

3. Grotesk verdrehtes Patriarchat

Miodrag Bulatovićs Roman Crveni petao leti prema nebu (Der rote Hahn fliegt himmelwärts)

Die serbische Literatur der späten 1950er-Jahre steht im Zeichen des Umbruchs. Eine junge Generation von Autoren drängt nach vorne und versucht, sich gegenüber der älteren zu profilieren, die durch zwei Ausrichtungen determiniert ist: den sozialistischen Realismus und den klassischen Modernismus. Die paradigmatischen Autoren der älteren Generation sind Dobrica Ćosić und Radomir Konstantinović, Ćosić als Vertreter des sozialistischen Realismus, Konstantinović in der Nachfolge der klassischen Avantgarde. Schon im Roman *Daleko je sunce* (*Weit ist die Sonne*, 1951) bietet Ćosić eine Darstellung des Zweiten Weltkrieges, die nur gering von der offiziellen abweicht. Sie beinhaltet die kritischen Punkte, was die Spaltung der serbischen Gesellschaft betrifft, und lehnt eine bedingungslose Glorifizierung der Partisanen ab. Diese Position wird er in seinen späteren Romanen immer intensiver vertreten, ohne sich von den realistischen Paradigmata zu entfernen. Ganz im Gegenteil bedient sich Konstantinovićs erster Roman *Daj nam danas* (*Gib uns heute*, 1954) der Mittel modernistischer Prosa (innere Monolog, stream of consciousness), um ein komplexes Kriegsthema literarisch zu bearbeiten.⁷⁶ Angela Richter sieht in dieser Entwicklung eine „Weitung des schöpferischen Konzepts als Überwindung von Simplifizierungen und Verengungen bei teilweise noch vorhandenen Nachwirkungen einer vereinfachten Figurentypologie in einer Literatur, die vor allem die Sieger thematisieren sollte.“ (Richter 1991, 41)

Die jüngere Generation lehnte diese beiden Paradigmata ab und versuchte, eine eigenständige Poetik zu kreieren. Als einer der wichtigsten Autoren dieser Generation etablierte sich Miodrag Bulatović mit seinem Prosaband *Davoli dolaze* (*Die Teufel kommen*, 1955). Seiner literarischen Stimme entwuchs etwas Neues, das in einem diametralen Gegensatz zum pruden Diskurs von „Realisten“ und zu dem der „Modernisten“ stand. Das Neue seines Schreibens bestand einerseits in der starken Konzentration auf das Körperliche und machte auch bei der Thematisierung der Sexualität nicht Halt, andererseits bekräftigte es die politische Dimension der Literatur, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die Entwicklungen in Nachkriegsjugoslawien kritisch zu beobachten. Diese beiden Aspekte haben Bulatović in seinem Heimatland den

⁷⁶ Auch in späteren Jahren stehen Ćosić und Konstantinović unversöhnlich zueinander: Während Ersterer als Vaterfigur der serbischen Nationalisten fungiert, wird Letzterer als führende Persönlichkeit der Opposition gegen Miloševićs Regime stilisiert.

Ruf eines unbequemen Literaten eingebracht, weswegen er auch politisch unter Beobachtung gestellt wurde. So schreibt Predrag Palavestra in seiner Geschichte der serbischen Nachkriegsliteratur, deren erste Ausgabe 1972 von der Politik scharf angegriffen wurde: „Die neue Erzähltendenz brachte die Anerkennung für etliche Schriftsteller mit besonderem Temperament und unzweifelhafter kreativer Kraft. Die prominenteste Stelle unter ihnen gehört, zweifelsohne, Miodrag Bulatović, dessen Erscheinung Bewegung und widerspruchsvolle Reaktionen der literarischen Öffentlichkeit provoziert hat.“ (Palavestra 2012, 314)

Es ist interessant zu erwähnen, dass insbesondere die Autoren aus dem Südosten Jugoslawiens mit ihren Hervorhebungen der politischen und kulturellen Missstände die Aufmerksamkeit der provinziellen Herrscher in den patriarchalisch geprägten Teilen des Landes auf sich gezogen haben.⁷⁷ Sie tun es aber mit ihrer spezifischen Vermischung des stark oral geprägten Lokaldialektes einerseits und mit dem literarischen Diskurs des Zentrums andererseits, das für die Provinz und ihre angebliche Rückständigkeit nicht viel übrig hat.

Literarische Provokation

Bulatovićs erster Roman *Crveni petao leti prema nebu* (*Der rote Hahn fliegt himmelwärts*, 1958) provoziert nicht so sehr durch seine politische Unkorrektheit, sondern in erster Linie durch eine Sprache, der jegliche ästhetische Qualität abgesprochen wurde. Erst an zweiter Stelle kommt ein gewisses Unbehagen einiger Kulturpolitiker, die mit diesem Erzähltext schlicht und ergreifend nichts anfangen konnten. Bulatovićs Text ist zum einen provokant, weil er gerade jene Bereiche der menschlichen Sexualität thematisierte, die in der Regel tabuisiert werden. Zum anderen aber zeichnete der Text von seinem Handlungsort ein Bild, das pessimistisch und düster erscheint, dabei jedoch auf einen direkten Angriff auf diejenigen verzichtet, die man für den primär ethischen Zerfall der Gesellschaft verantwortlich machen würde – die regierende Kommunistische Partei konnte sich somit nur indirekt angegriffen fühlen.

Bereits aus dieser vorsichtigen Annäherung an Bulatovićs Prosa – noch immer ohne Formulierung einer These – wird ersichtlich, dass sein Werk maßgeblich vom Spannungsfeld zweier Pole getragen wird: Sprache und Politik. Die Interaktion zwischen beiden erscheint als Konstante in Bulatovićs Werk, aber auch in jenem von Borislav Pekić, oder seiner etwas jüngeren Zeitgenossen, wie dem oben erwähnten Mirko Kovač. Die Sprache bricht dabei die Grenze zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit auf, widersetzt sich einer

⁷⁷ Ein weiteres prominentes Beispiel der Verfolgung ist Mirko Kovač, dessen Roman *Gubilište* (Schafott, 1962) in Trebinje als feindliche Propaganda gebrandmarkt wurde.

klaren Positionierung und lässt die Leserin dabei stets im Unklaren, ob der Autor sie durch beabsichtigte Übertreibung lediglich provozieren oder darüber hinaus eine tiefere Bedeutung vermitteln will. Ein in diesem Text von Bulatović entwickeltes zentrales Verfahren, und das wird eine Konstante in seinem Werk bilden, ist eine sich immerfort zuspitzende Ästhetik des Hässlichen. Es scheint, dass nur durch die drastischen Körperbilder, die ihrerseits durch die drastische Sprache zum Ausdruck gebracht werden können, eine Erzählwelt entstehen kann (oder sich im Entstehen befindet), welche die schmale Grenze zwischen Realistischem und Phantastischem zu sprengen vermag. Die Erzählinstanz vermittelt: Das Leben und die Welt sind hässlich. Als solche können sie nur mit hässlichen Mitteln dargestellt werden. Die Sprache entzieht sich der Rationalität oder der Schönheit und nimmt so für sich eine Authentizität in Anspruch, die keine Vorbilder in der Tradition der serbischen Literatur hat.⁷⁸ Bulatovićs Interesse für die Abgründe der menschlichen Existenz bezeugt indes seine konzeptuell enge Nähe zum französischen Existentialismus. Gerade seine Neigung zum Phantastischen bzw. zum Symbolischen macht ihn zu einem Autor, der sich mit der Vermischung von Diskursen einer eindeutigen poetologischen Positionierung entzieht. Er bleibt unberechenbar, und genau das macht seine Romane und Geschichten so schwer zu verorten.

Trotzdem bleibt unübersehbar, dass Bulatović eine Abweichung von den herrschenden Normen beabsichtigt. Er verwarf sowohl den realistischen als auch den hermetisch modernistischen Darstellungsmodus und bestritt einen Sonderweg, auf dem er die Grenzen von Realismus und Phantastik hinter sich ließ. So konnte er seine Poetik stetig verfeinern und sie an die neuen gesellschaftlichen Umstände anpassen. Gerade sein erster Roman ist im Rahmen dieses schriftstellerischen Experiments zu betrachten und zu deuten. Was ist das Thema von *Crveni petao leti prema nebu*? In der folgenden kurzen Zusammenfassung des komplexen Handlungsgefüges versuche ich zu zeigen, wie sich die für den Naturalismus typischen drastischen Körperbilder mit einer narrativ schwer zusammenzuhaltenden nichtlinearen Erzählung mischen, wie sie für die Literatur des Modernismus charakteristisch ist. Dadurch entsteht ein Erzähltext, der sich nicht nur von der naiven Ineinsetzung von Literatur und Wirklichkeit, sondern auch vom schwer zu rezipierenden Hermetismus der Moderne abgrenzt. Er führt eine Umstrukturierung durch, die auf das Innovative setzt.

⁷⁸ Die naturalistische Prosa von Borislav Stanković wäre ein möglicher Einfluss, aber Bulatović übersteigt ihr Potential um ein Vielfaches.

Figurenkonstellation

Bulatovičs Roman handelt in einer nicht näher bestimmten Gegend an der Grenze zwischen Montenegro und Serbien. Die Figuren sind am Rande der Gesellschaft verortet, ihre marginale Stellung wird darüber hinaus noch zusätzlich durch eine physische oder psychische Behinderung betont. Oft kommen die beiden Komponenten auch zusammen, sodass der Erzähler ein Affekt des Ekels erzeugt. Der zentrale Handlungsstrang des Romans erzählt den Niedergang einer Familie. Die männlichen Mitglieder – die Tradition der patriarchal geprägten Literatur des Naturalismus wird sichtbar – sind degeneriert, ausgehend vom alten Ilija, dem *pater familias*, der verzweifelt eine Braut sucht, die dazu fähig wäre, das angeblich verdünnte Blut der Sippe wieder zu stärken. Seine eigenen ehelichen Söhne sind früh an körperlichen Schwächen gestorben, und die einzige Hoffnung, die Kraft der Familie wiederherzustellen, liegt in der Vermählung mit einer „starken“ Frau. Deshalb entscheidet Ilija, sein Neffe Kajica solle Ivanka, eine aus dem Dorf stammende, kräftige, aber nicht besonders schöne Frau heiraten. Die Hochzeit dieser beiden Figuren stellt das zentrale Ereignis des Erzähltextes dar. Die Erzählsituation wird jedoch zusätzlich dadurch verkompliziert, dass der alte Ilija einen unehelichen, nicht anerkannten Sohn, Muharem, mit einer muslimischen Dienerin hat. Dieser jedoch weiß nicht, wer sein biologischer Vater ist, und lebt in bitterer Armut. Er ist der Besitzer des titelgebenden roten Hahns. Er ist selbst in Ivanka verliebt – bei der Hochzeit ist er bloß Betrachter, gleichsam ausgeschlossen und verpönt. Die einzelnen Erzählstränge in Bulatovičs Roman entwickeln sich konzentrisch um das Ereignis der Hochzeit und ziehen dabei weite Kreise in die Vergangenheit, wobei scheinbare andere Randfiguren, die mit der Handlung auf den ersten Blick nichts zu tun haben, in den Sog der Erzählung hineingeraten. So werden eine räumliche und eine zeitliche Dimension in den Text involviert und in ihm eng verflochten. Während die Hochzeit das dominante Ereignis des Erzähltextes darstellt, ist in ihm ein Kapitel eingebettet, das die symmetrisch gestaltete Erzählstruktur im weitesten Sinne sprengt. Im Unterschied zu allen anderen Kapiteln erstreckt sich dieses, *Prašina (Der Staub)*, über mehr als fünfzig Seiten und handelt von Ilijas in der Vergangenheit angesiedelter Suche nach dem verschwundenen jungen Muharem. Es bricht insofern mit dem Rest des Romans, als es eine Angleichung der Erzählzeit mit der Zeit des Geschehens, dem Erzählten, anstrebt. Diese Analepse ergänzt den Hauptstrang der Geschichte und gibt dem erzählten Geschehen eine Plastizität, die der dichten Ereignisfolge bei der narrativen Ausgestaltung der Hochzeit teilweise verwehrt bleibt. Darin beschleunigt und verdichtet sie auch den sich anbahnenden tragischen Ausgang des Romans, an dessen Ende Muharem einen qualvollen Tod in den Händen der Hochzeitsgäste finden wird – einen Tod von

symbolischer Bedeutung, denn durch den Tod wird Muharem mit seinem Begleiter, dem roten Hahn, wiedervereint, der himmelwärts fliegend Rettung findet, analog zur Himmelfahrt Christi.

Konzentrisch versammelt sich das groteske Figurenensemble um diesen zentralen Handlungsstrang und verleiht ihm auf diese Weise karnevaleske Züge. Hier sind vor allem die pseudobiblischen Gestalten Jovan und Petar hervorzuheben, die beiden makabren Totengräber Srećko und Ismet, sowie Luda Mara (die verrückte Mara). Sie alle sind Teil einer Welt, die parallel zu jener steht, die von Ilija, seiner Familie und der Hochzeitsgesellschaft repräsentiert wird. Sie verneinen die von den anderen vertretenen patriarchalen Werte. Innerhalb der narrativen Struktur fungieren sie als eine subversive Korrektur der verkrusteten gesellschaftlichen Ordnung. Natürlich werden sie als solche von den tragenden Mitgliedern dieser Gesellschaft nicht ernst genommen, sie werden vielmehr überhaupt nicht wahrgenommen. Desto mehr sind sie in der Lage, die etablierte Ordnung zu untergraben. Damit meine ich, dass sie die gesellschaftlichen Anomalitäten, die Abweichungen von den vorgeschriebenen Normen, für die Leserschaft offenlegen können. Das tun sie nicht durch ihre Macht der Reflexion, ganz im Gegenteil – dazu sind sie überhaupt nicht imstande. Wenn die Leserin ihre kaum zu überblickenden Handlungen wahrnimmt, wird sie aufgefordert, sie als Hintergrund von in die Anomie geratenen patriarchalen Strukturen zu betrachten. Aus den bisherigen Darlegungen wird ersichtlich, dass die Erzählstruktur von *Crveni petao leti prema nebu* eine Neigung zu binären Konstellationen aufweist: als seien alle Handlungen, alle Figuren als Duplikate gestaltet. Für jedes Element des Erzähltextes wird ein Ebenbild konstruiert, das dieses wiederholt, aber auch in gewisser Weise negiert. Diese Struktur führt weit über den rein thematischen Aufbau der Handlung hinaus und geht auf das Symbolische über. Der Roman wird auf diese Art und Weise „abgerundet“, er erhält die Form eines existentialistisch anmutenden Experiments, in dem die Geschichte eines winzig kleinen Teils des Planeten mit Elementen des Universellen – wenn auch nicht Universalistischen – vermischt und mit Bedeutungen gefüllt wird, die diesen engen Rahmen übersteigen. Welche Schlüsselmomente ergeben sich aus dieser doppelten Erzählstrategie? Mir scheint, dass man es mit einer exemplarischen, sogar paradigmatischen Realisierung oder zumindest mit einem Initialpunkt der jugoslawischen Literatur und Kultur der 1960er-Jahre zu tun hat. Auf kleinem Raum hat Miodrag Bulatović ihre zwei zentralen Ausrichtungen amalgamiert.

Wenn man davon ausgeht, dass Existentialismus und Karneval – und eben diese beiden Kategorien bringen die Erneuerung in die jugoslawische Kultur der 1960er-Jahre – als paradigmatisch für die Komplementierung von Sprache und Politik stehen, dann wird ersichtlich, wie wichtig sein erster Roman für

die komplexe Verflechtung diverser ästhetischer Elemente ist, die diese Epoche auszeichnet. Im Mittelpunkt steht dabei die Beziehung zwischen Sprache und Politik. Doch auch andere Verwicklungen, die auf die konkrete gesellschaftliche Situation verweisen, sind kaum zu übersehen. So arbeitet der Roman mit der Kontrastierung von Binarismen wie Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Männlichkeit und Weiblichkeit, Patriarchat und Kommunismus, sowie mit der Gegenüberstellung von Herrschenden und Unterdrückten als entgegengesetzte Paradigmen, die innerhalb des Erzähltextes polarisierend wirken.⁷⁹ Sie erzeugen eine narrative Spannung, die weit über den eigentlichen Text hinausreicht. Bulatovićs Roman, der zwar um eine partikuläre Geschichte organisiert ist, verlässt jedoch bald die engen Grenzen des Provinziellen in die Richtung des Universellen. Diese Öffnung verdankt sich einer exzessiven Verwendung phantastischer Elemente, die in der Figur des roten Hahns ihre symbolische Sublimation findet. In diesem Roman wird diese Erzählstrategie geschickt verwendet, um die gesellschaftliche Struktur, die sich in Jugoslawien in eine neue Richtung bewegt, als nicht unbedingt progressiv darzustellen. Wie zeigt sich aber dieses Zwischenspiel des Formalen und Inhaltlichen am konkreten Material? Bis jetzt habe ich es vermieden, mich direkt mit dem Text des Romans auseinanderzusetzen, und habe mehr im Bereich des Abstrakten argumentiert. Nun werde ich die oben aufgeführte Zusammenfassung erweitern und sie in ihren einzelnen Komponenten untersuchen.

Figuren des Marginalen

Gleich am Anfang des Romans erscheinen Figuren, die ich als Randfiguren bezeichne. Im ersten Kapitel ist es die verrückte Mara, die gleichsam als erotische Figur eingeführt wird, wobei ihr Erotismus aus für sie selbst unerklärbaren und unerreichbaren Tiefen kommt. Damit deutet sich eine Symbiose des menschlichen Körpers und der ihn umgebenden Natur an:

Ne, nema više neba, činilo joj se. Sve je to meka i golicava vuna maslačka. Ni sunce se više ne vidi – cvećem se pregrejani nebeski svod opleo. Ni šiljastih brda nema – šuma pobelega. Ni zemlja na kojoj leži u ritama više nije tvrda [...].⁸⁰ (Bulatović 1972, 7)

⁷⁹ Mladen Šukalo schlägt vor, als Leitdifferenz für die binäre Struktur des Romans die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem zu setzen. Er geht so weit, zu behaupten, dass das Andere bei Bulatović „ins Bild des ewigen, allgemeinen, kollektiven Feindes hineinwächst und deshalb wird auch der Wunsch nach deren Tod geboren.“ (Šukalo 2003, 149) Dabei unterlässt er, dieses Andere zu definieren oder näher zu bezeichnen. Deshalb bleibt im Unklaren, was dies überhaupt bedeutet.

⁸⁰ Nein, es gibt keinen Himmel mehr, glaubte sie. All dies ist nur die weiche und kitschige Wolle des Löwenzahns. Auch die Sonne ist nicht mehr zu sehen – mit Blumen hat sich das überheizte Himmelsgewölbe verflochten. Auch spitzige Berge gibt es nicht – der

Es wird ersichtlich, dass Mara dazu tendiert, eine spezielle Beziehung mit der Umgebung herzustellen. Als eine Frau, die wegen ihres geistigen Zustands nicht imstande ist, eine klare Differenz zwischen zwei Welten zu ziehen, initiiert sie die Einführung von Elementen aus der Natur, welche diese Differenz auf eine produktive Weise zu tilgen vermögen. In einem Absatz konzentriert der Erzähler die Geisteszustände, die eine reflektierte Beziehung zur Wirklichkeit verneinen. Er weist auf die Rauschzustände hin, die eine erste Möglichkeit für die Abkehr von der Realität darstellen. Die zweite ist das Herbeirufen von übernatürlichen Wesen. Die dritte Möglichkeit ist die Verleihung übernatürlicher Kräfte an das scheinbar Natürliche. Der Erzähler mischt sich in das Geschehen ein, übernimmt die Macht des Sehens, und verweigert Mara selbst den Blick. Er betrachtet als einzig Berechtigter, wie die nicht näher definierten Früchte, die eine symbolische Funktion tragen, vom Himmel fallen. Besonders wichtig ist die dritte:

Treći i dosad najveći plod, u kosom letu zabode se u trnje pokraj bleštavo bele kućice, pokraj vesele gomile: i tu će dugorepi đavo brzo doći po svoje. Rakija će ljudima okrenuti pamet naopako: čupaće se za perčine, vući će se za uši i noseve; poigraće se s pogurenim nezvanim gostom koji se na njih neće naljutiti; pucaće za žar pticom, olovom će joj raskomadati srce. Kad se s lješničkih bregova spusti noć, keziće se na mesec, pa čak i na zvezde. Đavo uvrnutih nogu i klempavih usiju preskakaće veliki plod maslačka, cerekati se i nuditi ih rakijom, već polumrtve. Šaputaće im glasom slepog miša da zna gde je odleteo crveni petao i šta će s njim biti. Ljudi će blenuti u krastavog đavola i lajaće na mesec i na zvezde sve dok se ne razdani.⁸¹ (Bulatović 1972, 8)

Wald ist verblasst. Auch die Erde, auf der sie im Lumpen liegt, ist nicht mehr hart – nein, dies ist ein Lager für die Unglücklichen, für die Bettler und Landstreicher, denen sie heute Morgen auf der Lješnica-Straße immer begegnet war. (Bulatović 1960, 8)

⁸¹ Die dritte und bisher größte Frucht spießte sich in schrägem Flug auf ein Dornestrüpp, das neben einem grell weißen Häuschen bei einem ausgelassenen Haufen von Menschen lag: auch hier wird der langschwänzige Teufel auf seine Kosten kommen. Der Schnaps wird den Leuten den Verstand umkehren: sie werden sich die Haare ausreißen, sie werden einander an Ohren und Nasen packen, und sie werden sich den gebückten, ungerufenen Gast ein wenig vorknöpfen, aber er wird nicht böse auf sie sein; sie werden nach dem Feuervogel schießen, mit Blei werden sie sein Herz zerstückeln. Wenn sich die Nacht von den Lješnica-Bergen herablösst, werden sie den Mond angrinsen und die Sterne dazu. Der Teufel mit nach innen gedrehten Füßen und Schlappohren wird über die große Frucht des Löwenzahns springen, hohnlachen und ihnen Schnaps anbieten – dann werden sie schon halbtot sein – und er wird ihnen mit der Stimme einer Fledermaus zuflüstern, dass er wüsste, wohin der rote Hahn geflogen ist und was mit ihm passieren wird. Die Menschen werden auf den grindigen Teufel glotzen und den Mond und die Sterne anbellern – solange, bis es Tag wird. (Bulatović 1960, 9f.)

So wird eine Dichte an Verfremdung erzeugenden Erzählelementen erreicht, die zeigt, wie wichtig das Phantastische, und das mit ihm verbundene Symbolische ist. Das mythologische Wesen des Feuervogels wird beschossen, nachdem sich die Menschen mit Schnaps betrunken haben.⁸² Ihre unvorhersehbaren Taten werden vom Teufel persönlich kontrolliert, der ihnen das Geheimnis des Verschwindens vom roten Hahn verraten wird.

Während durch die Figur der verrückten Mara die Grenzen zwischen Natürlichem und Übernatürlichem außer Kraft gesetzt zu werden scheinen, verweisen die Nebenfiguren Jovan und Petar auf das Zeichen für die Einführung des Mythologischen, genauer gesagt für eine kaum übersehbare biblische Mythologie.⁸³ Doch beide Figuren verbindet wenig mit ihren namensgebenden Aposteln. Im Gegensatz zu Mara, die die Welt nur affektiv wahrnehmen kann, sind sie in der Lage, in eine *reflexive* Auseinandersetzung mit der Lebenswelt einzutreten, über das Erlebte nachzudenken und das Wahrgenommene zu kommentieren. Ihre erste Erscheinung im Text findet im Kapitel *Tužna braća* (*Die traurigen Brüder*) statt. Sie kommen als Fremde nach Bijelo Polje und werden von den Einheimischen argwöhnisch betrachtet:

Svet ih je gledao: bolesna i tankovrata deca, mahom gola i kriva; šiljoglavi očevi varošlije s kesama ispod očiju; krezube ženetine razmekšanih trbušina i šotkastih nogu; beli starci i slinave babe bez glasa i težine. Bilo je tu još mnogo ljudi: svi su ih s čuđenjem gledali, jer poodavno njihovo Bijelo Polje nisu pregazile čudnije noge.⁸⁴ (Bulatović 1972, 9)

Die Einheimischen hingegen betrachten sie als eine Verwirklichung des Teufels. Das Verhältnis der beiden Figuren zueinander ist kein friedliches: ständig streiten sie und beleidigen sich. Aber die christliche Symbolik und die mit ihr verbundene Barmherzigkeit erlauben es nicht, dass diese Streitereien zu einem offenen Konflikt eskalieren. Immer wenn das zu geschehen droht, erscheinen zur Beruhigung Wasser und Fische, die auf die verborgene Anwesenheit Jesu hindeuten:

⁸² Später werden wir sehen, wie sich der rote Hahn als solch ein Feuervogel gestaltet.

⁸³ Angela Richter weist auf eine zusätzliche Dimension von zwei Figuren hin: „Als unberührte Zeugen des chaotischen Schauspiels der Hochzeit fungieren die zwei Landstreicher, die wie in Becketts *Warten auf Godot* am Rande der staubigen Straße verweilen und gleichgültig die aus dem Fugen geratene Welt beobachten, um im Finale über das Teuflische menschlichen Tuns und die Unvollkommenheit des Individuums in Tränen auszubrechen.“ (Richter 1991, 54f.)

⁸⁴ Menschen blickten ihnen nach: kranke und dünnhalsige Kinder, manchmal nackt und krumm; spitzköpfige Väter – Städter mit Tränensäcken unter den Augen: zahnlose Weiber mit aufgeweichten riesigen Bäuchen und watschelnden Gang; graue alte Männer und rotzige alte Frauen, ohne Stimme und Gewicht. Es gab noch andere genug: alle staunten ihnen nach, denn komischere Beine waren schon lange nicht mehr durch Bijelo Polje gestapft. (Bulatović 1960, 11)

Raširenih ruku i pognut, na mostu se crneo Jovan; i Petru se činilo kako hoće k njemu da skoči, da zaroni. Ali Jovan čitav trenutak osta tako razapet: niti polete niti skoči u vodu, niti bilo šta drugo uradi. Samo je gledao ribe i ribice koje su plivale iznad ljigavih i zelenih algi.⁸⁵ (Bulatović 1972, 11)

Jovan und Petar als zwei zankende Figuren, die aber bei Gefahr immer die gleiche Position beziehen, weil sie Adepten der gleichen Ideologie sind, erscheinen in diesem Kontext als legitime und legitimierte Betrachter der sie umgebenden Wirklichkeit. Obwohl sie ausdrücklich betonen, dass das Land ihnen nicht besonders bekannt sei, und obwohl sie von Einheimischen als Fremde erkannt werden, sind sie, nicht zuletzt aufgrund ihrer neutralen Position, dazu befähigt ein „objektives“ Bild über das Gesehene zu liefern. Als solche tragen sie dazu bei, den Roman für eine existentialistische Lesart zu öffnen und dementsprechend zu entziffern. So sind sie beide immer auch die ersten Beobachter vor Ort: bei der Hochzeit wie beim Begräbnis.

Mit letzteren zeremoniellen Ereignis sind zwei weitere Nebenfiguren verbunden: die Totengräber Srećko und Ismet sind die symbolischen Träger von Dividieren innerhalb der Gesellschaft, die später in der Trennlinie zwischen Ilija und Muharem ihren Höhepunkt erreichen wird – das ist die Unterscheidung zwischen Christen und Muslimen. Im Unterschied zu Jovan und Petar erhalten diese zwei Figuren vom Erzähler kein Anrecht auf eine eigene ernstzunehmende Stimme. Sie bleiben Figuren des Zerfalls und symbolisieren als solche am genauesten die gesellschaftlichen Verfehlungen, was auch im Titel des Kapitels, in welchem sie eingeführt werden, sichtbar wird – *S đavolom između sebe* (*Mit dem Teufel dazwischen*). Bereits die Art und Weise, auf welche die zwei stark alkoholisierten Männer eine tote muslimische Frau zu Grabe tragen, wirkt entwürdigend. Auch ihre Bewegungen in Richtung des Friedhofs, den sie nicht finden können, bleiben letzten Endes orientierungslos. Sie zeugen von der Unmöglichkeit, die Welt, so wie sie ist, zu erleben. Gleichzeitig vermitteln sie in ihrer Trunkenheit und Orientierungslosigkeit während der Beerdigungszeremonie ein groteskes Bild, das sich nahtlos in den Kanon karnevalesker Szenarien einreicht. So stehen diese beiden Figuren in einer im narrativen Sinne symmetrischen Beziehung zu den bereits genannten Pseudoaposteln. Selbstverständlich sind sie im thematischen Sinne asymmetrisch zu ihnen positioniert. Dadurch avancieren sie als Figuren der Spaltung oder

⁸⁵ Gebückt, mit ausgestreckten Armen stand Jovan schwarz oben auf der Brücke, und es schien Petar, als wolle auch er zu ihm ins Wasser springen und untertauchen. Jovan blieb einen Augenblick so ausgestreckt stehen: aber er flog nicht davon, und er sprang auch nicht ins Wasser, er tat gar nichts. Er sah nur den großen und den kleinen Fischen zu, die über die schlüpfrigen grünen Algen hinwegschwammen. (Bulatović 1960, 15)

Exklusion und unterscheiden sich insofern von den integrierenden Aposteln Jovan und Petar. Die Spaltung, die sie auf die Spitze treiben, ist – wie oben schon erwähnt – diejenige zwischen Islam und Christentum:

Ismet ga je merio sa zavišću. Bilo mu je krivo što je manji. Ta činjenica uvek je u njemu podsticala zlobu i pakost, i on bi prestajao da se s njim šali. Nije hteo da mu prizna koliko ga mrzi zbog toga, koliko mu zavidi, i šta bi dao da su ga krstili u crkvi ili na bilo kom drugom mestu zemlje.⁸⁶ (Bulatović 1972, 20)

Nur die Einführung von Nebenfiguren macht es möglich, die Haupthandlung zu strukturieren und die maßgebenden Hauptfiguren adäquat zu gestalten. Die Randfiguren dienen in Bulatovićs Text sowohl als narrativer als auch als thematischer Rahmen einer Geschichte, die die schwierigen Verhältnisse innerhalb der patriarchalen und provinziellen Gesellschaft gerade über diese Figuren genauer zu beleuchten vermag. So ist es auch kein Zufall, dass Muharem unmittelbar nach den Szenen mit Ismet und Srećko in den Mittelpunkt des Geschehens tritt. Wichtiger noch ist das Erscheinen des Hahns, der ab diesem Moment Muharem nie verlassen wird – bis zu jener tragischen Szene, die dem Ende des Romans seinen erwarteten Ausgang verleiht. Muharem ist sich seiner Herkunft nicht bewusst. Er weiß nicht, dass Ilija sein Vater ist. Er weiß, dass er in Ivanka verliebt ist und dass sie Ilijas Neffen heiraten wird. Schwer krank, und dadurch zusätzlich benachteiligt, kann er kaum auf die Erfüllung seiner Liebe hoffen. So schlendert Muharem melancholisch neben der Hochzeitsgesellschaft her und muss dabei zusehen, wie seine Träume zerschellen. Seine Gedanken richten sich dabei auf all jene diversen Frauen, die für ihn als potentielle Bräute in Frage kämen. Muharem bleibt bei alledem stets eine sozial isolierte Figur, die sich gleichzeitig selbst ausschließt. Als er verschiedene muslimische Frauen nicht akzeptieren will (wobei der Erzähler ironisch darauf hinweist, dass er auch wohl nicht akzeptiert worden wäre) und sich schließlich für eine christliche entscheidet, die für ihn auch aus kulturellen Gründen unerreichbar erscheinen muss, bleibt er ein Ausgestoßener, dessen sexuelle Lust nur in erotischen Träumereien Erfüllung finden kann – und in der symbolischen Macht des roten Hahns:

Želeo je da se u paprati, u slami svoje izbice, ili na bilo kom drugom mestu, nađe nasamo s Ivankom. Udeno bi se nekako između njenih okruglih kolena, i ispričao joj otkad želi da su tako na gomili. Samo bi joj istinu govorio. Kazao

⁸⁶ Ismet musterte Srećko voll Neid. Es war ihm nicht recht, dass er kleiner war. Das entfachte immer wieder Missgunst und Bosheit in ihm, und dann verstand er meist kein Spaß mehr. Er wollte es nicht zugeben, wie sehr er Srećko deswegen hasste und beneidete und wieviel er gegeben hätte, hätte man ihn in einer Kirche oder an irgend-einem Ort auf diese Erde getauft. (Bulatović 1960, 27)

bi joj da misli na nju i danju i noću, i kad motikom križa tuđu zemlju, i kad se zaburuče u usamljenu slamu svog skrovišta. Rekao bi joj da mu u san dolazi, i da mu dreši čakšire. Ne smem ni u snu da budem do kraja čovek, rekao bi joj. Jer čim me se dotaknu tvoje svete ruke počinjem da gubim ljudske oblike. Izgubim sve što može da ima čovek. Brzo se pretvorim u svog crvenog petla.⁸⁷ (Bulatović 1972, 25)

Es ist zentral, wie sich die Stimme des Erzählers verliert und als Ich-Stimme Muharems wiedererscheint. Es geht um seine Imagination, die imstande ist, seine reale Behinderung zu tilgen und ihn als einzig möglichen Liebespartner für Ivanka darzustellen. Dabei ist es egal, dass sie keine Schönheit ist, sondern mehr wie Don Quijotes Dulcinea erscheint, also als eine Figur, die nur in den Gedanken des Helden ideal ist. Das wahre Ideal ist aber weit von ihr entfernt. Insofern ist Muharem als eine idealistische Figur zu betrachten, die nicht mehr zwischen Realem und Imaginärem unterscheiden kann. Deshalb ist sein tragisches Ende eben in diesem Zusammenprall mit der Welt, die ihn nicht verstehen kann oder will, zu denken.

Die Qual des Patriarchats

Der alte Ilija steht in dem Roman paradigmatisch für das sich langsam zersetzende Patriarchat. Ilija kann nach dem Tod seines ehelichen Kindes nicht auf seinen zweiten Sohn, Muharem, setzen, da dieser außerehelich gezeugt wurde. Seine Bemühungen fokussieren sich daher darauf, an seiner statt den Neffen als würdigen Nachkommen aufzubauen.

Sad hoću nešto masno... i to od tebe... od moje krvi... naslednika da nam napraviš – jednog crnpurila... jer nam se krv razvodnila, pa svi očekujemo da nas ti spaseš... za nju ne brini – zdrava je i jaka kao ždrebnica... sad samo ti da stisneš petlju i da ukrešeš – nema ko drugi, da znaš...⁸⁸ (Bulatović 1972, 33)

⁸⁷ Er wünschte, im Farnkraut, im Stroh seiner kleinen Hütte oder an irgendeinem anderen Ort der Erde sich mit Ivanka allein zu treffen. Dann hätte er sich irgendwie zwischen ihre runden Knien eingefädelt und ihr erzählt, wie lange er sich schon danach sehnte, einmal mit ihr das Tier mit zwei Köpfe zu machen. [...] Er würde ihr sagen, wie sie ihm im Traum erscheint und ihm die Hose aufmacht. Aber nicht einmal im Traum darf ich ein ganzer Mann sein. Denn sobald mich deine heiligen Hände berühren, fange ich an, meine menschliche Gestalt zu verlieren. Ich verliere alles, was ein Mensch hat. Schnell verwandle ich mich in meinen roten Hahn. (Bulatović 1960, 34)

⁸⁸ Jetzt will ich etwas Saftiges ... und zwar von dir ... von meinem Blut ... einen Erben sollst du uns machen – einen Braunhäutigen ... denn unser Blut hat sich verwässert, von dir erwarten wir, dass du uns rettetest ... um sie aber macht dir keine Sorgen – die ist gesund und stark wie eine Stute ... jetzt kommt es nur darauf an, dass du dich zusammenreißt und ihr einheizt – denn einen anderen haben wir nicht, damit du es weißt. (Bulatović 1960, 45)

Es ist wichtig, die Interpunktion genauer zu betrachten. Sie zeugt von der inneren Spannung, die Ilijas Verhalten bestimmt. Er selbst ist unsicher, ob sein Neffe Kajica für die ihm zugeschriebene Rolle reif ist. Kajica ist, genauso wie Muharem, sowohl von körperlicher als auch seelischer Schwäche gezeichnet: „Starac se obradova kad vide mladoženju. Sitan i zakržljao, zelen u licu, ruku jako dugih i opuštenih niz krhko telo, i potpuno nezainteresovan za veselje priređeno u njegovu čast.“⁸⁹ (Bulatović 1972, 30) Er wird als infantil dargestellt. Anstatt sich auf die Braut zu freuen, spielt er lieber mit den Kindern. Kajicas infantiles Verhalten stellt dessen Fähigkeit für die Fortpflanzung und Regeneration der Familie in Frage. Das wird besonders sichtbar, wenn man die Figur Kajicas mit der kräftigen Ivanka vergleicht. Ilijas Vorhaben scheint somit von Anfang an zum Scheitern verurteilt zu sein, alle seine Ratschläge werden versanden, weil sie den Bezug zur Wirklichkeit verloren haben.

Erst vor dem Hintergrund dieser komplexen Konstellation wird die vielschichtige Verwandtschafts- und Familiengeschichte verständlich. Daran knüpft das längste Kapitel an, *Prašina*. Es ist auch das einzige Kapitel, das sich der Technik der Analepse bedient. Umso wichtiger ist seine Rolle im Rahmen des gesamten Erzähltextes. Es setzt ein, ohne der Leserin die Verschiebung der Erzählzeit in die Vergangenheit explizit zu signalisieren. Zunächst werden die Vorbereitungen für die Hochzeit⁹⁰ dargestellt, stets überschattet von Ilijas pessimistischen und melancholischen Gedanken. Geradezu zwanghaft beschäftigt ihn die Frage nach dem Fortbestehen der Familienlinie („loza“), aber auch die anderen Gedanken, die sich mit seinem schlechten Gewissen kreuzen, werden zunehmend wichtiger. Ständig wird die traurige Seite der Feier thematisiert. Sie wird als eine Lüge dargestellt, Ilijas fröhliches Gesicht als Maske entlarvt, hinter der sich die Traurigkeit verbirgt. Diese resultiert daraus, dass er Muharem mit seinem Hahn sieht und ihn nicht als eigenen Sohn anerkennen darf, obwohl er ihn liebt. Aus den Zwängen der patriarchalen Gesellschaft und ihrer fest verankerten Tradition erwächst die fatalste Verdrehung im Text, die zwanghaft unterdrückte Gefühle in ihr Gegenteil verkehren. Das hat zur Folge, dass eine affektive Umstülpung, die ihn treibt, zum Gegenteil davon gemacht wird, was er tatsächlich will. Er beginnt, Muharem zu quälen, und führt schließlich mit den restlichen Hochzeitsgästen die gemeinschaftliche Demütigung seines Sohnes an. Perfiderweise hat er es

⁸⁹ „Der Alte wurde wieder froh, als er den Bräutigam erblickte. Winzig und verkümmert, grün im Gesicht, mit sehr langen Armen, die am zerbrechlichen Körper herabhingen, und völlig uninteressiert an der Feier, die ihm zu Ehre bereitet wurde, spielte Kajica mit den Jungen am Fluss.“ (Bulatović 1960, 41)

⁹⁰ Im Original steht das Oxymoron „tužno veselje“, was mit „armselige Fröhlichkeit“ (Bulatović 1960, 66) nur unzureichend wiedergegeben wurde. Besser wäre „traurige Fröhlichkeit“.

dabei gerade auf Muharems Hahn abgesehen. Allein der Erzähler lässt sich nicht täuschen, ihm entgehen die eigentlichen Gefühle des Vaters nicht:

Starcu se učini da Muharem nikad nije bio lepši i smerniji. Proučavao je svaki delić njegovog nežnog tela, i tuga ga je prožimala. Najradije bi ga zaštitio od sunca i prašine koju mu je pravo u lice nagonio vetar.

Poboja se da će njegovu grešnu misao otkriti radoznala gomila iza njegovih leđa. Treba da zavašaš trag, zverko stara, reče sebi. Iznenadi ih. Uradi nešto što oni ne očekuju. Psuj Muharema, grdi ga. Na to imaš pravo jer ti je napoličar, a to je više no da je sluga. Nikome nećeš odgovarati i ako ga udariš. Lupi ga, zvizni ga. I ne drhti. Udari ga koliko da sakriješ da ga voliš i da ti ga je mnogo žao. Sравни ga sa zemljom, pa nek misle kako si onaj stari, onaj nekadašnji naduveni, natmureni i moćni gazda.⁹¹ (Bulatović 1972, 53)

So vorbereitet kann die analeptische Geschichte an dieser Stelle ansetzen. Durch die ungewollte Grausamkeit Ilijas bekommt der Erzähltext den Schub, der ihn zwingt, die Motivationsstruktur aus der tiefen Vergangenheit zu holen und sie in der misslichen Gegenwart zu verankern. Erst im Nachhinein erfährt die Leserin, dass Muharem einer gewalttätigen Beziehung Ilijas mit der Dienerin Nidžara entstammt. Er wächst unter Ilijas Augen auf, ohne dass jemand diese unerlaubte Beziehung der beiden, zumindest öffentlich, erkennen würde. Neben dem oben erwähnten Patriarchat kommen sowohl religiöse (Orthodoxie gegen Islam) als auch soziale Differenzen (Herr gegen Knecht bzw. Magd) ins Spiel, die eine Anerkennung der Vaterschaft unmöglich machen.

Muharems Flucht aus dem Dorf wird so zu einer Flucht aus Scham. Als junger Mann, fast noch als Kind, weiß er nicht, was Ilija bezwecken will, wenn er beispielsweise seinen nackten Körper inspiziert. In Muharems Verschwinden und Ilijas anschließender Suche klingt eine kaum zu lösende existentielle Frage an: Wie kann sich Muharem an einem Ort integrieren, zu dem er nicht zu gehören scheint? Wie kann Ilija seinen Sohn in eine Gesellschaft

⁹¹ Dem Alten schien es, als sei Muharem nie schöner und demütiger gewesen. Er erforschte jedes Teilchen seines zarten Körpers, und Wehmut durchrieselte ihn. Am liebsten hätte er ihn vor der Sonne geschützt und dem Staub, den ihm der Wind gerade ins Gesicht trieb.

Er fürchtete, der neugierige Haufen hinter seinem Rücken könnte seine lästerlichen Gedanken erraten. Du solltest deine Spuren verwischen, du altes Raubtier, sagte er sich. Überrasche sie. Tu etwas, was sie nicht erwarten. Fluche auf Muharem, beschimpfe ihm. Darauf hast du ein Recht, weil er dein Halbpächter ist, und das ist mehr als wenn er dein Diener wäre. Du brauchst dich niemandem gegenüber zu verantworten, selbst wenn du ihn schlägst. Schlag ihn, schlag ihn ins Gesicht. Und zitiere nicht. Schlag ihn, dass die anderen nicht merken, wie sehr du ihn liebst und wie sehr er dir leid tut. (Bulatović 1960, 75)

eingeführen, die dessen Inklusion *a priori* ablehnt? Vielleicht ist Muharems Rückkehr deshalb mit und von seinem neuen Partner, dem roten Hahn, bestimmt, von dem er unzertrennlich scheint. Dennoch sucht Ilija weiter und weitert seine Verfolgung aus, ohne dabei einen Erfolg zu verbuchen. Der Weg führt ihn bis nach Bosnien,⁹² und von dort auf unbestimmten Wegen zurück ins Grenzgebiet zwischen Montenegro und Serbien – am Ende kehrt er ohne Muharem nach Hause zurück. Fünf Jahre dauert seine Suche, der Misserfolg seiner Unternehmung hat ihn zu einem gebrochenen Menschen gemacht. Als er schon alle Hoffnung aufgegeben hat, kehrt Muharem schließlich doch unverhofft – und in Begleitung – zurück: „Peto leto odnekud donese Muharema: izbi usred dana s crvenim petlom u naručju. Srčani udar starca odmah svali za plot. Gubeći tle pod nogama prvi put za posljednjih pet godina zažele da još živi.“⁹³ (Bulatović 1972, 83) Was bringt aber das teilweise glückliche Ende des „traganje i iščekivanje“ (Warten[s] und Suchen[s]) (84, 117) mit sich? Ist es eine Erlösung? Eher nicht. Die Geschichte setzt sich fort – dort, wo sie mit dem Aufbruch Muharems aufhörte, und steigert sich schließlich zu einem unabwendbaren Gewaltexzess, der am Tag der Hochzeit seinen Höhepunkt findet.

Grotesker Karneval

Bulatović, der sich auf Groteske und Phantastik stützt,⁹⁴ akzentuiert in seiner Prosa die zerstörerischen Seiten des Karnevalesken. Es ist schließlich der exzessive Rauschzustand der alkoholisierten Hochzeitsgäste, der auf die

⁹² Bulatović gibt wenige klare Signale über die Topographie der Handlung seines Romans. Trotzdem sind die Orte dank etlicher verstreuter Hinweise auch für wenig Ortskundige relativ leicht zu erkennen. Die Räume übernehmen eine Rolle, die die deskriptive Funktion überspringt und weit in den Bereich des Symbolischen geht. Gefährlich für die ästhetische Qualität des Romans wird es, wenn das Symbolische in das Stereotype übergeht. Ausführlich über die Rolle von Stereotypen bei Bulatović s. Šukalo 2003.

⁹³ „Der fünfte Sommer brachte von irgendwoher Muharem zurück. Er tauchte am helllichten Tage auf, mit einem roten Hahn im Arm. Ein Herzschlag warf den Alten gegen den Zaun. Während er den Boden unter den Füßen verlor, hatte er zum erstenmal seit fünf Jahren den Wunsch, weiterzuleben.“ (Bulatović 1960, 116)

⁹⁴ Diese zwei Momente wurden von Anfang an als unentbehrlich für Bulatovićs Poetik hervorgehoben (vgl. Palavestra 2012, Deretić 1983). Auch Angela Richter schreibt: „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.“ (Richter 1991, 53) Tatjana Bećanović verweist in einer neueren Arbeit auf die Verbindung zwischen Bulatovićs Groteske und dessen Phantastik auf der einen Seite mit der Romantik auf der anderen Seite. So behauptet sie: „Romantik schreibt die Freiheit der Kombinierung vor, die Bulatović aneignet und einschließt in sein

Feiernden derart enthemmend wirkt, dass sie dazu verleitet werden, sich die Freiheiten zu nehmen, die vorher undenkbar wären. Trunkenheit und Rausch werden durch die Hitze der Mittagssonne noch gesteigert. Der synästhetisch organisierte Erzähltext lässt die Leserin geradezu spüren, wie sich die Hitze allmählich steigert und die Feiernden um den Verstand bringt. Die gleißende Sonne und der enthemmende Alkohol transformieren den Ausnahmezustand der Hochzeit in einen karnevalesken Sonderraum, innerhalb dessen die Schranken der Normalität ebenso wie die Tabugrenzen im Nachhinein verschwinden, welche das Normale in seinen Abweichungen zeigt, die dann eigentlich beweisen, dass der Alltag nicht mehr etwas ist, worauf man sich beziehen kann, dass die Gewalt, Hässlichkeit, Hass zum normalen Zustand geworden sind.

In diesem Sonderraum nehmen die Randfiguren die Position der Beobachter*innen ein und versuchen, beschwichtigend auf die Hochzeitsgäste zu wirken und Gewaltausbrüche zu bändigen. Doch gegen die gewalttätige Meute, zu deren Anführer der im Dorf ansässige Gewalttäter Mrkoje avanciert – gleich zu Beginn der Hochzeit fällt er aufgrund seines aggressiven Benehmens auf –, kommen weder sie noch Ilijas Autorität an. Die Gewalt zielt zwar auf Muharem und dessen Hahn ab, doch der Zorn der karnevalesken Menge richtet sich auch gegen Ilija, dessen Schwäche sie für den Untergang der patriarchalischen Gesellschaftsordnung verantwortlich machen. Indem sie ihm Schaden zufügen, scheint es möglich, die offensichtlich aus den Fugen geratene patriarchale Gesellschaft wieder zu restituieren. Das ist eine zutiefst pessimistische Position, die das Karnevaleske in Bulatovićs Prosa nur von seiner negativen Seite zu zeigen vermag. Die dunkle Seite des Karnevals – das gnadenlose und erbarmungslose Auslachen des Anderen – wird gegenüber der vereinheitlichenden und nivellierenden Eigendynamik des Karnevals akzentuiert.⁹⁵ Die lustige, fröhliche und weltoffene Seite bleibt im Hintergrund verborgen. Die Lebensfreude als genuines Element des Karnevalesken spielt in dieser Gegend keine Rolle. Der in der Menschlichkeit sublimierter solidarischer und einheitsstiftender Aspekt des Karnevalesken weicht vor

poetisches System. Deshalb ist in seiner Narration die Aktivierung und Kombination der disparaten Codes, wie Romantik oder grotesker Realismus verbreitet. Das weist auf das Schlüsselverfahren hin, das in der Mitte seines diegetischen Universums gestellt ist – die Karnevalisierung. Mit Leichtigkeit kombiniert er die Gegensätze, dabei die karnevalesken und grotesken Verbindungen des Unverbindlichen erzeugend. Sie besitzen außerordentliche semantische Spannung, welche aus Unstimmigkeit der zu kombinierenden Elemente hervorgeht. Als Resultat entspringt ein verstelltes, deformiertes und unharmonisches Weltbild.“ (Bečanović 2011, 34)

⁹⁵ Über diese Spaltung innerhalb des Karnevals s. Lachmann 1990, Kapitel „Bachtins Karnevalsutopie“, 222–253.

der unbändigen und exzessiven Gewalt aus. In diesem Sinne vermischen sich die existentialistischen Elemente mit denen des Karnevals und heben sich gegenseitig auf.

Ein dunkles Kapitel beschreibt, wie „die verrückte Mara“ von vier Hochzeitsgästen brutal vergewaltigt wird. Die Vergewaltigungsszene wird dabei aus mehrfach veränderter Perspektive dargestellt, bei der keine einheitliche Fokalisation ausgemacht werden kann. In einem Moment scheint es, dass die Rolle des Fokalisators der Figur des alten Ilija zukommt; doch im weiteren Verlauf des Textes scheint Mara selbst im Mittelpunkt einer inneren Fokalisation zu stehen, um dann von einem allwissenden Erzähler als Träger der äußeren Fokalisation⁹⁶ abgelöst zu werden. Diese letzte Variante erscheint dominant, weil so Elemente des Phantastischen in den Text eindringen können, die durch Ilija oder Mara nur schwer zu vermitteln wären. Das Phantastische macht sich auf zwei Ebenen bemerkbar. Einerseits verbindet es sich mit der antiken Mythologie, in der die Wassernymphen oft von göttlichen Vergewaltigern attackiert wurden. In diesem Sinne ist Mara auch ein Bild des Flusses, was im Serbokroatischen überzeugend klingt – der Fluss (rijeka) ist dort ein Femininum:

Za ljude je ona čudo. Ne ono od vode i nanosa, već obično zemaljsko čudovište od kostiju, mesa i kože koje treba što je moguće više razapeti. Znaju znanje praotaca: da čudo pod sobom treba goreti i sagoreti; da mu treba stati na rep, a onda mu ruku staviti u grkljan; da ga treba dugo i dugo mučiti i zlostavljati, tako da glogov kolac, poboden u glavu, smatra za nagradu.⁹⁷ (Bulatović 1972, 113)

Andererseits rechtfertigen die Vergewaltiger – die mit dem Boden verbundenen Hochzeitsgäste – ihren abscheulichen Akt durch das Besitzrecht, das sie für sich beanspruchen. Die Vergewaltigung wird so zu einer rituell vollzogenen Wiedervereinigung mit der Erde, bei der die vergewaltigte Mara lediglich als Mediator zwischen zwei zu Unrecht getrennten mythischen Schöpfungskräften figuriert: der Kraft der Männlichkeit und der gefügigen Schwäche der Mutter Erde.

⁹⁶ Die komplexe Relation zwischen Erzähler und Fokalisator wurde ausführlich von Mieke Bal ausgearbeitet, s. insbesondere Kapitel „Narration and Focalization“ in Bal 1991, 75–108.

⁹⁷ Für die Männer ist sie ein Ungeheuer. Nicht wie das aus Wasser und Schlick, sondern ein gewöhnliches irdisches Ungeheuer aus Knochen, Fleisch und Haut, das man umsomehr quälen muss. Sie kennen die Weisheit ihrer Urväter: man muss das Ungeheuer unter sich brandmarken und schließlich verbrennen; man muss ihm auf den Schwanz treten, muss ihm dann die Hand in den Kehlkopfstecken; es lange, lange quälen und misshandeln, bis es einen Schlehdornpfahl, der ihm in den Kopf gestochen wird, für eine Belohnung hält. (Bulatović 1960, 159–60)

Reci im da nisu prvi koji ti zadaju bol, i koji te ovako muče. Kaži im da ljudi rade to s tobom godinama. Uhvate te i pesnicama izudaraju. Kad potiljkom tresneš o zemlju, počnu da te peku. Ne prođe mnogo vremena a ti, većito tako dronjava i bosa, primetiš kako ti raste trbuh.⁹⁸ (Bulatović 1972, 114–115)

Maras Körper verliert so seine Selbstständigkeit und wird zum Erfüllungsgelhilfen eines alten Brauchs, dessen Gültigkeit man für die Gegenwart gewaltsam wiederherzustellen versucht. Natürlich war diese Verbindung nie gewaltlos; die enthemmte Dorfgemeinschaft wird dabei lediglich zu einem ironischen Zerrbild antiker Schöpfungsmythen. Sie sind das Paradigma der Wiederholung als Farce, aus der alles Lustige getilgt ist. Geblieben ist nur die hässliche Fratze einer zur übertriebenen Gewaltanwendung neigenden, patriarchal geprägten Gesellschaft, die ihre verbliebene Macht nur noch über Schwache und Außenseiter ausüben kann.

Im Mittelpunkt der Quälerei steht jedoch der Hahn. Die Peiniger wollen den Hahn töten, da sie genau wissen, dass sie auf diese Weise auch Muharem verletzen werden:

Muharem je rukama zaklanjao petla, želeći da ga nevelikim i kostobolnim zagrljajem sakrije. Kaputić poderani otkopčavao je i trpao petlove noge u nedra. Sva sreća što je petao shvatao opasnost, i što se nije branio: glavu svoju ponosnu zavlačio je Muharemu u rukav, rep savijao kao da se kroz plot provlači, a krila priljubljavao uz telo ne bi li bio manji i neprimetniji.⁹⁹ (Bulatović 1972, 101)

So wird eine Symbiose zwischen Mensch und Tier konstruiert. Wieder erfüllt der Hahn eine ihm eigentlich fremde Funktion: Er wird zum Wesen, das reflektieren und antizipieren kann – etwas, was sich im weiteren Verlauf des Textes bestätigen wird und weiter ausgearbeitet werden soll. Gerade diese Konstellation macht die Frage nach der Bedeutung des roten Hahns (seine Farbe ist seine einzige distinktive Eigenschaft) und seiner Funktion innerhalb des Erzähltextes immer virulenter. Die tiefe Zuneigung Muharems zu seinem Hahn, die, wie bereits oben erwähnt, rational nicht zu erklären ist, deutet

⁹⁸ Sag ihnen, dass sie nicht die ersten sind, die dir Schmerz bereiten und dich so quälen. Sag ihnen, dass die Männer das schon jahrelang mit dir tun. Sie fangen dich und schlagen dich mit den Fäusten blau. Wenn du dann mit dem Hinterkopf auf die Erde fällst, sind sie schon dabei, dich zu versengen. Es vergeht nicht viel Zeit, eh du, zerlumpt und barfuß wie du bist, es bemerkst, dass dein Bauch wächst. (Bulatović 1960, 162)

⁹⁹ Muharem schützte den Hahn mit den Händen und versuchte, ihn durch eine vorsichtige Umarmung zu verstecken. Er knöpfte das zerrissene Jäckchen auf und stopfte die Beine des Hahnes in seine Brust. Zum Glück begriff auch der Hahn die Gefahr und wehrte sich nicht: er steckte sein stolzes Haupt in Muharems Ärmel, bog den Schwanz, als ziehe er sich durch einen Zaun, und schmiegte die Flügel an den Körper, um so vielleicht kleiner und unauffälliger zu erscheinen. (Bulatović 1960, 143)

auf eine Dimension des Textes an, die sowohl das Physische als auch das Psychische übersteigt. Deshalb ist der Hahn in etwas eingeschrieben, das ich, vage und uneindeutig, als „kulturellen Code“ bezeichnen möchte. Damit soll freilich nicht gesagt sein, dass der Hahn Träger einer besonderen kulturellen Funktion ist, sondern vielmehr, dass er dazu neigt, sich in Kategorien des Kulturellen, also des Nicht-Natürlichen, zu verwirklichen. Aus dieser außerordentlichen Konstellation entspringt das Symbolische,¹⁰⁰ das den Hahn mit Muharem verbindet und sie beide von dem Rest der Gesellschaft – wiederum durch die Hochzeitsgäste symbolisch dargestellt – unterscheidet. Eben aus dieser Verbindung resultiert die körperliche Unzerstörbarkeit des Hahns. In diesem Zusammenhang unterscheidet er sich von Muharem, den der Mob letztendlich umbringen wird. Nur so ist auch die Flucht des Hahns in den Himmel zu deuten.

Ein Blick auf die Eskalationsstufen zeigt, wie sich die Handlung von einem realistischen Code entfernt und in die Richtung des Phantastischen abdriftet. Die Gewalt, die der Pöbel an Muharem ausübt, setzt im Kapitel *Kajica se igra s jaretom* (*Kajica spielt mit dem Zicklein*) ein. Zuerst wird Muharem angegriffen und in die Luft geworfen.

Plovila je nad usklobučalom svetinom Muhareмова glava sa zaleđenim osmehom praštanja, s malim grčem bola oko usana; plovila i ljuljala se, padajući negde, potanjajući i izranjajući ponovo, pseći iskežena, grbava i krvava. Širio je svoje tanke ruke, mlatao njima kao nedotučena vrana krilima, jedva održavajući ravnotežu; leđa su mu se gola pokazivala, pršljenovi kičme ocrta-vali na tankoj koži; noge su mu izgažene štrčale iznad gomile crvenih glava, dok mu je laki trup tela padao negde dole, na ruke koje su ga dočekivale da bi ga što više u vis odbacile.¹⁰¹ (Bulatović 1972, 103)

¹⁰⁰ Slobodanka Šarenac interpretiert das Symbolische im Roman in einem anderen Code, der aber den existentialistischen, den ich bevorzuge, keineswegs ausschließt. Für sie ist die Hochzeit eine grotesk verdrehte Variante des Aufopferungsrituals. Muharem und sein Hahn sind sodann ein gespaltenes Wesen, das im Ritual wieder zur Einheit findet. Zu diesem Schluss kommt sie, indem sie auf die verstärkte Funktion des Herzens – als Symbol der Identität – verweist. Weiterhin, und das lässt sich bezweifeln, sieht sie in den Szenen der Opferung Muharems und des Hahns einen Hinweis auf die mögliche Rettung der Welt: „Auf diese Art und Weise werden die Sünden von allen anderen Menschen gesühnt.“ (Šarenac 2009, 153) Mir scheint, dass dies zu weit greift. Die christliche Religion rückt in dieser Interpretation in den Vordergrund, aber Bulatović ist keineswegs ein religiöser Autor. Wenn man ihn mit dem Glauben in Verbindung bringen will, dann eher durch die Richtung der traditionellen, paganen Mythologie als durch die des hochentwickelten christlichen Glaubenssystems.

¹⁰¹ Muharems Kopf, mit einem eingefrorenen Lächeln des Verzeihens, mit einem kleinen Krampf von Schmerz um die Lippen, schwebte über dem brodelnden Menschenhaufen; er schwebte und schaukelte, irgendwo fallend, untertauchend und von neuen auftauchend, hündisch grinsend, zerkratzt und blutig. Er breitete seine dünne Arme

In der zitierten Textstelle wird deutlich, wie Muharems Körper vogelähnliche Eigenschaften annimmt und sich dadurch der Gestalt des Hahns annähert. Jene, die ihn in die Luft werfen, werden als rotköpfig beschrieben und so auch assoziativ in Verbindung mit dem Hahn gebracht. Dazu kommt, dass er zum Vogel wird und eine Art des Flugs imitiert. Auf diese Weise entspinnt sich ein komplexes Netz von Assoziationen, das die Grenzen zwischen den Protagonisten verwischt und sich zunehmend phantastischer Elemente bedient. Der alte Ilija beobachtet diese Situation – er leidet an Schuldgefühlen, weil er der Pöbel eigens dazu ermuntert hatte, Muharem zu quälen. Dieser indes hat das Gefühl, in den Himmel zu fahren: „Izbačen s dosad najviše snage, pakosti i zlovolje, zu urlik i vrisku, krenuvši gore raširenih ruku, Muharem oseti da mu je to poslednji let u nebo, i da ga niko neće dočekati dok bude padao.“¹⁰² (Bulatović 1972, 106f.) Und dennoch ist Muharems „Flug“ freilich stets die Möglichkeit des Falls eingeschrieben. Hierin liegt auch der Unterschied zum roten Hahn, der in seinem Flug nicht aufzuhalten ist.

Die letzte Eskalationsstufe wird in dem Moment erreicht, in dem sich die Gewalt der Hochzeitsgäste unter Mrkojes Führung dem Hahn zuwendet. Sie ist von einer anderen Kategorie als diejenige, die Muharem und Mara zu erdulden haben. Der Hahn ist nicht – oder nicht ausschließlich – als Tier zu betrachten, sondern trägt die kulturellen Codes in sich, die ihn als Träger der allgemeinen Werte determinieren. Wenn man daran denkt, dass existentialistische Literatur das Problem des Erreichens der Freiheit in ihren Mittelpunkt stellt (und aus der pessimistischen Vision das Scheitern dieses Projekts voraussetzt), so wird klarer, in welchem Maße der „Titelheld“ des Romans dieses Streben symbolisiert. Die Gewalt gegen ihn ist folglich auch eine Gewalt gegenüber der Freiheit im Allgemeinen, ein Akt mit dem die Freiheit suspendiert wird.

Kaum haben sich die Gewalttäter an Muharem vergangen, wollen sie dessen Hahn in ihren Besitz bekommen. Muharem kann sich zwar kurze Zeit wehren, ist aber schließlich zum Aufgeben gezwungen. Der nächste Akt der Peiniger ist, den Hahn trunken zu machen. Wie Muharem beobachten muss, gipfeln die drastischen Szenen sinnloser Quälerei in einem Exzess der Unmenschlichkeit:

aus, schlug damit um sich, wie eine noch nicht völlig totgeschlagene Krähe mit ihren Flügeln, ohne das Gleichgewicht halten zu können; sein nackter Rücken blitzte auf, die Rückenwirbel zeichneten sich auf der dünnen Haut ab; seine zertretenen Füße ragten aus dem Haufen roter Köpfe hervor, während der leichte Rumpf irgendwo nach unten fiel, auf Hände, die ihn auffingen, um ihn sogleich wieder in die Höhe zu werfen. (Bulatović 1960, 145)

¹⁰² „Mit größerer Gewalt, Bosheit und Wut als bisher, unter Gejohle und Geschrei hinaufgeschleudert, mit ausgebreiteten Armen nach oben fliegend, fühlte Muharem, dass dies sein letzter Flug in den Himmel war und dass ihn niemand mehr auffangen würde, wenn er fiel.“ (Bulatović 1960, 149)

Onda se nikad više ne bih digao, pomisli Muharem, niti bih ovako dobro mogao da vidim šta se zbiva s mojim crvenkom. Sad vidim gotovo sve, i dobro mi je. Eno, sad mu opet sipaju rakiju u ždrelo. Mrkoje to radi, stalno sipa iz rakij-ske čašice. Ali njemu je i to mnogo. Crći će, jer ga niko dosad nije tako častio. Pući će mu maleno srce, veselje će im se pokvariti, a ja ću ostati bez ičega i bez ikoga na svetu.¹⁰³ (Bulatović 1972, 129)

Himmelwärts

Der titelgebende rote Hahn trägt eine nicht zu unterschätzende und gleichzeitig nicht vollkommen zu entschlüsselnde Rolle. Auf die Frage, weshalb Muharem seit seiner Rückkehr von einem roten Hahn begleitet wird, liefert der Text keine direkte und eindeutige Antwort, ebenso wenig auf die Frage, wer oder was der rote Hahn ist und was er folglich bedeutet. Auch die vielen Fragen der Dörfler zu seinem roten Begleiter, denen sich Muharem ausgesetzt sieht, weisen auf eine irrationale und nicht gänzlich von der Interpretation zu entschlüsselnde Indifferenz hin. Der rote Hahn bleibt, kurzum, unzugänglich für den Verstand äußerstehender Akteure,¹⁰⁴ wobei wiederum Muharem selbst ein geradezu emotionales Verhältnis zu ihm verbindet, das keiner rationalen Erklärung bedarf. Dazu kommt die Tatsache, dass der rote Hahn als austauschbar erscheint. In der persönlichen Ökonomie Muharems wird der eine durch den nächsten ersetzt, aber jeder neue Hahn ist seinem Vorgänger gleichwertig.

Mrkoje bezeichnet den Hahn als „crveni đavo“ (129), als „rote[n] Teufel“ (184). Diese Bezeichnung zeugt von jenem Unbehagen, das die Hochzeitsgäste dem Hahn gegenüber hegen. Das wird in dem Moment besonders sichtbar, in dem er ihnen entkommen kann. Er fliegt auf einen Kirschbaum und betrachtet die Hochzeitgesellschaft von oben aus einer dominanten, alles umfassenden Perspektive. Doch auch in dieser erhöhten Position ist er den gewalttätigen Übergriffen der Dorfbewohner, die versuchen, ihn vom Baum zu schaffen, weiterhin ausgesetzt. Sie werfen Gegenstände nach ihm

¹⁰³ Dann würde ich nicht wieder aufstehen, nicht mehr sehen können, was mit meinem Roten geschieht, dachte Muharem. Jetzt sehe ich beinahe alles, und es bekommt mir wohl. Da, jetzt schütten sie ihm wieder Schnaps in den Rachen. Mrkoje tut das, immerfort gießt er dem Hahn aus dem kleinen Schnapsglas ein. Aber für ihn ist auch das zuviel. Er wird krepieren, weil ihn bisher noch niemand so bewirtet hat. Sein kleines Herz wird platzen, es wird ihr Vergnügen verderben, und ich selbst werde ohne etwas und ohne jemanden auf der Welt zurückbleiben. (Bulatović 1960, 183)

¹⁰⁴ Das bedeutet nicht, dass sie nicht nach den Lösungen des Rätsels suchen. Muharem wird gefragt, ob er, wegen der Farbe des Hahns, ein Kommunist sei (85), oder ob der Hahn ein „Walache“ (ein Orthodoxer) oder ein „Türke“ (ein Muslim) sei. Die Meute bedient sich hier offensichtlich der politischen Klischees, die wesentlich zur gesteigerten Gewaltbereitschaft beitragen.

und versuchen, Muharem zu zwingen, ihn herunterzulocken. Nachdem er dies ablehnt – Mrkoje sagt ihm, er wolle den Hahn in heißes Wasser werfen und aus ihm Suppe kochen – greifen sie zum letzten Mittel und schießen mit Gewehren auf ihn. Der Hahn, in der Krone des Kirschbaums versteckt, schwingt sich schließlich gen Himmel empor:

Petao se na pucanj na trenutak zaustavi: koliko da vidi ko mu se to smeje, i ko to za njim prosipa vatru i olovo. Osta dugo tako podignute glave, opuštenih kandži i raširenih krila. A kad kroz perje propusti i treće užareno zrno, trže se i viknu pravo gore.

Možda bi i pao da nije bilo plotuna i kuršuma koji su ga stizali. Ljudi su pogledali niz cevi, klatili se i pucali, vikali i podvrisivali, a prazne i dimljive čaure padale su im oko nogu. Dugo su tako pucali. Dimila se iskraj njih grejana voda; belele su se iznad kotlova zubine muškobanjastih ženturača.¹⁰⁵ (Bulatović 1972, 149)

Gerade diese unwahrscheinliche Wende, dass es dem Klan trotz aller Bemühungen nicht gelingt, den Hahn in seinem Himmelflug aufzuhalten, bekräftigt die Nähe des Textes zur Gattung der Phantastik und legt zugleich eine symbolische Lesart des Geschehens nahe. Die symbolische Dimension weist auf Bulatovičs Nähe zum Existentialismus hin. Die Amalgamierung von Existentialismus und Phantastik, deren gegenseitige Affinität nie besonders ausgeprägt war, wird dabei über die Verwendung karnevalesker Topoi ermöglicht, die in dieser Konstellation gleichsam als poetologische Nahtstellen wirken. Das Karnevaleske tritt in Bulatovičs Roman überwiegend in seiner diabolischen und abgründigen Seite in Erscheinung. Diese Akzentuierung macht es jedoch erst anschlussfähig für eine Überkreuzung mit den Diskursen des Existentialismus und dem typisch existentialistischen Pessimismus. Obwohl getroffen, fliegt der rote Hahn weiter himmelwärts und entschwindet in ungeahnte Höhen. Seine Farbe färbt sogar die Sonne rot. Die Frage ist: Wie gelingt ihm dies mit allen seinen Verletzungen? Und noch wichtiger: Was passiert mit seiner Austauschbarkeit? Kommt wieder ein neuer Hahn an seiner Stelle auf die Erde oder bleibt er ohne Nachfolger, da seine Aufga-

¹⁰⁵ Auf den Schuss hin hielt der Hahn einen Augenblick still: nur soviel, um zu sehen, wer ihn da auslachte und Feuer und Blei über ihn ausgoss. Er verhielt lange so mit eingezogenen Kopf, hängenden Krallen und ausgebreiteten Flügeln. Und als er durch die Gefieder auch die dritte glühende Kugel durchließ, zuckte er zusammen und schwang sich irgendwo aufwärts.

Vielleicht wäre er sogar gefallen, wären nicht die Salven und Kugeln gewesen, die ihn allmählich einholten. Die Männer zielten, wankten und schossen, schrien, wieherten, und die leeren, rauchenden Kapseln fielen um ihre Füße. Lange schossen sie so. Neben ihnen dampfte das gewärmte Wasser, über den Kesseln schimmerten weiß die Zähne der derben Weibsbilder. (Bulatović 1960, 211)

be erfüllt ist? Auf jeden Fall kann Muharem nicht mehr als sein Träger und schwacher Beschützer agieren. Er stirbt mit dem Mund voller Erde und Blut, sich dessen unbewusst, „da je zubima zagrizao zemlju. Ni da mu se u prašini koprčalo prostrano i neuništivo srce.“¹⁰⁶ (Bulatović 1972, 180)

Es ist bezeichnend, dass die beiden Pseudoapostel Jovan und Petar das Schlusswort haben. Ihnen obliegt es, zumindest etwas von all dem Zerbrochenen wieder in Ordnung zu bringen. Das letzte Kapitel *Ljudi, kosti i psi* (*Menschen, Knochen und Hunde*) beginnt mit der Beschreibung ihres Gemütszustands nach der im Hauptteil beschriebenen makabren Hochzeit, der sie als neutrale Betrachter beigewohnt hatten. Jovan und Petar streifen ohne klares Ziel umher. Über ihren Köpfen kreist nun ein Adler; womöglich tritt er an die Stelle von Muharems Hahn. Der Adler aber ist, im Gegensatz zum Hahn, der die Nähe zu menschlichen Wesen sucht, immer schon von letzteren abgehoben und unerreichbar, weswegen Jovan und Petar nur den Hahn hören können. Auf den ersten Blick scheint es, dass er sich aus der Ferne meldet, aber dann wird den beiden klar, dass seine Stimme aus ihren Inneren kommt.

Petlići u grudima kukuriču, i to više ne slušaju samo oni. Kukurikanje to jasnije je od orlovog pištanja i može se nadaleko čuti. Pesa bubri i pretvara se u bujne mlazeve puteva koji od mesta na kom leže šikljaju na sve četiri strane zemlje. Putevi prolaze kroz njihove oči što ključaju. Putevi zuje kroz njihov zemljani mozak. Putevi šibaju preko njihovih okoštalih nogu. Putevi ostavljaju krvave tragove na njihovoj prljavoj koži. Putevi gmižu i po nebu i po zemlji.¹⁰⁷ (Bulatović 1972, 182f.)

Im Unterschied zum roten Hahn ist der Adler nicht nur schwarz, sondern in der Symbolik des Romans ein Vogel der Höhe, was es unmöglich macht, ihn mit bloßem Auge zu erkennen. Seine Freiheit ist indes nicht symbolisch auf die Freiheit der Menschen zu übertragen. Auch im Sinne dieses Endes bleibt *Crveni petao leti prema nebu* ein zutiefst pessimistischer Text, dessen groteske Züge keineswegs zur Erheiterung dienen können.

¹⁰⁶ „... dass er mit den Zähnen in die Erde gebissen hatte. Und nicht, dass im Staub das große, unverwüstliche Herz zappelte.“ (Bulatović 1960, 255)

¹⁰⁷ Die Hähne in der Brust krächten, und nicht nur sie hörten es. Dieses Krähen war deutlicher als das Geschrei des Adlers und weithin zu hören. Der Gesang schwoll an und verwandelte sich in üppige Strahlen, die wie Straßen von dem Ausgangspunkt, auf dem sie liegen, in alle vier Richtungen der Welt spritzen. Die Wege führen durch ihre kochenden Augen. Die Wege sausen durch ihre tönernen Gehirne. Die Wege peitschen ihre verknöcherten Füße. Die Wege hinterlassen blutige Spuren auf ihrer schmutzigen Haut. Die Wege kriechen über Himmel und Erde. (Bulatović 1960, 260)