

11. Die Prosa des neuen Realismus

In der jugoslawischen Literatur wird von den 1930er-Jahren bis heute eine ununterbrochene Auseinandersetzung zwischen zwei entgegengesetzten Strömungen geführt: der realistischen und der im weitesten Sinne nichtrealistischen.⁴⁰⁸ Während der Realismus eher kompakt wirkte, nahm der „Nichtrealismus“ verschiedene Ausprägungen an, die sich von der klassischen Variante des Modernismus am Anfang des 20. Jahrhunderts bis zum elaborierten Postmodernismus am Ende des 20. und am Anfang des 21. Jahrhunderts erstrecken. Diese Auseinandersetzung war von intensiven Polemiken begleitet, die manchmal für die Beteiligten politische Konsequenzen trugen. Drei dieser Polemiken wirkten weit über ihre Zeit hinaus und erscheinen daher am wichtigsten: Die erste wurde zwischen 1930 und 1941 in linken Zeitschriften und Zeitungen geführt, die zweite in den 1950er-Jahren zwischen den sogenannten Realisten und Modernisten ausgetragen, und die letzte fand schließlich in den 1970er-Jahren statt. Die Protagonisten waren auf der einen Seite Danilo Kiš und auf der anderen die Vertreter der „Prosa des neuen Realismus“⁴⁰⁹ sowie die ihnen nahestehenden Literaturkritiker*innen und Literaturwissenschaftler*innen.

Die erste Debatte ging unter dem Namen „Sukob na književnoj ljevici“ („Auseinandersetzung in der literarischen Linken“) in die Literaturgeschichte ein.⁴¹⁰ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sie aus der Sowjetunion und somit von außen importiert wurde, um die in Charkiw (1929) und Moskau (1934) postulierte Poetik des Sozialistischen Realismus auch in Jugoslawien als Norm zu positionieren. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass neben der sozialen Problematik die Frage nach der optimalen Darstellung der Wirklichkeit in dieser Auseinandersetzung eine zentrale Rolle spielt. Die Verfechter der „sozialen Literatur“ warfen den Anhängern des Modernismus bzw. den Avantgardisten vor, sie hätten sich zu weit vom Menschen und seinen Problemen entfernt. Diese wiesen ihrerseits darauf hin, dass die soziale Literatur erstens den ästhetischen Kriterien nicht gerecht werde und des-

⁴⁰⁸ Unter „Nichtrealismus“ verstehe ich ein breites Feld von verschiedenen nicht- oder antimimetischen Diskursen, die vom linguistischen Hermetismus der Moderne bis zur literarischen Phantastik reicht.

⁴⁰⁹ Hier wähle ich absichtlich diesen Terminus, um die literarische Erscheinung im Serbien der 1960er-Jahre genauer zu erfassen. Der Terminus „Wirklichkeitsprosa“ ist nicht präzise genug. Der begriffliche Vorschlag von Ljubiša Jeremić „proza novog stila“ (Prosa neuen Stils) zieht eine literaturwissenschaftlich schwer zu bestimmende Parallele zur Vergangenheit (Was ist der alte Stil?), während die von Vladislava Ribnikar präferierte Variante „nova proza“ (neue Prosa) noch weniger zu gebrauchen ist, obwohl sie im Bereich der Literaturkritik einigermaßen tauglich ist. Ich werde im Verlauf des Textes versuchen, meine Begrifflichkeit genauer zu erklären und zu verfestigen.

halb zweitens nicht fähig sei, ein „wahres“ Bild der Wirklichkeit zu entwerfen. Schon die Namen der Beteiligten lassen sich als ein Ausschnitt aus dem Kanon der jugoslawischen Zwischenkriegsliteratur lesen. Die Sozialisten, vertreten durch Milovan Đilas, Radovan Zogović, Jovan Popović und viele andere, stehen Größen der Avantgarde wie Miroslav Krleža, Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Dušan Matić oder Oskar Davičo gegenüber. Die Unvereinbarkeit der beiden ästhetischen Positionen kam auch im Jugoslawien der Nachkriegszeit zum Vorschein. Bis zum Bruch mit Stalin verfügten die Verfechter der sozialen Ausrichtung in allen Bereichen des kulturellen Lebens über die alleinige Macht. Ihre letztlich nur drei Jahre andauernde Vorherrschaft wurde nach der Resolution des Informbüros (1948) langsam zurückgedrängt, und die Protagonisten der revolutionären Avantgarde kehrten in die literarische Szene zurück. Unter ihrer Obhut übernahm die neue Generation alle wichtigen Stellungen im Verlagswesen wie auch in den Fachorganisationen – von literarischen und künstlerischen Verbänden bis hin zu den wichtigsten, als progressiv geltenden Theaterhäusern.

Auf die Auseinandersetzung in der Zwischenkriegszeit folgte fast nahtlos eine weitere, die von Konflikten innerhalb der jüngeren Generation bestimmt wurde. Das neue Zerwürfnis, diesmal zwischen „Realisten“ und „Modernisten“, wurde zunächst 1952 in den Zeitschriften *Svedočanstva* und *Književne novine* sichtbar und sodann ab 1955 auf den Seiten von *Delo* und *Savremenik* fortgesetzt. Von der politischen Ernsthaftigkeit der Situation zeugen folgende Behauptungen einflussreicher Mitglieder des Politbüros:

Veljko Vlahović sagt während des Treffens der Ideologischen Kommission (26.11.1955), dass sich um *Delo* die Söhne der Tschetniks und der enteigneten Bourgeoisie gruppieren. Gleichfalls wirft er dem *Savremenik* vor, dass sich um ihn Parteigänger des Informbüros versammeln würden. Beim gleichen Treffen geht Puniša Perović so weit, dass er die Abschaffung beider Zeitschriften vorschlägt. Die besorgte Partei interessierte sich nämlich vor allem für die Kommunisten unter den Schriftstellern, die mit unvorbildlichen Aussagen und Gesten negative Botschaften an die Öffentlichkeit schicken.⁴¹¹

In der Polemik ging es um unterschiedliche Auffassungen des Begriffs der Wirklichkeit. Die Realisten kämpften für eine breitere Interpretation des Realismus, der sich vom Konzept des 19. Jahrhunderts entfernte, aber auch wenig mit dem Sozialistischen Realismus zu tun hatte. Ihnen ging es um eine moderne Literatur, die sich durch moralisches und politisches Engagement auszeichnet. Die Modernisten ihrerseits korrigierten ihre ursprüngliche kategorische Ablehnung des Realismus und versuchten, das Konzept von der Selbstzweckhaftigkeit der Kunst zu modifizieren. Das heißt nicht, dass

⁴¹⁰ Noch heute finden sich die zuverlässigsten Informationen darüber in Lasić 1972.

⁴¹¹ Zitiert nach Vukićević 2007, 29.

sie irgendwelche Kompromisse eingegangen seien. Ganz im Gegenteil: Die Schärfe der Sprache und die Leidenschaft der Argumentation weisen eher auf eine dezidierte Feindschaft zwischen beiden Gruppen hin. Trotzdem lässt sich diese Polemik zwischen den Realisten und Modernisten schwerlich als eine Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem zusammenfassen, die Fragen der Poetik außer Acht lassen würde. Sowohl die einen wie auch die anderen bezogen sich weitgehend auf marxistische Postulate.⁴¹² Es ist sicher, dass die Modernisten um *Delo* letztlich die Oberhand gewannen. Ein Grund dafür ist, dass sie zweifelsohne die besseren Polemiker waren. Während der Auseinandersetzung selbst zeichnete sich eine Art von Kompromiss ab, was sich in der Dialogbereitschaft beider Seiten manifestierte. So fand ein Runder Tisch statt, an dem die Diskussion weniger emotional als argumentativ geführt wurde. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich wie ein roter Faden eine offenbar unvermeidliche ideologische Dimension durch diese Polemik zieht, die von der künstlerischen Dimension nicht zu trennen ist. Vereinfacht gesagt, hat man es wie auch in der Vorkriegszeit mit einem Disput zwischen konservativen und progressiven Linken zu tun.

Die dritte Polemik, die kurz erwähnt sei, ist ebenfalls kaum ohne ihre ideologische Komponente verständlich. Allerdings waren die Vorzeichen derart verändert, dass wir es mit einer ideologisch zutiefst gespaltenen Auseinandersetzung zwischen nationalistischen Rechten und liberalen Linken zu tun haben. Der Disput zwischen den Anhängern der „stvarnosna proza“ (Wirklichkeitsprosa) oder – ich ziehe diesen Begriff vor – „proza novog realizma“ (Prosa des neuen Realismus) und den Vertretern einer Poetik des Faktographischen bewegt sich vielmehr in Richtung einer gespaltenen Deutung des Realistischen selbst. Die Polemik entflammte Mitte der 1970er-Jahre, als Danilo Kišs Buch *Grobnica za Borisa Davidoviča* (Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch) erschien.⁴¹³ Diese Polemik hat eine Vorgeschichte, die in den 1960er-Jahren

⁴¹² Vukićević behauptet sogar, es handle sich bei diesem Zerwürfnis um einen Kampf um die Vormachtstellung im literarischen Establishment: Wer bekommt die besseren Posten? Wer übernimmt die Dominanz in den Institutionen? Wer kann in den besten und lukrativsten Verlagen publizieren? Das sind Fragen, die eher in die Richtung kulturpolitischen Tratschs gehen. Ihre Beziehung zu den relevanten ästhetischen und poetischen Problemen scheint hier zumindest fragwürdig. (Vgl. Vukićević 2007, 27–37)

⁴¹³ Ich kann nicht annähernd alle Facetten des Zerwürfnisses aufgreifen. In Jugoslawien hat der Journalist Boro Krivokapić alle relevanten Texte gesammelt und in dem Band *Treba li spaliti Kiša?* (Soll man Kiš verbrennen?, 1980) veröffentlicht. Sehr kompetent und aussagekräftig ist der Text von Katharina Wolf-Grieffhaber (1998). Kiš selbst hat im Buch *Čas anatomije* (1978; Dt. *Anatomiestunde*, aus dem Serbokroatischen von Katharina Wolf-Grieffhaber, München 1998.) mit seinen Gegnern abgerechnet. Wie tiefgreifend die Polemik war, zeigt auch die Tatsache, dass noch heute, mehr als vierzig Jahre später, heftig über ihre Folgen diskutiert wird. Die drei neuesten Beiträge, die versuchen, Kiš zu diffamieren, sind Vasović 2004 und 2013 sowie Rosić 2008.

ihren Anfang nahm und eine Veränderung in der Entwicklung der Poetik der Prosa andeutete.

Wie schon mehrfach thematisiert kam es Anfang der 1960er-Jahre zu einer Neuerung in der jugoslawischen Literatur, die sowohl gegen den Modernismus als auch gegen den Realismus gerichtet war. Allerdings war dabei ersichtlich, dass die Autoren, die diese Änderung vollgezogen, sich eher der modernistischen als der realistischen Tradition verpflichtet fühlten. Einen Eckpunkt der Rückkehr zum modifizierten Realismus bildet die Erzählsammlung *Frede, laku noć* (*Gute Nacht Fred*, 1967) von Dragoslav Mihajlović. Die im Folgenden analysierten Texte sind nach zwei Kriterien ausgewählt: Zum einen sollten sie zum Kanon der Prosa des neuen Realismus erklärt worden sein; zum anderen sollten sie zwischen der Mitte der 1960er-Jahre und dem Beginn der 1970er-Jahre entstanden und damit noch zu den „long sixties“ zu rechnen sein. Aufgrund dieser Einschränkung werden sowohl einzelne Autoren als auch einzelne Texte jener Autoren, mit denen ich mich genauer beschäftige, in meinem Korpus keinen Platz finden. Vor allem die Ausklammerung von Dragoslav Mihailovićs *Petrijin venac* (*Petrijas Kranz*) ist allein mit dem zeitlichen Kriterium zu erklären (der Roman wurde 1975 veröffentlicht). Der Korpus besteht aus folgenden Autoren und Texten: Dragoslav Mihailovićs *Frede, laku noć* (1967) und *Kad su cvetale tikve* (*Als die Kürbise blühten*, 1969); Milisav Savićs *Bugarska baraka* (*Bulgarische Baracke*, 1969); Vidosav Stevanovićs *Refuz mrtvak* (*Refuz der Tote*, 1969); Slobodan Selenićs *Memoari Pere Bogalja* (*Memoiren Pera des Krüppels*, 1968) und – vielleicht überraschend – Ivan Ivanovićs *Crveni kralj* (*Der rote König*, 1972). Autoren wie Dragi Bugarčić, Živojin Pavlović, Radoslav Bratić oder Miroslav Josić Višnjić, die zum Kanon der Prosa des neuen Realismus gehören, werden hier nicht berücksichtigt.

Vor der Analyse der Einzeltexte muss zunächst eine erzähltheoretische Frage geklärt werden. Sie konzentriert sich auf die Dominanz der Kurz erzählform innerhalb der Prosa des neuen Realismus. Selbst wo diese Prosa die längere Form des Romans annimmt, bleibt sie episodisch-fragmentarisch strukturiert.⁴¹⁴ Diese Dominanz kann sowohl historisch als auch theoretisch

⁴¹⁴ Das hat Vladislava Ribnikar überzeugend gezeigt: „Omiljena teza Viktora Šklovskog – da je roman nastao iz zbornika novela – navedena je na početku ovog odeljka da bi čitaoca uputila u sasvim određenom smeru: da bi ga podsetila na žanr pripovetke i raznovrsne mogućnosti kombinovanja i strukturnog povezivanja malih narativnih oblika u skladu sa relativno jedinstvenom umetničkom zamisli [...] Sledeći istu misaonu nit, došli bismo i do pretpostavke da bi *potraga za žanrom* mogla uroditi plodom i ukoliko bi se istražio put koji od pripovetke vodi romanu, a koji nudi mnoštvo različitih žanrovskih mogućnosti. Niz pojava u našoj savremenoj prozi ohrabruje nas u takvoj vrsti razmišljanja.“ (Ribnikar 1987, 14. Hervorhebung i. O.) [Die Lieblingsthese von Viktor Šklovskij – dass der Roman aus einer Sammlung von Novellen hervorgegangen ist – wird am Anfang dieses Abschnitts genannt, um den Leser in eine ganz

begründet werden. Die historische Erklärung ist, so scheint es mir, einfacher: In der Tradition des serbischen Realismus spielte die Erzählung stets eine wichtigere Rolle als der Roman. Literatursoziologisch betrachtet ist der Grund dafür die fehlende Infrastruktur: Nur wenige Verlage waren bereit und fähig, Bücher zu veröffentlichen; stattdessen waren Zeitschriften das zentrale Distributionsmedium. Um in diesen veröffentlichen zu können, passten sich alle großen serbischen Realisten an diese Situation an, indem sie Kurzgeschichten verfassten. Da die neue Generation eine Bindung an diese Tradition suchte, übernahm auch sie logischerweise das damals dominante Genre. Eine theoretische Begründung der Dominanz der Kurzerzählung ist im Gegensatz zur historischen schwieriger. Es scheint mir, dass eine sehr eigenartige Form des Erzählens, die man vorwiegend narratologisch erklären kann, in den Vordergrund rückt. Das ist die Technik des *Skaz*, überzeugend dargestellt von Robert Hodel (Hodel 1994). Auf die künstlich-mündliche Qualität dieser Prosa wies auch Ljubiša Jeremić (Jeremić 1976) hin. Das Einführungskapitel seiner einflussreichen Essaysammlung, das ich kurz zusammenfasse, trägt den Titel *Nova srpska pripovetka* (*Die neue serbische Erzählung*). Laut Jeremić ist das erste Buch, in dem die Prosa des neuen Realismus ihren Ausdruck findet, eine Erzählsammlung; der erste programmatische Essay, der die Prosa des neuen Realismus auch theoretisch erklärt, ist der Erzählform der Prosaform gewidmet. Das Hauptmerkmal dieser Erzählform, der erzählende Stil des *Skaz*, wird zwar nicht genauer erklärt, zumindest aber erwähnt. Diese Signale sollen meine Analyse zumindest am Anfang prägen. Zusätzlich stellt sich die Frage: Wie passen diese Texte in eine allgemeine und verbindliche Poetik der 1960er-Jahre, die ich zuerst detektiert und dann systematisch verfolgt habe?

Meine erste These ist, dass diese Texte zu jener Strömung innerhalb der Kultur der 1960er-Jahre gehören, die ich mit dem Existentialismus in Verbindung gebracht habe. Hinzu kommt, dass sie die Affiliation mit den Filmen der „Schwarzen Welle“ aufweisen. Zur Verstärkung dieses Moments trägt

bestimmte Richtung zu lenken: um ihn an das *Genre der Kurzgeschichte* zu erinnern und an die vielfältigen Möglichkeiten, kleine erzählerische Formen im Einklang mit einer relativ einheitlichen künstlerischen Idee zu kombinieren und strukturell zu verbinden. [...] Folgt man demselben Gedankengang weiter, so könnte man zu der Annahme gelangen, dass die *Suche nach dem Genre* auch dann fruchtbar sein könnte, wenn man den Weg erforscht, der von der Kurzgeschichte zum Roman führt und dabei zahlreiche verschiedene Möglichkeiten der Gattungsbildung eröffnet. Eine Reihe von Erscheinungen in unserer zeitgenössischen Prosa bestärkt uns in dieser Art des Denkens.] Ribnikars weitere Ausführungen weisen darauf hin, dass diese Tendenz zur Erzählsammlung als einer thematischen und erzähltechnischen Einheit helfen, diese kleineren Elemente in ein größeres zusammenzufügen: in den Roman. Darüber wird später ausführlicher berichtet.

bei, dass Živojin Pavlović, einer der wichtigsten Filmregisseure der „Schwarzen Welle“ und derjenige Autor, der die existentialistische Poetik am stärksten betonte und verwendete, zumindest in seiner „sekundären“ – literarischen – Tätigkeit der Prosa des neuen Realismus zuzuordnen wäre. Zusätzlich ist einer der wenig beachteten Filme der späten 1960er-Jahre bzw. frühen 1970er-Jahre, *Lilika* (1970) von Branko Pleša, die Verfilmung der gleichnamigen Kurzgeschichte von Dragoslav Mihailović aus der Sammlung *Frede, laku noć*. Der Film ist zwar nicht eindeutig als der „schwarzen Welle“ zugehörig zu bestimmen, doch gibt es Berührungspunkte zwischen beiden, die nicht übersehen werden können. Nicht nur deshalb halte ich es für angebracht, meine Analyse mit dieser Erzählung zu beginnen.⁴¹⁵ Der Film wird keinen bemerkenswerten Teil der Analyse ausmachen und nur gelegentlich als Folie dienen, um die angeführte Verbindung zwischen der „Schwarzen Welle“ und der Prosa des neuen Realismus zu beglaubigen und zu vertiefen. Außerdem möchte ich schon im Voraus sagen, dass ich diese Verbindung in der Kategorie des existentialistischen Erzählens zu ermitteln suche.

Dragoslav Mihailović

Lilika. Das Erzählen vom Missbrauch

Sich auf Viktor Vinogradov stützend skizziert Irwin Titunik den Erzählstil *Skaz* folgendermaßen:

[D]er *skaz* umfaßt die Interaktion zweier stilistischer Systeme, die nach gegensätzlichen Richtungen hin orientiert sind: 1) das System eines literarisch-fiktionalen Gebildes, das sich an der vollständigen Illusion der natürlichen Ordnung der Rede als seiner idealen Grenze orientiert, und 2) das des mündlichen Monologs, der sich an den Formen der Buchsprache als seiner idealen Grenzen orientiert. (Titunik 1997, 121)

Diese Bestimmung hat zur Folge, dass der *Skaz* als eine in sich paradoxe Eigenschaft und Form des Erzählens oder poetologische Struktur in Erscheinung tritt. Die zwei Elemente widersprechen sich grundsätzlich und können

⁴¹⁵ Die ganze Sammlung ist poetologisch betrachtet relativ heterogen. Die Titelerzählung weist etliche Elemente des absurden Erzählens Beckett'scher Prägung auf. *Gost* (Gast) wirkt als Schlüsseltext, *O tome kako je ostala fleka* (Wie ein Fleck übriggeblieben ist) ist tief in der Tradition des realistischen Erzählens Serbiens verwurzelt, während *Putnik* (Der Reisende) als erster mit den Elementen des *Skaz* experimentiert. Kurzum: Es gibt immer noch keine feste Entschlossenheit des Autors, sich ästhetisch an den dominanten Modellen des serbischen Realismus zu orientieren, sie zu transformieren, umzuschreiben und gegen den Spät- oder Postmodernismus zu polemisieren. Das wird sich, wahrscheinlich initialisiert durch den Erfolg von *Lilika*, mit dem Roman *Kad su cvetale tikve* ändern.

nur durch die Kunst des Erzählens vereint und in einer ästhetisch wirksamen Struktur verwirklicht werden. Es geht vereinfacht gesagt um die Verschriftlichung des Mündlichen. Diese kann nur mit künstlichen Mitteln, die sich auf eine wortwörtlich verstandene Mimesis stützen, realisiert werden. Paradox ist daran vor allem die schriftliche Fixiertheit des *Skaz*, die eine mündliche Überlieferung eigentlich ausschließt. Titunik schreibt dazu: „Wenn eine bloße Deklaration einer Rede als mündlich diese nicht von vornherein in *skaz* umschlagen läßt, warum muß man dann annehmen, daß die bloße Deklaration einer Rede als geschrieben von vornherein die Möglichkeit ausschließt, daß sie in *skaz* umschlägt?“ (Ebd., 122) Diese plausible Erklärung macht eine Steigerung des Realitätsgehalts der Fiktion sichtbar, welche sich vom traditionell verstandenen Realismus des 19. Jahrhunderts entfernt. Die Annäherung an die Wirklichkeit wird durch eine Mimesis der Alltagssprache erreicht, was Änderungen in der narrativen Struktur erfordert. Die wichtigste ist die Abschaffung der Figur des allwissenden Erzählers oder Erzählerin, die durch mehrere, erzählerisch instabile Figuren ersetzt wird. Deren Funktion als Träger*innen des Textes wird durch konsequente Verwendung ihres jeweils eigenen Duktus gesteigert, was wiederum eine Abgrenzung zu anderen Figuren notwendig macht. Deren Auswahl erfolgt dementsprechend aus niedrigeren Gesellschaftsklassen, die sich einer Sprache bedienen, die von der Standardsprache so weit wie möglich entfernt ist. Das steigert notwendigerweise den Authentizitätsgehalt und somit den ästhetischen Wert des Textes.⁴¹⁶

Robert Hodel erweitert die von Titunik vorgeschlagene Beschreibung des *Skaz* folgendermaßen:

Das *skaz*-Wort läßt sich mit den Merkmalen ‚Buchsprache/auktoriale Rede‘ versus ‚Volkssprache/fremde Rede‘ charakterisieren. Beide Positionen erlauben dabei eine Innen- wie Aussensicht. Die *Innenperspektive der ‚Volkssprache‘* wie auch die *Innenperspektive der auktorialen Rede* haben ideologische Implikationen, die vom jeweiligen Aussenstandpunkt in ein spezifisches Licht gesetzt werden und mit den beiden Polen ‚Bewahrung‘ und ‚kritische Ausgrenzung‘ umfasst sind. (Hodel 1994, 40)

Das ist die Erzählstrategie, die zunehmend in den Mittelpunkt der Poetik Dragoslav Mihailovičs vordringt. Die Kurzgeschichte *Lilika* ist dafür beispielhaft.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Hier liegt der Kern der Auseinandersetzung zwischen den „Realisten“ und den angeblich wirklichkeitsfremden „Modernisten“.

⁴¹⁷ Auch konsequent in diesem Stil verfasst, aber weniger gelungen, ist die Geschichte *Putnik (Reisender)*, während *Boginja (Pocken)* die Strategie umdreht, wenn hier eine fast analphabetische Bäuerin ihre Geschichte in der schriftlichen Form des Briefes mitteilt. Die Titelerzählung *Frede, laku noć* ist in Beckett'scher Manier des Absurden erzählt, *Gost (Gast)* weist Elemente des Fantastischen auf und die letzte, *O tome kako je nastala fleka* (Wie ein Fleck übriggeblieben ist), nähert sich durch die Verwendung von Zeitraffung und von Dokumenten dem Postmodernistischen. Aus dieser kurzen

Für ihre Lektüre im Schlüssel des *Skaz* ist maßgeblich, dass sie aus der Perspektive eines Kindes erzählt wird. Mihailović ist noch immer von jener radikalen Erzähltechnik entfernt, die ihren Höhepunkt in dem später zu analysierenden Roman *Kad su cvetale tikve* (*Als die Kürbisse blühten*) erreichen wird. Trotzdem sind schon in diesem Text sprachlich-stilistische Merkmale zu erkennen, die auf eine Modellierung des Oralen in schriftlicher Form weisen. Die von ihm verwendete Erzähltechnik wäre eher als Monolog zu bezeichnen, der durch etliche Momente des Mündlichen modifiziert und korrigiert wird. In der Kurzgeschichte erzählt das zehnjährige Mädchen Lilika fließend, im Text orthographisch ohne Kommata wiedergegeben, von seinem Leben.⁴¹⁸ Die Erzählung ist nicht zusammenhängend, nicht linear, und eine Rekonstruktion der Chronologie ist nur im Nachhinein möglich. Die Leserin erfährt nur langsam und in Etappen, was Lilika passiert. Gleichzeitig wird ihre Umgebung dargestellt, sodass der Eindruck einer in sich geschlossenen Struktur entsteht.

Lilika wächst mit ihrer Mutter, ihrem Stiefvater und ihrem kleinen Bruder in einem Vorort von Belgrad auf. Ihre Mutter arbeitet als Zimmermädchen und Gelegenheitsprostituierte in einem Hotel. Lilikas Vater ist ein Freier, der nur eine kurze Beziehung mit ihrer Mutter hatte, danach verschwand und sich nicht um das Mädchen kümmert, ebenso wenig wie die Mutter und der Stiefvater: Lilika wird traktiert, geschlagen und psychischer Tortur ausgesetzt. Das hat fatale Folgen für das junge Mädchen, die sich physisch in unkontrolliertem Urinieren und psychisch in ständigem Lügen und Stehlen manifestieren. Deshalb wird sie noch mehr geschlagen und missbraucht; ein *Circulus vitiosus* entsteht. Ihr wird immer wieder angedroht, ins Kinderheim zu kommen, was am Ende tatsächlich so geschieht. Die Darstellung des tragischen Schicksals des Kindes wird durch die Erzählperspektive abgemildert. Lilika selbst betrachtet die Umgebung, kommentiert, was sie sieht, und berichtet zusätzlich über ihre eigenen Gefühle und über die Handlungen, die sie erlebt und durchführt.

Darstellung wird ersichtlich, dass der Autor damals immer noch keine klare und eindeutige Entscheidung über die Struktur seiner Poetik getroffen hat. Auch Ljubiša Jeremić bemerkt die Heterogenität der Sammlung, verschweigt aber, dass Mihailović bei der Suche nach einer eigenen Poetik mit dem Spätmodernismus (oder der Neoavantgarde) experimentierte, um sie dann zu verlassen und sich die Prosa des neuen Realismus anzueignen, ja sie prägend mitzugestalten. (Jeremić 1993, 316)

⁴¹⁸ Vladislava Ribnikar bemerkt dazu: „U *Liliki* pripoveda neuka, naivna devojčica, odrasla na gradskoj periferiji. Njen rečnik je sasvim skučen, a jezičke formulacije nespretne i do krajnosti jednostavne.“ (Ribnikar 1987, 80) [In *Lilika* erzählt ein ungebildetes, naives Mädchen, das in einem Vorort der Stadt aufgewachsen ist. Ihr Wortschatz ist sehr begrenzt, und ihre sprachlichen Formulierungen sind unbeholfen und äußerst einfach.]

Die Naivität und daraus folgende Unzuverlässigkeit der jungen Erzählerin werden durch ihr Unvermögen hervorgehoben, Ereignisse zu deuten, die die Grenzen ihres Horizonts übersteigen. Sie kann sich verstellen, wenn es um Lügen geht, aber wenn sie die Emotionen interpretieren soll, die der geistig behinderte Peca⁴¹⁹ ihr gegenüber hegt, versagt ihre Deutungskraft. Sie erscheint gleichzeitig als erfahren und naiv, gewandt und unbeholfen. Dadurch wird sie zu einer Trägerin der Poetik der Prosa des neuen Realismus *par excellence*.⁴²⁰ Es entsteht eine abgerundete Figur, die zwar über sich selbst berichtet, aber gleichzeitig unzuverlässig ist und unvollständige oder falsche Informationen liefert, da sie nicht in der Lage ist, die Lebenswelt vollkommen zu erfassen. Besonders bemerkenswert erscheint diese Verschleierungsstrategie des Erzählens an Stellen, in denen es um Sexualität geht. Lilika ist offensichtlich sexuell unreif und verfügt doch über Kenntnisse in Sexualkunde, die ihre Schulkameradinnen nicht haben, weil sie immer wieder Zeugin des Geschlechtsverkehrs zwischen ihrer Mutter und ihrem Stiefvater⁴²¹ oder zwischen der Mutter, die als Prostituierte Geld dazuverdient, und verschiedenen Freiern wird. Deshalb kann sie sich ihren unerfahrenen Schulkamera-

⁴¹⁹ In der Geschichte hat Peca eine zusätzliche Bedeutung: Er ist derjenige, der Lilika ihren Spitznamen gegeben hat. Da seine Sprachfähigkeiten beeinträchtigt sind, kann er sich nicht richtig artikulieren und den Namen Milica nicht aussprechen, und gibt ihn stattdessen als Lilika wieder: „Ni moje ime isto ne ume da kaže pa me zove Lilika, a meni se sviđa da se zovem Lilika pa ga uvek pitam a kako se ja zovem. I on uvek kaže Lilika.“ (Mihailović 1984, 52) [Er kann auch meinen Namen nicht richtig aussprechen, also nennt er mich Lilika, und mir gefällt es, Lilika genannt zu werden, also frage ich ihn immer: ‚Und wie heiße ich?‘ Und er sagt immer: ‚Lilika.‘]

⁴²⁰ Ljubiša Jeremić bezeichnet diese Sprache als „nichtliterarisch“ und hebt Lilika als ihre wichtigste Trägerin hervor: „[O]vakav ‚neknjiževan‘ govor savršeno izražava određena potresna životna iskustva koja su u najvećoj meri poslužila Mihailoviću da svoju viziju ljudske sudbine, viziju granica i mogućnosti ljudske prirode uobličava u tematici od najjačeg utiska.“ (Jeremić 1993, 317) [Eine solche ‚nichtliterarische‘ Sprache bringt auf vollkommene Weise bestimmte erschütternde Lebenserfahrungen zum Ausdruck, die Mihailović in hohem Maße dazu dienen, seine Vision vom menschlichen Schicksal, seine Vision der Grenzen und Möglichkeiten der menschlichen Natur in einer thematischen Form von größter Eindringlichkeit zu gestalten.]

⁴²¹ „Onda mu moja mama sedne u krilo i kaže mu nikad više to nemoj je l da nećeš i gura mu jezik u usta a moj tata je pipka ispod suknje. Posle mene teraju da spavam pa legnu u krevet i ja se napravim da sam zaspala pa gledam šta rade. Ali to je bilo samo u početku. Sad mi to više nije interesantno nisam ja više mala.“ (Mihailović 1984, 49) [Dann setzt sich meine Mama ihm auf den Schoß und sagt zu ihm: ‚Mach das nie wieder, ja? Du wirst das nicht mehr machen, oder?‘ – und sie schiebt ihm die Zunge in den Mund, während mein Papa sie unter dem Rock betatscht. Danach schicken sie mich ins Bett, sie legen sich hin, und ich tue so, als ob ich schlafe, um zu sehen, was sie machen. Aber das war nur am Anfang. Jetzt interessiert mich das nicht mehr – ich bin kein Kleinkind mehr.]

dinnen gegenüber als Autorität positionieren. Für diese Leistung bekommt sie Geschenke. „A prošle godine sa mnom u razredu su bile jedna Radonjić Jovanka i jedna Stanković Dušica i jedna Kojadinović Lepasava i još neke devojčice i ja sam im pričala šta sve ima muškarac a šta žena i kako oni to rade. One budale ništa nisu znale.“⁴²² (Mihailović 1984, 49f.)

Die Situation ändert sich und Lilikas Unkenntnis wird offensichtlich, als sie ihre eigenen sexuellen Erfahrungen thematisiert und reflektiert. Hier wird sichtbar, dass sie nur teilweise in die Geheimnisse der Sexualität eingeweiht ist, die sie aus ihrem eigenen unzureichenden Wissen zu deuten versucht. Dabei sind zwei Arten sexueller Begegnungen maßgeblich: Erstens die Liebhaber der Mutter, die das Mädchen berühren und es teilweise missbrauchen, und zweitens ihre Beziehung zum geistig behinderten Peca, der für sie eine zentrale Figur der Zuneigung ist. Lilika versteht nicht, warum sie auf dem Schoß der Besucher ihrer Mutter sitzen soll oder warum sie ihr Bonbons geben. Mit Peca gestaltet sich die Sache anders. Er ist für das Mädchen eine Bezugsperson. Als es ihm erzählt, dass es ins Heim muss, wird er traurig. Lilika bemerkt die Stärke seiner Gefühle, empfindet Mitleid mit ihm und bietet ihm als Trost ihren Körper an:

Ja onda više nisam znala šta ću pa smaknem gaćice i kažem Peci ajde Peco. I opet počnem da ga ljubim i milujem po glavi. Tad je i Peca mene počeo da ljubi i da me steže i počeo da drhti i raskopčao pantalone pa sam i ja podigla haljinicu i on je počeo da me gura u stomak. Ja sam rekla ne tako Peco ne tako. Al on me je sve isto onako gurao u stomak. Tad sam htela da legnem dole onako kako sam videla da radi moja mama ali dole je bilo prljavo pa sam se uplašila da bi odmah svi videli. I samo sam se popela na prste i stegnula i ja njega i opet mu rekla ajde Peco ajde. A Peca isto nije umeo mislila sam da on to ume bolje nego me je i dalje gurao sve u stomak i sve onako stenjao i onda tamo pustio nešto i ubalavio me po ramenu i po haljinici. I onda se ovako obesio na mene. Ja sam ga onda pipnula po licu i rekla mu nemoj Peco da plačeš. A on se samo okrenuo i pobegao.⁴²³ (Mihailović 1984, 56f.)

⁴²² „Und letztes Jahr waren in meiner Klasse eine Radonjić Jovanka, eine Stanković Dušica und eine Kojadinović Lepasava und noch ein paar andere Mädchen, und ich habe ihnen erzählt, was ein Mann alles hat und was eine Frau hat und wie die das machen. Diese Dummköpfe wussten gar nichts.“

⁴²³ Da wusste ich nicht mehr, was ich tun sollte, also zog ich mein Höschen aus und sagte: ‚Los, Peco.‘ Und dann fing ich wieder an, ihn zu küssen und über den Kopf zu streicheln. Dann fing auch Peca an, mich zu küssen und zu drücken, und er begann zu zittern und machte seine Hose auf, also hob auch ich mein Kleid hoch, und er begann, mich gegen den Bauch zu stoßen. Ich sagte: ‚Nicht so, Peco, nicht so.‘ Aber er stieß mich weiter gegen den Bauch, immer wieder. Dann wollte ich mich hinlegen, so wie ich es bei meiner Mutter gesehen hatte, aber der Boden war schmutzig, und ich hatte Angst, dass es sofort alle sehen würden. Also stellte ich mich nur auf die Zehenspitzen,

Die nicht durchgeführte Penetration und eine stattgefundene Ejakulation sind zwei Schlüsselmomente dieses Abschnitts. Während Lilika zumindest eine Ahnung von dem Ablauf einer Penetration hat, ist sie bei der Ejakulation überfordert. Sie weiß nicht, welche Bedeutung die Flüssigkeit hat, mit der Peca sie besudelt und anspritzt, genauso wenig, dass der Erguss mit einer sexuellen Handlung verbunden ist. Das alles aber macht sie noch nicht zu einer tragischen und dadurch existentialistischen Heldin. Sie ist immer noch durch ihre Naivität gekennzeichnet. Erst die gegen sie gerichtete physische Gewalt lässt sie erzählerisch in diese Richtung gleiten.

Damit ist der letzte Teil ihrer Selbstsicherheit aus dem Text getilgt. Sie wird als Opfer von Gewalt dargestellt, die ihr vor allem vonseiten ihrer Familie zugefügt wird. Die Grausamkeit wird zusätzlich durch die Perspektive des Kindes gesteigert. Lilika erzählt in einem fast emotionslosen Ton über die Folgen der Schläge, mit denen sie bestialisch gezüchtigt wird. Die Züchtigung erfolgt als Strafe für ihre Untaten, aber die Schwere der Strafe übersteigt ihre tatsächliche Schuld erheblich:

A kad sam se uveče vratila moja mama i moj tata su počeli da viču na mene kurvo jedna gde si dosad bila i šta si pričala onima iz opštine. I onda je moja mama odvela mog malog Batu kod tetka Lepe a mene su opet vezali za krevet i onako mi šalčetom vezali usta i onda su me moja mama i moj tata strašno udarali pa sam se opet sva upiškila i posle sam stvarno bila bolesna i stvarno nisam mogla da idem u školu majke mi.⁴²⁴ (Mihailović 1984, 59f.)

Lilikas Schuld ist, dass sie sich vor den Sozialarbeitern verstellt und ihr Leben so dargestellt hat, wie sie es gerne hätte, während die Eltern sie ins Kinderheim schicken wollen. Sie wird bestraft, weil Plan der Eltern scheitert. Wieder unterstreicht die Darstellung aus der Perspektive des Kindes die Grausamkeit. Lilika entwickelt aufgrund des ihr angetanen Leids einen zynischen Weltblick. Dieser Blick ist auch eine Entschuldigung für alle unmoralischen

hielt ihn fest und sagte wieder: ‚Los, Peco, los.‘ Aber Peca wusste auch nicht, wie es geht – ich dachte, er könnte das besser –, aber er stieß mich weiter nur gegen den Bauch und stöhnte dabei, und dann ließ er dort etwas heraus und sabberte mich an der Schulter und am Kleid voll. Und dann hing er sich so an mich. Ich berührte ihn dann im Gesicht und sagte: ‚Wein nicht, Peco.‘ Aber er drehte sich nur um und rannte weg.

⁴²⁴ „Als ich abends zurückkam, begannen meine Mutter und mein Vater, mich anzuschreien: ‚Du Hure wo warst du bis jetzt und was hast du denen von der Gemeinde erzählt.‘ Dann brachte meine Mutter meinen kleinen Bata zu Tante Lepa und mich banden sie wieder ans Bett und knebelten mich mit einem Schal und dann haben mich meine Mutter und mein Vater furchtbar geschlagen sodass ich mich wieder eingepinkelt habe danach war ich wirklich krank und konnte wirklich nicht zur Schule gehen ich schwöre bei meiner Mutter.“

Taten, die sie begeht.⁴²⁵ Ihre Kleptomanie, die Diebstähle in der Schule und ihre Rechtfertigungen für die begangenen Verbrechen zeugen von einem ethischen Verfall, der eindeutig von außen – von der Familie, aber auch vom Rest der Gesellschaft – induziert wird. Auch die Menschen, die ihr helfen wollen, erscheinen in dieser außer Kontrolle geratenen Situation ohnmächtig. Lilika kann sich nur in ihre Naivität retten. Es bleibt ihr keine andere Wahl, als die Zukunft im Kinderheim als möglichst positive Erfahrung zu bewerten, was sie mit Trotz unterstreicht. Nur mit Blick darauf kann sich Jeremićs These zumindest teilweise bewahrheiten:

A danas je bila nedelja pa sutra moja mama opet neće raditi nego će mi još jedanput dati da obučem novu haljinicu zeleno i žuto sa crvenim cvetićima i uzeti me za ruku i odvesti u Zemun u onaj dom što nije dom nego robija za decu. Ja sam se prvo strašno plašila pa dolazila ovamo i plakala. Sad se više ne plašim. Baš me briga za dom. Baš me briga za mamu. Baš me briga za sve.⁴²⁶ (Mihailović 1984, 65)

Somit endet Lilikas Aufenthalt bei ihrer Mutter und ihrem Stiefvater. Ihr ist bewusst, dass ein Kinderheim eigentlich ein Kindergefängnis ist. Trotzdem bleiben ihr der Widerstand einerseits und andererseits die Träume als Zufluchtsorte, die sie vor der bitteren Realität schützen können. Die Flucht in Traumwelten wird sich auch als Trost für den wichtigsten Helden Mihailovićs erweisen, Ljuba Vrapče aus dem Roman *Kad su cvetale tikve*. Der erste Roman des serbischen Schriftstellers ist aber auf einem anderen ästhetischen Niveau als *Frede, laku noć* anzusiedeln und inauguriert die Prosa des neuen Realismus in ihrer vollen Kraft.

Kad su cvetale tikve. Ein Roman der Peripherie

Ist *Kad su cvetale tikve* (1968) ein politischer Roman? Die Antwort muss eindeutig bejahend ausfallen, ist aber – zumindest auf den ersten Blick – nicht so selbstverständlich. Die Handlung ist verzweigt und folgt trotzdem einer

⁴²⁵ „[D]esetogodišnja devojčica koja u nehumanom svetu oko sebe i nehotice traži afirmaciju ljubavi i dobrote.“ (Jeremić 1993, 317) [Ein zehnjähriges Mädchen, das in einer unmenschlichen Welt um sich herum – wenn auch unbewusst – nach Bestätigung von Liebe und Güte sucht.“]

⁴²⁶ Und heute war Sonntag, also wird meine Mama morgen wieder nicht arbeiten, sondern mir noch einmal erlauben, das neue Kleidchen anzuziehen – das grün und gelb ist, mit kleinen roten Blümchen – und sie wird mich an der Hand nehmen und nach Zemun bringen, in dieses Heim, das kein Heim ist, sondern ein Gefängnis für Kinder. Am Anfang hatte ich furchtbare Angst und habe hierherkommend geweint. Jetzt habe ich keine Angst mehr. Das Heim ist mir egal. Mama ist mir egal. Alles ist mir egal.

geraden Linie. So muss es auch sein, weil der Erzähler erneut die Strategie des *Skaz* anwendet. Im Mittelpunkt des Romans steht eine Familie – Vater, Mutter, Tochter und zwei Söhne –, die am Belgrader Stadtrand im Viertel Dušanovac⁴²⁷ leben. Sie führen ein herkömmliches Leben, bis ein fatales Ereignis eintritt: das Verschwinden des Vaters und des älteren Bruders. Ab diesem Moment gerät alles aus den Fugen. Die Geschichte endet tragisch: Die Tochter begeht Selbstmord, nachdem sie vergewaltigt wurde, die Mutter stirbt vor Trauer, der Vater, inzwischen aus der Untersuchungshaft zurück, ist nur noch ein Schatten seiner selbst und stirbt bald. Der Bruder kehrt immer noch nicht aus dem Lager zurück, und der Erzähler, der jüngere Bruder, emigriert, nachdem er den Tod der Schwester gerächt hat, über die grüne Grenze in den Westen, um sich in Schweden neu anzusiedeln. Mit seinem nostalgischen Blick auf die Heimat beginnt dieser Roman. Diese analeptische Erzählsituation bildet den Kernpunkt des Textes, von ihr aus wickelt sich der Erzählstrang in die Vergangenheit ab.

Hinzu kommt eine spezifische Nostalgie, die den Roman als einen Eckpunkt der frühen Exilliteratur Serbiens markiert. Ein reif gewordener Erzähler erinnert sich an seine Jugend in einem Land, das für ihn als solches nicht mehr existiert. Die eigentliche Geschichte ist durch zwei Monologe des Helden Ljuba Sretenović mit dem Spitznamen Vrapče⁴²⁸ gerahmt. Am Anfang schildert er sein Dasein in Schweden und kündigt die Erzählung an

⁴²⁷ Dušanovac war vor dem Ersten Weltkrieg ein Dorf in der Nähe Belgrads. Ab 1920 wurde es immer mehr zu einem Stadtteil. Ohne Industriebetriebe entwickelte es sich zu einem typischen Vorort, wo die dominanten Bauten kleine Einfamilienhäuser mit kleinen Höfen waren. Seine Einwohner waren meistens zugezogene Fabrikarbeiter, die in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg bevorzugt in der Peripherie angesiedelt wurden. Somit ist Dušanovac ein paradigmatischer Ort der Prosa des neuen Realismus, in dem sich diejenigen, die „noch nicht angekommen sind“ mit denjenigen, die „nie ankommen werden“ vermischen. Das große Ziel beider ist das Zentrum – Belgrad –, das immer nur angestrebt, aber nie erreicht wird. Auch heutzutage bleibt Dušanovac ein Ort, der seine Stellung innerhalb der metropolitanischen Belgrader Literatur sucht. Ein Beispiel dafür ist die Sammlung disparater Texte – Feuilletons, Kurzgeschichten, Notizen – *Dušanovac. Pošta. Kalendarske priče 2006-2009* (Dušanovac. Post. Kalendergeschichten 2006-2009, 2015) von Saša Ilić.

⁴²⁸ In der Logik des Erzähltextes spielen Namen und insbesondere Spitznamen eine entscheidende Rolle. Durch sie werden sehr oft die Charaktereigenschaften der Figuren entweder unterstrichen oder ironisch verdreht. Manchmal passiert auch beides: „Kao klinca, mene su mangupi na Dušanovcu zvali Ljuba Vrapče. To je zato što je keva htela da ima lepo vaspitanog sina, pa me naučila da kitu zovem vrapče. I u školu sam već išao, a tako sam je zvao. Mangupi čuli i eto ti.“ (Mihailović 2001, 29) „Als Junge ham mich die Typen von Dušanovac Ljuba Spatz genannt. Darum weil meine Alte ein guterzogenen Sohn haben wollte, hat sie mir beigebracht, zu meim Schwanz *Spatz* zu sagen. Und ich bin schon in die Schule gegangen un hab das Ding immer noch so genannt. Die un das hören – naja.“ (Mihailović 1972, 12)

– am Ende wirft er einen letzten nostalgischen Blick auf seine jugoslawische Vergangenheit und verabschiedet sich vom Publikum, das diese Erzählung verfolgt – man könnte auch sagen: gehört – hat. Gehört, weil Mihailovičs die Technik des *Skaz* konsequenter und geschickter als in frühen Erzählungen in Szene setzt. Zwischen diesen zwei Monologen liegt die eigentliche Geschichte, deren Synopsis ich kurz wiedergeben habe.

Wo liegt nun eine politische Dimension des Textes? Man muss sie im Verschwinden des Vaters und des Bruders suchen, doch werden der Leserin jegliche Informationen, die die politischen Hintergründe dieses Verschwinden erklären könnten, vorenthalten. Erst ein induziertes Wissen, das die Leserin mitbringen muss, kann eine plausible Erklärung liefern.⁴²⁹ Diese Konstellation, die auf geheimnisvollen Verhaftungen basiert, wird ferner narrativ unterstrichen. Der Erzähler Ljuba Vrapčević zeigt sich betont uninteressiert an allen Fragen, die die Politik betreffen würden. Sein Interesse gilt ausschließlich dem Boxen und Frauen. Doch diese lockere und letztendlich unverantwortliche Lebenseinstellung wird durch ein plötzliches Ereignis erschüttert, das die existentielle Lage des Erzählers grundlegend verändert: Erst dadurch entsteht jene Figur, die dazu fähig ist, den nostalgischen Duktus vom Anfang des Romans zu gestalten und zu tragen. Aber noch einmal: Das Ereignis – die Gefangennahme des Vaters und des Bruders wie dessen spätere Verschleppung – ist der Beginn einer Katastrophe. Mit diesem Ereignis geht eine Verkettung anderer einher, welche jedes für sich tragisches Potential in sich tragen und die Schicksale aller Beteiligten mitbestimmen.

Trotzdem wäre diese ganze Erzählstruktur nicht zu halten, wenn sie nur vom Thematischen getragen würde. Ihre semantische Aufladung ist zwar groß, kann aber nur in Kombination mit den erzähltechnischen Mitteln realisiert werden. Wäre diese Geschichte im Modus des klassischen Realismus erzählt, hätten wir einen mehr oder weniger gelungenen Roman über den von außen herbeigeführten Zerfall einer Familie, nicht aber eine Prosa des neuen Realismus. Erst die Anwendung der Technik des *Skaz* und die Konzentration der erzählerischen Macht im Blick und in den Händen des naiven und sympathischen Erzählers, dessen Abweichungen von ethischen Normen wir wegen diesem Überfluss in der Ökonomie des Sympathischen bereit sind zu akzeptieren, gibt Raum für eine neue und originelle Wahrnehmung der Wirklichkeit. Der Erzähler darf mehr sagen, als es einem allwissenden Erzäh-

⁴²⁹ Das Wissen über die Existenz von Goli otok (Kahle Insel) ist die Grundvoraussetzung für eine passende semantische Einordnung der Ereignisse. Die Verschleierung dient nicht so sehr einem Ausweichen vor der Zensur, sondern zielt auf die ästhetische Wirkung: Je mehr Arbeit seitens der Interpreten investiert wird, desto größer die ästhetische Wirkung der sparsamen Ökonomie des Erzähltextes.

ler mit seinen ethischen Verpflichtungen gegenüber der Umgebung möglich wäre. Damit entzieht er sich jeglicher Kontrolle und erreicht einen Zustand der Selbständigkeit, der ihn von allen Versündigungen gegenüber politischen und ideologischen Maßstäben exkulpiert.⁴³⁰ Er kann frei reden, so scheint die Botschaft dieses für die Prosa des neuen Realismus paradigmatischen Textes zu lauten.

Dabei ist er selbst keineswegs von ethischen Verpflichtungen befreit. Vielmehr erscheint er als ihr Träger, der fähig ist, klare Urteile zu fällen und sie zum Ausdruck zu bringen. Eine einschlägige Ausrichtung wird formiert, mit deren Hilfe die Poetik der Prosa des neuen Realismus am genauesten erfasst werden kann. Nur in einer unverbrauchten, authentischen Sprache kann das Politische Eingang in die Welt des Literarischen finden. Das ermöglicht der *Skaz* durch die Konzentration auf das Individuum und dessen Stellung in der Lebenswelt.⁴³¹ Gerade in diesem Sinne erfüllt die neue serbische Prosa wichtige Bedingungen, um als existentialistisch gelten zu dürfen. Die monologische Struktur der Rede, in der die Ereignisse rückblickend wiedergegeben werden, ermöglicht es dem Erzähler, seine Ansichten aus der Zeit des Erzählens zu korrigieren und sein vorheriges, fehlerhaftes Ich selbstkritisch in Szene zu setzen. Man kann diesen Vorgang als einen Reifeprozess verstehen, muss es aber nicht. Immer wenn Ljuba seine Vergangenheit reflektiert, konzentriert

⁴³⁰ Selbstverständlich ist dieses Exkulpieren nur theoretisch und in der Welt des Erzähltextes präsent. In der harschen und grausamen Welt der politischen Verfolgung sind seine Mächte suspendiert. Das zeigt auch eine Kampagne gegen ein Theaterstück, das nach der Romanvorlage entstanden ist, die schließlich zum Verbot des Stücks führte. Als Teil der oppositionellen Folklore kursierte in Belgrad eine Geschichte über die persönliche Verwicklung von Josip Broz Tito in den Prozess der Entfernung des Stückes von der Bühne. Wie bei vielen anderen Geschichten über Tito ist auch diese nicht bewiesen. Die genaueren Umstände des Verbots des Theaterstückes, aber auch seine ästhetische Wirkung werden in Richter 2006 erklärt.

⁴³¹ Aleksandar Flaker betrachtet Mihailovičs Roman als eine Randerscheinung der Jeans-Prosa. Diese Einordnung rechtfertigt er mit der Betonung der Rolle der Sprache und nennt die Erzählstrategie „formaler Mimetismus“: „Ta je težnja [...] naglašena označavanjem odnosa fiktivni pripovjedač – pisac – čitalac (pri čemu izostavljanje piščeve osobe kao autora pojačava dojam neposrednog obraćanja pripovjedača čitaocu). Međutim, u daleko većem broju slučajeva fiksiranje i *motivacija ovih suodnosa* izostaje, a autor se neprimjetno pretvara u usmenoga pripovjedača, prenoseći svoje gledište u predočeni svijet mladih i oponašajući njihov usmeni govor.“ (Flaker 1983, 101. Hervorhebung i. O.) [Dieses Bestreben [...] wird durch die Betonung der Beziehung fiktiver Erzähler – Autor – Leser hervorgehoben (wobei das Auslassen der Person des Autors als Schriftsteller den Eindruck einer unmittelbaren Ansprache des Erzählers an den Leser verstärkt). In weitaus mehr Fällen jedoch fehlt eine Festlegung und *Motivierung dieser wechselseitigen Beziehungen*, und der Autor verwandelt sich unmerklich in einen mündlichen Erzähler, der seine Sichtweise in die dargestellte Welt der Jugendlichen überträgt und ihre gesprochene Sprache nachahmt.]

er sich auf jene Momente, die auch eine gewisse Rechtfertigung für seine moralischen Entgleisungen liefern. Andere – vor allem seine Beziehungen mit Frauen und sein Frauenbild allgemein – bleiben ausgespart. Es ist wichtig zu sehen, dass auch von anderen Figuren, die als ethische Instanz gelten können, notwendige Korrekturen und Beurteilungen bzw. die Verurteilung des Helden artikuliert werden. An erster Stelle steht sein Trainer, Hauptmann Zorić, der diese Kritik besonders prägnant fasst: Er bemerkt, dass Ljuba nicht mehr der leichte, feine, technikgewandte Boxer ist, sondern zu einer von Rachsucht und Killerinstinkt dominierten Person geworden ist.

Kad smo ono pre dve godine počeli, ti si još rastao. I ja sam uživao gledajući te. A evo sada, ti si možda već postao veliki bokser, a možda ćeš to tek postati – ali ja više ne uživam. Mislim da si se iskvario. Mislim da si postao isuviše sujetan. Nekad si, bar se meni tako činilo, ulazio u borbu s namerom da pobediš ako si bolji i da izgubiš ako si slabiji. Posljednjih meseci ti više ni ne pomišljaš da bi iko od tebe mogao da bude bolji. [...] Danas ti ulaziš u borbu s namerom da pobediš po svaku cenu, a to više nije sport, to više, Ljubo, nije boks. [...] Ali, poslednjih meseci ja intenzivno imam utisak da ćeš nekog usmrtniti. Strahujem od toga! Ja, Ljubo, ne želim da budem trener niti nekome ko bi mogao da bude ubijen niti, pak, nekome ko bi mogao da ubije.⁴³² (Mihailović 2001, 113f.)

Um diese Situation vollkommen zu verstehen, ist es notwendig, die Figur des fast mythischen Gegners von Ljuba in die Betrachtung mit einzubeziehen. Dieser Gegner ist Stole Apaš,⁴³³ ein paradigmatischer Peripherieheld, der sich von Anfang des Romans an als natürlicher Widersacher des Helden erweist. Stole ist ein Kleinkrimineller mit großer Macht über seine Umgebung. Er ist der selbsternannte König von Dušanovac.⁴³⁴ Seine kriminellen Tätigkeiten

⁴³² „Als wir damals, vor zwei Jahren angefangen haben, da warst du noch im Wachsen. Und ich habe es genossen dir zuzuschauen. Aber jetzt, jetzt bist du vielleicht schon ein großer Boxer, oder vielleicht wirst du es noch werden – aber ich kanns nicht mehr mitansehen. Ich glaub du hast dich verdorben. Du bist zu eitel geworden, glaub ich. Früher bist du in Kampf gegangen – oder mir kam wenigstens so vor – un du hast gewinnen wolln, wenn du besser, un verlieren wenn du schlechter warst. In letzter Zeit aber denkst du überhaupt nicht mehr daran, dass irgendwer besser sein könnte als du [...] Heute gehst du in Kampf mit der Absicht zu gewinnen, und zwar um jeden Preis. Aber das ist kein Sport mehr, Ljuba, das ist kein Boxen mehr [...] Aber in den letzten Monaten habe ich intensiv den Eindruck, dass du irgendwen totschiagen könntest. Davor habe ich Angst! Ich, Ljuba, ich will nicht Trainer sein von einem der totgeschlagen wird, aber auch nich von einem der n Mörder werdn könnte.“ (Mihailović 1972, 73–74)

⁴³³ Das Wort „Apaš“ ist eine Ableitung aus dem Französischen „apache“, das so viel wie „Taugenichts“ oder „Räuber“ bedeutet. Es kommt oft im Großstadtslang vor.

⁴³⁴ In diesem Sinne agiert Stole als ein Vorbild der späteren Figur des edlen Verbrechers, der in den 1970er-Jahren zur „Stadtlegende“ avanciert ist. Ausführlich über diese Figur s. Živković 2011, 94–114.

werden nicht genauer thematisiert. Alles, was die Leserin über ihn erfährt, ist seine Verwicklung in eine Reihe von Schlägereien und sein Mut, sich auch mit der Polizei, und somit mit der Staatsmacht, anzulegen.⁴³⁵ Die offene Gewalt zwischen Stole und Ljuba bricht jedoch erst aus, nachdem er dessen Schwester vergewaltigt und sie sich danach umgebracht hat. Das, was zuvor im Verborgenen lag und nur angedeutet wurde, kommt dadurch zum Ausbruch. Dieser Ausbruch ist erzählerisch sorgfältig vorbereitet. Es handelt sich um eine Rekonstruktion des Geschehens, die von Ljuba eine fast kriminaltechnische Untersuchung verlangt. Er ahnt, dass Stole der Täter ist, muss aber mühsam Beweise dafür sammeln und Zeugenaussagen auswerten. Nachdem er alles überprüft hat und sich sicher ist, dass er die Wahrheit kennt, muss er nur noch Stole finden, der aus Belgrad bzw. aus Dušanovac verschwunden ist – allerdings nicht vor Angst, sondern weil er an Tuberkulose erkrankt ist.

Es kommt zu einer Verletzung des Kodex seitens Ljuba. Wenn Stole die gleiche Übertretung des Kodex schon vollzogen hat, ist der Grund dafür in seiner letztendlich unmoralischen Haltung gegenüber der Lebenswelt zu suchen. Ljuba, hier werden die Wörter von Hauptmann Zorić klar, hat sich vom ethischen Kodex des Boxers entfernt und ist zu einem Straßenschläger geworden, oder befindet sich zumindest auf dem Weg dorthin. Seine schwindende Ethik zeigt sich schon an regulären Boxkämpfen, die, wie im Nachhinein deutlich wird, die Funktion der Vorbereitung für die letzte Abrechnung mit Stole übernehmen. All seine unsauberen Schläge dienen dazu, den verhassten Gegner zu töten. Somit ist die Legende der Ritterlichkeit auch aus Ljubas Welt getilgt. Ihm ist im Unterschied zu Stole bewusst, was für einen Verlust er dadurch erleidet. Die Konsequenz, die er daraus zieht und wegen seines ethischen Anspruchs ziehen muss, ist die Emigration. Der Auslöser hierfür ist nicht Angst vor juristischer Verfolgung – er hat sich mit einem plausiblen Alibi gedeckt und die Polizisten, die ihn befragen, können ihm wenig anhängen. Stattdessen kann er nicht bleiben, weil seine Welt, die Welt der Peripherie und der mit ihr verbundenen Rituale und Bräuche, für ihn auf ewig verschwunden ist. Die stalinistischen Verfolgungen Andersdenkender leisten ihren Beitrag dazu. Aber die Peripherie hat sich selbst von innen heraus zerstört – und Ljuba Vrapče ist an dieser Zerstörung maßgeblich beteiligt. Das wird vor allem daran sichtbar, wie grausam er mit Stole abrechnet, aber auch an der peniblen und durchaus rationalen Planung seiner Hand-

⁴³⁵ Eine der grausamsten Gewaltszenen beschreibt die Auseinandersetzung von Stole mit dem Polizisten Sulja, der allerdings durch seinen Namen als der andere – ein bosnischer Muslim – in den Erzähltext eingeführt wird. Ob diese Kategorisierung auch ideologische oder politische Komponenten impliziert, wird in dem Text selbst nicht erklärt. Deshalb würde ich sagen, dass es sich dabei um eine Stereotypisierung seitens des Erzählers handelt: Ein starker, aber dummer Polizist, der den Kampf um die Vorherrschaft in den Straßenschungeln verliert.

lungen. Er handelt folglich nicht aus dem Affekt, was seine Gnadenlosigkeit zwar nicht rechtfertigen, doch zumindest erklären könnte, sondern plant die Gräueltat kaltblütig voraus. Davon zeugen die aufwendigen Vorbereitungen zur Vertuschung des Verbrechens, mit dem er ein anderes Verbrechen rächt.

Načinim fintu, pa ga levom dvaput, jednim za drugim, potkačim u glavu. Ništa strašno; ali on mi se refleksno otvori i ja opet – *duff!* – još jače nego maločas u prsa.

On se povede unazad, i ostane na nogama. Ali tada iz njega provali.

Jeste li ikad videli kako umiru tuberani? Kao da mu je nešto zastalo u grlu, Stole se najpre dugo i oštro zakašlja. Već mi se učini da će od toga početi da povraća, toliko ga je napinjalo, kad odjednom bljunu iz njega u širokom, crnom, činilo mi se penušavom, kapljičastom mlazu nalik na levak. Prskalo mu je valjda i noge. Udisao je kratko, kao da štuca, hripajući, gotovo urličući, bečeći oči kao goveče. A iznutra bi ga već opet teralo.⁴³⁶ (Mihailović 2001, 139f.)

Diese Szene kondensiert den Zerfall der Ethik der Peripherie.⁴³⁷ Der Erzähler und Boxer weiß, dass sein Gegner ihm nicht mehr gewachsen ist. Trotzdem nutzt er seine Übermacht, um ihm Leid zuzufügen, als Ausgleich für das von ihm selbst Erlittene. Solch eine Ökonomie, und das ist Ljuba nicht entgangen, ist nicht zufriedenstellend, nicht ausgleichend. Sie dient nur dazu, dass sich die Gewalt weiter ausbreitet und in eine unaufhaltsame Spirale mündet. Jeglicher Anstand ist verlorengegangen. Es kommt hier nicht darauf an, dass Stole diesen Verlust verursacht und die Grenzen des Anstands verletzt hat, sondern darauf, dass Ljuba die neuen Spielregeln akzeptiert hat.

⁴³⁶ „Mach eine Finte und dann zweimal mit der Linkn, eine nach der andern, treff ihn am Kopf. Nicht Schlimmes; aber im Reflex geht er wieder auf, und ich wieder – *duff!* – noch stärker als ebn, auf die Brust.

Er taumelt zurück, un bleibt aufn Bein. Aber da bricht es aus ihm hervor.

Haben Sie mal gesehen, wie Schwindsüchtige sterben?

Als ob ihm was in der Kehle steckengeblieben wär, fängt Stole zuerst lange un heftig an zu hustn. Mir kommts fast so vor, als ob er jetzt gleich kotzen müßte – so hat ihn erwischt, als auf einmal, in einem dicken roten schaumigen Strahl, wie aus einem Trichter, der Saft aus ihm raussprudelt. Hat ihm wohl sogar die Füße bespritzt. Er holt kurz Luft, wie wenn ern Schluckn hätte, keuchend, rasselnd, mit Glotzaugn wie n Rind. Und von innen drückst ihn schon wieder.“ (Mihailović 1972, 92)

⁴³⁷ Vladislava Ribnikar betont hier – ihrer formalistischen Prozedur treu – den Verfremdungseffekt als leitendes poetologisches Merkmal von Mihailovićs Verfahren: „Mučni i potresni efekti u Ljubinoj priči o obračunu s Apašem potiču, u velikoj meri, otud što junak u opisu poraza i smrti svog protivnika – u nedostatku drugih izražajnih sredstava – i nehotice pribegava izrazima koje je usvojio tokom svoje bokerske karijere.“ (Ribnikar 1987, 81) [Die qualvollen und erschütternden Effekte in Ljubas Erzählung über die Abrechnung mit dem Apachen rühren in großem Maße daher, dass der Held – mangels anderer Ausdrucksmittel – bei der Schilderung der Niederlage und des Todes seines Gegners unwillkürlich auf Ausdrücke zurückgreift, die er während seiner Boxkarriere übernommen hat.]

Um diesen Prozess der Zerstörung klar und deutlich als einen Zerfall der gesellschaftlichen Werte zu kennzeichnen, gebraucht der implizite Autor die authentische Sprache ebendieser Peripherie. Auch in diesem Sinne ist *Kad su cvetale tikve* ein Roman der Prosa des neuen Realismus und sein Erzähler ist letztendlich mit dem Versuch gescheitert, ein vernünftiges Leben in Jugoslawien aufzubauen. Resultat dieser Enttäuschung ist auch das katastrophale Ende des Romans, das in seiner prophetischen Art etwas Unheilvolles in sich trägt, besonders, wenn man es mit dem Wissen darum liest, was in Jugoslawien etwas mehr als zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen passieren wird. Diese prognostische Dimension des Romans bestätigt das Grauen von Ljubas Leben, oder zumindest von jener Seite, die er in Jugoslawien zurückgelassen hat:

I otad mi u stvari ostade još samo jedna, dosta mračna, nada: da će najzad izbiti neki mali, pametan rat. Jer dođe li do toga, tada će me sigurno pozvati i ja ću, čist i bez potrebe da se perem, mirno moći da se vratim. Ali kad danas, evo, u ovom glupom svetu više nema ni pametnih ratova... [...] A vi, ako nekad odete na Dušanovac, pogledajte ga dobro. Čujem da se dosta promenio; ako. Tada ćete se možda setiti da ovde živi jedan čovek koji i kad stoji i kad hoda i kad se smeje i kad spava – plače za njim; jedan čovek koji još može da se uzda – jedino u rat.⁴³⁸ (Mihailović 2001, 166)

Die interpretatorische Kraft stockt, die Literaturwissenschaft kommt zu ihrem Ende. Die einzige Frage, die ich mir stellen kann: Was hätte Ljuba Sretenović 1991 getan, also in einem Alter von etwa 50 Jahren? Wäre er nach Jugoslawien zurückgekehrt, hätte er sich an die Seite der serbischen Armee gestellt und wäre im Kampf für sein geliebtes Land eingetreten? Ist *Kad su cvetale tikve* ein prophetischer Text? Diese Annahme wirkt zunächst beunruhigend: Wenn ein paradigmatischer Text der Prosa des neuen Realismus mit Erfolg eine Prophezeiung getätigt hat, wenn sich also diese Prophezeiung verwirklicht hat, ist er dann ein Text der Prosa des neuen Realismus – oder ein Text der Phantastik? Ist die Wirklichkeit über sich selbst hinausgewachsen? Mir scheint, dass all diese Fragen, obwohl sie so erschütternd wirken, eigentlich nicht mehr sind als eine Annahme, eine eher ungewollte Prognose, etwas, was eine Erfüllung gefunden hat, ohne nach ihr je gestrebt zu haben. Auf einer anderen Ebene aber können sie wirksam sein: auf der Ebene des Politischen.

⁴³⁸ „Un seitdem hab ich eigentlich nur noch eine, ne ziemlich finstre Hoffnung: daß irgendwann ein kleiner, vernünftiger Krieg ausbricht. Denn wenns dazu kommt, dann rufn sie mich sicher, und ich werde, sauber ohne mich waschn zu müssn, ruhig zurückkommn könn. Aber wenns in dieser idiotischen Welt keine vernünftign Kriege mehr gibt...“ (Mihailović 1972, 110)

Projiziert man die prophetische Komponente des Textes auf die Thematik des Exils, wirkt sie nicht mehr so beunruhigend. Sie ist die Widerspiegelung eines unglücklichen Gastarbeiters, der sich nicht als politischer Emigrant erkennen lassen will, aber dennoch Angst hat, als solcher wahrgenommen zu werden. Deshalb sind die Reisen nach Jugoslawien für ihn immer etwas risikobehaftetes, obwohl ihm, wie sich bald zeigt, keine ernstzunehmende Gefahr droht. Die existentielle Situation, der er ausgeliefert ist, ist eine der grundlegenden Unsicherheit, die nicht von außen (vom Polizei- und Justizapparat des jugoslawischen Staates), sondern von innen wirkt. Somit schließt sich die Spiralstruktur des Erzähltextes. Der erste Satz war: „Ne, neću se vratiti.“⁴³⁹ (Mihailović 2001, 19) Das letzte Wort, wie gezeigt wurde, „rat“, der Krieg. Dazwischen ist eine Geschichte über die Peripherie, das Boxen, eine Familientragödie, eine Geschichte der Rache und letztendlich der Flucht. Eine Existenz, die von Schicksalsschlägen gekennzeichnet war, ist in relativer Ruhe beendet. Die Welt der Gewalt ist durch das friedliche Schweden ersetzt. Was blieb, ist die Sprache – die einmalige und unersetzliche Sprache der Belgrader Peripherie.

Milislav Savićs *Bugarska baraka*. Ein infames Buch

Die Erzählsammlung *Bugarska baraka* (*Die bulgarische Baracke*, 1969) von Milislav Savić unterscheidet sich schon auf den ersten Blick von Mihailovićs Prosa. Während in dessen Texten, obwohl sie in schriftlicher Darbietung des Mündlichen verfasst sind, ein hohes Maß an Ästhetik des Schönen zu entdecken ist, verfährt Savić⁴⁴⁰ in einem anderen Modus, der die Ästhetik des Hässlichen in den Vordergrund stellt. Das schmale Buch erlebte bei der Kritik eine positive Resonanz, bei den politischen Eliten⁴⁴¹ eine durchaus negative. Das verwundert nicht, überschreitet *Bugarska baraka* die Grenzen des damaligen politisch konformen Diskurses doch in mehrfacher Hinsicht. Dabei ist eine patriarchal basierte Frauenfeindlichkeit keineswegs die größte Verletzung der ethischen Normen. Ganz im Gegenteil: die Öffentlichkeit tolerierte die Misogynie.⁴⁴² Nicht zu tolerieren war hingegen der Verstoß gegen die von

⁴³⁹ „Nein, ich geh nicht zurück.“

⁴⁴⁰ Milislav Savić (1945), der in Raška geboren wurde, war von Anfang an in die studentische Bewegung von 1968 involviert. In der Zeit der Rebellion war er Redakteur der Zeitung *Student*. Im späteren, autobiographisch verfassten Roman *Topola na terasi* (*Die Pappel an der Terrasse*, 1985) berichtet er über die Studentenproteste.

⁴⁴¹ In dieser negativen Resonanz ist *Bugarska baraka* durchaus mit Mirko Kovačs *Gubilište* (s. o.) zu vergleichen. Es reagierten vor lokale Politiker, die sich nicht so sehr in einzelnen Figuren persönlich erkannt, sondern das allgemein düstere Bild der Kleinstadt Raška moniert haben, wobei der Erzähler ein durchaus differenziertes Bild von seiner Heimatstadt zeichnet; dazu später mehr.

⁴⁴² Der Erzähler selbst zeigt in etlichen Geschichten wie zum Beispiel in *Skinica* (*Strolch*) auch eine kritische Position gegenüber der allgemeinen Erniedrigung der Frauen. Das bedeutet aber nicht, dass bei ihm eine feministische Einstellung detektiert werden könnte.

den politischen Strukturen postulierten Regeln, die durch die lokale Verwaltung und die Polizei verkörpert, aber auch umgesetzt werden. Außerdem ist eine Darstellung des Alltags als dreckig und ekelhaft nicht mit der Idee des hellen und sauberen Sozialismus vereinbar. Für Savić war der Ort seines literarischen Wirkens von Vorteil: In Belgrad konnte man sich mehr erlauben als in der Provinz. Er schrieb vom Zentrum aus und richtete seine „Botschaften“ an die Peripherie. Diese Position gewährte ihm Freiheiten, die in der Provinz unmöglich hätten verwirklicht werden können. Damit wiederholte sich fast zehn Jahre nach der Veröffentlichung des Romans *Gubilište* jene Gemengelage, in der Mirko Kovač sich Anfang der 1960er-Jahre befunden hatte.

Die infame Sprache

In einem ersten Schritt möchte ich die Unterschiede zwischen Savićs und Mihailovićs poetologischem Verfahren verdeutlichen, die in der Sprache und in der Rolle des Erzählers liegen. Während Mihailović konsequent die Technik des *Skaz* anwendet und weiterentwickelt, ist diese Erzähltechnik bei Savić eher ein Mittel zum Zweck. In manchen Erzählungen, etwa in *Godine posle rata* (*Die Jahre nach dem Krieg*), erscheint ein Erzähler, der eine dialektal geprägte Rede an seine Figuren delegiert und selbst der Standardsprache treu bleibt. Andere Erzählungen sind offensichtlich unter dem Einfluss von Mihailović in der Poetik des *Skaz* verfasst. Dementsprechend ist festzustellen, dass die Sammlung zwar durch den allen Erzählungen gemeinsamen Handlungsort und einzelne wiederkehrende Figuren verbunden ist und eine einheitliche Struktur aufweist, aus poetologischer Sicht aber heterogen zusammengestellt ist. Daher ist es auch schwierig zu behaupten, *Bugarska baraka* weise eine „Kranzstruktur“ vor, wie Erzählungen im Rahmen einer größeren Einheit typischerweise gegliedert sind, so wie Vladislava Ribnikar es Ljubiša Jeremić folgend formuliert. Dieser stellt fest: „Zadržavši samostalnost veću od one koju imaju poglavlja u romanu, ove pripovetke⁴⁴³ sačinjavaju nešto što bi se najadekvatnije moglo nazvati, po očitoj analogiji s poznatom pesničkom formom, *pripovedni venac*.“⁴⁴⁴ (Jeremić 1976, 202. Her-

⁴⁴³ Jeremić schreibt über *Bugarska baraka* als eine Sammlung von Erzählungen. Gleichzeitig aber benutzt er den Begriff *venac* (Kranz) als Anspielung auf die Erzählensammlung (oder den Roman, je nach Interpretationsmuster und nach Verständnis des Genres) *Petrijin venac* (*Petrijas Kranz*, 1975) von Dragoslav Mihailović, der je nach Interpretationsmuster und nach Verständnis des Genres auch als Roman verstanden werden kann. Dieser Text ist als eine paradigmatische Form der Verkettung in der Prosa des neuen Realismus zu verstehen.

⁴⁴⁴ „Diese Erzählungen bewahren eine größere Selbstständigkeit als die Kapitel eines Romans und bilden etwas, das man – in offensichtlicher Analogie zur bekannten poetischen Form – am treffendsten als einen *Erzählkranz* bezeichnen könnte.“

vorhebung i. O.) Jeremić spielt auf den Sonettenkranz an, eine äußerst streng regulierte Form der Verkettung von Sonetten innerhalb einer übergeordneten Einheit. Ribnikar führt weiter aus: „Pojava koju je Jeremić opisao veoma je izrazita u našoj novijoj književnosti. Gotovo po pravilu, današnji pripovedači zamenjuju *zbirke* celovitim *knjigama*, s tim što stepen međusobne zavisnosti pojedinačnih delova može biti veoma različit, a jedinstvo prozne celine ostvareno raznovrsnim narativnim sredstvima.“⁴⁴⁵ (Ribnikar 1987, 15. Hervorhebung i. O.) Dem lässt sich entgegensetzen, dass Savićs Erzählsammlung zwar den Ort des Geschehens beibehält und immer wieder die gleichen Figuren einsetzt. Dennoch bleibt die Frage nach dem Erzähler und seiner Sprache, die diese Einheit wesentlich stört, offen.

Deshalb würde ich die Vereinheitlichung auf einer anderen Ebene des Erzähltextes suchen, die besser zum Erzeugen von Homogenität geeignet ist: auf der Ebene der Erzählstrategie. Die Sprache der Infamie wird vom Erzähler bewusst und entschieden in Szene gesetzt. Bevor ich genauer darauf eingehe, werde ich kurz vorstellen, worum es in der Sammlung geht und welche Themen und Motive für diese Strategie der „Verkränzung“ maßgeblich sind. *Bugarska baraka* besteht aus 13 Erzählungen unterschiedlicher Länge. Manche sind 15 Seiten lang, manche nur drei, sodass sie eher als Skizzen wirken. Mittelpunkt des Geschehens ist die Kleinstadt Raška im Südwesten Serbiens. Die Gesellschaft wird als stark stratifiziert dargestellt. Auf der einen Seite steht die „Oberschicht“, die stets als Hintergrund für die Handlungen dient; ihre Mitglieder greifen nicht in das Geschehen ein, sondern bleiben entweder Beobachter oder mischen sich indirekt ein, wenn sie sehen, dass ihre Interessen in Gefahr sind. Ihnen gegenübergestellt sind die wahren Helden, die „einfachen“ Menschen. Dadurch wären sie mit denjenigen aus Mihailovićs Prosa vergleichbar, wobei jedoch ein zentraler Unterschied darin besteht, dass sie nicht einmal den Rand der Stadt, seine Peripherie berühren, sondern der Kleinstadt in ihrer vollen Provinzialität angehören. So wird ein zusätzlicher Kreis in der Erzählstruktur konstruiert. Am äußersten Rand⁴⁴⁶ stehen die Mitglieder der Kleinstadtelite. In dem darauffolgenden Feld befinden sich die Vertreter der Mittelschicht, während das Zentrum des Erzählkreises für diejenigen reserviert ist, die ihren Platz in der Gesellschaft nur mit Mühe finden können. Sie sind die geistig und körperlich gezeichneten Ausgestoßenen, beinahe

⁴⁴⁵ Die Erscheinung, die Jeremić beschrieben hat, ist in unserer neueren Literatur sehr ausgeprägt. Beinahe regelhaft ersetzen heutige Erzähler die *Erzählbände* durch geschlossene *Bücher*, wobei der Grad der gegenseitigen Abhängigkeit der einzelnen Teile sehr unterschiedlich sein kann und die Einheit des Prosawerks durch vielfältige narrative Mittel erreicht wird.

⁴⁴⁶ Mit „Rand“ ist hier die Stufe der Beteiligung einzelner Figuren an der Handlung gemeint. Wenn man die Zentralität innerhalb der Gesellschaft betrachten würde, wären sie natürlich in der Mitte des Kreises positioniert.

Aussätzigen, und damit für die extremen Entwicklungen innerhalb der Prosa des neuen Realismus geeignete Figuren. Aus diesem Zentrum entspringt die Handlung der Geschichte, die Figuren sind selbst Träger der Infamie.

Allerdings können sie erst als solche wirken, nachdem man ihnen jegliches Verständnis von Moral und vom Leben in gesellschaftlich geregelten Verhältnissen geraubt hat. Auf diese Art und Weise werden sie konstruiert und dementsprechend dargestellt: als mangelhafte Personen, die sowohl Täter als auch Opfer sein können. In diesem Sinne werden ihnen auch jene erzählerischen Freiheiten genommen, die den Figuren von Mihailović gewährt bleiben, wenn auch eingeschränkt. Sie sind aber gefangen in der Macht der Erzählinstanz, die über sie verfügt und sie nach eigenem Willen zwischen den verschiedenen Rollen innerhalb der Welt des Narrativs hin und her schiebt. Eine wichtige Unterscheidung bleibt: Die Frauen sind nie Täterinnen, sie bleiben immer Opfer von Männern, die ihrerseits sowohl die eine als auch die andere Rolle übernehmen können. Das Infame wird dabei auf die Figuren verlagert und von der zentralen Erzählinstanz entfernt. Der Erzähler agiert aus dem Hintergrund, als Verwalter der Taten der ihm untergeordneten Figuren.

Achim Geisenhanslücke betont, dass die Sprache der Infamie im Bereich des Ehrverlusts angesiedelt ist. Der Verbrecher François Villon, den er als Beispiel heranzieht, hat seine Ehre sowohl im rechtlichen als auch im moralischen Sinne verloren. Aus dieser Position schreibend entwickelt er eine doppelte Strategie der literarischen Darstellung von Ehrlosigkeit:

Der sprachliche Ausdruck der Ehrlosigkeit geht mit der Begründung des verworfenen Ruhms einher, der den Ehrlosen zu einer Legende und Heldengestalt macht. Aus der Erfahrung einer fundamentalen Entehrung heraus entsteht bei Villon eine Sprache, die sich aus dem Recht herschreibt und zugleich gegen das Recht wendet. Die poetische Sprache, die diese doppelte Bewegung festhält, ist eine Sprache der Injurie, der Blasphemie und der Obszönität.⁴⁴⁷ (Geisenhanslücke 2014, 10)

Nun kann diese Ausführung auf viele Figuren von *Bugarska baraka* übertragen werden. Die Sprache der Infamie ist eindeutig gegen Frauen⁴⁴⁸ gerichtet.

⁴⁴⁷ Es ist wichtig zu bemerken, dass Geisenhanslücke seine Theorie der infamen Sprache vor allem anhand von Autorinnen und Autoren entwickelt, die sich einer solchen Sprache bedienen. Im Fall von Milisav Savić geht es um eine Verlagerung dieser Sprache auf die Figuren im Erzähltext, die keineswegs als Träger der Ideen oder Intentionen des Autors zu betrachten sind. Er erscheint allerdings, wie wir später sehen werden, persönlich in manchen Aussagen, die eindeutig als blasphemisch zu verstehen sind.

⁴⁴⁸ In einer Interpretation, die in der dunklen Welt etwas Romantisches zu entdecken versucht, behauptet Ljubiša Jeremić: „U bezbojnom i mukotrpnom životu kakav vode Savićevi Raščani, žena koja se otrgla od zakona redovnih ljudskih puteva, od stega svakodnevice, pojavljuje se kao neka vrsta magneta koji ka sebi slepom silom vuče sve ljudske čežnje za bogatijim i osmišljenijim životom; ona počinje na ljude da deluje

Die Provinz ist patriarchal konstruiert und frauenfeindlich orientiert. Die Stufen der Gewalt sind auf dem Prinzip der Steigerung aufgebaut. Besonders bedrückend ist die Tatsache, dass die Gewalt der Sprache, die meistens sinnlos ist und fast ausschließlich auf die Erniedrigung der Frauen abzielt, von physischer Gewalt begleitet wird. Um diese umsetzen zu können, braucht es eine von den Regeln entbundene Sprache.

Die Titelerzählung ist ein paradigmatisches Beispiel entfesselter Gewalt. Schon ihr Anfang zeugt von der Herabwürdigung des weiblichen Wesens: „Sisatu, razbacanih dupištadi, nakarminisanu, prašnjavih cipela sa visokim potpeticama, u belom džemperu i kratkoj suknji, dovezli su je od Sopočana, od Peštera, šoferi teških kamiona. Zvala se Fatima.“⁴⁴⁹ (Savić 1990, 43) Die äußere Beschreibung, die sich sowohl auf die sekundären Geschlechtsmerkmale (Brüste, Gesäß) als auch auf den kulturell bedingten Kleidungsstil (kurzer Rock, hohe Absätze) konzentriert, deutet darauf hin, dass die Frau zu einer niedrigeren Gesellschaftsschicht gehört und dass sie am Rande der Prostitution steht. Hinzu kommt der muslimische Name Fatima, der sie als kulturell fremd markiert. Als solche darf sie straflos als Beute und Freiwild für die lokalen niederträchtigen Libertins dienen. Erst nachdem der Erzähler Fatima im Text eingeführt hat, gibt er den allgemeinen Rahmen der Handlung bekannt. Es ist die Zeit der Industrialisierung; in Raška werden neue Fabriken gebaut. Als Arbeitskräfte kommen auch Fremde in das Städtchen, darunter Bulgaren, die sich in einer Baracke ansiedeln – daher der Name des Buchs. Diese Baracke soll zum Ort eines sadistischen und bestialischen Austobens sein. Čepel und Roko, zwei Freunde und „pobratimi po piću“⁴⁵⁰ (Savić 1990, 44), führen Fati-

kao nagoveštaj nekog života u radosti, neke mogućnosti izživljavanja svih dugo priušivanih sila. Žena slobodna, žena kafane i ulice, čak i skitnica najgore vrste, unosi sudbonosan nemir i kobnu živost u sredinu u kojoj kao da nešto bitno nedostaje. Nasuprot njoj žene-majke, domaćice, radnice, samo su senke koje teturaju ulicom.“ (Jeremić 1976, 204) [In dem farblosen und mühsamen Leben, das Savićs Menschen aus Raška führen, erscheint eine Frau, die sich von den Gesetzen der gewöhnlichen menschlichen Wege losgerissen hat, von den Fesseln des Alltags, wie eine Art Magnet, der mit blinder Kraft alle menschlichen Sehnsüchte nach einem reicheren und sinnvollerem Leben an sich zieht. Sie beginnt auf die Menschen zu wirken wie ein Vorbote eines Lebens in Freude, einer Möglichkeit, all die lange unterdrückten Kräfte auszuleben. Eine freie Frau – eine Frau der Kneipe und der Straße, ja sogar eine Vagabundin schlimmster Sorte – bringt ein schicksalhaftes Unbehagen und eine verhängnisvolle Lebendigkeit in eine Umgebung, in der etwas Wesentliches zu fehlen scheint. Im Gegensatz zu ihr sind die Frauen – Mütter, Hausfrauen, Arbeiterinnen – nur Schatten, die durch die Straßen taumeln.] Er übersieht hier, dass solche Frauen zwar „frei“ sind und als „Magnete“ dienen, aber dass diese Freiheit und Attraktivität immer in der Anwendung roher Gewalt gegen sie endet.

⁴⁴⁹ „Mit ihren dicken Titten, zerwühltem Arsch, zu viel Lippenstift, weißem Pulli und Minirock – sie kam von Sopočani, von der Pešter-Hochebene, hergefahren von Fernfahrern in dicken LKWs. Sie hieß Fatima.“

⁴⁵⁰ „Trinkbrüder“.

ma dorthin. Da die Baracke aber von bulgarischen Maurern bewohnt wird, bietet Čepel ihnen als Gegenleistung für das Überlassen des Raums an, dass sie sich auch an der Frau vergehen könnten. Unerwartet lehnen sie das Angebot ab. Als Čepel die Frau daraufhin brutal missbraucht,⁴⁵¹ versucht Roko, sie zu beschützen, was wiederum zu einer Massenschlägerei führt, an der sich auch die Bulgaren beteiligen. Roko wird verprügelt, mit Fatima aus der Baracke geworfen und fragt sich zum Schluss, für wen er gekämpft hat. „I za takva govna sam se tabačio...“⁴⁵² (Savić 1990, 48), sagt er, während Fatima in Richtung der Straße geht und dabei ihre Haare richtet.

Noch bedrückender ist die Gewalt gegen Frauen in der Erzählung *Skitnica* (*Strolch*). Das Opfer ist eine umherziehende Gelegenheitsprostituierte, die in einem Motel vortäuscht, sich auf der Reise zu ihrer kranken Mutter zu befinden. Angeblich ist ihr Geldbeutel dabei verlorengegangen und sie kann ihre Reise nicht fortsetzen. Im Restaurant des Motels befinden sich noch drei Männer. Einer von ihnen bietet ihr seine Hilfe an, doch das Angebot gestaltet sich als Täuschung: Er vergewaltigt sie und raubt sie anschließend aus. Als sie bei der Polizei Anzeige erstatten will, wird sie von einem Polizisten missbraucht und vergewaltigt. In der Erzählung dieser Ereignisse ist erneut die Sprache der Ehrlosigkeit dominant. Der Schleier der Höflichkeit, hinter dem der die Hilfe anbietende Mann am Anfang stand, wird zur Seite geschoben und sein wahres Gesicht gezeigt: „Okupaj se pre nego što stigneš bolesnoj majci. Da ne zaudaraš na spermu.“⁴⁵³ (Savić 1990, 76) Auch die Worte des Polizisten sind wenig empathisch: „O ovome nikome da nisi zucnula. Inače, znaš kako bi se provela...“⁴⁵⁴ (Ebd., 77) Das Mädchen lacht und entscheidet sich in einem schwer erklärbaren Akt dazu, im Schuppen zu schlafen, als ob alles, was sie erlebt hat, an ihr vorbeigegangen wäre, als ob nichts passiert sei. Ist das eine Apologie der Schönheit des Lebens, wie Jeremić und Ribnikar die Szene interpretieren,⁴⁵⁵

⁴⁵¹ „Čepel zavuče šrafčiger u unutrašnji džep kožne vindjakne i zakorači prema Fatimi. Spotaknu se i zavrže o slamarice. Nadnese se nad Fatimu. Prisagnu se, stenjući. Iz usta su mu se otezale bale. Zavrnu Fatimi suknju i blatnjavom cokolom nagazi na njen stomak. Žena jeknu.“ (Savić 1990, 45) [Čepel steckte den Schraubenzieher in die Innentasche seiner Lederjacke und trat auf Fatima zu. Er stolperte und verfiel sich in den Strohsäcken. Er beugte sich über Fatima. Stöhnend ging er in die Hocke. Speichelfäden zogen sich aus seinem Mund. Er hob Fatimas Rock hoch und trat mit seinem schlammigen Stiefel auf ihren Bauch. Die Frau stöhnte auf.]

⁴⁵² „Und für so einen Scheiß habe ich mich geprügelt...“

⁴⁵³ „Wasch dich, bevor du zu deiner kranken Mutter gehst. Damit du nicht nach Sperma stinkst.“

⁴⁵⁴ „Darüber wagst du es ja nicht, auch nur ein Wort zu sagen. Sonst weißt du ja, was dir blüht...“

⁴⁵⁵ Jeremić notiert dazu: „Iza svih nesreća, devojka-skitnica zaključuje da se na suvoj i rastresitoj strugotini, pod bilo kakvim krovom, može udobno zaspasti, pomiren sa sobom i svetom, oslobođen osećanja poniženosti i zlobe.“ (Jeremić 1976, 207) [Nach all den Unglücken wird das Mädchen, eine Vagabundin, zu dem Schluss kommen, dass

oder eher eine gleichgültige Aussichtslosigkeit, die nur das Lachen überwinden kann? Die zweite Variante erscheint plausibler, insbesondere in Anbetracht des allgemein präsenten Gewaltpotentials in der Provinz. Der Erzähler versucht fast künstlich, die Aufmerksamkeit der Leserin in eine andere, beschwichtigende Richtung zu lenken, was ihm aber nicht gelingt. Die Grobheit, Rohheit und die naturalistische Kraft der Gewaltanwendung ist zu stark, um sie mit ein paar beruhigenden Worten zu mildern. Die Bestätigung für diese These findet sich in der Erzählung *Omorina* (*Schwüle*).

Diese Erzählung führt die infame Sprache in voller Offenheit in die Sammlung ein. Im Unterschied zu den bisher analysierten Erzählungen steht diesmal keine Frau im Zentrum. Es erscheint zwar eine am Rande, im Mittelpunkt jedoch ist die Abrechnung der neuen kommunistischen Macht mit denjenigen, die ihre Ansprüche infrage stellen oder sich persönlich mit ihnen, auch aus triftigen Gründen, auseinandersetzen.⁴⁵⁶ Ein Glücksspieler,

man auf trockenem und lockerem Sägemehl, unter welchem Dach auch immer, bequem einschlafen kann – im Frieden mit sich selbst und der Welt, befreit von Gefühlen der Erniedrigung und Bosheit.] Ribnikar postuliert: „Iznenadenje nas očekuje na završetku pripovetke: ostavši, najzad, sama posle niza mučnih doživljaja, devojka će se glasno nasmejati, obradovaće se toploti šupe u kojoj se našla, zevnuti i konstatovati sa zadovoljstvom da tu ‚može i da se spava‘. Usred sveta ispunjenog isključivo prizorima grubosti, nasilja, ponižavanja i trpljenja, potvrđuju se – kad se tome najmanje nadamo – elementarne životne vrednosti, neiscrpna ljudska vitalnost i moć uživanja u najneznatnijim, najprostijim životnim darovima.“ (Ribnikar 1987, 186) [Eine Überraschung erwartet uns am Ende der Erzählung: Nachdem das Mädchen schließlich nach einer Reihe qualvoller Erlebnisse allein zurückbleibt, wird sie laut auflachen, sich über die Wärme des Schuppens freuen, in der sie sich befindet, gähnen und mit Zufriedenheit feststellen, dass man hier „sogar schlafen kann“. Inmitten einer Welt, die ausschließlich von Bildern der Rohheit, Gewalt, Demütigung und des Leidens erfüllt ist, werden – gerade dann, wenn wir es am wenigsten erwarten – elementare Lebenswerte bestätigt: unerschöpfliche menschliche Vitalität und die Fähigkeit, Freude an den unscheinbarsten, einfachsten Gaben des Lebens zu empfinden.]

⁴⁵⁶ Das ist ein wichtiges Motiv in vielen Prosatexten der jugoslawischen Nachkriegsliteratur. Man kann sogar behaupten, dass mit ihm eine Befreiung von den strengen Maßstäben des sozialistischen Realismus einhergeht und eine kritische Position eingeführt wird. Es wird die Strenge der neuen kommunistischen Moral thematisiert und dabei auf die Schwierigkeiten hingewiesen, in denen sich die Entscheidungsträger befinden. Vladislava Ribnikar vergleicht in diesem Kontext Savićs Erzählung mit *Dinje* (*Melonen*, 1962) von Antonije Isaković, in der eine junge Frau hingerichtet wird. „U središtu piščeve pažnje u ‚Dinjama‘ je unutrašnji sukob proizišao iz sudara strogog partizanskog morala sa elementarnom čovečnošću, kolektivnog zadatka sa individualnim osećanjem, ratnih surovosti i lišavanja sa životnim nagonom i osećanjem životnih vrednosti.“ (Ribnikar 1987, 179) [Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Autors in „Die Melonen“ steht der innere Konflikt, der aus dem Zusammenprall der strengen partisanischen Moral mit elementarer Menschlichkeit, der kollektiven Aufgabe mit individuellem Empfinden, der Grausamkeiten und Entbehrungen des Krieges mit dem Lebensdrang und dem Gefühl für Lebenswerte entsteht.]

der in einer Gaststätte der befreiten Stadt gegen Partisanen Karten spielt, wird abgeführt und hingerichtet. Seine Begleiterin, die Sängerin Jelena, wird missbraucht und anschließend freigelassen. Erneut wird eine Sprache der Ehrlosigkeit in den Diskurs bemerkbar. Diesmal ist sie aber nicht direkt in ihrem Ausdruck, sondern im Inhalt der Erzählung infam. Warum hat man die Hinrichtung des Glücksspielers angeordnet? Weil er gegen Partisanen gewonnen hat, oder weil er gegen die neuen Regelungen und Gesetze verstoßen hat? Und die junge Sängerin Jelena, deren Haare geschoren wurden: Wird sie für ihre Prostitution bestraft, oder hat es dem Partisanenkommandanten willkürlich gerade so gefallen? Der Erzähler lässt zwar die Details aus, aber es ist davon auszugehen, dass sie, bevor ihr die Haare geschnitten wurden, vergewaltigt wurde. „Oko podne, na pijačnoj tezgi Mitar Brica ošišao je Jelenu. Kafansku pevačicu su čvrsto držala dva partizana. Jelena je plakala. Na vratu joj se plavela velika modrica od ugriza. Dečaci su se valjali u pesku otimajući se o pramenove plave kose.“⁴⁵⁷ (Savić 1990, 37) In diesem Absatz zeigt der Erzähler Empathie für die betroffene junge Frau und drückt sie durch poetisch klingende Worte aus. Tatsächlich korrespondiert das Verschweigen der Tat, die man nur anhand der blauen Flecken an Jelenas Hals erahnen kann, mit dem Bild der spielenden Jungen, die kämpfen, um die Haarsträhnen zu ergattern. Obwohl diese kleine Korrektur in der Darstellung des Grausamen präsent ist, bleibt der Erzähler bei der primären Betonung der Ungerechtigkeit und bei dem schwülen Sommerwetter, die die Kleinstadt beherrscht und das Unmoralische in seiner Entfaltung beschleunigt und befördert.

Der nächste Gipfel der Sprache der Infamie wird in der Erzählung *Rupa* (*Loch*) erreicht. Man kann diese Sprache – wie es in der serbischen Literaturwissenschaft meistens auch getan wird – als naturalistisch oder hyperrealistisch bezeichnen. Dabei gehen jedoch ihre zentralen Komponenten und die Breite ihrer Verwendung verloren. Wieder haben wir eine Standardsituation, die die Qualitäten der Chronik in *Bugarska baraka* bestätigt. Diesmal notiert der Chronist die hektische Zeit des sozialistischen Aufbaus und die damit verbundene Aufbruchstimmung.⁴⁵⁸ Im Mittelpunkt seines Interesses stehen

⁴⁵⁷ „Am Nachmittag, auf einem Markttisch, schnitt Mitar der Barbier Jelena die Haare. Zwei Partisanen hielten die Kneipensängerin fest. Jelena weinte. An ihrem Hals zeichnete sich ein großer, blauer Bissfleck ab. Die Jungen wälzten sich im Sand und rangelten um Strähnen ihres blonden Haares.“

⁴⁵⁸ Es handelt sich wieder um einen Topos der jugoslawischen Literatur und des Films, der sowohl im sozialistischen als auch im neuen (kritischen) Realismus Ausdruck gefunden hat. *Uzavreli grad* (*Eine Stadt in Aufruhr*, 1961) von Veljko Bulajić ist ein Beispiel der Vermischung von zwei entgegengesetzten Diskursen im Film: dem apologetischen und dem kritischen. Schon seine epische Breite zeugt davon, in welchem Ausmaß sich Savićs Poetik des Verknappens von einer Darstellung idealer Zustände entfernt hat.

erneut marginalisierte Menschen. Es handelt sich sowohl um Einheimische als auch um zugezogene Arbeiter und ihre zumeist ehrlose Entourage. Die Kranzstruktur der Sammlung verlangt eine Verbindung von einzelnen Figuren und deren Weiterführung im Rahmen des Textes. So finden wir in *Rupa* wieder die in *Omorina* kahlgeschorene Sängerin Jelena, allerdings nicht mehr lebendig: „a jedno jutro, ispod mosta osvanu golišava, obešena čarapama, s ugašenim opuškom na pupku, pevačica Jelena.“⁴⁵⁹ (Savić 1990, 50) Sie wurde offenbar gefoltert; eine passende Einleitung in diese Erzählung voller komprimierter Infamie.

Die Erzählung bezieht sich auf die physische Gewalt, die sich wieder gegen eine Frau richtet. Erneut ist es eine Prostituierte, die zudem eine Fremde – eine Muslimin – ist. Die Ausgangssituation erinnert somit an diejenige in *Bugarska baraka* und in *Skitnica*. Wieder befinden sich betrunkene Männer – ein Arbeiter einer örtlichen Baustelle, ein Automechaniker und ein demobilisierter Soldat – in einem geschlossenen Raum mit einer betrunkenen Frau. Die Klaustrophobie wird nicht nur von der Frau empfunden; auch die Männer sind nicht frei von ihr. Deren Gewaltanwendung ist auch mit dem Versuch zu erklären, sich von der Angst zu lösen. Während die Männer die Muslimin missbrauchen, versucht sie erfolglos ihr Mitleid zu wecken, indem sie ihren Sohn erwähnt. „Zaveži gubicu i labrnju. Ti si tvog sina ostavila negde u jarku, ili si ga prodala Ciganima da ga osakate i oćorave i da tako lakše prosjače. Sva, bre, smrdiš, od glave do pete tukneš na pogan.“⁴⁶⁰ (Savić 1990, 53) Die Frau wird verbal abgewertet, sprachlich als Quelle von Ekel markiert und stigmatisiert. Dadurch sinkt die Schwelle der Gewaltbereitschaft, und die Männer sind bereit für eine Orgie sadistischen Ausmaßes. Zuerst wollen sie das Geschlechtsorgan der Frau anzünden; danach wollen sie sie mit einer Bierflasche und einem Pfahl, sogar mit einem Mast penetrieren. Die Handlungen übersteigen eine Vergewaltigung um ein Vielfaches. „[C] vilela je Misirka. Drhtala je. Rane su joj na vratu krvavile. Kosa joj raštrkana, bluza razdrljena. Obu čizmice i dovuče se do vrata. Smeh je pratio, drzak i bestidan, dok je, s mukom, izlazila.“⁴⁶¹ (Ebd., 55) Das Lachen, das die Frau verfolgt, als sie erniedrigt den Raum verlässt, wird als „frech und schamlos“ beschrieben,

⁴⁵⁹ „und eines Morgens, unter der Brücke, erschien nackt, aufgehängt an Strümpfen, mit einer ausgedrückten Zigarette auf dem Bauchnabel, die Sängerin Jelena.“

⁴⁶⁰ „Halt dein Maul und deine Klappe. Du hast deinen Sohn irgendwo in einem Graben zurückgelassen oder ihn an Zigeuner verkauft, damit sie ihn verstümmeln und erblinden, damit er leichter betteln kann. Du stinkst, verdammt, vom Kopf bis zu den Füßen nach Dreck.“

⁴⁶¹ „So jammerte die Zigeunerin. Sie zitterte. Ihre Wunden am Hals bluteten. Das Haar zerzaust, die Bluse aufgerissen. Sie zog ihre Stiefel an und schleppte sich zur Tür. Ein Lachen begleitete sie – frech und schamlos –, während sie mühsam hinausging.“

ist aber auch infam: geballte, grenzenlose Ehrlosigkeit. Sie unterscheidet sich nicht wesentlich von derjenigen, die in den schon analysierten Erzählungen präsentiert wird. Der Unterschied liegt in der Intensität. So weit wie in dieser Erzählung ist die Infamie im Text nirgends vorgedrungen. Der Erzähler ist sich der gefährlichen Grenzen, an denen er sich bewegt, bewusst. Er schließt seine Geschichte lyrisch, fast versöhnlich:

A bila je ponoć, posle dugih kiša na opranom i vedrom nebu sijao je mlad mesec, psi su lajali i jurili se oko trnavskih vodenica, na stanici je klopalar lokomotiva, bilo je sveže, vetrić je čarlijao i donosio mirise zrelih jabuka, požn-jevenog kukuruza i ukisle džibre, bilo je svetlo, u Mislopolju su bleštale hale nove fabrike, visoki dimnjak cepao je nebesku plavet.⁴⁶² (Ebd., 55)

Rhetorisch betrachtet ist diese Deskription überzeugend, thematisch und stilistisch ist sie unpassend. Sowohl die Gesellschaftskritik als auch die naturalistische Darstellung der verwahrlosten Figuren werden absichtlich abgemildert. Die Symbole der sozialistischen Ordnung, die Fabrikhalle und der Schornstein, erscheinen nicht als etwas, was der vertrauten Umgebung fremd wäre, sondern als eine fast harmonische Ergänzung zur idyllischen Natur.

Wenn ich Dragoslav Mihailović als kanonischen Autor der Prosa des neuen Realismus bezeichnet habe, zeichnet sich schon im nächsten Text dieser Poetik ab, dass es sich keineswegs um eine einheitliche Erscheinung innerhalb der serbischen Literatur der 1960er-Jahre handelt. Milisav Savićs wichtigste Abweichung von Mihailović besteht einerseits darin, dass er auf eine durchgehende Verwendung des *Skaz* verzichtet; dieses formale Merkmal wird noch zusätzlich durch eine gestärkte Rolle des Erzählers, der sich als Chronist etabliert, unterstrichen. Andererseits unterscheidet sich die Figurengestaltung: Während Mihailovićs Figuren über gewisse ethische Qualitäten verfügen, aufgrund derer man sie als Helden bezeichnen kann, sind Savićs Gestalten verwahrlost und überbieten sich in ihrer Infamie. Der Erzähler befindet sich bei Savić in einer prekären Situation. Grundsätzlich lehnt er die Positionen und Handlungen seiner Figuren ab. Doch in einigen Feldern identifiziert er sich mit ihnen, besonders mit ihrer Frauenfeindlichkeit und ihrer patriarchalen Weltanschauung. Er ist selbst gespalten. Dadurch unterscheidet er sich grundlegend von Mihailovićs Erzähler aus *Kad su cvetale tikve*. Die indirekte Teilnahme an den dargestellten Geschehnissen ist mit einer Empathie für die Figuren verbunden. Ihre existentielle Lage dient als Rechtfertigung für

⁴⁶² „Und es war Mitternacht, nach langen Regenfällen leuchtete am gewaschenen und klaren Himmel der junge Mond, die Hunde bellten und jagten sich um die Wassermühlen von Trnava, auf dem Bahnhof ratterte die Lokomotive, es war frisch, ein Lüftchen wehte und trug den Duft reifer Äpfel, geernteten Maises und vergorener Maische heran, es war hell, in Mislopolje glänzten die Hallen der neuen Fabrik, ein hoher Schornstein zerschnitt das himmlische Blau.“

ihre unmoralischen Handlungen, ihre Gewalt wird nicht thematisiert oder als solche verurteilt, wie es bei Ljuba Vrapče der Fall ist. Die Literatur befindet sich auf dem Weg zu einem bedingungslosen Naturalismus, der seine Verwirklichung in der Prosa Vidosav Stevanovićs findet.

Vidosav Stevanovićs *Refuz mrtvak*. Das Buch der negativen Helden

Die für mein Vorhaben zentrale, unausweichliche Erzählsammlung, die ebenfalls 1969 erschienen ist und der Prosa des neuen Realismus zugeordnet werden kann, ist *Refuz mrtvak* (*Refuz, der Tote*) von Vidosav Stevanović. Ähnlich wie Savić positioniert sich Stevanović im Lokalen, wobei seine Helden aus der Peripherie der serbischen Stadt Kragujevac und den umliegenden Dörfern kommen. Die für *Bugarska baraka* zentralen festen örtlichen Konturen sind ausgeklammert. Die Leserin ist gezwungen, sich ohne eine spürbare erzählerische Führungslinie von einem Ort zum anderen zu bewegen, von einer Figur zur anderen zu springen. Während Savić die Kranzstruktur bevorzugt, verzichtet Stevanović auf solche Verkettungen. Die Leserin kann nur im Thematischen und Semantischen eine Einheit konstruieren. Wenn die Figur des Erzählers bzw. der Erzählerin bei Mihailović die tragende Instanz der Poetik war und wenn bei Savić die Sprache der Infamie diese Rolle übernahm – wo ist dann solch eine prägende poetologische Eigenschaft bei Stevanović zu finden? Um im Bereich der Prosa des neuen Realismus eine originelle und eigenartige Position aufzubauen, braucht er neben den vorhandenen gemeinsamen Elementen etwas, was ihn auszeichnet und gleichzeitig von anderen Autoren unterscheidet, wobei er allen Unterschieden zum Trotz seinen Platz innerhalb der schon verfolgten und gepflegten Poetik erhalten würde. Realismus bedeutet, dass sich die Autoren mit Figuren beschäftigen, die sich am Rande der Gesellschaft befinden. Diese Randstellung betrifft sowohl ihren Sozialstatus als auch ihre räumliche Verortung. Realismus bedeutet auch, dass die Sprache naturalistische Tendenzen aufweist, die sich in einer drastischen Darstellung des menschlichen Körpers in seiner abartigen Modifikation reflektieren. Vidosav Stevanović ist in seiner Poetik und in der sprachlichen Bearbeitung des dargestellten Materials radikaler als Savić und Mihailović: Er arbeitet mit Lokalismus, Neologismen und Archaismen. Damit wird der Sprache eine Dimension verliehen, die bei den zwei zuvor analysierten Autoren nicht vorhanden war: Stevanović tendiert zum Mythologischen, das seine Prosa in kleinsten Details vom Realistischen entfernt. Deshalb bezeichne ich die Arbeit am Mythos⁴⁶³ als seine Eigenart.

⁴⁶³ Im Roman *Nišči* (1972) führt Stevanović diese Erzählstrategie – die Mythologisierung des Alltags – konsequent durch. In der kürzeren Form der Erzählung kann sie nur ansatzweise realisiert werden. Der Roman thematisiert ein mythologisch-tragisches Ereignis: Das Massaker an der Zivilbevölkerung von Kragujevac durch Wehrmachts-soldaten im Oktober 1941.

Das Groteske als Ergänzung des Naturalismus

In diesem Sinne betrachtet ist es nicht allzu gewagt zu sagen, dass Vidosav Stevanović die Funktion einer Schnittstelle zwischen Miodrag Bulatović und der Prosa des neuen Realismus einnimmt. Seine Art, Mythen in die Fiktion zu integrieren, ist mit der Wiedereinführung des Grotesken in Verbindung zu bringen, das sich als Mittelpunkt der Poetik des älteren Autors gestaltet. Gleichzeitig aber setzt sie sich vom Grotesken ab: Während Bulatović – besonders in *Heroj na magarcu* (*Der Held auf dem Rücken des Esels*, 1964) – mit dem Grotesken die Opulenz des menschlichen Körpers und seiner Stärke regelrecht feiert, ist bei Stevanović mehr von dessen Untergang die Rede. Deshalb steht er dem Existentialismus näher als dem Karnevalesken. Wenn ich meine Aufteilung der jugoslawischen Kultur der 1960er-Jahre weiterhin konsequent verfolge, so ist Stevanović von allen Autoren der Prosa des neuen Realismus am weitesten in einer Hybridisierung meiner beiden Schlüsselbegriffe fortgeschritten. Die mythischen Elemente vermischen sich mit der Darstellung des grotesk verdrehten menschlichen Körpers, was zu einer Hervorhebung und Zentralisierung der negativen Helden führt.

Im Mittelpunkt der Überarbeitung und Aneignung des mythologischen Diskurses steht die Bibel. Der Text lässt sich in mehrfacher Hinsicht direkt in den Erzählungen erkennen und verfolgen. An erster Stelle steht die Erzähltechnik der Aufzählung. In fast allen Erzählungen findet sich ein Beispiel dafür, besonders eindrucksvoll jedoch in *Muškožensko* (*Mannsweib*):

Zgledaše se drugari Kursula, Sekula i Canko, obradovaše se, ponovo zarzaše, arlauknuše, kriknuše, zarevaše crvenom razigranom suncu na istoku, krčljavom bagremovom šumarku, sivoj stupi silosa, krmeljivoj i ubazdeloj restoraciji, zdepastom vojnom magazinu, polomljenim i rasturenim konzervama, ustajalaj i žabokrečinastoj Lekinoj bari, taljigašima i njihovim kosturastim ragam, olinjalim vojničkim kurvama iza klozeta i na poljančetu, ponovo otvorenim periferijskim kafanicama, ćumezima Rujki Petobanki, prljavoj i od jesenjih kiša mutnoj Lepenici, ženama i muškarcima, deci i starcima, psima i kokoškama, kaldrmi, parkovima i bronzanim kipovima, probuđenom Kragujevcu, živima i mrtvima, celom bogovetnom večnom svetu.⁴⁶⁴ (Stevanović 1969, 80)

⁴⁶⁴ Da schauten sich die Freunde Kursula, Sekula und Canko an, freuten sich, wieherten wieder los, heulten, schrien, brüllten dem roten, verspielten Sonnenaufgang im Osten entgegen, dem kümmerlichen Akazienwäldchen, der grauen Silosäule, der verschlafenen und muffigen Gaststätte, dem stämmigen Militärlagerhaus, den zerbrochenen und verstreuten Konservendosen, dem abgestandenen und von Entengrütze bedeckten Lekas-Teich, den Fuhrleuten und ihren klapperdürren Gäulen, den abgehalfterten Soldatenhuren hinter dem Klohäuschen und auf der kleinen Wiese, den wiedereröffneten Kneipen am Stadtrand, den Spelunken der Rujka Petobanka, der vom Herbstregen schmutzigen und trüben Lepenica, den Frauen und Männern, Kindern und Alten, Hunden und Hühnern, dem Kopfsteinpflaster, den Parks und bronzenen Statuen, dem erwachten Kragujevac, den Lebenden und den Toten, der ganzen ewigen Welt.

Nach einer aus ihrer Sicht gelungenen Nacht feiern drei Außenseiter sich selbst und ihre Umgebung. Es handelt sich geradezu um eine Hymne, die die Schönheit der Welt würdigt. Dies wird aber einerseits durch die im Grunde wenig heldenhaften Taten der Männer getrübt (sie haben ohne bedeutsame Anstrengungen eine Frau erobert). Andererseits sind die Orte, Landschaften und Menschen, die in diesem feierhaften Ton gepriesen werden, alles andere als lobenswert: Ein biblisches Aufzählen, das auf ein Lob der Heldentaten und der Schönheit der sie begleitenden Natur ausgerichtet sein sollte, wird zumindest teilweise erniedrigt, ironisiert und ins Gegenteil verkehrt, wobei dabei keine Boshaftigkeit zustandekommt. Der Erzähler sympathisiert mit seinen Figuren und solidarisiert sich mit ihnen. Sein Ziel ist es, Heiterkeit in die dunkle Welt zu bringen, die biblische Ernsthaftigkeit verspielt infrage zu stellen, sie vorläufig zu suspendieren und die schwere Last des Existentialismus durch den Humor des Karnevals für die beteiligten Figuren zu erleichtern.

Dem ist aber nicht immer so. Der biblische Intertext nimmt auch bedrohliche Ausmaße an, in dem Fall nicht nur basierend auf der Erzähltechnik, sondern auch auf der Sprache. In ihrer Erhabenheit ist sie außerdem überaus eindrucksvoll. Mit ihr erreicht der Erzähler Höhen, die ihn gelegentlich zum Propheten des Untergangs küren. Solche Momente sind in der hermetischen Erzählung *Tutumiš* zu finden. Mythologische Elemente aus Volksmythen und Legenden werden mit biblischen Untertönen und Assoziationen zu standardisierten biblischen Themen vermischt.

Bila je grozna laž. Istok ne postoji. Menka takođe. Postoji kraguj ptica koja kljuje oči živima i mrtvima zlobnica i zlokobnica. Hohštapleri znaju svaku rupu u zakonu i putevi vode na sve četiri strane sveta dok je svaki komad zemlje kostima nagnojen. Kažu da se u ovdašnjem muzeju nalazi kostur majmunočoveka i da sva deca pre rođenja liče na njega. Zlo će nas progutati. Crnica će nas izbacivati a more nas neće hteti. Slavuj je govorio kako Istoka ima samo kad ga nema. Nije nam potreban nikakav Strašni Sud jer dovoljni smo sebi kao prokletstvo.⁴⁶⁵ (Stevanović 1969, 108)

Hier ist die Hybridisierung der Elemente sichtbar. An erster Stelle steht der Vogel „kraguj“, ein Sperber. Er ist der Namensgeber von Kragujevac, der

⁴⁶⁵ Es war eine schreckliche Lüge. Der Osten existiert nicht. Menka ebenso wenig. Es gibt einen Vogel namens Kraguj, der den Lebenden und Toten die Augen aushackt – eine Bosheit, eine Unheilsbringerin. Hochstapler kennen jedes Schlupfloch im Gesetz, und die Wege führen in alle vier Himmelsrichtungen, während jedes Stück Erde mit Leichenteilen gedüngt ist. Man sagt, dass sich im hiesigen Museum das Skelett eines Affenmenschen befindet und dass ihm alle Kinder vor der Geburt ähnlich sehen. Das Böse wird uns verschlingen. Die Schwarzerde wird uns ausspucken, und das Meer wird uns nicht wollen. Die Nachtigall sagte, dass es den Osten nur gibt, wenn er nicht da ist. Wir brauchen kein Jüngstes Gericht – wir genügen uns selbst als Verdammung.

Stadt, in der sich die Handlungen von Stevanovićs Geschichten abwickeln und die in der serbischen Geschichte legendär besetzt ist. Der in diesem Abschnitt zentral aufgerufene Intertext ist die Hagiographie des Despoten Stefan Lazarević, die 1431 von Konstantin dem Philosophen verfasst wurde, vier Jahre nach Stefans Tod. Sie berichtet, wie der Despot stirbt, als er während der Jagd rastet und auf seiner Hand ein Sperber landet. Der Greifvogel erhält durch seine Funktion als Aasgeier eine zusätzliche Bedeutung. Er säubert die Natur und wird deshalb ambivalent begriffen: positiv, als Entferner der verwesenden Leichen, als auch negativ, als Ankündiger des Todes. Das ist im ersten Satz der Hagiographie angedeutet: das Böse und der Böse ahnende Vogel. Fügt man dazu noch die biblische Allusionen auf das letzte Gericht hinzu, schließt sich der Kreis des Erzähltextes, und der symbolisch markierte Name des Bruders der Erzählerin – Istok (Osten) – erscheint als Ankündigung des Wiederkommens des Heilands.

Der Gipfel des biblischen Intertexts wird aber erst in der Titelerzählung erreicht, weshalb ich mich auf sie konzentrieren werde. Was die biblische Sprache selbst betrifft, übernimmt das Kapitel *Isidorova parodistička prolegomena* (*Isidors parodistische Prolegomena*) eine zentrale Stellung. Es besteht aus 20 kurzen, nummerierten Abschnitten. Jeder einzelne bezieht sich auf etliche Personen aus der Peripherie von Kragujevac, deren Beschreibungen und Handlungen in einem parodistisch gefärbten biblischen Stil erzählt werden:

6. Obuzdaj gordost nekorisnu, sujetu ružnu, taštinu bogumrsku, namesti usta da se smeju, obuci haljine svoje svečarske i namaži se uljima mirisnijem, idi u logor stranački, u čeliju vojnika, klekni, raskopčaj se i reci: Stranče, pogledaj moju jedrinu i pokornost moju, sažali se, muž mi doma od gladi umire, deca pište, stoga zakolji brava pretila, dvisku mladicu i pošalji mu da jede, eda bi se okrepio. I bi tako.⁴⁶⁶ (Stevanović 1969, 260)

Der konsequent verwendete biblische Stil ist klar erkennbar. Die einzige Ausnahme ist die Verwendung des ekavischen Dialekts; die Bibelübersetzung von Vuk Karadžić und Đuro Daničić ist ijekavisch verfasst. Ansonsten sind alle stilistisch markanten Elemente vorhanden, unter anderem eine exzessive Verwendung des Imperfekts, Inversionen in der Satzstellung zwischen Substantiven und Adjektiven und zahlreiche Archaismen. Alle diese Stilmittel

⁴⁶⁶ 6. Zügle deinen unnützen Stolz, deine hässliche Eitelkeit, deinen gottverhassten Hochmut, richte deinen Mund zum Lächeln, zieh deine Festtagskleider an und salbe dich mit wohlriechenden Ölen. Geh ins Lager der Partei, in die Zelle des Soldaten, knie nieder, öffne dein Gewand und sprich: „Fremder, schau auf meine Jugend und meine Unterwürfigkeit, hab Erbarmen – mein Mann stirbt daheim vor Hunger, die Kinder wimmern. Darum schlachte den fetten Hammel, das junge Lamm, und sende es ihm zu essen, auf dass er wieder zu Kräften komme.“ Und so geschah es.

werden benutzt, um einer Frau Ratschläge zu erteilen, die sich bei Soldaten prostituieren soll und so ihrem faulen, alkoholkranken Mann zu helfen, leichter an Geld zu kommen. So wird die klassische Funktion der Parodie vorgeführt: Es entsteht eine enge Verbindung zwischen dem literarischen Text – der Bibel – und der Lebenswelt, über die in der Erzählung berichtet wird. Da diese Welt den hohen Ansprüchen des biblischen Textes aber nicht entsprechen kann, sondern vielmehr mit ihnen kollidiert, wirkt das erzeugte Bild schlussendlich grotesk und damit wird die Bibel effektiv parodiert.

Worüber berichtet die Groteske in *Refuz mrtvak*? Mit welchen Mitteln wird neben dem biblischen Intertext die Darstellung durchgeführt? Das sind Fragen, die beantwortet werden müssen, um die spezifische Poetik von Stevanović innerhalb der allgemeinen Poetik der Prosa des neuen Realismus zu entdecken. Sie entfernt sich, wie es scheint, am weitesten von den bei Mihailović vorgegebenen Eckpunkten.⁴⁶⁷ Wenn ich die Annäherung an die Wirklichkeit in der konsequenten Verwendung der *Skaz*-Technik und der damit verbundenen Hervorhebung der einzelnen Figuren gefunden habe, dann muss ich schlussfolgern, dass Stevanović diesen Vorgaben nicht unbedingt folgt. Seine Abweichungen bedeuten allerdings nicht, dass er diese Poetik verwerfen wollte. Ganz im Gegenteil: Die Treue zu ihr verwirklicht sich in einer anderen Form der Mimesis, die den Naturalismus des Dargestellten potenziert. Die rhetorische Figur, die in der ganzen Erzählsammlung und insbesondere in der Erzählung *Refuz mrtvak*, vorherrscht, ist die Hyperbel. Sie selbst fördert zwei Elemente des Erzähltextes, einerseits die obengenannte Groteske, andererseits die im Text prominente Phantastik.⁴⁶⁸ Beide vereinigen

⁴⁶⁷ Eine Abweichung von Mihailović ist auch in der Widmung der Geschichte sichtbar. *Refuz mrtvak* ist Mirko Kovač gewidmet. Wie ich schon vorher gezeigt habe, tendiert Kovač zu einem Erzählstil, der von einer dominanten Rolle der Groteske geprägt ist.

⁴⁶⁸ Vladislava Ribnikar weist auf eine Komponente von Stevanovićs Erzählkunst hin, die mit dieser sich vom Realismus entfernenden Strategie zusammenhängt: „Realističke pojedinosti najčešće se upotrebljavaju na poetski način – služe kao sredstvo dočaravanja atmosfere, kao lirski nagoveštaji koji upućuju na simboličnost radnje ili situacije. U istu svrhu Stevanović se koristi i grotesknom stilizacijom, fantastikom, biblijskim asocijacijama. Zahvaljujući takvim postupcima, pisac *Refuza mrtvaka* može da spoji „činjenično“ i „poetsko“ – da poveže realistički motivisanu radnju (sačinjenu, najčešće, od trivijalnih, svakidašnjih zbivanja) sa arhetipskim ili mitskim obrascem i da je obogati novim značenjem.“ (Ribnikar 1987, 145–146) [Realistische Details werden am häufigsten auf poetische Weise verwendet – sie dienen der Schaffung einer bestimmten Atmosphäre, als lyrische Andeutungen, die auf die Symbolik der Handlung oder Situation hinweisen. Zu demselben Zweck bedient sich Stevanović auch grotesker Stilisierung, fantastischer Elemente und biblischer Assoziationen. Dank solcher Verfahren gelingt es dem Autor von *Refuz mrtvak*, das „Faktische“ mit dem „Poetischen“ zu verbinden – eine realistisch motivierte Handlung (die meist aus banalen, alltäglichen Ereignissen besteht) mit einem archetypischen oder mythischen Muster zu verknüpfen und ihr eine neue Bedeutungsebene zu verleihen.]

sich in der Erzählung, und erzeugen so spezifische Effekte. Die Leserin wird mittels einer Sprache, die die biblische dadurch verdreht, dass sie eine sozial niedriger angesiedelte Sprachschicht verwendet, in die Unterwelt von Kragujevac eingeführt. Die Rolle des Erzählers wird durch seine Interventionen im Text hervorgehoben, die unmöglich von Figuren kommen könnten. Damit wird die zentrale Position einer erzählenden Figur abgeschafft, durch einen gelegentlich allwissenden Erzähler ergänzt und nach Bedarf sogar ersetzt. Solch eine Erzählstrategie ist notwendig, weil es in *Refuz mrtvak* keine zusammenhängende Handlung gibt. Sowohl die Technik des *Skaz* (Mihailović) als auch diejenige der Chronik (Savić) sind aus naheliegenden Gründen auf Chronologie angewiesen. Stevanović ist von dieser narratologisch determinierten Pflicht befreit und kann deshalb in anderen Erzählregistern agieren. Gleichzeitig verleiht ihm diese Freiheit die zusätzliche Möglichkeit, seine Poetik im Bereich des Karnevalesken anzusiedeln. Seine Figuren müssen nicht unbedingt die pessimistischen Eigenschaften von existentialistischen Helden vorweisen. Sie können durchaus komisch wirken und die Wirklichkeit auf diese Art und Weise subvertieren.

Wer sind die Figuren, die diesem aufgelösten Text zumindest teilweise eine Einheit stiften können? Sie helfen, ihn innerhalb einer naturalistisch-realistischen Poetik zu verorten und dabei seine existentialistische Komponente als dominant hervorzuheben, wobei der Karneval mehr einer sekundären erzählerischen Färbung als einer Hybridisierung des Genres dient. Sie werden in einem diskontinuierlich konstruierten Narrativ von Simeon Finanz⁴⁶⁹ eingeführt, dessen Sprache zutiefst agrammatisch gestaltet ist. Es handelt sich aber nicht um *Skaz*, weil der Text ostentativ in schriftlicher Form verfasst ist und seine Mündlichkeit nur insofern präsent ist, als der Verfasser die Regeln der Schriftsprache nicht beherrscht. Die schriftliche Form wird zusätzlich durch die Verwendung von ihr spezifischen Merkmalen sowohl hervorgehoben als auch parodiert, durch Fußnoten, Kommentare und Notizen. Sie werden in einer unpassenden Sprache übermittelt und sind Teil jener Erzählstrategie, die die Realität unterminiert und in eine Welt der Fiktion überträgt. Diese schafft es, durch pseudodokumentarische Elemente innerhalb des Textes oder Paratextes Kontinuität und Chronologie aufzuheben, die die wichtigsten Eckpunkte der Poetik des neuen Realismus subvertiert und unterminiert.

Als erste Figur in der Darstellung von Simeon tritt der Titelheld Refuz mrtvak auf, der mit richtigem Namen Alempije heißt. Er ist der Sohn eines Töpfers und einer mazedonischen Gelegenheitsprostituierten, die, wie viele

⁴⁶⁹ Der Titel des Kapitels ist *Pakosna karakterologija Simeona finansa u penziji* (Die boshafte Charakterologie des Simeon, Finanz im Ruhestand).

andere weibliche Figuren bei Stevanović, über keine ausgeprägte Sexualmoral verfügt. Es ist kaum möglich, die Geschichte von Refuz zusammenhängend zu rekonstruieren. Sie setzt sich aus Fragmenten zusammen, die diverse „Berichterstatter“ vermitteln. Mühsam wird eine Figur aufgebaut, die nahezu eine Verkörperung jener maßlosen Übertreibung ist, die die Erzählstrategie der ganzen Sammlung dominiert. Diese Übertreibung findet ihren Höhepunkt im Kapitel *Pacovi napuštaju kuću* (*Die Ratten verlassen das Haus*)⁴⁷⁰, in dem durch das Verfahren der Aufzählung die Eigenschaften toter Menschen betont werden, wieder in einer Kombination von mündlichem und schriftlichem Ausdruck exerziert, der eine ausbalancierte Mischung von zwei Erzähltechniken liefert. Das Resultat ist grotesk-komisch. Zuerst definiert der Erzähler, was ein Toter ist. Darauf folgen Kommentare verschiedener Personen, aber nicht in Schriftsprache, sondern in einem Dialekt, zusätzlich in der Aussprache von offenkundig Ungebildeten. Es gibt keine Interpunktion, der Text fließt und vermittelt so den Eindruck unmittelbarer Rede.

So modifiziert Stevanović die vorgegebene Erzählmatrix der Prosa des neuen Realismus. Für sein Verfahren ist zwar noch immer der Naturalismus der wichtigste Eckpunkt, aber er erreicht ihn durch eine radikale Verwendung von Sprache auf der inhaltlichen Ebene. Solch eine Verwendung ermöglicht, dass Elemente in den Text vordringen, die nicht unbedingt den in der Prosa von Mihailović festgesetzten und von der Literaturkritik weiterentwickelten Kriterien entsprechen. Es ist sichtbar geworden, dass in diesen Erzählungen diverse Strategien Anwendung finden, die die Texte in Richtung des Grotesken, Phantastischen, Legendären, letztendlich Karnevalesken führen. Erzähltechnisch weichen sie von der Chronologie ab, ohne dabei die Grundvoraussetzung infrage zu stellen: Die Erzählungen sind im realistischen Modus geschrieben, unabhängig davon wie verschleiert er sich auch äußert. Er ist die eindeutige Dominante, um welche sich alle Abweichungen gruppieren. Das erweitert den Realismus der Prosa, ihm werden neue Perspektiven eröffnet. Eine dieser neuen Perspektiven lässt sich im Roman *Memoari Pere Bogalja* (*Die Memoiren von Pera dem Krüppel*, 1968) von Slobodan Selenić verfolgen.

Selbstmorde im kommunistischen Paradies. Slobodan Selenićs *Memoari Pere Bogalja*

Slobodan Selenićs Roman zeigt die nächste Abweichung innerhalb der Prosa des neuen Realismus. Der Begriff Abweichung ist in diesem Kontext nicht negativ gemeint; vielmehr führt diese Abweichung zu einer Bereicherung ihrer Poetik. Es geht darum, dass der Ich-Erzähler eine wesentlich brei-

⁴⁷⁰ Hier wird über das Klischee von Ratten, die als erste das sinkende Boot verlassen, eine ähnliche Situation im kommunistischen Kragujevac rekonstruiert.

tere Ausbildung genossen hat als die Erzähler oder Figuren aus den vorher schon analysierten Texten, und dass sich seine Erfahrung auch seiner Art zu berichten niederschlägt. Er ist ein Intellektueller, der auch komplizierte Inhalte mitzuteilen vermag, ohne dabei die Nachahmung der mündlichen Rede zu verlassen. Die mündliche Rede äußert sich nicht als Slang oder Dialekt, sondern in Füllwörtern und kurzen Sätzen. Dieser Intellektuelle (besser Pseudointellektuelle) ist der Sprössling einer einflussreichen Partisanenfamilie, die ihre neue Vormachtstellung im typischen Modus der Neureichen zur Schau stellt. Das ist eine der zentralen Achsen des Romans, die Angela Richter treffend zusammenfasst: „Körperlicher Versehrtheit folgen mentale Störungen und schließlich die völlige Desillusionierung der Figur, was in der Auslegung von Selenić durch die Gesellschaft bzw. deren ungesunde Erscheinungsformen hervorgerufen wird.“ (Richter 2013, 248)

Pera Bogalj, der im Rollstuhl sitzende Erzähler und Handlungsträger, erscheint durch seine körperliche Einschränkung als befugt zu einer zynischen Betrachtung der gesellschaftlichen Aberrationen in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Es handelt sich um die Bereicherung der „Neuen Klasse“⁴⁷¹ im Zuge der Machtfestigung der Kommunisten. Dieser Zustand erhält noch mehr Gewicht durch die Tatsache, dass Peras Vater Miloje selbst ein Mitglied dieser „Neuen Klasse“ ist, und dass er damit auch seinem Sohn solch ein Luxusleben ermöglicht. Die einzige von diesen Veränderungen unberührte Figur ist die Mutter Tankosava. Sie will und kann sich nicht von ihrem bürgerlichen Dasein und Habitus entfernen und bleibt in der ihr zugeteilten Villa isoliert und einsam. Als stereotypische Figur der Nachkriegswirklichkeit im kommunistischen Jugoslawien fungiert Draga, eine junge Frau bürgerlicher Herkunft, die sich in eine glühende Kommunistin verwandelt hat, aber immer noch unter Zweifeln an ihrer Ehrlichkeit leidet. Sie muss sich immer wieder beweisen, auch indem sie sich dem Vater des Erzählers⁴⁷² sexuell anbietet. Dieser ist dafür empfänglich; deshalb darf sie auch im Haus wohnen, wo Tankosava ihre einzige Verbündete ist, was in dieser paradoxen Konstellation nicht besonders überrascht.

⁴⁷¹ Der Begriff „Neue Klasse“ wurde von Milovan Đilas 1957 in seinem gleichnamigen politischen Pamphlet geprägt. Zuerst hat er die Parabel *Anatomija jednog morala* (*Anatomie einer Moral*, 1952) verfasst, die die ethischen Abweichungen der „Neuen Klasse“ anprangert. Er selbst wurde dann zum prominentesten Opfer der politischen Gewalt und zu dem bekanntesten jugoslawischen Dissidenten.

⁴⁷² Im Zusammenhang mit dieser Affäre entwickelt sich ein Nebenstrang des Narrativs, der zu Unrecht vernachlässigt wird. Draga wird von Miloje mehrmals geschwängert. Die erste Schwangerschaft treibt sie ab, doch im zweiten Fall ist es dafür zu spät. Sie schließt eine Scheinehe mit Pera, der somit offiziell der Vater seines Bruders Goran wird, der wiederum später Selbstmord begeht.

Es wickelt sich ein Strang der Intrige ab, der mehrere analytische Ansätze erlaubt. Zuerst findet sich eine Auseinandersetzung zwischen dem Vater und dem Sohn, die auf einer psychoanalytischen Ebene zu deuten ist. Pera, der in die schöne junge Draga verliebt ist, unterliegt dem mächtigen Vater im Kampf um ihre Gunst. Dadurch kulminiert die schon im Voraus angedeutete ödipale Konstruktion.⁴⁷³ Sie ist durch eine noch immer vorhandene sexuelle Abstinenz des Sohnes potenziert, der wegen seiner Behinderung seine Sexualität nicht ausleben kann. Die sich anbahnende Liebesaffäre zwischen Miloje und Draga ist in dieser Hinsicht eine Befreiung für Pera. Diese Befreiung ist schmerzhaft, die erste sexuelle Erfahrung mit Leiden verbunden, mithin ist sie als solche in einem negativen Sinne prägend. Sie verbindet sich nahtlos mit der Geschichte von Peras Behinderung und bildet die zweite Säule des Narrativs.

Es ist wichtig anzumerken, wie unausweichlich diese doppelte Bestimmung für die Motivation des Erzähltextes ist. Pera ist durch den Verlust seiner Beine zu einem Leben im Rollstuhl verurteilt. Da ihm die Beine aber durch einen fallenden Baum zertrümmert wurden, ist seine Libido erhalten geblieben, die zusätzlich durch seine überdurchschnittliche Penisgröße gesteigert wird. Diese Konstellation wird besonders repräsentativ in der Schlüsselstelle des Romans: Hier entdeckt Pera etwas durch die Türspalte, was er schon lange vermutet hat, aber nicht beweisen konnte: dass sein Vater eine auf Gewalt basierende Liebesbeziehung mit Draga hat. Als er die beiden in flagranti ertappt, reagiert er folgendermaßen:

Sedim na zemlji, naslonjen leđima na ivicu kanabeta. Ne plačem. Suze mi besno izleću iz očiju i vrcaju na sve strane. Ne mislim ništa. Apsolutno ništa. U desnoj ruci mi je. Tada još nisam znao da je neuobičajeno velik i čvornovat. To su mi znatno kasnije objasnile žene. Velik i čvornovat, prepun nabreklih vena, crvene glave sa velikom rupom na jajastom temenu, boli me i peče u ruci. Ja nisam onanisao, nisam ritmički i sistematično skidao i navlačio njegovu kožnu futrolu. Ja sam ga kinjio. Stiskao sam ga koliko mi je snaga šake dozvoljavala, udarao sam ga stisnutom pesnicom, zabadao u njega nokte, tako da je sav bio ulepljen krvavom spermom. Dva puta je iz otvora na njegovom temenu izleteo rafal žućkasto-bele, smrdljive sluzi, ali on je nastavio da stoji tvrd kao kremen i uspravan kao spomenik ljudskoj budućnosti. Patrljci i tepih ispred mene bili su uprljani spermom, lice mi je bilo vlažno, kao okupano kapima besnih suza koje dobrih pola sata nisu tekle, već su se otkidale iz mojih očiju. Otpuzao sam do malog pisaćeg stola u uglu sobe, stavio kitu na ivicu

⁴⁷³ Der Erzähler wird im späteren Verlauf des Textes eine andere Dimension des Mythos von Ödipus aufrufen: die mit den Ereignissen in Theben nach seinem Abgang verbundene Geschichte über seine Kinder und ihre gegenseitigen Beziehungen. (Selenić 1968, 270f.)

stolice i počeo njom da udaram po njenim veličanstvenim, čvornovatim razmerama, tada još savršeno nesvestan kitinih čari. Bila je sva krvava i natekla kada sam konačno ostavio mastionicu i konačno, počeo da plačem.⁴⁷⁴ (Selenić 1968, 176–177)

Diese drastische Szene positioniert den Roman poetologisch in die Prosa des neuen Realismus. Die naturalistischen Qualitäten werden durch eine ekelregende Sprache unterstrichen. Es geht aber noch um viel mehr als die oberflächlichen Effekte: Die Selbstgeißelung steht für die Enttäuschung aufgrund unerfüllter eigener Liebeserwartungen; dennoch scheint es berechtigt, nach dem Sinn der Intensität der Abrechnung mit sich selbst zu fragen. Ist das ein Reinigungsritual, in dem sich der Erzähler von der Allmacht des Vaters befreien will? Sollte das der Fall sein, so hat diese grausame Bestrafung keinerlei Freiheit mit sich gebracht. Ganz im Gegenteil: Miloje setzt seine Liebesbeziehung mit Draga fort, die sogar so weit geht, dass er wegen ihrer Schwangerschaft seinen Sohn zwingt, sie zu heiraten. Die furchtbare Kraft des Patriarchats ist unbesiegbar.

Aber nicht nur der Sohn ist ein Opfer dieses Patriarchats. Vielmehr leidet – wenn auch verschwiegen, so doch umso intensiver – die Ehefrau des Patriarchen darunter. Sie wird durch den Erzähler, ihren Sohn, in ein negatives Licht gerückt. Pera schuldet ihr viel⁴⁷⁵, ist aber nicht imstande, diese Gefühle

⁴⁷⁴ Ich sitze auf dem Boden, mit dem Rücken an die Kante des Sofas gelehnt. Ich weine nicht. Die Tränen schießen mir wütend aus den Augen und spritzen in alle Richtungen. Ich denke nichts. Absolut nichts. In meiner rechten Hand halte ich ihn. Damals wusste ich noch nicht, dass er ungewöhnlich groß und knotig ist. Das haben mir erst viel später die Frauen erklärt. Groß und knotig, voller geschwollener Adern, mit einem roten Kopf und einer großen Öffnung auf dem eiförmigen Scheitel – er schmerzt und brennt in meiner Hand. Ich habe nicht onaniert, ich habe ihn nicht rhythmisch und systematisch aus seiner Hautscheide vor- und zurückgezogen. Ich habe ihn gequält. Ich habe ihn so fest gedrückt, wie meine Hand es zuließ, habe mit geballter Faust auf ihn eingeschlagen, meine Fingernägel hineingebohrt, sodass er ganz mit blutigem Sperma verklebt war. Zweimal schoss ein Schwall gelblich-weißen, stinkenden Schleims aus der Öffnung an seiner Spitze, aber er blieb weiterhin hart wie Feuerstein und aufgerichtet wie ein Denkmal menschlicher Zukunft. Die Stumpen und der Teppich vor mir waren mit Sperma besudelt, mein Gesicht war nass, wie gebadet in Tropfen wütender Tränen, die seit einer guten halben Stunde nicht mehr flossen, sondern sich aus meinen Augen rissen. Ich kroch zum kleinen Schreibtisch in der Ecke des Zimmers, legte meinen Schwanz auf die Stuhlkante und begann, ihn gegen ihre großartigen, knotigen Maße zu schlagen – damals noch völlig unbewusst der Reize des Gliedes. Er war ganz blutig und angeschwollen, als ich schließlich das Tintenfass losließ und endlich zu weinen begann.

⁴⁷⁵ Vor allem verdankt er ihr sein Leben. Nach dem Bombenangriff im Wald, der ihn so schwer an den Beinen verletzte, dass sie amputiert werden mussten, trug sie ihn tagelang auf dem Rücken, um ihn in Sicherheit zu bringen. Auch während des Krankenhausaufenthalts kümmerte sie sich rührend um ihn. Das macht seine Verachtung ihr gegenüber ethisch unerträglich.

angemessen zu artikulieren. Deshalb sind seine herablassenden Kommentare über seine eigene Mutter so etwas wie ein Schutzschild, das er trägt, um seiner eigenen Schwäche zu entkommen.⁴⁷⁶ Um sie als ekelhaft zu markieren, greift er auf eine Sinnesempfindung zurück, die am besten dazu geeignet ist, diesen starken Affekt zu erzeugen: auf einen Geruch, der als Gestank empfunden wird.

Tankosava, naime, veoma smrdi, kiselo, od kada znam za nju i za sebe. Smrad sam, naravno, osetio u njenoj sobi pre nego što sam video mnoštvo predmeta koji su svojom fidelovačkom slikovitošću toliko pobudili moju ljubopitljivost da sam uspeo da nadvladam gađenje i da uđem u carstvo Tankosavinog zadaha. Dok sam gledao veštačko cveće i voće u tom sobičku, keramičke figurice i najneverovatniju zbirku predmeta raspoređenih sa očitim estetskim ciljem, i naročito kada sam video sliku i svoj zgađeni izraz, tako divno uhvaćen na toj fotografiji, ja sam se, uprkos lakog nadražaja na bljuvanje, osećao zaista nostalgично, i to ne samo zbog zadaha i predmeta koji su me podsećali na prošlo vreme, već upravo zbog ovlašnog gađenja koje me prati kao najverniji od svih mojih saputnika kroz život. Ja odavno znam da je smrad čovekovo prirodno aromatično stanje, i da je naš dobro provetreni stan protivprirodno bezmirisan. Oslobodivši se smrada čovek je na način veoma jasan potvrdio svoje nepoverenje prema prirodi i prema svim zakonima koje nazivamo prirodnim, a koji su, onom delu čovečanstva kome mi, Davide, pripadamo, strani i odvratni koliko i kiseli zadah moje mame.⁴⁷⁷ (Selenić 1968, 46f.)

⁴⁷⁶ Dazu bemerkt Mate Lončar: „Odbačena od Miloja kao islučena, bezvrijedna stvar [...] Tankosava je od sina stalno predstavljena naglašeno karikaturalno, sa prezirom i sarkastično, krajnje ponižavajuće i brutalno ironično, riječima iz najnižih oblasti i poredbama iz životinjskog svijeta. Identifikacija vlastite kazne života i nesreće sa Tankosavom izaziva kod Pere Bogalja bijes i gađenje kao oblik mržnje i neku vrstu osвете.“ (Lončar 1970, 130) [Von Miloje verstoßen wie ein ausgedienter, wertloser Gegenstand [...] wird Tankosava von ihrem Sohn ständig auf übertriebene, karikaturhafte Weise dargestellt – mit Verachtung und Sarkasmus, äußerst erniedrigend und brutal ironisch, mit Worten aus den niedersten Bereichen und Vergleichen aus der Tierwelt. Die Identifikation des eigenen lebenslangen Leidens und Unglücks mit Tankosava ruft bei Pera dem Krüppel Wut und Ekel als Form von Hass sowie eine Art Rachegefühl hervor.]

⁴⁷⁷ Tankosava stinkt nämlich sehr, sauer, seit ich sie und mich selbst kenne. Den Gestank habe ich natürlich in ihrem Zimmer gerochen, noch bevor ich die Vielzahl von Gegenständen sah, die mit ihrer kitschigen Bildhaftigkeit meine Neugier so sehr weckten, dass ich es schaffte, den Ekel zu überwinden und das Reich von Tankosavas Ausdünstung zu betreten. Während ich in diesem kleinen Raum die künstlichen Blumen und Früchte betrachtete, die Keramikfiguren und die unglaublichste Sammlung von Gegenständen, die offensichtlich mit ästhetischem Anspruch angeordnet waren – und besonders, als ich das Foto sah, auf dem mein angewiderter Gesichtsausdruck so wunderbar eingefangen war – da fühlte ich mich trotz des leichten Brechreizes tatsächlich nostalgisch. Und zwar nicht nur wegen des Gestanks und der Dinge, die mich an vergangene Zeiten erinnerten, sondern gerade wegen jenes flüchtigen Ekels, der mich

Das lange Zitat vereinigt mehrere semantischen Ebenen des Textes, die eine deskriptive, aber auch antizipative Funktion haben. Diese Erzählprojektion fasst auch mehrere Schichten des Romans selbst zusammen. Der Hass des Sohnes spiegelt die positive Komponente des Vaters wider: Zutrauen und Geborgenheit, die aus der Sicht eines Parvenüs verborgen werden müssen, denn die Gefühle zu zeigen, ist nicht erlaubt. Die offensichtlich rurale Herkunft der Mutter muss in den für sie bestimmten Räumlichkeiten versteckt bleiben.

Die positive Seite seiner Haltung ist in den liebevollen Beschreibungen der Details enthalten, die zeigen, wie behutsam und sorgfältig Tankosava den ihr zugewiesenen Raum eingerichtet hat, der sich außerhalb des Raumes der Präsenz befindet. Die kitschigen Gegenstände, die von ihrem schlechten Geschmack zeugen, aber trotzdem eine wohltuende Nostalgie beim Erzähler auslösen, werden mit ekelerregendem Gestank konfrontiert, die die Mutter an den ihr vorgeschriebenen Platz zurückwerfen – außerhalb der Reichweite des Vaters und Sohnes, zwei Mitglieder der „Neuen Klasse“, und der manchmal illustren, manchmal weniger illustren Gesellschaft, die sie besuchen kommt. Ihre Isoliertheit ist nicht nur eine Folge ihrer bäuerlichen Herkunft, die der Vater letztendlich auch teilt, und des unangenehmen Geruches, den sie verbreitet, sondern auch der Stellung der Frau in der patriarchal⁴⁷⁸ ausgerichteten Gesellschaft. Der Erzähler ist sich aber bewusst, dass ihm seine Mutter viel mehr bedeutet, als er zugeben kann oder will. Ein wichtiger Moment, der auf den ersten Blick nicht auffällt, aber großes Gewicht innerhalb der Ökonomie des Narrativs hat, ist, dass Tankosava als einzige Figur im ganzen Roman nicht nach ihrem Zustand des Sein-Habens bestimmt wird: Im Unterschied zu allen anderen, die der Erzähler aus seiner Position der Behinderung heraus als „nogati“ (Beinige) bezeichnet, wird sie nur durch ihre psychologischen oder soziologischen Charakteristika gekennzeichnet. Ihre passive Zuspitzung wiederum erweitert zusätzlich die Ambivalenz der Mutter-Sohn-Beziehung, die auf eine paradoxe Konflikterzeugung durch Konfliktausweichen abzielt.

wie der treueste aller meiner Lebensbegleiter begleitet. Ich weiß schon lange, dass Gestank der natürliche aromatische Zustand des Menschen ist und dass unsere gut durchlüftete Wohnung auf unnatürliche Weise geruchlos ist. Indem sich der Mensch vom Gestank befreite, hat er auf sehr deutliche Weise sein Misstrauen gegenüber der Natur und allen sogenannten Naturgesetzen bestätigt – Gesetze, die dem Teil der Menschheit, dem wir angehören, David, ebenso fremd und abstoßend sind wie der saure Atem meiner Mutter.

⁴⁷⁸ Es kann hier allerdings nur unter bestimmten Bedingungen von einem Patriarchat *sensu stricto* gesprochen werden. Miloje benimmt sich wie ein patriarchaler Herrscher, der sich seiner Allmacht bewusst ist, sie aber missbraucht, ohne dabei seinen Verpflichtungen nachzukommen, die sehr wohl Teil der patriarchalen Gesellschaft sind. Seine Macht gründet auf nackter und willkürlicher Gewalt.

Die Kulmination dieser Strategie und des ganzen Romans ist der Selbstmord der Mutter. Er trifft die Leserin unvorbereitet, obwohl von Anfang an sichtbar ist, dass Tankosava den von innen und außen auf sie ausgeübten Druck nicht ewig aushalten kann. Es ist nur die Frage, in welchem Moment ihre fast unvorstellbare Geduld reißt. Die Grenze zur Erniedrigung wird in dem Moment überschritten, in dem der Sohn ihren Annäherungsversuch ablehnt, kondensiert in der semantisch schwer zu deutenden Frage „Što to, Pero?“ (Selenić 1968, 261). „Warum das?“ kreist um eine Erklärung nach diesem „das“. Was ist „das“? Der Sohn weigert sich, eine Sinndeutung zu liefern, und versteckt sich hinter der rhetorischen Frage „Šta to?“ („Was das?“), obwohl er weiß, dass sich „das“ auf die ausschweifenden Handlungen bezieht, die er zusammen mit seinem Vater im Salon durchführt, während Tankosava ihnen als Dienerin zur Verfügung stehen muss. Nach seiner herablassenden Ablehnung, ihr eine Antwort zu liefern, nimmt sie sich das Leben.⁴⁷⁹

Erst nachdem er sie aufgehängt gefunden hat, fängt Pera an, seine Schuld zu spüren und sie in zwanghaften Aktionen aufzuarbeiten.⁴⁸⁰ Es kommt zu einer Mischung von intentionaler Symbolik und einer naturalistischen Darstellungsweise, die die spezifische Poetik von Selenić markiert und sie zu einem Sonderfall innerhalb der Prosa des neuen Realismus macht. Wie schon erwähnt liefert der Erzähler gelegentlich ganze Traktate über die Welt der „Beinigen“, unter anderem mit Begrifflichkeiten aus der antiken Mythologie

⁴⁷⁹ Der Selbstmord Tankosavas ist im Kontext von Gorans Selbstmord zu betrachten. Sowohl die eine als auch die andere Figur sind Opfer der gescheiterten Existenz, die sich in der zunehmenden Sinnlosigkeit ihres Lebens äußert. Auch damit schreibt sich Selenićs Roman in die Ästhetik des Existentialismus ein.

⁴⁸⁰ Lončar interpretiert diese Szene in einem ethischen Code: „Kao najznačajniji prijelom, Tankosavina je smrt ključno mjesto romana, a budući da je kompoziciono ostvarena na kraju romana, sva je ispovijed u biti moralnoga preispitivanja time naknadno preokrenuta i – u književnoj projekciji – k tome žarištu djela usmjerena. Ova je smrt ujedno pokazatelj potpunog sloma porodice i optužba moralnog pada društva iz kojega izrasta. Smrću Tankosava iskupljuje svoju ljudskost, naglašava svoju ljudsku tragiku, razara ustaljenu predodžbu-mit o svojoj odbačenosti i bešćutnosti i tako, dramatičkom poražavajuće zbilje, presudno djeluje na Perin konačni moralni preobražaj.“ (Lončar 1970, 132) [Die wichtigste Zäsur im Roman ist Tankosavas Tod, der als zentrales Ereignis fungiert. Da dieser kompositorisch am Ende des Romans angesiedelt ist, wird das gesamte Bekenntnis im Grunde zu einer moralischen Selbstprüfung, die nachträglich umgedeutet und – in der literarischen Projektion – auf diesen Mittelpunkt des Werkes ausgerichtet wird. Dieser Tod ist zugleich ein Anzeichen für den vollständigen Zerfall der Familie und eine Anklage gegen den moralischen Verfall der Gesellschaft, aus der sie hervorgeht. Durch ihren Tod erlöst Tankosava ihre Menschlichkeit, unterstreicht ihre menschliche Tragik, zerstört die festgefügte Vorstellung beziehungsweise den Mythos ihrer Ausgestoßenheit und Gefühllosigkeit und wirkt so – durch das Drama einer erschütternden Wirklichkeit – entscheidend auf Peras endgültige moralische Wandlung ein.]

gesättigt. Er stilisiert sich selbst als Kentaur,⁴⁸¹ anspielend auf seine Beinlosigkeit, aber auch auf die spezifischen Eigenschaften des Mischwesens, die er in sich spürt. Er erlebt sich in ebendieser Beinlosigkeit, als er die Küchentür aufschlägt und seine Mutter aufgehängt am Fenster sieht. Das abstrakte Denken in Symbolen und Mythen mischt sich mit der konkreten Darstellung des Körpers, der Leiche einer Frau. Als erste Reaktion wischt er den Kot unter Tankosava weg, wodurch die Erzählung wieder in den ekelerregenden Bereich führt. Die optische Dimension des Ekels wird neben der olfaktorischen hervorgehoben.

Međutim, konačno sam poverovao, mada ne znam zašto, da je to baš ono što vidim, da je Tankosava zaista izvršila samoubistvo, tek kada sam video lokvu izmeta na žutim pločicama ispod moje majke. [...] Rešio sam da je obrišem ispod moje majke pre nego što je iko vidi, i znao sam da je to najvažnije i jedino važno što bi trebalo uraditi. [...] Izmet treba svakako izbrisati... [...] Poslednji put nagnut nad kofu, zagledan u mutnu vodu koja sigurno sakriva neku sliku samo što ja ne mogu da je vidim, odjednom sam počeo da bljujem, u mutnu vodu što skriva sliku. [...] Zagledan u mutljag samo zato što nemam snage da se dignem, odem, udavim, smislim bilo šta, sa neverovatnom živošću verujem tada da će se dogoditi nešto u kanti, da u kanti nešto mora da se dogodi, i to veoma brzo, svakako pre nego što ću skloniti pogled sa površine i mutljaga koji se još komeša.⁴⁸² (Selenić 1968, 267ff.)

⁴⁸¹ „Kao što mogu da zamislim tupavu ravnodušnost pelionske, iznenada od pozadi opaljene kobile, tako isto, ili još bolje, mogu da zamislim preživarsku mirnoću sa kojom se Tankosava rukama oduprla od drveta na našoj fidelovačkoj njivici, dok je Miloje rastura od pozadi svojom velikom pelionskom kitom; ili Miloja kao Zevsa koji je, uzevši konjsko obličje, iz osвете napravio Iksionovoj ženi dete Piritusa; ili Peritusa, kako bih se ja zvao, da nisam Srbin već da sam Grk, i da sam odrastao na Olimpu umesto na Senjaku. Moje kentaurisko poreklo zaista može temeljno da se obrazloži i da se brani kao solidno zasnovana hipoteza, mada još nije dovoljno izmistifikovano da bi postalo skotološki mit kome se može dugo i bez pravih dokaza verovati.“ (Selenić 1968, 101) [So wie ich mir die stumpfe Gleichgültigkeit einer pelionischen, plötzlich von hinten geschlagenen Stute vorstellen kann, so – oder noch besser – kann ich mir die wiederkäuende Gelassenheit vorstellen, mit der sich Tankosava mit den Händen gegen einen Baum auf unserem Feld in Fidelovac abstützte, während Miloje sie von hinten mit seinem großen pelionischen Schwanz durchpflügte; oder Miloje als Zeus, der in Pferdegestalt aus Rache Ixions Frau ein Kind zeugte – Pirithoos; oder Perithoos, wie ich wohl hieße, wäre ich kein Serbe, sondern ein Grieche und auf dem Olymp aufgewachsen statt in Senjak. Meine kentaurische Herkunft lässt sich tatsächlich gründlich begründen und als solide Hypothese verteidigen, obwohl sie noch nicht ausreichend mystifiziert ist, um zu einem skotologischen Mythos zu werden, an den man lange und ohne echte Beweise glauben kann.]

⁴⁸² Doch schließlich glaubte ich – obwohl ich nicht weiß, warum – dass es genau das war, was ich sah, dass sich Tankosava tatsächlich das Leben genommen hatte, erst als ich die Lache aus Kot auf den gelben Fliesen unter meiner Mutter sah. [...] Ich beschloss, sie unter meiner Mutter wegzuwischen, bevor sie jemand sieht, und ich wusste, dass

Der Tod der Mutter wird mit den Schuldgefühlen des Sohnes vermischt. Um die Stelle zu reinigen, an der ihre Leiche liegt, nachdem er sie vom Fenster abgehängt hat, muss er seinen Ekel überwinden, um die Spuren der Schande vom Boden zu wischen. Nachdem er alles abgeschlossen hat, kann er sich nicht mehr zurückhalten und übergibt sich. Im Zusammenhang mit der Konstellation voller antiker Assoziationen erscheint dann im Eimer ein zu deutendes Bild: Diese letzte Kette von Assoziationen bringt den Erzähler in die Nähe der Rolle des Wahrsagers. Er kann sich allerdings nicht als Pythia verwirklichen. Seine Kenntnisse über die Kunst der Zukunftsvorhersage sind begrenzt und bleiben im trüben und dreckigen Putzwasser unrealisiert.

Die letzte Stufe der drastischen Körperdarstellung liegt in der detaillierten Beschreibung von Tankosavas Leiche. Nachdem die Polizisten die Tatbestandsaufnahme beendet haben, kann sich der Erzähler noch einmal auf das Gesehene konzentrieren. Und das ist nicht angenehm; es ist im Roman die finale Darstellung des Zerfalls. Die körperliche Selbstzerstörung der Mutter, die wie eine heilige Figur erscheint, die von fremden und feindlichen Menschen angegriffen wurde, korrespondiert mit dem moralischen Zerfall, der seit dem Kriegsende innerhalb der Familie die Oberhand gewonnen hat.

Sa blagim, nepatetičnim čuđenjem zastao sam nasred kuhinje i nekoliko sekundi posmatrao Tankosavinu glavu koju sam tek tada prvi put video, mada je sigurno bila na njenim četvrtastim ramenima i ranije, dok sam čistio izmet. Oči su joj bile izbuljene. Jezik joj je ispao iz usta, kako to već biva kod obešenih. Ništa neobično, dakle. Izgledalo je kao da je progutala riblju kost, ili kao da će sad da se zakašlje, krupno i zrelo, posle čega će se oči vratiti pod njene guste, nad nosom spojene obrve. Međutim, kako kašalj nikako nije hteo da izleti iz njenog dušnika, Tankosava se okamenila u tom položaju, izmenjenog lica.⁴⁸³ (Selenić, 1968, 279f.)

das das Wichtigste und das einzig Wichtige war, das getan werden musste. [...] Der Kot muss auf jeden Fall weggewischt werden... [...] Zum letzten Mal über den Eimer gebeugt, den Blick auf das trübe Wasser gerichtet, das sicher irgendein Bild verbirgt – nur kann ich es nicht erkennen –, fing ich plötzlich an, mich zu übergeben, ins trübe Wasser, das das Bild verbirgt. [...] Den Blick auf die Brühe gerichtet, nur weil ich keine Kraft habe, aufzustehen, wegzugehen, mich zu ertränken, mir überhaupt irgendetwas zu überlegen, glaube ich in diesem Moment mit unglaublicher Lebendigkeit, dass etwas im Eimer geschehen wird, dass im Eimer etwas geschehen muss, und zwar sehr bald, auf jeden Fall bevor ich meinen Blick von der Oberfläche und der sich noch bewegenden Brühe abwenden werde.

⁴⁸³ Mit mildem, unpathetischem Erstaunen blieb ich mitten in der Küche stehen und betrachtete ein paar Sekunden lang Tankosavas Kopf, den ich in diesem Moment zum ersten Mal wirklich sah – obwohl er sicher schon früher auf ihren kantigen Schultern gegessen hatte, während ich den Kot wegwischte. Ihre Augen waren hervorgetreten. Die Zunge hing ihr aus dem Mund, wie es bei Erhängten eben der Fall ist. Nichts Ungewöhnliches also. Es sah aus, als hätte sie eine Fischgräte verschluckt oder als

Als wolle er dieses grausame Ende des Romans mildern, führt der Erzähler die Groteske als Stilmittel ein. Die vorgebliche Milderung erweist sich sofort als illusorisch. Der Träger der Groteske⁴⁸⁴ ist eine im Verlauf des Romans marginale Figur – Sveta bez uveta (der ohrlose Sveta). Sveta ist ein alter Mitkämpfer Milojes, der jedes Jahr am Ersten Mai zu Besuch kommt, um Tankosava zum Tag der Arbeit zu gratulieren. Danach zieht er sich mit Tankosava in die Küche zurück, trinkt Schnaps und isst Häppchen. Er war der einzige, der sie besucht; und jetzt, zufällig, bringt sie sich am Tag der Arbeit um. Just als ihre Leiche herausgetragen wird, kommt Sveta wieder zu Besuch:

Vidim, ulazi Sveta, vidim žustro šepesa preko modernog parketa, put mrtvog Miloja, vidim ruku ispruža, nestvaran, jer je neverovatno živ, vidim govori: „Dobra ti sreća, komandiru! Čestitam praznik radnog naroda“ – i blista kao srebrni escajg, ispravan, obrijan, u braon odelu sa mašnom na lastiš, svež od prohladnog majskog jutra, vidim, ali ne čujem ništa.⁴⁸⁵ (Selenić 1968, 288)

Der Roman endet somit mit einer vaudevillehaften Szene, wenn sie auch etwas Tragisches in sich hat. Jemand, der nichts versteht, kommt feierlich in das Haus, das vor Erstaunen erstarrt ist. Damit wird der Kreis des Sterbens geschlossen. Etwas, was im Krieg begann, erreicht in der sozialistischen Gegenwart unerwartet seinen tragischen Höhepunkt. Selenićs Roman etabliert sich, wie auch viele nach ihm und nur wenige vor ihm, als politischer und gesellschaftskritischer Text *par excellence*.

Fußballkönig. Ivan Ivanovićs Crveni kralj

Der letzte Text, mit dem ich mich beschäftige, gehört nicht zum Kanon der Prosa des neuen Realismus. Der Roman *Crveni kralj* (*Der rote König*, 1972) des eher unbekannten und randständigen Autors Ivan Ivanović scheint in die-

müsste sie gleich kräftig und reif husten, woraufhin sich ihre Augen wieder unter ihre dichten, über der Nase zusammengewachsenen Brauen zurückziehen würden. Doch da der Husten einfach nicht aus ihrer Luftröhre kommen wollte, erstarrte Tankosava in dieser Haltung, mit entstelltem Gesicht.

⁴⁸⁴ An einer Stelle im Roman bezeichnet der Erzähler seine Mutter als grotesk: „Sećam se da nas je zatim na vratima naše kuće dočekala sablasna i groteskna prilika moje zabradene majke.“ (Selenić 1968, 217) [Ich erinnere mich, dass uns dann an der Tür unseres Hauses die gespenstische und groteske Gestalt meiner verschleierte Mutter empfing.]

⁴⁸⁵ Ich sehe, Sveta kommt herein, ich sehe, wie er eilig über das moderne Parkett humpelt, in der Richtung des toten Miloje, ich sehe, wie er die Hand ausstreckt, unwirklich, weil er unglaublich lebendig ist, ich sehe, wie er sagt: „Viel Glück, Kommandant! Ich gratuliere zum Feiertag des werktätigen Volkes“ – und er glänzt wie silbernes Besteck, ordentlich, rasiert, im braunen Anzug mit einer Gummibandschleife, frisch vom kühlen Maienmorgen, ich sehe es, aber ich höre nichts.

sem Kontext trotzdem wichtig. Er erfüllt mindestens zwei Kriterien, die ich als maßgeblich für diese Ausrichtung der serbischen Literatur herausgestellt habe: auf der formalen Ebene die Technik des *Skaz* und auf der thematischen Ebene die Provinz. Dazu kommt die politische Brisanz: Der Roman wurde kurzzeitig verboten und gegen seinen Autor wurde ein politischer Prozess angestrebt, in dessen Verlauf ihm zwei Jahre Gefängnisstrafe angedroht wurden. Zu einer Verurteilung kam es nicht, aber es ist merkwürdig, dass der 1969 geschriebene Roman drei Jahre auf seine Veröffentlichung warten musste: Er wurde erst 1972 publiziert. Warum hat sich solch eine Drohkulisse um ihn aufgebaut? Ivanović behandelt in dem Roman ein tief in die jugoslawische Gesellschaft greifendes Thema: den Fußball. Dazu kommt, dass er eine Affäre thematisiert, die die Fußballwelt in ihren Fundamenten erschütterte. Er schrieb einen Roman, in dem sich wahre Menschen mühelos in den fiktiven Figuren erkennen konnten. Da diese Menschen auch einflussreich waren, liegt es nahe, die Verfolgung des Autors als eine politische zu betrachten.

Der historische Hintergrund lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Im Jugoslawien der 1950er- und frühen 1960er-Jahre gab es offiziell keinen professionellen Sport. Die Spieler waren fingiert angestellt, meistens bei der Jugoslawischen Volksarmee oder bei der Polizei. Die Gelder für ihre Gehälter oder Ablösesummen wurden unter der Hand vergeben. Meist waren Politiker aus der zweiten Reihe in diese krummen Geschäfte verwickelt. Dieser heuchlerischen Praxis setzte die Affäre um den Fußballer Stevan Ostojić ein Ende: Sie entblößte die Machenschaften dieses Systems. Ostojić wurde von den beiden Hauptstadtclubs umworben und nahm von beiden Geld an, zuerst von Partizan Belgrad und danach von Roter Stern Belgrad. Nach der Aufdeckung wurden sowohl Ostojić als auch die Klubmanager suspendiert. Hinterher erfuhr man weiter, dass etliche Spiele manipuliert worden waren. Darüber schreibt Ivanović in *Crveni kralj* und gelangte daher in Schwierigkeiten mit den Autoritäten. Zu denen trug sicherlich auch bei, dass sein Vater während des Zweiten Weltkriegs Mitglied der Tschetnik-Bewegung war und deshalb umgebracht wurde. Diese autobiographische Geschichte findet sich in abgemilderter Form im Roman wieder: Der Vater des Fußballers ist auch Tschetnik, kam aber als solcher nicht zu Tode, sondern wurde zu einer Gefängnisstrafe verurteilt.

Der Roman erscheint formal als ein Monolog der Hauptfigur. Der Fußballer Zoran Jugović, Zoka King und später auch Džoe King genannt, erzählt die Geschichte seiner Emigration in die USA, wo er in der Liga Soccer spielt. Die Geschichte setzt in der Jetztzeit ihres Protagonisten ein und führt die Leserin in die Vergangenheit, womit sie dem Roman *Kad su cvetale tikve* ähnlich ist.⁴⁸⁶ Es

⁴⁸⁶ Die Emigration ist eine zweite Säule der Verwandtschaft zwischen den zwei Erzähltexten.

gibt aber einen wichtigen erzähltechnischen Unterschied zu Mihailovičs Roman: Während Ljuba Vrapče, nachdem er die zeitlichen Grenzen der Rahmen erzählung abgesteckt hat und sich erzählerisch in der Peripherie von Belgrad positioniert hat, seine Geschichte linear abwickelt, hält Jugović die Chronologie des Erzählstrangs nicht aufrecht. Er scheint willkürlich von einem Ereignis zum anderen zu springen, geht wieder nach Amerika, dann nach Serbien, und versucht in keinem Moment des Textes, eine kontinuierliche Geschichte zu erzählen. Das stimmt mit der Technik des *Skaz* überein, die auf keine feste, chronologische Erzählstruktur ausgerichtet ist. Dem Erzähler geht es vor allem darum, den Zustand innerhalb des jugoslawischen Fußballbetriebs in einem breiten Panorama zu erfassen.

Trotzdem, oder deshalb, gibt es eine Erzählstrategie, die es vermag, diverse Erzähllinien ineinander zu verweben und somit eine konsistente Struktur aufzubauen. Diese Strategie geht aus dem episodisch-thematischen Aufbau des Textes hervor: Der Erzähler wählt konkret thematisch organisierte Blöcke, die er im Verlauf des Textes scheinbar willkürlich organisiert. Es ist jedoch eine gleichmäßige Verteilung wiederkehrender Themen erkennbar, die der Einsatz mündlichen Erzählens teilweise bestätigt, sie dann aber wieder aufhebt. Die Geschichte ist fast ausschließlich auf die Figur des Erzählers konzentriert. Dabei versucht er nie, sich in einem besseren Licht darzustellen. Er behält eine Ehrlichkeit, die bisweilen ein zutiefst unsympathisches Bild erzeugt. Diese Selbstaussagen sind auf den letzten Teil des Romans konzentriert; den Teil, in dem King, obwohl nur 28 Jahre alt, seine Rechnungen mit sich selbst und mit seiner Umwelt begleichen will. So behauptet er: „Moja Južna Srbija se njime ponosi isto onoliko koliko se mene grozi.“⁴⁸⁷ (Ivanović 1984, 163); oder „imam gadnu narav“⁴⁸⁸ (Ebd., 165); oder: „Naprotiv, živeo sam surovo! A ja sam to što sam.“⁴⁸⁹ (Ebd., 167). All diese Aussagen vermitteln das Bild eines Mannes, der den Konventionen und Normen des guten Benehmens zutiefst abgeneigt ist, gleichzeitig aber eine Reihe negativer Klischees erfüllt. Beim Gruppieren dieser Klischees kommt man damit auf die vorher erwähnten thematischen Blöcke. Sie sammeln sich um negative Bilder, die etliche gesellschaftliche Strukturen und Erscheinungen im damaligen Serbien betreffen.

An erster Stelle befindet sich Kings Frauenbild und seine allgemeine Vorstellung von der Rolle der Frau in der Gesellschaft. King ist äußerst frauenfeindlich: Diese Einstellung setzt schon mit seinen ersten sexuellen Erfahrungen ein. Die schematische Geschichte einer älteren Frau, die sich aufgrund von Frustration in der eigenen Ehe dazu entscheidet, einen jungen, gutausse-

⁴⁸⁷ „Mein Südserbien ist genauso stolz auf ihn, wie es sich vor mir ekelt.“

⁴⁸⁸ „ich habe ein übles Temperament.“

⁴⁸⁹ „Im Gegenteil, ich habe grausam gelebt! Und ich bin, was ich bin.“

henden Mann zu verführen, steht am Beginn seiner Karriere als Frauenheld. Sein verachtendes Verhalten gegenüber Frauen wird klischeehaft durch seine Enttäuschung motiviert. Die erste Frau in seinem Leben, die Ehefrau seines geliebten Trainers und Gönners Diša, Olivera, führt ihn in die Geheimnisse der körperliche Liebe ein, verdirbt ihn dabei aber auch und pflanzt ihm einen Hass auf alle Frauen ein. „A ta Dišina Olivera bila je veliko đubre i prava stoka.“⁴⁹⁰ (Ebd., 107) In diesem Sinne geht es weiter: Der gesamte Block, in dem der Erzähler von Frauen berichtet, ist eine Aneinanderreihung von Beleidigungen und Verleumdungen. Es gibt keine einzige Frau, die sich durch irgendwelche Qualitäten auszeichnen würde. Alle werden zum Opfer des nach Macht und Herrschaft süchtigen jungen Mannes. Es geht nicht nur um die Eroberung von Groupies, die dem Charme eines Fußballstars verfallen sind. King überschreitet die Grenzen der patriarchalen Moral auch dadurch, dass er die Frauen von nahen Verwandten verführt. Nach der Ehefrau des Trainers und Gönners folgt die Ehefrau seines Bruders, bei dem er während seiner Anfänge im Fußballgeschäft schläft. Diese Frau behandelt er, weil er erste Erfahrungen schon gesammelt hat, mit Abscheu, und erniedrigt sie immer, wenn sich die Gelegenheit dafür bietet. Gleichzeitig lastet er, wenn er die eigene unmoralische Haltung moniert, die Hauptschuld den Frauen an: „Iskvario sam se na kokama! Ali tako je to u životu. Ne možeš da izadeš iz govana a da mirišeš na ljubičice.“⁴⁹¹ (Ebd., 107)

Der einzige Rückschlag, den er erleidet, ist mit der Freundin seines Cousins – es handelt sich wieder um einen Verstoß gegen die Gesetzmäßigkeiten des Patriarchats. Er ist in sie verliebt; sie geht aber nicht auf seine Avancen ein und weist ihn ab, weil er ihren intellektuellen Ansprüchen mit seiner oberflächlichen Bewusstseinsstruktur nicht genügen kann. Die Liebe, die er empfindet, ist die Liebe für eine andere Welt, in der Menschen existieren, zu denen King keinen Zugang hat, obwohl er reich und berühmt ist – oder gerade deswegen. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie er an dem Mädchen keinen Gefallen findet und trotzdem anfängt sie zu lieben:

Ali ko je Branka? Da se čovek upiša od smeha: brucoškinja iz Gornjeg Milanovca koja piše pesme i objavljuje ih u novinama što koštaju tri banke! Idi, molim te! Pa bar da je neka lepotica. A ona nema grudi, nema dupe, tvigi! Shvatam da se čovek zaljubi u filmsku glumicu, lepoticu. Ali da se zacopa u jednu Branku iz Gornjeg Milanovca u Srbiji! E to je da čovek sam sebi poklopa muda!⁴⁹² (Ebd., 121)

⁴⁹⁰ „Und diese Olivera von Diša war ein richtiges Miststück und ein echtes Vieh.“

⁴⁹¹ „Ich habe mich an den Weibern verdorben! Aber so ist das Leben. Man kann nicht aus der Scheiße rauskommen und nach Veilchen duften.“

⁴⁹² Aber wer ist denn Branka? Da könnte man sich vor Lachen in die Hose machen: eine Studienanfängerin aus Gornji Milanovac, die Gedichte schreibt und sie in Zeitungen veröffentlicht, die drei Dinar kosten! Ach komm, bitte! Wenn sie wenigstens eine

Er behauptet, er hätte seine Niederlage sportlich ertragen. Branka bleibt für ihn eine Episode in der Reihe erfolgreicher und gefühlloser Eroberungsgeschichten.⁴⁹³

Der nächste thematische Block, den der Roman aufbaut, befasst sich mit der Macht, die in der physischen Abrechnung mit Gegnern liegt. Die rohe Gewalt, die eigentlich im Fußball stilisiert werden soll, bricht in *Crveni kralj* in regelmäßigen Abständen regelrecht aus. Wir sehen Szenen, die mit denjenigen aus *Kad su cvetale tikve* weitgehend korrespondieren. Die Gewalt entfaltet sich bei Ivanović in einer wahrhaft sinnlosen Orgie. Sein Erzähler stellt zwar seine Abneigung gegen Gewalt dar, behauptet aber gleichzeitig, dass er ihr nicht aus dem Weg gehen werde, wenn es zu ihrer Anwendung kommen müsse. In realistischer Manier werden die Kämpfe von Vorstadtbanden dargestellt, die sich oft um die Frage der angeblich verlorenen Ehre drehen. Alle Gewaltakte im Roman sind von großer Grausamkeit gekennzeichnet. Der „Held“ stellt sich in gutem Licht dar: „Što se mene tiče, ja sam u svim mamljažama bio fer.“⁴⁹⁴ (Ebd., 138) Daraufhin widerspricht er sich jedoch selbst, als er erklärt, er benutze in Schlägereien einen Sonderschlag: „Tek – primenim jedan udarac, koji se ne može naučiti u boksterskoj sali, ali koji je strašniji od bilo kojeg boksterskog udarca, i koji upotrebljavaju samo iskusni mamljaši i kavgađžije – razoran udarac glavom.“⁴⁹⁵ (Ebd., 142) Die Schlägerei ist durch

Schönheit wäre. Aber sie hat keine Brüste, keinen Hintern – Twiggy! Ich verstehe ja, dass man sich in eine Filmschauspielerin oder eine Schönheit verliebt. Aber dass man sich in irgendeine Branka aus Gornji Milanovac in Serbien verknallt! Das ist wirklich so, dass man sich selbst in den Hintern treten möchte!

⁴⁹³ Hier kann wieder eine Parallele zur Sanfttheit von Ljuba Vrapče gezogen werden. Die zwei *Skaz*-Erzähler könnten in ihren Beziehungen zu Frauen nicht unterschiedlicher sein: Beide sind zwar Sprösslinge der Kultur des Patriarchats, wobei der eine schützende, der andere eine abweisend-abscheuliche, aggressiv-dominierende Version verkörpert.

⁴⁹⁴ „Was mich betrifft, ich war in allen Schlägereien fair.“ Eine ähnliche Selbstrechtfertigung liegt in seiner Aussage, dass er Frauen gegenüber nie, bis auf einmal, gewalttätig geworden sei. Es scheint, dass dieses ein Mal vollkommen ausreichend ist, um ihn als eine abscheuliche Figur wahrzunehmen. Seine Verteidigung ist, dass das vergewaltigte Mädchen sowieso eine Prostituierte war, die sich ihm verweigert hat, weil sie einfach kapriziös war; dazu kommt die Erklärung, dass sie nur deswegen davon abgesehen hat, ihn anzuzeigen, weil ihr Geld dafür bezahlt wurde. „Pare su date iz crnog fonda Kluba. *Krila Jugoslavije* su imala, kao i svi drugi klubovi, crni fond. Tako sam se izvukao.“ (Ebd. 116) [Sie erhielt das Geld aus dem schwarzen Fonds des Klubs. Die *Flügel Jugoslawiens* hatten – wie alle anderen Klubs auch – einen schwarzen Fonds. So bin ich da rausgekommen.]

⁴⁹⁵ Ich setze nur einen einzigen Schlag ein – einen Schlag, den man in keiner Boxhalle lernen kann, der aber furchterregender ist als jeder Boxschlag und den nur erfahrene Schlägertypen und Raufbolde anwenden – einen vernichtenden Kopfstoß.

das arrogante Benehmen des Gegners verursacht und motiviert, so will es der Erzähler zumindest verstanden wissen. Im Hintergrund steht die Beziehung zu Frauen: Die beiden Begleiterinnen der Kontrahenten sind während der Auseinandersetzung anwesend und können Kings vermeintliche Überlegenheit bezeugen – dieser erlebt damit eine erneute Validierung seiner maskulinen Superiorität.⁴⁹⁶

Der letzte große thematische Block, den der Erzähler konstruiert, konzentriert sich auf den Fußballsport und die ihn prägenden Machenschaften. Hier zeigt der Erzähler seine zynische Seite. In diesem Segment des Erzähltextes sind mehrere Unterthemen versammelt, die sich auf den Vergleich zwischen Jugoslawien und den USA, der Begegnung des „Helden“ mit der fremden Welt, seine Kenntnisse der korrupten Strukturen innerhalb des Profifußballs und auf weiteres beziehen. Als solche sind sie für eine Abwicklung von Auto- und Heterostereotypen geeignet, was King zusätzlich als Rassisten entlarvt. Seine Begegnung mit Amerika bedeutet, dass er dort auch auf Menschen anderer Hautfarbe trifft. Seine Reaktion auf sie ist genauso vorhersehbar wie unangenehm: „Na olimpijskim igrama u Meksiku, nigeri su zezajući se osvajali zlatne medalje! U finalu sto metara bili su sve sami Crnci! A na tri kilometra stiplčeza pobedili su pastiri iz Kenije! Treba samo da se afrički nigeri najedu! A kad se to jednom desi onda će prvak sveta u fudbalu biti Nigerija ili Zambija!“⁴⁹⁷ (Ebd., 159) Seine Abneigung gegenüber Menschen anderer Hautfarbe steht parallel zu seinem feindlichen Frauenbild. Schwarze befinden sich auf der gleichen, niedrigen Stufe wie Frauen, vielleicht noch ein bisschen tiefer auf seiner Werteskala.

Wie steht es um den Fußball selbst, die höchste Errungenschaft des sportlichen Lebens in Jugoslawien? Was gibt er seinen besten Protagonisten? Die Antwort ist wieder ernüchternd: Die Sportart ist verseucht von Spielmanipulationen, von Machenschaften im Transfergeschäft, von internalisierter Korruption. Wie schon am Anfang erwähnt tritt der Roman in dieser Erläuterung in engste Beziehung mit der Wirklichkeit. Größtenteils basiert er in diesem Segment auf authentischen Ereignissen, die aus dem Erzählprisma seines „Helden“ dargestellt werden. Die Stimme des Autors ist deutlich als eine kritische hörbar, die sich gegen Missbrauch und Kriminalität ausspricht.

⁴⁹⁶ Diese Szene ist wieder mit derjenigen zu vergleichen, in der Ljuba Rache an Apaš nimmt. Während er dabei Gewissensbisse erlebt und den moralischen Sinn seiner Tat ständig hinterfragt, entbehrt Kings Handlungsweise jeglicher ethischen Gedanken. Er handelt, wie er handelt, weil er so handeln muss.

⁴⁹⁷ „Bei den Olympischen Spielen in Mexiko haben die Neger im Scherz Goldmedailen gewonnen! Im Finale des Hundertmeterlaufs waren lauter Schwarze! Und im 3000-Meter-Hindernislauf haben Hirten aus Kenia gewonnen! Die afrikanischen Neger müssen sich nur einmal richtig sattessen! Und wenn das passiert, dann wird Nigeria oder Sambia Fußballweltmeister!“

Sie beschränkt sich nicht nur auf den Sport, sondern geht tiefer, in die Verflechtung des Fußballs mit den politischen Strukturen und den daraus resultierenden Aberrationen, die die ganze Gesellschaft in ihren Sog ziehen. Dieser Teil des Romans bleibt – auch wegen seiner unverhohlenen Botschaft – hinter ästhetischen Kriterien zurück. Aber es scheint, dass es dem Autor darum nicht primär ging. Es war ihm wichtiger zu zeigen, dass in einer Gesellschaft, die stolz auf ihre sozialistische gesellschaftliche Entwicklung ist, die Doppelmoral Oberhand gewonnen hat. Deshalb muss der Text seinen Protagonisten als einen negativen Helden gestalten, der nicht nur im Sport, sondern in keiner Hinsicht ein Vorbild ist – oder, wie King selbst formuliert, als er einen Vergleich zwischen sich und seinem Mitspieler mit dem eindeutigen Spitznamen „Miris“ (Duft) zieht: „Miris je, za razliku od mene, uvek bio dobar, poslušan, miran. Nikad se nije pobunio, nikad nije napravio nikakav skandal.“⁴⁹⁸ (Ebd., 163) Damit nimmt die Geschichte von Zoka King, dem bösen Mann aus der Provinz, ein unehrenhaftes Ende. Wie kann es auch anders sein bei einem Mann, der aus Kurvingrad kommt – aus der „Hurenstadt“?

Schluss

Es ist ersichtlich geworden, dass die serbische Prosa des neuen Realismus nicht in allen Facetten des Erzählens einheitlich ist, aber dass sie etliche Gemeinsamkeiten bietet, die es erlauben, sie als eine Literatur zu betrachten, die von einer gemeinsamen Poetik geleitet ist. Maßgeblich dafür ist, dass alle Beispiele Themen aus dem zeitgenössischen Leben behandeln. Dazu kommt stets ein männlicher Held, der im Mittelpunkt des Geschehens steht, der grundsätzlich in der ersten Person über sich und seine Weltsicht berichtet. Es kann aber auch zu abweichenden Darstellungsmodi kommen wie bei Milisav Savić, der die Erzählung in Form der Chronik bevorzugt, oder bei Vidosav Stevanović, der Elemente des Mythologisch-Legendären, gar Phantastischen in seine hybriden Texte mischt. Diese Abweichungen erschüttern aber nicht die Grundprinzipien, die sich als eine Darstellungsweise stabilisieren, in deren Mittelpunkt die dunkle Seite des sozialistischen Alltags steht. Aus diesem Grund wählt diese Prosa den realistischen Modus und treibt ihn mit der Verwendung von naturalistischen Elementen auf die Spitze. Sie gleitet gelegentlich ins Extreme, ins Infame oder Ekelhafte ab: Dargestellt werden physische und psychische Gewalt, Frauenfeindlichkeit, Abscheu gegen moralisch verfestigte Werte. All das hat die Prosa des neuen Realismus in die Gefahr einer dauerhaften Auseinandersetzung mit den herrschenden politischen

⁴⁹⁸ „Miris war, im Gegensatz zu mir, immer brav, gehorsam und ruhig. Er hat sich nie aufgelehnt, nie einen Skandal verursacht.“

Strukturen gebracht. Zusammen mit der drastischen Sprache, die sich in exzessiver Verwendung des mündlichen Idioms äußert, erlaubt es das, sie im Rahmen des skeptischen Existentialismus zu verorten. In diesem Sinne korrespondiert sie auch mit der Kinematographie der „Schwarzen Welle“, was beide zu einer prägenden Erscheinung im Serbien der 1960er-Jahre macht.

Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass alle in diesem Kapitel untersuchten Texte ehrlose Protagonisten zu Erzählern machen und ihrer infamen Sprache insofern breiten Raum geben, ohne die damit verbundene Sprache, Diktion und Moral gutzuheißen. Im Gegenteil: Sie alle bedienen sich einer überspitzten Darstellungsweise der Infamie der Protagonisten, um die Ehrlosigkeit, Verkommenheit nicht der Protagonisten selbst, sondern der Gesellschaft auszustellen und anzuprangern, der diese Protagonisten entstammen. Erzähltechnisch wird somit eine doppelte Bewegung aufgebaut – eine aus dem dadurch als unrechtmäßig entblößten Recht und gegen das Recht gewendete Sprache.⁴⁹⁹ Eine solche Bewegung ist in den betrachteten Texten dadurch zusätzlich potenziert, dass die infame Sprache als eine sekundäre ausgestellt wird; dahinter steht die Instanz des impliziten Autors, der mit diesem Verfahren das Recht desavouiert, sei es das herkömmlich patriarchalische, sei es das jugoslawisch sozialistische, sei es das Amalgam beider. Darin liegt die politische Brisanz dieser Texte: Sie entstammen gleichermaßen aus diesem Recht – und versuchen, dagegen anzuschreiben.

⁴⁹⁹ Hier lässt sich erneut auf Geisenhanslücke hinweisen, der die Verquickung von Literatur und Recht folgendermaßen zusammenfasst: „Die Literatur der Infamie ist eine Sprache jenseits des Gesetzes, eine Sprache der Souveränität und der Selbstbehauptung, die um den schwarzen Ruhm des Verbrechens kämpft, der als ihr Pendant zur Ehrlosigkeit gilt.“ (Geisenhanslücke 2014, 11)