. Unter diesen denkbar ungünstigen Bedingungen, jeglicher Kontakte zur Außenwelt beraubt, ist Zidar doch zunächst der auf eine schnelle Aufklärung Hoffende, was er im Brief an seine ehemalige norwegische Frau Inger auch verbal zum Ausdruck bringt. Doch dann läßt der Autor Zidars Gegenspieler auf den Plan treten, von denen zwei allen Grund haben, ihn zu bekämpfen. Die Stimmung des Unheimlichen, Bedrohlichen, Ungeheuren und Unheilvollen wird im Prozeß der suggestiven Wortwechsel und Verhöre mit den Gegenspielern zunächst recht schnell rational aufgelöst durch die Erkenntnis von Zidar, warum Savic und Bojovic einen lebendigen Helden für indiskutabel halten müssen. Damit nimmt jedoch gleichzeitig das Gefühl des Bedrohtseins von Zidar mit Vehemenz zu, denn *all die, mit denen er bereits zusammengestoßen war,*

konnten und würden ihm nie verzeihen, daß er an jenem Februarmorgen 1942 am Leben geblieben war (S.61).

Einzigste Bezugsperson in der Isoliertheit des Zidar ist der Wärter Stanojlo Poskok, über den der Leser allmählich erfährt, daß er nach dem Krieg Gefängniswärter war, der, bedroht und manipuliert vom Direktor des Gefängnisses wegen angeblicher Weicheit, sich an die alltägliche Gewalt gewöhnt hatte und nun seine Freude über ein solches zufälliges Opfer wie Zidar nicht verhehlen kann. Schlüsselcharakter für den Austausch von Auffassungen, für das gegenseitige Abtasten und zeitweilige Näherkommen der beiden haben die Kartenspielszenen, in denen alles abläuft wie ein echtes Ringen um das eigene Leben und um die Zerstörung und Vernichtung des Kontrahenten. Der Einsatz ist demzufolge ein hoher: Er reicht von Wertgegenständen über Sofija, das Denkmal bis zum Gefängnis. Zidar erspielt auf diese Weise die Chance, sich aus dem Gefängnis zu entfernen, und doch kehrt er am Abend zu Poskok zurück. Vordergründig verpflichtet ihn dazu die Spielerehre, doch schwebt zwischen den Zeilen auch die Überzeugung, daß seinem Schicksal ohnehin keiner entfliehen könne. Zur Verdeutlichung der Parallelität bestimmter Lebenssituationen integriert der Autor in das erste Drittel des Geschehens die Geschichte von Zidars Vater, dem Popen, und von Maksim. Der Vater, charakterisiert als aufrechter Mensch, zerbrach an den Quälereien des ehemaligen Kirchendiebs, der später im Dorf das Sagen hatte, er rief als Pope aus, daß es keinen Gott gäbe, und sang Spottlieder auf die Kirche. Die Funktionalität dieser Geschichte wird für den Leser im Verlaufe der Handlung Stück für Stück einsichtiger, in Abhängigkeit von der zunehmenden Zermürbung des Helden, von seinem immer stärker artikulierten Gefühl der Einsamkeit und des Alleingelassenseins. In einem Augenblick, da Zidar nach der Besichtigung des Schauplatzes seiner mutigen Handlung und den negativen Reaktionen der als Zeugen herbeigerufenen Leute kaum mehr die Last der Entscheidung zwischen fast übermenschlichen moralischen Anstrengungen und dem Ausgeliefertsein an eine scheinbar unberechenbare Welt zu tragen vermag, setzt der Autor in symbolischer Überhöhung als Portier eben die Figur aus Zidars Erinnerungen und Alpträumen ein, die noch dazu den Namen

Maksim trägt. Damit erreicht Zidars Verwirrtheit höchste Ausmaße. In diesem Spannungsfeld äußerster Verwirrung und subjektiver Verantwortlichkeit für den Kampf um die Wahrheit und eigene Identität wählt Zidar schließlich die Kapitulation, und dies, obwohl an sein Ohr dringt, daß sich die Öffentlichkeit des Ortes zunehmend zu seinen Gunsten ausspricht. Im Gegensatz zu seinem Vater, der wegen seiner moralischen Niederlage nie mehr Ruhe fand, glaubt Zidar, mit seinem falschen Geständnis Erlösung gefunden zu haben. Nichtherausfinden aus der Situation schlägt hier in vermeintliches Wohlbefinden um. Der Gegensatz von Ideal des einstigen kühnen jungen Mannes und aktueller Erfahrung wird im Abspann in einer allgemein-philosophischen, ironisierten Lebensbejahung relativiert.* Das im Auftakt des Romans artikulierte Lebensverständnis scheint damit zu korrelieren und eine Grundhaltung des Autors zu ergänzen:

Alles, was uns in diesem Leben geschieht - ob es häßlich oder schön, böse oder gut ist - gehört uns. Und wenn wir nicht immer nach dem eigenen Herzen und Kopf wählen und entscheiden können, müssen wir uns wenigstens bemühen, alles zu verstehen, selbst das eigene Unglück. Ich glaube, nur so können wir zu unserem Glück gelangen (S. 23).

Zur Erhärtung unserer eingangs aufgestellten Behauptung von der Bevorzugung einer derartigen Problemstellung durch den Autor Šćepanović sei ein kurzer Blick in sein 1974 publiziertes Erfolgsbuch Usta puna zemlje gestattet, das in zwölf Sprachen übersetzt wurde. Das Motiv der Rückkehr spielt auch hier eine wesentliche Rolle, jedoch ist es in diesem Fall nicht der heimgekehrte einstige Partisan, sondern ein Intellektueller, offenbar ein Chemiker, den das Wissen um die unheilbare Krankheit und die Ahnung vom nahen Tod in die heimatlichen Gefilde, die Berge von Montenegro, zurückkehren läßt. In zwei parallelen Erzählströmen verfolgt der Autor den beschwerlichen Versuch der Rückkehr in die Berge, beschwerlich deshalb, weil sich die zentrale Figur von Beginn an auf der Flucht befindet. Diese Flucht wird zuerst durch den

Wunsch motiviert, mit sich allein zu sein und der Versuchung zu widerstehen, bei den Menschen der Umgebung Trost und Mitgefühl zu suchen. Isolation von der übrigen Welt ist hier also gewünscht, während Zidars Isolation von anderen erzwungen wurde.

Den zwei Touristen, denen der Held zuerst begegnet, kommt sein Verhalten seltsam, ja verdächtig vor, und sie nehmen die Verfolgung auf, zunächst aus Neugier. Im Verlauf des Geschehens gesellen sich den beiden Verfolgern jedoch weitere hinzu: ein Viehtreiber, ein Waldhüter, weitere nicht genauer charakterisierte Figuren, die jede für sich in Anspruch nehmen, irgendeine völlig irrealer Rechnung mit dem Flüchtenden begleichen zu müssen. Die Dauer der immer mehr irrationalen Ausmaße annehmenden Verfolgungsjagd läuft parallel zum Ansteigen des Hasses, der schon allein dadurch größer wird, daß der todkranke Mann seinen Verfolgern entweicht. Diese mehr oder minder namenlose Masse, die eigentlich mit dem jeweiligen Protagonisten der Handlung in keinerlei Verbindung steht, findet sich in modifizierter Form als Grundmotiv für Haß auch im Roman Iskupljenje.⁷

In beiden Fällen ist die zentrale Figur für die Umgebung reaktionsauslösender Faktor; die Reaktionen wirken jedoch negativ in Form verstärkter Bedrohung auf die zentrale Figur zurück. Die Protagonisten beider Bücher spielen angesichts der Wucht der Tatsachen, mit denen ihr Dasein plötzlich konfrontiert ist, mit dem Gedanken, von eigener Hand aus dem Leben zu scheiden, der eine ob der Ungewißheit über Verlauf und Zeitpunkt physischen Vergehens im Angesicht der Krankheit, der andere, weil er den Strapazen der Auseinandersetzungen nicht länger gewachsen scheint. Beide bilanzieren auf ihrer Suche nach Halt das vergangene Leben und stellen in bezug auf wesentliche Momente Leerräume fest. Diese Bilanz ist sogar bis ins Extreme geführt:

Ja, sein ganzes Leben mit allem Schönen und allem Schmerzlichen erschien ihm nichtig wie zerstoßener Nebel, auf einmal ohne Sinn und Rechtfertigung vor der erschreckenden Tatsache, daß er nach allem, wonach er gestrebt und worauf er gehofft hatte, nun

in seinem neunundvierzigsten Lebensjahr weder wußte, ob es auf der Welt ein einziges menschliches Wesen gab, das mit ihm fühlte, noch unter alledem, was er getan und errungen hatte, etwas so Kostbares und Bedeutendes besaß, daß ihn jetzt trösten oder ihm wenigstens helfen könnte, alle Prüfungen dieser ... Nacht von Nehaj zu bestehen, ... (S.167) (Zidar)

Učini mu se, odjednom, da iza sebe ostavlja samo pustoš i prazninu iz koje nije u stanju da dozove nijedan prizor, nijedno lice, nijedan glas, nikakav miris, ništa od svega onoga što bi ga sad uverilo da je stvarno i živeo (ŠĆEPANOVIĆ 1976, S.55). (Chemiker)

Beide zentralen Figuren sind am Ende allein, einsam und sich selbst überlassen, der eine stirbt in der Gewißheit, das Wesen der Existenz enträtselt zu haben, daß nämlich aller Dinge Sinn in Liebe und Schönheit zu suchen sei, der andere - und hier ist die Aussage ironisiert - winkte *all diesen guten Leuten zurück und damit zugleich dieser ganzen schrecklichen und herrlichen Welt (S. 176)*, was trotz der individuellen Niederlage wie ein Bekenntnis anmutet.

Die Odyssee des Zidar endet nach einem Prozeß ungleicher Auseinandersetzung mit Leuten, die aus unterschiedlichen Motiven kein Interesse an einem lebendigen Helden haben, mit einer Niederlage. Konfliktauslösendes Moment war der Zufall, der dem Autor dazu diente, Verhaltensweisen auszutesten. Betrachten wir die "experimentelle" Situation, in die der Autor seine zentrale Figur stellt, so entsteht der Eindruck, daß hier ein bedrohlicher Widerspruch zwischen übermächtigen, ungeheuren Mächten und dem Individuum, das diesen ausgeliefert ist, konstruiert ist. Zidar ist als Individuum in der Einmaligkeit seiner existentiellen Situation allein; einsam und im Gefühl des Verlassenseins muß er die Variante für sein Tun bestimmen. Sein Schwanken, das Auf und Ab seiner gedanklichen Erwägungen endet mit Resignation: Er wählt den Weg der Leugnung des persönlichen Anteils am historischen Segment und damit die Selbstverleugnung des eigenen Ichs, was indirekt

bereits auf den ersten Seiten als mögliche Lösung angekündigt wurde.⁸

In dem so aufgebauten konturierten Modell einer extremen Situation wird Realität als persönlichkeitsgefährdend gedeutet. Die Masse trägt den Sieg über das Individuum davon. Wenn wir hier von einer Romanparabel sprechen, so meinen wir den Roman in seiner Komplexität in der Weise, daß es sich um ein Angebot des Autors an den Leser im Sinne der Intensivierung seiner Fähigkeiten zur Konkretisierung und Assoziation handelt⁹, d.h., daß er durch die Überhöhungen provozierend wirkt und Anregungen zur Aktivierung vielfältiger Deutungsmöglichkeiten bei gleichzeitiger immanenter Intention nach Kritik von Wirklichkeit im beobachteten Alltag bietet. Das in der serbischen Literatur durchaus nicht neue Motiv vom plötzlich lebendig gewordenen Denkmal¹⁰ kann so als konfliktauslösendes Moment mit einer dem speziellen Inhalt angepaßten, pointiert auf den Vorgang und dessen Protagonisten ausgerichteten Erzählweise den Prozeß kritischen Nachdenkens des Lesers über sich selbst und die Welt um ihn herum befördern.

3.2.6. Mirko Kovač' ästhetisches Prinzip zur Diagnostizierung einer widersprüchlichen Realität - Vrata od utrobe (Die Tür des Leibes)

3.2.6.1. Zur Einführung

Wenige Monate nach Erscheinen seines Romans Vrata od utrobe beschrieb Mirko Kovač in dem poemartigen Traktat Poslanica o evropskoj truleži (1978, Sendschreiben über die europäische Fäulnis)¹ explizit sein künstlerisches Credo wie folgt:

"Du mußt darum besorgt sein, all das, was du darlegst,
durch einen Beweis zu rechtfertigen,
du mußt Notizen, Gelesenes einflechten,
über Handbücher und Enzyklopädien verfügen,
in Wörterbüchern blättern und zum hunderttausendsten
Mal in der Bibel,
denn Schreiben aus dem Kleinhirn zu einem bestimm-
ten Thema oder zu einer minimalen Fabel
ist Sache von Dilettanten, die in unserer Mitte
stets geschätzt werden,

während man sich einem Roman, Poem oder
 einem anderen literarischen Genre
 wissenschaftlich nähern muß, freilich mit Vorsicht,
 geistig und körperlich gut darauf eingestellt,
 zu Hause oder im Exil..." (KOVAC 1987a, S. 99).²

Unter den Angehörigen der in den sechziger Jahren debütierenden Autorengeneration ist Mirko Kovač einer der begabtesten. Ihm bescheinigt die Literaturkritik von Anbeginn an einen ausgeprägten Sinn für das Ästhetische (z.B. JEREMIĆ, Lj. 1978, S. 28). Hinzu kommt, daß er sich in den letzten fünfzehn Jahren auch immer wieder an literarischen Debatten zu Fragen des Verhältnisses von Stoff und Form, Fakt und Fiktion beteiligt hat. Kovač ist sich der Macht, die er über das Material und über den Leser besitzt, sehr wohl bewußt. Als Autor, heißt es bei ihm,

"bist du ein Spötter,
 du kannst Genauigkeit imitieren,
 kannst ebenso die Fakten verfälschen,
 sie dir unterordnen und
 nach deinem Maß einführen:
 dem Erdachten füge das Reale hinzu, dem Fremden
 das Eigene, und
 dem Eigenen das Fremde." (S. 119)

Für Kovač wie für Kiš, Pekić und auch für Bora Ćosić ist es wichtig, durch eine Fülle von Daten und Fakten dokumentarischen Schein zu erzeugen, um so eine Illusion von "Wahrhaftigkeit" und Glaubwürdigkeit im Hinblick auf die dargestellte Welt zu schaffen. Seine Strategie drückt sich in dem an seine Kollegen gerichteten Rat aus:

"Dokumentiere alles,
 nicht nur mit Exaktheit, sondern mit einer ganzen
 Skala von Unterschiedlichkeit.
 All das, was du dir ausdenkst, wird auch für dich
 selbst wirklich werden,
 wenn du es durch einen Fakt erhärtest und deine
 Wahrnehmung vertiefst" (S.115).

Der Roman ist für Kovač in Abwandlung der Bachtinschen These "die einzige Arbeit, die unvollendet bleibt, ganz gleich, zu welchem Zeitpunkt man auf sie zurückblickt, denn es existiert

kein Modell, wie man ihn (den Roman, A.R.) vollenden könnte. Vielleicht kann man nur schreibend zu einem solchen Modell vordringen, doch bleibt dies unanwendbar..." (KOVAČ 1987a, S. 38) Die stetige Polemik gegen eine eindimensionale Lebensähnlichkeit und bloße Abbildfunktion von Literatur findet sich bei ihm in der Schlußfolgerung ausgedrückt, daß "all das, was in einen Roman Eingang findet, so richtig und verbürgt es auch sein mag, nicht von Wert sein wird, falls der Roman nicht seine eigene Wahrheit organisiert" (KOVAČ 1987a, S. 38) und, wie in einem Interview 1979 betont, falls er nicht "eine eigene Zeitlichkeit" realisiert (KOVAČ 1979a, S. 6).

Der bei seinem Erscheinen vielbeachtete (DRAGIĆ KIJUK, NEDIĆ 1978, MILIĆ 1979, PIJANOVIĆ 1979; 1980, BRAJOVIĆ 1979, DONAT 1979, MIKIĆ 1979, LUKIĆ, J. 1979, BRATIĆ 1979, KOPRIVICA 1979 u.a.) und mehrfach preisgekrönte (NIN-Preis 1978, Preis des Hüttenwerkes Sisak 1979 und Preis der Nationalbibliothek Serbien für das meistgelesene Buch 1980) Roman Vrata od utrobe, wurde einhellig als bester Roman wie als eine neue Stufe im Schaffen des Autors qualifiziert. Die seit dem ersten Roman Gubilište (1962, Das Schafott) meist kontroversen Reaktionen der Öffentlichkeit, die differenzierte, bis zum Schock reichende Wirkung seiner Prosa sieht Kovač selbst in erster Linie "wegen der Präsenz des Bösen" (KOVAČ 1987a, S. 33). So unterschiedlich sein Schaffen vor Vrata od utrobe auch ausgerichtet sein mag, es weist folgende allgemeine Grundzüge auf:

1. Alle Romane und Erzählungen sind im Milieu der felsigen östlichen Herzegowina im 20. Jahrhundert angesiedelt. Im Roman Gubilište ist es der Ort Bileća, in Moja sestra Elida die fiktive varoš (Kleinstadt, in der deutschen Übersetzung mit Kassaba benannt), die symbolisch für ähnliche Städte in der Herzegowina steht, in den Erzählungen Rane Luke Meštrevića (1971, 2., veränderte Auflage 1980, Die Wunden des L. M.) ist es Trebinje, in Vrata od utrobe ist es der Ort L. nahe Trebinje.³

Die Wahl eines solchen Handlungsraums läßt sich einerseits aus der spezifischen Lage der Herzegowina als mediteran-kontinentale Grenzregion erklären. Hier durchdringen sich verschiedene kulturelle Traditionen der dort ansäs-

sigen Völker, das betrifft das geistige, psychologische, ja auch sprachliche Profil wie auch die Existenz dreier Konfessionen (orthodox, katholisch, islamisch).

2. Kovač selbst stammt aus Petrovići in der Herzegowina. Dieser geographische Raum und persönliches Erleben inspirieren seine Prosa ähnlich wie die von Radoslav Bratić oder Andjelko Vuletić.⁴

3. Symptomatisch für Kovač' Werke ist eine relativ einheitliche Bedeutungsschicht. Die Totalität der Welt und das Geschick des Individuums sind in ihnen als Visionen des Zerfalls, der Unbeständigkeit, der Entfremdung und des Bösen dargeboten. Im Erzählauftritt von Moja sestra Elida drückt der Erzähler dies folgendermaßen aus:

Želeo bih samo jedno: da se prilikom tumačenja reč knjiga zameni rečju nesreća, patnja, poniženje ili sramota i onda bi to bio pravi odraz moje istine (KOVAČ 1965, S.12)⁵

Bei Kovač ist die düstere, ja apokalyptische Vision des Zerfalls aller humanen Werte, die Auffassung der menschlichen Existenz als einer Geschichte von Leiden und Auflösung dominant. Seine literarischen Figuren sind daher mehr oder minder hilflose Opfer von Haß, irrationalen Kräften oder auch absonderlichen Neigungen. Predrag Palavestra subsumierte diese Symptome unter den Begriff eines "psychologischen Naturalismus" und faßte sie in den folgenden Vergleich: "Indem er die Intensität naturalistischer Analyse verstärkte, die Zola an lebendigen Menschen mit derselben Akribie wie die Chirurgen an Leichen vornahm, ersetzte Kovac gleich zahlreichen modernen Schriftstellern tragischer Entfremdung die wissenschaftliche Leidenschaft des Analytikers durch die symbolische poetische Vision der menschlichen Hölle" (PALAVESTRA 1983, S. 291).

Besonders drastisch äußerte sich dies im Erzählungsband Rane Luke Meštrevića. Die Aberkennung des Glišić-Preises (1973) belegt, wie zerrissen die kulturelle Öffentlichkeit im Hinblick auf die Wertung dieser Erzählungen war, in denen Kovač auf einer besonderen Ungeschliffenheit von Fakten und Sprache

insistiert. Er will bewußt Ekel hervorrufen, um die von ihm selbst eingestandene Schockwirkung zu erzielen, die Hoffnung des Menschen auf Harmonie im Leben zu verspotten.

4. Kovač stellt meist den Auflösungsprozeß der Familiengemeinschaft dar. Dies gilt von Moja sestra Elida bis zu Vrata od utrobe. Er greift dabei wiederholt auf die Konventionen einer Chronik zurück. Dieses chronikalische Element ist selbst dann spürbar, wenn primär andere Erzählverfahren Anwendung finden, wie z.B. in der umfangreichen Erzählung Životopis Malvine Trifković (1971, Die Lebensbeschreibung der Malvina Trifković), einer Collage reinster Form. Die vom Leser zu rekonstruierende Geschichte der Verzweiflung von Malvina wird als unaufhörlicher abrupter Wechsel von persönlichen Beichten einzelner Figuren und paraliterarischem Material wie z.B. Gerichtsgutachten, Episteln, Dossiers, medizinischen Gutachten u.ä. realisiert, wobei ein koordinierendes Bewußtseinszentrum im Text fehlt.

5. Das von Radovan VUČKOVIĆ (1981, S.337) bereits 1972 anlässlich einer Betrachtung zu Životopis Malvine Trifković festgestellte "synkretistische Verfahren" gilt auch für weitere Werke von Kovač, und zwar z.B. als Synthese realistischer Bilder mit poetischer Imagination, die das Reale ins Irreale, ins jenseits der Erfahrung Liegende, ins Transzendente hinübergleiten läßt.

In diesem Kontext sind auch seine Rückgriffe auf die Bibel zu sehen, die vom dem Roman Gubilište (z.B. in der Vision der Apokalypse und des Jüngsten Gerichts) bis zum Roman Vrata od utrobe reichen. Bibelzitate und biblische Motive verstärken den Symbolgehalt einzelner Figuren, Episoden und Aussagen. Biblische Paraphrasen in einzelnen Erzählsegmenten führen nicht selten zur Umwertung der ganzen Geschichte.

6. Aus einer derartigen, oft unerwarteten und abrupten Kombination von realistischen Details mit Reflexionen über Universelles, aus dem Wechsel von vordergründig dokumentarisch Darbotenem mit symbolischen Bildern und Visionen, d.h. aus der spielerischen Variation der Darbietungsweisen ergeben sich besondere Konsequenzen für den Erzähler. Dessen notwendig jeweils wechselnde Haltung, die logisch aus seinem differenzierten Herangehen an das komplexe zum Erzählen anstehende

Material resultiert, bildet einen der Schlüssel für das Verständnis des Romans *Vrata od utrobe*.

Der Roman intendiert vordergründig die Rekonstruktion einiger wesentlicher Momente im Leben der Familie von Stjepan und Rosa K. aus dem kleinen Ort L. in der östlichen Herzegowina. Die Geschichte dieser Familie, dargeboten in einem Ausschnitt dramatischer zeitgenössischer Realität der Jahre 1938 bis 1949, ist durch ein spezifisches Geflecht von Ereignissen (Zweiter Weltkrieg, Greuel der Ustascha-Faschisten, Aufstand, Volksbefreiungskampf und gesellschaftliche Erneuerung, Resolution des Informbüros) und literarischen Figuren, die Bestandteil dieser Realität sind und die Stjepan K. umgeben, verbunden. Hierher gehören der Kämpfer im Befreiungskampf Dimitrije V., der Kaufmannsgehilfe Djurica Mrkajić, der Abenteurer und Revolutionär Tomislav K., der private Fleischhändler Paolo Menze und seine Tochter und viele andere.

3.2.6.2. Der Erzähler - sein Rollenspiel und dessen Konsequenzen

Bereits im Erzählauftakt, in der kurzen Einführung *Uvod književnika* wird ein spezifisches Verhältnis von Kovač' Erzähler zu den Ereignissen und auftretenden Figuren kundgetan. Die Überschrift weist auf einen das schriftstellerische Handwerk betreibenden Mann, der seinerseits sein Schreiben subjektiv motiviert, und zwar als

odanost prema patnji Stjepana K. (KOVAČ' 1979b, S. 9),

seinem Vater, wie der Leser wenig später erfährt. Demzufolge sei das Buch

*i nije roman, nije pripovest, već samo uspomena.
(S. 9)*

Somit verweist an dieser Stelle der Erzähler nachdrücklich auf die autobiographischen Züge seiner erzählten Welt. Dieser suggerierte Modus der Identifikation wurde aber vorher in einer kurzen Notiz aufgehoben, in der der Erzähler den Charakter seines Materials auf andere Art bestimmt hatte. Der ei-

gentlichen Einführung vorangestellt, verkündet er nämlich,

*da je svaka sličnost s postojećim licima slučajna.
(S. 8)*

Weiter heißt es:

Isto, objavljujem da sam svojom knjigom želeo da se ispitam i lišim napasti i svega ranjavog na sebi pa se uzdam da će čitalac istinitost događaja i tačne podatke primiti kao zamku za duševnu verodostojnost (S. 9, Hervorhebung A.R.).

Ein solcher Erzählauftakt signalisiert zunächst zumindest dreierlei:

1. Für den Erzähler bedeutet er gleichermaßen dessen Bekenntnis zur Autorschaft wie das Bekenntnis zur literarischen Erfindung. Ebenso deutet der Erzähler vorab auf seine Position eines Zeugen des Geschehens und teilt mit, daß seine subjektive, persönliche Sicht der Maßstab für die romaneske Wahrheit sein wird. Demzufolge geht es augenscheinlich um einen Erzähler, der den Ausgang der Dinge kennt und es nicht unterläßt, seinen persönlichen Standpunkt zu artikulieren, womit die von einem Chronisten gemeinhin beanspruchte Objektivität nicht zu erwarten ist.

2. Für den Charakter des literarischen Werks meint dies, daß es sich offenbar nicht schlechthin um ein autobiographisches handelt, sondern eher um eine Projektion bestimmter, den Erzähler/Autor belastender Erlebnisse, derer er sich im Prozeß des Schreibens zu entledigen sucht. Eine derartige Vorstellung einer Notiz, die die zu erwartenden Fakten zudem auch noch als Falle für die Verlässlichkeit akzentuiert, heißt zugleich die ironische Aufhebung eines seit Cervantes Don Quijote bis ins frühe 20. Jahrhundert gängigen Verfahrens, vorab die Authentizität des im Roman Dargestellten zu beschwören. Im Kontext der Literaturentwicklung in den 70er Jahren ist dies auch als Gegenreaktion auf einzelne Aspekte der bereits besprochenen "Wirklichkeitsprosa" anzusehen.

3. Für den Leser bedeutet dies das Gebot zur Vorsicht hin-

sichtlich der geistigen Angebote jeweiliger Teilaussagen sowie zur Sorgfalt während der Lektüre, denn angekündigt ist offenbar ein Erzählgebilde, dessen spezifische Organisation des Textes anderes leisten will als schlicht nur eine Handlung abzuwickeln.

In Kapitel 1 steht der Erzähler landläufigen Vorstellungen von einem Chronisten relativ nahe.

Die Ich-Form des sich als Schriftsteller vorgestellten Mannes wechselt in die Er-Form über; die notwendigen Vorinformationen über die Familie des Vaters Stjepan K. ab dem Jahr seiner Geburt 1898 (erkennbar sofort an den Abschnittsgliederungen *Otac*, *Majčina strana*, *Progonstva*, *Sestra*, *Čvrsti svod*, *Rodjenje*) werden von außen kurz resümiert. Sie enden mit der Information von der späten Geburt des männlichen Nachfolgers M. am 26. Dezember 1938. Das sich anschließende erneute Überwechseln zur Ich-Form der Danksagung⁶ führt im Zusammenhang mit der das Buch beschließenden Bürgschaft *Tako ja pišem* (S. 337, So schreibe ich) zur Vergrößerung des Zwiespalts im Hinblick auf die Erzählerfigur aus dem Erzählauftakt. Zugleich wird global auf das Erzählverfahren eingegangen. *Ljudi i knjige* (Leute und Bücher), *tačni podaci* (genaue Angaben) sind *po značenju* (der Bedeutung nach), also nach dem Willen des Textverfassers, und nicht in zeitlichlogischer Reihung, wie dies für einen Chronisten typisch wäre, aneinandergesetzt. Aus der Betonung der subjektiven Haltung zu seiner erzählten Welt, was die Beanspruchung einer eigenwilligen Anordnung der Erzählsegmente, der Reihenfolge und des Zusammenhangs zwischen den Ereignissen rechtfertigen kann, ergibt sich als Möglichkeit, ein Ereignis aus mehreren Blickwinkeln betrachten zu können. Dies wird von Kovač zusätzlich durch die Einführung der Figur des M.K. unterstützt, die in vielem als das literarische Äquivalent des aktuellen Autors anzusehen ist, verbunden nicht nur durch die Initialen des Namens und das übereinstimmende Geburtsdatum (26.12.1938), sondern auch durch zahlreiche Details aus der Biographie (s. KOVAČ 1980, ab S. 175). Die Manifestationen von M. im Text lassen sich so belegen:

(1) Die Beschreibung des Krämerladens von Stjepan K. wird in

bezug auf ein Detail, das Bild von Christi Geburt, durch eine Erinnerung von M. unterbrochen:

*M. nosi u sećanju: klisuru, desno od Marije koja kleči nad detetom, dva pastira sa stadom ovaca... .
(S. 38)*

(2) In der Geschichte um den Gehilfen des Vaters Djurica Mrkajić kommentiert der Erzähler:

Kao da je Djurica znao da će ga M., tako krhk, a živ i bistar dečak pegavog nosa i očiju boje višnje, uvesti u priču .. (S. 163)

Die für den Leser überraschend registrierbare Präsenz von M. auf der Szene bedeutet den Zwang zur Anwesenheit in der erzählten Welt. Für die Wertung ist diese "in persona"-Anwesenheit des Erzählers bzw. seines Abbilds als Junge, wie Beispiel (2) zeigt, wesentlich, denn sie ist die Erlebnisbasis für den ansonsten zur Überschau neigenden Erzähler, der so zeigen kann, wie sich die Welt bzw. seine Haltung zu ihr verändert haben. Beispiel (2) führt auch gleich im ersten Drittel des Romans zur Entschlüsselung von M., d.h. M. und der Erzähler stellen ein- und dieselbe Person dar. Deutlich werden auch die zeitlichen Koordinaten: Des Erzählers Standort ist die Gegenwart.

Eine weitere Form der Manifestation des Erzählers veranschaulicht das folgende Beispiel:

*A već 1950. sve je rasvrstano po novom; ta bi godina sasiužila više divljenja samo što pripovedač ne zalazi dotle, ni dalje od slika koja mu je ostavljena kao povod za ovaj rukopis: Stjepan K. pred crkvom Sv. Arh. Mihajla... Vrat ćemo se na događaje koji su Stjepana K. doveli do toga, ako je to u moći pripovedanja, pa se naredno poglavlje, a i ceo rukopis, vodi u kratkom razmaku od sredine 1948. godine, pa tamo do kasne jeseni...
One koji oduševljeno stupaju u ovaj rukopis oraspo-*

ložićemo još i lepim opisima prirode, pa i mnogim vragolijama što čudno nailaze, nekim setnim uspomena na drage stvari detinjstva, blagom ironijom tu i tamo, našim krasnim južnim perivojima i zavičajnim radostima, milinom prisora u kojem cure nose grosdove iz vinograda...

Manje ćemo prikazivati tečajeve, analfabetske i druge, nestašicu vode i pastirske nedaće s ratnim ostacima, ... Biće još zadovoljstva kroz celu pri-povest (S. 128 - 129).

Haben wir es im ersten Teil des Zitats mit einer für den gesamten Roman typischen Intervention bzw. einem Kommentar des Erzählers zu tun (in solchen Fällen auch so benannt als *pripovedač*)⁷, der in Vor- und Rückgriffen die komplexe Kenntnis seiner erzählten Welt unter Beweis stellt und im vorliegenden Fall den zeitlichen Schwerpunkt seines Erzählens begründet, verweist die abermalige Benennung des Materials als *rukopis* (Manuskript) auf den Schriftsteller, d.h. den Autor und sein Produkt, die dargestellte Welt. Gerade in diesem Sinne hat der von uns hervorgehobene, das Zitat beschließende Satz Signalwirkung. Er zielt im Kontext zu den vorangesetzten Bemerkungen zu dem, was der Leser zu erwarten bzw. nicht zu erwarten habe (ein eigenartiges Erzähler-Resümee als Vorgriff auf das erst Darzubietende, zur Stimulation der Erwartungshaltung des Lesers), auf eine Ironisierung herkömmlicher, in der Literatur vorzufindender Momente literarischer Darstellung. Epitheta wie *lepi opisi*, *setne uspomene*, *krasni južni perivoji*, *milina prisora* sind Bestandteile dieses Spiels und benennen das, wovon sich der Autor Kovač distanziert, wenngleich er die Klischees verbalisiert. Weitere Erklärungen im Text wie

Pred njim je gradja sa epski poduhvat (S. 65).

oder

...posebno mu je odbojno zalaziti u opise i neminovnu trulež i prinositi na čitaoca sadah pod-

zemni, to je onda književno cepidlačenje.. (.S.188),

betonen die Beharrlichkeit des Autors Kovač, im Text selbst präsent zu sein und Fragen der Poetik auf dem Hintergrund aktueller literarischer Erfahrung anzudiskutieren. Dies ist eine wesentliche Dimension des Textes. Die offensichtliche Distanz vom *sadah podzemni* (unterirdischen Gestank) bedeutet dabei eine für den kundigen Leser von Kovač' Prosa unzweideutige Anspielung auf gegen ihn im Zusammenhang mit früheren Werken wie etwa auch Životopis Malvine Trifković erhobene Vorwürfe.*

Schriftstelleroptik, d.h. die des Literaturproduzenten und kindliche Optik des kleinen M. stellen also die zwei Pole dar, zwischen denen sich die Erzählerfigur von Vrata od utroba in einer Fülle von Abstufungen und Variationen bewegt. Da sich Schriftsteller (im Text selten auch mit *pisac* benannt). M.K. und Erzähler (*pripovedač*) in einer Erzählerfigur vereinen, wollen wir von einem Rollenspiel des Erzählers sprechen. Das versteht einen hohen Grad an Kühnheit dieser Erzählerfigur in der 3. Person, die mitunter gar für sich in Anspruch nimmt, in der 1. Person (z.B. Auftakt und Abschluß), in der 2. Person Singular und auch in der 1. Person Plural aufzutreten. Letzteres ist besonders dann der Fall, wenn spürbar auf ein Gegenüber hin erzählt, um die Gunst des Leser erworben wird.*

Das Zusammenspiel der herausgearbeiteten differenzierten Manifestationen der Erzählerfigur veranschaulicht eine Schlüsselszene, und zwar ein Ausschnitt aus der Schilderung der Schlacht, während der der bekannte Kämpfer Dimitrije V., eine der wesentlichen Figuren des Romans, schwer verwundet wird.

Im Abschnitt *Bitka* (Die Schlacht) erscheint der Erzähler zunächst in Gestalt eines objektiven, neutralen Chronisten, der im Stil offizieller Frontberichterstattung über die Kampfoperationen berichtet:

Nakon prvih neuspeha operacije SONNENSTICH, neprijatelj se osnažio na rejonu Gačka gde je držao 2. bataljon 370. grenadirskog puka, uz pregrupaciju

*novih snaga iz Metkovića i jedinica 369. puka BRAN-
DENBURG... Dvadeset prvog jula počele su oštre
borbe na širokom frontu... (S.83)*

Diese außenperspektivische Äußerung des sich auktorial gebärdenden Erzählers, dessen nüchterne Darstellung die Dramatik des Kampfesgeschehens bis zu einem gewissen Grade mindern kan, endet mit der Mitteilung, daß Dimitrije V. durch eine Maschinengewehrsalve getroffen wurde. Unvermittelt setzt nun eine lyrisch intonierte Beschreibung ein (wir zitieren sofort den ganzen uns interessierenden Beleg):

Na zapadnoj strani neba bejaše nanesena tanka skrama izmaglice, kao da se tamo povukao prah i dim ratišta. Sunce se izdvojilo u zarenu kuglu i već na silasku, a pripovedač ovde unosi svoju sliku večeri: svetlosni ponor gledan iz zbeга Somina, ni dva sata hoda od dogadjaja i priseća se Rosinog glasa.

"Izručuju tovare bombi i stoje na nebu."

Ta se slika docnije unekoliko menja s rastom i godinama, ali spaja pripovedačevu maštu s istorijom i podacima, tako se u objedinjenom postupku pripovest srećno dovršava. Samo još da se prikaže nekoliko podataka koji ne oduzimaju mnogo, a zadovoljavaju tok pripovedanja (S. 87).

Die idyllische, Ruhe ausstrahlende Atmosphäre des Sonnenuntergangs, die schwerlich mit der Brutalität der Kriegssituation vereinbar ist, bereitet eine stark emotional gefärbte Erinnerung vor und weist auf einen Wechsel der Einstellung des Erzählers zu seiner erzählten Welt. Nunmehr aus personaler Innenperspektive folgen die aus der Erinnerung des Erzählers als Kind heraufbeschworenen Bilder. In solchen Fällen nähert er sich der Welt wichtiger Handlungsfiguren (hier Dimitrijes) an. Folgen wir STANZEL (1985, S. 132) wenigstens annähernd zu diesem Problem, so wäre dies eine modifizierte Form, um einer Figur nach Abschluß des Geschehens das Privileg der Rückerinnerung zu verleihen, ein Privileg, das her-

kömmlich nur ein Ich-Erzähler hat, so daß diese Figur an einen solchen angenähert wird. Der Erzähler tritt hier seinem kindlichen Ich in Er-Form gegenüber. Der Unterschied zu Stanzels beschriebenen Beobachtungen besteht bei Kovac darin, daß es sich bei diesem Spiel um "Metamorphosen" ein- und derselben Figur (des Erzählers) handelt. Die abrupte, unerwartete Änderung der Erzählhaltung, die auf einem Wechsel der Perspektive fußt, erfüllt im konkreten Beispiel mehrere Funktionen. Die Manifestation des Erzählers als Teilnehmer am Geschehen erhöht den Eindruck der Glaubwürdigkeit an den Wahrheitsgehalt des Erzählten. Die Einschaltung der kindlichen Optik bietet die Schlacht aus einer ungewöhnlichen Sicht dar, verbürgt auch durch das einem Kind zuzuschreibende Bild *Isrućuju tovaru bombi i stoje na nebu*. Ihm entspringt ein hoher Grad an Unverständnis und Widernatürlichkeit; als lyrischer Kommentar trägt es anklagenden Charakter. Der nachfolgende Hinweis, daß sich das kindliche Bild mit den Jahren ändert, zeigt erneut den Wechsel der Erzählsituation an, die zur Überschau und kritischen Distanz über das Erzählte tendiert und abermals in eine der häufigen Abschweifungen des Erzählers mündet, die ihn jedoch nunmehr nicht als Chronisten in der Vorstellung des Lesers aufbauen, sondern den Erzähler als Schriftsteller, der sein künstlerisches Verfahren erklärt und dann abermals eine seiner den Ablauf der erzählten Welt unterbrechenden Abschweifungen vorab rechtfertigt. Aus diesem wie aus vielen weiteren Textbelegen ergibt sich, entgegen der deklarativen Behauptung aus dem Erzählauftakt, daß es sich nur um *uspomene* (Erinnerungen) handele, das Bestreben nach einer romanesken Vision. Dies belegt sinnfällig ein Kommentar des Erzählers angesichts der nicht überprüften Geschichte von Paulinas Gewissensbissen wegen des einst gestohlenen Kreuzes von Bischof Frate Inocencijo und dessen Rückgabe:

Ovaj odeljak rukopisa pripovedač izvodi prema Paulininom prisećanju, a ukoliko se ogrešio u pri-kazu i nekim pojedinostima, opravdava li ga to što se pouzdao u varljivo svojstvo memorije i oslonio se na njen iskaz? Nije proveravao tačnost bojeći se da mu se ne naruši sklad Paulinine pripovesti...

(S. 312).

Der Aufkündigung der Exaktheit im Interesse der Imagination setzt der Autor Kovač hier durch den mit seiner eigenen Unverlässlichkeit spielenden Erzähler eines seiner markantesten Zeichen. Die faktographische Akribie ist vor der immanenten Logik künstlerischen Schaffens gewichen (SREBRO 1985, S. 166).

Kommen wir zu den Konsequenzen:

Herausgearbeitet wurde unter dem Begriff des Rollenspiels ein dreifaches Verhältnis des Erzählers zu seinem Produkt, der erzählten Welt: Als Zeuge des von ihm Erzählten besitzt er ein emotionales Verhältnis zur Vergangenheit, als Chronist gibt er sich mehr oder minder informiert (betont durch den Einsatz von dokumentarischem Material unterschiedlichen Charakters) und scheinbar objektiv. Sein Erscheinen als Schriftsteller gestattet ihm vielfältige künstlerische Manipulationen mit dem Material, ein Spiel mit Erzähltechniken, deren Vorzüge und Nachteile reflektiert werden sowie hintergründige Asnpielungen auf literarische Dispute, eigene frühere Werke und letztlich die Herstellung von intertextuellen Bezügen in einer häufig nicht gekennzeichneten Zitatensprache.¹⁰ Die sich auf Grund ihres Rollenspiels äußerst differenziert gebärdende Erzählerfigur und deren wechselnde Perspektive bzw. Erzählhaltung ist von besonderer Relevanz für den Aufbau der Figurenporträts. Als Chronist tendiert der Erzähler zu einer verlässlichen, faktenintensiven Darstellung innerhalb des historisch-chronologischen Verlaufs, während er als Erzähler in den übrigen Rollen dahin strebt, die Linearität der Fabel auf jeden Fall aufzusprengen und die Erzählsegmente gemäß seinen Auffassungen von einem künstlerischen Verfahren zu ordnen.

Betrachten wir exemplarisch die Genesis des Bildes von Djurica Mrkajić, Gehilfe im Krämerladen des Stjepan K. Erstmals in Kapitel II unverfänglich als *marljiv čovek, rodjeni podvornik* (S. 39, fleißiger Mensch, geborener Diener) erwähnt, kann der Leser nicht ahnen, welche Rolle er bei der ebenfalls bereits hier angedeuteten Inventur im Laden spielen wird. Erst im Kapitel VI ist genauer von beidem die Rede, und

auch hier erfolgt die Aufdeckung des komplizierten Charakters von Djurica stufenweise. Sie beginnt mit *Prikaz detinjstva* (S. 130, Darstellung der Kindheit), in die Legenden und Kommentare eingebettet sind. Lediglich die Vorausdeutung

No će i on jednom poslušati i ispuniti volju drugog, stoga se pripovest o njemu uvodi ovoliko opširno (S. 137)

begründet und rechtfertigt die Ausführlichkeit der das Erzähltempo verlangsamenden Beschreibung. Bis zum ersten möglichen Signal für die Aufdeckung des inneren Profils von Djurica mittels solcher scheinbar unverfänglicher Details:

A inače je Djurica bio sklon surovim šaiama s decom... stariji svet mu to odbija na ljubav prema deci, a ona beže da ga ne sretnu (S. 140)

ist als Abschweifung die Geschichte über die Ankunft des Tabaks in der Herzegowina eingebaut. Es folgen Assoziationen zur Bedeutung des siebenten Tages für den Menschen, unterstützt durch eine indirekte Version des Bibelzitats "Sechs Tage sollt ihr arbeiten; den siebenten Tag aber sollt ihr heilig halten als einen Sabbat der Ruhe des Herrn" (Mo 35, 2); Fragmente zur Herzegowina und ihren Bewohnern nebst ihren Glaubensrichtungen schließen sich an. Als Autor rechtfertigt der Erzähler das Einbringen dieses Materials in das Erzählen abermals mit einem biblischen Zitat:

Sve što vidiš u nedelju, unesi u knjigu (S.147)

(und was du siehst, das schreibe in ein Buch; Off 1,11).

Erst danach konkretisiert der Erzähler Djuricas Tätigkeiten am Sonntag (Kirchgang vor dem Krieg, Flötenspiel nach dem Krieg), um schließlich in einer dramatischen Szene im letzten Teil des VI. Kapitels, da es um die Nationalisierung der privaten Läden geht, in einer psychologisch außerordentlich gelungenen Szene den Ausbruch der primitiven und schwer faß-

baren Reaktionen des einst so hilfreichen und äußerlich friedfertigen Gehilfen in wörtlicher Rede (als Ausnahme in der Episode) darzubieten. Die abrupte Kanonade voller Spott und Hochmut und das unartikulierte, höhnische Lachen an die Adresse von Stjepan K. macht nunmehr die scheinbar belanglose Andeutung vom Beginn des Kapitels verständlich:

...Mutirao je na čudan način, bio je to prosukli glas, u najmanju ruku neprijatan, srećom što je malo govorio (S. 131).

Das Rollenspiel des Erzählers befördert demnach anstelle einer handlungsbestimmten Komposition die Entstehung eines Systems kaleidoskopischer Bilder, in das auch die Figurenporträts integriert sind. Sie werden in Sequenzen dargestellt und sind in ein spezifisches Wertsystem eingegliedert, das im Kontext der Auffassungen von Kovač zu Raum und Zeit gesondert betrachtet werden soll. Latent ist die Gefahr, daß eine solche Fragmentierung das Werk als Ganzes dekomponiert. Kovač fängt dies durch die geschickt eingesetzten vielfältigen Interventionen des Erzählers ab, in denen u.a. auch die Entstehungsmechanismen des Textes thematisiert und der literarische Text als Produkt der Willkür des Autors ausgewiesen werden. Einschränkend muß gesagt werden, daß das raffiniert formulierte Alibi aus dem Erzählauftakt, das Buch sei kein Roman, sondern nur eine "Erinnerung", als Rechtfertigung für das zeitweilige unmotiviert Balancieren von einem Erzählsegment zum anderen nicht immer überzeugend erscheint. Die häufige Verwischung des Unterschieds zwischen aktuellem Autor und fiktivem Erzähler läßt darauf schließen, daß die Erzählmotivation bei Kovač literar-ästhetischer und existentieller Art ist, letzteres, da sie durch viele Fäden mit der Biographie des Autors verwoben ist. Anders ausgedrückt: Hier spricht der Autor Mirko Kovač seine ureigensten Erfahrungen aus. Die veränderliche Erzählhaltung und das Rollenspiel des Erzählers beim Aufbau der erzählten Welt bewirken dabei eine unendliche Variabilität im Ausmaß der tatsächlichen Selbstkundgabe des Autors, die von Kovač' Neigung zur Relativierung aller aufgebauten Bedeutungsvarianten kündigt und ironisch gegen die

Apodiktik jeglicher Äußerungen gerichtet ist. Für den Leser ergibt sich als Zwang, seine Lesehaltungen zu kombinieren. Er muß die bewußte Streuung der Bilder und fabulativen Elemente beherrschen lernen (IGNJATOVIĆ 1979, S. 258). Die Verquickung zwischen realer und vom Autor dargestellter Welt ist für ihn immer neu zu lösen. Damit korrespondiert denn auch die textimmanente Aufforderung, der Leser möge die Symbolik der Geschichte selbst erweitern (KOVAČ 1979b, S. 267).

3.2.6.3. Prototypen menschlichen Verhaltens und Kovač'

Streben nach einer "allumfassenden" Zeit

Aus den bisherigen Darlegungen konnte deutlich werden, daß der Versuch, Vergangenheit in einem bestimmten Zeitabschnitt durch fortschreitendes Geschichtenerzählen nachzubilden, nur bedingt als solcher und damit als eine Dimension des Textes anzusehen ist, während die Thematisierung des Erzählvorgangs und die Einbringung verschiedener, die unmittelbare Darstellung aufsprenge Elemente gleichberechtigt am Aufbau der komplexen Struktur beteiligt sind. Eine Vorstellung vom Menschen kann also nur dort deutlich werden, wo eine Figur in Beziehung zu einem Fragment der Handlung tritt. Dabei ist ein weiterer Aspekt zu beachten, der sich als geistige Analogie besonders im Hinblick auf das Zeitverständnis herauskristallisieren läßt. Zunächst ein vertiefender Blick in das bereits erwähnte Interview für die Literaturzeitung Književna reč (Literarisches Wort) aus dem Jahre 1979. Auf die Frage, welche Möglichkeiten der Wahl ein Autor hinsichtlich eines tatsächlichen Ereignisses überhaupt habe, antwortete Kovač: "Ich bin der Ansicht, daß man tatsächlich nur von etwas sprechen kann, was sich zugetragen hat, denn eine andere Zeit existiert nicht. 'Die Gegenwart ist nichts anderes als chaotischer Lärm, vergangene Zukunft', sagt Sartre. Des Schriftstellers Möglichkeit besteht lediglich darin, eine eigene Zeitlichkeit zu schaffen. Und dies erreicht man sozusagen mit einem metaphysischen Krampf. Man schafft innerhalb seiner Welt eine völlig mystische Zeit, eine allumfassende Zeit..." (KOVAČ 1979a, S.6; Hervorhebung A.R.).

Im gesamten Text von Vrata od utroba finden sich auffällige Signale, in denen eine spezifische Zeitauffassung suggeriert

wird, realisiert in indirekten Zitaten als Anspielung auf Aussagen von Augustinus, Borges und Nietzsche und zusammenfassend beschreibbar als Auffassung von der kreisförmigen Zeit, der zyklischen Zeitenfolge und der ewigen Wiederkehr des Gleichen.¹¹

Zur Verdeutlichung wesentlicher Aussagen betrachten wir einige der bruchstückhaft dargestellten Figuren in exemplarischen Grundsituationen.

Stjepan K. als deklariertes Erzählthema

Stjepan K., über dessen Figur der Autor vorgeblich eine Harmonisierung seines Vater-Bildes¹² anstrebt, kann nur bedingt als eine zentrale Figur aufgefaßt werden. Auf jeden Fall verkörpert er in diesem System kaleidoskopischer Bilder neben der Erzählerfigur das einzige stabilisierende Element einer auf diese Weise eventuell rekonstruierbaren Fabel. Die Integration weiterer Figuren ist nicht vorzugsweise durch die Bindung an die Figur des Vaters motiviert, sondern durch die Intention, unterschiedliches Realitätserleben darzustellen.

Für den Aufbau des Bildes von Stjepan K. erlangen dessen Kalender eine zentrale Bedeutung. Im Abschluß von Kapitel 8 legt der Erzähler vorab die Grundauffassung im Hinblick auf individuelles Leben offen. Er betont nämlich die Willkürlichkeit der Auswahl aus den nach Monaten, d.h. chronologisch geordneten, über mehrere Jahre betriebenen Aufzeichnungen des Vaters. Die tatsächlichen zeitlichen Koordinaten für die Entstehung der Notizen erscheinen so als zweitrangig; Aufzeichnungen aus verschiedenen Jahren stehen direkt nebeneinander, ein Verfahren, das auch der Schöpfer des Romans angewendet hat. In den Kalendern hat Stjepan seine Ratschläge zu den praktischen, der Jahreszeit entsprechenden landwirtschaftlichen Arbeiten, zu Volksfeiertagen und uralten Bräuchen, zur Familie und mitunter auch zum Zeitgeschehen fixiert. Geschrieben in Form eines intimen Tagebuchs, in dem sich kurze Notizen, lapidare Äußerungen und Andeutungen zu einer Lebensphilosophie zusammenfügen, die die Last des Lebens erleichtern soll, ist Stjepans Zeitgefühl durchdrungen vom Gefühl der Fortdauer und Wiederkehr der einfachen *Poslovi i dani* (Tätigkeiten und Tage)¹³, ein Gefühl, das der Verfasser des Romanmanuskripts durch die Manipulation mit dem Material der

Kalender zusätzlich prononciert. Die Auffassung von der fließenden Zeit resultiert aus Stjepans Bindung an die Natur, die jedes Jahr erblüht und vergeht. Damit wird auch sein Verhältnis zur Welt vom Autor begründet. Als emotionales Mitgefühl mit den Dingen und Umständen gleitet es in ein religiös-moralisches Verhältnis zu allem, womit er in Berührung kommt. Die Weisheit liegt in der Erfahrung, sich an Unglück und Böses gewöhnen zu müssen, um fortbestehen zu können. Stjepan faßt Realität unabhängig von den konkreten Bedingungen als etwas Vergängliches und schützt sich vor allem, was ihn in einen ethischen Zwiespalt bringen könnte. Daher wird er in den Zeiten des Aufstands nicht zum aktiven Teilnehmer, daher nimmt er die Verstaatlichung seines Krämerladens ohne äußerliche Regung hin und tut auch sonst nichts, was die "Masse" in den Nachkriegsjahren von ihm erwartet. Daher beobachtet er mit Geduld und stiller Traurigkeit die Veränderungen im Wesen seiner Frau. Deren Versuch, aus der nach dem Krieg neu entstandenen Lage auszubrechen, indem sie sich im Sinne christlicher Nächstenliebe jenen widmet, die auf dem Grund des Lebens dahinvegetieren, hat der Autor allerdings kritisch gegen des Vaters passive Duldsamkeit gesetzt.

Stjepans Lebenshaltung führt jedoch nach dem Tod von Rosa, der den endgültigen Zerfall der Familie besiegelt, auch zur Bejahung weiterer Existenz. Auf die Frage *Šta nam sada valja činiti za opstanak?* (S.335; Was können wir jetzt für unsere Existenz tun?) reagiert er im Sinne seiner Kalender mit einem Verweis auf die notwendigen alltäglichen Arbeiten¹⁴, die abschließend nochmals Leben vor allem mit Natur und nicht mit Geschichte identifizieren. Der polemische Reflex ist hier u.E. vorrangig als Widerstand einer sehr einfachen Moral gegenüber der Rigorosität der Geschichte zu verstehen.

Tomislav K.

Als Bruder von Stjepan K. ist Tomislav in seinem Verhalten als extremer Gegenpol dargestellt. Temperamentvoll, unternehmungslustig, sinnlich, leidenschaftlich und vielseitig gebildet, ist seine Biographie besonders in den Kriegsjahren von der Aura des Geheimnisvollen umgeben. Sein Wunsch nach Veränderung der Welt entspringt seiner subjektiven, inneren

Unruhe. Im Krieg zeitweilig in den Fängen der Ustaschen, dann in geheimer Mission unterwegs in Europa, nach dem Krieg zeitweilig Hörer an einer sowjetischen Militärakademie und Unterhändler in Wirtschaftsangelegenheiten in Osteuropa, kehrt er 1948 auf heimatlichen Boden zurück, um sein Schicksal mit dem seines Volkes zu vereinen. Symbolisch verweist Kovač an diesem Punkt auf die menschheitliche Perspektive und flicht als Abschweifung die Geschichte über das Brot und seine Bedeutung in verschiedenen biblischen Schriften ein. Erst danach wird Tomislav dieses gereicht, mit der Bemerkung, daß die Geschichte des Brotes die ganze menschliche Geschichte sei. Betrachten wir in der konkreten Situation das Brotbrechen in der Bildersprache der Bibel als Ausdruck der Gemeinschaft von Verbündeten, so ist die Ironie des Kovačschen Verfahrens auch hier deutlich: Der abenteuerliche Revolutionär wird nach einer Äußerung zur aktuellen Lage, die ihn als Gegner des Standpunktes der Partei zur Resolution des Informbüros ausweist, von denselben Leuten verhaftet, mit denen er bei dem gemeinsamen Mahl saß bzw. weitergehend, die er einst die Revolution gelehrt hatte.

Dimitrije V.

Dimitrije stellt die Inkarnation des bewußten Revolutionärs und Kämpfers dar. Seine innere Homogenität resultiert aus dem festen Glauben an die Richtigkeit der Handlungsweise der Partei (sowohl zu Beginn des Aufstands als auch 1948). Er darf als Ausdruck der kollektiven Denkhaltung des Volkes gelten, was durch seine von Tagesparolen und volkstümlicher Lexik durchsetzte Sprache erhärtet wird. Furchtlos im bewaffneten Kampf, geduldig im Leid und aktiv beim Aufbau des Ortes L. ist er dennoch als Verlierer dargestellt. Im Zwist mit seinem begabten jüngeren Bruder Milutin, dessen Ausgang Kovač nach biblischem Muster löst, erscheint er als Kain, der seinen Abel im Namen der "historischen Unumgänglichkeit" (wegen konträrer Auffassungen zum bewaffneten Aufstand von 1941) tötete. Die ihm auferlegte Strafe ist drastisch: Er muß als beinloser Rumpf weiterleben. *Čekam što i ti? Smrt!* (S.121; Worauf ich wie du warte? Auf den Tod!), antwortet er in einem Moment der Verzweiflung.

Djurica Mrkajić

Djurica Mrkajić, der als vierzehnjähriger, stiller und bescheidener Bursche in Stjepans Laden eintritt, ist 1948 dazu berufen, als einstiger Gehilfe die Verstaatlichung dieses Ladens vorzunehmen. Er tut dies mit Stolz und Triumph, weidet sich am Unglück seines langjährigen Herrn und Beschützers. Die bis zu diesem Punkt realistische Darstellung erhält im Abschnitt *Jao trgovcima* (S. 153; Wehe den Kaufleuten) eine umfassendere Bedeutung durch die Rückführung der Episode in die Gefilde christlicher Symbolik. Dabei ist Djurica vorerst die Rolle des Jesus zugeschrieben, die er mit wenig Überzeugungskraft übernimmt. Er erreicht den Ort L. als Ziel seiner Mission auf dem Fahrrad, den Esel zerzt er, am Sattel festgebunden, hinter sich her, denn der Einzug auf dem Eselrücken ist nur Einem vorbehalten, hatte der Erzähler bereits betont. Dessen Assoziationen werden erst an diesem Punkt des Erzählens einsichtig. Durch die Bemerkung wird Djuricas Schritt vorab entwertet. Bei der Vertreibung des Kaufmanns aus dem Laden erfolgt jedoch eine paradoxe Verkehrung des biblischen Bildes. Djurica erscheint plötzlich als Judasfigur, während der ohne erkennbare Erregung die Vertreibung hinnehmende Stjepan an die Gestalt des Jesus angenähert wird. Die beißende Kritik des Autors an einem Fakt zeitgenössischer Wirklichkeit liegt im weiteren Weg von Djurica verborgen. Djuricas dreistes Handeln bleibt ohne erkennbaren individuellen oder kollektiven Nutzen. Er führt den nunmehr staatlichen Laden *bežvoljno i lenjo* (S. 162; unwillig und faul), bis er endgültig geschlossen wird. Im Kontrast zur Geschichte aus dem Evangelium, da die Vertreibung der Verkäufer und Wechsler aus dem Gotteshaus (Mt 21,12) positive Folgen hatte, kritisiert Kovač mit dieser Symbolik die Sinnlosigkeit der Maßnahme. Djurica selbst ist als Opfer der neuen gesellschaftlichen Zustände wie seines tiefsten Inneren gesehen. Die Deutung der Aussöhnung zwischen dem Erzähler als Sohn von Stjepan K. und Djurica ist spöttisch den Interpreten des Manuskripts überlassen (S. 163).

Paolo Menze

Menze ist der Prototyp eines eingeschworenen Gegners der neuen Ordnung. Auf seine Figur werden zahlreiche literarische

Klischees angewandt. Als letzter Sproß einer zweifelhaften Abstammung ist er seit frühester Kindheit von der Leidenschaft gegenüber dem Geld geprägt. Daher ist der zum ökonomischen Untergang verurteilte Fleischhändler zu allem bereit: Er bringt seinen heißgeliebten Stier um, damit er ihn nicht an die Genossenschaft abliefern muß. Diese eigentlich eindeutige Situation wird jedoch durch eine erweiterte Sicht der Opferzeremonie in ironische Mehrdeutigkeit geführt. Teilweise wird aus der Sicht des Tieres erzählt. Das kraftvolle Tier ist als Mittler zwischen dem Volk und unerklärbaren Kräften der Natur beschrieben, als Idol, als Begründer der Tempel. Seine Ohren sind *pune svega, i tog dima prošlosti i gara i pepela od spaljenih junaka* (S. 166; voll von allem, von jenem Rauch der Vergangenheit wie von Ruß und Asche der verbrannten Helden). In seinem Leben ist die Erfahrung seiner Leidensgefährten konzentriert, die als Opfertiere das Mißtrauen vor den Menschen gelernt haben (S. 166).

Paolo bringt das geliebte Tier aus eindeutigen Motiven der Verweigerung gegenüber der neuen gesellschaftlichen Macht um. Durch die erweiterte Sicht ist seine Handlung zugleich auf einen mythischen Kontext beziehbar. Opfern als rituelle Handlung bedeutete ja nach antiker Auffassung auch Ehrbezeugung, Erlösung von einer Sünde und Darbringung eines Teils des Opfernden selbst, als Symbol der Gemeinschaft zwischen ihm und Gott. Im Text entgegnet der Erzähler dazu spöttisch: *Bejaše to vreme čitanja zakona revolucionarnog a no obred ni žrtveni prinos* (S. 180, Es war die Zeit des Gesetzes des Revolutionären, nicht aber ein Ritual oder eine Opfergabe). Unter den neuen Bedingungen führt die Tötung des Tieres weder zur Erlösung von den Sünden noch schadet sie denen, gegen die sie gerichtet ist, denn die Lösung des Konflikts (im Hof der Genossenschaft riecht es nach gebratenem Fleisch) symbolisiert die absolute Sinnlosigkeit des individuellen Protests. Das geopfert Tier ist sterbend zum Verzeihen bereit und erspart den Zuschauern den Fluch des letzten Blicks (S. 181). Paolo ist von der Masse besiegt worden; sein Schicksal erfüllt sich mit der heimkehrenden Tochter Paulina, die ihm einen Enkel schenkt (das uneheliche Kind eines russischen Landvermessers) und ihn dadurch mit sich und den Seinen aus-

söhnt.

Betrachten wir die nur ausschnittthaft integrierten Erlebniswelten der Figuren im Zusammenhang mit dem Rollenspiel des Erzählers und damit im Kontext der Realisierung des Erzählvorgangs, so ergibt sich daraus die Schlußfolgerung, daß die einfache Untersuchung verwirklichter Realitätsbeziehungen zu einer eventuell so erscheinenden Wirklichkeit hier nur unbefriedigende Ergebnisse zeitigen kann.

Neu für Kovač im Hinblick auf frühere Werke ist zunächst tatsächlich, daß er von seinem drastischen Naturalismus wegfindet, seine Philosophie vor einem sehr konkret benannten Hintergrund darlegt und teilweise realistische Figurenprofile zeichnet. "Allumfassende Zeit" wird innerhalb dieser Zeichnung erst einmal als Öffnung einer Perspektive verstanden, die durch Parallelen und Analogien, auch in der ironischen Abwandlung, die Grundsituationen als modellhaft, mit zugleich archetypischem und enthistorisierenden Charakter erscheinen läßt. Dies ermöglicht einen universalistischen Zugriff auf das Individuum und läßt sein Bild der Herzegowina zugleich als symbolischen Mikrokosmos erscheinen. Dieser Zugriff wird zusätzlich betont durch einen durchweg rhapsodisch-biblischen Ton, durch die Zeitenmessung nach biblischen Tagen und die bereits im Hinblick auf das Zeitverständnis erwähnten intertextuellen Bezüge.

Von besonderer Relevanz für den Sinn erscheint so die spezifische Organisation des Textes selbst, mache doch Kunst, wie Umberto Eco betonte, ihre erste Aussage mit Hilfe ihres Gestaltungsmodus (ECO S. 268). Dieser verstärkt durch die veränderliche Erzählhaltung und das Rollenspiel des Erzählers zunächst den Eindruck eines Chaos. Die auf Grund der Destruktionsmechanismen nicht erreichbare Sicherheit einer rational übergreifenden Orientierung für den Leser zeitigt als Ausdruck eines Gefühls verschiedene Effekte:

1. Die kaleidoskopischen Bilder suggerieren eine Wertigkeitsidentität von Figuren und ihren Problemen mit allem, was in der Natur geschieht und werden so als gleichermaßen vergänglich bewertet. Der Geschichtsverlauf wird polemisch eher als Vorbestimmtheit denn als Entscheidungsfreiheit aufgefaßt; der Mensch existiert in der Fortdauer als Muster seiner Verhal-

tensweisen, was durch Bezüge auf genealogische Aspekte zusätzlich unterstrichen wird.

2. Über die einem gleichen oder ähnlichen Endpunkt zustrebenden Figurenschicksale (Tod, Gefängnis, individuelle Aussöhnung mit dem Leben) wird das existentiell empfundene Dilemma des Einzelnen betont. Das komplexe Verfahren bewirkt zudem, daß die vor dem realgeschichtlichen Hintergrund postierten Figuren eine Nivellierung ihrer Subjektqualität erfahren und aus dem System konkret historischer Anhaltspunkte heraustreten können. In einem derartigen Kontext vermag Stjepans als Antwort auf die Frage "Was können wir für unsere Existenz tun?" gedachter Verweis auf die alltäglichen Arbeiten die Verzweiflung über die Geburt bis zu einem gewissen Grad aufzuheben, die im Buchtitel als leitmotivischer Chiffre und in dem dem Text vorangestellten Zitat aus dem Buch Hiob 3,10 enthalten ist. Das Prinzip Hoffnung ist damit im Vergleich zu früheren Arbeiten von Kovač nicht völlig negiert.

3. Die eigenartige Symbiose, die handfeste Figuren mit gleichnishaften Kodierungen, symbolhaften Modellierungen und der Vorführung des Prozesses der Textproduktion eingehen, befördern die Deutungsaktivitäten des Lesers. Dieser kann den Text auch auf die wirkliche Welt hin interpretieren, jedoch zeugen nicht zuletzt Syntagmen wie *priča se* (es wird erzählt) oder *kao da* (als ob) von der nicht übernommenen Verpflichtung des Autors zu irgendeiner Verbindlichkeit der Aussagen und räumen die Möglichkeit einer spöttisch-ironischen Distanz zur dargestellten Welt ein.

4. Schwierigkeiten und Zwiespälte also, mit Sicherheit von der Welt zu zeugen und diese zu beschreiben, werden deutlich durch das Erzählverfahren mit ausgedrückt. Die Welt zerfällt in Fakten, Tatsachen und Phänomene, die schwer zu ordnen sind. Offenheit im Sinne Ecos wird als potentielle Mehrdeutigkeit und damit Erweiterung der rezeptiven Möglichkeiten des Textes verstanden.

Damit erweist sich Kovač als ein prägnanter Vertreter postmoderner Gestaltungsweise, der wie u.a. Pekić und Kiš, die Möglichkeiten der Prosa erprobt, die Entstehungsmechanismen des Textes thematisiert und dennoch zugleich Vergangenheit einfängt, deren Sicht eine kritische Komponente impliziert.

4. SCHLUSSEMERKUNGEN

Die serbische Prosa erlebte mit den Romanen Na Drini ćuprija und Travnička hronika von I. Andrić gleich zu Beginn ihrer Nachkriegsentwicklung einen ersten Höhepunkt. Dieser Autor ist nicht nur der realistischen Tradition verpflichtet, sondern griff zu unterschiedlichen Erzählverfahren, die Elemente von "Traditionalität" und "Modernität" in sich vereinen. Am Beginn der Nachkriegsentwicklung konnte seine Prosa objektiv als künstlerisches Korrektiv zu simplifizierten Programmvorstellungen wirken.

Die Phase der versuchten Festschreibung eines normativen ästhetischen Konzepts war nach 1945 nur von kurzer Dauer: die politische Zäsur von 1948 (Informbürokonflikt) und deren innere Konsequenzen sowie die vermittelnden programmatischen Anstrengungen eines M. Krleža trugen zu einer relativ schnellen Liberalisierung der kulturellen Atmosphäre bei, was sich auch in einer zügigen Öffnung gegenüber den Literaturen Westeuropas und Amerikas ausdrückte.

Bei der künstlerischen Gestaltung des Zweiten Weltkrieges und des antifaschistischen Widerstands drängte die Generation der Beteiligten zunächst auf "deklarative Transparenz". Mit der Darstellung von Ereignissen und Erfahrungen im Kampf nahm sie aber ihre Verantwortung zu historischer Zeugenschaft wahr. In den ideologischen und moralischen Auseinandersetzungen der Nachkriegszeit wurde diese Literatur vor allem als "dokumentarischer Beleg" angenommen, der um Verständnis für die revolutionären Umwälzungen bzw. deren ideelle Affirmation warb. Mit der allmählichen Überwindung ursprünglicher simplifizierter Darstellungen über die "Sieger der Geschichte" verstärkten sich die kritischen Aspekte. Weitflächige Gesamtbilder der Widerstandsbewegung in bestimmten Regionen (B. Ćopić) wichen spezifischen Fragestellungen. Figurenkonzeptionen und Konfliktkonstellationen differenzierten sich (Svadba, Daleko je sunce). Die Folge war eine Entpathetisierung und Entdogmatisierung innerhalb der thematischen Koordinaten. Im Roman Pesma verknüpfte der einstige Surrealist O.

Davičo Lebenssituationen in einem urbanen Milieu mit Gestaltungsweisen aus surrealistischer Tradition. Symbolisch stellte er die Annäherung von Dichter und Revolution dar. Dem seinerzeit übertriebenen Puritanismus setzte er das Erotische entgegen. In Lalić' Lelejska gora erhielt das Einzelschicksal mehr Raum für die Austragung extremer Widersprüche zugewiesen; Situationen der Flucht und der Bedrohung wirkten gleichnishaft.

Die Mitte der 50er Jahre in den literarischen Prozeß eintretende Autorengeneration (M. Bulatović) und deren Nachfolger (u.a. M. Kovač, D. Kiš, B. Šćepanović) sind die Träger einer Gegentendenz: Sie protestieren gegen jegliche Absolutheitsansprüche im Hinblick auf das ästhetische und moralische Ideal, artikulieren ein gewisses Unbehagen gegenüber der "Objektivität" gesellschaftlicher Veränderungen. Dies schlug sich sowohl in den Themen als auch in den Mitteln und Verfahren nieder. Gegen die Muster einer "wirklichkeitsbeschwörenden" Poetik setzte Bulatović allegorische Strukturen und Figuren, die als Zerrbilder die Sensibilität des Lesers für moralische Deformationen wecken sollen. Angelegt als Modellversuch (Crveni petao leti prema nebu) oder mit deutlichem historischem bzw. literarhistorischen Rückbezug (Heroj na magarcu), sicherte diese im eigenen Land umstrittene Prosa dem Autor frühzeitig internationales Ansehen.

Solche ästhetischen Versuche, die aktuelle internationale Impulse aufnehmen und gegen eine simplifizierte Sicht der Literatur und gegen eine unerquickliche Realität anschreiben, führten ungeachtet vorübergehender Kommunikationsverluste zur Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmittel und zu einer Veränderung der Leseweisen. Sie machten zugleich auf die Differenziertheit der kulturellen Bedürfnisse aufmerksam.

An der Schwelle der 70er Jahre schlug nach einer Phase von Modellversuchen und Verschlüsselungstechniken das Pendel in Richtung einer anders gearteten Subjektivität aus. Die soziale Situation in Jugoslawien Ende der 60er Jahre und die Studentenrevolten von 1968 im internationalen Kontext brachten in der serbischen Prosa variable künstlerische Reaktionen

auf eine sich wandelnde Sozialerfahrung hervor.

Bemühungen um stärkere Kommunikativität des literarischen Werkes wurden zuerst in einem Trend manifest, den die jugoslawische Literaturkritik als "neue Prosa" oder "Wirklichkeitsprosa" bezeichnete. Diese der konkreten Alltagserfahrung zuneigende Prosa vor allem jüngerer Autoren bediente sich entsprechender Sprach- und Handlungsstrukturen (D. Mihajlović, B. Ćosić, S. Selenić, M. Savić); sie förderte die Identitätssuche des Individuums und spiegelte das Lebensgefühl des Zeitgenossen unmittelbarer.

Insgesamt existiert in den 70er Jahren jedoch weder ein prägendes Paradigma noch ein spezifisches Generationskonzept, vielmehr "koexistieren nebeneinander" (VUČKOVIĆ 1980) verschiedene Konzepte, Stilrichtungen und Autorengenerationen und beeinflussen sich gegenseitig. Spätestens jetzt setzt sich endgültig die Erkenntnis durch, daß es nicht auf die Verfahren und Mittel als solche, sondern auf den funktionalen Kontext ankommt.

Die Thematisierung von Gegenwart und von Erfahrungen neuerer Geschichte führten in der serbischen Prosa zu unterschiedlichen Ergebnissen. Diese reichen von der provokanten Benennung von Differenzen zwischen den proklamierten Idealen und der sozialen Wirklichkeit bei den "neuen Prosaisten" über die Suche nach Bewahrungswürdigem als Bekenntnisform (Petrijin venac) oder als Plädoyer für individuelle Kreativität (Dorotej) bis zur prononcierten Äußerung von Zweifel (bei Kovač, Pekić u.a.). Autoren wie Bulatović, Kovač, Kiš, Šćepanović bevorzugen symbolisch-parabolische und allegorische Formen, um Warnsignale zu setzen und krisenhafte Erscheinungen der jugoslawischen Realität und der heutigen Welt überhaupt zu benennen.

Betrachten wir Rolle und Profil der Erzählinstanzen, so ergibt sich als eine wichtige Grundtendenz, daß die angestrebte Kommunikation mit dem Leser vor allem durch monologische Formen und durch personales Erzählen erzielt wird. So entstehen

ausschnitthaft erzählte Welten, die häufig an die subjektiven Erfahrungs- und Erlebnisbereiche einzelner Figuren gebunden sind. Selbst dort, wo Auktorialität das dominante Prinzip ist, thematisiert der Erzähler sein Wissen oft nicht, so daß auch in solchen Fällen (z.B. bei Tišmas Upotreba čoveka) logisch-kausale Verknüpfungen nicht im Vordergrund stehen und die Struktur der Materialorganisation offen bleibt. In Kovač' Vrata od utrobe ist durch das Spiel des Erzählers die herkömmliche Erzählstruktur völlig aufgesprengt. Das Einfügen spielerischer Elemente, intertextueller Bezüge u.a. geschieht dennoch nicht zweckfrei. Es setzt jedoch die bewußte Partizipation des Lesers am Text voraus; ohne Bereitschaft zur Aufnahme des "intellektuellen Echos" (Kiš) erschließt sich das Bedeutungspotential kaum.

Innerhalb des in den 70er Jahren manifesten Trends, sich mit einem differenzierten "Wirklichkeitseffekt" wesentlichen Problemen außerliterarischer Entwicklung zu stellen, gibt es keine verbindliche Wertehierarchie. Die Frage nach dem Individuum, seinen Möglichkeiten, seinem Handlungsspielraum gegenüber den Umständen, nach Charakter und Moral sind in aller Schärfe gestellt und durchaus unterschiedlich beantwortet worden. Appellen an das handlungsfähige Individuum stehen Auffassungen entgegen, die den Geschichtsverlauf eher als Vorbestimmtheit auffassen, die Entscheidungsfreiheit des Individuums als gering ansehen. Textimmanente Bezüge zur Veranschaulichung der zyklischen Bewegung der Zeit richten sich polemisch gegen einen pauschalen Fortschrittsgedanken.

Im Rahmen der nach Abschluß der Tito-Ära begonnenen und bis heute anhaltenden Überprüfung und Umwertung des politischen und ideologischen Erbes verstärkt sich die Politisierung der Literatur erneut. Wie A. Isaković in der serbischen Literatur beteiligen sich in ganz Jugoslawien Autoren an der künstlerischen Auseinandersetzung mit ideologischen Irrtümern und moralischen Deformationen der jugoslawischen Nachkriegsentwicklung. So entsteht eine Welle "kritischer Literatur als Form der Klärung" (Palavestra) mit einem anklagenden Impetus. Gleichzeitig dringt eine an das Borgessche Modell angelehnte

Phantastik weiter vor. Wohl bedeutendster Repräsentant des neuen Prosamodells ist M. Pavić' Hazarski rečnik (1984, dt. Das chasarische Wörterbuch, 1988), das hier noch außerhalb der systematischen Untersuchungen blieb. Dieses auch im internationalen Kontext der Postmoderne zu diskutierende Werk deutet einen Trend und damit ein interessantes künftiges Forschungsfeld an.

ANMERKUNGEN

1. EINLEITUNG

1. ~~Einen genaueren Einblick in die Rezeption vermitteln die Bibliographie der Literaturen Jugoslawiens in deutscher Übersetzung 1775 - 1977 (KERSCHKE 1978); Belletristik der Völker Jugoslawiens in der DDR 1949 - 1977 (1978) sowie u.a. LAUBER 1964, JÄHNICHEN 1983, RICHTER A. 1984.~~
2. Diese Problematik und ihre Konsequenzen erläuterten anläßlich der 3. Berliner Jugoslawistik-Konferenz M. JÄHNICHEN 1987 und R. VUCKOVIC 1987.
3. Eines der interessantesten Phänomene stellt die Literatur Bosniens und der Herzegowina dar, die durch drei große Völker, die Serben, Kroaten und Muselmanen repräsentiert wird. (Vgl. dazu VUCKOVIC 1987, S. 99).
4. Wir berücksichtigen in der Arbeit die in der DDR und in der BRD in deutschen Übersetzungen erschienenen Werke.
5. Dies belegen auch die Forschungen des Literaturhistorikers P. Palavestra. Sie sind in seinem Buch Posleratna srpska književnost 1945 - 1970 (1972, Serbische Nachkriegsliteratur) folgendermaßen formuliert: "In etwa zehn Jahren ... entwickelte sich der Roman in der serbischen und kroatischen Literatur wie auch in den Literaturen anderer jugoslawischer Völker zum stärksten literarischen Genre, dessen dominierende Rolle sich weiter verstärkt" (S. 194 - 195).
Wir setzen hinzu, daß dabei die Romanproduktion in Serbien besonders lebhaft ist.
6. Ein gewisser, wenn auch vorsichtig zu bewertender Reflex dieser Diskussionen sind auch die jährlichen Preisverleihungen. Der wohl im gesamten jugoslawischen Kontext renommierteste ist der seit 1954 alljährlich vergebene Preis der Wochenzeitung NIN (NIN-Preis) für den Roman des Jahres. (Auf den Tisch der Jury gelangen Vorschläge aus allen Literaturen Jugoslawiens). Wir führen die Preisträger der Information halber chronologisch auf:

1954 Dobrica Ćosić	<u>Koreni</u> (Wurzeln)
1955 Mirko Božić	<u>Našplakani</u> (Die Unausgeweinten)
1956 Oskar Davidčo	<u>Beton i svici</u> (Beton und Leuchtkäfer)
1957 Aleksandar Vučo	<u>Mrtve jayke</u> (Tote Losungen)
1958 Branko Ćopić	<u>Ne tuguj, bronzano stražo</u> (Sei nicht traurig, eherner Wachposten)
1959 Preis nicht verliehen	
1960 Radomir Konstantinović	<u>Izlazak</u> (Der Austritt)
1961 Dobrica Ćosić	<u>Deobe</u> (Teilungen)
1962 Miroslav Krleža	<u>Zastave</u> (Flaggen)
1963 Oskar Davidčo	<u>Gladi</u> (Hunger)
1964 Oskar Davidčo	<u>Tajne</u> (Geheimnisse)
1965 Ranko Marinković	<u>Kiklop</u> (Der Zyklop)
1966 Meša Selimović	<u>Derviš i smrt</u> (Der Derwisch und der Tod)
1967 Erih Koš	<u>Mreže</u> (Netze)
1968 Slobodan Novak	<u>Miris, zlato i tamjan</u> (Duft, Gold und Weihrauch)
1969 Bora Ćosić	<u>Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji</u> (Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution)
1970 Borislav Pekić	<u>Hodočašće Arsenije Njegovana</u> (Die Wallfahrt des Arsenije Njegovan)
1971 Miloš Crnjanski	<u>Roman o Londonu</u> (Roman über London)
1972 Danilo Kiš	<u>Peščanik</u> (Sanduhr)
1973 Mihailo Lalić	<u>Ratna sreća</u> (Kriegsglück)

1974 Jure Franičević Pločar	<u>Vir</u> (Der Strudel)
1975 Miodrag Bulatović	<u>Ljudi sa četiri prsta</u> (Die Daumenlosen)
1976 Aleksandar Tišma	<u>Upotreba čoveka</u> (Die Benutzung des Menschen)
1977 Petko Vojnić Purčar	<u>Dom sve dalje</u> (Das Haus in der Ferne)
1978 Mirko Kovač	<u>Vrata od utrobe</u> (Die Tür des Leibes)
1979 Pavle Ugrinov	<u>Zadat život</u> (Das hingeebene Leben)
1980 Slobodan Selenić	<u>Prijatelji</u> (Freunde)
1981 Pavao Pavličević	<u>Večernji akt</u> (Der abendliche Akt)
1982 Antonije Isaković	<u>Tren 2</u> (Der Augenblick 2)
1983 Dragoslav Mihajlović	<u>Cizmaši</u> (Die Gestiefelten)
1984 Milorad Pavić	<u>Hazarski rečnik</u> (Das chasarische Wörterbuch)
1985 Živojin Pavlović	<u>Zid smrti</u> (Die Wand des Todes)
1986 Vidosav Stevanović	<u>Testament</u> (Das Testament)
1987 Voja Colanović	<u>Zebnja za rasplakanje</u> (Angst vor dem Weinen)
1988 Dubravka Ugrešić	<u>Forriranje romana reke</u> (Die Forcierung des roman fleuve)
1989 Vojislav Lubarda	<u>Vasnesenje</u> (Himmelfahrt)
(Die Angaben stützen sich auf eine Liste in NIN. - Beograd (1989 - 4- 30)=2000.- S.66 - 67)	

7. Ausgangspunkt von LUKIĆ 1968 war z.B. das literarische Leben nach dem Krieg, PALAVESTRA 1972 systematisierte nach Formen der Literatur (Kritik, Prosa, Lyrik, Drama); hier lehnte sich DERETIĆ 1983b in seinen nur knappen Informationen zur Nachkriegsliteratur an. Für die slowenische Literatur bevorzugten z.B. POGACNIK/ZADRAVEC 1973 eine Gliederung nach dominierenden philosophischen Richtungen.
8. R. VUČKOVIĆ (1987, S.98 -99) verwies in seinen Darlegungen, die auf Untersuchungen von Publikationen aus ganz Jugoslawien beruhen, darauf, daß, egal welcher Terminologie sich die einzelnen Wissenschaftler bedienen, im Bewußtsein "immer dieselben äußeren gesellschaftlichen Faktoren der neuesten Geschichte Jugoslawiens", waren, die "entscheidend die Formierung der literarischen Typen, Strukturen beeinflussten oder das Vordringen und die Konstituierung identischer ideell-ästhetischer und philosophischer Standpunkte ermöglichten." Seine Schlußfolgerung für den literarischen Prozeß in Jugoslawien liest sich so: "Eine sorgfältige Analyse könnte zeigen, wie die Bearbeitung der gesamten jugoslawischen Literatur nach dem zweiten Weltkrieg nach strengen nationalen Kriterien, betrachtet man sie in ihrer Gesamtheit, eher Beweise für ihre Einheitlichkeit als für ihre Unterschiedlichkeit erbringt."
9. Die von uns mit dem Jahr 1982 vorgenommene "inoffizielle" Zäsur leiten wir nach Gesprächen mit einzelnen jugoslawischen Wissenschaftlern zunächst aus folgenden Gegebenheiten ab:
- Nach Abschluß der Tito-Ara wird eine umfassende Krise manifest; öffentlich wird daher für die Überprüfung des ideologischen und politischen Erbes der Ara plädiert; die Regierung verabschiedet angesichts der sich verschlechternden sozialen Lage ein "langfristiges Programm zur ökonomischen Stabilisierung".
 - In diesen un abgeschlossenen Prozeß der Neu- bzw. Umwertung widersprüchlicher bzw. tabuisierter historischer Fakten greift die künstlerische Prosa massiv ein. Den symbolischen Auftakt stellt A. Isaković' Roman Tren 2 (1982, Der Augenblick 2) dar (s. Abschn. 3.2.1.). Er gilt als Vorbote eines Trends, der sich allgemein mit einer erneuten verstärkten Ideologisierung bzw. Politisierung beschreiben läßt. Als zweiter Trend wird das nunmehr massivere Eindringen der Phantastik in die serbische Literatur erkennbar. Literatur wird, angelehnt an das Borgessche Modell, als Schatzkammer der Zeichen betrachtet, Mög-

lichkeiten des Romangenres werden vielfältig erprobt. Wir verweisen hier auf die Erfolgsbücher Enciklopedija mrtyih (1983, dt. Enzyklopädie der Toten, 1986) von D. Kiš und Hazarski rečnik (1984, dt. Das chasarische Wörterbuch, 1988).

10. Wir verzichten an dieser Stelle unsererseits auf eine ausführliche Bibliographie und verweisen auf das Literaturverzeichnis bei SCHÜTTE 1985.
11. Wir unterscheiden in den Interpretationen zwischen der erzählten Welt als dem Produkt des Erzählers und der dargestellten Welt als dem Produkt des Autors; letzterer gehört daher auch der Erzähler an.
12. Den umstrittenen Begriff des fiktiven Erzählers betrachten wir als Arbeitsbegriff, als "begriffliche Hilfskonstruktion und Kürzel für komplexe Strukturverhältnisse", wie dies u.a. J. VOGT (S. 49) vorschlägt.
13. Grundsätzlich sei an dieser Stelle nur folgendes bemerkt: In der von uns als Anknüpfungspunkt gewählten dritten Ausgabe seiner Theorie des Erzählens unterstreicht Stanzel, belehrt durch immer wieder aufgetauchte Verständigungsprobleme (z.B. DIERSEN 1967, SCHMID 1973; PETERSEN 1977), seine vordringliche Absicht, das Schwergewicht nicht auf Idealtypen von Erzählsituationen zu legen, sondern deren Abfolge und Modifikationen als unendlich variable Verfahrensweisen zu beobachten. Er faßt diese Phänomene als "Dynamisierung von Erzählsituationen". "Unter Dynamisierung ist die Tendenz zur Betrachtung der Erzählsituation in ihrem Wechsel während eines Erzählvorgangs in einem Roman oder in einer Kurzgeschichte zu verstehen" (STANZEL 1985, S. 89).
Ausgehend von diesem Dynamisierungsprinzip ist der umstrittene Begriff der Erzählsituation auf einer höheren Ebene der Verallgemeinerung auch so beschreibbar: als komplexes Gefüge der aus dem Text zu entschlüsselnden Bedingungen, unter denen eine Geschichte vermittelt (erzählt) wird.
14. Zu den wichtigsten einschlägigen Veröffentlichungen gehören: AUGUST 1986, FLAKER 1975, ILJINA 1978, 1986, JÄHNICHEN 1971, 1975a, b, 1977, 1978a, b, 1983, 1987, KLUGE 1977, LAUER 1964, 1975, 1977, 1987, POGACNIK 1975.
15. Die einzige Ausnahme bildet der Roman Iskupljenje, wo in den Untersuchungen die deutsche Übersetzung zugrunde gelegt wurde(s. Abschn. 3.2.5.).

2. AUSGANGSPUNKTE LITERARISCHER ENTWICKLUNG NACH 1945

1. Der Erstabdruck des Essays erfolgte im Oktober 1945 im Auftaktheft der neu gegründeten Zagreber Literaturzeitschrift Republika (Die Republik), deren Mitherausgeber Krleža war. Wir folgen in den Zitaten der Ausgabe KRLEŽA 1987.
2. Kranjčević war wiederholt Gegenstand von Krležas Überlegungen. Auf ihn nahm er bezug bereits in einem Artikel in der ersten kroatischen marxistischen Zeitschrift linksorientierter Autoren Plamen (1919, Die Flamme). 1931 widmete er jenem Anachronismus innerhalb des literaturgeschichtlichen Prozesses einen Essay. Mit seinen das menschliche Innere ausleuchtenden Darstellungen, seinem philosophischen Gedankenreichtum und seinen Zukunftsvisionen gilt er als Vorläufer des Expressionismus in Kroatien.

2.1.

1. Die einzelnen Etappen theoretischer Reflexion der sozialen Literatur nach 1945 hat AUGUST 1980 beschrieben. Von den neueren Arbeiten zum Wechselverhältnis von Avantgarde und literarischen Linken aus der Sicht der internationalen

len Literarentwicklung sei unbedingt FLAKER 1982 erwähnt.

2. Der Text Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog entstand in der gemeinsamen Autorschaft von Popović und Ristić.
3. Die Mitglieder der Gruppe der Surrealisten O. Davičo, A. Vučo, Dj. Kostić, Dj. Jovanović gliederten sich in der zweiten Hälfte der 30er Jahre aktiv in den Kampf zur Verteidigung der Kultur ein. Gemeinsam mit Vertretern der sozialen Literatur und weiteren Schriftstellern mit humanistischer Grundhaltung nutzten sie die Zeitschrift Naša stvarnost (1936 - 39, Unsere Wirklichkeit) als Tribüne zur Sammlung angesichts zunehmender faschistischer Bedrohung.
4. Ein vielseitig nutzbares Quellenmaterial bietet zur Gesamtproblematik SICHELSCHMIDT-SABOVLJEV an.
5. In ihrer umfangreichen Studie zur Romanentwicklung der 20er und 30er Jahre Razvitie jugoslavskogo romana v 20 - 30 gody XX v. (Die Entwicklung des jugoslawischen Romans in den 20er - 30er Jahren des 20. Jahrhunderts) analysiert die sowjetische Literaturwissenschaftlerin Galina Il'ina die künstlerische Praxis. Ihre polemische Haltung gegenüber der jugoslawischen Literaturwissenschaft, die die Untersuchungen bisher vor allem auf die theoretischen und publizistischen Äußerungen jener Repräsentanten der sozialen Literatur bzw. des neuen Realismus reduziert habe, hängt dabei u.E. mit unterschiedlichen Begriffsauslegungen zusammen. Il'ina untersucht die soziale Literatur im breiten Kontext der sozialistischen Literatur in den 30er Jahren in Jugoslawien. Sie tut dies an Beispielen wie Krležas Gospoda Glembajevi (1932, 1933, dt. u.d.T. Die Glembays. Prosa und Dramen, 1972), Povratak Filipa Latinovicza (1932, dt. Die Rückkehr des Filip Latinowicz, 1971), Banket u Blitvi (1938, 39, dt. Bankett in Blitwien, 1970), an Prežihov Voranc (1893 - 1950) Samorastniki (1940, dt. Wildwüchslinge, 1966), dem Antikriegsroman Doberdob (1940) u.a., an Miško Kranjec (1908 - 1983) sozialpsychologischem Roman Os življenja (1935, Die Achse des Lebens). Wir stimmen dieser komplexen Sicht zu, die eine wichtige Traditionslinie linker Literatur vor Augen führt. Im serbischen Kontext versuchte in letzter Zeit, Jovan DERETIĆ (1983b) die dringend geforderte Bewertung der literarischen Praxis eines Zeitraums in Angriff zu nehmen. Und hier wird ein deutlicher Unterschied zu Il'inas Analyseobjekten deutlich: Im Vergleich kann der von Deretić in diesem Zusammenhang besonders apostrophierte Roman Kajin put (1934, Kajas Weg) von Milka Zicina (1902 - 1984) im Hinblick auf seine künstlerische Überzeugungskraft nicht standhalten und zeugt exemplarisch von den bescheidenen Ergebnissen gerade der serbischen sozialen Literatur in der künstlerischen Praxis.
6. Wir zählen stellvertretend auf: die Forderung des Literaturkritikers Finči nach Zurücknahme und Retouschierung der "unrealistischen" Elemente in der Aufführung des Dramas Kralj na Betajnovi (Der König von Betajnova) des herausragenden Vertreters der slowenischen Moderne Ivan Cankar (1876 - 1918) (DISKUSIJA POVODOM), die Vorwürfe gegen Vice Zaninović, Autor des Schullehrbuches Primieri iz književnosti za osmi razred gimnazije (1946, Beispiele aus der Literatur für die 8. Klasse am Gymnasium), er habe die "dekadente Literatur" (Zenitismus, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus) aufgenommen und noch dazu bei ihr revolutionäre Züge ausgemacht (ZOGOVIĆ 1947), der gegen Isak Samokovljia (1899 - 1955), dessen Verdienst u.a. darin zu sehen ist, daß er die jüdische Enklave Bosniens "nicht nur als ethnisches Gebilde sieht, sondern vor allem in ihrer sozialen Abstufung (JAHNIČEN 1975c, S. 380), gerichtete Vorwurf, er gestalte "morbid psychologische Stimmungen, ... bizarre sprachliche Besonderheiten" (FINČI 1948) u.v.a.

7. Es heißt dazu wörtlich: "Im Kampf gegen alle Einflüsse der Dekadenz, des Formalismus und der Morbidität hat unsere Kritik auch gegen Chauvinismus, Irrationalismus, Pessimismus, Antihumanismus, oberflächliches Neuerertum, Surrealismus gekämpft und es war nötig zu kämpfen, aber mir scheint es, daß in dieser Hinsicht einige..., nur Feinde gesehen haben. Wir haben unseren Blick fast zu sehr nur auf den negativen Sinn gerichtet, wir haben unseren Sinn begrenzt, ..., haben einen großen Teil der menschlichen Quellen vernachlässigt, haben viele Ergebnisse übersehen, ja sogar verurteilt, die die Menschen unserer Wirklichkeit gegeben haben..." (DRUGI KONGRES KNJIZEVNIKA S. 48).
8. In den letzten Jahren wurde dazu u. a. von BOŠKOVIĆ und PEKOVIĆ 1986 ein umfangreiches Quellenmaterial aufgearbeitet, das über Evolution und Struktur der Diskussionen Auskunft erteilt. Wir wollen es bei wenigen Bemerkungen bewenden lassen:
 In der Zeitschrift *Svedočanstva* erfolgt die nochmalige Sammlung der Surrealisten, deren Verdienste nicht in einer Erneuerung des surrealistischen Programms zu sehen sind, sondern in dem Versuch, zur Öffnung der kulturellen Atmosphäre, Erweiterung der ästhetischen Wertungskriterien und Verteidigung jener individuellen Dimension des Kunstwerks beizutragen, die schon in den 30er Jahren eine Rolle gespielt hatte. So u. a. Marko Ristić: "Den 'Sinn' eines Gedichts rationalistisch zu zergliedern, heißt ganz und gar nicht, den Sinn von Poesie zu erfassen, ..., zu fordern, daß ein literarisches Werk mit seinem *äußeren* Inhalt den Notwendigkeiten des Augenblicks und den Forderungen der Aktion genügen möge, heißt ganz und gar noch nicht, die wahre Nützlichkeit des poetischen Akts zu erkennen, ..." (Zit. nach DELIĆ 1980, S. 109).
 M. Ristić publiziert für die Diskussion nochmals eine Reihe von Texten aus den 30er Jahren, u. a. sein *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora* (Vorwort zu einigen ungeschriebenen Romanen und Tagebuch dieses Vorworts) aus dem Jahre 1936. Seine zeitgenössische Bedeutung wertet der einstige Surrealist Davičo so: "Es ist die Antizipation der mit einem hohen Preis bezahlten allgemeinen Erkenntnis, daß die Kunst auch in der Epoche des Kampfes für den Sozialismus, mit der Ausrufe, begreifbar sein zu müssen, nicht gestatten kann, sich herabwürdigen zu lassen auf die täglichen plakativen Funktionen, auf Beispielhaftigkeit, auf die Vernachlässigung der menschlichen Totalität (DELIĆ 1980, S. 109). Die nach Krležas Referaten ab 1955 in den Zeitschriften *Delo* (redigiert u. a. von Surrealisten) und *Savremenik* (redigiert u. a. von Vertretern der sozialen Literatur) geführte Diskussion (populär Streit zwischen den sog. Modernisten und Realisten genannt) bringt im Ringen um Gestalt und Funktion der Literatur folgende Argumentationsrichtungen:
 Modernisten: gegen die Ausschließlichkeit des realistischen Verfahrens, gegen Regionalismus, gegen konventionelles Psychologisieren, für Formexperimente auch auf Kosten der Verständlichkeit;
 Realisten: gegen formalistische Willkür, unkritische Aufnahme von Fremdem, gegen Epigonentum, für eine adäquate, verständliche, gesellschaftliche wirksame Literatur auf der Basis der erprobten Muster des 19. und 20. Jahrhunderts.
 In diesem Zusammenhang erklärten sich beide Seiten gegen Eintönigkeit und Simplifizierungen. Es existierten keine scharfen Trennlinien mehr. Die Diskussionen brachten jedoch keine Synthese in Form eines von beiden Seiten gebilligten Programms; die mangelnde Kultur des Streits läßt auf große persönliche Abneigungen schließen. Insofern trifft die neueste Gesamtwertung der Polemiken durch PEKOVIĆ (1986, S. 314) durchaus den Kern: "Die in den fünfziger Jahren geführten Polemiken sind eher von emanzipatorischer denn von literaturtheoretischer Bedeutung. Sie brachten keinen originellen oder universellen theoretischen Gedanken hervor, und schließlich zeigte sich, daß Kritik und Theorie weiter hinter dem Niveau der belletristischen Werke zurückblieben. Eingeengt durch den Konflikt zwischen 'Modernisten', die

einen 'neutralen' Ästhetizismus pflegten und 'Realisten', die sich den neuen idellen Strömungen in der Gesellschaft langsam anpaßten, erschöpften sich die Polemiken häufig in Gruppierungskämpfen und persönlichen Unduldsamkeiten. Lediglich in sehr kreativen Momenten verwiesen sie auf die Existenz zweier unterschiedlicher Auffassungen von der Welt und zweier Kulturmodelle..."

9. Es muß jedoch einschränkend gesagt werden, daß trotz aller Bemühungen, den Kongreß zu einer repräsentativen Tribüne der Verständigung zu machen, viele prominente Repräsentanten des jugoslawischen Literaturprozesses nicht anwesend waren. Wir nennen hier V. Kaleb, P. Segedin, D. Cosić, Z. Glušćević, M. Bulatović, B. Čopić, O. Davičo, M. Lalić, R. Marinković, M. Selimović.
10. Die auf dem Kongreß massiv vorbebrachte, an die staatlichen Strukturen gerichtete Kritik bezog sich u.a. auf die marktwirtschaftlichen Prinzipien der Verlage, auf die mangelnde tatsächliche Anerkennung des Schriftstellers in der Gesellschaft, die sich in seinem sozialen Status ausdrücke, auf die unbegründeten Restriktionen gegen einzelne Bücher, auf die unzulässige Reduzierung der Literaturprogramme in den Schulen u.v.a.

2.2.

1. Zur Gesamtproblematik s. die der Literatur des Volksbefreiungskampfes gewidmete Publikation von Milos BANDIĆ 1975 sowie in der DDR die Ausführungen von Manfred JÄHNICHEN 1975a.

2.2.1.

1. Seine Auffassungen zur Wirklichkeit im Kunstwerk faßte Andrić dort beispielsweise in den folgenden Vergleich: "Falls Gott die Formen geschaffen und verfestigt hat, so ist der Künstler derjenige, der sie auf seine Weise schafft und aufs Neue festschreibt; ein dem Instinkt gehorchender Fälscher und daher gefährlich. Der Künstler ist so ein Schöpfer neuer, *ähnlicher*, aber nicht identischer Erscheinungen und trügerischer Welten, an denen sich das menschliche Auge stolz erfreuen kann..." (ANDRIĆ 1977, S.16).
2. Vgl. dazu den Text Vuk in den Betrachtungen von Ivo Andrić und Meša Selimović (VUCIĆ 1989).
3. In der BRD erschien das Buch unter dem Titel Wesire und Konsuln (1961).
4. Dies geschieht in einem Gespräch mit dem Franziskaner Fra Julijan. Wir führen es auszugsweise an:
"Habt Ihr wirklich nie daran gedacht, daß die Völker, die sich unter türkischer Herrschaft befinden, sich mit verschiedenen Namen bezeichnen und verschiedene Glaubensbekenntnisse haben, eines Tages, wenn das türkische Imperium zusammenbrechen und die Länder freigeben wird, eine gemeinsame Existenzgrundlage finden müssen, eine breitere und bessere, eine vernünftigere und menschlichere Formel..."
"Wir Katholiken haben die Formel seit langem. Sie ist das Credo der römisch-katholischen Kirche. Etwas Besseres brauchen wir nicht."
"Aber Ihr wißt doch, daß nicht alle Angehörigen Eures Volkes in Bosnien und auf dem Balkan dieser Kirche angehören und daß es nie soweit kommen wird. Ihr seht doch, daß sich keine Gemeinschaft in Europa mehr auf solcher Grundlage bildet. Folglich muß man einen anderen gemeinsamen Nenner finden..."
"Seitdem ich nach Bosnien gekommen bin, frage ich mich, wie Ihr Fatras, die Ihr die große Welt gesehen und Schulen besucht habt, die Ihr im Grunde gute Menschen seid, wahre Altruisten, nicht weiter und ohne Scheuklappen um Euch blickt, ich frage mich, wieso Ihr die Forderungen der Zeit nicht erfaßt und nicht das Bedürfnis empfindet, daß der Mensch seinem Nächsten als Mensch begegne, damit alle gemeinsam

eine würdigere und gesündere Lebensweise suchen..."
(S. 391 - 392).

5. Über die genaue Bestimmung des Werkes besteht keine einheitliche Auffassung. Es ist sowohl vom novellistischen Roman (PALAVESTRA 1970), von Erzählung (DDR-Ausgabe 1975), von Novelle (LAUER 1975) die Rede.
6. Genannt seien hier z.B. die Erzählungen Trup (Der Rumpf) und Proba (Die Probe).
7. Alle weiteren Zitate folgen dieser Ausgabe.
8. Im Text heißt es dazu:
Das erste, was dem Statthalter ... einfiel, war eine Tatsache, an die der junge Mann nie gedacht hatte, nämlich der Umstand, daß der jetzige Sultan ebenfalls einen Bruder hatte, den er hatte für schwachsinnig erklären und einkerern lassen. Das alles war allgemein bekannt, aber nie sprach jemand davon... (ANDRIĆ 1975, S. 63)
9. Dem entspricht das artikulierte Weltverständnis:
Es gab ... zwei grausame Welten, die dazu verurteilt waren, ewig miteinander im Krieg zu liegen und zwischen diesen Welten stand ein Mensch, der sich auf seine Art mit den beiden kriegerischen Welten im Krieg befand (S. 89).
10. Ausf. vgl. dazu auch LAUER 1987, S. 173 - 192.
11. Vgl. dazu POPOVIĆ, G. 1974.
12. Die Literatur zu Ivo Andrić und seinem umfangreichen Gesamtwerk ist heute schier unüberschaubar. Aus den neueren Publikationen ragen u.E. drei besonders heraus, und zwar die Monographie Velika sinteza von VUCKOVIĆ 1974 und die Symposienbände zum Thema Zbornik radova o Ivi Andriću, Beograd 1979 und Delo Ive Andrića u kontekstu evropske književnosti i kulture, Beograd 1981.

2.2.2.

1. Auf diesen ursprünglichen Plan verwies Ćosić in einer kurzen Nachbemerkung zum Roman Daleko je sunce (ĆOSIĆ 1966, S. 378).
2. Wir gehen darauf näher in Kapitel 2.1. ein.
3. Im Text Realizam i umetnost reagierte Davičo polemisch in folgender Weise: "Ihr werdet mich nicht davon überzeugen, daß wir in der Eroberung der Realität am Ende angelangt sind. Ihr werdet mich nicht davon abhalten, noch vollkommeneres Kampfmittel als die heutigen in der Auffassung zur Realität zu suchen. Ihr werdet mich nicht davon überzeugen, daß nicht jeder Künstler verpflichtet ist, alles zu tun, damit sein Verhältnis zur Wirklichkeit noch intimer, noch inniger wird. Und deshalb muß man noch weitergehen, vorwärts, weil die Gebiete der Wirklichkeit unendlich sind, noch tiefer, weil ihre Tiefen noch nicht erblickt sind" (DAVIĆO 1938, S. 10).
4. Alle weiteren Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.
5. Eine ganz ähnliche surrealistische Jugend verlieh auch A. Vučo (1897 - 1985) dem Helden seiner Nachkriegsromane Raspust (1954, dt. Zeit der Besinnung, 1962), Mrtve jayke (1957, Tote Losungen) und Zasluge (1963, Verdienste), Dragan Manojlović.
6. Die surrealistische Vergangenheit des Dichters, die der des Autors ähnelt, ist Anlaß genug für das in der Technik des Bewußtseinsstroms dargebotene lyrisch intonierte Erlebnis:
Auf dem Plateau öffnete sich fächerförmig das Adergestrüpp der schwarzen Zweige. Warum Adergestrüpp? Das war kein Bild des Blutkreislaufs in den Schwammgebilden der Bronchien, nur kahle Buchen-

zweige waren es, und kein Vergleich würde sie wirklicher und kahlen Buchenzweigen ähnlicher machen. Diese schwarze, verdorrte, kahle Baumzeile war keine Röntgenaufnahme vom Blutkreislauf in den Bronchien einer Kompanie ausschwärmender Gestalten, sondern eine unterirdische Straßenkehrerkolonie, die mit Besen aus ganzen Bäumen - Birken, Rüstern, Akazien und Ahornbäumen - die Wolkenbänke reinigte, welche die dunkle Farbe naß gewordenen Sandes angenommen hatten. Warum Straßenkehrerkolonie? Der Ostwind trieb die Wolken gegen Cukarica, Rajla und den Avala, und keine unterirdische Straßenkehrerkolonie fegte den Wolkenstaub vom Asphalt des Himmels; die Birken waren Birken, zart und noch immer wintermüde; die schlanken Pappeln waren nur Pappeln, mit ein paar eben aufgegangenen Blättern, die sich, noch jung und klebrig, schon bemühten, metallisch zu rauschen, als wären sie aus dünnem Blech... Man kann eben nichts erkennen ohne Bilder, die ins Bewußtsein dringen (DAVIČO 1958, S. 20).

Ausgangspunkt ist ein physisches Erscheinungsbild, das ins Bewußtsein gelangt und dort weitere Bilder provoziert, die scheinbar wenig zueinander passen. Ein Spiel mit Assoziationen, eine Imagination, typisch für die Surrealisten, die sehr augenfällig die Psyche des Dichters als handelnde Figur bestimmt und die eingesetzten Verfahren des Autors Davičo vorführt.

7. Davičo veröffentlichte nach Pesma in rascher Folge zahlreiche weitere Romane, so u. a. Beton i svici (1956, Beton und Leuchtkäfer), Generalbas (1962, Generalbas), Cutnje (1963, Schweigen), Gladi (1963, Hunger), Bekstva (1966, Fluchtversuche). Hier wurde weiter das Thema des städtischen Intellektuellen im Umbruch variiert.
8. Statistische Erhebungen aus dem Jahre 1967 verweisen darauf, daß zu den am meisten gelesenen Autoren in Jugoslawien B. Copic und I. Andrić gehörten (LUKIC 1968, S. 165).
9. An Prolom knüpften die Romane Gluyi barut (1957, Taubes Pulver), Ne tuguj, bronzano strazo (1958, dt. Sei nicht traurig, eherner Wachposten, 1968), Osma ofanziva (1964, Die achte Offensive) an, die die Probleme der Leute in den sich den Kämpfen anschließenden Friedenszeiten thematisieren.
10. Lalić publizierte 1953 den Roman Zlo proleće (Das böse Frühjahr), 1955 Raskid (Die Trennung, überarb. 1959), 1960 Hajka (Die Treibjagd).
11. Eine ähnliche Ausgangssituation, jedoch mit entgegengesetzter Lösung, wählte Lalić im Roman Raskid. Dort entscheidet sich der Partisan Niko Doselić für den Freitod, um nicht erneut in die Hände der Feinde zu geraten.
12. Wir lehnen uns an einige Aspekte dieser Interpretation an.
13. So polemisiert die zentrale Figur still mit Goethes Faust:
Nett von dem alten Deutschen, daß er die Erzengel als Lakaien darstellt. Gott nimmt sich unter ihnen wie ein Protz aus... Nur mit dem Teufel bin ich einverstanden: Warum wird er immer mit Handel und Betrug in Verbindung gebracht? Das hätte ich anders gemacht. Ich weiß nicht, wie, aber mein Teufel hätte nichts mit Betrugerei und Kleinkram zu tun. Ich würde dafür sorgen, daß er wenigstens ein bißchen anständiger ist als Gott - das dürfte der Wahrheit näherkommen als alle diese Popenmärchen (LALIC 1967, S. 158).

In seiner volkstümlichen Art bekennt sich Lado lieber zum Teufel, den er als Bündnispartner der Armen interpretiert:

Wenn schon eine Verbindung, dann lieber mit dem Teufel, denn der Teufel ist ein gestürzter Gott ohne Macht, ohne Gendarmen, von den Popen angeschwärtzt,

und demnach ist Gott ein zukünftiger Teufel - auch ihn werden sie anschwärzen, sobald wir ihn gestürzt haben (S. 297).

2.2.3.

1. Dies zeigt auch das Verlagsprogramm des 1928 gegründeten Verlages NOLIT (vgl. dazu NOLIT 1928 - 1978).
2. Der Versuch einer Definition der Kriterien des sozialistischen Ästhetizismus aus der zeitlichen Distanz heraus liest sich bei Lukić so:
 1. Das Kunstwerk ist nicht reduzierbar auf die Funktion der Widerspiegelung von Wirklichkeit;
 2. es ist nicht möglich, es einem praktischen Zweck zu unterwerfen;
 3. es ist unabhängig von lokalem Kolorit und weiteren ephemeren Komponenten und außerästhetischen Prämissen;
 4. es ist ein *autochthones Wirklichkeitssystem, das nach eigenen Prinzipien konzipiert ist, das sich immanent durch sich selbst und in sich beweist*" (LUKIĆ 1982, S. 127, Hervorheb. vom Autor).
3. Einzelne der im Band zusammengefaßten Erzählungen sind deutschsprachig u.a. in folgenden Ausgaben erschienen: Die Liebenden (München, 1962), Der Schwarze (München, 1963), Die Geschichte vom Glück und Unglück (Hamburg, 1967).
4. Der Roman erschien zunächst als Vorabdruck in der Zeitschrift Savremenik, konnte in der SFRJ jedoch lange keinen Verlag finden. Gegen ihn richtete sich der Vorwurf, daß es sich um Pornographie handele.
5. Das Zitat lautet wörtlich:

Denk an etwas anderes, ... , denk an etwas zehntes. Und vergiß, daß es diese Qual gibt. Stell dir vor, es gäbe überhaupt keine Schmerzen mehr auf der Welt. Nun, es gibt keine Leiden und Qualen mehr, die Menschen atmen und schreiten leichter. Auch dich beißt es nicht mehr, siehst du denn das nicht? Denk daran, wie gut es dir geht und wie wohl sich die anderen fühlen. Niemand ist unglücklich. Die Herzen der Menschen sind zufrieden, und keiner hat mehr Tränen in den Augen... Die Menschen sind plötzlich gut geworden, sie haben keine Lust mehr, sich ständig die Augen auszukratzen... (BULATOVIC 1978, S. 8).
6. Symbolisch werden vier Plätze benannt:
 1. der Schatten des wilden Birnbaums, wo sich vier müde Beine gen Osten ausstrecken werden (Hinweis auf die Landstreicher Petar und Jovan);
 2. der muselmanische Friedhof, wo jemand etwas Unwiederbringliches verlieren wird (Hinweis auf die Totengräber Ismet und Srećko);
 3. ein Dornengestrüpp neben einem Häuschen, wo eine ausgelassene Menge feiert; ***auch hier wird der langschwänzige Teufel auf seine Kosten kommen.***
 4. ein Weg in der Nähe des Treibens, wo ein buckliger Mann mit schwarzen, großen - sehr traurigen Augen - vorübergehen wird (Muharem mit dem Hahn). (Zitate vgl. S. 11).
7. ***Man hörte Gesang. Er kam von allen Seiten: aus der Erde, vom Himmel, aus dem Wald und über den Fluß. Sie lauschten, die Hähnchen sangen in ihrer Brust; es schrien alle Adler, die sie bis dahin in den Lüften und über den Landstraßen gesehen hatten; der rote Hahn des Mannes mit dem Kinn und mit dem Schnurrbärtchen, an dem sie kurz vorher vorbeigegangen waren, krächte, er krächte und gähnte und sprühte um sich Blut, Feuer und Gefieder, die verschwitzten Pferde schnaubten und wieherten; die Hochseitsgäste sangen durcheinander, jeder wie es ihm paßte (S. 260).***

8. In der überarbeiteten Fassung (BULATOVIĆ 1986b, S. 200) ist dieses Gespräch durch weitere drastische Einzelheiten ergänzt. Es heißt dort u. a.:
- "Čovek, bez obzira na to koji je i čiji, čovek u govornici istorije..."*
"Rat, slava i pornografija, gospodine generale", reče Antonio Peduto s tihom setom u glasu: "U stvari, to je jedno isto, i meni je veoma žao što postoje tri reči za jedan pojam. Za pojam - srama!"
- Im Unterschied zu anderen Autoren wie etwa dem jüngeren Kovač, die erfolgreich darangehen, ihre drastischen naturalistischen Akzente einzudämmen, geraten Bulatović' Sprache und Bilder in späteren Werken vielfach aus jeglichen Bahnen und mindern total die Kohärenz des literarischen Werks.
9. In dieser Hinsicht ist auch sein Name symbolisch: MALIĆ, der Kleine, ist im volkstümlichen Glauben ein Schalk, gutmütig, der zwar allerlei anstiftet, aber niemandem etwas zuleide tut (s. SCHNEEWEISS S. 21).
10. Malić' gegenüber den Italienern vielfältig versuchte Beweisführung im Hinblick auf konspirative Verbindungen zu den Partisanen schlägt stets fehl. Die Besatzer sehen in ihm ein seltsames, doch im Grunde gutmütiges und ungefährliches Geschöpf. Dies macht seine Niederlage perfekt: er erlangt keinerlei Bestätigung über die Richtigkeit des von ihm angestrebten revolutionären Tuns.
11. Für die Charakterisierung als picaroartige Figur spricht auch die Malić' kennzeichnende geheimnisvolle Herkunft, genauer, seine nicht bekannte Ahnenreihe. Er ist wahrscheinlich das zurückgelassene Kind eines Wanderzirkus. Sein Außenseitertum ist dadurch vorprogrammiert. Er ist ohne echte Gefährten.
12. Dazu äußerte Bulatović in einem Gespräch mit dem Autor Horst Bienek folgendes: "Ich habe ein ziemlich antimythologisches Buch geschrieben, aber doch ein objektives Buch. Es ist antimythologisch in jeder Hinsicht, das betrifft durchaus nicht nur die Jugoslawen. Die zeitgenössische Literatur - in Europa und überall - quillt über von schweren Verfälschungen. Ich habe meinen bescheidenen Beitrag leisten wollen zu den Anstrengungen vieler ehrlicher Schriftsteller, die gegen all diese gutbezahlten Mystifikatoren kämpfen. Denn ich glaube, daß gute und aufrichtige Bücher, schließlich auch die sogenannten persönlichen Bücher, für die Geschichte bedeutender sind als die Unzahl 'historischer' Erfindungen und gefälschter Dokumente aller Art..." (BIENEK S.19)
13. Auf Kovač kommen wir detailliert in einem gesonderten Abschnitt zurück (vgl. 3.2.6.).
14. Auch Šćepanović wenden wir uns in einem gesonderten Abschnitt zu.
15. Weniger geglückte Versuche bot in den 50er Jahren z.B. Bora Ćosić (Jg. 1932) an, für dessen Frühwerk *Kuća lopova* (1956, Haus der Diebe) die These vom Leser als ungebetenem Gast zutrifft. Der junge Autor handhabte in diesem Roman Verfahren, die der europäische Roman bereits aufgezeigt hatte, noch mit ziemlicher Maßlosigkeit. Auffällig sind Anlehnungen an surrealistische Auffassungen, die gegen die Ganzheit des Textes gerichtet sind. Kombinationen von rhythmischer Prosa und freiem Vers, Wortspiele, über längere Passagen nicht vorhandene syntaktische Grenzen, namenlose Helden, die kaum individualisiert werden, kennzeichnen das Buch von Ćosić, der ab Mitte der 60er Jahre als Meister der Ironie Bedeutung erlangte.
16. Die trügerische Wahrnehmung der Sanduhr in der Dunkelheit durch das Auge, die Differenz zwischen Geist und Schein ist folgendermaßen dargeboten:
- (wie im Falle jenes Bildes, wo das Auge eine weiße Vase, eine Vase oder eine Sanduhr oder einen Kelch sieht, bis der Geist - der Wille? - entdeckt, daß*

die Vase eine Hohlform, ein Negativ, ein Schein ist und positiv und daher real nur die zwei identischen Profile sind, jene beiden einander zugewandten Gesichter, jenes symmetrische en face, wie in einem Spiegel, wie in einem nichtexistierenden Spiegel, dessen Achse durch die Achse der mittlerweile nicht mehr existierenden Sanduhr-Vase, des Kelches, des Gefäßes verlief, einem eigentlichen Doppelspiegel, so daß beide Gesichter real wären und nicht nur eines, denn andernfalls wäre das zweite bloß eine Widerspiegelung, ein Wiederhall des ersten, und sie wären nicht mehr symmetrisch, geschweige denn real, so daß beide Gesichter gleich und platonische Archetypen wären, beide und nicht nur eines, denn andernfalls wäre das zweite notgedrungen bloß imitatio, eine Widerspiegelung der Widerspiegelung, ein Schatten, deshalb nähern sich die beiden Gesichter, wenn man lange hinsieht, einander an, als wollten sie sich vereinigen, ihre Gleichheit bestätigen) (KIS 1988, S. 11).

17. In der serbischen Prosa der fünfziger Jahre können die Romane von Radomir Konstantinović (Jg. 1928) als extremes Beispiel für die Desintegration von Wirklichkeit und die dabei erreichte Stufe von Exklusivität gelten, die dem Leser den Zugang versperren und Romane wie Daj nam danas, Mišolovka (1956, Mäusejagd), Izlazak (1960, Der Austritt) schnell in Vergessenheit geraten ließen. In Daj nam danas wird der Gewissenskonflikt im Kontext eines erzwungenen Selbstmords unter den Bedingungen faschistischer Besetzung thematisiert. Das Erzählverfahren ist geprägt von geschütteten Assoziationen und Symbolen, die die psychischen Zustände des Individuums nicht als bewußtes Eindringen in konkrete Inhalte, sondern als existentielles Beben verdeutlichen. Dies wird in gestörten Rhythmen und paranoischen Visionen als Ausdruck eines surrealistischen Deliriums dargestellt. "Alle Anstrengungen des Romanciers zielen auf willkürliche Konstruktionen und die Zerstörung der alten Idee von der Einheit" (DELIĆ 1980, S. 213). (Mit der Zerstörung der alten Idee von der Einheit nahm Delić bezug auf Passagen des Essays von Konstantinović Oklevetana dogma (1960, Das verleumdete Dogma). Dort setzte sich Konstantinović strikt für die Zerstörung des traditionellen Literaturkonzepts und für die Schaffung neuer Formen ein.

3. DER SERBISCHE ROMAN IN DEN SIEBZIGER JAHREN

3.1.

1. Wir untersuchen diesen Roman von Mihajlović in einem gesonderten Abschnitt (vgl. 3.2.3.).
2. Der Begriff selbst geht zurück auf eine Passage aus den Leiden des jungen W. von Plenzdorf, der neben Vertretern aus Jugoslawien (B. Ćosić, Z. Majdak, D. Mihajlović, M. Savić, M. Kapor, G. Olujić, A. Soljan u.a.) und Autoren aus der Sowjetunion (Okudžava, Aksénov), Polen (Hłasko, Nowakowski, Stachura) Gegenstand der Untersuchungen war. Vgl. dazu ausf. A. FLAKER 1975, 1983.
3. Eines der prägnantesten Beispiele dafür findet sich in dem zum selben Themenkreis gehörenden Prosa-Band Zašto smo se borili (1972, Wofür wir gekämpft haben). Dort führt die plötzliche Konfrontation von "alter" und "neuer" Zeit (den Hintergrund bildet die Befreiung Belgrads) zu Bedeutungsverschiebungen einzelner Wörter, die eine groteske Komik zutage fördern. (Wir zitieren die Textpassage in der Übersetzung aus FLAKER 1975, S. 216):
*Mutter sagte: Durch mich geht die ganze Zeit irgendein Strom hindurch. Im Keller kam Leutnant Vavulić mit einer Laterne in der Hand. Die Tanten sagten: "Das ist das Licht der neuen Epoche..." Major Strogi sagte: "Aber der Strom des neuen Lebens, das Bett dieses Stroms, wird uns erst in die Richtung alles Neuen tragen!"
 Sie kannten sich in der Elektrizität nicht sehr gut aus,*

aber es gelang ihnen immer, sich in den Strom der Epoche, hochgespannt, funkensprühend, sehr gefährlich, einzugliedern.

4. Natürlich ist diese Jeans-Prosa keineswegs in sich einheitlich. Vor einer Gleichsetzung von Autoren der Jeans-Prosa wie Kapor, Majdak, Olujić mit jenen, deren Werke weitaus vielschichtiger angelegt sind, wie Soljan, Plenzdorf, Mihajlović u.a. warnte der serbischer Kritiker Ljubiša Jeremić bereits 1977. Bei letzteren sei die zentrale Figur keineswegs von vornherein festgelegt, sondern in einen mehr oder minder intensiven Sozialisationsprozeß hineingestellt, wengleich natürlich auch Parallelen zur Jeans-Prosa offenkundig sind (JEREMIĆ 1978, S.148 pass.). Dieses Verständnis setzte sich in der jugoslawischen Literaturwissenschaft allmählich durch. Wir erinnern hier auch an die vielfältigen Diskussionen und Kontroversen um Plenzdorfs Buch, dessen Weg vom "Modebuch zum Alltag der Literaturgeschichte" Gudrun KLATT 1987 überzeugend nachzeichnete.
5. In der unter dem Titel Gastarbeiterska odiseja (Gastarbeiter-Odyssee) veröffentlichten Kritik heißt es u.a.: "Ich lehne mich gegen diesen Roman auf wegen seines unerschöpferisch ironischen Verhältnisses zu den Gastarbeitern. Ich lehne mich gegen diesen Roman auf, weil er die Probleme der Gegenwart besonders bei uns, einseitig analysiert..." (S. 44)
6. In der Schlußszene erfüllt sich der Wunsch von Marković, den Vampir mit einem Weißdornpfahl in der Brust zu sehen. Dieser ist dadurch geschwächt, doch er lebt.
7. In seinen Erinnerungen beschreibt Selimović die Umstände um den Tod seines Bruders. Dieser wurde Ende 1944 als Offizier der Partisanen von seinen eigenen Leuten erschossen, weil er aus dem Magazin für Volksgüter ein Bett, einen Tisch, einen Stuhl nahm, um für die Heimkehr seiner Frau aus dem KZ Vorsorge zu treffen. Das "gestrenge Urteil wurde gefällt, ... weil der Beschuldigte einer bekannten Partisanenfamilie entstammte. So wandte sich unsere familäre Verbundenheit mit der Revolution gegen uns und unsere Begeisterung ließ uns zu Opfern werden..." (SELIMOVIC 1977, S. 191).
8. Eine genaue Betrachtung erfolgt in Kapitel 3.2.6.
9. Die Interpretation dieses Werks erfolgt in Kap. 3.2.4.
10. Am 28.7.1914 eröffnete Österreich-Ungarn den Krieg gegen Serbien. Die Armee der Angreifer überquerte die Flüsse Save und Drina und drang bis nach Belgrad vor. Panikartig flohen große Teile der Bevölkerung mit der sich zurückziehenden serbischen Armee, die später dank der Waffenlieferungen Frankreichs und der Schiffslieferungen Rußlands zunächst eine erfolgreiche Gegenoffensive durchführte (Cerska bitka, Kolubarska bitka). Die österreichisch-ungarische Armee wurde aus Serbien vertrieben. Als am 6.10.1915 die deutsche Offensive (unter Beteiligung Österreich-Ungarns und Bulgariens) begann, konnte die von Hunger und Typhus ausgezehrtc serbische Armee nicht standhalten. In der Hoffnung, einen Teil der serbischen Streitkräfte zu retten und mit Hilfe der Verbündeten die Gefechtsbereitschaft widerherzustellen, gab der Vojvode Putnik den Befehl, daß die Soldaten sich über die Gebirgsregionen Montenegros und des feindlich gesinnten Albaniens zur Adriaküste durchschlagen sollten. Mit der Armee flohen große Teile der Zivilbevölkerung. Die Reste der serbischen Armee wurden mit französischen und italienischen Schiffen zur Insel Korfu übergesetzt.
11. Ein ähnlich monumentales Werk legte Mihajlo Lalić Mitte der achtziger Jahre vor. Er wandte sich in der Tetralogie Ratna sreća (1973, Kriegsglück), Zatočnici (1976, Die Krieger), Dokle gora zazeleni (1982, Bis der Berg grün wird), Gledajući dolje na drumove (1985, Nach unten auf die Straße schauend) mit seiner reichen Lebens- und Schaffenserfahrung der Geschichte Montenegros im 20.

Jahrhundert zu. Sie setzt zu Zeiten des letzten Herrschers aus dem Hause Petrović, König Nikola ein und endet mit dem Kampf der Partisanen in den Jahren 1941/42. Die ausschlaggebenden Momente der Realgeschichte, die Beobachtungen über die Mentalität des montenegrinischen Volkes, über seine nationale Psychologie, über Heldentum und Moral werden im Roman auf zwei Ebenen realisiert. Neben der Abfolge historischen Geschehens und persönlicher Erlebnisse des Erzählers und fingierten Memoirenverfassers Pejo Grujović enthält es als zweites das aktuelle Moment des Anfertigens der Tagebuchaufzeichnungen, das Lalić in die Lage versetzt, seine Weltsicht, sein Geschichtsverständnis, das Nebeneinander von kollektivem und individuellem Leid, von Tragik und Hoffnung vorzutragen, in einen Disput mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts zu treten. Zentrale Figur und Autor sind sich demnach sehr nahe, sozial und historisch determiniert, in den Zeugenstand für eine komplizierte nationalgeschichtliche Realität im weltgeschichtlichen Rahmen des 20. Jahrhunderts getreten.

In die Reihe der Monumentalwerke gehört auch das siebenteilige Projekt von B. Pekić Zlatno runo (1978 - 1986, Das goldene Vlies). Es handelt sich hier um eine Familien-Saga über Herkunft und Wege, Aufstieg und Fall des Belgrader Kaufmannsgeschlechts der Njegovans vom späten Mittelalter bis zum 2. Weltkrieg, dargeboten vom Erzähler Simeon Gazda, einem zeitgenössischen Vertreter dieses Geschlechts. Fest steht, daß es sich bei Pekić um einen gänzlich neuen, totalen Realismus handelt, der in der Lage ist, alle Sphären menschlichen Wirkens zu erfassen, der in der Kombination von Realem und Phantastischem den Zusammenklang von Gegenwart und Zukunft ermöglicht und so Geschichte erahnbar werden läßt. Dabei kann die Struktur des Familienromans in modifizierter Form produktiv werden (PALAVESTRA 1983, S. 249 pass.).

12. Tren 1 ist Gegenstand unserer Interpretation im Abschnitt 3.2.1.
13. Wir wenden uns Šćepanović in Abschnitt 3.2.5. zu.
14. So lautet der Titel eines Sammelbands zu Fragen der künstlerischen Darstellung der Thematik von antifaschistischem Befreiungskampf und sozialistischer Revolution (REVOLUCIJA KAO STVARALACKA INSPIRACIJA).
15. Vgl. Abschnitt 3.2.2.
16. Das Material über diese Polemik füllt ein ganzes Buch: Treba li spaliti Kiša (Soll man Kiš verbrennen?) (KRIVOKAPIC 1980).
17. Zu den symbolischen Figuren, deren Schicksal unter Nutzung fremder Texte rekonstruiert wird, gehören u.a. die Polin Hana Krzyzewska, ermordet auf Anraten eines Spions; der Ire Gould Verskojls, ein Spanienkämpfer, der in Spanien vom sowjetischen Geheimdienst gefaßt und nach Sibirien verschleppt und damit zum langsamen Sterben verurteilt wird; Dr. Kurt Taube aus Esztergom, Mitglied der Komintern, wegen Verrat verurteilt, später rehabilitiert und zwei Wochen nach der Rehabilitation ermordet.

3.2.

3.2.1.

1. Zu Isaković' Gesamtwerk gehören bisher Velika deca (1953, Große Kinder), Paprat i vatra (1962, Farn und Feuer), Frazni bregovi (1969, Leere Hügel), Tren 1 (1976, Der Augenblick 1), Tren 2 (1982, Der Augenblick 2), Obraz (1989, Das Antlitz).
2. ISAKOVIĆ 1976, S. 9. Alle weiteren Textzitate beziehen sich auf diese Ausgabe.
3. Das quasi-dialogische Prinzip finden wir bei Schmid folgendermaßen definiert: "Es gibt keinen realen Gesprächspartner, der mit eigenen, nicht vorhersehbaren Repliken

- eingreifen könnte. Der Adressat ist imaginär, existiert nur in der Vorstellung des Sprechers (Wo der Angesprochene eine reale Person ist, bleibt er stummer Zuhörer). Alle Einwände, die das sprechende Ich gegen sich selbst vorbringt, entspringen seinem Bewußtsein. Durch alle Wendungen kann der Sprecher eine reale Linie verfolgen, ohne von einem Gesprächspartner ernstlich in Gefahr gebracht zu werden. Vom echten Dialog scheidet den quasi-dialogischen Erzählmonolog die Gegenwart nur einer realen Sprechinstanz" (SCHMID S. 257).
4. Wir verwenden die Begriffe Erlebnis- bzw. Handlungsgegenwart und Erzählgegenwart in Anlehnung an die Stanzelschen Begriffe. Eine andere Möglichkeit wird in den Grundbegriffen der Literaturanalyse angeboten. Dort erfolgt die Unterscheidung nach erzählter Zeit (in der sich die entscheidenden Ereignisse vollziehen) und Erzählerzeit (die als Gegenwart im Bewußtsein des Erzählers verankert ist). Zusätzlich wird von Erzählzeit gesprochen, bei der es sich um die zum Vortragen des Textes durch den Erzähler notwendige Zeit handelt (KASPAR; WUCKEL 1982, S. 105).
 5. Wir lehnen uns hier an die Stilistika srpskohrvatskog jezika (CORAC 1974, S. 64 - 65) an.
 6. Tatsächlich folgen mit der achten und neunten Erzählung für Ceperko besonders dramatische Vorgänge nach, auf die wir im nachfolgenden interpretierenden Teil gesondert zurückkommen werden.
 7. Erinnerung sei hier z.B. an I. Andrić' Kuća na osami (1976, dt. Das Haus in der Einsamkeit, 1987), an B. Čopić' Delije na Bihaću (1975, Die Recken von Bihać).
 8. Insofern ist neuestens ein Vergleich zwischen belorussischer und jugoslawischer Kriegsprosa von Interesse, der jedoch mehr auf der thematischen Ebene angesiedelt ist (TVORONOVIC 1986).
 9. V. Klotz, der sich im Rahmen der Erzählforschung u.a. auch mit dieser Frage befaßte, umschrieb den Sachverhalt des zyklischen Erzählens folgendermaßen: "Zyklisches Erzählen besagt, daß relativ selbständige Einzelerzählungen in einen größeren Erzählzusammenhang eingefügt werden. Den größeren Zusammenhang kann ein umgreifender Konversationsrahmen bilden, der die Einzelerzählungen veranlaßt und begründet... Den größeren Zusammenhang kann auch eine umgreifende Romanfabel bilden, welche die eingefügten Einzelerzählungen beansprucht, um fortzuschreiten und an ihr Ziel zu gelangen..." (KLOTZ 1982, S. 319).
Den größeren Zusammenhang sehen wir bei Isaković vor allem in der sich offenbarenden Intention nach künstlerischer Mitteilung realgeschichtlicher Erfahrung zum Zwecke der Artikulation von Lehren im Hinblick auf Gegenwart und Zukunft.
 10. Weitere Informationen zur Aufarbeitung dieser Thematik in allen jugoslawischen Literaturen sind in der Publikation Preispitivanja (1986, Überprüfungen) von Milivoje Marković enthalten.

3.2.2.

1. Zu Tišmas bisherigem Gesamtwerk gehören neben den genannten Büchern: Naseljeni svet (1956, Die besiedelte Welt), Krivice (1961, Schuld), Nasilje (1965, Gewalt), Drugde (1969, Anderswo), Mrtvi ugao (1973, Die tote Ecke), Povratak miru (1977, Rückkehr zum Frieden), Skola bezbožništva (1978, Schule der Gottlosigkeit), Begunci (1981, Flüchtlinge), Vere i zavere (1983, Vertrauen und Verschwörungen), Kapo (1987, Der Kapo).
2. Hinsichtlich der bunten Vielfalt ihres Lebens ist die Vojvodina nur mit Bosnien vergleichbar, das durch I. Andrić in den Fonds der Weltliteratur einging.
3. Alle weiteren Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

4. Die einzige Ausnahme bilden das 14. und das 20. Kapitel. Im 14. Kapitel findet das Tagebuch während der Hausdurchsuchung bei den Kroners Erwähnung: *...digli sve satečene na noge, legitimisali ih, pretresli stan izvukavši is ormara odevu i razbacivši knjige - medju ostalima i svesku s natpisom 'Poesie' iz Verinog ormara, koju su zalistali a onda oturili pošto je nosila predratne datume. (S. 125)*
Im 20. Kapitel ist es Bestandteil einer auktorialen Vorausinformation.
5. In der ISTORIJA JUGOSLAVIJE (S. 470) finden sich die folgenden knappen Angaben dazu: "Die ungarischen Mächte organisierten am 21., 22. und 23. Januar 1942 ein Massaker gegen Serben und Juden in Novi Sad. Nach amtlichen ungarischen Angaben wurden hier wie auch bei dem Massaker in Sajkaska 3309 Menschen ermordet, von denen 1000 in die Donau geworfen wurden. Im Verlaufe des Krieges ermordeten die Deutschen und ihre Verbündeten 50000 von 70000 Juden, die es in Jugoslawien gab, wie auch 60000 Zigeuner."
Ein erster Versuch, sich in literarischer Publizistik über das Massaker zu äußern, stellte übrigens die Chronik Novosadski pokolj (1961, Das Blutbad von Novi Sad) des Schriftstellers E. Koš dar.
6. Tišmas neuester Roman Kapo impliziert innerhalb der historischen Koordinaten eine andere gewichtige Fragestellung: die Schuldfrage und der mögliche Freikauf von dieser Schuld, dargeboten an der zentralen Figur des Juden Vilko Lamian, der sich als eigentliches Opfer des faschistischen Regimes in seiner Funktion als Kapo im KZ des Mißbrauchs unzähliger Frauen schuldig gemacht hatte, um den pathologischen Verirrungen seines körperlichen Triebes nachzugeben. In den siebziger Jahren macht sich Lamian, der unter den individuellen seelischen Belastungen seiner Erinnerungen zu zerbrechen droht, auf die Suche nach Helena Lifka, einem seiner Opfer, Jüdin wie er.
Der Krieg spielt hier nur in den Erinnerungen eine Rolle. An die künstlerischen Leistungen seiner besten Romane kann Tišma jedoch bei der Präsentation des Profils eines Verbrechers nicht in vollem Maße anknüpfen. In die literarische Fiktion von der Suche nach dem Opfer integriert Tišma eine ganze Reihe von Episoden, die an Zagreb und Subotica als den räumlichen Koordinaten gebunden sind. Letztere erscheinen zuweilen zu ausführlich im Interesse der Kohärenz des Romans. Zahlreiche Szenen, die Tišmas Vorliebe für die Detaillierung und Verflechtung der Hauptrichtung des Erzählens mit einer Fülle von Einzelbeobachtungen zum Ausdruck bringen, scheinen überflüssig bzw. sind nicht an die Funktion und das Vorhaben von Lamian als der zentralen Figur gebunden. Diese künstlerische Ambivalenz deuteten auch SOP 1988 und PEJČIĆ 1988 in ihren Kritiken zum Roman an.

3.2.3.

1. MIHAJLOVIĆ 1976: Alle weiteren Zitatangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.
2. Der Germanist RICHTER (1984, S. 22) beschreibt eine solche Erscheinung als dialogischen Monolog.
3. Das Sprachidiom und weitere Besonderheiten, die den Denktyp von Petrija konkretisieren, behandeln wir im folgenden Abschnitt gesondert.
4. Viele der an Petrija Djordjević als Erzählerin herausgearbeiteten Besonderheiten treffen auch für frühere zentrale Figuren von Mihajlović zu. So erzählt das Mädchen Lilika aus der gleichnamigen Erzählung im Band Frede, laku noć mit dem Vokabular eines am Rande der Stadt aufwachsenden, kindlich-naiven und wenig gebildeten Mädchens seine tragische Geschichte vom ungeliebten Kind.
Noni svi kažu da sam glupa. I mama i tata i svi... (MIHAJLOVIĆ 1984, S. 41)

Die Illusion einer mündlichen Kommunikationssituation

Angela Richter - 9783954791743

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:33:37AM

via free access

wird in diesem Fall ohne die direkt registrierbare Einbeziehung eines Gegenübers erzeugt. Im Unterschied dazu bietet sich im Roman Kad su cvetale tikve der Versuch, die Illusion mündlichen Erzählens zu erzeugen, als fiktive Unterhaltung mit dem Autor dar. Paradigmatisch seien Erzählauftakt und -abschluß zitiert (MIHAJLOVIC 1972):

Mein, ich geh nich zurück. Ich bin schon vor zwölf Jahren weg, un hier, in Estersund, bin ich schon acht. Ich hab Familie. Sehn Sie den weißblonden Jung da? Ja, sieht mir ähnlich. Und is Schwede. Meine Frau hat ihn als Mädchen bekommen, vor mir; andre Sitten hier... (S. 5)
So, mehr is nich. Hab Ihnen jetzt alles erzählt. Ich geh jetzt. Sonst regt sich meine Frau auf. Hier gibts Tiere jeder Art, wie in ein Reservat; sogar Cetniks und Ustaše. Die ham hier schon ein paar von unsern verdroschen... Und wenn Sie mal nach Dusanovac kommen, schau sie sich ihn gut an. Ich hör, er hat sich ziemlich verändert; und wenn schon... (S. 111)

5. Erster Juli, Tag der heiligen Ärzte Cosmas und Damjan. Um die Gesundheit zu bewahren, wurde in den serbischen Dörfern an diesem Tage nicht gearbeitet.

6. Wörtlich heißt es:

A iz očiju mu, vidiš, crne suze kaj debeli stršljeni iskaču... (S. 243)

7. Die parallelen Zitate lauten wörtlich:

Viču, boga ti, ljudi i zapomažu, pčuju i plaču, jaču i pište, sve u isti ma... (S. 244)
Počese sad svirači kroz njinu pesmu ne samo da se vesele i raduju no i da se svadjaju i biju, da leleču i zapevaju, zapomažu i boga zazivlju, nebo i zemlju da grde, ovom i onom svetu mater i sestru i dete tek rodjeno i sve živo i mrtvo da pčuju, mene i sebe... (S. 322)

3.2.4.

1. Vgl. NENADIĆ 1980. Alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

2. Dieses Los ist auch dem Burgvogt Lauš im Roman zuge-dacht, hier jedoch offensichtlich, um dessen Bedeutung zu minimalisieren.

3. So der Mönch Dimitrije:

Svega se sećam, naročito našeg prvog susreta. Sve je onda bilo tako neobično: i taj dan, i on, i Mrtvaja vir... Izronio je iz vode... (S. 17).

Der Mönch Prohor als künftiger Antipode von Dorotej:

Čim sam video Doroteja, kako ulazi na kapiju, znao sam da će se nešto promeniti u našem životu... (S. 20).

Jelena:

Uopšte, tako je neobičan (S. 28).

4. D. Nenadić publizierte nach seinem Debüt bisher folgende Romane: Kiša (1979, Der Regen), Vreva (1981, Das Getümmel), Poplava (1982, Die Überschwemmung), Statist (1983, Der Statist), Divlje zvezde (1985, Wilde Sterne).

3.2.5.

1. Alle weiteren Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

2. Vgl. dazu Šćepanović 1983, S. 62 - 63 und S. 120 - 121.

3. Ich habe es nicht leicht, aber ihnen geht es weiß Gott nicht besser, tröstete er sich bis zum Morgengrauen, als er endlich einschlief, um im Traum den verwaisten Stadtplatz zu sehen... (S. 81 - 82).
Dort stand er lange, an den kühlen Bronzekörper gelehnt, erstickt von plötzlichem Haß auf sich

selbst... Sie werden mich lynchen, dachte er (S. 174).

Stöhnend half ihm Sofija vom Boden auf und schleppte ihn fast zur Tür. Den rechten Arm um ihren Nacken gelegt, dachte Grigorije: Vielleicht hilft sie mir, weil ich ihr doch gefalle... (S.15).

Die Ursache dafür, daß wir hier nicht schlechthin von einem inneren Monolog sprechen, ist darin zu sehen, daß hier inquit-Formeln nicht ausgespart werden, so daß es sich eher um eine Art Gedankenzeitung bzw. Selbstgespräch mit auktorialer Vermittlung und rationaler Argumentationsstruktur handelt (BORCHMEYER; ZMEGAC S. 190).

4. Über die Funktion des Einsatzes von Namen bzw. Personalpronomen für die Benennung der Figur liegen bei Stanzel Untersuchungen vor, die nachvollziehbar erscheinen und folgendermaßen zusammengefaßt sind: "Die fortgesetzte Substitution des Personalpronomens für den Namen ist ein entscheidender Schritt vom auktorialen zum personalen Bereich. Die Verwendung des Personalpronomens kommt nämlich der Versetzung des Lesers in das Bewußtsein der so bezeichneten Gestalt bzw. der Empathie mit ihrer Situation stärker entgegen als die Nennung des Namens..." (STANZEL 1985, S. 245)
5. Der fiktive Ortsname Nehaj bedeutet Nachlässigkeit, Gleichgültigkeit, Sorglosigkeit, worauf von der Übersetzerin B. Antkowiak speziell hingewiesen wurde.
6. Im Text heißt es dazu:
Aber nach einer Weile hob Grigorije Zidar unerwartet - gegen seinen Willen - die Hand und winkte mit einer einzigen, verlangsamten und fast unbewußten Handbewegung all diesen guten Leuten zurück und damit zugleich dieser ganzen schrecklichen und herrlichen Welt, in der er - wie im Reich der Finsternis - sich selbst verloren hatte, und noch bevor er seine schwere Hand wieder aufs Lenkrad sinken ließ, begriff er mit aller Verzweiflung seines Wesens, daß er trotz allem keinen hassen konnte (S. 176).
7. *In dieser öffentlichen Konfrontation,... erwachten alte Haßgefühle, kamen längst vergessene und vergessene Sünden wieder zum Vorschein und noch vieles, was sich in Nehaj angesammelt und absolut nichts mit dem Geschehen um Grigorije Zidar zu tun hatte (S. 134).*
8. Dort heißt es:
..., und er beschloß, morgen zu akzeptieren, was man von ihm verlangen würde,... (S. 147).
9. Vgl. dazu BRECHT 1964, Bd. 2, S. 84 bzw. Bd. 3, S. 248.
10. Auch im Roman von Čopić *Ne tugui, bronzana stražo* wird ein Denkmal errichtet, und zwar für die literarische Figur des Nikola Bursač aus dem in Kapitel 1.2. bereits erwähnten Roman über den Befreiungskampf. Während dort jedoch noch mit Humor die Unzulänglichkeiten der Nachkriegsjahre aufs Korn genommen werden und das Finale eher im Stil eines Volksmärchens über berühmte und beliebte Helden endet, gibt Šćepanović den unverhohlenen kritischen Implikationen durch die gewollte Vereinseitigung individueller Lebenssituationen deutlich den Vorzug.

3.2.6.

1. Dieser Text bestimmt das Profil einer Auswahl von Essays zu Fragen der Poetik und zu eigenen künstlerischen Erfahrungen. Sie erschien 1986 mit dem Titel *Evropska trulež* und wurde mit dem NIN-Preis "Dimitrije Tucović" für Publizistik gewürdigt. Die Zitate aus dem Sendschreiben sind der Ausgabe KOVAC 1987a entnommen.
2. Zu den im Text stetig aufgerufenen Bezugspunkten gehören u.a. Faulkner, Borges, Swift, Augustinus, Nietzsche, Or-

wel, Šklovskij, Miller, Pound, Čehov, Kiš, Andrić.

3. Zum bisherigen Gesamtwerk von Kovac zählen die Romane Gubilište (1962, Das Schafott), Moja sestra Elida (1965, dt. Meine Schwester Elida, 1967), Ruganje s dušom (1976, Spott mit der Seele), Vrata od utrobe (1978), Uvod u drugi život (1983, Einführung in das zweite Leben) sowie die Erzählungsbände Rane Luke Meštrevića ili povest rasula (1971, Die Wunden des L.M. oder Geschichte des Zerfalls) und Nebeski zaručnici (1987, Verlobte des Himmels).
4. Überzeugende Analysen zu Vuletić bietet VUČIĆ 1981.
5. In der für die deutsche Ausgabe vom Autor überarbeiteten Fassung erfolgte eine Abschwächung der Aussage:
Ich habe ein Buch schreiben wollen ohne den Wunsch, Interesse hervorzurufen, ich habe nicht einmal Wert gelegt auf allzu geglättete Sätze, denn ich halte mich an das, was auch Darja immer wieder sagte: Wahr ist nur, was häßlich ist (KOVAC 1967, S.13).
6. Sie lautet wörtlich:
Ostavljam rodoslovcima Porodični arhiv i svaki veliki pokret u familijama... Nužnost me je gonila da umanjim prošlost..., moja je briga roditeljska ljubav. Preostaje još zahvala ljudima i knjigama, tačno navedenim podacima i poredjanim po značenju... Činjenica može više da vredi ako se unese u promenljiv život, istorija je sama po sebi neuredjena, tek se shvata kroz očajni ljudski krik... A sve što sam useo da kažem, izrečeno je s ljubavlju (KOVAC 1979b, S. 31).
7. Diese Interventionen sind ausgesprochen häufig und vielfältig. Nur wenige Beispiele aus der Fülle:
Ni pripovedač nema uvida (S. 45).
(Verweis auf begrenztes Wissen)
U to vreme Stjepan K. dopisivao se s biskupom, a u poglavlju 4, biskupska pisma su složena i uređjena (S. 48).
(Erzähler bekundet gleichzeitig Nähe zu Autorschaft).
Još da unesemo i to... (S.137).
(ergänzende Bemerkung des Erzählers)
8. Anlässlich der zweiten, veränderten Auflage von Rane Luke Meštrevića 1980, die auch Životopis Malvine Trifković enthält, geht der Autor in seinem Nachwort Pokušaj samoispitivanja (Versuch einer Selbstbefragung) auf Züge seines Darstellungsverfahrens ein: "Wollen wir eine vollständige Wirklichkeit, so muß die Literatur danach duften. Damals habe ich bei der Dosierung keine Vorsicht walten lassen, damals genügte mir nicht der Zerfallsprozeß der Leichen, sondern ich habe auch den Gestank in meine Bücher gebracht. Heute aber erlege ich mir ein Maß an Beherrschung auf... aus der ästhetischen Sorge heraus, um durch das Übermäßige das Genügende nicht abzuwerten (KOVAC 1980, S. 176 - 177).
9. Dies geschieht im Text folgendermaßen:
Ovo sto smo odabrali dovoljno je da se pokaže da Djurica nije posve odvojen od sveta... (S. 137)
(Der Erzähler erinnert den Leser an die zu Djurica bereits erwähnten Einzelheiten).
Pogledajmo sad, vratimo se malo unatrag, svako je biće donelo na svet nešto gotovo apostolski življeno, ... (S. 333).
(Der Leser ist aufgefordert, angesichts des Todes von Rosa K. deren Lebensgeschichte zu rekapitulieren und Schlußfolgerungen zu ziehen).
10. Diese Bezüge werden sehr verschieden realisiert, z.B.:
a) als indirekte Anspielung auf ein ähnliches Bild in Andrić' Werk Prokleta avlija, da Camil nicht einschlafen kann:

Das Dunkel hatte die weißen Wände geschluckt und alle Gegenstände in der Zelle, die sich immer enger um den Schlaflosen schloß... (ANDRIĆ 1975, S. 99).

Bei Kovač ist die Situation in bezug auf den wachen Dimitrije so dargestellt:

Cim je mesec zašao, mrak se sklopio nad prostranstvom, oduzeo svemu oblik pa i gradjevini belinu... (KOVAČ 1979b, S. 95);

b) als beiläufige Erwähnung literarischer Figuren aus vorangegangenen Werken von Kovač im Text, wie etwa Akim Kukin und Luka Meštrević;

c) als andeutende Vorwegnahme des Verhängnisses, in das Tomislav K. gerät. Es erfolgt ein Verweis auf das Buch *L'ultima rivoluzione* von David Lajlo-Ulise (S. 291).

Offenbar handelt es sich hier um den einstigen Redakteur und Direktor der italienischen Zeitung *Unita*, David Lajolo (Pseudonym Ulisse), der das Vorgehen der KPJ in dieser Zeit scharf kritisierte.

Beispiele wie c) sind durch graphischen Sperrdruck hervorgehoben.

11. Dazu drei Beispiele:

- Am Schluß von Kapitel 10 wird der besondere Zeitbezug durch eine scheinbar beiläufige Bemerkung des Erzählers deutlich, der die *zlatne šipke* (Goldbarren) des Lichts beschreibt, die in Dimitrijes Zimmer einfallen, *spajajući dva svetla, vanjsko i unutarnje, kao što se u Vremenu spaja trostruko vreme, od kojeg je sadašnjost sve* (S. 294, wobei sie zwei Lichtscheine verbinden, einen inneren und einen äußeren, so, wie in der Zeit eine dreifache Zeit gebündelt wird, deren Kern die Gegenwart ist). Diese Textstelle ist unschwer als indirektes Zitat aus Augustins (354 - 430) Bekenntnissen auszumachen. Dort heißt es: "Eigentlich also kann man nicht sagen: Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft. Genauer vielleicht wäre zu sagen: es gibt drei Zeiten, die Gegenwart des Vergangenen, die Gegenwart des Gegenwärtigen und die Gegenwart der Zukunft. In der Seele nämlich sind diese drei; anderswo sehe ich sie nirgends" (AUGUSTIN S. 368). Augustins subjektivierte Sicht der Zeitbestimmung mit der menschlichen Seele als Maßstab ist Kovač' Erklärung über sein Verhältnis zur Thematik, wie es im Erzählauftakt dargelegt ist, sehr nahe und deutet auf eine Säule des Romans, das Erleben der Zeit durch den Menschen.

Es ist nicht der einzige Bezug zu Augustin bei Kovač. Schon V. RIBNIKAR (1987, S. 131) machte darauf aufmerksam, daß es auffällige Übereinstimmungen zu Augustin auch im Auftakt *Ovod književnika* (Einführung des Autors) gibt, wo es heißt: *Objavljujem da sam ovom knjigom želeo da se ispitam i lišim napasti i svega ranjavog u sebi* (S. 9). Sehr ähnlich klingen die Gründe, die Augustin für sein Schreiben anführte: "So flehe ich dich an, mein Gott, zeig mich mir selbst, daß meinen Brüdern, daß sie für mich beten, ich bekenne, was ich Wundes an mir finde. Und nochmals will ich sorgsam selbst mich fragen" (AUGUSTIN S. 339).

- Im Zusammenhang mit der Figur des Milutin V. wird das Zeitverhältnis in folgender Weise artikuliert: *Pred kružnim tokom istorije što se poput zmijske podmladjuje i obnavlja, Milutin V. sklonio se u L... (S. 57).*

- Einen dritten Verweis, der mit den übrigen korreliert, setzte der Autor als Überschrift des Abschnitts, der sich mit dem Revolutionär Tomislav K. befaßt, und zwar nach Nietzsche als *VECNO VRACANJE ISTOG* (S. 256).

12. Vgl. dazu Kovač' Äußerungen in *Pokušaj samoispitivanja* (Versuch einer Selbstbefragung) (KOVAČ 1980, S. 175 pass.).

13. Auch hier wird ganz offensichtlich eine Parallele zu einem Werk aus weit zurückliegender Vergangenheit hergestellt, und zwar zu dem Lehrgedicht *Erga kai hemerai* (Werke und Tage) des griechischen Dichters Hesiod (8. Jh. v.u.Z.).

14. Die genaue Formulierung lautet:

Mnogo je poslova pred nama: isprašiti ćilime ili ih metnuti na mravinjak, pretresti slamarice, tkati velence na stativama, pošiti janjiulo, ozidati me-dje, izneti gnjojivo na dolinu..., goniti krave da vode, koze da teku, uškopiti krmaču, izoštriti raonike... (S. 335).

LITERATURVERZEICHNIS (Auswahl)

Im Verzeichnis verwendete Abkürzungen:

GRA	Gradina. Časopis za književnost, umetnost i kulturu. - Niš, 1966 -
K.kritika	Književna kritika. Časopis za umetničku, istorijsku i filozofsku kritiku. - Beograd, 1970 -
Knji.	Književnost. - Beograd, 1946 -
K.novine	Književne novine. Beograd, 1948 -
K.reč	Književna reč. List Književne omladine Srbije. - Beograd, 1972 -
KuL	Kunst und Literatur. - Berlin, 1953 -
Sav.	Savremenik. Časopis za književnost. - Beograd, 1955 -
WB	Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie. - Berlin; Weimar, 1955 -
WZ	Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Reihe Gesellschaftswissenschaften. - Berlin, 1952 -
ZfG	Zeitschrift für Germanistik. - Leipzig, 1980 -
ZfSl	Zeitschrift für Slawistik. - Berlin, 1956 -

Andrić, Ivo:
Audienz beim Wesir. - 1. Aufl. - Berlin, 1962. - 572 S.

Andrić, Ivo:
Das Fräulein. - 2. Aufl. - Berlin; Weimar, 1969. - 256 S.

Andrić, Ivo:
Die Brücke über die Drina. - 2. Aufl. - Berlin; Weimar, 1970. - 431 S.

Andrić, Ivo:
Der verdammte Hof. - 1. Aufl. - Berlin; Weimar, 1975. - 123 S.

Andrić, Ivo:
Istorija i legenda. - 2. izd. - Beograd, 1977. - 223 S.
(Sabrana dela Ive Andrića; 12)

Anketa: Umetnost i stvarnost (Geleit). -
In: Knji. 38(1983). - S. 1331 - 1332

Auerswald, Hans:
Prinzipien der Klassifikation von literarischen Texten:
dargest. an ausgew. Texten neuerer russ. sowj. Prosa. -
1984. - 204, 62 Bl. - Jena, Univ., Gesell. - Wiss. Fak.,
Diss. B.

August, Monika:
Der jugoslawische antifaschistische Roman der fünfziger
Jahre und sein Verhältnis zur Tradition der "sozialen Li-
teratur". - In: Literatur im Wandel: Entwicklungen in
europäischen sozialistischen Ländern 1944/45 bis 1980/
hrsg. v. Ludwig Richter. - 1. Aufl. -
Berlin; Weimar, 1986. - S. 182 - 201

Augustin:

Bekenntnisse /übertragen und eingeleitet von Hermann Hefele. - Berlin, 1959. - 466 S.

Bachtin, Michail M.:

Die Ästhetik des Wortes /hrsg. von Rainer Gröbel. - 1. Aufl. - Frankfurt/Main, 1979. - 367 S.

Bachtin, Michail M.:

Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans /hrsg. von Edward Kowalski u. Michael Wegner. - 1. Aufl. - Berlin; Weimar, 1986. - 557 S.

Bandić, Miloš:

Vreme romana 1950 - 1955. - Beograd, 1958. - 376 S.

Bandić, Miloš:

Godine i dela posleratnog jugoslovenskog romana. - In: Književnost i jezik. - Beograd (1966)2. - S. 127 - 144

Bandić, Miloš:

Roman i romansijeri u godini 1968. - In: Letopis Matice Srpske. - Novi Sad CXLV(1969)3. - S. 320 - 336

Bandić, Miloš:

Kratka uvodna istorija: Napomene o romanu. - In: Srpska književnost u književnoj kritici. Savremena proza. - 2. Aufl. - S. 28 - 51

Bandić, Miloš:

Cvet i steg. Književnost narodnooslobodilačke borbe. - Beograd, 1975. - 104 S.

Bandić, Miloš:

Trideset godina književnosti naroda i narodnosti Jugoslavije. Neki momenti zasnivanja i razvoja. - In: Osmi kongres Saveza književnika Jugoslavije. 2. - 4. X. 1975. - S. 55 - 59

Bandić, Miloš:

Savremena književnost kao književnoistorijski pojam. - In: Anali filološkog fakulteta (Separat). - Beograd 1976. - S. 473 - 476

Bandić, Miloš:

Beskrajno područje čoveka. - In: NIN. - Beograd 29(1979 - 1 - 28) = 1464. - S. 28 - 29

Barac, Antun:

Geschichte der jugoslawischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart /unter Mitw. von Miodrag Vukić aus d. Serbokroatischen übertrg., bearb. und hrsg. von Rolf-Dieter Kluge. - Neuauflage. - 396 S.

Barck, Karlheinz:

Hermeneutik - eine Herausforderung? - In: ZfG 8(1987)3. - S. 319 - 325

Belletristik der Völker Jugoslawiens in der DDR

1949 - 1977. Bibliographie deutscher und sorbischer Übersetzungen. - Berlin, Beograd, 1978. - 67 S.

Bišek, Horst:

Borges, Bulatović, Canetti. Drei Gespräche mit Horst Bišek. - München, 1965. - 41 S.

Bilandžić, Dušan:

Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije - glavni procesi. - 1. Aufl. - Zagreb, 1978. - 463 S.

Bilandžić, Dušan:

Kongresi naše partije. - Beograd, 1986. - 63 S.

Biti, Vladimir:

Interes pripovednog teksta. - Zagreb, 1987. - 283 S.

Bogdanow, J.; Chorew, W.; Scherlaimowa, S.:
Die Literaturen sozialistischer Länder. -
In: KuL 31(1983)2. - S. 204 - 212

Bondy, Barbara:
Die Gespenster dieser Welt. - In: Die Zeit. -
Hamburg (1961 - 26 - 23) = 26. - S. 12

Borges, Jorge, Luis:
Die kreisförmige Zeit. - In: Ausgew. Werke in 4 Bänden. -
Bd. 1. - 1. Aufl. - Berlin, 1987. - S. 163 - 168

Bošković, Dušan M.:
Obnova spora na književnoj levici. - In: Delo. -
Beograd 26(1980)5/6. - S. 58 - 83

Botscharow, Anatoli:
Die Zeit der Kristallisation. - In: KuL 24(1976)9. -
S. 916 - 934

Brajović, Snežana.
Još jednom o pripovedaču (Vrata od utrobe). -
In: Knji. 34(1979)3. - S. 445 - 450

Bratić, Radoslav:
Sta nam valja činiti za opstanak. -
In: Knji. 34(1979)3. - S. 470 - 479

Brecht, Bertolt:
Schriften zum Theater. - Berlin; Weimar, 1964. -
Bd. 2. - 327 S.
Bd. 3. - 338 S.

Bulatović, Miodrag:
Die Liebenden. - München, 1962. - 176 S.

Bulatović, Miodrag:
Wolf und Glocke. - München, 1962. - 393 S.

Bulatović, Miodrag:
Der Held auf dem Rücken des Esels. -
Frankfurt/Main; Wien; Zürich, 1967. - 368 S.

Bulatović, Miodrag:
Die Daumenlosen. - München, 1975. - 396 S.

Bulatović, Miodrag:
Der rote Hahn fliegt himmelwärts. - München, 1978. - 261 S.

Bulatović, Miodrag:
Djavo! dolaze. - 3. izd. - Beograd, 1986. - 224 S.
(Sabrana dela Miodraga Bulatovića; 1)

Bulatović, Miodrag:
Heroj na magarcu. - 3. izd. - Beograd, 1986. - 293 S.
(Sabrana dela Miodraga Bulatovića; 4)

But, Vejn (Wayne C. Booth):
Retorika proze. - Beograd, 1976. - 464 S.

Čopić, Branko:
Die ungewöhnlichen Abenteuer des Nikola Bursač. -
Berlin, 1961. - 218 S.

Čopić, Branko:
Freunde, Feinde und Verräter. - Berlin, 1964. - 801 S.

Čorac, Milorad:
Stilistika srpskohrvatskog jezika. - Beograd, 1974. -
291 S.

Čosić, Bora:
Bel tempo. - Beograd, 1982. - 274 S.

Čosić, Bora:
Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji. -
Zagreb, 1987. - 128 S.
(Evergrin; 57)

- Ćosić, Dobrica:
Die Sonne ist fern. - Berlin, 1957. - 467 S.
- Ćosić, Dobrica:
Daleko je sunce. - Beograd, 1966. - 397 S. -
(Sabrana dela Dobrice Ćosića; 1)
- Ćosić, Dobrica:
Vreme smrti. - 2. izd. - Beograd, 1979. -
Bd. 1. - 334 S.
Bd. 2. - 342 S.
Bd. 3. - 358 S.
Bd. 4. - 258 S.
Bd. 5. - 272 S.
Bd. 6. - 298 S.
- Ćosić, Dobrica:
Moje shvatanje književnosti. - K.kritika 14(1983)6. -
S. 7 - 10
- Ćosić, Dobrica, Marić, Sreten:
Srbija je žrtva sopstvenog jugoslovenstva. -
In: Borba. - Beograd LXIX(1990 - 2 - 5) = 37. - S. 5
- Daemmich, Horst und Ingrid:
Themen und Motive in der Literatur. - Tübingen, 1987. -
348 S.
- Davičo, Oskar:
Realizam i umetnost. - In: Kultura. - Beograd (1938). -
S. 9 - 11
- Davičo, Oskar:
Die Libelle. - Berlin, 1958. - 729 S.
- Delić, Jovan:
Srpski nadrealizam i roman. - Beograd, 1980. - 243 S.
- Delo Ive Andrića u kontekstu evropske književnosti i
kulture. - Beograd, 1981. - 991 S.
- Deretić, Jovan:
Srpski roman 1800 - 195. - Beograd, 1981. - 394 S.
- Deretić, Jovan:
Istorija srpske književnosti. - Beograd, 1983. - 706 S.
- Deretić, Jovan:
Der serbische sozial engagierte Roman der 30er und
40er Jahre. - In: ZfSl 28(1983)4. - S. 562 - 568
- Deveti kongres književnika Jugoslavije. Dokumenta. -
Novi Sad, 1985. - 384 S.
- Diersen, Inge:
Darbietungsformen des Erzählens. -
In: WB 13(1967)4. - S. 630 - 660
- Diskusija povodom prve tri predstave Jugoslovenskog
dramskog pozorišta. - In: Književne novine. -
Beograd 1(1948 - 6 -) = 22. - S. 3
- Disput über den Roman: Beiträge zur Romantheorie aus der
Sowjetunion 1917 - 1941 /hrsg. von Michael Wegner...
(Aus dem Russ. übers.: Michael Dewey... - 1. Aufl. -
Berlin; Weimar, 1988. - 584 S.
- Djordjević, Mirko:
Parabola o zlu i praštanju. - In: Izraz. -
Sarajevo 20(1976)4. - S. 688 - 692
- Djordjević, Mirko:
Konstrukcija bez imaginacije. - In: K.reč 9(1980 - 10 - 25)
= 153. - S. 4
- Djordjević, Mirko:
Parabola o iskušenju. - In: NIN. -
Beograd XXX(1980 - 11 - 21) = 1551. - S. 35 - 36

- Donat, Branimir:
Brbljiva sfinga. Poratni hrvatski roman. - Zagreb, 1978. - 258 S.
- Donat, Branimir:
Jezik ideja - govor lica (Vrata od utrobe). -
In: Knji. 34(1979)3. - S. 451 - 458
- Dor, Milo:
Ein Orden für Argil. Jugoslawien in Erzählungen seiner
besten zeitgenössischen Autoren. -
Herrenalb/Schwarzwald, 1965. - 397 S.
- Dragić Kijuk, Predrag R.:
Roman o smrti. - In: K.reč (1979 - 2 - 25) = 117. -
S. 14
- Drugi kongres književnika Jugoslavije. - In: Republika. -
Zagreb 6(1950)1. - S. 43 - 57
- Dukić, Žaneta:
Dorotej Dobrila Nenadića. - In: K.kritika 9(1978)1/2. -
S. 124 - 126
- Durman, Milan:
Pseudosocijalne tendencije u našoj književnosti. -
In: Stožer. - Beograd (1931)5. - S. 138 - 143
- Džadžić, Petar:
Prilike. - In: Delo. - Beograd 1(1955)10. - S. 420 - 425
- Džadžić, Petar:
Novi talas. Dragoslav Mihajlović: Kad su cvetale tikve. -
In: Kritike i ogledi. - Beograd, 1973. - S. 146 - 150
- Eckleben, Walter:
Ein Brief und die Aktionen danach. - In: Horizont. -
Berlin 5(1972 - 10/III) = 47. - S. 11
- Eco, Umberto:
Das offene Kunstwerk. - Frankfurt/Main, 1973. - 441 S.
- Egerić, Miroslav:
Bekstvo kao kritika života. - In: Delo. - Beograd
16(1970)1. - S. 217 - 231
- Egerić, Miroslav:
Dela i dani. - Bd. 1. - Novi Sad, 1975. - 268 S.
- Egerić, Miroslav:
Oplođna snaga budućnosti. - In: Revolucija kao stvaralačka inspiracija. - Priština, 1978. - S. 45 - 64
(Biblioteka Jedinstvo; 147)
- Egerić, Miroslav:
Dela i dani. - Bd. 2. - Novi Sad, 1982. - 353 S.
- Eichenbaum, Boris:
Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. -
Frankfurt/Main, 1965. - 173 S.
- Eichenbaum, Boris:
Wie Gogols "Mantel" gemacht ist. - In: Die Erweckung des
Wortes. Essays der russischen Formalen Schule /hrsg. von
Fritz Mierau. - 1. Aufl. - Leipzig, 1987. - S. 275 - 297
(Reclams Universal-Bibliothek; 1163)
- Enzyklopädie zur bürgerlichen Philosophie im 19. und
20. Jahrhundert /hrsg. v. Manfred Buhr. - 1. Aufl. -
Köln, 1988. - 597 S.
- Erzählforschung. Ein Symposium /hrsg. v. Eberhard Lämmert. -
Stuttgart, 1982. - XBI, 729 S. -
(Germanist. Symposien-Berichtsbände; 4)
- Faulseit, Dieter:
Die literarische Erzähltechnik. - Halle, 1963. - 87 S.

- Finci, Eli:
Nekoliko misli o razvojnim tendencijama naše književnosti. -
In: K.novine. - 1(1948 - 3 - 2) = 6. - S. 1
- Flaker, Aleksandar:
Književne poredbe. - Zagreb, 1968. - 528 S.
- Flaker, Aleksandar:
Modelle der Jeans-Prosa. Zur literarischen Opposition
bei Plenzdorf im osteuropäischen Kontext. -
Kronberg/Ts., 1975. - 256 S.
- Flaker, Aleksandar:
Poetika osporavanja. - Zagreb, 1982. - 375 S.
- Flaker, Aleksandar:
Proza u trapericama. - 2., dopunjeno izd. -
Zagreb, 1983. - 351 S.
- Fleischer, Wolfgang; Michel, Georg:
Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. - 2. Aufl. -
Leipzig, 1977. - 394 S.
- Franges, Ivo:
Povijest hrvatske književnosti. -
Zagreb; Ljubljana, 1987. - 563 S.
- Franz, Michael:
Wahrheit in der Kunst. Neue Überlegungen zu einem alten
Thema. - 2. Aufl. - Berlin; Weimar, 1986. - 329 S.
(Dokumentation, Essayistik, Literaturwissenschaft)
- Franz, Michael; Rößler, Detlef:
Formstrukturen und Sinnstrukturen. - In: WB 35(1989)8. -
S. 1389 - 1393
- Georgievski, Hristo:
Složena umetnička hronika podzemlja. - In: Delo. -
Beograd 22(1976)7. - S. 37 - 48
- Gligorić, Velibor:
Tudje. - In: Sav 2(1956)4. - S. 474 - 475
- Gligorijević, Milo:
Dobitnikove opomene. - In: NIN. - Beograd 30(1980 - 10 - 19)
= 1555. - S. 42 - 43
- Gorbatschow, Michail:
Auf der Grundlage völliger Gleichberechtigung, Selbst-
ständigkeit und gegenseitiger Achtung. Rede des General-
sekretärs des ZK der KPdSU vor der Skupstina der SFRJ am
16.3.1988. - Moskau, 1988. - 16 S.
- Grundbegriffe der Literaturanalyse /hrsg. von
Karl-Heinz Kasper und Dieter Wuckel. - 2. Aufl. -
Leipzig, 1986. - 294 S.
- Grupa autora:
Pozicija nadrealizma. - In: Vučković, Radovan:
Moderni pravci u književnosti. - Beograd, 1984. -
S. 229 - 233
- Hajduković, Božur:
Od rašomonskog obrasca do hronike. -
In: K.kritika 11(1980)3/4. - S. 77 - 83
- Hajduković, Božur:
Eksperimenti i revitalizacija starih formi (Mladja
srpska proza). - In: K.kritika 12(1981)3. -
S. 69 - 75
- Heukenkamp, Ursula:
Theorie der Interpretation statt "Kunst der Interpre-
tation." - In: WB 28(1982)8. - S. 150 - 157
- Heukenkamp, Ursula:
Gibt es richtige und falsche Interpretationen?. -
In: ZfG 6(1985)4. - S. 415 - 422

Hrvatska književnost u evropskom kontekstu /hrsg.
von Aleksandar Flaker und Krunoslav Pranjić. -
Zagreb, 1978. - 750 S.

Il'ina, Galina:
Der humanistische Gehalt der jugoslawischen "Kriegs-
prosa und die gegenwärtige Entwicklung der Literatur. -
In: ZfSl 23(1978). - S. 392 - 396

Il'ina, Galina:
Petrija raskazivaet. - In: Inostrannaja literatura. -
Moskva (1979)8. - S. 264 - 266

Il'ina, Galina:
Razvitie jugoslavskogo romana v 20 - 30-e gody XX v. -
Moskva, 1985. - 286 S.

Iljina, Galina:
Der Realismus in der jugoslawischen Prosa der siebziger
Jahre. - In: Literatur im Wandel: Entwicklungen in euro-
päischen sozialistischen Ländern 1944/45 bis 1980 /hrsg.
v. Ludwig Richter... - Berlin; Weimar, 1986. - S. 386 - 408

Isaković, Antonije:
Tren 1. - Beograd, 1976. - 260 S. -
(Sabrana dela A. Isakovića u 5 knjiga; 4)

Isaković, Antonije:
Tren 2. - Beograd, 1982. - 339 S. -
(Sabrana dela A. Isakovića u 5 knjiga; 5)

Istorija Jugoslavije /Ivan Božić; Sima Crković; Milorad
Ekmečić; ... - 2. izd. - Beograd, 1976. - 605 S.

Ivanović, Radomir:
Ein Vergleich der Romane von Mihajlo Lalić und Slavko
Janevski. - In: ZfSl 34(1989)5. - S. 59 - 63

Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije. -
Beograd, 1955. - 289 S.

Jähnichen, Manfred:
Entscheidung und Bewährung. Die Gestaltung des antifaschi-
stischen Widerstandskampfes im jugoslawischen Roman der
Gegenwart. - In: Literaturen europäischer sozialistischer
Länder /Eva Behring; Eberhard Dieckmann; Manfred Jähnichen...
- 1. Aufl. - Berlin; Weimar, 1975. -
S. 388 - 416

Jähnichen, Manfred:
Die Literatur des antifaschistischen Widerstandskampfes
im Formierungsprozeß sozialistischer Literaturen. -
In: ZfSl 20(1975). - S. 457 - 473

Jähnichen, Manfred:
Vom Recht auf die Freude am Leben (Nachwort). -
In: Isak Samokovlija: Die rote Dahlie. - Berlin, 1975. -
S. 377 - 385

Jähnichen, Manfred:
Progressive literarische Traditionen Jugoslawiens in der
DDR. - In: ZfSl 23(1978). - S. 296 - 312

Jähnichen, Manfred:
Zur Gestaltung des 2. Weltkrieges in der jugoslawischen
Prosa der 60er und 70er Jahre. - In: ZfSl 23(1978). -
S. 397 - 403

Jähnichen, Manfred:
Die Rezeption jugoslawischer Literaturen im Wandel der
Epochen. - In: ZfSl 28(1983). - S. 502 - 515

Jähnichen, Manfred:
Bewährung in aussichtsloser Situation. Bemerkungen zu
Mihajlo Lalić' Roman Lelejska gora. - In: Mihajlu Laliću
u počast. - Titograd, 1984. - S. 125 - 139

Jähnichen, Manfred:
Zur Komplexität der jugoslawischen Literaturen und ihren integrativen und differenzierenden Tendenzen in Vergangenheit und Gegenwart. - In: WZ 36(1987)2. - S. 86 - 93

Jakovleva, N. B.:
Sovremennyj roman Jugoslavii. - Moskva, 1980. - 207 S.

Jeremić, Ljubiša:
Nova srpska pripovetka. - Beograd, 1972. - 320 S.

Jeremić, Ljubiša:
Proza novog stila. Kritike i ogledi. - 1. izd. - Beograd, 1978. - 353 S.

Jeremić, Ljubiša:
Nova svest o temeljnim mogućnostima proznih žanrova. - In: K.reč (1979 - 5 - 10) = 122. - S. 14 - 15

Johann, Ernst:
Ein magischer Realismus. - In: Frankfurter Allgemeine. - Frankfurt/Main (1961 - 5 - 20) = 116. - S. 56

Jovanović, Aleksandar:
Romani, teme, vrednosti. - In: K.kritika 11(1980)2. - S. 33 - 47

Jovanović, Djordje:
Realizam kao umetnička istina. - In: Jovan Popovic; Djordje Jovanovic: Izabrane stranice. - Novi Sad; Beograd, 1972. - S. 303 - 320
(Srpska književnost u 100 knjiga; 87)

Jovanović, Ivko:
Portret naroda. - In: GRA 21(1986)7/8. - S. 155 - 159

Jović, Dušan:
Jezički sistem i poetska gramatika. - Beograd, 1985. - 153 S.

Jugoslawien am Ende der Tito-Ära /hrsg. von Klaus-Detlef Grothusen... - München. -
Bd. 1: Außenpolitik. - 1983 - 192 S.
Bd. 2: Innenpolitik. - 1986. - 296 S.
(Südosteuropa-Jahrbuch; 12)

Jugoslawien. Handbuch /Autorenkollektiv Vukašin Mićunović (Einführung)... 1. Aufl. - Beograd, 1987. 295 S.

Jugoslawien: Integrationsprobleme in Geschichte und Gegenwart. Beitr. d. Südosteuropa-Arbeitskreises d. Dt. Forschungsgemeinschaft zum V. Intern. Südosteuropa-Kongreß d. Assoc. Internat. d'Etudes du Sud - Est Europeen, Belgrad, 11. - 17. September 1984 / hrsg. v. Klaus Detlef Grothusen. - Göttingen, 1984. - 336 S.

Jugoslawien - Österreich. Literarische Nachbarschaft / hrsg. von Johann Holzner und Wolfgang Wiesmüller. - Innsbruck, 1986. - 267 S.
(Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germ. R.; 28)

Die jugoslawische Literatur heute. - In: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa. - München XXV(1976)1/2. - S. 1 - 6

Jugoslovenski književni leksikon. - 2., dopunjeno izd. - Novi Sad, 1984. - 923 S.

Kasper, Karl-Heinz:
Literarisches Werk und literarischer Text - Methoden und methodologische Probleme der Aneignung, Analyse und Interpretation. - In: Wiss. Zeitschrift der Pädagog. Hochschule "Clara Zetkin". - Leipzig (1986)1. - S. 50 - 56

Kardelj, Edvard:
O slobodi naučnog i umetničkog stvaranja. - In: Letopis Matice Srpske. - Novi Sad 129(1953)3. - S. 224 - 225

- Kaufmann, Hans:
Veränderte Literaturlandschaft. - In: WB 27(1981)3. -
S. 27 - 53
- Kersche, Peter und Gunhild:
Bibliographie der Literaturen Jugoslawiens in deutscher
Übersetzung 1775 - 1977. - 1. Aufl. - München, 1978. - 260 S.
(Schriftenreihe des Österreichischen Ost- und Südosteuropa-
Instituts; 6)
- Kiš, Danilo:
Poetika. Knjiga druga. - Beograd, 1974. - 188 S.
- Kiš, Danilo:
Grobnica za Borisa Davidovića. - 1. izd. -
Beograd, 1976. - 145 S.
- Kiš, Danilo:
Cas anatomije. - 4. izd. - Beograd, 1981. - 344 S.
- Kiš, Danilo:
Garten, Asche. - Leipzig; Weimar, 1981. - 177 S.
- Kiš, Danilo:
Savest jedne nepoznate Evrope. In: Knji. 23(1988)12. -
S. 2043 - 2054
- Kiš, Danilo:
Sanduhr. - München, 1988. - 273 S.
- Kießling, Petra:
Die Erzählweise in Vasil' Bykaus Povesti der siebziger
Jahre. - 1985. - 119 Bl. - Leipzig, Pädagog. Hochschule,
Diss. A.
- Klatt, Gudrun:
"Modellbuch" und Diskussionen "über das Leben selbst". Ulrich
Plenzdorfs "Die neuen Leiden des jungen W.". -
In: Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion /
hrsg. von Inge Münz-Koenen. - Leipzig, 1987. - S. 361 - 397
(Reclams Universal-Bibliothek; 1207)
- Koljević, Svetozar:
Vidjenja i snovidjenja. - Sarajevo, 1986. - 263 S.
- Klotz, Volker:
Erzählen als Enttöten - Vorläufige Notizen zu zyklischem,
instrumentalem und praktischem Erzählen. -
In: Erzählforschung. Ein Symposium /hrsg. v. Eberhard
Lämmert. - Stuttgart, 1982. - S. 319 - 334
- Kluge, Rolf-Dieter:
Die jugoslawischen Gegenwartsliteraturen. Entwicklungs-
tendenzen und ideelle Strömungen seit Mitte der fünfzi-
ger Jahre. - In: Osteuropa. - Stuttgart 27(1977)1. -
S. 31 - 43
- Konstantinović, Radomir:
Daj nam danas. - Beograd, 1954. - 457 S.
- Konstantinović, Zoran:
Narativnost i istoričnost. Tipološka obeležja Andrićeve
Travničke bronike. - In: Naučni sastanak u Vukove dane. -
Beograd, 1979. - S. 141 - 148
(Referati i saopštenja; 7/2)
- Konstantinović, Zoran:
Književno delo se ostvaruje kroz tekst. -
In: K.kritika 14(1983)1/2. - S. 13 - 16
- Koprivica, Božo:
Forma kao osvajanje nadmoći nad sopstvenom sudbinom. -
In: Knji. 36(1979)6. - S. 985 - 994
- Kordić, Radoman; Visković, Velimir:
Proza Mirka Kovača. - Treći program. - Beograd (1982)3. -
= 54. - S. 199 - 223

- Koš, Erich:
Wal-Rummel. - Hamburg, 1965. - 142 S.
- Koš, Erich:
Taj prokleti zanat spisateljski. - Novi Sad, 1966.
261 S.
- Koš, Erich:
Satire. - Beograd, 1968. - 322 S.
- Koš, Erich:
Dosiје Hrabak. - Beograd, 1971. - 174 S.
- Koš, Erich:
Mogućnosti savremenog romana. - In: *Žašto da ne?* -
Beograd, 1971. - S. 115 - 127
- Kovač, Mirko:
Moja sestra Elida. - Beograd, 1965. - 262 S.
- Kovač, Mirko:
Meine Schwester Elida. - Frankfurt/Main, 1967. - 176 S.
- Kovač, Mirko:
Pisac prerušen u djavola (Razgovor Kovač - Bratić). -
In: *K.reč* 5(1976 - 7 - 12) = 60. - S. 16
- Kovač, Mirko:
Pisac - izumitelj udesa. - In: *K.reč* 8(1979 - 1 - 25)
= 115. - S. 1;6
- Kovač, Mirko:
Vrata od utrobe. - 3. izd. - Beograd, 1979. - 337 S.
(Džepna knjiga BIGZ)
- Kovač, Mirko:
Rane Luke Meštrevića. - Dpo. i preradj. izd. -
Beograd, 1980. - 185 S.
- Kovač, Mirko:
I književnost i stvarnost su zagadjene lažima. -
In: *K.reč* 12(1984 - 3 - 25) = 230. - S. 1; 14 - 15
- Kovač, Mirko:
Evropska trulež. - 2. izd. - Beograd, 1987. - 136 S.
- Kovač, Mirko: *Nebeski zaručnici.* - 1. izd. -
Beograd, 1987. - 178 S.
- Kowski, W.:
Typ - Held - Charakter. Zu einigen Tendenzen der Lite-
raturentwicklung. - In: *KuL* 34(1986)5. - S. 612 - 626
- Kragujević, Tanja:
Dorotej. - In: *K.kritika* 9(1978)1/2. - S. 103 - 108
- Kravecov, N. I.:
Sovremennyj jugoslavskij roman. - In: *Roman v literatu-
rach južnyh i zapadnyh slavjan.* - Moskva, 1973. -
S. 40 - 59
- Krivokapić, Boro:
Trebali li spaliti Kiša. Zbornik polemičkih tekstova. -
Zagreb, 1980. - 517 S.
(Biblioteka Globus)
- Krleža, Miroslav:
O slobodi kulture. - In: *Eseji. 6. knjiga.* - Zagreb, 1967. -
S. 11 - 57
(Sabrana djela Miroslava Krleže; 24)
- Krleža, Miroslav:
Referat na Plenumu Saveza književnika. - In: *Eseji. 6. knji-
ga.* - Zagreb, 1967. - S. 59 - 127
(Sabrana djela Miroslava Krleže; 24)

- Krleža, Miroslav:
Essays: Über Literatur und Kunst /hrsg., eingeleitet u.
kommentiert von Reinhard Lauer. -
Frankfurt am Main, 1987. - 270 S.
- Krnjević, Vuk:
Kad su cvetale tikve. Zrela proza Dragoslava Mihajlovića. -
In: Politika. - Beograd (1968 - 12 - 22) = 19834. - S. 16
- Krnjević, Vuk:
Talog života. - In: K.reč 5(1976 - 11 - 25) = 67. - S. 14
- Krnjević, Vuk:
Kovačevo lukavo pripovijedanje. - In: Knji 44(1988)1/2. -
S. 14 - 23
- Kühn, Ingrid:
Beziehungen zwischen der Struktur der "Erlebten Rede" und
ihrer kommunikativen Funktionalität. -
In: ZfG 9(1988)2. - S. 182 - 189
- Kühne, Lothar:
Haus und Landschaft. Aufsätze. - Dresden, 1985. - 243 S.
- Lalić, Ivan V:
Nemogućnost povratka na Dušanovac. - In: Knji. 24(1969)5.
S. 520 - 523
- Lalić, Mihajlo:
Der Berg der Klagen. - Berlin, 1967. - 760 S.
- Lalić, Mihajlo:
Die Hochzeit. - Berlin, 1972. - 280 S.
- Lämmert, Eberhard:
Bauformen des Erzählens. - 3., unv. Aufl. -
Stuttgart, 1968. - 301 S.
- Lasić, Stanko:
Sukob na književnoj ljevici 1928 - 1952. -
Zagreb, 1970. - 321 S.
- Lauer, Reinhard:
Jugoslavien im Spiegel seiner ins Deutsche übertragenen
zeitgenössischen Literatur. - In: Moderne Welt. -
Köln 5(1964). - S. 322 - 332
- Lauer, Reinhard:
Literatur. Struktur der Literatur in Jugoslavien. -
In: Südosteuropa-Handbuch. - Bd. 1. - Göttingen, 1975. -
S. 414 - 438
- Lauer, Reinhard:
Einheit und Vielfalt im Wechselspiel. Typologische Aspekte
der Literaturen Südosteuropas. - In: Südosteuropa-
Mitteilungen. - München 17(1977)4. - S. 20 - 34
- Lauer, Reinhard:
Poetika i ideologija. - Beograd, 1987. - 222 S.
- Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theore-
tische Dimensionen eines Problems. - 1. Aufl. -
Berlin, 1981. - 757 S.
- Lešić, Zdenko:
Jezik i književnost. - Sarajevo, 1971. - 319 S.
- Literatur im Wandel:
Entwicklungen in europäischen sozialistischen Ländern
1944/45 bis 1980 / hrsg. von Ludwig Richter ... -
1. Aufl. - Berlin; Weimar, 1986. - 510 S.
- Literatura evropejskich socialističeskich stran v 70 -
80 gody. Materialy Meždunarodnoj konferenciji. -
Moskva, 1988. - 172 S.

Literaturen Ost- und Südosteuropas:
ein Sachwörterbuch /hrsg. von Ludwig Richter u. Heinrich
Olschowsky. - 1. Aufl. - Leipzig, 1990. - 400 S.
(BI-Lexikon)

Lukić, Jasmina:
Kalendari, epizoda ili rukopis u rukopisu. -
In: Knji. 34(1979)3. - S. 465 - 469

Lukić, Sveta:
Tokovi i struje u našoj današnjoj književnosti. -
In: Savremena poezija. - 1. izd. - Beograd, 1966. -
S. 102 - 126
(Srpska književnost u književnoj kritici; 9)

Lukić, Sveta:
Savremena jugoslovenska literatura 1945 - 1965. -
Beograd, 1968. - 299 S.

Lukić, Sveta:
Socijalistički estetizam. - In: Ogledi iz estetike. -
Beograd, 1981. - S. 118 - 143

Lukić, Sveta:
U matici književnog života 1953 - 83. - 1. izd. -
Niš, 1983. - 219 S.

Madjarević, Vlado:
Trostruka funkcija književnosti. - In: Osmi Kongres
Saveza književnika Jugoslavije. - Beograd, 1975. -
S. 153 - 155

Madjarević, Vlado:
Stvaranje i svijest. - Zagreb, 1982. - 411 S.

Marinković, Dušan:
Fantastični elementi u Pekićevu romanu "Kako upokojiti
vampira". - In: Srpska fantastika. - Beograd: Srpska
akademija nauka i umetnosti, 1989. - S. 603 - 609

Marković, Milivoje:
Raskršća romana. Jugoslovenski roman 1975 - 1981. -
Priština, 1982. - 367 S.

Marković, Milivoje:
Preispitivanja. Informbiro i Goli otok u jugoslavenskom
romanu. - 1. izd. - Beograd, 1986. - 282 S.

Marković, Milivoje:
Nova raskršća romana. Jugoslovenski roman 1982 - 1986. -
Priština; Niš, 1987. - 437 S.

Matasić, Tomo:
Der Begriff der Zeitlichkeit und seine Relativierung im
Roman Moja sestra Klida. In: Festschrift f. Heinz
Wissemann. - Frankfurt, Bern, Las Vegas, 1977. -
S. 221 - 238
(Beiträge zur Slavistik; 2)

Matvejević, Predrag:
Prema novom kulturnom stvaralaštvu. - 2., pros. izd. -
Zagreb, 1977. - 299 S.

Matvejević, Predrag:
Te vjetrenjače. - 2., proš. izd. - Zagreb, 1978. - 378 S.

Matvejević, Predrag:
Razgovori s Krležom. - 6. izd. - Beograd, 1987. - 240 S.

Mayer, Franz:
Die nationale Emanzipation der Völker Jugoslawiens im
Spiegel der jugoslawischen Verfassungsentwicklung. -
In: Ethnogenese und Staatsbildung in Südosteuropa. -
Göttingen, 1974. - S. 270 - 288

Der Mensch: Neue Wortmeldungen zu einem alten Thema /
hrsg. v. Dieter Bergner. - 1. Aufl. - Berlin, 1982. -
437 S.

- Miha, Mate:
Svet sovraštva in ljubezni v Nenadićevom romanu Dorotej. -
In: Dobrilo Nenadić: Dorotej. - Ljubljana, 1979. -
S. 377 - 390
- Mihajlović, Dragoslav:
Als die Kürbisse blühten. - Frankfurt/Main, 1972. - 112 S.
- Mihajlović, Dragoslav:
Stil je nešto drugo. - In: K.reč 2(1979 - 3) = 12. -
S. 10 - 11
- Mihajlović, Dragoslav:
Petrijin venac. - 2. izd. - Beograd, 1976. - XXXIX; 323 S.
- Mihajlović, Dragoslav:
Frede, laku noć. - Beograd, 1984. - 241 S.
- Mikić, Radivoje:
Razlicite tačke gledišta u romanu. -
In: Knji. 34(1979)3. - S. 459 - 464
- Mikić, Radivoje:
Romani Borislava Pekića ili kako upokojiti prošlost. -
In: Sav. 27(1981)7. - S. 37 - 47
- Mikić, Radivoje:
Srpska pripovetka 1950 - 1982. - Beograd, 1984. - 277 S.
- Mikić, Radivoje:
Zašto roman danas? - In: Delo. - Beograd 31(1985)12. - S. 516
- 518
- Milić, Novica:
Eksplizitna i implicitna poetika Kovačevog romana Vrata
od utrobe. - In: Sav. 25(1979)10. - S. 266 - 279
- Milidragović, Božidar:
Bez "Iskupljenja". - In: Večernje novosti(1). -
Beograd 28(1980 - 10 - 4) = 8284. - S. 19
- Ml.A.:
Ko s djavolom tikve sadi. Idejni i politički odjeci jedne
političke premijere. - In: Oslobođenje. - Sarajevo
25(1969 - 10 - 18) = 7680. - S. 6
- Mirković, Čedomir:
Čoveku je potrebno nadanje. - In: Sav 15(1969)3. -
S. 296 - 297
- Mirković, Čedomir:
Jedna decenija / Književna vrednovanja 1970 - 1980. -
Beograd, 1981. - 311 S.
- Mirković, Milosav:
Poslednje vidjenje. Četiri pitanja Mirku Kovaču. -
In: NIN. - Beograd 29(1979 - 1 - 29) = 1463. - S. 28
- Mitrev, Dimitar:
Novi pravci u posleratnoj jugoslovenskoj književnosti. -
In: Odabrani problemi društvenih nauka. - Skopje, 1963. -
S. 151 - 157
- Moderna teorija romana /hrsg. von Milivoj Solar. -
Beograd, 1979. - 456 S.
- Moderne Literatur in Grundbegriffen /hrsg. von Dieter
Borchmeyer und Viktor Žmegač. - Frankfurt am Main, 1987. -
414 S.
- Motyljowa, T. :
Antifaschistische Literatur gestern und heute. -
In: KuL 33(1985)2. - S. 152 - 170
- Naumann, Manfred:
Zum Schicksal des "Helden" im neueren französischen Roman,
speziell im "nouveau roman". - In: Michel Butor: Der
Zeitplan. - Berlin, 1966. - S. 377 - 427

- Naumann, Manfred:
Blickpunkt Leser. - 1. Aufl. - Berlin, 1984. - 237 S.
(Reclams Universalbibliothek; 1050)
- Nedić, Marko:
Traganje za ravnotežom ili proza Mirka Kovača. -
In: Sav. 25(1979)11. - S. 422 - 440
- Nedić, Marko:
Približavanje žanrova u savremenoj srpskoj prozi. -
In: Knji. 44(1988)4/5. - S. 453 - 461
- Nenadić, Dobrilo:
Dorotej. - 3. izd. - Beograd, 1980. - 263 S.
- NOLIT 1928 - 1978. Bibliografija. -
Beograd, 1978. - 557 S.
- Opačić-Kostić, Dubravka:
Angažovani pripovedač Antonije Isaković. -
In: K.kritika 13(1982)3. - S. 24 - 32
- Osmi kongres Saveza književnika Jugoslavije.
2. - 4.10.1975. - Beograd, 1976. - 284 S.
- Palavestra, Predrag:
Čudnovati svet Miodraga Bulatovića. - In: Letopis
Matice Srpske. - Novi Sad 140(1964)5. - S. 432 - 446
- Palavestra, Predrag:
Trenutak preloma. Povratak realizmu. -
In: Sav. 17(1971). - S. 291 - 295
- Palavestra, Predrag:
Novi vidovi realizma. - In: Sav. 18(1972)6. - S. 501 - 521
- Predrag, Palavestra:
Posleratna srpska književnost 1945 - 70. - 1. izd. -
Beograd, 1972. - 496 S.
- Palavestra, Predrag:
Klasični i novi prozni oblici. - In: Srpska književnost
u književnoj kritici. Savremena proza. - Beograd, 1973. -
S. 119 - 127
- Palavestra, Predrag:
Elementi neutralne temporalnosti i kritičkog realizma u
savremenom srpskom romanu. - In: Naučni sastanak u Vukove
dane. - Beograd, 1979. - S. 105 - 112
(Referati i saopštenja; 7/2)
- Palavestra, Predrag:
Kritička književnost (Alternativa postmodernizma). -
1. izd. - Beograd, 1983. - 347 S.
- Palavestra, Predrag:
Kritičko značenje alegorijske forme. -
In: Sav. 29(1983)4. - S. 275 - 280
- Palavestra, Predrag:
Šta je kritička književnost? - In: Sav. 30(1984)1/2. -
S. 47 - 60
- Pavić, Milorad:
Topika nove Isakovićeve proze. - In: Delo. -
Beograd 23(1977)5. - S. 34 - 46
- Pejčić, Danica:
Geneza Tišminog romansijerskog postupka - ka muzikalizaciju
romana. - In: Književna istorija. - Beograd 15(1981)53. -
S. 69 - 89
- Pejčić, Danica:
Novi junak Aleksandra Tišme. -
In: K.rec 17(1988 - 2 - 10) = 315. - S. 16
- Pekić, Borislav:
Kako upokojiti vampira. - 1. izd. - Beograd, 1977. - 399 S.

- Pekić, Borislav:
Moje vidjenje književnosti. - In: K.kritika 14(1983)6. -
S. 18 - 22
- Pekić, Borislav:
Ne treba verovati ničemu. - In: Knji. 40(1985)5/6. -
S. 983 - 987
- Peković, Ratko:
Ni rat ni mir. Panorama književnih polemika 1945 - 1965. -
Beograd, 1986. - 327 S.
- Peleš, Gajo:
Poetika suvremenog jugoslavenskog romana 1945 - 1961. -
Zagreb, 1966. - 279 S.
- Penčić, Sava:
Poetika proze. - 1. izd. - Nis, 1983. - 235 S.
- Pervić, Muharem:
Pripovedanje i mišljenje. - Beograd, 1978. - 235 S.
- Pešić, Radmila; Milošević-Djordjević; Nada:
Narodna književnost. - Beograd, 1984. - 311 S.
- Petersen, Jürgen H.:
Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription
epischer Texte. - In: Poetica. - Amsterdam (1977)9. -
S. 167 - 195
- Petranović, Branko:
Istorija Jugoslavije 1918 - 1978. - Beograd, 1981. - 648 S.
- Petranović, Branko:
Istorija Jugoslavije 1918 - 1988. - Beograd, 1988. -
Knjiga 3: Socijalistička Jugoslavija 1945 - 1988. - 492 S.
- Petrov, Aleksandar:
U prostoru proze. Ogledi o prirodi proznog izraza. -
Beograd, 1968. - 266 S.
- Pijanović, Petar:
Na pragu truleži. - In: Knji. 34(1979)3. - S. 480 - 486
- Pijanović, Petar:
Pet fragmenata o romanu Mirka Kovača. -
In: K.kritika 11(1980)2. - S. 68 - 76
- Pogačnik, Jože:
Die Literaturen Jugoslawiens. - In: Südosteuropa -
Jahrbuch. - Bd. 11. - München, 1978. - S. 19 - 39
- Pogačnik, Joze:
Differenzen und Interferenzen. Studien zur literarhisto-
rischen Komparativistik bei den Südslawen. -
München, 1989. - 254 S.
(Slavistische Beiträge; 240)
- Popović, Branko:
Svedočanstva zloupotrebe čoveka. - In: Sav. 26(1980)5. -
S. 329 - 344
- Popović, Gordana:
Ivo Andrić. Bibliografija dela, prevoda i literature. -
Beograd, 1974. - 330 S.
- Popović, Koča:
Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog i hronika
lumbaga. - Beograd, 1985. - 187 S.
- Posdzech, Dieter:
Die Ermittlung der Sinn-Komponenten als integrative Auf-
gabe literaturwissenschaftlicher Interpretationsmethoden. -
In: ZfG 6(1985)4. - S. 422 - 432

- Protić, Andjelka:
 Dragoslavu Mihajloviću nagrada "Ivo Andrić". Venac
 Petrijinih priča. - In: Politika ekspres. -
 Beograd 14(1976 - 10 - 4) = 3998. - S. 15
- Protić, Predrag:
 Realizam - modernizam: prve konfrontacije. -
 In: Sav. 15(1969)8/9. - S. 177 - 181
- Radjanje moderne književnosti: Roman /
 hrsg. von Aleksandar Petrov. - Beograd, 1975. - 535 S.
- Radojčić, Mirjana:
 Saznajni proces u Mihajlovićevoj prozi. -
 In: Sav. 24(1978)2. - S. 158 - 163
- Razvojne etape u srpskoj književnosti XX veka i njihove
 osnovne odlike. - Beograd, 1981. - 181 S.
 (Naučni skupovi; 9)
- Rečnik književnih termina. -
 Beograd, 1985. - 896 S.
- Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen /hrsg.
 von Eberhard Lämmert und Dietrich Scheunemann. -
 München, 1988. -
 (Literatur und andere Künste; 1)
- Revolucija kao stvaralačka inspiracija. -
 Priština, 1978. - 140 S.
 (Biblioteka Jedinstvo; 147)
- Ribnikar, Vladislava:
 Mogućnosti pripovedanja: ogledi o novijoj srpskoj prozi. -
 Beograd, 1987. - 264 S.
 (Nove knjige domaćih pisaca; 36)
- Richter, Angela:
 O recepciji jugoslovenskih književnosti u Nemačkoj Demo-
 kratskoj republici. - In: GRA 20(1984)8/9. - S. 162 - 167
- Richter, Angela:
 Pripovetka Mihajla Lalića "Na Tari" kao rezultat autorovog
 prethodnog pripovedačkog iskustva. - In: Naučni sastanak
 u Vukove dane. - Beograd, 1985. - S. 311 - 315
 (Referati i saopštenja; 14/2)
- Richter, Angela:
 Frauen in der Bilanz ihrer konkreten Lebenstätigkeit -
 Typologische Analogien zwischen der DDR-Literatur und der
 serbischen Literatur der Gegenwart. -
 In: WZ 36(1987)2. - S. 138 - 141
- Richter, Hans:
 Gegenwartsprosa der DDR in gattungs- und stiltheoretischer
 Sicht. - In: Sinn und Form. - Berlin 36(1984)3. -
 S. 563 - 575
- Richter, Ludwig:
 Slowakische Prosa. - In: WB 32(1986)1. - S. 5 - 30
- Ristić, Marko:
 Moralni i socijalni smisao poezije. - In: Danas. -
 Beograd (1934)1. - S. 70 - 91
- Ristić, Marko:
 Za svest. - Beograd, 1977. - 196 S.
- Roisch, Ursula:
 Möglichkeiten und Grenzen des Symbols. -
 In: Jäckel, Günther; Roisch, Ursula: Struktur und Symbol.
 Schriftsteller von Weltruf in der Analyse. - Halle, 1973. -
 S. 55 - 82
- Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutsch-
 land seit 1880 /hrsg. v. Eberhard Lämmert... -
 Köln, 1975. - 445 S.

- Rotar, Janez:
Historistička projekcija u suvremenom jugoslavenskom romanu. - In: K.reč. -
Teil 1. 12(1984 - 2 - 25) = 228. - S. 1; 8
Teil 2. 12(1984 - 3 - 10) = 229. - S. 16
Teil 3. 12(1984 - 3 - 25) = 230. - S. 18
- Satonski, Dmitri:
Der Roman und das 20. Jahrhundert. - Berlin, 1978. - 529 S.
- Satonski, Dmitri:
Die Literatur des 20. Jahrhunderts. Schlußwort zu einer Diskussion. - In: KuL 34(1986)4. - S. 459 - 475
- Savić, Milisav:
Ljubavi Andrije Kurandića. - Beograd, 1972. - 274 S.
- Savremeni jugoslovenski roman (Anketa). -
In: K.novine. -
Teil 1. 32(1980 - 12 - 11) = 616. - S. 12 - 16
Teil 2. 32(1980 - 12 - 25) = 617. - S. 14 - 18
- Savremeni roman (Razgovor na tribini književnika). -
In: K.reč 5(1976 - 2 - 21) = 51. - S. 10 - 12
- Šćepanović, Branimir:
Usta puna zemlje. - 5. izd. - Beograd, 1976. - 102 S.
- Šćepanović, Branimir:
Der Freikauf. - 1. Aufl. - Beograd, 1983. - 176 S.
- Schlenstedt, Dieter:
Zu Rahmenbestimmungen eines Begriffsfeldes. -
In: ZfG 8(1987)3. - S. 297 - 310
- Schlenstedt, Dieter:
Entwicklungslinien der neueren Literatur in der DDR. -
In: ZfG 9(1988)1. - S. 5 - 24
- Schmaus, Alois:
Die serbische Literatur. - In: Kindlers Literatur-Lexikon. -
Bd. 1. - Zürich, 1964. - S. 425 - 430
- Schmid, Wolf:
Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. -
München, 1973. - 298 S.
(Beihefte zu Poetica; 10)
- Schneeweis, Edmund:
Serbokroatische Volkskunde. - Erster Teil: Volksglaube und Volksbrauch. - Berlin, 1961. - 197 S.
- Schober, Rita:
Abbild, Sinnbild, Wertung. Aufsätze zur Theorie und Praxis literarischer Kommunikation. - 1. Aufl. -
Berlin; Weimar, 1982. - 440 S.
- Schober, Rita:
Vom Sinn und Unsinn der Literaturwissenschaft. -
Halle; Leipzig, 1988. - 206 S.
- Schutte, Jürgen:
Einführung in die Literaturinterpretation. - 1. Aufl. -
Stuttgart, 1985. - 228 S.
(Sammlung Metzler; 217)
- Seehase, Ilse; Endler, Dieter:
Roman im Gespräch. - 1. Aufl. - Halle, 1980. - 392 S.
- Selimović, Mehmed:
Der Derwisch und der Tod. - 3. Aufl. - Berlin, 1980. -
514 S.
- Selimović, Meša:
Sjećanja. - Beograd, 1977. - 363 S.

Sichelschmidt-Sabovljević, Ljubica:
Realismus-Debatte in Jugoslawien 1919 - 1949. Literaturtheorien zwischen literarischer Avantgarde und sozialistischem Realismus. - Willingshausen, 1980. - 480 S.

Škreb, Zdenko, Stamac, Ante:
Uvod u književnost. - 3. preradj. izd. - Zagreb, 1983. - 818 S.

Solar, Milivoj:
Status poslijeratnog romana u evropskim i u jugoslavenskim književnostima. - In: Radio Srajevo - Treći program. - Sarajevo (1979)25. - S. 311 - 319

Solar, Milivoj:
Ideja i priča. Aspekti teorije proze. - 2. proš. izd. - Zagreb, 1980. - 359 S.

Šop, Liljana:
Gde nema prošlosti, nema ni izazova da se nešto nastavi. - In: Tradicija i savremenost. - Novi Pazar, 1981. - S. 61 - 64

Šop, Liljana:
Knjiga o kapou. - In: K.reč 17(1988 - 2 - 10) = 315. - S. 16

Sovremennye literatury evropejskich socialističeskich stran 1945 - 1980. Istoriofografija, periodizacija, metodologija issledovanija. - Moskva, 1986. - 267 S.

Sprachen und Literaturen Jugoslawiens / hrsg. v. Reinhard Lauer. - Wiesbaden, 1985. - 233 S. (Opera slavica: Neue Folge; 6)

Srebro, Milivoj:
Priroda pripovedanja u Doroteju Dobrila Nenadića. - In: Sav. 27(1981)7. - S. 75 - 82

Srebro, Milivoj:
Roman kao postupak. - Novi Sad, 1985. - 178 S. (Biblioteka Prva knjiga; 133)

Srečković, Milutin:
Stvarnost i simbolika zla. - In: K.kritika 7(1976)3. - S. 18 - 25

Srečković, Milutin:
Istorija i sudbina. - In: K.kritika 9(1978)1. - S. 109 - 115

Städtke, Klaus:
Literaturtheorie und Werkinterpretation. - In: ZfG 8(1987)3. - S. 257 - 384

Staiger, Emil:
Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. - 3. Aufl. - München, 1974. - 234 S.

Stanzel, Franz K.:
Typische Formen des Romans. - 1. Aufl. - Göttingen, 1964. - 77 S.

Stanzel, Franz K.:
Die Opposition Erzähler - Reflektor im erzählerischen Diskurs. - In: Erzählforschung. Ein Symposium /hrsg. v. Eberhard Lämmert. - Stuttgart, 1982. - S. 172 - 184 (Germanist. Symposien-Berichtsbände; 4)

Stanzel, Franz K.:
Theorie des Erzählens. - 3., durchges. Aufl. - Göttingen, 1985. - 339 S. - (Uni-Taschenbücher; 904)

Stanzel, Franz K.:
Lingvistički i književni aspekti pripovjednog diskursa. - In: Umjetnost riječi. - Zagreb 31(1987)1. - S. 23 - 38

- Staszak, Heinz-Jürgen:
Thesen zur Methodologie der literaturwissenschaftlichen Interpretation. - In: ZfG 6(1985)4. - S. 432 - 441
- Stevanović, Vidosav:
Antonije Isaković, Pisac oskudnih vremena (Nachwort). - In: Isaković, Antonije: Tren 2. Kazivanja Čeperku. - Beograd, 1982. - S. 293 - 339
(Sabrana dela A. Isakovića u 5 knjiga; 5)
- Stojadinović, Dragoljub:
Moć govora u savremenom srpskom romanu. - In: K.kritika 14(1983)6. - S. 35 - 44
- Stojadinović, Jelena:
Doživljaj nadsvesnog ili kako se radja pesma. - In: Sav. 24(1978)2. - S. 170 - 176
- Timčenko, Nikolaj:
Nekoliko napomena o posleratnoj srpskoj književnosti. - In: Sav. 21(1975)12. - S. 475 - 500
- Tišma, Aleksandar:
Upotreba čoveka. - 2. izd. - Beograd, 1977. - 331 S.
- Tišma, Aleksandar:
Pesimizam - vakcina protiv zla. - In: Omladinske novine. - Beograd (1979 - 10 - 13) = 191. - S. 16
- Tišma, Aleksandar:
Kapo. - Beograd, 1987. - 309 S.
- Tišma, Aleksandar:
Knjiga o Blamu. - Novi Sad, 1988. - 236 S.
(Biblioteka Džepna knjiga; 52)
- Tito, Josip Broz:
Zu einigen aktuellen Fragen der Entwicklung in der SFRJ. - In: Horizont. - Berlin 5(1972 - 10/IV) = 43. - S. 25 - 27
- Todorov, Tzvetan:
Die Kategorien der literarischen Erzählung. - In: Zur Struktur des Romans /hrsg. v. B. Hillebrand. - Darmstadt, 1978. - S. 347 - 369
- Träger, Claus:
Literarische Produktion und Literaturgeschichte. - In: ZfG 8(1987)2. - S. 133 - 140
- Trifković, Risto:
Savremenost kao književna tema. - In: K.novine 24(1972 - 12 - 1) = 428. - S. 1:2
- Trifković, Risto:
Zabilješka: Ponešto o medjuzavisnosti literature i stvarnosti. - In: Radio Sarajevo - treći program. - Sarajevo (1978)20. - S. 558 - 570
- Tvoronovič, G. P.:
Nravstvennyj mir geroja. Belorusskaja i jugoslavskaja voennaja proza 60 - 70 godov. - Minsk, 1986. - 127 S.
- Urban, Peter:
Neues vom Helden auf dem Esel. - In: Frankfurter Allgemeine. - Frankfurt/Main (1967 - 7 - 20) = 165. - S. 16
- Veličković, Dušan:
Trenuci ljudske sudbine. - In: NIN. - Beograd 32(1983 - 1 - 16) = 1672. - S. 28 - 30
- Vogt, Jochen:
Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in die Erzähltechnik und Romantheorie. - 7., neubearb. u. erw. Aufl. - Opladen, 1990. - 273 S.
(WV-Studium; 145)
- Vučić, Savo:
Sunce i progonoštva. - Sarajevo, 1981. - 169 S.

- Vučić, Savo:
Vuk in den Betrachtungen von Ivo Andrić und Meša Selimović. - In: WZ 38(1989)1. - S. 114 - 118
- Vučković, Radovan:
Tragikomični i marionetski svet Miodraga Bulatovića. - In: Sav. 18(1972)6. - S. 554 - 564
- Vučković, Radovan:
Velika sinteza. - Sarajevo, 1974. - 546 S.
- Vučković, Radovan:
Dijalektika odnosa avangarde i tradicije. - In: K.reč 9(1980 - 11 - 25) = 155. - S. 5
- Vučković, Radovan:
Moć i nemoć književnosti u savremenom svetu. - In: K.reč 9(1980 - 12 - 25) = 157. - S. 1; 10
- Vučković, Radovan:
Opaske o periodizaciji književnosti XX veka. - In: Razvojne etape u srpskoj književnosti XX veka i njihove osnovne odlike. - Beograd, 1981. - S. 7 - 48 (Naučni skupovi; 9)
- Vučković, Radovan:
Problemi, pisci i dela. - IV. - Sarajevo, 1981. - 366 S.
- Vučković, Radovan:
Moderni pravci u književnosti. - Beograd, 1984. - 338 S.
- Vučković, Radovan:
Ähnlichkeiten und Unterschiede in den neueren jugoslawischen Literaturen. - In: WZ 36(1987)2. - S. 94 - 99
- Vučković, Radovan:
Problemi, pisci, dela. - V. - Sarajevo, 1988. - 359 S.
- Wegner, Michael:
"Extensive" und "intensive" Totalität im Roman. - In: Delo Ive Andrića u kontekstu evropske književnosti i kulture. - Beograd, 1981. - S. 95 - 101
- Weimann, Robert:
Erzählsituation und Romantypus. Zur Genesis realistischer Erzählformen. - In: Zur Struktur des Romans /hrsg. von B. Hillebrand. - Darmstadt, 1978. - S. 316 - 346
- Wellershoff, Dieter:
Literatur und Veränderung. - Köln, 1969. - 176 S.
- Werner, Hans-Georg; Lerchner, Gotthard:
Diskussion zur integrativen Analyse poetischer Texte. Thesen. - In: ZfG 1(1981)3. - S. 334 - 337
- Werner, Hans-Georg:
Text und Dichtung - Analyse und Interpretation. Zur Methodologie literaturwissenschaftlicher Untersuchungen. - 1. Aufl. - Berlin; Weimar, 1984. - 393 S.
- Wolf, Christa:
Die Dimension des Autors. Essays u. Aufsätze, Reden und Gespräche 1959 - 1985 /ausgew. v. Angela Drescher. - 1. Aufl. - Berlin; Weimar, 1986. - Bd. 1. - 470 S.
- Wörterbuch der Literaturwissenschaft /hrsg. von Claus Träger. - Leipzig, 1986. - 714 S.
- Zbornik radova o Ivi Andriću / hrsg. von Antonije Isaković. - Beograd, 1979. - 764 S.
(Srpska akademija nauka i umetnosti: Posebna izdanja; 30)
- Žmegač, Viktor:
Povijesna poetika romana. - 1. izd. - Zagreb, 1987. - 432 S.
- Zogović, Radovan:
Najznačajnija domaća filozofska knjiga. - In: Život i rad. - Beograd 14(1940). - Bd. 30 (Mai - Dezember). - S. 200 - 210

Zogović, Radovan:
O našoj književnosti, njenom položaju i njenim zadacima
danas. - In: Naša književnost - Beograd 1(1946)12. -
S. 486 - 505

Zogović, Radovan:
Primjer kako ne treba praviti 'Primjere književnosti'. -
In: Mladost. - Beograd 3(1947)6. - S. 1 - 21

Zogović, Radovan:
Na poprištu. - Beograd, 1947. - 363 S.

Zogović, Radovan:
O jednoj strani borbe za novu, socijalističku kulturu i
umetnost. - In: K.novine 1(1948 - 7 - 27) = 24. - S. 3

Zorić, Pavle:
Autsajder - novi junak romana. -
In: Sav. 15(1969)7. - S. 3 - 12

Zorić, Pavle:
Savremeni srpski roman i istorija. -
In: Sav. 28(1982)1/2. - S. 65 - 74

Zur Struktur des Romans /hrsg. von Bruno Hillebrand. -
Darmstadt, 1978. - 611 S.

