

7. ‚Krugovaši‘. Eine Generation am Rande der Existenz

Als Jugoslawien begann, sich vom Zweiten Weltkrieg und vom Stalinismus zu erholen, kam es zu einer ästhetischen Erneuerung, die bis weit in die 1960er-Jahre andauern sollte. Der Paradigmenwechsel vom Sozialistischen Realismus zur klassischen Avantgarde als kanonisches und maßgebliches poetisches Prinzip führte zu einer in der sozialistischen Welt einmaligen Situation.²⁶² Die vom Stalinismus verfolgte und zugrundegerichtete Avantgarde avancierte zur dominanten Bewegung im kulturellen Leben. Zuerst vorsichtig und dann ab 1952 unaufhaltbar etablierte sich eine zuvor verpönte und verworfene Ausrichtung als führend. Trotzdem wird bisweilen vergessen, dass die jugoslawische Avantgarde eine revolutionäre war. Das heißt, dass die Berührungspunkte mit dem sozialistischen Realismus keineswegs so auszuschließen waren, wie es auf den ersten Blick erscheinen könnte. Genauso wie der sozialistische Realismus zu einer Versteinerung sowohl kultureller als auch politischer Fakten führte, die ihn letztendlich als konservativ und unkreativ erscheinen lässt, erwies sich die Avantgarde in ihrer dominanten Position ab Mitte der 1950er-Jahre als ein entwicklungshemmender Faktor. In ihrem revolutionären Element zeigten die beiden zerstrittenen Poetiken etwas Gemeinsames: eine Neigung zum Dogmatismus. Die logische Folge dieses Dogmatismus war eine Reaktion, die sich in seinem Gegenteil zu realisieren suchte. Anstelle des Engagements konnte notwendigerweise nur ein Eskapismus folgen; und der Eskapismus ist eine Strategie, die die Generation der sogenannten ‚Krugovaši‘ konsequent in Szene setzte.

Der Name geht auf die Zeitschrift *Krugovi* (Kreise) zurück, die von 1952 bis 1958 erschien. Als relativ kostengünstige Veröffentlichungsvariante spielten Zeitschriften in Jugoslawien bei der Verbreitung von Literatur eine wichtige Rolle. Zudem waren sie wichtig, weil in dieser Publikationsform auch ein Zusammenhalt der Generation zum Vorschein kommen konnte. Die jungen um „Krugovi“ versammelten Autoren konnten sich so leichter profilieren und eine gemeinsame Poetik entwickeln. Es gibt mehrere Elemente, die diese Poetik kennzeichnen. Neben dem schon erwähnten Eskapismus kommt es zu einer Abwendung von der Thematik des Dörflichen, die im klassischen Realismus bevorzugt wurde, und zu einer Hinwendung zum Urbanen. Diese thematische Verschiebung wird zusätzlich durch einen spezifischen Sprachgebrauch hervorgehoben, die vom Standard abweicht und sich ins Kolloquiale wagt. Der Slang ist nicht mehr unzulässig, sondern wird zum legitimen Ausdrucksmittel der neuen Literatur. Natürlich ging das nicht ohne den Widerstand derer, die dem literarischen Kanon treu waren, vonstatten – dazu

²⁶² Ausführlicher vgl. Einleitung.

zählen sowohl diejenigen, die die Position der Avantgarde vertraten als auch diejenigen, die sich für den Erhalt des Realismus starkmachten. Eine zusätzliche Erneuerung des literarischen Diskurses ergibt sich aus dem Zugriff auf die Tradition der älteren kroatischen Literatur. In der Zeit der Dominanz des Realismus vernachlässigt, kehrt sie in veränderter Form zurück. Die wiederentdeckte Tradition erscheint ironisch gebrochen als Befreiung vom Konservatismus der damals dominanten literarischen Praxis.

Ein Beispiel für diese Entwicklung ist die Lyrik von Ivan Slamnig. Seine Gedichte sind witzig. Ihre subversive Funktion verschleiern sie eher, als sie direkt zum Vorschein zu bringen. Aber das Gedicht *Ubili su ga ciglama* (*Sie haben ihn mit Ziegeln umgebracht*, 1956) deutet an, wie sich auch in der Lyrik das Politische sichtbar machen kann. Der zentrale Vers wiederholt den Titel des Gedichts und ergänzt ihn um das Adjektiv „rot“, das das Allusionsspektrum auf eine Farbe zuspitzt, die eindeutig auf den Kommunismus hinweist.²⁶³ Auf die Gewalt im Allgemeinen zu verweisen, wie manche interpretieren, greift im Falle dieses Gedichts allzu kurz. Obwohl die Lyrik auch das Politische thematisiert, erreicht die Politisierung der Literatur in Kroatien ihren Höhepunkt in der Prosa der ‚Krugovaši‘, die eben deshalb so wichtig für die gesamte Nachkriegsliteratur in Jugoslawien wird. Besonders das, was in den 1960er-Jahren zentral wird, erscheint bei ihnen in einem erhellenden Licht. Anstelle des Eskapismus, der durch seinen apolitischen Charakter politisch wirkt, kommt ein Existentialismus zum Vorschein, der in seinem Wesen zutiefst und offen politisch geprägt ist. Eine apolitische Literatur kann sich nicht länger in einer Zeit aufrechterhalten, die in Jugoslawien auf allen Ebenen der Lebenswelt das Politische bevorzugt – manchmal ökonomisch verkleidet. Ich werde versuchen, diese These am Beispiel von drei Romanen zu beweisen, die in der Zeit von 1965 bis 1971 veröffentlicht wurden. Das sind *Kratki izlet* (*Kurzer Ausflug*, 1965) von Antun Šoljan, *Mirisi, zlato, tamjan* (*Myrrhe, Gold, Weihrauch*, 1968) von Slobodan Novak und *Bolja polovica hrabrosti* (*Die bessere Hälfte des Mutes*, 1971) von Ivan Slamnig. Die Jahreszahlen zeigen, dass der zeitliche Rahmen der Entstehung und Veröffentlichung dieser drei Romane mit den entscheidenden historischen Ereignissen in Jugoslawien in den 1960er-Jahren korrespondieren: Die ökonomische Reform von 1965 gab den Anstoß für die bis dato undenkbbare Liberalisierung der Gesellschaft; in das Jahr fällt der Höhepunkt und der beginnende Fall des Kroatischen Frühlings; dazwischen lag das Jahr der Studentenrevolten 1968, deren Scheitern ein Zeichen für die zunehmende Verfestigung der konservativen herrschaftlichen Verhältnisse war. Damit will ich keineswegs sagen, dass die Romane auf ir-

²⁶³ Zwei ausführliche und überzeugende Interpretationen des Gedichtes sind Flaker 2001 und Milanko 2011.

gendeine Art und Weise diese Ereignisse referieren, sie prägen, darstellen oder von ihnen direkt abhängig sind. Eher handelt sich dabei um eine nachhaltige Politik der Literatur.

Politik zwischen Führer und Gruppe. Antun Šoljans Kratki izlet

In seinem Buch *Politik der Literatur*, in dem die enge Beziehung zwischen diesen zwei Lebensbereichen und ihre immer intensivere Verquickung im 19. Jahrhundert elaboriert wird, postuliert Jacques Rancière, dass „[d]er Ausdruck ‚Politik der Literatur‘ impliziert, dass die Literatur als Literatur Politik betreibt“ (Rancière 2008, 13). Diese These setzt die Annahme voraus, „dass eine wesentliche Verbindung zwischen der Politik als spezifischer Form kollektiver Praxis und der Literatur als bestimmte Praxis der Kunst des Schreibens besteht.“ (Ebd.) Damit will Rancière sagen, dass die Aufgabe der Literatur keineswegs ein Beschreiben oder Kommentieren der konkreten politischen Situation ist. Ganz im Gegenteil: Die Literatur ist an der Generierung und der Produktion der politischen Praxis aktiv beteiligt – und das ist tatsächlich in der Kunstpraxis der „Krugovaši“ festzustellen. *Kurzer Ausflug* ist am ehesten in solch einem Kontext zu verorten, und deshalb erscheint es sinnvoll, die Analyse der politisierten Literatur mit diesem kurzen Roman zu beginnen.

Ich beginne mit einer möglichen Paraphrase: Eine Gruppe junger Leute befindet sich auf dem Weg nach Istrien, um die Überreste alter Fresken zu suchen. Sie werden von einem gewissen Roko geführt, der von Anfang an als eine zu totaler Herrschaft neigende Figur erscheint. Besonders an Roko ist, dass er keinen richtigen Beruf oder eine andere Qualifikation für solch ein Unternehmen vorweisen kann. Er wird dadurch zu einem Politiker stilisiert, der zu allem fähig ist. Ihm folgen der anonyme Erzähler – seinerseits ein Möchtegernjournalist – und eine bunte Gruppe von Kunsthistorikern, Historikern, Fotografen und Literaten, die wie eine Mischung der jugoslawischen Gesellschaft anmutet. Die Gruppe zerfällt unterwegs langsam. Die Ortschaften, durch die die Protagonist*innen reisen, gestalten sich als Herausforderungen für den Zusammenhalt der Gruppe, sodass am Ende allein Roko und der Erzähler übrigbleiben und tatsächlich die alte Kirche mit den Fresken finden, die von einem einsamen Mönch gehütet werden. Die Fresken sind in einem so desolaten Zustand, dass ihre Katalogisierung, von Restaurierung ganz zu schweigen, ein nicht zu erfüllendes Desiderat bleibt. Trotzdem entscheidet Roko, mit dem Mönch dort zu verweilen. Der Erzähler geht in die labyrinthischen Katakomben, wo er die Schatten seiner Ahnen trifft und ihren Spuren folgt. Als er endlich wieder das Tageslicht erblickt, scheint es ihm, als sei er am gleichen Ort herausgekommen, an dem er in die Tiefe gestiegen war; nur kann er nichts mehr erkennen. Alle seine späteren Versuche, Roko zu finden, bleiben erfolglos. Das Buch endet in einem Gefühl

der Ausweglosigkeit, in einem allgemeinen melancholischen Zustand des ‚Sich-Ergebens‘, der als typisch für die pessimistisch geprägte Literatur des Existentialismus zu bezeichnen ist.

Als erste, fast automatische Reaktion auf *Kurzer Ausflug* wäre es denkbar, den Roman als eine moderne Allegorie des politischen Systems des im ehemaligen Jugoslawien zu lesen. Roko kann als Führer – historisch genauer als Tito selbst – interpretiert werden, der sein Charisma ausnutzt, um das ahnungslose Volk zu verführen. Die zyklisch gewordene Struktur des Weges, wie ihn Šoljan aufzeichnet, kann das Streben des Sozialismus nach Geradlinigkeit, nach der er sich geradezu sehnt, und nach Fortschritt in seinem tragischen (oder komischen, je nach Perspektive) Scheitern symbolisieren. Es ist möglich, weitere allegorische Ansätze zu finden, die als Kritik an der kommunistischen Herrschaft interpretiert werden könnten. Trotzdem scheint diese Interpretation einseitig zu bleiben und vermag dementsprechend der Vielfalt des Romans nicht gerecht zu werden. Sie greift zu kurz, weil sie die von mir als Ausgangsthese genommene Behauptung Rancières nicht berücksichtigt, denn sie setzt ein programmatisches, sogar paradigmatisches Wirken der Literatur voraus, die als solche die konkrete politische Situation beschreibt und kritisiert.²⁶⁴ In einem solchen hermeneutischen Code bliebe *Kraki izlet* ein politischer Roman im Sinne der engagierten Literatur. Dann wäre er etwas wie die logische Fortsetzung, wenn auch im negativen Sinn, der Poetik der revolutionären Avantgarde. Das will aber Šoljan unbedingt vermeiden und verwendet dafür mehrere Strategien.

Die erste besteht in der paradoxen Beziehung zwischen Arkadien und der Metropole, die auch die anderen Texte der „Krugovaši“ weitgehend bestimmt. Ich habe bereits die wichtige Abweichung vom Ländlichen und die Ablehnung realistischer Strukturen betont, die den Kern ihrer Poetik darstellen. Aber eine Form des Ländlichen ist trotzdem in ihrer Prosa sichtbar, und zwar diejenige, die aus der Tradition importiert wird – eben Arkadien. Arkadien kehrt zurück, ironisch gebrochen, als ein Residuum der verworfenen und vergessenen Literatur der kroatischen Renaissance und des Barock. Als Ort der Seklusion, der Idylle, ist es gleichzeitig auch ein Zeichen der Entfernung vom Tumult der Großstadt, was sich in der Situierung der Handlung an abgelegenen Orten niederschlägt. Diese Matrix wird schon im ersten Roman Šoljans *Izdajice* (*Die Verräter*, 1960) ausgereizt. Darin entscheiden drei Freunde, über den Sommer nach Istrien zu ziehen, wo sie ein altes Haus renovieren wollen. Das ist allerdings nur eine Ausrede; sie wollen sich von der restlichen

²⁶⁴ Über die „engagierte“ Literatur vgl. exemplarisch Suleiman 1993: „the roman à thèse provides an extreme version of the didactic tendency at the origin of the novel – a tendency that theorists and practitioners of the modern ‚text‘ have sought to suppress.“ (19)

Gesellschaft absondern und die neu gewonnene Freiheit ausschöpfen. Was als ein spielerisches Experiment anfängt, endet in der existentiellen Frage nach dem Erhalt der Clique und dem Verrat innerhalb der Gemeinschaft. Dabei gibt der Erzähler keine eindeutige Antwort auf die Frage, wer die Verräterin oder der Verräter ist. Es wird so ein Deutungsspielraum offengelassen. Vladimir Biti konzentriert sich in seiner Interpretation des Romans auf das Problem der Mehrdeutigkeit des Verrats und betont, dass sich die Frage stellt, „wer eigentlich der Abtrünnige des Ausflugs ist, wenn der Ausflug unter bestimmten Umständen zur Hauptströmung des Lebens werden kann und die Hauptströmung das Leben selbst? Es entsteht der Eindruck, dass Arkadien und die Metropole kaum voneinander zu unterscheiden sind.“ (Biti 2005, 183) Über Arkadien zu berichten ist genauso subversiv, wie die Großstadt als Ort des Geschehens zu gestalten. Die zutiefst politisch geprägte Spannung zwischen Stadt und Land wird aufgelöst in einer Vereinheitlichung, die notwendigerweise auch als eine politische zu lesen ist. Die Literatur übernimmt keine Position, sie wird nicht Richterin oder Teilnehmerin in einem Streit, sondern wirkt selbst politikstiftend. Damit wird die performative Kraft des Textes bestätigt, auf die Vladimir Biti hingewiesen hat. Der Text produziert selbst in performativen Sprechakten die Inhalte, die später als Beglaubigung seines Versprechens – und es ist ein politisches – erscheinen.

Die zweite Abweichungsstrategie ist in die Figur des Führers Roko eingeschrieben. Wie schon angedeutet wäre es naiv, ihn als eine allegorische Widerspiegelung Titos zu interpretieren. Zunächst sind konkrete Hinweise auf Titos Person kaum auffindbar. Solche wären aber notwendig, um eine allegorisch geprägte satirische Figur zu schaffen. Sowohl die physischen als auch die psychischen Eigenschaften entsprechen nicht dem herkömmlichen, klischeehaften Bild des jugoslawischen Präsidenten. Um die Figur Roko zu beschreiben, muss man sich von dem Realen oder Konkreten entfernen und die Ebene des Symbolischen betrachten. Dann erscheint der Führer der kleinen Gruppe als ein Paradigma einer als allgemein begriffenen politischen Führung, deren Haupteigenschaft ein schwer zu übersehender Zynismus wäre. Des Weiteren ist Roko zwar eine charismatische Figur, aber seine Autorität bekommt allzu oft Lücken, um ihn eindeutig als ‚erfolgreich‘ wahrnehmen zu können. Erst der Erfolg, den eine allegorisch veranlagte Institution des Erzählers zu kritisieren hätte, würde den Schluss zulassen, dass er in irgendeiner Art und Weise Tito entspricht. Eine zusätzliche Eingrenzung des semantischen Potentials tritt am Schluss des Romans zutage, als sich Roko selbst als ein falscher Führer entlarvt und die Führerrolle sozusagen an seinen Begleiter, den Ich-Erzähler, delegiert. Dass auch dieser scheitert, scheint selbstverständlich. Trotzdem kann sein Scheitern – im Gegensatz zu Roko – nicht als Verrat verstanden werden. Dieses Scheitern ist dafür allzu umfassend. Roko findet die Fresken nicht, und damit ist die Aufgabe für ihn beendet. Sein Ziel war klar

gesetzt und die Verwirklichung oder Nichtverwirklichung desselben muss keine größere Bedeutung haben. Auf der anderen Seite reift der Erzähler während des Ausflugs: Er projiziert in seine Suche wesentlich substantiellere Erwartungen als die begrenzte wissenschaftliche oder kulturelle Dimension des kurzen Ausflugs es vermag. Seine Suche transformiert sich in eine Mission, die eine Verbindung zwischen der (verlorenen) Vergangenheit, der als fremd empfundenen Gegenwart und der schwer zu erahnenden Zukunft herzustellen versucht. Natürlich ist ein solch breit angelegtes Projekt zum Scheitern verurteilt. Dennoch ist seine, wenn auch mangelhafte Durchführung eine Elaborierung der Politik der Literatur, die sich als Gegensatz zur politischen Literatur realisiert.

In diesem Sinne ist *Kratki izlet* ein polemischer Text, der sich mit dem Leben im Nachkriegsjugoslawien auf vielfältige Art und Weise auseinandersetzt. Arkadien ist ein Zufluchtsort, aber auch ein Ort des Verrats. Die Metropole ist ein Moloch, aber auch ein Ort der unbegrenzten Möglichkeiten. Von dort flieht man, nur um wieder zurückzukehren. Die fast dystopischen Landschaften Istriens sind mit ihren diversen geologischen Schichten ein überwältigendes, kaum zu bewältigendem Archiv der Natur und Kultur. Im Unterschied zu Roko, der keine erkennbare Aufgabe auf seinem Weg erkennen lässt, verpflichtet sich der Erzähler, als Träger des Politischen, zu einer Rekonstruktion der verlorenen Welt. Dass sich diese Welt im Untergrund befindet, unterstreicht die Brisanz seines Vorgehens. Die Reise durch den in sich zusammenstürzenden Gang ist eine Reise durch die gloriose Vergangenheit Kroatiens, in welcher der Erzähler seine Vorfahren trifft. Anstatt Fresken findet er die Schatten der Toten, die in Kriegen heldenhaft gefallen sind und ihm den richtigen Weg weisen.

Es ist schwer einzuschätzen, welche Position der Erzähler tatsächlich vertritt. Seine zunehmende Emanzipation von Roko gibt ihm eine eigene Stimme, aber keineswegs eine eindeutige. Ihre Variablen reichen von Ernsthaftem über Skeptisches bis zu Ironischem. Je mehr er sich von Roko entfernt, desto mehr tendiert zu einer ironischen Stimmlage. Aber es scheint, dass sich der Erzähler sehr früh im Text positioniert und dementsprechend spätere Bestimmungen zumindest antizipiert. Er macht eine Aussage, die wie eine autopoietische Selbsterhaltung anmutet:

Dok bi obično ispalo da su ti samostani i crkvice tek puka fikcija, pršut, sir i vino obično bismo zatekli na predviđenoj lokaciji. Pisani dokumenti na osnovu kojih smo tražili kulturne vrednote, bili su najčešće grube krivotvorine, dok je, kako znamo, usmena predaja ostalih narodnih vrednota oduvijek bila vjerna i pouzdana.²⁶⁵ (Šoljan 1987, 181)

²⁶⁵ „Während sich oft herausstellte, dass diese Klöster und Kapellen eine bloße Fiktion waren, fanden wir an den vorgesehenen Orten gewöhnlich Schinken, Käse und

Ein Binarismus wird betont, den man als Standardform der Auseinandersetzung in den jugoslawischen Kulturen beobachten kann: eine Spannung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, die Konsequenzen für die allgemeine Gestaltung des Politischen mit sich bringt. Wem soll man vertrauen? Wer oder was ist der Träger der Authentizität? Ist es das geschriebene Wort oder die mündliche Übertragung? Der Erzähler bezieht klar Position: Das geschriebene Wort tendiert zur Verfälschung, während das ausgesprochene so dicht an die Wahrheit herankommt, dass es fast synonymisch zu ihr steht. Der letzte Teil des Romans sollte deshalb in diesem Schlüssel gelesen werden. Nachdem der Erzähler die Rolle Rokos übernommen hat – wobei der offensichtliche Unterschied darin liegt, dass er keine Gefolgschaft hat; er führt *de facto* nur sich selbst –, begibt er sich in die unterirdischen Räume, wo eine Vergangenheit herrscht, die durch die Oralität geprägt ist. Gleichzeitig aber darf man nicht vergessen, dass Šoljans Erzähler starke ironische Züge trägt. Er will sich nicht für eine einzelne, eindeutige, essentialistische Wahrheit prägen lassen, sondern bleibt in der Schwebe, in einem Zustand der Unentschiedenheit zwischen möglichen politischen, historischen oder kulturellen Lösungen der Geheimnisse des Erzähltextes.

Was ist dann im Roman das Politische *sensu stricto*? Ich behaupte, dass es sich in den Aktionen verbirgt, die zu Gemeinschaftsstiftung führen. Wenn wir Politik als die Art betrachten, wie sich Individuen miteinander verbinden, betrachten und verstehen, dann fällt auf, dass die mündlich geprägten Kulturen gern auf schriftlich beglaubigte Verträge verzichten und sie durch orale Abmachungen ersetzen. Das Mündliche besitzt die Kraft, eine Gemeinschaft sowohl zu stiften als auch zu erhalten. Starke Indizien deuten darauf hin, dass Šoljan durch die gesprochene Sprache, durch die Kraft des lebendigen Wortes seine Generation innerhalb der Gesellschaft positionieren möchte. Deshalb ruft er etliche Paradigmata auf, die den fortschrittlichen Paradigmen des Kommunismus offen widersprechen. Es ist nicht unwichtig, dass die Zeitschrift, von der die Gruppe den Namen bezieht, „Krug“ („Kreis“) heißt. Allerdings bleibt es nicht nur dabei. *Kratki izlet* rechnet mit Roko ab, der vom Erzähler endgültig abgelöst wird, mit einer Behauptung, die den ehemaligen Führer in neuem Licht darstellt:

„Ako si ti bio tako pametan, tako iskusan, da znaš od početka da na kraju nema ništa, onda je cijeli ovaj put bio jedno veliko vraćanje a tvoje vodstvo obmana!“ – vikao sam. „Za tebe je sve to samo još jedan krug: nema čak ni slavne spirale! Tebi to nije ništa, ali drugi, drugi su stavili na kocku više od tebe.“

Wein. Die Dokumente, auf deren Grundlage wir nach kulturell Wertvollem suchten, waren meistens grobe Fälschungen, während – wie wir wissen – die mündliche Überlieferung anderer Volkskunst immer treu und zuverlässig war.“

[...] Ovo što je za Roka bio samo kratak izlet, za njih bilo konačno putovanje nakon kojeg se ne putuje više.²⁶⁶ (Šoljan 1987, 238f.)

Ist das nicht eine letzte Drehung? Roko, der die Reise organisiert hat, hat sie als Kreis verstanden. Er, der anscheinend als kommunistischer Führer *par excellence* dargestellt wurde, ist eigentlich der Vertreter einer Generation, die die geradlinige Bewegung ablehnt. Der Erzähler ist naiv, deshalb muss seine Suche scheitern. Roko ist ein Zyniker. Daher ist seine Suche sinnlos und von jeglichen Kategorien des Erfolgs oder Misserfolgs entkoppelt.

Eine letzte Frage wäre dann, ob es überhaupt sinnvoll ist, diesen Roman in Kategorien von Erfolg oder Misserfolg zu deuten. Das Politische in ihm scheint sich gerade im Umfeld eines Relativismus zu entwickeln, der es ablehnt, sich eindeutig zu positionieren. Der Träger dieses Relativismus ist der Erzähler selbst. Nachdem er Roko als Figur der Lüge entlarvt hat und in die Tiefe der Vergangenheit eingetaucht ist, muss er wieder aus den Katakomben herauskommen. Als er auch das geschafft hat, versucht er, die Spuren der Mitreisenden in der Wirklichkeit wieder zu entdecken. Diese Suche misslingt, auch weil sie von mangelndem Willen geprägt ist. Ein beeindruckendes Zeugnis dafür ist das performativ bestimmte Versprechen des Erzählers, das das Ende des Romans prägt. „Često razmišljam o tomu da dam oglas u novine: čovjeku uvijek ostaje kakva-takva nada. Ali znam: više ni za to nemam snage. Ali ne ljutite se ako vam ipak tako, pričajući, naklapajući, kažem: sutra, koliko sutra stavit ću oglas u novine. Učinit ću nešto.“²⁶⁷ (Šoljan 1987, 247) Wenn ich vorher von Relativismus gesprochen habe, möchte ich mich in gewisser Weise korrigieren und noch eine Kategorie hinzufügen, die den Erzähler zusätzlich determiniert – den Fatalismus. Wenn er von der Leserschaft verlangt, dass sie ihm glaubt, zieht er sie in sein Spiel mit der Interpretation des Ausflugs hinein. Als Sinnträger konfiguriert er die Erwartungen der Leserschaft. Im gleichen Maße, in dem Roko es mit ihm gemacht hat, macht er es mit ihnen. Der Erzähler gibt ein Versprechen, das er nicht halten kann. Trotzdem nimmt die Leserschaft ihm das nicht übel. Seine politische Bot-

²⁶⁶ „Wenn du so klug, so erfahren warst, von Anfang an zu wissen, dass am Ende nichts dabei herauskommt, dann war diese ganze Reise eine große Rückkehr und deine Führung nur eine einzige Täuschung!“ – schrie ich. „Für dich ist das alles nur ein zusätzlicher Kreis: sogar die berühmte Spirale gibt es nicht! Für dich ist das nichts, aber die anderen, die anderen haben mehr aufs Spiel gesetzt als du.“ [...] Das, was für Roko nur ein kurzer Ausflug war, war für sie eine endgültige Reise, nach der man nicht mehr reist.

²⁶⁷ „Oft denke ich darüber nach, eine Anzeige in der Zeitung aufzugeben: dem Menschen bleibt immer irgendeine Hoffnung. Aber ich weiß: dazu habe ich keine Kraft mehr. Aber seid nicht wütend, wenn ich euch dennoch – sprechend, plappernd – sage: morgen, wenn nicht schon morgen, werde ich eine Anzeige in der Zeitung aufgeben. Ich werde etwas unternehmen.“

schaft, seine Politik der Literatur, gestaltet sich als ein letztendlich karnevalesker Widerstand gegen die totalitäre Regierung, der die durch Existentialismus bestimmte Verzweiflung über die eigene Lage in der Lebenswelt, wenn nicht tilgt, dann zumindest überlagert.²⁶⁸ Genauso wie sein Namensgeber, der listige Diener Don Juans Sganarell, geschickt seinen Platz in den komplexen Verhandlungen seines Herren ergattern kann, so kann auch der namenlose Erzähler durch die immer wieder verzögerte Einlösung des Versprechens mit einer Verschiebung rechnen. Sie ermächtigt ihn, seine eminent politische Entscheidung (und solch eine muss es sein, nachdem er den Weg aus der Vergangenheit gefunden hat) immer weiter in die Zukunft zu verlegen und sich damit als Opportunist zu entlarven. Diese Position kann sich als politisch bestätigen. In einem Land, in dem es an Dissidenten mangelte, war der aus dem Fatalismus hervorgegangene Opportunismus letztendlich eine legitime Option des politischen (Nicht)wirkens.

Existenz als gescheiterter Karneval. Slobodan Novaks *Mirisi, zlato, tamjan*

Auf den ersten Blick steht Slobodan Novaks *Mirisi, zlato, tamjan* (*Myrrhe, Gold, Weihrauch*, 1968) im Gegensatz zu Šoljans Roman. Wenn man den zweiten Roman als ein Paradigma des existentialistischen Verfahrens liest, erscheint der erste zunächst als eine Verkörperung des karnevalesken Diskurses. Das Karnevaleske offenbart sich in der starken Konzentration auf das Körperliche. Eine Handlung ist kaum vorhanden. Ein Selbstvertriebener verbringt Zeit auf einer dalmatinischen Insel, wo er sich zusammen mit seiner Frau um die uralte, von den Kommunisten enteignete Contessa Madonna Markantunova kümmert. Der Roman ist zeitlich um den Zyklus von Madonnas Darmentleerungen organisiert, die alle achtzehn Tage stattfinden. Die Frau des Erzählers (der symbolisch Mali, „der Kleine“, heißt) Draga (ungefähr „Schatz“) geht nach Zagreb, um die gemeinsamen Kinder zu besuchen.

²⁶⁸ Anita Lunić liefert einen Vergleich Šoljans mit Albert Camus. Die beiden Autoren sieht sie als Träger des „Existentialismus des mediterranen Kreises“: „uz iznošenje tog novog tipa individualizma, imamo i slučajeve istraživanja njegovih granica u *Strancu* i *Kratkom izletu*. Tu prevladava svijest o nemogućnosti kolektivnog sagledavanja situacije i misaonog zajedništva koja se tek utoliko razlikuje što je u *Strancu* individualizam kao zahtjev nihilizma prisutan od početka, dok se u *Kratkom izletu* polako otkriva opadanjem broja izletnik“. (Lunić 2015, 86) [Mit der Darstellung dieses neuen Typs von Individualismus gibt es auch Fälle, in denen seine Grenzen in *Der Fremde* und *Kurzer Ausflug* erforscht werden. Dabei überwiegt das Bewusstsein von der Unmöglichkeit einer kollektiven Betrachtung der Situation und eines gedanklichen Miteinanders, das sich lediglich insofern unterscheidet, als im *Fremden* der Individualismus als Ausdruck des Nihilismus von Anfang an präsent ist, während er sich in *Kurzer Ausflug* allmählich durch das Schrumpfen der Zahl der „Ausflügler“ offenbart.]

Der Erzähler bleibt in dieser Zeit zwischen Weihnachten und dem Dreikönigstag allein mit Madonna. Diese Periode dauert freilich genau achtzehn Tage. Zagreb hat eine zweifelhafte Bedeutung innerhalb des Erzähltextes. Einerseits ist die Metropole der Peripherie entgegengesetzt. Andererseits geht es um eine zentrale Kluft, die die durch die Geographie bestimmte kroatische Literatur und Kultur in ihrer Zweiteilung zeigt: Land versus Meer. Alles, was in dieser Zeit passiert, erfährt die Leserin in einer Art des erweiterten, episodisch konstruierten, Monolog des Erzählers: seine Vernachlässigung Madonnas, das Treffen mit dem Arzt, der für Madonnas Gesundheit sorgt, aber genauso an ihren vernachlässigten Antiquitäten interessiert ist, und die Besuche des ehemaligen Leibeigenen, der Geschenke bringt, der Versuch des Erzählers eine junge Novizin zu verführen und sexuell zu missbrauchen, seine Ausflüge in die Inselwelt, Gespräche mit Besuchern und Auseinandersetzungen mit Erminija, einer alten Frau, die sich zusätzlich um Madonna kümmert – all das sind Elemente, die der erzählten Welt den Anschein einer Geschichte geben. Trotzdem sind sie so unzusammenhängend aneinandergereiht, dass sich das Ganze als pure narrative Illusion erweist. Eine konventionell ausgearbeitete Geschichte kann aus solchen Voraussetzungen nicht entstehen.

Der Karneval bleibt aus zwei textuellen Gründen eine veritable Option für den Aufbau des Romans. Erstens wird er von der Erzählinstanz selbst erwähnt; zweitens kann die Konzentration auf den Körper und die körperlichen Ausscheidungen dazu verführen, das Ganze als Karneval zu betrachten. Erzählstrategisch ist es wichtig, dass die einzige direkte Erwähnung des Karnevals in den retrospektiven Teil des Textes gestellt wird. Es ist unklar, in welcher Beziehung der Erzähler zu Madonna steht, bis er selbst in einer analeptischen Bewegung in die Vergangenheit die Erklärung dafür liefert: Als kleines Kind wurde er von Madonna ausgewählt, den Engel bei der Kirchenprozession für die heiligen drei Könige zu mimen. Das Problem ist, dass nach dem Aberglauben alle für diese Rolle auserlesenen Kinder sterben. Der Onkel und Tutor des Jungen muss ihn für das Fest vorbereiten. Die eher unauffällige Tante bezeichnet, während sie dem Onkel Ratschläge gibt, was er bei den Festivitäten zu tun hat, das ganze Verfahren als „karneval i cirkusarija.“²⁶⁹ (Novak 1985, 90) Ihrer Macht beraubt, erscheint die Figur von Madonna im geänderten Kontext selbst als eine Verkörperung des Karnevals. Sie ist hundert Jahre alt, ans Bett gefesselt, und bleibt trotzdem – mit ihren in luziden Momenten ausgesprochenen scharfen Urteilen – eine Figur, die dem Rest der Welt ihre eigene hässliche Seite vorführt. Dazu kommt ihre ausschließliche Konzentration auf den Körper, der für sie, wie oben erwähnt, in Zyklen funktioniert, die ihrerseits von den Zyklen des Karnevals und den Prozessen

²⁶⁹ „Karneval und Zirkusspiel“.

der Erneuerung der Natur abgekoppelt sind. Sie bleiben zumindest teilweise an die kulturell geprägten religiösen Festivitäten gebunden. Madonnas Körper ist hässlich, er ist grotesk verzerrt und auf eine Funktion geschrumpft, die wiederum mit Ausscheidungen zu tun hat. Er ist dementsprechend eine Quintessenz dessen, was verborgen bleiben muss. Es kann nur dann gezeigt werden, wenn der Affekt der Scham außer Kraft gesetzt wird – entweder durch einen Rauschzustand oder durch den Verlust der kontrollierenden Instanz des Bewusstseins. Bei Madonna ist jedenfalls das zweite der Fall.

Was hindert dann den Erzähltext daran, sich als eine karnevaleske Konstruktion zu entfalten? Erstens das mangelnde Bewusstsein vom eigenen Selbst, und zweitens, wichtiger, eine Dimension des Politischen, die mit derjenigen des Karnevalesken wenig, wenn überhaupt etwas, gemein hat. Keine der beiden zentralen Figuren, weder Madonna noch Mali, hat vor, die vorherrschenden politischen Verhältnisse umzustürzen. Sie sind auch keine Provokateure, die durch ihre Aktionen zumindest teilweise das System subvertieren und es als eine verkehrte Welt darstellen würden. Ganz im Gegenteil, sie sind stets passiv. Während Madonna durch die Enteignung um ihre Macht (vor allem die ökonomische) gebracht wird, leidet Mali unter dem Druck des schlechten Gewissens. Die Indizien im Text weisen darauf hin, dass er eine kommunistische Vergangenheit hat, und dass sein Aufenthalt auf der Insel eine Art Buße für die begangenen Verbrechen ist, oder zumindest für die Abkehr von der Welt, zu der er seiner Herkunft nach einst gehörte.²⁷⁰ Madonnas Kommentare in ihren luziden Momenten deuten darauf hin, dass ihre Beziehung zu Mali enger verflochten ist, als die sparsamen Informatio-

²⁷⁰ Tatjana Jukić weist auf den revolutionären und damit verbundenen politischen Hintergrund des ganzen Romans hin: „Time se objašnjava i revolucionarnost Novakova pripovjedača: ako ga, povijesno, definira njegovo sudjelovanje u revoluciji, a definira ga, ta je revolucionarnost ubilježena u njega još od časa njegova partenogenetskog početka u onoj mjeri u kojoj partenogeneza označava poništenje sinova i očeva u korist braće. Ili vratimo li se vokabularu komunističke revolucije, partenogeneza zapravo nije ništa drugo nego bratstvo-jedinstvo; odnosno, bratstvo-jedinstvo nije ništa drugo nego partenogenetska oznaka. A otud je, naravno, svega korak do vokabulara francuske revolucije i europske političke modernosti: *liberté, égalité, fraternité*.“ (Jukić 2024, 17) [Darin erklärt sich auch die revolutionäre Natur von Novaks Erzähler: Wenn er historisch durch seine Teilnahme an der Revolution definiert wird – und das wird er –, dann ist diese Revolutionarität ihm bereits seit dem Moment seines parthenogenetischen Ursprungs eingeschrieben, insofern als Parthenogenese die Aufhebung von Söhnen und Vätern zugunsten von Brüdern bedeutet. Oder, wenn wir zum Vokabular der kommunistischen Revolution zurückkehren, ist Parthenogenese im Grunde nichts anderes als Brüderlichkeit-Einheit; beziehungsweise: Brüderlichkeit-Einheit ist nichts anderes als ein parthenogenetisches Merkmal. Und von dort ist es freilich nur ein Schritt zum Vokabular der Französischen Revolution und der europäischen politischen Moderne: *liberté, égalité, fraternité*.]

nen im Text es zu vermitteln vermögen. Eine davon lautet: „Zašto nisi postao svećenik, nego invece boljševik, hm?! I pobjegao na drugu stranu. A zašto, a?!”²⁷¹ (Novak 1985, 88) Nur im Kontext dieses Aufrufs ist die oben erwähnte Schlüsselszene zu deuten, Madonnas Auswahl des Kleinen zum Engel. Sie erlangt eine Bedeutung, die sich auch auf seine Zukunft auswirken sollte. Er hat sich verweigert, ist etwas anderes, sogar ein Gegner, geworden, und ist jetzt zur Pflege der alten Frau verdammt. Der Grund dafür ist, dass er die eigene Ideologie aufgegeben hat, sie als eine falsche erkannt und sich, um sein Vergehen zu korrigieren, für eine Seklusion entschlossen hat. Im Unterschied zu Šoljan erhält diese Aussonderung bei Novak nicht einmal annähernd eine idyllische Qualität. Es gibt nichts, worauf man ein Bild der Schönheit projizieren könnte. Das Mediterrane wird in Momenten der Hässlichkeit gezeigt (Winter, Südwind, unangenehme Gerüche und gereizte Menschen), die das Gefühl des allgemeinen Zerfalls potenzieren. Es lässt sich noch einmal die Frage nach dem Allegorischen stellen, aber es scheint, dass sie wieder zu kurz greift. Die Insel als ein allegorisches Bild zu interpretieren (wie bei Pavao Pavličić²⁷²), ist ein hermeneutischer Akt, der vor der Vieldeutigkeit des Romans zurückschreckt und ihn auf eine sichere Weise auslegt. Das würde eine Antizipation des kroatischen Frühlings bedeuten, der in den letzten 25 Jahren immer öfter als nationales Erwachen Kroatiens im Kampf gegen die Geister des Kommunismus umgedeutet wurde.

Die allegorische Interpretation verwirft das Politische im Sinne Rancières und fokussiert sich wieder nur auf eine Dimension, den politischen Roman, und vernachlässigt die Politik des Romans. Um ihn in diesem Sinne, der auch

²⁷¹ „Warum bist du nicht Priester geworden, sondern dieser invece Bolschewik? Und du bist zur anderen Seite übergelaufen. Warum?“

²⁷² „Nije slučajno što je radnja smještena na otok, kao što nije slučajno ni to što se taj otok ne imenuje, nego se piše *Otok*, kao da je opće ime postalo vlastito [...] Zašto se radnja situira baš onamo, otkriva nam netom spomenuta okolnost da otok postaje Otok: on je konkretan otok, ali je ujedno i otok uopće, baš kao što radnja u alegoriji ima svoj doslovni nedoslovni aspekt [...] A sam je otok pri tome višestruko simboličan. On je za Maloga mjesto djetinjstva, idile, najljepših trenutaka u životu. U isto vrijeme, on je mjesto progonstva, patnje, suočenja s uzaludnošću vlastite egzistencije. Slikovito govoreći, on je u isto vrijeme i Itaka i Goli otok.“ (Pavličić 2013, 171f.) [Es ist kein Zufall, dass die Handlung auf einer Insel angesiedelt ist, ebenso wenig ist es ein Zufall, dass diese Insel nicht benannt wird, sondern einfach „Insel“ geschrieben wird, als wäre ein Gattungsname zu einem Eigennamen geworden [...] Warum die Handlung gerade dort angesiedelt ist, verrät uns der eben erwähnte Umstand, dass aus der Insel die Insel wird: Sie ist eine konkrete Insel, aber zugleich auch die Insel schlechthin, so wie die Handlung in einer Allegorie ihren wörtlichen und zugleich nicht-wörtlichen Aspekt hat [...] Die Insel selbst ist dabei in mehrfacher Hinsicht symbolisch. Für den Jungen ist sie der Ort der Kindheit, der Idylle, der schönsten Momente seines Lebens. Zugleich ist sie ein Ort des Exils, des Leidens, der Konfrontation mit der Sinnlosigkeit der eigenen Existenz. Bildlich gesprochen ist sie gleichzeitig Ithaka und Goli Otok.]

mit der Lektüre von *Kratki izlet* harmonisiert, zu deuten, werde ich mich jetzt auf die Konversion des Erzählers konzentrieren. Sie ist auf den ersten Blick eine politische Geste *par excellence*. Es fehlt aber die radikale Dimension. Der Konvertit konvertiert zwar, aber nicht zu seinem Gegenteil. Er wird nicht religiös, nachdem er seine kommunistische Ideologie verworfen hat, sondern von verbitterter Enttäuschung erfüllt. Sein Mischwesen zeigt sich auch in der entscheidenden Sentenz des Romans: „Meni, kad umrem, neka se postavi na grob crvena petokraka zvijezda razapeta na crni križ.“²⁷³ (Novak 1985, 104) Die Synthese von zwei Religionen, der kommunistischen und der christlichen, wird ans Grab gestellt, an den Ort der erreichten Ruhe. Dabei bezeichnet sich Mali selbst stets als einen gescheiterten Revolutionär, als einen „Invaliden der Revolution“. Tatjana Jukić geht in ihrer Interpretation weiter und verbindet Novaks Roman nicht nur mit der kommunistischen Revolution, sondern auch mit der illyrischen Bewegung. Sie betont, dass der

Roman über den Kleinen, den Invaliden der kommunistischen Revolution, nicht nur mit den politischen Implikationen der Revolution und des Sozialismus abrechnet, sondern auch mit den politischen Implikationen des Illyrismus und sich auf diese Art und Weise einen Platz in der kroatischen Kulturgeschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts sichert, an welchem sich zwei für sie entscheidende Projekte der politischen Emanzipation des Neunzehnten berühren: Illyrismus und Marxismus. (Jukić 2011, 154)

Dieser weitreichende Schluss entsteht durch die intertextuelle Lektüre von Novaks Roman und Shakespeares Stück *Twelfth Night*, das bekanntermaßen in Illyrien spielt und dessen Name auf die Heiligen Drei Könige hinweist.

In dieser Verflechtung der aktuellen Politik mit der Geschichte ist auch die Kraft des Politischen zu finden, die aus *Mirisi, zlato, tamjan* strahlt. Der Roman thematisiert, und hier liegt der Hauptunterschied zu *Kratki izlet*, eine Einsamkeit, die unmöglich aufzuheben ist. Wenn die Antihelden des „Ausflugs“ sich auf die Suche begeben, bilden sie eine Einheit, die langsam zerfällt, aber die Erinnerungen an sie bleiben bis zum Ende wach. Mali ist von vornherein zur Einsamkeit verdammt. Er könnte mit dem Mönch aus dem Kloster in Istrien verglichen werden, der die Illusionen der Suchenden in *Kratki izlet* zerstört. Es gibt aber einen gewaltigen Unterschied: Seine Flucht ist einerseits freiwillig und bedeutet andererseits eine Rückkehr. Von Gewissensbissen geplagt, kehrt er an den Ort seiner Kindheit zurück, wo er die bedürftige Madonna als einziges Residuum der „verlorenen Heimat“²⁷⁴ findet.

²⁷³ „Mir soll man, wenn ich sterbe, einen fünfzackigen roten Stern, der an ein schwarzes Kreuz geschlagen ist, ans Grab stellen.“

²⁷⁴ *Izgubljeni zavičaj* (*Die verlorene Heimat*) lautet der Titel von Novaks Kurzroman aus dem Jahre 1955. Dieses Frühwerk zeugt von der engen Bindung des Autors an seine Heimat und von der Intention, sie an zentraler Stelle in das eigene Schaffen zu integrieren.

Wie Tatjana Jukić treffend bemerkt, entfernt er sich durch seine Invalidität, die von der Revolution verursacht wird, von der Realpolitik des Sozialismus. Es bleibt ihm das nackte Leben, und eben diese Realpolitik und der Sozialismus bleiben außen vor, „ihre Organe und Organisationen werden notwendigerweise aus dem nackten Leben, und somit aus der Revolution, ausgeschlossen.“ (Jukić 2011, 317)

Der Roman weist eine zusätzliche Wendung auf. Wenn ich von seiner Verbundenheit mit dem Existentialismus ausgegangen bin, sollte ich ihn auch im breiteren Kontext der Tradition der existentialistischen Literatur betrachten, an deren Anfang *Der Ekel* von Sartre steht. In einem Punkt unterscheidet sich Novaks Roman wesentlich von dem Beispiel Sartres. Während dessen Held den Ekel auf sich selbst projiziert, macht Novak genau das Gegenteil: Der Ekel, den er empfindet, kommt von außen, von Madonnas Exkrementen, und gestaltet sich als Ekel vor dem ‚Anderen‘, der sich erst dann gegen sich selbst wendet. Der textuelle Beweis dafür ist die Setzung der Ekelszene an die prominente Stelle gleich am Anfang des Romans:

Kroz prozor sam odaslao u noć sav onaj silan zadah što je prokuljao ovamo po prorezima oko tankih dvokrilnih vrata sobnih i onda nabujao u oblak grobnog smrada koji guši. Iz susjedne sobe javlja se još teški porculanski lavor najdubljim glasom udaraljki, i čuje se iz te starinske zvonjave ožimanje i pištanje spužve kojom žalosne ruke moje žene ispiru Madonin zadak. Drhturim od mokre jugovine i ne dišem još uvijek niti sa pola pluća.²⁷⁵ (Novak 1985, 5)

Die räumliche Aufteilung besagt, dass der Erzähler den ekelerregenden Geruch nach außen gelassen und somit die Umwelt verpestet hat. Welche Gefühle weckt der Ekel, eine starke Empfindung, in ihm selbst? Es scheint, dass der von Madonna aufkommende Ekel seinen ganzen Affekthaushalt beeinträchtigt, dass er den Ausgangspunkt seines Verdrusses über den Zerfall der revolutionären Werte darstellt, für die er und seine Generation gekämpft haben. Madonnas Körper ist ein Trigger, der ihn in der Einsamkeit der Insel verankert, genauso wie die enttäuschten Hoffnungen der Revolution ihn dorthin zurückkatapultiert haben. Seine Isolation ist eine rigorose und endgültige Absage an die Clique.

²⁷⁵ „Durch das Fenster habe ich jenen mächtigen üblen Geruch in die Nacht geschickt, der durch die Spalten der Flügeltüren hineingekullert und dann zu einer Wolke von erstickendem Grabesgestank angeschwollen ist. Aus dem benachbarten Zimmer meldet sich zusätzlich das Waschbecken aus Porzellan mit einer tiefen Trommelstimme, und man hört hinter diesem Klang das Pfeifen des Schwamms, mit dem die traurigen Hände meiner Frau Madonnas Hinterteil abwischen. Ich zittere vom nassen Südwind und atme nicht mal mit der Hälfte meiner Lungen.“

***Das Wiederbeleben der Clique. Ivan Slamnigs Bolja polovica hrabrosti*
(Bessere Hälfte des Mutes)**

Ivan Slamnig schreibt seine *Bolja polovica hrabrosti* als Versuch, diese verlorengegangene Clique wiederzubeleben. Sein Roman ist, was die narrative Struktur betrifft, wesentlich komplexer als die Romane von Šoljan und Novak. Es werden zwei parallele Geschichten erzählt, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Erst wenn sich die Lektüre dem Ende zuneigt, wird sichtbar, dass beide miteinander verflochten sind. Die erste Geschichte erzählt von Flaks, einem jungen Akademiker, dem Ich-Erzähler des Romans, der sich im Schreiben seiner Dissertation befindet, aber noch nicht entschieden hat, was er im Leben machen will. So übersetzt er aus dem Englischen, schreibt Hördramen, versucht sich als Schriftsteller. Das ist ein Teil seiner Existenz. Der zweite, genauso wichtig, wenn auch nicht wichtiger, bezieht sich auf seine Beziehungen zu den Menschen aus seiner Clique. Junge Männer und Frauen, die er zumeist noch aus dem Gymnasium kennt, entwickeln gemeinsame Normen und Codes des Benehmens, treffen sich regelmäßig, um gemeinsame Rituale durchzuführen, aber auch, um sich über Erfolge und Misserfolge auszutauschen, sich im Aufbau der Karriere behilflich zu sein und ähnliches. Dazu unternehmen sie gelegentlich Ausflüge, für deren Organisation sie einfache Ausreden finden. Eine solche entsteht aus dem Gespräch zwischen Flaks und der attraktiven Zita, zu der er eine platonische Beziehung pflegt. Zita lässt ihn wissen, dass sie ihm bei der Anfertigung der Dissertation behilflich sein kann. Sie kann ihm alte Inschriften zeigen, welche im Familienbesitz aufbewahrt sind. Sie befinden sich an mehreren Orten: in einem alten Schloss, in der zum Familiengut gehörenden Kapelle, und auf dem nahegelegenen Friedhof in Zagorje. Während Flaks mit Zita über die Möglichkeiten diskutiert, diese Dokumente wissenschaftlich auszuwerten, und sie dann als Monumente einer Vergangenheit nicht nur historisch, sondern auch literarisch zu bearbeiten, lernt er ihre Cousine Anita und ihre Tante Matilda kennen. Die beiden sind keine Mitglieder der Gruppe, sondern eher als Außenseiterinnen zu betrachten. Deshalb kann die Liebesbeziehung, die Flaks mit Anita eingeht, nicht als ein Schnitt in der Gruppenstruktur verstanden werden. Das macht diese Liebesbeziehung indes nicht weniger gefährlich. Die Erzählsituation verkompliziert sich zusätzlich durch die Figur der Tante. Sie ist selbst Schriftstellerin, wenn auch ohne den Ehrgeiz, eigenständig zu publizieren. Flaks erscheint als Autorität, die ihre Texte liest. Sie sind als separate Erzählung in den Rahmentext eingegliedert. Das Problem entsteht in dem Moment, in dem Flaks realisiert, dass die Geschichte der Tante als eine an ihn gerichtete Liebesbekundung zu verstehen ist. In der unmöglichen Situation zwischen Anita und der Tante entscheidet er sich zur Flucht in die Provinz, um dort Grundschullehrer zu werden. Der Roman endet mit dem Satz, der

eigentlich als Titel für das Ganze dient: „Razuman uzmak – bolja polovica hrabrosti.“ („Vernünftiger Rückzug – die bessere Hälfte des Mutes.“)

Slamnig ist Literaturwissenschaftler, und so finden sich bei ihm häufig Allusionen und Assoziationen an die Literaturgeschichte. Der Titel des Romans und sein Schlüsselsatz sind ein Teilzitat aus Shakespeares *Henry IV*. Die stereotype Figur des pragmatischen Feiglings ist Falstaff, der im Dialog mit Prinz Harry folgende Worte benutzt: „The better part of valour is discretion, in the which better part I have saved my life.“ (1. Henry IV 5.4. 1220) Das Zitat ist invertiert und orthographisch leicht verändert – anstelle eines Kommas setzt Slamnig einen Gedankenstrich –, aber der Inhalt bleibt unverändert. Es ist bekannt, wie Falstaff seine Hofkarriere beendet hat. Was aus Flaks wird, bleibt einstweilen offen.

Den zweiten Erzählstrang bildet die Novelle, die die Tante geschrieben und Flaks zur Ansicht und Kritik gegeben hat. Sie handelt von einer Frau, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren Geliebten heiratet, der aber kurz nach dem Ende des Krieges an einer unidentifizierten, banalen Krankheit stirbt. Beim Friedhofsgang trifft sie dort auf eine rätselhafte Figur, die sie nicht kennenlernen kann; nicht aus erzähltechnischen Gründen, sondern weil die Geschichte der Tante eben an dieser Stelle unterbrochen wird – Flaks lehnt stillschweigend die weitere Lektüre ab und begibt sich auf die oben erwähnte Flucht. Es lässt sich aber erahnen, dass sich die Tante in ihn verlieben wird. Die Geschichte der Tante ist in einem altertümlichen, fast archaischen Stil erzählt, was auch auf ihre aparte Stellung in der Lebenswelt hindeutet. Biographisch wird diese Tatsache durch ihren Stand als Junggesellin unterstrichen. Die beiden Teile des Romans (und es ist kein Zufall, dass „Hälfte“ im Titel steht) sind, um die alterierende Stellung der beiden Figuren zusätzlich zu betonen, in entgegengesetzten Diskursen verfasst. Während Flaks sich der Umgangssprache bedient, die er mit fremdsprachlichen Ausdrücken versetzt und absichtlich englische oder deutsche Ausdrücke benutzt, bleibt die Tante bei der kroatischen Literatursprache, die in ihrem Text oft antiquiert anmutet. Zwei Diskurse prallen aufeinander, indessen nur auf rein sprachlicher Ebene: Sie sind keineswegs politisch oder ideologisch inkompatibel, sondern stehen in dieser Hinsicht eher in einer neutralen Beziehung. Sie positionieren sich zueinander je nach den vom Erzähltext gestellten Erfordernissen.

Wo liegt dann das Politische? Slamnig agiert anders als seine beiden Vorgänger. Der Roman wird nach dem Zusammenbruch und der Niederlage des Kroatischen Frühlings veröffentlicht, eines für seine Generation schwerwiegenden traumatischen Ereignisses.²⁷⁶ Aus dieser politisch-historischen Kons-

²⁷⁶ Diesen Zusammenhang erklärend stellt Ivana Perica fest: „Um als ästhetisch, d. h. autonom gelten zu können bzw. um im ereignisreichen Jahr 1971/1972 (dem Jahr des ‚Kroatischen Frühlings‘, als diese Traditionen erneut aufflammten) veröffentlicht werden zu dürfen, hat der Roman eine Absage an die Politik der politischen Parteien

tellation erwachsen Probleme, die Slamnig auch in seiner Rolle als Literaturwissenschaftler aufwirft und die unter gewissen Umständen eine politische Bedeutung gewinnen können. Am markantesten gestaltet sich dabei die Frage, die um eine bekannte Leerstelle der kroatischen Literatur kreist: den Mangel an Prosa im 19. Jahrhundert. Tatjana Jukić betont: „Nach Slamnig ist das kroatische literarische neunzehnte Jahrhundert strukturell leer, weil es ihm an Narration mangelt und deshalb ist der Mangel an Narration die Leerstelle, um welche sich seine Literatur formiert.“ (Jukić 2011, 106) Es scheint, dass die Tante sich bemüht, diese Leerstelle mit ihrem Text zu füllen. Er soll für sich eine anachronistische Geste beanspruchen, die den Mangel nivelliert und sich aufs Neue in die Geschichte der kroatischen Literatur kreativ – oder sogar kongenial – einschreibt. Es stellt sich die entscheidende Erkundigung nach dem Eigentlichen und dem vermissten Ursprünglichen, die solch eine Umschreibung voraussetzt.

Wie ist aber der Diskurs der Tante strukturell in Verbindung mit dem entgegengesetzten Diskurs von Flaks zu bringen? Es scheint mir, dass sich ein wesentlicher semantischer Knotenpunkt um den mehrfach kodierten Topos des Friedhofs bildet. Wie erwähnt, umfasst der Ausflug nach Zagorje auch einen Besuch auf dem Friedhof, wo Flaks die Spuren der älteren kroatischen Literatur entdeckt, vor allem das Werk des ersten großen kroatischen Prosaikers – also des Menschen, der die Lücke schließt und die Leerstelle füllt – Ksaver Šandor Gjalski. Die Spur ist eindeutig: Die Tante erklärt, dass eines der Grabmäler den Namen von Ivan-beg Korić trägt, des Helden aus Gjalskis Novelle *Beg sa Sutle* (*Der Beg von Sutla*, 1886). Unmittelbar darauf folgt, als Inskription im Text von Slamnigs Roman, ein langes Zitat aus ebendieser Novelle (Slamnig 1981, 136–138). Es stellt sich die Frage, ob eine fiktive literarische Figur den Einzug in einen anderen literarischen Text gefunden hat. Da es kaum einen Grund zum Zweifel gibt, liegt es nahe zu behaupten, dass diese Verquickung keine realistische, sondern intertextuelle, postmodernistische Elemente beinhaltet. Sie ist auf eine Revision der kroatischen Literaturgeschichte gerichtet, die auch den Primat des Realismus anzweifelt. Eine Literatur, die aus der Literatur selbst entsteht, ist eine Möglichkeit, die realisiert werden kann, sogar wenn der Autor damit einen Anachronismus riskiert.

Der Text selbst bietet Ansatzpunkte, die solch eine Erweiterung des literarischen Feldes ermöglichen. Mit feinen semantischen Fäden verbunden,

geleistet, ohne dabei auf politische Signale verzichtet zu haben. Diese Absage an die Politik ist aber an sich schon eine durchaus politische Stellungnahme. Durch den Roman werden nicht so sehr politische Inhalte („was“) vermittelt, wie die politisch-pragmatische Klugheit und Kühnheit des Ausweichens dargelegt („wie“).“ (Perica 2011, 392)

koinzidieren die Gräber von Ivan-beg und des Ehemannes aus der eingebetteten Erzählung, die die Tante geschrieben hat. Das Grab des frühverstorbenen Ehemannes korrespondiert mit dem Grab der toten literarischen Figur, und beide stellen einen Zusammenhang mit der literarischen Tradition Kroatiens und ihrer Beziehung zu dem Text her, den Flaks stellvertretend für Ivan Slamnig schreibt. Sowohl der eine als auch der andere sind von den Geistern, die die Friedhöfe bewohnen, nahezu besessen. In der symbolischen Ökonomie des Erzähltextes stehen die zwei toten Figuren als Doppelgänger nebeneinander – die eine, die ihre Beglaubigung im Bereich der neueren kroatischen Literatur erlebt hat, und die andere, die aus der Feder einer Frau stammt, die versucht, durch eine stilistische Imitation die Lücke in dieser Tradition zu schließen. Dabei erweitert die Tante ihre fiktive Konstruktion durch die Einführung der Figur des Fremden, der in der Nähe des Grabes von ihrem Mann erscheint.

*U jednom trenutku osjetila je da nije sama na groblju, da je na njemu i neko drugo ljudsko i sasvim živo biće. U prvi mah pomisli da je brat došao za njom, videći je onako usplahirenu i da stoji u prikrajku spreman da joj priskoči u pomoć ako bi trebalo. Lagano se okrenuvši, vidjela je da stotinjak koraka od nje stoji mlađi muškarac koji nije bio njezin brat.*²⁷⁷ (Slamnig 1981, 153. Hervorhebung i. O.)

Die beiden Texte nähern sich, als klar wird, dass die Tante mit der Einführung des jungen Mannes in ihre Geschichte eigentlich auf die tatsächliche Präsenz Flaks' in ihrem Leben abzielt.

Gleichzeitig projizieren die Texte ähnliche Visionen auf die zeitgenössische kroatische Literatur und Kultur, die sich nach einem kurzen Erwachen (einer Wiedergeburt, die diejenige des 19. Jahrhunderts nachahmt) in den 1960er-Jahren ab den frühen 1970er-Jahren wieder in einem Zustand der Starre befindet.²⁷⁸ Das Politische springt aus der Vergangenheit, baut sich als generierende Kraft im Entstehungsprozess des Romans auf und überlagert das angeblich Eskapistische und Unpolitische mit einer Schicht der Aktualität. Aber in einer alles entscheidenden Wendung wird das politisch Aktive

²⁷⁷ „In einem Moment spürte sie, dass sie nicht allein auf dem Friedhof war, dass dort noch ein anderes menschliches und ganz lebendiges Wesen war. Zuerst dachte sie, ihr Bruder sei ihr gefolgt, habe sie in ihrer Aufgewühltheit gesehen und stehe nun am Rand bereit, ihr im Notfall zu helfen. Als sie sich langsam umdrehte, sah sie, dass etwa hundert Schritte von ihr entfernt ein jüngerer Mann stand – doch es war nicht ihr Bruder.“

²⁷⁸ In diesem Sinne argumentiert Ivana Perica: „Die Legitimierung des Unlegitimen und Anerkennung des Unanerkannten machen somit den zentralen Bestandteil sowohl literarischer als auch politischer Bestrebungen des Romans aus. Die politischen Bestrebungen werden hier aber nicht auf der politischen Bühne des Staates, sondern in der Literatur geäußert [...]“ (Perica 2011, 389)

umgestülpt und in einer zynischen Geste wieder in die Starre der Passivität versetzt. Wir sind abermals angelangt bei der Literatur, die das Politische auf eine verborgene Art und Weise generiert, genauso wie es Rancière verlangt.

Es findet sich noch eine Parallele zwischen zwei entfernten aber verwandten Texten. Die Geschichte der Tante soll weitergeschrieben werden, ja vielmehr wird sie höchstwahrscheinlich weitergeschrieben. Aber es gibt keinen Rezipienten, der sie weiterleiten würde. Flaks fungiert als Vermittler zwischen der anachronistischen Welt, die die Tante schöpferisch produziert, und der Leserschaft, die diesen Text in seiner endgültigen Fassung empfangen wird. Da Flaks ablehnt, das Manuskript der Tante weiter zu lesen, wird auch die Verbundenheit zwischen Text und Publikum getilgt. Genauso wie Flaks selbst durch seinen Rückzug in die Provinz den Kontakt mit der Metropole abbricht, verweigert er mit der Unterbrechung seiner Beziehung zur Tante eine anachronistische Lösung des Rätsels *post festum*, die das kroatische literarische 19. Jahrhundert charakterisiert: Die kroatische Literatur der Romantik bleibt ohne Prosa.²⁷⁹

Die letzte Frage, die ich in Bezug auf *Bolja polovica hrabrosti* stelle, bezieht sich auf die Beziehung zwischen Karneval und Existentialismus, die ich bei den zwei vorherigen Romanen elaboriert und ausgeführt habe. Es scheint, dass hier das Pendel eindeutig in Richtung Karneval schwingt. Dafür gibt es mehrere Indikationen, die sich allesamt in der Figur von Flaks versammeln. Nur eine soll erwähnt werden, und zwar jene, die wieder die Intertextualität des Romans hervorruft. In dem Moment, in dem er die Entscheidung trifft, sich von Zagreb und der mit der Stadt verbundenen Tante zu trennen, bezeichnet er sich als „Held“, nach einer paradigmatischen Figur aus der Literaturgeschichte. Bis zu diesem Augenblick konnte er seine Identität, die eng mit dem Namen verbunden ist, vor der Tante verbergen. Er blieb hinten dem Spitznamen Flaks versteckt:

²⁷⁹ Diese Interpretation kann weitergeführt werden. Die entscheidende Frage ist dabei, ob Slamnjig als Gründungsvater des kroatischen Postmodernismus gelten kann. Dazu bemerkt Boris Škvorc, dass „postmodernost Slamnjigova romana nije samo formalne prirode, odnosno da se ne ostvaruje samo na razini fenotipa osvijestjenosti jezika/ forme/ obrasca, nego prije svega u nastojanju da se dekonstruiraju okviri kanonske (to jest kanonizirane) paradigme koja je od strane hegemonije struke (uglavnom) uzimana i posredovana kao neupitni razvojni prostor naracije nacije i njezina pričanja, dakle opstanka u vremenu i prostoru.“ (Škvorc 2011, 223) [Die Postmoderne in Slamnjigs Roman ist nicht nur formaler Natur, das heißt, sie manifestiert sich nicht ausschließlich auf der Ebene des Phänotyps – des Bewusstseins für Sprache/Form/Muster –, sondern vor allem in dem Bestreben, die Rahmen der kanonischen (bzw. kanonisierten) Paradigmen zu dekonstruieren. Diese wurden von der hegemonialen Fachöffentlichkeit (meistens) als unumstrittener Entwicklungsraum der Erzählung der Nation und ihres Erzählens, also ihres Fortbestehens in Raum und Zeit, aufgefasst und vermittelt.]

„Onda možda – ustade teta – možda, gospodin Flaks ... uostalom, kako se vi zovete?“

Stajala je ispred štelampe tako da joj je svjetlo prolazilo kroz mahagonijsku kosu.

„Špringinsfelt. Da, što me gledate ko čudo, tako se zovem, možete pitati Zitu ako mi ne vjerujete.“²⁸⁰ (Slamnig 1981, 162)

Aber ab diesem Moment leiht er sich ein weiteres Alter Ego aus. Er wird zum Begleiter von Grimmelshausens *Simplicissimus*, eine leichtsinnige, schelmenartige Figur, die nicht eindeutig fassbar ist. Es ist nicht zu übersehen, dass Slamnig seinen Springinsfeld mit dem von Šoljan instrumentalisierten Sganarell in Szene setzt. Sie stehen zueinander wie zwei symmetrische Abbildungen des Höhepunkts und des Abgangs der Poetik der „Krugovaši“.

Hier schließt sich der Kreis, den die Generation der „Krugovaši“, die Kreisenden, aus einer Bewegung zwischen anfänglichem Verlust, potentielltem Gewinn und abschließendem Verlust zusammengestellt hat. 1965 schreibt Šoljan von einer Suche, die nicht enden kann, die aber in ihrem offenen Ende eine Möglichkeit der Befreiung und zumindest die Möglichkeit eines optimistischen Auswegs aus dem prekären Zustand andeutet. Novak spricht 1968 über eine ewige Verdammung oder Verurteilung zur Abgeschiedenheit, die seinem Protagonisten als eigenartige Buße aufgebürdet wurde. 1972 sieht Slamnigs Protagonist die Flucht, litotisch als Rückzug bezeichnet, als einzigen Ausweg aus der verfahrenen Situation, in der sich die reif gewordene Generation befindet. Da er sich selbst, Grimmelshausen folgend, Springinsfeld nennt, erscheint dieser Ausweg als Flucht ins Schelmische, Humorvolle, gelegentlich auch Zynische. Ist dieses Schließen des Kreises somit zumindest teilweise als ein optimistisches zu betrachten? Das bezweifle ich. Wenn der Eskapismus als die mächtigste Variante der Auseinandersetzung mit der verfahrenen Wirklichkeit erscheint, dann ist eine vernünftige Lösung des in der Literatur ausgetragenen politischen Konflikts in weite Ferne gerückt.

²⁸⁰ „Dann vielleicht – stand die Tante auf – vielleicht, Herr Flaks ... übrigens, wie heißen Sie eigentlich?“

Sie stand vor der Stehlampe, sodass das Licht durch ihr mahagonifarbenes Haar schien.

„Špringinsfelt. Ja, schauen Sie nicht so erstaunt, so heiße ich wirklich, Sie können Zita fragen, wenn Sie mir nicht glauben.“