

6. Bedrückende Brüderlichkeit

Drastische Körperbilder in Mirko Kovačs Gubilište

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich in der jugoslawischen Gesellschaft die Ideologie der „Brüderlichkeit und Einheit“ als maßgebende beziehungsweise maßgebliche Ideologie etabliert, mit der man versuchte, den katastrophalen Folgen des Bürgerkrieges zu begegnen. Diese revolutionäre Ideologie, die bereits in der Zeit der Französischen Revolution angesetzt hatte und in zahlreichen weiteren Bewegungen fortgesetzt wurde, fand in ihr eine Weiterführung. In diesem Sinne wurde die Brüderlichkeit zu einem politischen Modell, mithilfe dessen unter dem Deckmantel der Inklusion immer ausgeklügeltere Strategien der Exklusion entwickelt wurden. Als regulative Idee des Politischen vermittelt sie zwischen den Polen der universalen Inklusion auf der einen und dem Partikularismus einer Abstammungs- oder Gesinnungsgemeinschaft auf der anderen Seite. Die Polarität zwischen universaler Brüderlichkeit und lokaler, abgeschlossener Bruderschaft kennzeichnet schon den christlichen Begriff der Brüderlichkeit. Beide Extreme manifestieren sich auch während der Französischen Revolution, als gerade der Anspruch auf Universalismus schließlich zum Ausschluss immer größerer Bevölkerungsgruppen aus der allgemeiner Verbrüderung führte: Während man von der ‚grenzenlosen Stadt Philadelphia‘ träumte, in der alle Menschen eine einzige Familie bilden sollten, begann man mit der sukzessiven Ausmerzungen derer, die sich dieser universalen Eintracht nicht fügen wollten oder konnten – zuerst des Königs, dann der Aristokratie und schließlich einer bunten Reihe von Menschen, die die Ideale der Revolution nicht teilten.²²⁴

Im folgendem wird versucht, diese doppelte Einschließungs- und Ausschließungsstrategie der Brüderlichkeit am Beispiel des Romans *Gubilište* (Schafott, 1962) von Mirko Kovač zu verfolgen und ihn in den Kontext der jugoslawischen ‚sozialistischen Revolution‘ zu stellen.

Gubilište ist der erste Roman des jugoslawischen Autors. Unmittelbar nach seiner Veröffentlichung wurde er Gegenstand starker Kritik seitens dogmatischer Literaturkritiker und lokaler Behörden aus der östlichen Herzegowina, die das düstere Bild beklagten, in dem ihre Region dargestellt wurde, und den Roman sogar verbieten wollten.²²⁵ Vom grundsätzlich wohlgesinnten

²²⁴ Koschorke et al. 2007, 282f.

²²⁵ In einer für die Kulturpolitik des sozialistischen Jugoslawiens typischen Aktion wurde das Buch zuerst von der Jugendorganisation aus Mostar, dem regionalen Zentrum der Herzegowina, als feindlich angegriffen: Das Buch verbreite Unwahrheiten über das Land, und in dessen Figuren könne man reale Personen erkennen, vor allem politische Funktionsträger. Es sei feindlich gegenüber den Errungenschaften des anti-

Publikum wurde *Gubilište* zwar positiv, wenn auch nicht mit überbordender Begeisterung aufgenommen.²²⁶ Der Tenor der kritischen Stimmen bezog sich meistens auf das Talent des jungen Autors, das noch vor seiner vollen Entwicklung stehe. Diese Diskussion erscheint heutzutage obsolet. Sie zeugt mehr vom Geist der Zeit als vom Werk, das in diesen Besprechungen marginal erscheinen. Wenn man den Autor heute in einen breiteren Kontext der jugoslawischen Literatur und Kultur der 1960er-Jahre stellt, kann man in ihm den Wegbereiter eines neuen Stils sehen. In seinem Roman antizipiert Kovač zugleich eine existentialistische und eine karnevaleske Ausrichtung, die beide zu Dominanten der jugoslawischen Literatur in dieser Periode avancieren werden. Gerade diese beiden Modi, so die These, spielen in Hinsicht auf die Problematik der „Brüderlichkeit und Einheit“ eine zentrale Rolle.

Mit Kovačs Erstlingsroman wurden grundlegende Elemente der spezifisch-jugoslawischen Variante der Existentialismus-Rezeption geprägt, in der sich eine starke Wahrnehmung von Sartres fiktionalem Werk bemerkbar machte.²²⁷ Dabei blieben Sartres philosophische Werke mit ihren Implikationen weitgehend unberücksichtigt. Vor allem *Der Ekel* war ein zentraler Text für die jugoslawischen literarischen Existentialisten. Das wird bei der Lektüre „dogmatischer“ Autoren wie Krsto Špoljar oder Petar Šegedin klar: Dort wird die existentialistische Prosa durch die Kumulation von Ausdrücken, seltener auch Themen, erzeugt, die stellvertretend für ein existentialistisches Weltgefühl stehen sollten. Selbstverständlich dominiert in solchen Texten eine Künstlichkeit, die ihre literarischen Qualitäten ernsthaft infrage stellt. Auch wenn diese Texte zweifelsohne von einer Mode zeugen, macht

faschistischen Kampfes und der ‚sozialistischen Revolution‘ gesinnt. Dieser übliche Tenor der Angriffe wurde von der Hauptstadtspresse (*Svet*, *Komunist*) aufgegriffen. Besonders radikal waren die Artikel, die Dušan Bogavac im *Komunist* veröffentlichte; im *Svet* hingegen kam es zu einer Diskussion, in der auch die Unterstützer Kovačs durch Leserbriefe zu Wort kommen durften. Kovač selbst griff die Affäre mehr als 40 Jahre später in seinem Text *(Ne)prilagođen ((Un-)angepasst)* auf, der zuerst 2004 in *Sarajevske sveske* und später in dem Buch *Pisanje i nostalgija* (2008) veröffentlicht wurde. Ausführlicher zur ganzen Affäre vgl. Ilić 2006.

²²⁶ Positiv rezensierten das Buch unter anderen Muharem Pervić (*Politika*), Milan Vlačić (*Delo*), Pavle Zorić (*Svet*) und Dušan Puvačić (*Književne novine*).

²²⁷ Der einflussreichste Text Sartres in diesem Kontext ist der Roman *La nausée*, der 1952 von Tin Ujević ins Kroatische übersetzt wurde. *Les Chemins de la liberté* ist 1958 in Belgrad, in der Übersetzung von Božidar Marković, erschienen. *Le Mur* wurde im selben Jahr in Zagreb, übersetzt von Jerka Belan und Iva Adum, veröffentlicht. Das Opus magnum von Sartres existentialistischer Philosophie, *L'être et le néant*, erschien erst 1983 in Belgrad, in der Übersetzung von Milorad Zurovac. Am Rande sei bemerkt, dass auch Camus in der unmittelbaren Nachkriegszeit stark rezipiert wurde. *L'étranger* (1951), *La peste* (1951) und *La chute* (1958) wurden zeitnah nach dem Erscheinen des Originals ins Serbische bzw. Kroatische übersetzt.

Gubilište einen entscheidenden Schritt in Richtung Emanzipation vom französischen Vorbild, sogar dort, wo der Roman sich etlicher für die Prosa des jugoslawischen literarischen Existentialismus wegweisender Erzählmodi bedient. Dabei wird das Schematische getilgt. *Der Ekel* ist nicht mehr nur ein Signal für die Leserin. Es ist vielmehr ein Zeichen des Authentischen, das einen Dialog des Erzählers mit der dargestellten Wirklichkeit ermöglicht. Unter diesen Umständen verwundert es nicht, dass seine Position als eine kritische erscheint, und ebenso wenig, dass die lokalen Machtstrukturen in *Gubilište* sofort einen „feindlichen“ Roman erkannt haben. Eine „Verbrüderung“ der Protagonisten wird ausgeschlossen.

Die Hauptfiguren – Vater und Sohn, der erste ein heiliger Narr (russ. *jurodivi*), der zweite ein Krimineller – werden aus der Gemeinschaft der Gleichgesinnten ausgestoßen. Sie befinden sich auf der Suche nach ihrem Platz in der Welt. Diese erweist jedoch sich als erfolglos. Auch verschiedene Brüderschaften, durch ihre Religionszugehörigkeit gekennzeichnet, schmieden untereinander nur solange Allianzen, wie ein gemeinsamer Feind vorhanden ist. Sobald dieser neutralisiert wird, verschwinden auch die Bündnisse. In diesem Sinne ist *Gubilište* ein Erzähltext, der von der Affinität seines Autors zu brennenden politischen Themen zeugt. Seine Poetik positioniert sich „ketzerisch“ gegenüber den hagiographischen Inhalten des jugoslawischen Sozialismus. Auch in den späteren Romanen, wie *Meine Schwester Elida* (*Moja sestra Elida*, 1965), *Die Biographie von Malvina Trifković* (*Životopis Malvine Trifković*, 1971) und *Die Türe der Eingeweide* (*Vrata od utrobe*, 1978), steht der Mythos der serbokroatischen „Brüderlichkeit und Einheit“ beziehungsweise seine Destruktion im Vordergrund. In ihnen wird auch, zwischen existentialistischen und karnevalesken Repräsentationsmodi oszillierend, die Brüderlichkeit und der Bruderzwist thematisiert. Der Autor befasst sich mit dem polarisierenden Thema auch unabhängig vom konkreten historischen Kontext, indem er die reale Welt des Zweiten Weltkriegs in die kaum erkennbare, dystopisch veränderte Landschaft der Herzegowina transformiert.

Zuerst soll skizziert werden, welche Elemente den existentialistischen Kern des Romans ausmachen, um dann die karnevaleske Verzerrung des Existentialistischen und letztendlich eine Synthese von beiden poetischen Ebenen im Roman herauszuarbeiten. Dadurch möchte ich beweisen, dass Mirko Kovač in *Gubilište* eine ästhetisch relevante Struktur geschaffen hat, die die jugoslawische Kultur der 1960er-Jahre durch ihre innovative Kraft maßgeblich – aber auch ihre Hauptrichtungen durchweg antizipierend – prägte.

Das Mythologische der „Brüderlichkeit und Einheit“ artikuliert sich im Roman auf zweifache Weise. Einerseits ist es als Zeichen einer multikulturellen Vermischung von traditionellen bzw. traditionsgeprägten Elementen des archaischen Zusammenlebens auf dem Territorium der Herzegowina zu lesen.

Andererseits werden die Momente des Multikulturalismus in einen neuen, sozialistischen Kontext gestellt, in dem das Autochthone wiederum getilgt und in die jugoslawische Mythologie der „Brüderlichkeit und Einheit“ übersetzt wird. Als ein Versuch, die Folgen des Bürgerkriegs (1941–1945) zu überschreiben, ist das Diktum von „Brüderlichkeit und Einheit“ ein Erzeugnis der kommunistischen Ideologie. Diese zielt auf eine Aufhebung der Differenzen einerseits und auf die Produktion von Gemeinsamkeiten andererseits ab – besonders dort, wo diese nicht vorhanden sind. Kovač erkennt die Künstlichkeit und Schwachstellen dieser Ideologie und parodiert sie, indem er ihnen andere, vor allem christliche und magische Mythologeme entgegensetzt: Die religiösen Symbole und besonders die Schlange als ambivalente Gestalt der Vernichtung und der Heilung, der Verführung und der Weisheit²²⁸ unterlaufen die offiziell zugelassenen sozialistischen Embleme. Das im Roman beschriebene Ritual der Brüderlichkeit rückt dadurch in die Nähe der politischen Theologie.

In *Gubilište* wird eine Situation der ursprünglichen Ausgeschlossenheit konstruiert. Der autodiegetische Erzähler des Romans, der Sohn, ist ein Gefangener. Die Leserin weiß allerdings nicht, was der Grund für seine Gefangenschaft ist. Er soll für kurze Zeit entlassen werden, um an der Beerdigung seines Vaters teilzunehmen. Der Roman, der kaum ein Sujet vorzuweisen hat, berichtet von dieser Reise, rekonstruiert aber gleichzeitig in vielen Analepsen die Familiengeschichte des Erzählers. Neben diesem Erzählstrang bietet Kovač zahlreiche Verzweigungen, die den Charakter des Phantastischen, meist in seiner surrealen Form, aufweisen. Sie beziehen sich auf die Figuren, mit denen der Erzähler reist. Diese Blicke in die Vergangenheit bleiben weitgehend fragmentarisch. Es wird nicht versucht, sie in eine kausale Erzählstruktur einzubinden. Die radikale Ablehnung des kontinuierlichen Erzählens knüpft an die existentialistische Poetik an, wobei Kovač zusätzlich eine politische Botschaft vermittelt. Während der Erzähler, im Zug sitzend, zur Beerdigung fährt, trifft er die bunte Gesellschaft, die als Zeichen der Multikulturalität der Herzegowina verstanden werden könnte. Der Meinungsaustausch zwischen den Reisenden verläuft allerdings weniger freundlich: Wieder sind die alten Animositäten merklich, die durch die offizielle Rhetorik der „Brüderlichkeit und Einheit“ nur verdeckt wurden. Auch deshalb ist *Gubilište* als ein Erzähltext zu verstehen, der in vielerlei Hinsicht der Ästhetik des späten jugoslawischen Modernismus folgt.²²⁹

²²⁸ Zum doppelsinnigen Symbol der Schlange vgl. Warburg 1988.

²²⁹ In diesem Sinne ist *Gubilište* als ein Nachfolger der einflussreichen Texte der jugoslawischen surrealistischen Autoren (Dušan Matić, Aleksandar Vučo oder auch der jüngere Radomir Konstantinović) zu lesen. Spätere Romane Kovačs, von denen bald die Rede sein wird, treten in die Fußstapfen des Erstlings. Sie bedeuten eine schrittweise Umkehrung dieser Poetik.

Kovač vertritt implizit die Ansicht, dass diese Ästhetik am Ende ihrer Möglichkeiten angekommen ist. Er gehört zu einer neuen Generation, die eine obsolet gewordene Poetik verwerfen und durch eine Neue ersetzen will. Die immer noch präsenten Spuren des Modernismus sind im Begriff, zu verschwinden. Die Ablehnung der geradlinigen Erzählung ist zweifelsohne ein Merkmal modernistischer Prosa. Was in *Gubilište* aber nicht vorkommt, ist ein psychologischer Umgang mit den Figuren. Dieser Roman psychologisiert nicht, man erkennt keinen Versuch der Darstellung des inneren Lebens der Figuren. Alle Mittel, die sich für eine konsequente Umsetzung der modernistischen Poetik anbieten würden, werden hier regelrecht ignoriert. Innere Monologe fehlen genauso wie ein „stream of consciousness“; auch die erlebte Rede wird nicht verwendet. Das ist ein offensichtliches, wichtiges Zeichen des Paradigmenwechsels. Dazu kommt die Politisierung des Textes, die darin gipfelt, dass die Grenzen der geduldeten Abweichungen von der offiziellen Ideologie überschritten werden. In diesem Kontext sind auch die Infragestellung und anschließende Entblößung des Phantasmas der „Brüderlichkeit und Einheit“ zu verstehen.

Dennoch bleibt der Roman in seiner Verweigerung der klaren Kommunikation mit dem Publikum ein modernistisches Werk. Das zeigt sich vor allem in seinem Hermetismus. Das Hermetische schöpft sich einerseits aus der fragmentarischen Struktur und der Ablehnung der Kausalität, sowie andererseits aus den gewollt im Unklaren gehaltenen Beziehungen zwischen den Figuren. Gleichzeitig aber wird diese hermetische Struktur paradox durch die Einführung von Symbolen, die sie semiotisch durchbrechen, „enthermetisert“. Sie entwickeln tiefe Strukturen und tilgen durch ihre Metaphysik die für den jugoslawischen Modernismus maßgebende materialistische Dialektik.²³⁰

Der Roman ist in fünf Kapitel aufgeteilt. Jedes Kapitel hat ein Bibelzitat als Motto.²³¹ Drei stammen aus der Apokalypse, und jeweils eines aus dem

²³⁰ Es bietet sich wieder der Vergleich mit Radomir Konstantinović an. Seine experimentellen Romane aus den 1950er-Jahren (*Daj nam danas, Mišolovka, Čisti i prljavi*) sind eindeutige Beispiele des demytologisierten Symbolismus, dessen Funktion in der Bildung der ethisch geprägten literarischen Texte aufgeht. Symbole sind in dieser Konstellation Mittel, um pragmatische Ziele zu erreichen, welche die typischen Dilemmata der Revolution zu lösen versuchen. Vor allem geht es dabei um die Frage der Gewalt und ihrer Verwendung in den Zeiten der Extreme. Besonders *Daj nam danas* ist auf diese Art und Weise aufgebaut. Deshalb ist auch die Kritik der jüngeren Schriftstellergeneration (Kovač aber auch Danilo Kiš) auf den Vorwurf des Missbrauchs des Ästhetischen zum Zwecke des Ethischen konzentriert.

²³¹ Jasmina Ahmetagić hat sich ausführlich mit dem biblischen Hintergrund von *Gubilište* beschäftigt. Sie hat die Parallelen anhand unterschiedlicher biblischer Prophetenbücher betrachtet und darauf hingewiesen, dass der Vater die Eigenschaften vieler Propheten trägt, aber zugleich intertextuell mit ihnen korreliert. Ihre Interpretation hat sich allerdings auf gewisse Momente von Kovačs Roman konzentriert, die sie als

Buch Josua und dem Lukasevangelium. Auch diese intertextuellen Verweise zeugen von einer Affiliation der Prosa Kovačs und dem Mythologischen. Allerdings sind diese mythischen Strukturen im Roman ungleichmäßig verteilt. Sie konzentrieren sich vor allem in jenen Kapiteln, in denen der Vater, ein heiliger Narr, eine zentrale Rolle spielt. Des Weiteren sind sie in den letzten Kapiteln des Romans zu finden, in denen der Sohn als Rückkehrer aus dem Gefängnis in den Mittelpunkt rückt. Dort wird auch das wichtigste Symbol in *Gubilište* thematisiert, die Schlange. Wenn man ein Schema der Erzählstruktur zeichnen möchte, zeigt sich, dass in den „existentialistischen“ Teilen des Romans das Biblisch-Mythologische kaum oder nur latent vorkommt, während in den phantastisch-karnevalesken Teilen die Mythen stark in den Vordergrund treten. Das letzte Kapitel des Romans zeigt eine Synthese der vorherrschenden Erzählstruktur, in welcher sich Existentialismus und Karneval vermischen und miteinander einen Dialog führen, der letztendlich über das Primat eines von beiden entfernten poetischen aber auch lebensweltlichen Denkansatzes entscheidet.

Die prophetische und zugleich narrenhafte Aktivität des Vaters hat den Grund in seiner Ablehnung der alltäglichen Existenz: „On nije bio nadahnut ozgo, već samo zgađen ovim ovdje. Iz toga je sve izviralo!“²³² (Kovač 2003, 17) Obwohl ein „Oben“ als Inspirationsquelle für die Prophezeiungen besteht, wird diese Instanz in der komplexen inneren Welt des Propheten nicht akzeptiert. Seine Kräfte werden von einem „Unten“ angetrieben, vom Ekel gegenüber der existierenden Welt. Diesseits ist die Welt, die der Vater besitzen zu ändern versucht, die aber seine Versuche entweder ablehnt oder als Zeichen der Verrücktheit deutet. Das Jenseits gestaltet sich als eine Welt der echten Verbrüderung, wo sich ideale Beziehungen zwischen „verbrüdereten Seelen“ herstellen lassen. Dort wird auch eine Verbindung zwischen Vater und Sohn geknüpft. Der Moment, in dem sich die Frage nach dem Sinn der

anthropologisch bezeichnet. Darunter versteht sie eher ein metaphysisches Weltbild, das vor allem das Böse im Menschen darstellen will. In dieser Hinsicht greift Jasmina Ahmetagić meines Erachtens zu kurz. „So sind die biblischen Allusionen gleichzeitig Hilfsmittel der Charakterisierung, weil sie auch in der Art ihrer Anrufung, Benutzung und des Verstehens, die Mentalität der herzegowinischen Bevölkerung zeigen. Nur derjenige, der von Boshaftigkeit und Hass erfüllt ist, kann glauben, dass auch Gott alles hasst was irdisch ist und solche Aussagen über Gott sind nur ein zusätzliches Mittel zur Charakterisierung der Helden.“ (Ahmetagić 2007, 100f.) Diese Interpretation schränkt die breite Perspektive des Romans auf nur eine seiner Komponenten ein – das Herzegowinische. Gerade die existentialistische Perspektive hilft, ihn aus dieser Verengung herauszuführen und ihm eine globalisierende sowie universelle Komponente beizumessen.

²³² „Er wurde nicht von Oben inspiriert, sondern nur angeekelt vom Diesseitigen. Alles quoll daraus hervor!“

Existenz in der Welt stellt, bildet den Initialpunkt, an dem sich die beiden Figuren einander zuerst nähern, um dann nur umso gewaltiger durch den Tod voneinander getrennt zu werden. Der Punkt der Annäherung ist die Abgestoßenheit. Es ist zu beachten, dass der Erzähler sowohl beim Vater als auch beim Sohn – also bei sich selbst – sparsam mit relevanten Informationen umgeht. Die Leserin vermutet nur, weiß aber nicht, wie der Vater gestorben ist: War sein Tod gewaltsam, starb er durch Fremdeinwirkung, durch ein Unglück, oder an einer Krankheit? Gleichzeitig wird ihr vorenthalten, warum der Sohn ins Gefängnis gekommen ist. Diese Leerstelle wird strategisch eingesetzt. Damit erzielt der Sohn als Erzähler einen Riss zwischen sich und dem Vater, wobei er als Verbrecher existiert und als solcher weniger Recht auf eine gesellschaftliche Position in Anspruch nehmen kann als der Vater, der als Abtrünniger agiert. Das Ende des Erzählers wird im Kontext der Spaltung als symbolischer Tod erkannt und dargestellt: Er wurde von einer Schlange gebissen und stirbt einsam, ohne dass die Menschen etwas merken. Wie kann man die existentialistische Eigenschaft des Textes aus seinen Schlussmomenten extrahieren?

Als Erstes zeigt sich, dass der sterbende Erzähler von seiner ihm fremd gewordenen Umgebung zunehmend isoliert wird. Es entsteht der Eindruck, dass er unsichtbar geworden ist, und dass seine Physis mit den zur Verfügung stehenden Mitteln nicht mehr wahrzunehmen ist. Das Gleiche passiert mit der Schlange, die ihn beißt. In diesem Zusammenhang stellt sich die berechnete Frage, ob die Schlange selbst nicht eine Chimäre ist, eine Vision, die nur er erkennen kann. Oder wird er, ganz im mythologischen Sinne, von ihr, wie Laokoon, gebissen und erwürgt?

Zmija, hitrije no maločas, vrludavim hodom, pride i odiže se gotovo pobodena na rep. Iza nje je u prašini ostala zmijolika putanja. Gipko se odbaci od zemlje i nakon prvog ugriza omota se oko mog vrata. Počeh bljuvati, a onda spazih i kako mi otječu ruke; začas su nabrekle u izobličene, modre i neprirodne udove. Zmija me stegne, pa popusti; ta se naslada ponavlja u više mahova. Kroz sve moje otvore probija tekućina. Sve se vraća na pladanj za antidor: pšenica, kruh, vino, ulje, sve.²³³ (Kovač 2003, 160)

²³³ Schneller als kurz zuvor näherte sich die Schlange in einem umherirrenden Gang und erhob sich, als ob ihr in den Schwanz gestochen worden wäre. Hinter ihr blieb im Staub eine schlangenartige Bahn sichtbar. Elastisch warf sie sich von der Erde hoch und nach dem ersten Biss wand sie sich um meinen Hals. Ich fing zu kotzen an, und dann merkte ich, wie meine Hände anschwellen; im Nu waren sie in verformte, blaue und unnatürliche Glieder aufgedunsen. Die Schlange zog sich um mich zusammen und ließ dann nach; diese Lust wiederholte sich mehrmals. Aus allen meinen Öffnungen quoll Flüssigkeit. Alles kehrt auf die Platte für Antidoros zurück; Weizen, Brot, Wein, Öl, alles.

Als wäre er durch die mystische Mühle gegangen, erlebt der Erzähler ambivalente Empfindungen: Nach dem Schlangenbiss überwältigt ihn zuerst der Schmerz, der sich dann in ein erotisches Erlebnis, eine „naslada“ („Lust“), und schließlich in eine religiöse Erfahrung verwandelt. Während die Religiosität bis dahin nur in Verbindung mit dem Vater vorkam, gerät nun auch der existentialistische, der Religion gegenüber indifferente Sohn in eine dreifache Konstellation von Eros, Tod und Gott, die sich zu einer merkwürdigen Mischung aus Liebe, Schmerz und Glaube entfaltet, die auf entscheidende Art und Weise den Erzähler als einen doppelt Stigmatisierten kennzeichnet. Sein Schicksal erreicht ihn just in dem Moment, in dem er wieder von der Strafe befreit zu sein scheint, als ob sich seine „In-die-Welt-Geworfenheit“ in der Figur von Camus' Mersault widerspiegeln würde. Die letzten Sätze des Romans weisen in diese Richtung: „Znaju li da umirem? Još sam mogao vidjeti kako se trg prazni. Svi razgovori udaljuju se od mene. Znam: sve ovo pripovijedat će se na razne načine. Svatko će događaj iznijeti drukčije. Tako je to od pamtivijeka.“²³⁴ (Kovač 2003, 161)

Außerdem wird auch eine generelle Weisheit ausgesprochen, die zusätzlich das Archaische, vielleicht auch das Mythologische betont. „Pamtivijek“ ist eine Zeitbezeichnung, die grundsätzlich in Verbindung mit der epischen Vergangenheit abgerufen wird.²³⁵ In diesem Licht erscheint dann auch die Orthodoxie, die der Erzähler so deutlich zum Gegenstand seiner Todeserfahrung macht. Alles, was aus ihm herausfließt, kehrt auf einem Servierteller zurück, der im orthodoxen Ritual zum Anreichen der Kommunion²³⁶ dient. Die Metaphorik, die an die Liturgie geknüpft ist, folgt einer symmetrischen Stellung des Vaters und des Sohnes, und zwar in Bezug auf die Orthodoxie. Der Vater ist ein Abtrünniger, aber einer, der glaubt. Die Indifferenz des Sohnes der Religion gegenüber, die sich zur Feindschaft steigert, wird im Moment seines Todes getilgt. Beide akzeptieren sie nicht, aber lehnen sie auch nicht vollkommen ab. Die Symmetrie besteht in der gleichen Position zur Religion, wobei sich Prophetismus und Skeptizismus als zwei Einstellungen

²³⁴ „Wissen sie, dass ich sterbe? Ich konnte noch sehen, wie der Platz sich leerte. Alle Gespräche entfernen sich von mir. Ich weiß: Dies alles wird auf unterschiedlichste Weisen erzählt. Jeder wird das Ereignis anders übertragen. So ist es seit Menschengedenken.“

²³⁵ Damit rückt auch das Mündliche stärker in den Vordergrund. Es ist kein Zufall, dass Kovač gerade im entscheidenden Moment des Romans auf die Thematisierung des Oralen zugreift.

²³⁶ „Antidor“, von griechisch „Antidoron“ mit der Bedeutung „Anstelle der Belohnung“, bezeichnet die gesegneten, aber nicht geweihten Stücke des Brotes (das geweihte Brot heißt „Prophora“), das am Ende der Heiligen Messe an die Gläubigen verteilt wird. Da das „Antidoron“ nicht geweiht ist, werden die bei der Messe anwesenden Nichtorthodoxen explizit zum Verzehr aufgerufen.

profilieren, die voneinander, obwohl dies paradox klingen mag, schwer zu trennen sind. Ich möchte jetzt zur Figur des Vaters übergehen, um sie im Kontext des Karnevalesken zu betrachten.

Dem Vater sind vier Kapitel gewidmet. Alle tragen Titel, die durch ihre biblische Konnotation auf eine religiöse Sphäre hinweisen: *Erniedrigung des Propheten* (*Ponižavanje proroka*), *Prozession* (*Procesija*), *Predigt* (*Propovijed*) und *Vermächtnis* (*Oporuka*). Das erste der vier genannten Kapitel wird durch ein gleichnamiges Bild eingeführt, das der Erzähler in der Gastwirtschaft „Galerija“ betrachtet. Kovač allerdings verzichtet auf eine Ekphrasis und führt das Bild direkt in die Erzählhandlung ein:

Naidoh na sliku *Ponižavanje proroka*, baš tegobnu sliku koja me je ožalostila. Taj prorok u odjeći siromaha, isposničkog izgleda i protegljastog lica, to je moj otac. To je njegov lik, to su njegove crte. Mir mu je podarila vješta ruka slikara, i to u času kad je otjeran iz crkve. Podvornik je uzeo križ okovan sa šest figura na stopi i uputio se da proriče. Hodio je seoskim putevima, proganjan od vlasti, ali posvećen svom zanatu.²³⁷ (Kovač 2003, 28f.)

Der abgebildete Prophet verschmilzt mit dem Vater. Die Darstellung der Erniedrigung regt den Sohn zu spekulativen Gedanken über die Wege an, die dieser nach dem Austreten (sowohl dem realen als auch dem imaginären) aus der Kirche beschritten hat. Seine Position als „podvornik“ („Amtsdienner“) innerhalb der kirchlichen Hierarchie ist niedrig, sodass seine Exkommunikation den Machtstrukturen kein großes Problem bereitete. Nicht nur die kirchliche Gewalt verfolgt ihn; auch die weltlichen Ordnungshüter sind mit seinem „Handwerk“, dem Wahrsagen, nicht zufrieden.²³⁸

Die Beschreibung, die im letzten Moment von der Ekphrasis abrückt, wird in den folgenden vier Kapiteln durch den Bericht ersetzt. Diese Strategie ermöglicht dem Erzähler, die Figur des Vaters und seine Rolle im Roman konventioneller, aber gleichzeitig emotional einigermaßen neutral zu gestalten. Der Sohn dient dem Vater als eine Art Helfer in seinen Unternehmungen, die stets darauf abzielen, die Autorität der orthodoxen Kirche infragezustellen und sich selbst als neue Autorität zu installieren. Die subversive Aktion des Vaters, die

²³⁷ Ich stieß auf das Bild *Die Erniedrigung des Propheten*, ein sehr beschwerliches Bild, das mich traurig machte. Dieser Prophet in der Kleidung eines armen Mannes, mit einsiedlerischem Aussehen und langem Gesicht, das ist mein Vater. Da ist seine Gestalt, das sind seine Gesichtszüge. Die Ruhe wurde ihm von der geschickten Hand des Malers gegeben, und zwar in dem Moment, in welchem er aus der Kirche vertrieben wurde. Der Amtsdienner nahm das mit sechs Figuren am Fuß beschlagene Kreuz und nahm den Weg um die Prophezeiungen zu machen. Er lief an Dorfwegen, von der Obrigkeit verfolgt aber seinem Handwerk gewidmet.

²³⁸ Das Wahrsagen wird vom Erzähler als „zanat“ (Handwerk) bezeichnet.

Störung des Gottesdienstes, wird im Beisein des Sohnes ausgeführt. Dieser ist dabei eher Betrachter oder Zeuge als aktiver Teilnehmer des Geschehens:

Pri krsnom hodu oko hrama đakone su zamjenjivali pojci. Otac je bio među njima, držao je knjigu načalstvjućem. Poslije ulaska u hram i pojanja tropara, vjernici su cjelivali križ u načalnikovoj ruci, a u novoposvećenom hramu otac je kročio ispred svih, uzdigao se i rekao: „Mjesto mirisa biće smrad, mjesto pojasa raspojasina, mjesto pletenice čela, mjesto širokih skuta pripasana vreća, mjesto ljepote ogorjelina, mjesto Boga đavo!“ Nasrnuše na nj, a načalstvjući ga mlatnu križem preko zuba. Otac je pao, okrvavljen, ali rasterećen i smiren. Izustio je to što ga je tištalo. Neki su pljuvali na nj, gledali ga namrgođeno kao sotonu. Škopili su ga svetom vodom da speru nečistoću s njega.²³⁹ (Kovač 2003, 34ff.)

Es ist evident, dass es sich um den Moment der Offenbarung handelt, worauf auch aus dem Motto zu schließen ist: „und habe die Schlüssel des Todes und der Hölle.“ (Offb 1,18) Diese Offenbarung ist gewissermaßen eine private. Die Vision des zukünftigen Propheten ist binär aufgebaut. Sie entwirft sowohl in zeitlicher als auch in räumlicher Dimension ein Weltbild, das auf extremen Gegensätzen beruht. Seine gnostische Welt ist nicht mehr von Gott, sondern vom Teufel bestimmt.²⁴⁰ Alles Wertvolle wird getilgt und ins Gegensätzliche verkehrt: An die Stelle von Schönheit tritt Hässlichkeit, Kleidung wird durch Säcke ersetzt. Der neue Prophet treibt die Ästhetik des Hässlichen mit seinem eigenen Beispiel voran – er ist derjenige, der diese neu entstandene verkehrte Welt und ihre unschöne Seite repräsentiert, und als solcher ein „jurodivi“, ein Narr in Christo ist.²⁴¹

²³⁹ „Während des Taufgangs rund um den Tempel wurden die Diakone durch Choristen ersetzt. Der Vater war unter ihnen, er hielt das Buch für den Erzpriester. Nach dem Einzug in den Tempel und dem Gesang von Tropar küsst die Gläubigen das Kreuz in der Hand des Erzpriesters, und in der neugeweihten Kirche erhob sich der Vater, schritt nach vorne und sagte: „Anstatt des Duftes wird Gestank sein, anstatt der Zügel Ungezügtheit, anstatt des Zopfes die Glatze, anstatt breiter Säume der umgürtete Sack, anstatt der Schönheit Verbranntes, anstatt Gottes der Teufel!“ Sie griffen ihn an und der Erzpriester schlug ihnen mit dem Kreuz auf den Mund. Der Vater fiel, blutüberströmt, aber ohne Last und beruhigt. Er hatte das ausgesprochen, was ihn bedrückte. Manche spuckten auf ihn, schauten ihn mürrisch an, als ob er Satan wäre. Sie besprengten ihn mit Weihwasser, um die Unreinheit von ihm zu waschen.“

²⁴⁰ Zur gnostischen Weltanschauung vgl. Stoyanov 2000.

²⁴¹ Ihre Konzentration auf das ausschließlich Prophetische verhindert, dass Ahmetagić die Rolle des Apokalyptischen in *Gubilište* erkennt. Auch deshalb ist die Dichotomie zwischen Gut und Böse für sie nicht sichtbar. Sie bleibt ausschließlich der Ebene des anthropologisch determinierten Bösen, das sich in den prophetisch klingenden Worten der Figuren ausmachen lässt, verpflichtet und ignoriert die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit, des Neuanfangs, die in der Apokalypse unmöglich zu übersehen ist. Vgl. Ahmetagić 2007, 105f.

Am Beispiel des russischen Altgläubigen Awwakum analysiert Renate Lachmann das Entstehen einer karnevalesken Gegenkultur als Opposition zur kanonischen Regelkultur, die von heiligen Narren (Jurodivi) herausgefordert wird: „Texte, die gegen die Legitimität beanspruchende Regelinventare, gegen das geltende Sprachverständnis gerichtet sind, bedienen sich der dia-logischen Potenz der Sprache, um ambivalente Bedeutungsstrukturen auf-zubauen.“ (Lachmann 1994, 49) Diese Beschreibung ist auch auf den Helden von Kovačs Roman anwendbar. Wie selbstverständlich ist der Vater eine Figur der Mündlichkeit. Er hinterlässt keine schriftlichen Spuren seines Wirkens bis auf das Vermächtnis. Er, der rechtgläubige Rituale stört, repräsentiert eine solche Gegenkultur. Obwohl sich seine Lage als Ausgestoßener zunehmend zuspitzt, gibt es schon am Anfang seines Leidensweges Wegbegleiter bzw. Menschen, die seinen Prophezeiungen zumindest Aufmerksamkeit widmen. Damit stellt Kovač die Herzegowina als eine multikulturelle Region dar, in der trotz „Brüderlichkeit und Einheit“ unterschiedliche religiöse und nationa-le Zugehörigkeiten erhalten geblieben sind:

Povorku su predvodili pravoslavni popovi, ali u njoj bijahu i ljudi drugih vjera, među njima ponajviše muslimana. Otac je poznao mnoge njihove običaje, a pokatkad je nosio islamske hamajlije da ga štite od vatre, jer je kao dijete zadobio bolne opekline od sunca. Knjigu koju je nosio u torbi zvao je čitap. U djetinjstvu je s hodžom izrađivao male križeve-hamajlije od glogova drva s napisom: *mašallah*.²⁴² (Kovač 2003, 38)

Der zukünftige Prophet rezipiert, akzeptiert und toleriert die fremde Reli-gion nicht nur oberflächlich, sondern macht sie sogar zur Maxime seines Handelns. Die muslimischen „zapisi“ (Schriftstücke, die Teile des Volks-glaubens aller drei bosnisch-herzegowinischen Religionsgruppen geworden sind) erhalten durch eine Vorgeschichte aus der Kindheit eine symbolische, zukunftsweisende Dimension: Als Kind hat der Vater zusammen mit dem „hodža“ Kreuze aus Hagedornholz geschnitzt.²⁴³

Die Komplexität dieser interreligiösen Beziehung steigert sich zu einem späteren Zeitpunkt, als der Prophet, zur vollen Reife gekommen, von der

²⁴² Die Prozession wurde von einem orthodoxen Priester angeführt, aber an ihr nahmen auch Menschen anderer Religionen teil, unter ihnen vor allem Muslime. Vater kannte viele von ihren Bräuchen und gelegentlich trug er islamische Amulette, die ihn vor Feuer schützen sollten, weil er als Kind schmerzhaft Sonnenverbrennungen erlitt. Das Buch, das er in der Tasche trug, nannte er *kitab*. In seiner Kindheit hatte er zu-sammen mit dem Hodža kleine Amulette aus Hagedornholz in Form eines Kreuzes hergestellt, auf welchen sich die Inschrift *mašallah* befand.

²⁴³ Der Text wird zusätzlich mythologisiert. Hagedornholz ist bekanntlich ein effizientes Mittel zur Tötung von Vampiren. Ein Kreuz aus ebendiesem Holz zu machen deutet auf die satanische Neigung des Vaters hin und verifiziert seine späteren satanistischen Handlungen.

eigenen orthodoxen Gemeinde als Renegat behandelt wird. Hilfe kommt von einer auf den ersten Blick unerwarteten Seite:

Oca je spasio jedan hafiz, odrješit i mlad čovjek isposničkog lika. On je spriječio svjetinu da linčuje moga oca. Blago i razumno izustio je mnogo učenih riječi, smirio je strasti i primorao ih da ga saslušaju. A hafiz je rekao: „Ako mislite da je ovaj čovjek đavo ili šejtan, onda ću vam reći: od svih nas zavisi je li đavo ili nije. Jer šejtan nema nikakve vlasti nad onima koji vjeruju, koji se na Gospoda svoga oslanjaju. Šejtan ima vlasti samo nad onima koji s njim prijateljuju. A s ovim čovjekom niko nije prijatelj. Bojte se sebe, a ne njega.“²⁴⁴ (Kovač 2003, 40. Hervorhebung i. O.)

Die Rettung durch einen muslimischen Geistlichen weist auf die Porosität der Grenzen zwischen den Religionsgemeinschaften in der Herzegowina hin. Es kommt zu einer Mischung, die sowohl auf der offiziellen als auch auf der inoffiziellen, „schwarzen“ Seite des Glaubens entsteht. In seiner gnomischen Rede verschiebt der „Hafiz“ die Verantwortung für das Böse auf die Gemeinde der Verfolger. Die Gefahr sieht er nicht im ausgestoßenen Individuum, sondern vielmehr in der Gleichschaltung des Kollektivs. Auch diejenigen, die den Vater schlagen oder gar töten wollen, gehören nicht nur der orthodoxen Religionsgruppe an, sondern auch der islamischen. Ihre Gemeinschaft entsteht im Hass gegen den Ausgeschlossenen, gegen den Sündenbock. Die Spaltung erfolgt nicht entlang der wahren oder falschen Religion, sondern vielmehr entlang der Trennlinie zwischen den häretischen, rebellierenden, teuflischen Ansichten des Propheten und den zähmenden, liturgietreuen Aktionen der Vertreter der offiziellen Macht. Der „Hafiz“ fungiert in dieser Konstellation als ohnmächtiger Beschützer des Propheten und als zum Scheitern verurteilter Mittler zwischen zwei Welten, die sich einander nicht annähern können. Trotzdem kann man im Verhältnis des Vaters zum „Hafiz“ eine multikulturelle Symbiose entdecken, die aus tiefen Schichten der Gemeinschaft schöpft. Diese Geste der Brüderlichkeit, die auf gemeinsamen Werten beruht, greift tiefer als die der Ideologie, die sich auf oberflächliche Ähnlichkeiten stützt. Die Prozession, der auch der Vater, letztendlich (und durch die Hilfe von „Hafiz“) als geduldeter Teilnehmer folgt, zieht weiter. Anwesend sind Vertreter aller Religionsgemeinschaften:

²⁴⁴ „Der Vater wurde von einem Hafiz gerettet, einem entschlossenen jungen Mann mit einsiedlerischem Gesicht. Er verhinderte, dass der Mob meinen Vater lynchte. Mild und vernünftig sprach er viele gelehrte Worte, er beruhigte die Leidenschaften und zwang sie, ihn zu anzuhören. Und der Hafiz sagte: „Falls ihr denkt, dass dieser Mann der Teufel oder der Šejtan ist, dann werde ich euch sagen: Von uns allen hängt es ab, ob er ein Teufel ist oder nicht. Weil der Šejtan über keine Macht denen gegenüber verfügt, die glauben, die sich auf ihren Herrgott stützen. Der Šejtan hat nur Macht über diejenigen, die mit ihm befreundet sind. Und mit diesem Menschen ist niemand befreundet. Habt Angst vor euch und nicht vor ihm!“

Povorka je zastala dok vjerski ljudi ne odluče kamo i kojim putom. Hafiz je bio uvjeren da će se put ukazati i da se to u davnim zemanima događalo. đakon je šutio i držao tri prsta na čelu. Źupnik je prebirao zrna krunice i micao usnama. On se jedini pribijavao da će nestati i put kojim su došli. Izustio je Gospodino-ve riječi: *puti moji nisu vaši puti!*²⁴⁵ (Kovač 2003, 41. Hervorhebung i. O.)

Das offensichtliche Ziel der Prozession ist die Rettung vor dem drohenden Kataklysmus. Die Sonne steht in der Mitte des Himmels, will sich nicht bewegen und bringt nur entsetzliche Hitze und das damit verbundene Leiden mit sich.²⁴⁶ Es stellt sich die Frage, wer diese Rettung herbeiführen kann. Die vorläufig hergestellte Balance zwischen den entgegengesetzten Kräften ist von kurzer Dauer. Der Diakon hetzt die Menge auf den Propheten, der dann zusammengeschlagen allein am Straßenrand zurückbleibt. Auch seine letzten Worte deuten auf die Gewissheit hin, dass er sich für den Rest der Menschheit geopfert hat: „Źrtvujem se i trpim za sve vas!“²⁴⁷ (Kovač 2003, 42)

Die Niederlage des Vaters im ungleichen Kampf war vorgeschrieben. Als karnevaleske Figur ist er von jeher unbeständig. Doch ein ernsthaftes Opfer wirft die Frage auf, inwieweit er noch dem Karneval zuzuordnen ist. Renate Lachmann beschreibt die Transformation des heiligen Narren in einen Heiligen, die in *Gubilište* auch für den Vater zutrifft.

Wenn die Menge (städtisches Publikum) einen Jurodivyj mit seinem paradoxen Gebären akzeptiert, mit seinem Wirken unerklärliche Geschehnisse in Verbindung bringt und diese zu Wundern erklärt, wird seine Selbstverleugnung durch die Zuweisung der Identität ‚Wundertäter‘ (čudotvorec) und ‚Heiliger‘ (svjatoj) quasi zurückgewiesen. Um dem entgegenzuwirken, betreibt er eine zweite Verstellung: Die gewählte neue ‚Identität‘ ist demnach gespalten in die simulierte närrische, provokative ‚sündhafte‘ (zuweilen gefräßig, unkeusch, böse) und die echte, ‚fromme‘. (Lachmann 2004, S. 402f.)

²⁴⁵ „Die Prozession hielt an, darauf wartend, dass die religiösen Menschen eine Entscheidung treffen werden, wo sie hingehen und welchen Weg sie nehmen sollten. Der Hafiz war überzeugt, dass der Weg sich zeigen wird und dass das vor Urzeiten schon passiert ist. Der Diakon schwieg und hielt drei Finger über die Stirn. Der Pfarrer zählte die Perlen des Rosenkranzes ab und bewegte die Lippen. Als einziger hatte er Angst, dass auch der Weg, den sie einschlugen, verschwinden könnte. Er sprach die Worte des Herren: *Meine Wege sind nicht Eure Wege.*“

²⁴⁶ Dieser Moment des Erzähltextes ist auf zweifacher Ebene zu betrachten: als symbolische Darstellung der aktuellen Handlung, wobei in der verkehrten Welt die Sonne nicht für die Fruchtbarkeit, sondern für die Zerstörung steht, und als realitätsnahe Darstellung der klimatologischen Eigenschaften der östlichen Herzegowina, das als Land des ewigen Sonnenscheins im kulturellen Gedächtnis eingeschrieben ist. Auch Źarko Paić weist auf diese Gespaltenheit der Herzegowina als ein ständiges Thema in Kovačs Werk hin. Er nennt die beiden Varianten des Landes „mythisch und wirklich“. (Paić 2009, 63) Die zerstörerische Kraft der Sonne, die einem Mord vorausgeht, konnte auch ein Verweis auf Camus' *Der Fremde* sein.

²⁴⁷ „Ich opfere mich und leide für euch alle!“

Genau das geschieht dem Vater. Die Inakzeptanz durch die Obrigkeit wird kaschiert durch seine Wirkung im Rahmen des mehrfachen Verstellens. So behält er als Leidender die Dimension einer Ernsthaftigkeit, die durch seine Verrücktheit verschleiert wird. Er bewegt sich zwischen den Welten, bleibt dabei sowohl der ersten (orthodoxen) als auch der zweiten (katholischen) und der dritten (islamischen) rätselhaft und letztlich unerreichbar. Deshalb kann er sich auch zwischen diesen Welten bewegen und dabei von keiner Ideologie vereinnahmen lassen.

Das Einzige, woran er glaubt, und was ihn von den offiziellen Religionen und Ideologien trennt, ist die ewige Wiederkehr. Besonders vielversprechend ist dieser Glaube nicht. Deshalb schreibt der Prophet, der nun vom Medium der Mündlichkeit zum Medium der Schriftlichkeit wechselt, sein Vermächtnis. Dieses richtet sich sowohl an den Sohn als auch an die Gemeinschaft. Nach seinem Tod geöffnet, gibt das Dokument Einblicke in die Gedanken des Verstorbenen, aber auch in seine Zukunftsvisionen, deren Bestandteil der Sohn als sein Nachfolger und Erlöser ist. Der sechzehnte Punkt lautet: „A moj sin, prijestupnik, neka dođe i obasja mi svijećom put iz mračnog zemaljskog života u vječni i bolji.“²⁴⁸ (Kovač 2003, 44) So wird eine Interpretationsmöglichkeit eröffnet, die die existentialistischen Momente des Textes, deren zumindest vorläufiger Träger der verbrecherische Sohn ist, mit seinem karnevalesken Strang, der in der Figur des Vaters verkörperlicht wird, zusammenführen kann.

Zwischen Vater und Sohn steht die Figur von Mojsije (Moses), der – wie sein alttestamentarischer Name sagt – das Gesetz vertritt. Als solcher ist er auch Träger einer höheren Ordnung, der des Patriarchats. Gleichzeitig ist er, als Onkel des Erzählers, mit ihm durch einen familiären Bund verknüpft. Durch die (geistige) Abwesenheit des Vaters erhält er eine wichtige Rolle im Rahmen der Familie. Die Dreiecksbeziehung zwischen Vater, Sohn und Onkel wird in dem Kapitel *Erlöser (Izbavitelj)* thematisiert. Der Onkel ist gegenüber dem Vater durch feste binäre Kategorien gekennzeichnet: Er figuriert als sein Gegensatz in allen lebensweltlichen Bereichen. Die Opposition entspricht der zwischen Orthodoxie und Heterodoxie. Mojsije ist derjenige, der den richtigen Glauben vertritt, und die Autorität des Vaters (als talentierter Sternendeuter und Bader) wird sofort durch die Worte Mojsijes herabgesetzt:

[M]oj dobrotvor Mojsije posprdno je o njemu govorio nazivajući ga skitnicom i gataocem koji vara ljude... Mojsije je bio prvi koji ga je nazvao jurodivom i vjedogonjom: to su teške riječi. *Jurodiv* je otpadnik i osoba duševno bolesna i mahnita u svojemu mističnom i vjerskom zanosu i ludilu. I *vjedogonja* je opaka

²⁴⁸ „Und mein Sohn, der Verbrecher, soll kommen und meinen Weg aus dem dunklen irdischen Leben in ein ewiges und besseres erleuchten.“

zvijer, demon i vampir s kojim se ne bi smjelo razgovarati. To moj otac nipošto nije bio [...]. Ako je moj otac imao kakve mane, onda su doista bile čedne, pa čak i u zgodama kad se vjetropirasto ponio i prurušio u vampira skakutajući po seoskom groblju. To su neke njegove vragolije.“²⁴⁹ (Kovač 2003, 19. Hervorhebung i. O.)

Der Kampf zwischen Orthodoxie und Heterodoxie wird um den Jungen geführt und der Vater scheint ihn zu gewinnen.

Just in diesem Moment wird entschieden, ob der Erzähltext sich in Richtung Existentialismus oder Karneval bewegt. Der Sohn trägt in seiner Ausgeschlossenheit und Emotionslosigkeit, in seiner isolierten Lage innerhalb des Gefängnisses existentialistische Eigenschaften. Aber eine Auseinandersetzung mit dem Vermächtnis des Vaters, die er letztendlich während seines Begräbnisses durchsteht, führt ihn entscheidend in Richtung des Mythologischen, in dem die Strukturen des Karnevals eine Vormacht zu gewinnen scheinen. In dieser Konstellation ist die Rolle der Schlange als symbolträchtiges Tier von zentraler Bedeutung. Sie erscheint schon am Anfang des Romans, wo sich ihre Symbolik in den Bildern des Malers Benjamin andeutet. Beschrieben wird ein antikes Motiv *Die Schlangen hüten Georgius*, das auf der alten Legende über den Soldaten Georgius beruht. Er wurde gefoltert, in dem man ihn mit Schlangen bewarf, die ihn – statt zu beißen – vor dem Henker beschützen. Der Erzähler berichtet über die Gründe seiner eigenen Besessenheit von Schlangen:

Kažu da slavni pripovjedači i slikari potječu iz krajeva bogatim zmijama, a to znači da crpe iz dubina, iz pukotina svijesti. Takvi umjetnici čupaju iz tmine, a sve što otuda izvire ima zmijski karakter i oblik, a to mora da se ukroti.²⁵⁰ (Kovač 2003, 27)

Der Erzähler und der Maler werden in dieselbe Tradition des tellurischen Schreibens und Malens aus den Tiefen der Schlangenwelt gestellt. Der Er-

²⁴⁹ „[M]ein Wohltäter Mojsije sprach spöttisch über ihn, nannte in einen Vagabunden und Wahrsager, der die Menschen betrügt... Mojsije war der erste, der meinen Vater einen Narr Gottes [jurodivi] und Flattergeist [vjedogonja] nannte: Das sind schwere Wörter. *Jurodiv* ist ein Abtrünniger und eine Person, die geisteskrank und rasend ist, in ihrer mystischen und religiösen Begeisterung und Verrücktheit. Und *vjedogonja* ist ein böses Biest, ein Dämon und Vampir, mit welchem man nicht reden durfte. Das war mein Vater keineswegs [...]. Falls mein Vater irgendwelche Makel hatte, waren sie tatsächlich bescheiden, sogar in Angelegenheiten, in welchen er sich flatterhabenommen und als Vampir verkleidet hat, auf dem Dorffriedhof hüpfend. Das waren etliche seiner Schelmereien.“

²⁵⁰ „Man sagt, dass die berühmten Erzähler und Maler aus Gegenden kommen, die reich an Schlangen sind, und das heißt, dass sie aus den Tiefen schöpfen, aus Spalten des Bewusstseins. Solche Künstler schöpfen aus der Finsternis, und alles was von dort herausquillt hat den Charakter und die Form der Schlange, und die muss man zähmen.“

zähler verschmilzt die antike mythologische Geschichte mit seiner Heimatregion, die dadurch zu einer mythischen Landschaft wird. Auch eine metaphysische Deutung des Schlangenwesens wird ersichtlich. Gleichzeitig aber ist sie ein Tier, dessen Vorkommen für eine Karstlandschaft nichts Ungewöhnliches ist. Diese doppelte Struktur wiederholt auf der Ebene des Erzähltextes eine expressive Verbindung von Geographie, Biologie und Mythologie, die entscheidend die Kultur einer Region prägt. Die auf Verallgemeinerung abzielende poetologische Aussage von oben wird weiter unten durch eine einschränkende, „regionalisierende“ ergänzt:

Kad god mi se javi (u snu ili sjećanju) zavičajni predio, uvijek pomislim kako je moje rodno tlo predodređeno za zmijoliko gmizanje. Otuda i obilje kamenja, ruševina, suhe trave i jarkog sunca; obilje kamenica s ustajalom vodom, ublova, škripova, rapa i šuga, šupljih hrastovih stabala. Sve to zmijama pogoduje. Protiv njih su samo jasen i saransak (češnjak), a to nije dovoljno. Tamo se ne može mirno ležati u travi, štrečamo kad vjetar pirne i prostruji kroz tu suhoću, skačemo brže-bolje s jednom jedinom mišlju: *zmija!*²⁵¹ (Kovač 2003, 28. Hervorhebung i. O.)

Die Schlange ist, je nachdem, welche Richtung der Erzähler einschlagen soll – Realität oder Mythos – einerseits ein kulturelles, andererseits ein biologisches Wesen.

Diese Ambivalenz hält bis zum letzten Teil des Romans an. Dort löst sie sich endgültig zugunsten der Kultur auf. Es wurde schon gezeigt, wie der Erzähler an einem Schlangenbiss stirbt. Jetzt muss man diese Situation aus einem anderen Blickwinkel betrachten. Die besondere Beziehung zwischen dem Sohn und der Schlange ist im zweiunddreißigsten Kapitel mit dem Titel *Zmija* (*Schlange*) markiert. Im Roman, der sonst auf Illustrationen verzichtet, ist an dieser Stelle eine Schlange in voller Pracht abgebildet, verschlungen, mit hoherhobenem Kopf, als wäre sie zum Angriff bereit. Der Erzähler trifft sie auf dem Feld, gleich nachdem er sich nach der Beerdigung des Vaters von Mojsije verabschiedet hatte.²⁵² Schon im Moment des Aufeinandertreffens

²⁵¹ „Wann immer sich in mir im Wachzustand (oder im Traum oder in der Erinnerung) die Heimat meldet, denke ich immer an den Boden meines Geburtslands, das für schlangenartiges Kriechen bestimmt ist. Dazu noch ein Überfluss an Steinen, Ruinen, trockenem Gras und sengender Sonne; ein Überfluss an Steinen, gefüllt mit abgestandenem Wasser, Grundwasserquellen, Spalten und Schorf, und hohler Eichen. All das passt den Schlangen. Dagegen gibt es nur Eschen und Knoblauch und das ist nicht ausreichend. Dort kann man nicht ruhig im Gras liegen, wir scheuen uns, wenn der Wind bläst und durch diese Trockenheit flutet, wir springen eiligst auf, mit nur einem Gedanken: *die Schlange*.“

²⁵² Wohl bemerkt: Er trifft die Entscheidung, nicht ins Gefängnis zurückzukehren. Damit wird er zum Flüchtling und solche „jedino ovdje, u Hercegovini, ... gone zmijama i vraćaju u aps. A one su u službi demona oduvijek. I one su izum donjeg svijeta.“ (Kovač 2003, 150) („werden nur hier, in Herzegowina... mit Schlangen verfolgt und ins

entwickelt die Schlange manche Qualitäten, die ihren natürlichen Eigenschaften eher widersprechen. Sie folgt ihm auf seinem Weg nach Bileća, in die herzegowinische Stadt, die selbst im Roman eine symbolische Rolle übernimmt. Obwohl er von ihr verfolgt wird, wird es immer deutlicher, dass sie ihn gar nicht einholen will. Die Verfolgung artet in eine Reise in die Unterwelt aus. Doch der Erzähler sieht hier von einer Reise in die Tiefe ab und entscheidet sich, sie nicht zu erforschen, da sich die Geheimnisse der Tiefe auch an der Oberfläche offenbaren. Die Reise in die Tiefe, die symbolisch auch für die Zeit steht, wird durch die Bewegung im Raum ersetzt.

Može li se dogoditi da čovjek u bijegu od zmije prođe kao progonjeni cijelu Hercegovinu i njezinu povijest? To je jedini način kako mi sagledavamo prošlost. Svako je naše saznanje nastalo u bijegu i panici. A naša mirnoća, ako je imamo, u proganjanju. Naše bolesti i sve drugo u *neiskazanoj i nesaopćivoj tamnici ovoga svijeta*.²⁵³ (Kovač 2003, 151. Hervorhebung i. O.)

Jetzt ändert sich auch die Beziehung des Erzählers zu der Schlange. Aus dem mythologischen in den lokalen Kontext verpflanzt erscheint sie nicht mehr als Feind: „u Hercegovini je zmija najduševniji i najblagorodniji stvor.“²⁵⁴ (Kovač 2003, 152) Bald empfindet er Mitleid mit ihr: „bio [sam] siguran da će je u Bileći, ako stignem do tamo, utući štapovima i kamenjem, prignječiti joj glavu kolcem, pobosti ga u zemlju i poduprijeti pločama.“²⁵⁵ (Kovač 2003, 153)

Wie kann man die Wendung in dieser neuentstandenen Symbiose von zwei Wanderern erklären? Was hat die Schlange angetrieben, ihren neugewonnenen Partner zu ermorden? In dem Moment, in dem die beiden Bileća erreichen, schlüpft die Schlange wiederum in ihre mythologische Rolle als verhängnisvolle Figur und wechselt die Seiten. Im komplexen Spiel der rotierenden Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit schlägt sie sich auf die Seite des Stärkeren und offenbart sich wieder als Wesen aus der christlichen Symbolik – als eine ambivalente, doppeldeutige Figur, diesmal erneut als Ver-

Gefängnis zurückgebracht. Und sie sind seit Ewigkeiten im Dienste von Dämonen. Und sie sind die Erfindung der Unterwelt.“)

²⁵³ „Kann es passieren, dass der Mensch während der Flucht vor Schlangen wie ein Getriebener die ganze Herzegowina und ihre Geschichte durchquert? Das ist der einzige Weg, wie wir unsere Vergangenheit überblicken. Alle unsere Erkenntnisse sind auf der Flucht und in Panik entstanden. Und unsere Ruhe, falls wir sie haben, bei der Verfolgung. Unsere Krankheiten und alles andere in den *unausgesprochenen und unmitteilbaren Kerkern dieser Welt*.“

²⁵⁴ „in der Herzegowina ist die Schlange das seligste und vornehmste Wesen.“

²⁵⁵ „ich war mir sicher, dass sie sie in Bileća, falls ich dort ankäme, mit Stöcken und Steinen zusammenschlagen werden, dass sie ihr den Kopf mit einem Pfahl zerquetschen, den Pfahl in die Erde stecken und mit Platten stützen werden.“

räterin und Verführerin.²⁵⁶ Als ob sie voraussehen könnte, dass die Menschen eher genießen werden, dass der Erzähler selbst zu Tode kommt, spürt sie, dass sogar die kirchlichen Würdenträger ihren Akt des Tötens akzeptieren, ja sogar gutheißen werden. Um selber verschont zu bleiben, tötet das mythologisch-symbolische Wesen den Erzähler. Die offizielle Macht, die sich auch der Schlange bemächtigt, gewinnt sowohl gegen den Vater als auch gegen den Sohn: „Crkva se stavlja na stranu zmije, a meni se za utjehu sprema oprost grijeha.“²⁵⁷ (Kovač 2003, 156) Der Schlangenkreis wird hiermit geschlossen und der Erzähler in ihm eingeschlossen.

Znaju li da umirem? Još sam mogao vidjeti kako se trg prazni. Svi razgovori udaljuju se od mene. Znam: sve ovo pripovijedat će se na razne načine. Svatko će događaj iznijeti drukčije. Tako je to od pamtivijeka.²⁵⁸ (Kovač 2003, 161)

Der Tod des Erzählers wird auf eine metatextuelle Ebene verschoben. Die Art und Weise, auf die über ihn in der Zukunft berichtet wird, ist das Thema seiner letzten Worte. Trotzdem bleibt eine Frage offen: Was ist diese Macht? Soll man sie in einem allegorischen Code lesen? Wenn ja, wie soll die für die Allegorie typische Relation von Signal und Kontext beschrieben werden?²⁵⁹ Es scheint, dass eine mögliche allegorische Interpretation gerade in diesem Zusammenhang scheitern würde. Die Stadt Bileća als stellvertretend für Jugoslawien und sein politisches System zu sehen, greift zu kurz. Gerade solch eine Interpretation hat zur politischen Verurteilung des Romans geführt.

Andererseits ist es unmöglich zu bestreiten, dass der Roman mit starken Symbolen arbeitet, auch mit politischen. Die Schlange ist am prominentesten besetzt. Jedoch sollte man sich auch fragen, welche Bedeutung das Schaffott aus dem Titel des Romans einnimmt: Wer (oder was) hat den Erzähler hingerichtet? War es eine unsichtbare, aber trotzdem spürbare Staatsmacht wie diejenige aus Kafkas *Prozess*? Oder war es ein mythologisches Wesen, das aus den Tiefen der Vergangenheit zurückgekehrt ist? Die erste Lösung würde in Richtung Allegorie weisen. Die Signale im Text zeigen aber etwas Anderes. Nach dem Tod des Erzählers erhebt sich eine weitere, andere Stimme im Roman, die nicht seinem gleichzusetzen ist. Das spricht dafür, dass sich die

²⁵⁶ Über die gespaltene Rolle der Schlange in der christlichen Symbolik vgl. J. Chevalier, A. Gheerbrant (Hg.), 1983, S. 503f.

²⁵⁷ „Die Kirche stellt sich auf die Seite der Schlange, und mir bietet man als Trost die Vergebung der Sünden.“

²⁵⁸ Wissen sie, dass ich sterbe? Ich konnte noch sehen, wie der Platz sich leerte. Alle Gespräche entfernen sich von mir. Ich weiß: Dies alles wird auf unterschiedlichste Weisen erzählt. Jeder wird das Ereignis anders übertragen. So ist es seit Menschengedenken.

²⁵⁹ Zu dieser Beziehung vgl. Plett 2000, S. 189f.

Macht nicht nur der Schlange, sondern sogar der Stimme des Erzählers bemächtigt hat und seine Kritik nun in Selbstrechtfertigung umsetzt. Obwohl sie ihr Land als ein stinkendes Schafott bezeichnet, schöpft sie ihr Recht auf Rechtsprechung aus der Ordnung, die sie selbst herstellt.

Varoš je zaudarala kao da se u mahali raspadala kakva strvina. Bilo je crkotina napadnutih muhama zlasticama. Bilo je još trošnih i raspadanju sklonih stvari, ali to nije razlog da se *država* okrivljuje, ni da se *poredak* zbog toga ruši; trošnog i raspadljivog ima posvuda, čak i tamo gdje je bolje nego ovdje, gdje je vedrije i lakše. Gdje su brige svedene na najmanju mjeru, jer trune se posvuda, pa i tamo gdje bi čovjek rekao da je sve u usponu i rastu. Svuda i u svako doba nešto se rasпада. I uvijek netko začepi nos dok ne mine smrad.²⁶⁰ (Kovač 2003, 142f. Hervorhebung D. B.)

Das Schafott ist omnipräsent. Die Stadt steht dafür genauso wie das Land Herzegowina und die ganze Welt („svuda i u svako doba“²⁶¹). Wenn Vater und Sohn gegen diese Konstellation und diese Machtverteilung rebellieren, dann von verlorenem Posten. Das Mythologische setzt sich gegen die Ausweglosigkeit des Existentialismus durch. Es spricht von der ewigen Wiederkehr. Die Schlange schließt einen Nichtangriffspakt mit der weltlichen und kirchlichen Macht, aber ein Pakt muss immer zweiseitig sein. Die Mächte tun das Gleiche, wissend, dass die Schlange sie überdauern wird. Die karnevalesken Randfiguren erkennen das. Trotzdem sind sie von dem Machtspiel ausgeschlossen, genauso wie der Roman, der sich nicht entscheiden kann, wo er hingehört. Alles ist dem Diktat einer verordneten Gemeinschaftlichkeit untergeordnet, in dem keine Polyphonie, sondern nur ein gleichstimmiger Chor geduldet wird, durch den die Stimme der totalitären Macht spricht. Die Ideologie der „Brüderlichkeit und Einheit“ wird im *Gubilište* als eine gewalttätige Bruderschaft entlarvt, die eine oberflächliche Einheit um den Preis der echten Brüderlichkeit herstellt. Selbst das Mythologische wird zu ihrem Instrument – zu ihrer Schlinge.

²⁶⁰ „Das Städtchen stank, als ob in der *mahala* ein Kadaver verwesen würde. Es gab Aas, das von Schmeißfliegen angegriffen wurde. Es gab zusätzlich abgenutzte und zum Zerfall neigende Sachen, aber das ist kein Grund, den *Staat* dafür verantwortlich zu machen, oder *die Ordnung* deshalb zu vernichten; Abgenutztes und Zerfallenes gibt es überall, sogar dort, wo es besser als hier ist, wo es heiterer und leichter ist. Wo die Sorgen auf das kleinste Maß zurückgeführt sind, weil es überall Verwesung gibt, auch dort, wo man sagen würde, dass alles wächst und gedeiht. Überall und in jeder Zeit zerfällt etwas. Und immer drückt jemand seine Nase zu, bis der Gestank verschwunden ist.“

²⁶¹ „überall und jederzeit“.