

4. Skatologische Sprache des Karnevals

Miodrag Bulatović – Der Held auf dem Rücken des Esels

Wenn ich den Roman *Crveni petao leti prema nebu* als einen im existentialistischen Modus verfassten Text einordnen konnte, dann ist Bulatovićs zweiter Roman *Heroj na magarcu* (*Der Held auf dem Rücken des Esels*) eindeutig in das Karnevaleske einzugliedern. Auch wenn der erstere, wie wir gesehen haben, zwar Elemente des Grotesken beinhaltet, das das Karnevaleske in sich trägt, dominiert eindeutig die tragische Dimension des gesellschaftlichen Zerfalls und die damit verbundene Zerstörung des Individuums, insbesondere im Finale des Romans. Diese existentialistische Schicht, die topographisch in der montenegrinischen Kleinstadt Bijelo Polje¹⁰⁸ situiert ist, wird – zumindest auf den ersten Blick – im zweiten Roman vom Tragischen ins Komische überführt. In diesem Kontext will ich zunächst die verwickelte und verwirrende Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung des Romans verfolgen.

Wie ich später in der Analyse von Mirko Kovačs *Schafott* zeigen werde, waren die politischen Autoritäten in den südöstlichen Teilen Jugoslawiens stets bemüht, alle ideologisch nicht konformen literarischen Werke zu bändigen oder, als letztes Mittel, zu verbieten. Die Zensur verfuhr im Fall von Bulatovićs Roman eigenartig, beinahe paradoxal: *Heroj na magarcu* wurde zuerst 1964 in der Zeitschrift *Savremenik* veröffentlicht. Die Reaktion der politischen Akteure war heftig, eine Publikation in Buchform war nahezu ausgeschlossen und wurde dementsprechend verhindert. Da Bulatović als Autor im Westen schon bekannt war und durch zahlreiche Ausgaben und Übersetzungen in mehr als 30 Sprachen einen beträchtlichen Ruhm erlangt hatte, wurden die deutsche

¹⁰⁸ Auch in *Crveni petao leti prema nebu* ist die montenegrinische Stadt Bijelo Polje erkennbar, wenn auch nicht konkret benannt. Deshalb blieb die Stadt als ein Ort versteckt, der Allusionen hervorruft und nur in Allusionen zu erkennen ist. Eine Abgrenzung von der Realität schafft der Erzähler auch in *Heroj na magarcu*, wenn er im Motto die Adäquatheit des Toponyms in Frage stellt: „Bijelo Polje koje stoji u ovoj svesci nije Bijelo Polje sa mape. To je Bijelo Polje iz jedne druge topografije, pesničke. Pozornica krvavih zbivanja, opisanih u ovoj hronici, jedno je drugo Polje, svakako ne Bijelo. Varošici, Polju na Limu, koja je takođe iz sna i iz uspomena, dodat je pridev Bijelo, slikovitosti radi, kontrasta radi, boje radi, ne zbog blaćenja, te su sličnosti s gradom sa karte slučajne.“ (Bulatović 1989, 5) [Das Bijelo Polje, das in diesem Heft erwähnt wird, ist nicht das Bijelo Polje von der Landkarte. Es ist das Bijelo Polje aus einer anderen Topographie – einer poetischen. Die Bühne der blutigen Ereignisse, die in dieser Chronik beschrieben werden, ist ein anderes Polje, jedenfalls kein weißes. Der Kleinstadt, Polje am Fluss Lim, das ebenfalls einem Traum und Erinnerungen entspringt, wurde das Adjektiv weiß hinzugefügt – der Anschaulichkeit wegen, des Kontrasts wegen, der Farbe wegen, nicht um es zu verunglimpfen. Etwaige Ähnlichkeiten mit der Stadt von der Karte sind rein zufällig.]

und die französische Übersetzung des neuen Romans schon im Jahr 1965 publiziert, also noch vor Erscheinen des serbischen Originals.¹⁰⁹ Erst danach, 1967, kam es zur ersten jugoslawischen Veröffentlichung – nicht in Belgrad, sondern im kroatischen Rijeka, was auch eine Konstante im Prozess der Umgehung von Verboten im Jugoslawien der 1960er-Jahre war. Die Zensur konzentrierte sich auf die unbotmäßige Weise, in dem der Roman den Krieg und den Partisanenkampf gegen die italienische Okkupation darstellt, betraf aber auch die im Roman ins Absurde getriebene sexuelle Freizügigkeit. Zugleich wurde von politischer Seite betont, dass Bulatović kein wahrheitsgetreues, sondern ein verzerrtes Bild von seiner montenegrinischen Heimat liefere.

Die Veröffentlichungsgeschichte des Romans – dazu gehören auch die zahlreichen Änderungen, die Bulatović in späteren Ausgaben vornahm – spielt für meine Untersuchung eher eine untergeordnete Rolle. Sie zeugt allerdings davon, wie sich die Politik auf gewaltsame Weise in Literatur und Kunst einmischte. Über die Verflechtung von Literatur (oder Sprache) und Politik jedoch, die auch für Bulatovićs Prosa zentral ist, vermag sie wenig Auskunft zu geben. Zensoren tendieren dazu, sich auf das Politische zu konzentrieren, das sich in strittigen Aussagen kumuliert, und komplexe, verborgene Inhalte zu übersehen – oder sie sind nicht imstande, sie aufzudecken. Das führt zu einer einseitigen, auf das Oberflächliche gerichteten Interpretation, die der Gesamtheit eines Textes letztendlich nicht gerecht werden kann. Auch eine entgegengesetzte Lektüreart, den Text als ausschließliche und eindeutige Kritik des sozialistischen Systems zu interpretieren, greift zu kurz, vernachlässigt sie doch jene Momente, die ihn weiter in Richtung einer karnevalesken Verkehrung der Wirklichkeit führen. Deshalb werde ich in mehreren Schritten die maßgeblichen Elemente darlegen, die in diese Richtung weisen, und dann versuchen, sie als eine solche Einheit darzustellen, die auf eine umfassende Deutung der Lebenswelt abzielt. Dadurch wird sich ein karnevaleskes Bild ergeben, das weit von der Poetik des Realismus entfernt ist, und eine alternative Wirklichkeit schafft. Diese soll eigenartig und selbstbestimmt sein; außerdem ist sie politisch, weil sie die Politik als ein zentrales Moment des menschlichen Lebens betrachtet und beinhaltet. Die Politik erscheint als Schicksal, das, da unterdrückt, im Modus des Karnevals zum Vor-

¹⁰⁹ Aufschluss über die Popularität Bulatovićs und seines neuen Romans in Deutschland gibt etwa die ausführliche Rezension, die unmittelbar nach der Veröffentlichung in der *Zeit* erschien. Dort wird der Autor gefeiert als „der hoffnungsvollste jüngere Schriftsteller serbokroatischer Zunge.“ Der Rezensent merkt aber auch kritisch an: „Man weiß noch nicht recht, worauf der Verfasser eigentlich hinaus will, nicht einmal, wo gelacht werden darf.“ (N.N. 1965) Auch spätere kritische Stimmen, die über Bulatović schreiben, sind sich oft einig, dass er die Kontrolle über seinen Erzähltext verliert, dass ihn seine Überschwänglichkeit verführt, einen Überfluss an rhetorischen Figuren zu produzieren und im Allgemeinen die Sprache damit überzustrapazieren.

schein kommen muss. Damit rückt die verkehrte Welt in den Mittelpunkt.¹¹⁰ In einem ersten Schritt werde ich sie und ihre Funktion in der Dimension des Topographischen untersuchen.

Bijelo Polje als Ort der Groteske

Bijelo Polje ist eine Kleinstadt im montenegrinischen Teil des Sandžaks. Sie befindet sich dicht an der Grenze zu Serbien und wird ungefähr zu gleichen Teilen von orthodoxen Montenegriner*innen und muslimischen Bosniak*innen bewohnt. Während des Zweiten Weltkrieges war sie, wie ganz Montenegro, von Italien besetzt. Bulatović greift den historisch belegten Zeitpunkt auf, an dem sich diese Okkupation dem Ende nähert und Italien vor der militärischen Niederlage steht. Obwohl das genaue Datum nicht erwähnt wird, ist davon auszugehen, dass die Handlung im Sommer 1943 stattfindet, kurz vor der Kapitulation Italiens. Die anarchischen Szenen des Verfalls korrespondieren mit der hyperbolischen Darstellungsweise. Noch größere Ausdruckskraft erlangen sie durch ihre Konzentration auf eine relativ kleine Gegend, die so metonymisch für ganz Montenegro zu stehen vermag. Die Ereignisse außerhalb der Stadt werden nur mittelbar dargestellt, die von Partisanen beherrschte Umgebung bleibt eine Randzone, die für das Zentrum eine Bedrohung ist, ohne dass diese Bedrohung erzählerisch konkretisiert wird. Die Kämpfe spielen in der Handlung keine aktive Rolle, es werden nur sparsame Informationen über die vordringenden Truppen der Kommunisten und ihre Scharmützel mit den Italienern geboten.

Bijelo Polje wird weiter zusätzlich „verkleinert“: Es wird aufgeteilt in Stadtviertel, von denen jedes für sich einen grotesken Mikrokosmos bildet. Die Situation, in der die Handlung inszeniert wird, ist eine des Zerfalls, wobei sich die allgemeine Destruktion vom Zentrum aus die Peripherie ergreift. Während im Zentrum die Insignien der Macht konzentriert sind,¹¹¹ wird

¹¹⁰ Wie Renate Lachmann postuliert, geht es „[i]n der Verkehrung [...] um die konzeptuelle, symbolische oder rituelle Konstruktion einer die vorfindliche Welt antithetisch konfrontierenden Gegenwelt, einer alternativen Welt mit umgekehrten Vorzeichen. Invertiert werden die die Alltagspraxis bestimmenden Werthierarchien, Sozial- und Geschlechterordnung, Logik, Raum- und Zeitkonzepte, Kausalnexus, Relation von Mensch und Tier, Mensch und Ding ebenso wie das Verhältnis von Alltäglichem und Außerordentlichen, Diesseits und Jenseits.“ (Lachmann 2001) Wie später zu sehen sein wird, erfüllt Bulatovićs Roman fast alle hier verzeichneten Bestimmungen einer alternativen Welt.

¹¹¹ Auf gewisse Weise wird das Zentrum dadurch entwürdigt, dass sich in seiner Mitte die öffentliche Toilette befindet. Außerdem wird Bijelo Polje selbst von dalmatinischen Prostituierten mit Venedig und Dubrovnik verglichen. Die montenegrinische Stadt bezeichnen sie, wohl ironisch, als „najisturenijim i najistočnijim gnezdom i ćenifom Imperije.“ (Bulatović 1989, 173) [das am weitesten vorgeschobene und östlichste Nest und Abort des Imperiums.]

die Peripherie von „Abschaum“ jeglicher Art dominiert: Besonders die Roma-Frauen sind allen nur erdenklichen Beleidigungen durch den politisch inkorrekten Erzähler ausgesetzt. Schon der Name ihrer „mahala“ (Stadtviertel), „Posran-potok“ (Beschissener Bach), ist erniedrigend. Die Roma-Frauen, die dieses Viertel bewohnen, sind ausschließlich Prostituierte. Hinzu kommt ihr als abscheulich bis ekelhaft geschildertes physisches Aussehen. Somit deutet das Verfahren auf eine Angleichung des Raums an die Figuren, die ihn bewohnen – äußerste Hässlichkeit trifft auf äußerste Hässlichkeit:

Čelna drugog reda Ciganki iz Posran-potoka baci pred generalove noge buket sandžačkog cveća i još jednom kliknu da žive prijatelji. Bila je ogromna, glavata, s naglašenim brčićima, i držala je visoko iznad glave talijansku zastavu s izvezenim fašističkim znakom, sekiricom, po sredini. General presta da je gleda, ali je zapamti – bila je, kao druge, okrečena odozgo pa do grla. General Besta zaustavi pogled na Ciganki iza brkate, ona je na nekom nerazumljivom jeziku Posran-potoka pokušavala da otpeva *Giovinezza*. Bila je široka, kratka, gušava. Učutkaše je ostale Ciganke, oteše joj crnogorsku trobojku s krstom i dadoše je tamnoputom podvodaču, Pljevljaku. Sedma i osma Ciganka bile su bliznakinje, dok je jedanaesta u redu morala biti njihova sestra – sve tri su bile u muslimanskim šalvarama, košuljama od lažne talijanske svile, zabrađene izvezenim i zelenim maramama. General zapamti njihove debele i otekne usne, mandovske oči s kolotovima, pletenice okićene veštačkim draguljima, đinduvama, talijanskim novčićima. Dvadeseta, posljednja u redu sandžačkih Ciganki, imala je krupne i vrljave oči, tako da ni snimatelji, a kamoli general Besta, nisu mogli znati koga je gledala – vojsku, svitu na tribini ili, naprosto, zastave što su se vijorile na jarbolima. General zadrža u sećanju ženine isturene i preguste zube, obraze koji su bili abisinski crni i izbrazdani, pa zažele da je više nikad ne sretne.¹¹² (Bulatović 1989, 171f.)

¹¹² Die Vordere der zweiten Reihe von Zigeunerinnen aus Posran-Potok warf dem General einen Strauß Sandžak-Blumen zu Füßen und rief noch einmal aus: „Es leben die Freunde“. Sie war riesig, hatte einen großen Kopf, betonte Schnurrhaare und hielt eine italienische Fahne mit eingesticktem faschistischem Symbol – einer Axt in der Mitte – hoch über dem Kopf. Der General hörte auf, sie anzusehen, aber er merkte sie sich – wie die anderen war sie von oben bis zum Hals weiß gekalkt. Der Blick des Generals Besta blieb an der Zigeunerin hinter der Schnurrbärtigen hängen – sie versuchte in irgendeiner unverständlichen Sprache von Posran-Potok, die *Giovinezza* zu singen. Sie war breit, klein und hatte einen Kropf. Die anderen Zigeunerinnen brachten sie zum Schweigen, rissen ihr die montenegrinische Trikolore mit dem Kreuz weg und gaben sie einem dunkelhäutigen Zuhälter aus Pljevlja. Die siebte und achte Zigeunerin waren Zwillinge, während die elfte in der Reihe wohl ihre Schwester sein musste – alle drei trugen muslimische Pluderhosen, Hemden aus falscher italienischer Seide und grün bestickte Kopftücher. Der General prägte sich ihre dicken, geschwollenen Lippen ein, die Zigeuneraugen mit dunklen Ringen, die Zöpfe geschmückt mit falschen Edelsteinen, Glitzerkram und italienischen Münzen. Die zwanzigste und letzte in der Reihe der Sandžak-Zigeunerinnen hatte große, schielende Augen, sodass we-

General Besta kommt nach Bijelo Polje, um eine Parade abzuhalten, welche die Stärke der italienischen Armee bezeugen soll. Das Empfangskomitee besteht aus den illustren Bewohnern der Stadt, aber auch aus Mitgliedern der Gesellschaft, die sich am Rande befinden und den italienischen Soldaten zu-meist Sexualdienste anbieten. So wird eine heterogene Gruppe beschrieben. Das Groteske betonen die unangemessenen Symbole – italienisch-faschistische oder montenegrinische Flaggen – und ihre Trägerinnen, die unverständliche Verwendung der fremden Sprache sowie die Unverständlichkeit der eigenen Sprache für alle, die außerhalb der engen Welt der „mahala“ existieren, verkörpern.

Posran-potok delegiert seine Vertreterinnen zur Feier der Ankunft. Gleichzeitig aber korrespondiert der Name des Vororts mit dem Ort, den man in Bijelo Polje, also im Zentrum des Mikrokosmos, nach Reparaturarbeiten wieder einweihen soll: die öffentliche Toilette,¹¹³ die die Königin Italiens und die Prinzessin von Montenegro, Jelena, der Stadt vor einiger Zeit stiftete.

Prije neki dan, baš na svetu nedelju, dio građana koji je lojalan federalnoj Crnoj Gori, Petrovićima i Italiji, Imperiji, uz koju smo kao šipka uz pušku, skupio se ispred nužnika, slavnog, istorijskog nužnika, poklona kraljice Jelene, Nikoline umne šćeri a Vittoriove vjerne ljube, skupio se narod, kažem, da proslavi dvogodišnjicu otvaranja građevine i objekta koji, na užas ostalog i nelojalnog nam dijela mještana, besprekorno radi, služi nuždanima...¹¹⁴ (Bulatović 1989, 109)

Wieder kommt es zur Vermischung von Niederem und Erhabenen. Die unerträgliche Umgebung der Roma-Viertel steht parallel zu der angeblich so fortschrittlichen, an die Standards des 20. Jahrhunderts angepassten Stadtmitte, deren Toilette jedoch wie das genaue Gegenteil von Reinheit wirkt, wie eine

der die Kameramänner noch General Besta wussten, wen sie eigentlich ansah – das Militär, das Gefolge auf der Tribüne oder einfach nur die wehenden Fahnen auf den Masten. Der General behielt ihr vorstehendes, dichtes Gebiss in Erinnerung, die abessinisch schwarzen und zerfurchten Wangen – und wünschte sich, ihr niemals wieder zu begegnen.

¹¹³ Über die karnevaleske Rolle der Toilette vgl. Bošković 2008. Sie hebt hervor, dass „die Toilette, ein Geschenk von Königin Jelena, [...] emporsteigt bis zu einer eigenartigen Groteske und dabei dem gesamten Verfahren der Degradierung aller Werte (und Personen!) treu bleibt.“

¹¹⁴ Vor ein paar Tagen, genau am heiligen Sonntag, versammelte sich ein Teil der Bürger, die dem föderalen Montenegro, den Petrovićs und Italien, dem Imperium, treu ergeben sind – an das wir uns halten wie der Kolben ans Gewehr – vor dem Abort, dem berühmten, historischen Abort, ein Geschenk der Königin Jelena, der klugen Tochter von Nikola und der treuen Gattin von Vittorio. Das Volk versammelte sich, sage ich, um den zweiten Jahrestag der Eröffnung dieses Bauwerks und Objekts zu feiern, das – zum Entsetzen des übrigen, uns nicht loyalen Teils der Ortsbewohner – einwandfrei funktioniert und den Bedürftigen dient...

Kloake. Diese Kloake ist Sammelstelle für alle Abfälle, die sich während der Herrschaft der Italiener und ihrer lokalen Verbündeten in Montenegro angesammelt haben. Deshalb ist die Toilette auch eine Allegorie¹¹⁵ der Okkupation. Diese Tatsache befreit sie allerdings nicht von ihrer konkreten Funktion innerhalb des Erzähltextes, die sie eindeutig als realen Ort legitimiert.¹¹⁶ Aufgrund dieses ihren realen Status und der damit verbundenen hyperbolischen Übersteigerung avanciert sie zum seltsamen Zentrum der Stadt, und wenn die Toilette das Zentrum der Stadt – und metonymisch des Staates – wird, dann ist das eine wirkungsvolle Aussage über die allgemeine Situation in den gesellschaftlichen Strukturen Montenegros. Für die Kommunisten allerdings ist eine Involvierung ihrer Helden in die geschilderte groteske Einweihung einer dysfunktionalen Toilette im besten Fall suspekt, im schlimmsten unzulässig. Das bringt mich zu den Figuren, die dieser seltsam anmutenden Konstellation beiwohnen.

Die Figuren der Groteske

Die Hauptmerkmale der Figurendarstellung im Roman bestehen in Stereotypisierung und Klischeehaftigkeit. Die Figuren entsprechen in Aussehen und Agieren den gängigen Erwartungen und Vorstellungen, wobei sich diese Imaginierungen der Anderen besonders auf ihre nationale Zugehörigkeit konzentrieren.

Increasing national awareness and its political instrumentalization not only provided the themes and the characteristic typecasts for literary image formation, but also provokes the question if our images of the various nations are of

¹¹⁵ Es ist sinnvoll, diese Allegorie als eine Abweichung von der Poetik des Karnevals zu betrachten. Man kann sie auch als einen Hinweis auf den Roman *Crveni petao leti prema nebu* interpretieren, der, wie ich schon gezeigt habe, mit den Positionen des allegorischen Existentialismus experimentierte.

¹¹⁶ „Kraljičin nužnik bio je poboden u samo dno Glavne ulice, tamo gde je počinjala strmina, litica, niz koju su se, sve do Lima, slivali urin i izmet. Nužnik je bio veći i gizdaviji od ostalih Kraljičinih ćenifa, izgrađenih širom zapostavljene Jelenine postojbine, Crne Gore. Ono što je ovu pišaonicu razlikovalo od pišaonica i govornarnica podignutim u ostalim gradovima Kraljičinog federalnog zavičaja, bila je voda, česma, na kojoj su, posle činodejstva, a i inače, umivane ruke i usta, prani obrazi i guzice.“ (Bulatović 1989, 189) [Das Klosett der Königin war ganz unten an der Hauptstraße errichtet worden, dort, wo die Steigung, der Abhang begann, über den Urin und Exkrement bis hinunter zum Fluss Lim hinabflossen. Dieses Klosett war größer und prächtiger als die anderen königlichen Toiletten, die über das vernachlässigte Heimatland der Jelena, Montenegro, verstreut waren. Was dieses Pissoir von den anderen, in den Städten der föderalen Heimat der Königin errichteten Pissoirs und Abortanlagen unterschied, war das Wasser – ein Brunnen, an dem man sich nach dem erledigten Geschäft, aber auch sonst, Hände und Mund wusch, Wangen und Hintern reinigte.]

an essential or fictional nature. The invention of the nation and clarification of what actually constitutes a nation are the two sides of the same historical coin. (Beller 2007, 11)

Bulatovićs Roman verwendet zwar nationale Stereotypen, macht dies aber spielerisch und mit reichlich Ironie, die sie zugleich infragestellt. Er erreicht damit eine Verfremdung der Stereotypisierung selbst, was sich als ein Charakteristikum des Romans erweist.

Das Resultat dieser Erzählstrategie ist, dass *Heroj na magarcu* eine Reihe von Figuren bietet, die, obwohl sie auf den ersten Blick plastisch wirken, eigentlich äußerst schematisch dargestellt sind. Sie sind einfach zu gruppieren, und in ihrer Konstruktion verzichtet der Erzähler weitgehend auf eine realistische, psychologisch wirksame Charakterisierung. Das Hauptmerkmal aller Figuren ist ihre Hypersexualisierung. Man kann sie sowohl bei ausländischen (italienischen, aber auch albanischen, dalmatinischen oder Roma-Protagonist*innen) als auch bei einheimischen finden. Der wichtigste Träger der überbordenden Sexualität ist die Hauptfigur des Romans, der Held auf dem Rücken des Esels, der potentielle oder – besser gesagt – sich als solcher aufspielende Kommunist Gruban Malić. Er ist von Anfang an durch seine unklare und undeutliche Identität determiniert: Obwohl Teil der montenegrinischen Gesellschaft, ist er das nur durch seine Ortsverbundenheit. Was die Blutsverwandtschaft mit der Gemeinschaft betrifft, ist er ein Fremder:

Nikad se nije saznalo ni ko mu je majka, a kamoli otac. Osvanuo je, jednog letnjeg jutra, nasred trga, kraj česme, zavijen u vunene pelene. Do podne niko nije hteo da ga uzme. Samo su gledali kako plače i kako ga prska voda, i raspravljali čiji bi mogao biti. I tek što zaključiš da ga je tu, po svoj prilici, ostavila jedna poljska cirkuska družina, što se neznano kud izgubila još pre zore, dojuri pop Vukić i, sporečavši se s hodžom, koji se takođe spremio da usvoji nahoće, odnese ga.¹¹⁷ (Bulatović 1989, 27)

Das Findelkind, dessen Herkunft ungewiss bleibt,¹¹⁸ beanspruchen sowohl die Orthodoxen als auch die Muslime. Der Sieg des orthodoxen Popen über

¹¹⁷ Nie erfuhr man, wer seine Mutter war, geschweige denn sein Vater. Eines Sommermorgens tauchte er mitten auf dem Platz neben dem Brunnen auf, eingewickelt in wollene Windeln. Bis zum Mittag wollte ihn niemand aufnehmen. Man beobachtete nur, wie er weinte und wie ihn das Wasser bespritzte, und diskutierte darüber, wessen Kind er wohl sein könnte. Gerade als man zu dem Schluss kam, dass ihn wohl eine polnische Zirkustruppe zurückgelassen habe, die sich noch vor der Morgendämmerung auf geheimnisvolle Weise aus dem Staub gemacht hatte, kam Pfarrer Vukić angerannt und nahm das Findelkind an sich – nachdem er sich zuvor mit dem Hodscha gestritten hatte, der es ebenfalls adoptieren wollte.

¹¹⁸ Es ist beachtenswert, dass über Malićs Verbundenheit mit einem polnischen Zirkus gemutmaßt wird. Der Zirkus ist eine moderne Emanation des Karnevals, wobei diese Verbundenheit Malićs mit dem Zirkus eher im Bereich der Spekulation liegt.

dessen Zugehörigkeit bestimmt das weitere Schicksal des Helden, dessen Name fast wie ein Oxymoron wirkt: Gruban ist abgeleitet von „grub“ (grob), während Malić ein Nachname ist, in dessen Stamm sich das Wort „mali“ (klein) befindet. Das Karnevaleske wird potenziert durch eine physische Eigenschaft Grubans: Sein Geschlechtsorgan ist riesig, im Unterschied zum Wuchs seines restlichen Körpers: „Nahoće je imalo mudašca deteta od šest ili sedam godina, larvicu s kapuljačom skoro do kolena.“¹¹⁹ (Bulatović 1989, 27) Diese seltsame Erscheinung wird zum wichtigsten Topos des Romans und zur Quelle seines hypersexualisierten Hintergrunds. Außerdem betreibt Malić¹²⁰ einen Gasthof, der als Ort der Sünde bezeichnet werden kann. Dort verkauft er Schnaps, aber auch diverse Artikel, die im Dienste der sexuellen Befriedigung stehen:

Toćio je piće, žustro razgovarao s vojnicima, droljama, podvodačima, kupcima i preprodavcima prezervativa, abortina u kutijama za sapun, rasturačima pornografskih fotografija i sveščica s uputstvima kad i kako a kad nikako ne, razgovarao dakle kao neko kome je zakinuto, oduzeto, oteto.¹²¹ (Bulatović 1989, 25)

Malić ist nur ein Zeichen dieser Dekadenz, die in der grotesken Sexualisierung der ganzen Gesellschaft zum Ausdruck kommt.¹²² In klischeehafter Erzählintervention verlagert der Erzähler die Bürde der Dekadenz auf die italienischen Besatzer, die sich kurz vor der Niederlage befinden. Auch wenn der

¹¹⁹ Das Findelkind hatte die Hoden eines Kindes von sechs oder sieben Jahren, ein Würmchen mit einer Kapuze fast bis zu den Knien.

¹²⁰ Malić ist intertextuell mit Don Quijote verbunden. Er wird als „Don Gruban“ oder „vitez tamnog lika“ [der Ritter mit dem dunklen Gesicht] bezeichnet. All das sind Eigenschaften des Helden von Cervantes, der offensichtlich auch eine karnevaleske Figur (zumindest teilweise) ist. In seiner kurzen Rezension erweitert Vasa D. Mihailovich den Vergleich auf die Figur von Hašeks bravem Soldaten Schweik: „[T]ragico-mical anti-hero“ is „a combination of Don Quijote and Soldier Schweik, without the sad resignation of the former and the wisecracking of the latter.“ (Mihailovich 1968, 325)

¹²¹ Er schenkte Getränke aus, sprach lebhaft mit Soldaten, Huren, Zuhältern, Käufern und Wiederverkäufern von Kondomen, Abortmitteln in Seifenschachteln, Verteilern pornographischer Fotos und Heftchen mit Anleitungen, wann und wie – und wann auf keinen Fall –, sprach also wie jemand, dem etwas vorenthalten, entzogen, geraubt worden war.

¹²² Tihomir Brajović vergleicht Malić und die italienischen Besatzer folgendermaßen: „Gruban Malić ist die richtige Verkörperung des authentischen Macho-Helden, der mit seiner rohen und ‚primitiven‘ Sexualität triumphiert über die ‚kultivierte‘, degradierte Sexualität der restlichen erotischen ‚Mitsstreiter‘. Ihre Liebesmännlichkeit zeigt sich im Vergleich mit seiner zumindest als problematisch und danach – gemäß diesem Typus des narrativen Diskurses – auf gleiche Art und Weise in Frage gestellt und besiegt auch auf der moralischen Ebene.“ (Brajović 1999)

Erzähler sich auf ihre Sexualität fokussiert, erscheinen ihre diesbezüglichen Bemühungen jedoch im Vergleich zu denen Malićs aussichtslos. Sie lassen sich nicht mehr von den grotesken Zügen ablösen und in einen Zustand der Normalität übersetzen, genauso wenig, wie sich das faschistische Italien von Mussolinis Übermachträumen befreien lässt. Der Erzähler mischt eine ideologische Anprangerung mit einer klischeehaften Darstellung der Besatzer. Die Mehrheit der Italiener erscheint in Form von Stereotypen.¹²³ Wie bekannt, sind Stereotypen „the smallest imagological unit of analysis. [...] [They] are not only concerning people, but also concerning places, landscapes etcetera [...] Through their cognitive function, stereotypes predetermine our perception, generate projections, identification and idealization.“ (Beller 2007, 13) Für die Italiener zentral steht der Stereotyp von sexuell aktiven, aber verweiblichten Männern. Der Erzähler spielt ironisch mit dieser Kategorie und stellt sie einem anderen Stereotyp gegenüber – dem vom naturnahen und machtvollen, aber kulturfremden Montenegriner. Das fällt mit dem Stereotyp der kargen Landschaft zusammen – die Menschen, die sie bewohnen, gleichen ihr.

Es gibt zwei zentrale Figuren aus der Gruppe der Italiener, die sich von dieser stereotypischen Darstellungsweise zumindest teilweise absetzen. Die eine ist der Kommandant der in Bijelo Polje stationierten italienischen Truppen, Oberst Allegretti, die andere – und erzähltechnisch viel interessantere – der ihm untergeordnete Offizier und eigentliche Erzähler (oder Schriftführer) des Textes, Antonio Peduto. Allegretti steht prototypisch für den Kommandanten einer Armee, die sich am Rande der Niederlage befindet: Er ist nicht fähig, die prekäre Lage zum Besseren zu wenden, und begibt sich in eine alternative Welt, die ihn von der verheerenden Situation ablenken soll. Trost findet er in ausschweifenden Orgien mit einer Prostituierten, aber auch mit Marika, einer Montenegrinerin, deren Position im Text anfangs unklar erscheint. Sie ist die Liebhaberin des Italieners, pflegt gleichzeitig aber eine intime Beziehung mit Malić, der, wie wir wissen, in Verbindung mit dem kommunistischen Widerstand steht – oder stehen will. Die Schönheit und Selbständigkeit Marikas¹²⁴ hebt sie ab von den Prostituierten, die die her-

¹²³ Šukalo (2003) beschäftigt sich ausführlich mit der Darstellung der Fremden in Bulatovićs Prosa. Dabei misst er dem *Helden auf dem Rücken des Esels* eine zentrale Rolle zu.

¹²⁴ „A pukovnik Allegretti držao je šaku među Marikinim nogama, na krznu. Nikad sit i miran, Spartaco je požudno gledao njeno lepo skrojeno i suncem opaljeno telo. Dlanom druge ruke prelazio je preko njenih grudi, preko slabina, preko okruglog trbuha i duboko uraslog pupka. Nadnosio se nad nju, onako čupav, gledao je kao da je nikad nije video na svom krevetu. Tako se gleda gorski izvor, koji je svakog trenutka drukčiji.“ (Bulatović 1989, 84) [Und Oberst Allegretti hielt seine Hand zwischen Marikas Beine, auf dem Pelz. Spartaco, niemals satt und niemals ruhig, betrachtete gierig ihren schön geformten, von der Sonne gebräunten Körper. Mit der Handfläche der anderen

kömmlichen italienischen Soldaten umgeben und ihre Triebe bedienen, was aber nicht bedeutet, dass sie von den Elementen des Grotesken und Karnevalesken befreit wäre – ganz im Gegenteil. Selbst ihre Ästhetisierung kann nicht verbergen, dass auch sie über eine verdrehte Hypersexualität verfügt, eine Sexualität, die sie als Waffe gegen ihre Gegner, aber auch als effiziente Methode zur Besänftigung Verbündeter (hier Malićs) benutzt. Marikas Körperlichkeit wird als eine in sich paradoxe Erscheinung dargestellt: Auch wenn sie schön ist, wird diese Schönheit durch eine drastische Darstellung tabuisierter Körperfunktionen (Urinieren, Defäkieren¹²⁵) und aufgrund ihres Schwankens zwischen diversen Partnern gewissermaßen entwürdigt. Zugleich darf man nicht vergessen, dass Marika nicht aus Selbstlosigkeit oder Selbstverliebtheit agiert. Sie ist vielmehr daran interessiert, nach Italien zu emigrieren. Deshalb versucht sie, die Ehe ihres Liebhabers zu zerstören und sich die Stellung seiner legitimen Ehefrau zu erschleichen.¹²⁶

Marika, die auch als Allegorie Montenegros gelesen werden kann, zieht nicht nur den Oberst Allegretti in ihren Bann, sondern bezaubert auch seinen Vorgesetzten, General Besta. Während sich der Oberst immer noch als ein trauriger Held zu profilieren vermag, gibt der General ein vollkommenes Bild des grotesken Untergangs ab. Er ist es auch, der die Festivitäten zur Einweihung der restaurierten Toilette koordiniert und leitet. Ohne die individualisierenden Züge eines melancholischen Abstands von der Wirklichkeit, die

Hand streichelte er ihre Brüste, ihre Hüften, den runden Bauch und den tief eingesunkenen Nabel. Er beugte sich über sie, zottelig wie er war, und schaute sie an, als hätte er sie noch nie zuvor in seinem Bett gesehen. So schaut man auf eine Gebirgsquelle, die sich in jedem Moment verändert.]

¹²⁵ „Ne razumijem ga, ne shvatam kakvo mu je zadovoljstvo da mi u rupe, u obe, trpa čokoladne bombice, da ih odonud kopa jezikom. Jebe kao pas! Jednom je izdržao cio sat. Poslije je tražio da mu mokrim u šljem. Morala sam, napunila ga iz dvaput.“ (Bulatović 1989, 66) [Ich verstehe ihn nicht, ich begreife nicht, was ihm daran Freude macht, mir in die Löcher, in beide, Schokoladenkugeln zu stecken, um sie dann mit der Zunge wieder herauszuholen. Er fickt wie ein Hund! Einmal hat er eine ganze Stunde durchgehalten. Danach wollte er, dass ich in seinen Helm pinkle. Ich musste, habe ihn in zwei Etappen vollgemacht.]

¹²⁶ Diese Position Marikas wird durch ihren Wunsch, zu fliegen, leicht korrigiert. Alle Verführungen von Allegretti sind darauf konzentriert, dass er sie in seinem Flugzeug mitnimmt und mit ihr über Bijelo Polje fliegt. „Onda obećaj da ćeš me staviti pored sebe, u tvoj divni aviončić“, zacvrkuta Marika i pomilova mu spolovilo: „Gledam kako svakog dana, u podne, nadliječeš Lim, bjelopoljske i beranske krovove, kako izviđaš, pa mi se srce od neke radosti kida. Spartaco, izvedi me!“ (Bulatović 1989, 128) [„Dann versprich mir, dass du mich neben dich setzen wirst, in dein wunderbares kleines Flugzeug“, zwitscherte Marika und streichelte ihm das Geschlecht: „Ich sehe, wie du jeden Tag, mittags, über den Lim fliegst, über die Dächer von Bijelo Polje und Berane, wie du Aufklärungsflüge machst, und mein Herz zerreißt vor einer seltsamen Freude. Spartaco, hol mich da raus!“]

die Figur Allegrettis immer noch auszeichnen, bleibt Besta in einer grotesken Verallgemeinerung auf das klischeehafte Bild eines Italieners beschränkt. *Heroj na magarcu* erweist sich in dem Punkt der Darstellung von Fremden als ein schematischer Erzähltext, der die Macht des Karnevals samt seiner Fähigkeit zur Vereinfachung realisiert.

Diese außerordentlich karnevaleske Darstellung der Italiener wird aber im nächsten Schritt teilweise korrigiert. Das geschieht auf erzähltechnischer Ebene durch die schon erwähnte Figur des Major Antonio Peduto, der als verschleierte Erzähler des ganzen Romans agiert.¹²⁷ Er ist derjenige, der die Geschichte von Gruban Malić notiert, wobei die zentrale Erzählinstanz dies nur sporadisch offenlegt. „Zaori se ‚Eviva!‘, zaljulja se ćenifa, te *riđem Antoniju*, *sastavljaču rukopisa o heroju na magarcu*, od sreće stade dah.“¹²⁸ (Bulatović 1989, 198 – Hervorhebung D.B.) Dadurch entsteht eine, aus narratologischer Sicht, verworrene Situation: Es ergeben sich zwei Erzähler, von denen einer außerhalb des Geschehens situiert ist und nicht aktiv eingreift, während der zweite Ereignisse notiert, in die er direkt involviert ist, wobei die Leserin nur durch Kommentare des primären Erzählers zu dieser Erkenntnis gelangen kann. Erst im Epilog des Romans setzt sich Pedutos Stimme durch, und die Leserin sieht den Text aus seinen Notizbüchern. Das wird durch einen Sprung in die erste Person markiert. Am Ende ist Peduto derjenige, der den abschließenden Bericht liefert. Mit seinen Bemerkungen beurteilt er sowohl die Einheimischen als auch die Italiener scharfsinnig. Anscheinend wird in diesem Augenblick die Funktion des Karnevals suspendiert und Platz für Reflexivität geschaffen. Dieses Verfahren korrigiert gewissermaßen die anfängliche mündlich-karnevaleske Situation. Man befindet sich nun im Bereich der höher geschätzten Schriftlichkeit, deren Träger, wie schon mehrmals betont, ein Fremder ist. Eine zusätzliche Differenzierung wird aufgebaut. In Montenegro prallen zwei Schriften aufeinander: die lateinische der Italiener, und die kyrillische der Einheimischen. Malić schließt in einem Akt der Rebellion seinen Laden und schreibt die Gründe dafür in kyrillischer Schrift an die Tür.¹²⁹ Damit untergräbt er die kulturelle Dominanz der Besatzer und ersetzt sie durch die autochthone Kultur seiner Heimat. Der Kollaborateur Agić be-

¹²⁷ Bošković sieht in Pedutos Rolle als Erzähler auch eine karnevaleske Strategie der Verschleierung. Er ist zwar jemand, der erzählt, aber das Erzählen erweist sich allzu oft als eine Maske, die ihm von dem wahren Erzähler aufgesetzt wird. Damit ist er auch eine Figur des Karnevals.

¹²⁸ „Es ertönte ein ‚Evviva!‘, das Klo begann zu schwanken, und *dem rothaarigen Antonio*, *dem Verfasser der Handschrift über den Helden auf dem Esel*, stockte vor Glück der Atem.“

¹²⁹ „RADNJU ZATVARAM IZ ‚POLITIČKIH‘ RAZLOGA. NALAZIM SE ‚SVUDA‘.“ (Bulatović 1989, 139) [ICH SCHLIESSE DAS GESCHÄFT AUS „POLITISCHEN“ GRÜNDEN. ICH BIN „ÜBERALL“.]

lehrt daraufhin den italienischen Hauptmann Brambilla: „Taj nikada neće naučiti latinicu capitano!“ zareža Agić ljut što Brambilla odbi da sluša priču o ćirilici kao komunističkom pismu.“¹³⁰ (Bulatović 1989, 139)

Es ist davon auszugehen, dass durch diese sowohl narrativ als auch real-textuell bedingte Einwirkung der Schriftlichkeit eine Zähmung des bislang häufig groben und unflätigen, meist von Mündlichkeit geprägten Diskurses zustande kommt, der gelegentlich ins Unermessliche abzugleiten drohte. Hier ist ausnahmsweise über den Autor selbst zu reden, Miodrag Bulatović, der für seinen überschwänglichen und gelegentlich ausschweifenden Sprachgebrauch berühmt-berüchtigt war. In gewissem Sinne ist es berechtigt, den fiktiven Peduto als Korrektor seines „Schöpfers“ zu betrachten, oder als jemanden, der dazu fähig ist, ihn auf der sprachlichen Ebene des Textes zu zähmen. Auf diese Art und Weise korrespondiert die vorwiegend karnevaleske Struktur von *Heroj na magarcu* mit der existentialistisch geprägten Struktur von *Crveni petao leti prema nebu*. Beide Romane weichen reinen Formen aus und etablieren sich als hybride Strukturen.¹³¹

Tiere: Symbole des Karnevals

Wie ich schon in der Analyse von *Crveni petao leti prema nebu* gezeigt habe, tragen die Tiere bei Bulatović anthropomorphe Qualitäten. Sie übersteigen sich selbst und erscheinen in allegorischen Konstellationen als Vertreter von Werten, die außerhalb einer realistisch zu erfassenden Welt stehen. Die Figuren werden ständig im Hinblick auf Tiere betrachtet, wobei die Tiere „anthromorphisiert“, die Menschen „animalisiert“ werden. Den roten Hahn konnte ich als ein Symbol des Freiheitsstrebens und der Befreiung von den Zwängen des tristen montenegrinischen Alltags deuten. Dieses Streben blieb indes nur auf das Tier selbst beschränkt: Sein Besitzer konnte sich nicht vor der Bosheit der Menschen retten und wurde konsequenterweise umgebracht, während der Hahn in die Höhe steigt, die eine ungewisse Zukunft symbolisiert.

Es ist wichtig zu bemerken, dass der Hahn auch in *Heroj na magarcu* vorkommt, was eine Fortführung des vorhergehenden Romans signalisiert. Andererseits gilt es, eventuelle semantische und narratologische Veränderungen dieser Figur und ihrer Erscheinung im neuen Roman zu untersuchen. Sie erweisen sich als logisch, wenn man den Wechsel vom dominanten exis-

¹³⁰ „Dieser da wird das lateinische Alphabet niemals lernen, Capitano!“ fauchte Agić, verärgert darüber, dass Brambilla sich weigerte, die Geschichte über die kyrillische Schrift als kommunistische Schrift anzuhören.“

¹³¹ Natürlich ist die Dominanz der jeweiligen Form nicht zu leugnen. Karneval und Existentialismus behaupten sich in den zwei Romanen als die tragenden Kräfte, die sie konstruieren und prägen.

tentialistischen Modus des ersten Romans in den karnevalesken Modus des zweiten berücksichtigt. Die Figur des Tieres im Karneval büßt an rein symbolischer Bedeutung sowie an rein symbolischen Wert ein und verlagert sich in das Feld des Konkreten. Schließlich erscheint der rote Hahn auf den Schultern von Gruban Malić, wie Pop Vujić darlegt, eine der durch Kollaboration gekennzeichneten Figuren.¹³² Der rote Hahn avanciert hiermit zum Symbol der Revolution.

In einem anderen Kontext wird er aber auch wieder karnevalisiert dargestellt, als der italienische Soldat Salvatore in einen Vogel transformiert wird, der zwar nicht eindeutig als „roter Hahn“ zu identifizieren ist, wobei die narrative Entwicklung diese Vermutung aber wahrscheinlich macht. Salvatore ist auch derjenige, der im abschließenden Gespräch mit dem Schreiber Antonio versucht, die letzten Tage Italiens in Montenegro zusammenzufassen. Die unmittelbare Ursache der Metamorphose ist Mord – Salvatore wird in einem Racheakt von einem Montenegriner umgebracht und Antonio dichtet zu seinem Tod:

Vidiš kakav sam ti ja, propali pisac i pornograf, podigao spomenik! Počivaj gore, u nebesima, ptico moja, ugljeniši se pod bajonetom koji je odavno probio nebo i paučinu. Za svoju malu, dugo nebrijanu i danas odrubljenu glavu ne brini, jer ubio sam da bi te opevao.¹³³ (Bulatović 1989, 291)

Der Schriftsteller hat den Soldaten ermorden lassen, um ihn zu verewigen, um seine Funktion als Begleiter während der letzten Tage des vermeintlichen Imperiums zu beglaubigen und es angemessen zu würdigen.

Trotz all dieser Erscheinungen ist der rote Hahn in *Heroj na magarcu* nur sekundär präsent. Er kommt im Unterschied zum vorangehenden Roman vom Himmel auf die Erde und wird dort umgebracht. Die symbolische Funktion der Freiheit bleibt ihm verwehrt. Die wichtigste, mit einem hohen symbolischen Wert ausgestattete Tierfigur ist der Esel, auf dem der Held reitet.¹³⁴ In der Tradition des Karnevals spielt der Esel eine bedeutende und viel beachtete Rolle, die keineswegs nur symbolisch ist. Das Tier steht zwar stellvertretend

¹³² Malić erscheint „s crvenijem pijetlom na ramenu“. Das hat eine zusätzliche Bedeutung: „Svjetska revolucija, pogotovu ta njegova, s crvenijem pijetlom na rame, ogavni je – Svjetski kurvarluk...“ (199) [Die Weltrevolution, besonders seine – mit dem roten Hahn auf der Schulter – ist abscheulich: ein weltweites Hurentreiben...“]

¹³³ Siehst du, was ich für einer bin – ein gescheiterter Schriftsteller und Pornograph –, und ich habe dir ein Denkmal errichtet! Ruhe in Frieden dort oben im Himmel, mein Vöglein, verkohle unter dem Bajonett, das längst den Himmel und das Spinnennetz durchstoßen hat. Um deinen kleinen, lange unrasierten und heute abgeschlagenen Kopf mußt du dir keine Sorgen machen, denn ich habe getötet, um dich besingen zu können.

¹³⁴ Einen Überblick über die Rolle des Esels in der Kultur liefert Levanat-Perićić (2012).

für etwas anders als es selbst, aber es ist gleichzeitig als ein lebendiges Wesen präsent, das auch als Akteur des Geschehens tätig sein kann oder sogar muss. In seiner Analyse des Karnevals hebt Bachtin insbesondere die Institution des sogenannten „Eselsfests“ hervor,¹³⁵ das zur Erinnerung an die Flucht von Maria mit dem Jesuskind nach Ägypten auf dem Rücken eines Esels gefeiert wurde. Nicht nur die Karnevalisierung der Messe ist in dieser Situation wichtig, auch die symbolische Figur des Esels als „Wesen von unten“ steht in diesen Feierlichkeiten im Vordergrund, wobei „unten“ offenkundig mit überbordender Sexualität verbunden ist.

Bulatović stellt diese herkömmliche Darstellungsweise infrage und dreht sie um. Im Verlauf des Erzähltextes spielt der Esel als literarische Figur keine entscheidende Rolle; er agiert nur als Träger des Helden und als eine Erweiterung von dessen Fähigkeiten. Als eine symbolische Figur, die eine starke Sexualität verkörpert, dient der Esel zusätzlich als ein Supplement sowie als Bestätigung der sexuellen Kraft Malićs. So wird der Esel als „Wesen von unten“ in eine Symbiose mit dem Helden eintreten, die sich dann als Synthese bestätigen kann. In einem seiner letzten Liebesabenteuer bringt Malić diese Tatsache selbst zur Sprache. Auf die Frage seiner Geliebten Anka angesichts der Größe seines Glieds gibt er eine eindeutige Antwort: „Vakog kurca nema u cijelu Crnu Goru! Da te nije magarac u kobili pravijo? Ko da nijesi čojek... kuku mene!“ / „Nego šta sam nego magarac, ženo, kad sam ovudije naljego...“¹³⁶ (Bulatović 1989, 272) Zwar verbindet Malić sein Wesen als Esel mit der territorialen Bestimmung (ich bin ein Esel, weil ich in Montenegro bin, womit die andere Eigenschaft des Tieres in Zusammenhang steht – seine vermeintliche Dummheit), aber im Vergleich zu Anka behält er seine Integrität. Sie wird dadurch bestätigt, dass Malić stur wie ein Esel ist und zugleich bereit, alles über sich ergehen zu lassen. Spott und Erniedrigung, aber auch die stillschweigende Anerkennung der Umgebung – sowohl der italienischen als auch der montenegrinischen – festigen seine Position als Karnevalswesen, das durch List und Schlaueit vermag, über alle Schwierigkeiten zu triumphieren. Damit wird Gruban zwar nicht zum Pantagruel – dafür fehlen ihm die Fähigkeit und der Wille zum Herrschen –, wohl aber zu einer auf den ersten Blick dummen und einfachen aber immer gewinnenden Schalkfigur wie Till Eulenspiegel, Sancho Pansa oder wie ein echter Trickster. Solch eine Einstellung ermöglicht es ihm, den Kampf gegen die italienischen Besatzer zu gewinnen und für das Volk sein Land zurückzuholen. Gleichzeitig aber ist Gruban jemand, der auch den Partisanenkampf und die kommunistische

¹³⁵ Cf. Bachtin 1995, 128.

¹³⁶ „Solch einen Schwanz gibt es nicht in ganz Montenegro! Hat dich etwa ein Esel in einer Stute gezeugt? Als wärst du gar kein Mensch... Weh mir!“ / „Was denn sonst als ein Esel, Frau, wenn ich hier gelandet bin...“

Ideologie nicht wahrhaftig wahrnehmen kann. Resultat dieses Missverständnisses sind Übertreibungen und Zuspitzungen, die somit auch die Ideologie, die gefeiert werden soll, ins Lächerliche ziehen.

Diese Verbindung zwischen Malić und dem Esel, die man als metaphorisch oder sogar allegorisch bezeichnen kann, erhält eine Erweiterung, die die Präsenz des Karnevals im Roman zusätzlich betont: Es kommt nämlich zur Verwandlung des Helden in einen Esel.

Ruka Malićeva opet pade pored bedara. „Magarac, magarac, magarac!“ proša-puta sleđeno i opipa se iza vrata: „Pretvaraš se u magarca, uši ti rastu, pune su trulih dlačica, loja zvuka. Pretvaraš se u magarca. Već si to – dugouho, namučeno čudovište sa žilom do zemlje, s izraslinom šake koja piše po zidu i vratima jazbine neke riječi i izraze! Kako ćeš među ljude, među one s kojima si, otkad znaš za sebe, htio da se izjednačiš. Ti kome rep i kurac po prašini prave šare! Ti koji ćeš sljedećeg trenutka početi da njačeš, da tako zabavljaš dečurliju, vojnike bez smjene, prosjake!“¹³⁷ (Bulatović 1989, 152)

Das Selbstgespräch des Helden ist von Selbstzweifel erfüllt. Er ist sich seiner Identität nicht mehr sicher und nur die Stabilität ebendieser Identität kann dazu beitragen, dass er als Anführer der Volksmassen agiert – eine Bedingung für die erfolgreiche sozialistische Revolution. Damit stellt sich die legitime Frage: Will er Anführer sein? Eher nicht. Für ihn ist nur die Zeit des Karnevals legitim. Wenn der Karneval mit dem Sieg endet, ist auch seine Rolle erschöpft. Er kann sich, wie jeder temporäre Herrscher, der nur im Ausnahmezustand wirksam regieren kann, zurückziehen.

Für die Autoritäten war an Bulatovićs Darstellung problematisch, dass solch ein Sieg mit der offiziellen Ideologie der Kommunisten nicht vereinbar war. Insofern war die heftige Reaktion der Regierung auf den Roman zu erwarten. Es stellte sich die Frage, inwieweit die Kommunisten bereit sein würden, ein kritisches und komisches Bild ihres heldenhaften Kampfs zu akzeptieren, inwiefern sie in der Lage sein würden, die Groteske als eine legitime Darstellungsweise zu akzeptieren. Die Antwort fiel auf eine für die Zeit der Liberalisierung in den 1960er-Jahren in Jugoslawien typische Weise aus: ein zähneknirschendes „sowohl als auch“. Das Buch wurde einerseits

¹³⁷ Malićs Hand fiel wieder an die Oberschenkel. „Esel, Esel, Esel!“, flüsterte er erstarrt und tastete sich hinten am Nacken ab: „Du verwandelst dich in einen Esel, deine Ohren wachsen, voll mit fauligen Härchen, talgigem Klang. Du verwandelst dich in einen Esel. Du bist es schon – langohriges, gequältes Ungeheuer mit einer Ader bis zur Erde, mit einem Auswuchs der Hand, der Worte und Ausdrücke an die Wand und die Tür der Höhle schreibt! Wie willst du unter die Menschen gehen, unter jene, mit denen du dich, seit du denken kannst, gleichstellen wolltest. Du, dessen Schwanz und Glied Muster in den Staub zeichnen! Du, der im nächsten Moment anfangen wird zu iahen, um damit Kinder, Soldaten ohne Ablösung, Bettler zu unterhalten!“

als feindlich bezeichnet,¹³⁸ andererseits toleriert und seine Veröffentlichung, nach einem kurzzeitigen Verbot, nicht mehr verhindert.

Die Ereignisse als Zuspitzung des grotesken Karnevals

Ich habe mich bis jetzt mit dem Ort des Geschehens befasst und mit den diversen, sowohl tierischen als auch menschlichen Gestalten, die ihn bewohnen. In einem letzten analytischen Zug möchte ich mich auf die das Geschehen bestimmenden Ereignisse konzentrieren und untersuchen, in welchem Maße ihre Darstellung von einer karnevalesken Annäherung an die Wirklichkeit geprägt ist.

Wie schon angesprochen haben diese Ereignisse einen klaren und leicht zu verortenden Hintergrund: Es handelt sich um die letzten Tage der italienischen Besatzung Montenegros. Diese historische Epoche wird von einem Literaturgenre beansprucht, das ein Heldennarrativ verfolgt, von der sogenannten „Partisanenliteratur“ (und von dem mit ihr verbundenen Film). Diese Literatur folgt den Regeln des sozialistischen Realismus und lässt keinen Zweifel am heroischen Kampf gegen die fremden Besatzer und ihre lokalen Kollaborateure zu. Bulatović geht es vor allem darum, dieses Modell auszuhöheln, zu persiflieren, zu ironisieren und zu parodieren. Damit erreicht er die gewünschte Umwandlung der angeblichen Wahrheit in eine groteske Struktur.

Es ist bemerkenswert, dass die Ereignisse keineswegs linear oder kausal gliedert sind. Sie folgen einer inneren Logik des Erzähltextes. Bulatović wählt Ereignisse, die das Bild einer verkehrten Welt vermitteln sollen. Sie konzentrieren sich, wie ich vorher schon ausführlich analysiert habe, um Bijelo Polje und die dortige öffentliche Toilette. Um dieses Ereignis kreisen alle übrigen,

¹³⁸ Noch in den frühen 1970er-Jahren kommentierte der Schriftsteller Mirko Vujačić: „Ta knjiga pravo da se razumijemo to je laž. Jer taj crnogorski narod za vrijeme rata niti je imao vremena mnogo da se bavi, kako je to kod njega u svakoj stranici prisutno, te ne znam seksom i to onim najgore vrste, to bi možda mogli da izmisle tamo u Parizu ili u nekom drugom gradu gde ljudi kad im se dosadi nemaju šta drugo da rade, pa eto bave se i tim poslovima.“ (Zit. nach Vučetić 2016, 333) [Dieses Buch – damit das klar ist – ist eine Lüge. Denn das montenegrinische Volk hatte während des Krieges kaum Zeit, sich – wie es in dem Buch auf jeder Seite dargestellt wird – mit Dingen wie Sex, und dann auch noch von der schlimmsten Sorte, zu beschäftigen. So etwas könnte man vielleicht in Paris oder irgendeiner anderen Stadt erfinden, wo die Leute, wenn ihnen langweilig ist und sie nichts anderes zu tun haben, sich eben mit solchen Dingen beschäftigen.] Hier folgt Vujačić eindeutig dem ästhetischen Gebot des sozialistischen Realismus, demzufolge die Literatur verpflichtet ist, die Wirklichkeit so darzustellen, wie sie wahrhaftig gewesen ist: Die Partisanen in Montenegro hätten keine Zeit für sexuelle Tätigkeiten gehabt, besonders nicht für solche, die die Grenzen des Perversen überschreiten.

die es auf die eine oder andere Weise ergänzen oder sie aus einer anderen Perspektive beleuchten. In seiner Zentralität wird es flankiert von sexuellen Handlungen der Akteure. Diese werden wesentlich ausführlicher beschrieben als die Einweihung des Ortes, die überhaupt nichts Sakrales an sich hat, aber als etwas Sakrales dargestellt wird. Damit wird die Ironie potenziert, die ihrerseits in die Groteske übergeht. Narrativ wird eine Kreuzung und Vermengung von Ereignissen umgesetzt, die nicht unbedingt zusammenhängen, um die thematischen, oder präziser die symbolischen Verbindungen zwischen ihnen erzähltechnisch hervorzuheben. Um diese äußerst komplexe Strategie zu verwirklichen, bedient sich der Erzähler einer betonten Verräumlichung der Perspektive. Wer auch immer über das Dargestellte berichtet, sei es er selbst oder eine seiner Figuren, befindet sich oberhalb des Ortes des Geschehens. Meist ist das der Balkon, von dem aus der Blick auf den Marktplatz und die dort befindliche öffentliche Toilette fällt.

Besonders intensiv erscheint solch eine Darstellungsperspektive in jenen Szenen, in denen der italienische Ortskommandant, der von seiner Residenz das Geschehen auf dem Platz beobachtet, in sexuelle Handlungen mit der Montenegrinerin Marika verwickelt wird. Das Thema (groteske Sexualität) und die Form (eine verfremdete Art des Erzählens) sind so in ein Spiel verwickelt, das eine ideologische Umwertung des Partisanenkampfes vornimmt und gleichzeitig die italienische Besatzung und ihre Kollaborateure bloßstellt. Es ist letztendlich wie so oft die Komik, die das fast Unmögliche leisten kann: eine Gleichstellung von disparaten Weltanschauungen. Durch diesen Vergleich gewinnt der Erzähltext einen Impetus, der seine offensichtlichen Schwächen kaschiert; diese liegen in einer überbordenden Verwendung skatologischer Sprache.¹³⁹ Die Unmöglichkeit, ausschweifende Elemente im Zaum zu halten, sie zu disziplinieren und ästhetisch sinnvoll einzusetzen, gefährdet die Ökonomie des Erzähltextes. Dabei führt die ironisch ins Spiel gesetzte Gegenüberstellung von zwei Ideologien zu einer gewissen Abmilderung des ekelerregenden Inhalts und verleiht ihm eine vergleichsweise erträgliche Dimension.

Karnevalesk sind auch die Szenen, in denen im übertriebenen Maße Nahrungsmittel konsumiert werden. Besonders dann, wenn höhere Gäste empfangen werden, verwandeln sich die Mahlzeiten in reine Fressorgien:

Pop Vukić je, iako nije izgovarao suglasnik, bio smraćen i ojađen. I on je gledao Mussolinija, Dučea, iza kojega su se nazirali krstovi, crni i teški, rimokatolički. Bez obzira na to što su ispred njih bile jagnjeće plečke, kuvane pa zapečene, prelivene jorgovanovim umokcem i upljuvane, litrenjak rakije, meke, iz Raso-

¹³⁹ Hier versucht Bulatović, sich als Lehrling Marquis de Sades zu profilieren und zu etablieren. Ob er dessen Energie besitzt und sie richtig zu kanalisieren weiß, bleibt äußerst fraglich.

va, što je u salonu mirisalo na kivan talijanski oriz, na pilav s mišnjacima, na polimske piliće i žablje batak, na krilca šije kandžice od švraka i vrana u omaki od sluzi od kozje kobilje magareće pavlake, popa Vukića je obuzimalo predosećanje užasa i nesreće.¹⁴⁰ (Bulatović 1989, 191)

Die Aufzählung der Gerichte setzt sich fort. Reale Essenzutaten sind mit fantastischen vermischt, die aus der Hexenküche zu stammen scheinen – damit werden auch sie zum Mittel des Ekelerregenden. Somit erscheint Bulatović als Vorgänger von Marco Ferreri, der in seinem Film *Das große Fressen* (1973) den Akt des Essens als geeignetes Mittel für das Herbeiführen des Todes imaginiert.¹⁴¹

Ästhetischer Purismus wäre durchaus angebracht, um die Übertreibungen des Diskurses zu säubern. Es bleibt die Frage, ob dem Diskurs dadurch irreparable Schäden zugefügt würden. Diese Frage beiseitelassend, die eher wertende Elemente der Literaturkritik betrifft, möchte ich mich weiterhin auf die Struktur und Fügung der Ereignisse innerhalb des Textes konzentrieren. Ein Ereignis, das für das Ganze zentral und dennoch abwesend ist, ist das Vordringen der Partisanen und ihre Besetzung von Bijelo Polje. Erzähltechnisch wird diese militärische Aktion durch eine Leerstelle dargestellt. Die Einnahme der Stadt bleibt für die Leserschaft ausgespart, und ihre Wirkungen werden nur durch die Reaktionen der verängstigten Italiener und ihrer Verbündeten sichtbar. Sie sind stumme Zeugen des Geschehens, in das sie unmöglich eingreifen können. Alle Handlungen, die sie unternehmen, stehen in keinem Zusammenhang mit der bevorstehenden Niederlage. Sie bereiten keine Verteidigung vor. Alles, was sie tun, erzeugt nur Chaos und potenziert es noch. Die schon zuvor reichlich vorhandenen Ausschweifungen setzen sich fort und steigern sich ins Unermessliche. In solch einer Situation verliert der Karneval seine ursprüngliche Funktion. Er stellt keine alternative Ordnung qua Unordnung her, sondern die Unordnung bleibt das regierende Prinzip. Durch eine Überhöhung des Karnevalesken wird paradoxerweise

¹⁴⁰ Pfarrer Vukić war, obwohl er keinen Konsonanten aussprach, finster und bekümmert. Auch er blickte auf Mussolini, den Duce, hinter dem sich Kreuze abzeichneten – schwarze und schwere, römisch-katholische. Ungeachtet der Lammkeulen vor ihnen – gekocht und dann überbacken, übergossen mit einem Fliedersud und bespuckt –, ungeachtet der Literflasche weichen Rakijas aus Rasovo, ungeachtet des Geruchs im Salon nach gekochtem italienischem Reis, nach Pilaw mit Mäusen, nach Polimlje-Hähnchen und Froschschenkeln, nach Flügeln, Hälsen und Krallen von Elstern und Krähen in einer Schleimsoße aus Ziegen-, Stuten- und Eselsrahm – überkam Pfarrer Vukić eine Vorahnung von Grauen und Unheil.

¹⁴¹ Die orgiastische Setzung der Tafel scheint, genauso wie die vorher erwähnte Sprachverwendung, von Marquis de Sade inspiriert zu sein, der in seinem Roman *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Libertinage* (1785) auf ähnliche Weise überbordende Sexualität mit übermäßigem Essen verbunden hat.

der Karneval selbst suspendiert. Der Grund dafür liegt in greifbarer Nähe: Durch die sich anbahnende Niederlage der Besatzer wird die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit der Wiederherstellung einer dominierenden Gesellschaftsordnung definitiv verhindert.

Solch eine Konstellation verändert auch die Stoßrichtung des Erzähltextes. Er würdigt nicht mehr die verkehrte Welt, wissend, dass die herkömmliche, „normale“ Welt unvermeidlich wiederhergestellt wird. Vielmehr geht diese Welt unter, und die neue Gesellschaft wird den Karneval abschaffen. Deshalb hat dieser Abschied etwas Nostalgisches in sich. Das Nostalgische wiederum bezieht sich nicht auf eine frühere positive Erfahrung, sondern ist eng an das egozentrische Gefühl des Machtverlusts gekoppelt. Der Karneval hat dementsprechend eine Komponente des Vergänglichen in sich, eine Endgültigkeit, die seinem Wesen, das man in der Zirkularität zu suchen gewohnt ist, entschieden widerspricht. Die paradoxe Folge dieser Umkehrung ist, dass die Zirkularität nicht von der Linearität abgelöst wird, sondern von einem nahezu apokalyptischen Endzustand. Der traurige Abschied Antonios von Bijelo Polje und von Gruban spiegelt diese Schwermut:

Ako vam budu smetali moja gorčina, jad i smeh, preterivanje bez koga nema pesništva, ne sahranjujte me tamo gde se kopaju ljudi. Za mene je, i inače, pseće groblje. Ako me zakopate na primernom mestu, ne zaboravite da u kamen uklešete da me jednog kišnog jutra, kod bjelopoljske česme, ostavila poljska cirkuska družina, da sam se zbog sestre, proklete Anna-Marije, odmetnuo u rat, i da sam bez uspeha tragao za svojom Petsto prvom. Mislim da bi najbolje bilo da me zaboravite.¹⁴² (Bulatović 1989, 293)

Ist das eine Verschmelzung des Schreibers mit dem Helden? Zumindest deuten etliche Signale darauf hin, vor allem seine Herkunft aus einer polnischen Zirkustruppe. Solch eine Interpretation würde auch die zuvor im Text verstreuten Elemente der Symbiose zwischen Antonio und Gruban bestätigen. Damit schließt sich, auch auf der Erzählebene, der Kreis des Textes. Das offene Ende deutet die mögliche Fortsetzung des Textes in seinem unerfüllten Streben nach Linearität an.¹⁴³ Die folgenden Ereignisse werden eine andere

¹⁴² Wenn euch meine Bitterkeit, mein Elend und mein Lachen stören sollten, das Übertreiben, ohne das es keine Poesie gibt, dann begrabt mich nicht dort, wo man Menschen bestattet. Für mich ist sowieso ein Hundsfriedhof vorgesehen. Wenn ihr mich an einem angemessenen Ort begrabt, vergesst nicht, in den Stein zu meißen, dass mich an einem regnerischen Morgen, bei dem Brunnen in Bijelo Polje, eine polnische Zirkustruppe zurückgelassen hat, dass ich wegen meiner Schwester, der verfluchten Anna-Maria, in den Krieg gezogen bin, und dass ich vergeblich nach meiner Fünfhundertersten gesucht habe. Ich denke, es wäre am besten, wenn ihr mich einfach vergesst.

¹⁴³ Vielleicht wird diese Sehnsucht im Roman *Rat je bio bolji* (*Der Krieg war besser*, 1969) erfüllt. Dort setzt sich zwar die Geschichte über Gruban Malić fort, aber in einem anderen, weniger grotesken und ironischen Erzählmodus. Bei der Lektüre entsteht das Gefühl, dass der Autor hier an die Grenzen seiner Poetik stößt.

Qualität besitzen. Zusammen mit dem Verschwinden von Antonio Peduto wird auch Gruban Malić verschwinden. Der eine geht nach Italien zurück, der andere bleibt in Montenegro, aber seine Funktion ist erfüllt. Die Partisanen haben gewonnen, Malićs Dienste, die Verbindung von Sexualität mit Spionage, des Körperlichen mit dem Ideologischen, werden nicht mehr gebraucht.

Es wird eine Erzählbewegung sichtbar, die im Vergleich mit *Crveni petaoleti prema nebu* umgekehrt proportional wirkt. Wenn dort eine ursprünglich existentialistische Szene durch eine karnevaleske abgemildert wird und deren negativ geprägter Pessimismus zumindest leicht beruhigt wurde, wirkt hier als erzählerische Dominante eine entgegengesetzte Tendenz. Der Text setzt als Karneval ein, aber im Verlauf der Handlung entwickelt er sich in die Richtung eines nihilistischen Existentialismus. *Heroj na magarcu* entzieht sich letztendlich den Prämissen, die seine Voraussetzung waren, und richtet sich in einer Welt der ideologischen Subversion ein. Diese ist allerdings nicht mehr die ursprüngliche mit ausschweifender Sexualität verbundene. Vielmehr greift sie in ein ideologisches Feld ein, weil sie mit Kritik des zukünftigen kommunistischen Systems verbunden ist, dessen Aufbau gerade ansetzt. Vielleicht ist Bulatovićs Roman auch deshalb auf solch kontroverse Reaktionen gestoßen. Er verletzte nicht nur die Prüderie der herrschenden Kommunisten, sondern stellte auch die Heiligkeit ihres Dogmas von der unbefleckten, moralisch reinen, nicht zu hinterfragenden Befreiung vehement infrage. Das leistet der Autor auf mehreren Ebenen des Erzähltextes, auf der Ebene des Stils, des Themas, und der Behandlung der Beziehung zwischen Eigenem und Fremdem, wobei eher das Eigene als korrekturbedürftig erscheint. All das sind Elemente, die auf das Politische als zentralem Ort dieser – und jetzt kann man das so offen sagen – Parodie des Partisanenromans verweisen.

Wiederum wird die Politik, wie so oft in der jugoslawischen Erzählliteratur der 1960er-Jahre, an der Demarkationslinie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit positioniert. Die Träger des Schriftlichen, die Italiener, sind die Besiegten, die das Land verlassen müssen – die Träger des Mündlichen, die siegreichen Montenegriner, bleiben auf ihrem Boden und behalten ihre Traditionen und Gebräuche. Sie bestätigen sich damit als die Inhaber der Macht, deren Vorherrschaft nur kurzzeitig in Frage gestellt wurde. Die dekadenten Italiener sind dorthin zurückgekehrt, wo sie hingehören. Die Verbliebenen dürfen weiterhin ihre autarke Autochthonität ausüben. Um welchen Preis? Das ist die verborgene melancholische Botschaft des Romans. Sein Höhepunkt ist die Identifizierung des Schreibers mit dem Helden: „Sve je zbog Don Grubana od Bijelog Polja, s kojim sam se poistovetio još od prvog trenuta.“¹⁴⁴ (Bulatović 1989, 293) Damit beendet Antonio Peduto seinen Bericht

¹⁴⁴ „Alles ist wegen Don Gruban aus Bijelo Polje, mit dem ich mich vom ersten Moment an identifiziert habe.“

über den Versuch der Zivilisierung eines Volkes, das sich nicht zivilisieren lässt. In einem letzten Schritt verlässt er, von Zweifeln über seine Zukunft geplagt, gemeinsam mit seiner Begleiterin, einer Schildkröte, Montenegro in eine unbekannte Richtung. Der Schriftsteller, der Schriftsetzer, verlässt das Land, das er okkupiert hat, als Verlierer.