

12. Das Kind im Karneval

Bora Ćosićs Priče o zanatima und Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji

Die Erzählsammlung⁵⁰⁰ *Priče o zanatima* (*Im Ministerium für Mamas Angelegenheiten. Die Geschichten über alle möglichen Gewerbe*, 1966)⁵⁰¹ und der kurze Roman *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (*Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution*, 1969) des serbischen Autors Bora Ćosić stellen einen markanten Punkt in der jugoslawischen Nachkriegsliteratur dar. Dass die beiden zudem in den 1960er-Jahren verfasst und veröffentlicht wurden, positioniert sie an einer zentralen Stelle in meinen Untersuchungen zu dieser Periode. Weiterhin ausgehend von den beiden dominanten Modi des Erzählens, dem existentialistischen und dem karnevalesken – wobei immer wieder betont werden muss, dass sie selten in eindeutiger Reinform zu finden sind –, lässt sich behaupten, dass diese zwei Texte sich am stärksten dem reinen Karneval⁵⁰² nähern. Dafür sind zwei Gründe zu nennen: An erster Stelle der prachtvolle Humor, an zweiter eine Verfremdung der dargestellten Wirklichkeit durch die Übernahme der Perspektive eines Kindes.⁵⁰³ Angela Richter bemerkt dazu: „Wider den Duktus konventioneller autobiographischer Darstellung wird hier ein infantiler Erzähler bemüht, der die Auswirkungen plötzlicher Verän-

⁵⁰⁰ In seiner einflussreichen Studie *Proza u trapericama* (Flaker 1983) bezeichnet Aleksandar Flaker auch *Priče o zanatima* als Roman. Diese Zuordnung scheint mir allerdings nicht überzeugend. Der Text verweigert sich einer romanesken Konsistenz und insistiert auf einer fragmentarischen Form, die lediglich durch gleichbleibende Figuren zusammengehalten wird.

⁵⁰¹ Aus Gründen, die literaturwissenschaftlich nicht unbedingt korrekt sind, benutze ich die Ausgabe von 1980, die mit der Erstausgabe von 1966 nicht identisch ist. Sie ist um elf zusätzliche Geschichten erweitert und hat weitere textuelle Unterschiede. Trotzdem scheint mir, dass sich Ćosićs Poetik im Wesentlichen nicht geändert hat, da er vierzehn Jahre später die gleiche Thematik aus dem gleichen Blickpunkt bearbeitete. Die Ausgabe von 1980 entstammt ferner der Edition von Ćosićs gesammelten Werken; somit ist sie die offizielle Version des Textes im Sinne einer Fassung letzter Hand.

⁵⁰² Auch Predrag Brebanović hebt den Karneval als stilistisches Mittel und poetisches Prinzip der frühen Prosa von Ćosić hervor: „Zapravo se iz pripovedačeve vizure čitava revolucija, ne isključujući ni sadizam à la ‚Itchy & Scratchy Show‘, sagledava kao karneval.“ (Brebanović 2006, 63–64) [Aus der Perspektive des Erzählers erscheint die ganze Revolution – einschließlich des Sadismus à la Itchy & Scratchy Show – tatsächlich wie ein Karneval.]

⁵⁰³ Brebanović erklärt Ćosićs Entscheidung, die Perspektive des Kindes zu übernehmen, teilweise mit biographischen Gründen: Er habe sich bei seiner Arbeit in der Verlagsbranche vornehmlich mit dem Herausgeben von Kinderliteratur beschäftigt. (Brebanović 2006, 20f.) Seine Arbeit in diesem Bereich gipfelte in der Aussage, dass „eine ganze Generation (von Makavejev bis Vučićević) für den kindlichen Leser arbeitet oder arbeiten könnte.“ (Ćosić 1965, 19. Zitiert nach Brebanović 2006, 23)

derungen historischer Rahmenbedingungen auf die serbischen kleinbürgerlichen Strukturen in Belgrad in heiter-grotesker Weise beobachtet.“ (Richter 2013, 249) Diese Formulierung steckt sowohl die Erzählstruktur als auch ihre Verankerung im historischen Kontext ab. Beide Bücher sind in ihrem Aufbau komplementär zueinander und sie determinieren unterschiedliche Erzählmodi, die das gleiche Thema in der Form der Kurzgeschichte bzw. des Kurzromans aufgreifen: das Erwachsenwerden in Krisenzeiten.

Eine erzähltechnische Annäherung ergibt sich aus der infantilen Perspektive, die sich auch deshalb für den Einstieg in die Analyse anbietet. Noch wichtiger ist es, zu enträtseln, welche Bereiche der Lebenswelt diese kindliche Perspektive in diesen Texten narrativ zu erschließen versucht. Die Titel dienen hier als Wegweiser. Die Erzählsammlung apostrophiert das Handwerk bzw. die Gewerbe, der Roman die Revolution. Ich gehe chronologisch vor und widme mich zuerst dem früheren Buch. Auch wenn beide Texte die Figuren und die Erzählzeit teilen, sind sie auf eine komplexe Art und Weise unterschiedlich. Es erscheint wichtig, diese Unterschiede hervorzuheben.

Priče o zanatima. *Jugoslawische Sprichwörter*

Eine erhellende Einführung in dieses Buch von Bora Ćosić bietet ein Vergleich mit zwei berühmten Gemälden von Pieter Bruegel dem Älteren – *Die niederländischen Sprichwörter* und *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* (beide 1559). Ich werde keine ausführliche Analyse der Bilder liefern; mein Ziel ist es vielmehr, die sowohl thematischen als auch formalen Elemente hervorzuheben, die eine Affinität auf der Ebene des Verfahrens zwischen den beiden Künstlern belegen, obwohl sie 500 Jahre trennen. In diesem Zusammenhang werde ich die Anbindung Ćosićs an die jugoslawische Zwischenkriegsavantgarde und deren intensive Rezeption Bruegels betonen.⁵⁰⁴

Auf Bruegels Gemälde *Die niederländischen Sprichwörter* sind die Sprichwörter in einem „buchstäblichen“ Sinn dargestellt, sodass ihre Interpretation sozusagen eine Übersetzung der allegorischen Bedeutung in die Sprache der Realität verlangt. Dadurch entstehen Effekte, die auf weitreichende Weise mit Komik,

⁵⁰⁴ Es gibt keine direkten Beweise, dass Ćosić Bruegels Malerei rezipierte. Trotzdem ist seine Verbindung mit der klassischen Avantgarde mehr als offensichtlich, und diese pflegte, vor allem durch ihren wichtigsten Vertreter Miroslav Krleža, aber auch durch Marko Ristić, eine enge Beziehung zu der flämischen Malerei. In Krležas Überlegungen zur Malerei nimmt, neben Bruegel, auch Hieronymus Bosch eine prominente Stelle ein. Die beiden werden sowohl in seinen nichtliterarischen (in Tagebüchern und Reiseliteratur) als auch literarischen (im Roman *Povratak Filipa Latinovića*) Texten thematisiert. Krleža ist seinerseits ein zentraler, geradezu obsessiver Bezugspunkt in Ćosićs Schaffen. Manche hybriden Romane aus den 1980er-Jahren verfasste er in einer regelrechten Imitation des Stils und Duktus seines Vorbilds, so z. B. *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže* (*Geschäfte, Zweifel, Träume des Miroslav Krleža*, 1983) oder *Doktor Krleža* (1988). Über die Beziehung Krležas zu Bruegel cf. Flaker 1982, besonders 155–159.



Abb. 17 Pieter Bruegel der Ältere: Die niederländischen Sprichwörter.
https://de.wikipedia.org/wiki/Die_niederländischen_Sprichwörter#

mit der Groteske und letztendlich mit dem Karneval⁵⁰⁵ verbunden sind. Das Kunstverfahren zielt auf eine Verfremdung ab, aber die allegorische Deutung wie auch die Darstellung beschränken sich nicht auf den Bereich eines übertragenen Sinnes. Durch eine zwar teilweise schematisierte aber dennoch realistische Zeichenweise nähern sich die Bilder der Wirklichkeit der dargestellten Welt an und weichen einem ausschließlich allegorischen Modus aus. Es ist somit nicht nur eine allegorische Darstellung des Menschen und seiner allgemeinen Position in der Lebenswelt, sondern auch eine realistische Darstellung des Alltags in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts. Dabei sind die abgebildeten Figuren auch bei herkömmlichen Arbeiten zu beobachten, die sie eindeutig als Träger bestimmter Gewerbe ausweisen. Wie allegorisch auch immer diese Tätigkeiten zu verstehen sind – gemeint ist ihre narrative Funktion als Sprichwörter –, sind sie doch auch Stütze des Alltäglichen.⁵⁰⁶ Hinzu kommt eine

⁵⁰⁵ Die einflussreiche Studie von Wilhelm Fraenger setzt im Untertitel eines der zentralen Merkmale des Karnevals fest: „die verkehrte Welt“ (Fraenger 1999).

⁵⁰⁶ Um diese paradoxe Situation zu verdeutlichen, führt Wolfgang Kayser neben Realistischem und Komischem das Groteske als eine dritte poetologische Möglichkeit ein: „Uns aber ergab sich als das Wesen des Grotesken, daß es sich nicht um ein unverbindliches Eigenreich und völlig freies Phantasieren handelt (das es gar nicht gibt). Die groteske Welt ist unsere Welt – und ist es nicht. Das mit dem Lachen gemischte Grauen

gezielte Ausblendung oder zumindest teilweise eine Suspendierung der Perspektive, was das Gefühl nicht nur von räumlicher Einheit, sondern auch von Gleichzeitigkeit vermittelt. Eine parallele Existenz in Raum und in Zeit dient dazu, die Aufmerksamkeit der Beobachterin zu wecken und die Konzentration auf Details zu steigern.

Somit erscheinen etliche dieser Vignetten in ihrer Gesamtheit als kleine nichtallegorische Darstellungen des Alltagslebens.⁵⁰⁷ In ihnen und mit ihnen kommt es zu einer Vermischung diverser menschlicher Tätigkeiten, was nachdrücklich die Problematik der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen betont. In einer solchen Konstellation gewinnt die räumliche Dimension einen zusätzlichen Vorteil gegenüber der zeitlichen; das wiederum führt zu einem Verfahren der Erzeugung von Simultaneität, wie es für die viel spätere Kunst der Avantgarde typisch und schließlich prägend wird. Daraus ergibt sich, dass die formale Gestaltung beider Kunstwerke im Mittelpunkt steht, nicht ihr thematischer Inhalt. Sowohl Bruegel als auch Ćosić zielen darauf ab, das Gleichzeitige als gestalterisches Moment hervorzuheben. Die meisten Interpretationen der Gemälde Bruegels sind darauf konzentriert, die allegorische Bedeutung der dargestellten Handlungen zu entdecken und sie mit existierenden Sprichwörtern in Einklang zu bringen. Sie vernachlässigen dabei, dass die dargestellten Akteurinnen und Akteure Handlungen ausführen, die auch außerhalb des allegorischen Interpretationscodes ihre Bedeutung haben. Am erstaunlichsten an dem Bild ist, wie es die Sprichwörter in ihrer wortwörtlichen Bedeutung umsetzt und mit diesem Verfahren ad absurdum führt, nur, um sie dann in verändertem Kontext erneut für eine mehrfache Deutung freizugeben. Dazu bemerkt Jürgen Müller: „Die eigentliche Leistung der Tafel besteht gerade darin, dass wir zunächst den Eindruck haben, als würden hier Menschen mit der größten Selbstverständlichkeit ihren alltäglichen Aufgaben nachgehen, bis wir erkennen müssen, wie unsinnig die Handlungen der im Bild dargestellten Menschen sind.“ (Müller 2000, 30)

Diese Interpretation macht zwei Bildkomponenten zum Ausgangspunkt meiner Analyse, die mit Krleža und somit mit Ćosić in Verbindung zu bringen sind. Zum einen erscheint die Simultaneität der dargestellten Welt in

hat seinen Grund eben in der Erfahrung, daß unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt sich unter dem Einbruch abgründiger Mächte verfremdet, aus den Fugen und Formen gerät und sich in ihren Ordnungen auflöst.“ (Kayser 1960, 27)

⁵⁰⁷ Als solche gehören sie eindeutig zur Genreszene, einer Richtung in der niederländischen Malerei, die sich intensiv mit dem Alltag in einem realistischen, nicht allegorischen, Modus beschäftigt hat. Wayne Franits betont den Einfluss Bruegels auf holländische Genremaler wie z. B. David Vinckboons: „Vinckboons has included an absolute wealth of detail here aided by his tilted composition which causes the space to recede upward rather than backward. This compositional device, commonly termed ‘bird’s-eye perspective’, is ultimately derived from the work of Breugel the Elder and other Flemish sixteenth-century landscape specialists.“ (Franits 2004, 54)



Abb. 18 Pieter Bruegel der Ältere: Der Kampf zwischen Karneval und Fasten.
https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Kampf_zwischen_Karneval_und_Fasten

formaler Hinsicht als eine Abschaffung des Räumlichen zugunsten des Zeitlichen; zum anderen fällt die groteske Darstellung auf, die als Mittel benutzt wird, um die karnevaleske, verkehrte Welt zurechtzubiegen, und um sie noch einmal als real zu erfassen, nur um sie dann in einer finalen Aktion als noch grotesker, noch komischer wahrzunehmen, als es auf den ersten Blick der Fall war. Krleža bringt im Zusammenhang mit Bruegel „die teuflische Simultaneität“ ins Spiel, sowohl in seiner Reiseliteratur *Izlet u Rusiju* (*Ausflug nach Russland*, 1925) als auch im Roman *Povratak Filipa Latinovicza* (*Die Rückkehr des Filip Latinovicz*, 1932).⁵⁰⁸ Es erscheint wichtig, die Symbiose zwischen Karneval und Simultaneität wahrzunehmen, die von Bruegel über Krleža zu Ćosić führt, wodurch sich eine in der Forschung bis jetzt noch nicht berücksichtig-

⁵⁰⁸ Aleksandar Flaker betont, dass Krleža eine Verbindung zwischen Bruegels „Brabant“ und Kroatien herstellt; diese Parallele zieht er aus den Gemälden des flämischen Malers, die er im Wiener Kunsthistorischen Museum sah. Für Krleža nimmt dabei der Begriff der Simultaneität eine zentrale Stelle ein, womit Bruegel in die Nähe der Avantgarde gerückt wird. (Flaker 1982, 157) Krleža, meint Flaker, erlebe den Roten Platz in Moskau „u znaku stoljetnih perspektiva i nemirnog simultaniteta žive Bruegelove slike.“ (Ebd.) [im Zeichen jahrhundertalter Perspektiven und in der unruhigen Gleichzeitigkeit des lebendigen Bilder Bruegels.]

te Perspektive öffnet. Die *Niederländischen Sprichwörter* bringen die Groteske mit dem Karneval in eine untrennbare Verbindung.⁵⁰⁹

Diese These findet ihre Bestätigung in dem zweiten zu betrachtenden Gemälde von Bruegel. Es trägt den Karneval gar explizit im Titel. Auch dieses zeigt die für Bruegel typische synchron-simultane Darstellung mit enzyklopädischem Wissen über die Welt im Mittelpunkt. Dieses Wissen ist wieder mit einer allegorischen Komponente gesättigt: Die Allegorie begrenzt sich nicht nur auf die dargestellten Figuren, sondern betrifft auch zwei diametral entgegengesetzte Wahrnehmungen – eine konservativ-dogmatische, und eine andere, die feierlich eine Verkehrung der Welt und des Alltags präsentiert.⁵¹⁰ Beide kreuzen sich im geometrischen Mittelpunkt des Gemälde Bruegels, wo die Figuren des Karnevals und des Fastens in Rückansicht abgebildet sind. Jacques le Goff betont, dass diese Ambivalenz zwischen zwei Zuständen für die Idee des Körpers im Mittelalter bestimmend ist.⁵¹¹ „[A]uf der einen Seite der Dünne, auf der anderen der Dicke, auf der einen Seite Hunger und Abstinenz, auf der anderen Überfluß und das große Fressen. Dieses ständige Hin und Her beherrschte ganz ohne Zweifel den Körper des Menschen in den Vorstellungen und in der Realität des Mittelalters.“ (Le Goff 2007, 39f.) Das Körperliche ist im Bild determinierend. Dadurch bringt Bruegel eine Spaltung von zwei Lebenssphären zum Ausdruck, die in der Übergangszeit des Karnevals zusammenstoßen: „Der Künstler entrollt hier vor uns das umfassende Bild jener Tage an der Wende von Winter und Frühling, während der in einmaliger Drastik zwei gegensätzliche Weltanschauungen, zwei unvereinbare Arten der Lebensführung, kurz gesagt: zwei Welten aufeinanderprallen.“ (Schutt-Kehm 1983, 17) Vorwegnehmend zusammenfassend kann ich schließen, dass diese Dichotomie, die Bruegels Gemälde dominiert und determiniert, eine in der Zeit weit entfernt liegende Entsprechung in der jugoslawischen Kultur der 1960er-Jahre findet: in der parallelen Existenz von Karneval und Existentialismus, der seinerseits eine überzeugende Entsprechung in der Darstellung des Fastens als eines kargen Zustands findet, und der sich mit den letzten Momenten im Leben des Menschen auseinandersetzt. So avanciert das Gemälde zu einem Vorbild viel später ansetzender Strategien zur Erfassung der als immer komplexer wahrgenommenen Welt.

⁵⁰⁹ Daraus geht nicht hervor, dass Bruegels diese Symbiose intendiert hätte. Vielmehr handelt sich um eine Applizierung der künstlerischen Praxis auf ein Ereignis aus der Lebenswelt, die dazu dienen soll, diese Welt auf eine spielerische Art und Weise zu erklären.

⁵¹⁰ In manchen Interpretationen sind diese zwei Wahrnehmungen mit Katholizismus bzw. Protestantismus verbunden, was Bruegels Gemälde eine zusätzliche religiöse Dimension verleiht. Das ist die Hauptthese von Stridbeck (1956, 192–206).

⁵¹¹ Man kann diese etwas verengte Zeitspanne auch auf Bruegels Zeit, die eher in die Renaissance fällt, erweitern.

Somit wird es möglich, eine Beziehung zwischen dem Maler der niederländischen Renaissance und den Autoren der kroatischen Avantgarde sowie der serbischen Neoavantgarde herzustellen, vor allem weil Ćosić in *Priče o zanatima* diese beiden von Bruegel weiterentwickelten⁵¹² und konsequent applizierten künstlerischen Verfahren – Simultaneität und Groteske – auf eine innovative Art und Weise synthetisiert. Die Erzählungen werden sowohl durch eine thematische als auch durch eine narratologische Dimension zusammengehalten. Thematisch sind sie an eine Familie gebunden, die die Kriegszeit in Belgrad verbringt. Narratologisch gehören sie zusammen, weil sie alle aus der Perspektive einer einzigen Narrativinstanz erzählt werden, des kindlichen Erzählers. Diese Perspektive hat entscheidende Auswirkung auf die Gestaltung des Erzähltextes. Sie befähigt sowohl dazu, Simultaneität zum Ausdruck zu bringen, als auch ein grotesk-karnevaleskes Bild der dargestellten Wirklichkeit zu schaffen. Das Kind ist der Stützpunkt einer naiv-schelmischen Darstellungsweise, die richtige Deutungen der verkehrten Welt ermöglicht. Diese ist schließlich durch Krieg und ausgelösten Ausnahmezustand verkehrt, oder verrückt, geworden. Andererseits hat das Kind durch sein Unvermögen, die Welt in all ihren Facetten wahrzunehmen, eine Eigenschaft, durch die es sich dem Grotesken annähert. Kayser zitiert bei seinen Überlegungen zum Grotesken bei Bruegel einen Aufsatz von Hans Sedlmayer, in dem dieser behauptet, dass bei Bruegel die entfremdete Welt „in die Mitte des Blickfeldes [rückt] und [...] nun zu einer Art anschaulicher ‚heuristischer Hypothese‘ [wird], nach der die gewöhnliche Welt mit kaltem Interesse gesehen wird.“ (Sedlmayer 1934, zitiert nach Kayser 1960, 26) Eben dieses kalte Interesse *ist* das Interesse des Kindes. Es erzeugt eine groteske Perspektive, von der aus die Welt in ihrer verzerrten und verkehrten Eigenschaft erscheint: gleichzeitig komisch und grausam.

In dieser Welt dominiert die Räumlichkeit über die Zeitlichkeit. Dieser Erzählzustand wird durch die Perspektive des Kindes potenziert, ja sogar mit ihrer Hilfe generiert. Auf der Ebene der Fabel ist die Motivation so aufgebaut, dass das Kind keine chronologische Abwicklung der Ereignisse wahrnehmen kann, sondern sie als simultan zueinander empfindet. Es nimmt zum Geschehen eine passive Haltung ein, kommentiert sie bloß, meistens falsch, und lässt sie über sich ergehen wie kaum zu vermeidende Unfälle, die unwetterartig die Gesellschaft heimsuchen. Die Strategie des impliziten Autors ist hier mehr als offensichtlich. Durch das Kind entwickelt er eine grotesk verzerrte Sichtweise auf die vom Krieg befallene Welt, wobei diese Perspek-

⁵¹² Bruegels Leistung ist keineswegs als eine Pionierarbeit zu beschreiben. Er hatte Vorgänger, die die eine ähnliche Maltechnik verwendeten, Hieronymus Bosch ist unbedingt zu erwähnen. Über die Beziehung zwischen beiden s. Kayser 1960, 22–28.

tivierung künstlerisch auf den Errungenschaften der klassischen Avantgarde beruht. Krležas intensive Bruegel-Rezeption steht als intertextuelle Folie im Zentrum dieser Strategie. Die Verzerrung von Alltäglichem, die in Ćosićs Interpretation im wortwörtlichen Sinne stattfindet, kulminiert in der Vereinnahmung des Begriffes „Gewerbe“ und erreicht in dessen Verwendung in verkehrtem Kontext ihren Höhepunkt: Die Bedeutung der einzelnen Gewerbe wird einerseits falsch verstanden, andererseits werden solche Tätigkeiten als Gewerbe proklamiert, die keineswegs als Gewerbe zu bezeichnen wären.

Schon die zweite Erzählung, *Rusi u vidu zanata* (*Die Russen in der Form des Gewerbes*), weist in diese Richtung: „Ja sam tada mislio da su Rusi nekakav zanat, jedan od najvažnijih.“⁵¹³ (Ćosić 1980, 18) Kann es ein Gewerbe sein, zu einem Volk zu gehören? Oder denkt der Erzähler, dass schon die Tatsache, dass jemand Russe ist, eine gewerbliche ist? Wie sieht ein Gewerbe, das „russisch“ heißt, aus? All diese Fragen weisen in Richtung des Absurden, das poetologisch durch die Technik des grotesken Erzählens herbeigeführt wird. Es wird auf mehreren Ebenen als Dominante des Erzähltextes eingeführt: auf der sprachlichen wie auf der thematischen, auf der formellen wie auf der inhaltlichen. Aber ihr Träger bleibt derselbe – das ist die Konstante, die Ćosić auch in seinen später zu behandelnden Texten weiterführen wird: der Blick des Kindes. Die kindliche Perspektive ermöglicht eine Wahrnehmung der Welt, die ihre Kompliziertheit zwar vereinfacht, sie aber auch in der vollen Realität ihrer Unerträglichkeit erscheinen lässt. Nur die Wirkung der Komik kann diesen Zustand als zumindest annehmbar konstruieren. Ein gutes Beispiel für diese Erzählstrategie ist die Szene, in der die Russen als „die unsrigen“, aber trotzdem als fremde Menschen dargestellt werden: „Svi ovi događaji odigravali su se kod nas, pa ipak, izvodili su ih ljudi tuđi, članovi emigrantske kolonije, Rusi.“⁵¹⁴ (Ćosić 1980, 13) „Bei uns“ bedeutet eine Antizipation der anderen Erfahrung mit den Fremden, die kommen, aber wesentlich gefährlicher als die Russen sein werden: mit den Deutschen. In dieser Hinsicht sind die „Russen“ eine Figur des Anderen, die zwar dem Eigenem nahesteht, sich aber im entscheidenden Moment von ihm absetzt: „Ruski jezik uvek je bio sličan našem, samo je imao neke produžetke. Rusi su govorili kao što govori svaki naš čovek, samo pijan.“⁵¹⁵ (Ebd., 18) Die Lage der „Russen“, sowohl die aktuelle und reale als auch die durch die Augen des Kindes

⁵¹³ „Ich dachte damals, Russen seien irgendein Gewerbe, eins der wichtigsten.“ (Ćosić 2011, 15)

⁵¹⁴ „All diese Vorfälle ereigneten sich bei uns, und doch waren die Beteiligten Fremde, Mitglieder der Emigrantenkolonie, Russen.“ (Ebd., 10)

⁵¹⁵ „Die russische Sprache war unserer schon sehr ähnlich, nur hatte sie irgendwelche Fortsätze. Die Russen sprachen wie jeder von uns, nur betrunken.“ (Ebd., 15)

gebrochene virtuelle, ändert sich beständig mit der Ankunft verschiedener Armeen in Belgrad. Während die Deutschen für die Einwohner so etwas wie ein notwendiges Übel darstellen, sind die zusammen mit den Partisanen vorrückenden Rotarmisten die wahre Gefahr. Der Grund dafür ist, dass die in der Erzählsammlung präsentierten Russen eigentlich die weißen Emigranten sind, die die Flucht vor den Kommunisten in die Hauptstadt des Königreichs Jugoslawien geführt hat. Das kann das Kind nicht wissen; es versucht, sich die sichtbare Unruhe seiner Nachbarn mit seinen begrenzten Mitteln zu erklären. Die tragische Lage der Geflüchteten wird grotesk verdreht, mithin überhöht. So wird ihr aber eine zusätzliche Dimension von Aussichtlosigkeit verliehen, die wieder die verkehrte Welt der Groteske zurechtbiegt und sie als eine wahre Tragödie erkennbar macht, mit dem Selbstmord als einzigem Ausweg aus der prekären Lage: „Mama Lonje Bondarenka skinula je šešir i legla pod gusenicu najvećeg tenka, oni gore nisu ništa ni primetili. [...] Tako se potvrdilo da svaki Rus pamti sve što je učinio u toku života, pa posle, na kraju, doda još jednu stvar, kao u obliku neke kazne. A pogotovu Ruskinje.“⁵¹⁶ (Ebd., 23)

Die verkehrte Welt offenbart sich auch in anderen Erzählungen. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür ist die Erzählung *U ime šusterske veštine* (*Im Namen der Schusterkunst*). Wenn die Russen eindeutig kein Gewerbe sind, kann man das von den Schustern indessen nicht behaupten, sie sind Handwerker im wahrsten Sinne des Wortes. Was macht der kindliche Erzähler mit diesem Handwerk? Er beginnt mit einer an die Realität angrenzenden Beschreibung des Berufes. Die Signale, die in eine andere Richtung der grotesken oder komischen Verdrehung zeigen würden, sind zwar vorhanden, wirken aber immer noch verdeckt. „Šusterski zanat sastojao se iz krojenja kože za cipele, kao i ušivanja ove kože na đon, jako tvrd.“⁵¹⁷ (Ebd., 81) Die Beschreibung ist genau, aber redundant. Sie bringt keine neuen Informationen und ihre semiotische Ökonomie erschöpft sich in der Wiedergabe bekannten Wissens. Somit klingt der abschließende Satz wie eine gelungene ironische Pointe: „Šusterski zanat ogledao se u krojenju kože, udaranju blokeja, a zatim u rukovanju, vrlo snažnom.“⁵¹⁸ (Ebd.) Das Händeschütteln ist keine für einen Schuster typi-

⁵¹⁶ „Die Mama von Lonja Bondarenko nahm ihren Hut ab und legte sich unter die Kette des größten Panzers, die oben bemerkten es noch nicht einmal. [...] So bestätigte sich, daß sich jeder Russe alles merkt, was er im Laufe seines Lebens getan hat, und später, am Ende, noch eine Sache hinzufügt, wie eine Art Strafe. Vor allem die Russin.“ (Ebd., 20)

⁵¹⁷ „Das Schusterhandwerk bestand aus dem Zuschneiden von Leder für die Schuhe sowie dem Annähen dieses Leders an die Sohle, die sehr harte.“ (Ebd., 76)

⁵¹⁸ „Das Schusterhandwerk spiegelte sich im Zuschneiden des Leders, im Einschlagen der Schuheisen und dann im Händeschütteln, sehr kräftigen, wider.“ (Ebd., 76)

sche Tätigkeit. Wenn der Erzähler die Schuster von allgemeinen Aussagen über ihre Gewerbe entfernt und sie in eine konkrete Situation stellt – die der Herstellung von Schuhen – bildet diese Kontextualisierung einen Rahmen für die Erzeugung höchst grotesker, tragikomischer Situationen. Das passiert in vollem Umfang erst dann, wenn die Geschichte mit ihren Konsequenzen in den Alltag vorrückt. Genauso wie die Russin, die sich für den naiven Erzähler scheinbar grundlos unter einen Panzer legt, so werden die Schuster von ihrem Gewerbe abgekoppelt: „Šusteri, poznavao ci kože, sada nepostojеće, vrteli su se po svojim radionicama, čitali predratne časopise za ženska pitanja i razmišljali, dosta duboko. Ovo je bilo godine četrdeset treće, bez cipela, bez svega.“⁵¹⁹ (Ebd., 82) Der Erzähler ist nicht imstande, den Mangel an allem mit dem Krieg in Verbindung zu bringen. Er kann nur errahnen, dass die Schuster ihre Arbeit nicht auf gewöhnliche Weise erledigen, und dass der Ausnahmezustand sie in die Verzweiflung treibt.

Ähnlich ahnungslos zeigt sich der Erzähler, wenn er sich fragt, warum die Schuster nur einen Schuh im Schaufenster ausstellen. Das gilt besonders für Voja Lupa, den besten Schuster von allen: Er schustert aus feinstem Leder – eine absolute Ausnahme in Zeiten des Mangels – Schuhe für seinen Arbeitskollegen Dušan, der den Partisanen angehört. Erst als sich der aus dem Krieg zurückgekehrte Dušan dem Erzähler zeigt, wird das Geheimnis des einzelnen Schuhs gelüftet: „Kada je došao, Vojin drug puškomitraljezac visio je na štakama, jedne noge kod njega više nije bilo.“⁵²⁰ (Ebd., 84) Die Absurdität der Arbeit wird hier mit der grotesken Komik vermengt, die ihrerseits wegen des schlimmen Verlustes in die Tragik zu kippen droht und nur durch den kindlichen Blick tragikomisch bleiben kann. Das Kind versucht, eine Verbindung zwischen Normalität und Ausnahmezustand herzustellen, was ihm nicht gelingen kann. Der zynische Kommentar des Großvaters, mit dem die Erzählung endet, zeigt, wie außergewöhnlich die Zeit geworden ist: „U šusterskom zanatu najvažnija stvar bila je napraviti dve cipele iste veličine, levu i desnu. Tako je bilo ranije, godine četrdeset četvrte, rasporene, ovo je često izgledalo smešno, blesavo, sasvim nepotrebno. Deda je rekao: 'Možda će po onu cipelu doći neko drugi sa desnom nogom!' Svi su rekli: 'Možda!'“⁵²¹ (Ebd., 84)

⁵¹⁹ „Die Schuster, die Kenner des Leders, des nun nicht vorhandenen, schlichen in ihren Werkstätten herum, lasen Vorkriegszeitschriften für Frauenfragen und dachten nach, ziemlich gründlich.“ (Ebd., 77)

⁵²⁰ „Bei seiner Rückkehr ging Voja's Freund Duško, der Maschinengewehrschütze, mit Krücken, einer seiner Füße war nicht mehr da.“ (Ebd., 78)

⁵²¹ „Im Schusterhandwerk war die wichtigste Sache, zwei Schuhe von der gleichen Größe, einen linken und einen rechten, zu machen. So war es früher gewesen. Im Jahr vierundvierzig, dem entzwehenden, schien dies oft komisch, blöd, sinnlos. Opa sagte: 'Vielleicht holt den Schuh ein anderer mit einem rechten Fuß!' Alle sagten: 'Vielleicht!'“ (Ebd., 79)

Somit verwandelt sich das Bild der schwer verständlichen Welt, aus der Perspektive einen Jungen betrachtet, in ein Bild der Welt, die die Erwachsenen, und zu ihnen gehört zweifelsohne der unzuverlässige Erzähler der *Priče o zanatima*, auch nicht so richtig verstehen können. Was ihnen allerdings bleibt, ist der Schutz, den sie mithilfe erprobter rhetorischer Mittel aufbauen: Ironie, Sarkasmus, Zynismus – das sind alle Register, die gezogen werden, um die Unmöglichkeit der dauerhaften Existenz einer verkehrten Welt darzustellen.

Es gibt aber auch andere Ebenen des Erzählens, die ebenso mit dem Prinzip des Missverständnisses operieren, sich dabei aber nicht auf den Krieg oder das Politische beziehen. Es geht um den sexuellen Reifeprozess des jungen Erzählers. Die Ressourcen dafür sind äußerst knapp, denn der Krieg hat auch in diesem Bereich einen Mangel erzeugt: Die üblichen Requisiten zur Erlangung von Kenntnissen wie Pornographie sind nicht mehr vorhanden oder nur schwer zugänglich, viele junge Männer mussten in den Krieg ziehen, sodass dem Erzähler nur der Onkel als Hauptquelle für Informationen geblieben ist, was sich allerdings als mehr als ausreichend herausstellen wird. Der Onkel ist in dieser Hinsicht eine der zentralen Figuren in der Sammlung und wird dieser Rolle weiterführend dann auch im Roman gerecht. Er fungiert als Lehrer, der den Erzähler in Techniken einführt, die in der Schule nicht zu lernen sind. Sein Agieren hat sowohl eine verbale als auch eine empirische Seite: Sein junger Neffe wird sowohl durch Taten belehrt, die er beobachten kann, als auch durch die Worte des Onkels, mit denen er Erfahrung vermitteln will. Dazu kommen noch weitere Kommentare von anderen Erwachsenen, die die verführerischen Fähigkeiten des Onkels ablehnen. Er wird zwar moralisch verurteilt, aber gleichzeitig mit geradezu stillschweigender Bewunderung in seinen Eskapaden geduldet.⁵²²

Die zentrale Erzählung, die die Kunst des Onkels am prägnantesten darstellt, ist *O velikom zanatu, švalerskom*⁵²³ (*Über ein großes Gewerbe, das der Schürzenjäger*). Sie beginnt in apokalyptischem Modus: „Ujak je počeo da kašlje godine četrdeset i treće, u jesen. [...] Mama je govorila: 'Samo da ne počne da pljuje krv!'“⁵²⁴ (Ebd., 30) Es steht dahin, ob der Onkel im Krieg an Tuberkulose

⁵²² Auf ähnliche Weise wird der Alkoholismus des Vaters verniedlicht. Es bleibt eine marginale Erscheinung, die zwar kritisiert, gelegentlich auch verurteilt, aber grundsätzlich nicht als schädlich betrachtet wird. Die Laster, so kann man verallgemeinern, werden toleriert.

⁵²³ „Švaler“ ist eine Entlehnung aus dem Französischen, *chevalier*. Die abgeleitete Bedeutung „Kavalier“ wird negativ realisiert und zum umgangssprachlichen „Weiberheld“ weitergeleitet. Das Wort existiert in diversen Formen, wie etwa als Femininum „švalerka“ mit der Bedeutung „Geliebte“ oder als Verb „švalerisati“ mit der Bedeutung „Liebe machen“.

⁵²⁴ „Onkel begann im Jahr dreiundvierzig zu husten, im Herbst [...] Mama meinte: ‚Daß er bloß kein Blut spuckt!‘“ (Ebd., 30)

erkrankt ist. Diese Frage wird aber, im Sinne des schelmischen Charakters des Textes, in ihr Gegenteil verkehrt: Die Strategie des Onkels besteht darin, Mädchen und junge Frauen aus der Nachbarschaft zum Mitleid zu verführen, um letztendlich die eigenen erotischen Ziele zu realisieren. Somit wird ein fiktiver Kranker zum faktischen „švaler“. Seine vermeintliche Krankheit nutzt er auch, um sich Vorteile bei der Ernährung zu erschleichen.⁵²⁵ So verbindet er das Nützliche mit dem Angenehmen und erleichtert sich die schwere Kriegszeit.

Es bleibt die Frage, wie der junge Erzähler auf seine Eskapaden reagiert und wie er sie interpretiert. Die Antwort liegt nahe: Er versteht nicht alle Details, sondern greift nur diejenigen Teile des Geschehens auf und füllt sie mit Bedeutungen, die seinem Bewusstsein zugänglich sind. Einer der wichtigen Faktoren, der alle Erzählungen zusammenhält, ist das gemeinsame Leben der Familie in derselben Wohnung. Diese beengten Umstände erzeugen eine soziale Dichte, die notwendigerweise Konflikte herbeiführt, die aber ebenso mehr oder weniger friedlich gelöst werden oder gelöst werden müssen, um das Weiterbestehen des Beisammenseins zu ermöglichen. Der Onkel, der als Bastler und Spezialist für kleine Reparaturen anziehend auf Frauen wirkt, übt sowohl diese Tätigkeit als auch seine sexuellen Eskapaden auf dem beengten Raum aus, der keine Geheimnisse zulässt. Um das Kind vor diesen Szenen zu schützen, zwingen die Eltern und Großeltern es stets, die Wohnung zu verlassen: „Mene su oterali da kupim pola litre sirćeta, inače potpuno nepotrebnog. Ja sam uvek morao da odem po neku stvar u bakalnicu, tako da nisam video nijednu ujakovu opravku, do kraja.“⁵²⁶ (Ebd., 33) Das Unwissen wird teilweise aufgehoben durch den etwas erfahreneren Freund des Erzählers, Voja Bloša. Er fungiert auch in anderen Geschichten als Korrektiv für die durch kindliche Naivität geprägten Verzerrungen des Erzählers. Dennoch sind auch seine Kenntnisse begrenzt: Grundsätzlich erscheint er als Besserwisser, der dem Erzähler nicht unbedingt überlegen ist, sondern sich mit seinem Prahlen eine etwas bessere Ausgangsposition zu verschaffen versucht, was eine herausragende Rolle in der dichten und stramm organisierten sozialen Welt der Clique⁵²⁷ ermöglichen würde.

⁵²⁵ „Ujak je kašljao, jeo potpuno beo hleb premazan buterom i medom...“ (Ćosić 1980, 31); „Onkel hustete, aß ganz weißes, mit Butter und Honig bestrichenes Brot...“ (Ćosić 2011, 31). Oder „O nekom umiranju nije bilo ni reči. Ujak je jeo odličnu hranu devojaka i žena iz susedstva...“ (Ćosić 1980 32); „Vom Sterben konnte keine Rede sein. Onkel aß die ausgezeichnete Nahrung der Mädchen und Frauen aus der Nachbarschaft...“ (Ćosić 2011, 31)

⁵²⁶ „Mich schickten sie einen halben Liter Essig kaufen, den sowieso keiner brauchte. Ich musste immer in den Lebensmittelladen gehen, also habe ich keine einzige Reparatur meines Onkels bis zum Ende gesehen. (Ebd., 32)

⁵²⁷ Mit dieser gesellschaftlichen Konstruktion spielt Ćosić zumindest teilweise auf einen Topos an, auf den ich schon vorher als Gründungselement der Prosa der „krugovaši“ hingewiesen habe: Den Topos der Clique als einer in sich geschlossenen männlichen

Die Emanzipation des Erzählers findet 1944 statt. Obwohl er immer noch nicht reif ist, hat er sich durch seine literarischen Anfänge in der Familie als eigenständig etabliert und wird für seine Schreibtätigkeiten von seinen Tanten und seinem Onkel beansprucht: Während die Tanten von ihm verlangen, über Schauspieler zu schreiben, sind die Ansprüche des Onkels wesentlich pragmatischer – Liebesbriefe an seine potentiellen Geliebten: „Pisao sam o neustrašivim junacima tajanstvenog švalerskog zanata. Meni nejasnog do kraja, ali vrlo lepog.“⁵²⁸ (Ebd., 37) Eine implizite Poetik wird stillschweigend entworfen. Sie schöpft aus der Auseinandersetzung mit einer Welt, die der Erzähler nicht völlig verstehen kann. Gleichzeitig aber, wie schleichend, marginal, bezieht sie die historischen Eckpunkte mit ein, die dem Text dann neben der Komponente des Komischen auch eine dazugehörnde, nicht zu übersehende Komponente des Grausamen verleihen. Das Komische und das Grausame vereinen sich im Grotesken, das vom Erzähler gezielt in Szene gesetzt wird.⁵²⁹ Eine zusätzliche Dimension der Grausamkeit wird dem Text durch die Knappheit des Berichtens aufgezwungen: „Posle nedelju dana, gologlavi Nemci u povlačenju, silovali su jednu devojčicu iz susedstva, u dvorištu, pred svima.“⁵³⁰ (Ebd.) Das Bitter-Ironische liegt darin, dass dieser unmoralische Akt der, von Gewalt geprägt, einer der letzten der schwindenden Macht ist, eine finale Eskalation des Gewerbes der Liebhaberei ist. Nur durch kleinste Spuren von Humor und durch den von – diesmal wohlwollender – Verfremdung durchsetzten Diskurs wird der Text vor einer Entgleisung ins Pessimistische gerettet. Der Befreiungsschlag gelingt durch einen Rückblick, den der unterdessen erwachsene Erzähler auf seine Vergangenheit wirft: „Posle nekoliko godina postale su mi jasne skoro sve reči koje sam ispisao u svom čuvenom proglasu patriotske

Gemeinschaft, die sich sowohl nach innen als auch nach außen abgrenzt. Wahrscheinlich zögert Aleksandar Flaker aus diesem Grund nicht, Ćosić der Poetik der Jeans-Prosa zuzuordnen. Denn die „krugovaši“ sind für ihn sind *die* Träger dieser Ausrichtung innerhalb des südslawischen literarischen Raums.

⁵²⁸ „Ich habe über die unerschrockenen Helden des geheimnisvollen Schürzenjägergewerbes geschrieben. Mir unklar bis zum letzten, aber sehr schönen.“ Diese Stelle ist in der deutschen Übersetzung nicht enthalten.

⁵²⁹ Wolfgang Kayser formuliert zugespitzt, eine Groteske sei *die entfremdete Welt*. Zu dieser neuen Weltsicht gehört, „daß, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt.“ (Kayser 1960, 136) Es bleibt zu untersuchen, ob die Prosa von Ćosić zu der von Kayser definierten satirischen Groteske gehört. Ich würde in diesem Zusammenhang zu einer eher ambivalenten Antwort tendieren: Während *Priče o zanatima* nur gelegentlich „Züge des höhnischen, zynischen, schließlich des satanischen Gelächters“ (Kayser 1960, 138) durchblicken lassen, ist in dieser Hinsicht *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* wesentlich radikaler, was im späteren Verlauf der Analyse zu beweisen ist.

⁵³⁰ „Eine Woche später vergewaltigten barhäuptige Deutsche auf dem Rückzug ein Mädchen, im Hof, vor allem Augen.“ (Ebd., 33)

vrste, velike švalerske godine, četrdeset i četvrte, u jesen.⁵³¹ (Ebd., 38) Um noch einmal auf den Anfang zurückzukommen: Der einst kindliche und sich nur mündlich äußernde Erzähler hat angefangen zu schreiben. Seine Tätigkeit war mit Aufträgen verbunden, die er nicht richtig verstand. Nach ein paar Jahren blickt er auf seine Vergangenheit zurück und *kann verstehen*, was er damals geschrieben hat, will dies aber nicht kommentieren.

Mit den neuen Machthabern und den umgewandelten gesellschaftlichen Umständen konfrontiert, endet die Erzählsammlung in einer veränderten Optik, die sich am präzisesten als grotesk-tragisch beschreiben lässt. Sie kulminiert in der Erzählung *Neuobičajeni zanat, čarobnjački* (*Ein unübliches Gewerbe, die Zauberei*). Wenn die Imagination in den jungen Jahren des Erzählers vom Onkel als Liebhaber befeuert wurde, nun übernimmt Vaculić, Offizier des Geheimdienstes der Jugoslawischen Volksarmee, diese Rolle. Gleich nach dem Einmarsch der Partisanen erscheint er in der Wohnung der Familie und beginnt zu zaubern. „Prvo je govorio o narodnim neprijateljima a onda je odmah prelazio na zagonetke sa šibicama i poladincem koji je izvlačio iz nosa.“⁵³² (Ebd. 137) Als Sicherheitsoffizier kümmert er sich zuerst um die „Volksfeinde“, fasziniert aber danach in seiner Performance als Magier die Umgebung mit Zauberkünsten, was ihm in der Gedankenwelt des Erzählers zu einem „Čarobnjak iz Ozne“ macht.⁵³³ Die doppelte Anspielung, die Victor Flemings „Zauberer von Oz“ – ebenjenen Film, den die Familie zu Beginn der Erzählung im Kino „Kasina“ gesehen hat – mit der kommunistischen Geheimpolizei assoziiert, eröffnet zusätzliche Einblicke in die komplexen Erzählverfahren, die den Verfremdungseffekt mithilfe des Kindesblicks erzeugt. Im späteren Roman, wie ich zeigen werde, erscheint Vaculić in einem anderen Licht. In der Erzählung ist er eine ambivalente Figur; zugleich wird der Erzähler als Erzeuger solcher Ambivalenz in Szene gesetzt. Die Assoziationskette, die einen Blockbuster aus der Traumfabrik mit einer schlimmen terrorverbreitenden Geheimpolizei in Verbindung bringt, ist vielsagend. Sie bringt in einer Manier, die aus dem surrealistischen Modell schöpft, zwei Dinge zusammen, die einander diametral entgegengesetzt sind. Das herrschende Prinzip ist das Absurde.⁵³⁴ Genauso absurd ist Vaculićs Tod: Wäh-

⁵³¹ „Ein paar Jahre später wurden mir fast alle Worte klar, die ich in meinem berühmten Aufruf patriotischen Stils im großen Schürzenjägerjahr vierundvierzig, im Herbst, geschrieben hatte.“ (Ebd., 33)

⁵³² „Zuerst sprach er gewöhnlich über die Volksfeinde, doch dann ging er über zu Tricks mit Streichhölzern und einem halben Dinar, den er aus der Nase zog.“ (Ebd., 130)

⁵³³ OZNA (*Odjeljenje za zaštitu naroda*, Abteilung für Volksschutz) war die berühmt berüchtigte Geheimpolizei der jugoslawischen Kommunisten, die später, nach sowjetisch-stalinistischen Mustern, zur UDBA (*Uprava državne bezbjednosti*, Behörde für Staatssicherheit) avancierte.

⁵³⁴ Milica Nikolić betont, dass die Parodie hier zu Ćosićs zentralem Erzählverfahren wird. Sie bleibt aber die Erklärung schuldig, was er hier parodiert. (Nikolić 1980, 27)

rend er sich auf eine nächste Reihe von Tricks als Magier vorbereitet, schießt ihn ein deutscher Soldat aus einem Hinterhalt an. Mit letzter Kraft schafft er es, in die Wohnung der Familie zu kriechen, wo er völlig entkräftet liegen bleibt: „Trbuh iz koga je govorio odlične ljubavne i druge reči, bio je rastvoren, otvoren, osim krvi u njemu nije bilo ničega. Godina je bila ispunjena mnogim veštinama ali na Vaculićevom trbuhu bile su te rupe iz kojih je šikljala krv, zamućena, crna, bez ikakvih trikova.“⁵³⁵ (Ebd., 143) In dieser grausamen Szene wird der Karneval in seine grotesk-tragische Variable übersetzt.⁵³⁶ Der Zauberer ist zum Opfer geworden, der Humor hat sich in sein Gegenteil verwandelt. Aus der Magie ist die mit dem OZNA assoziierte Gewalt geworden. Die Revolution frisst ihre Kinder; besonders, wenn sie sich entscheiden, mit dem Aberglauben zu spielen, und die reale Gefahr vergessen, in der Belgrad immer noch schwebte.

Der Oktober 1944 war der Monat, in welchem Belgrad von der deutschen Okkupation befreit wurde. Was danach in der Hauptstadt Jugoslawiens mit der Ankunft der Partisanen und Rotarmisten angebrochen ist, ist die „Weltrevolution“, etwas, was in seiner komplexen Vielschichtigkeit mehr als eine lockere Ansammlung von Erzählungen, um beschrieben und dargestellt zu werden verlangt: einen Roman. Den liefert Bora Ćosić – aber wieder auf seine Art und Weise: grotesk, ironisch, verkürzt, und noch einmal, aus der Perspektive des Kindes erzählt.

Die Weltrevolution in der Familienwohnung

Priče o zanatima ist während der deutschen Besatzung Belgrads angesiedelt. Die Befreiung wird dann eher beiläufig erwähnt. Im Roman, der als Fortsetzung der Erzählsammlung betrachtet werden kann, dreht sich alles um den Einmarsch und die Machtübernahme der Partisanen und der Roten Armee. Nach der Vertreibung der Besatzer aus Belgrad und der Entmachtung ihrer Kollaborateure werden die gesellschaftlichen Verhältnisse umgekrempelt und die „revolutionäre Gerechtigkeit“ eingeführt. Diese ist oft mit willkürlichen Racheakten gegenüber allen verbunden, die sich den Feinden angedient haben, aber auch gegenüber denjenigen, deren einzige Schuld es war, der falschen sozialen Klasse anzugehören. In diese Kategorie fällt vor allem das Bürgertum. Es kommt zu einer Verkehrung der Welt, die zwar als karnevalesk dargestellt

⁵³⁵ „Der Bauch aus dem er herrliche Liebes- und andere Worte gesprochen hatte, war aufgeschlitzt, offen, außer Blut war nichts drin. Das Jahr war mit vielen Kunststücken erfüllt gewesen, aber in Vaculićs Bauch waren diese Löcher, aus denen Blut strömte, getrübbtes, schwarzes, ohne irgendwelche Tricks.“ (Ćosić 2011, 134)

⁵³⁶ In diesem Kontext spricht Milica Nikolić über „das Theater der Grausamkeit“. (Nikolić 1980, 35)

ist, aber als eine Tragödie in Szene gesetzt wird. Während die Sowjets in den Erzählungen gelegentlich vorkommen und als Träger der revolutionären Befreiung erscheinen, sind sie im Roman beinahe völlig verschwunden; an ihre Stelle treten die kommunistischen Partisanen. Dies bringt diverse Spaltungen mit sich, die die Gesellschaft auf entscheidende Art und Weise bestimmen und auch in der Zukunft bestimmen werden. Die größte Kluft liegt ist diejenige zwischen Stadt und Land. Die Menschen vom Land – und in den Partisanenbewegungen stellen sie eine große Mehrheit – sind gekommen, die Welt zu verändern, ihr ihren eigenen Stempel aufzuprägen. Das tun sie, indem sie einen Ausnahmezustand schaffen, im Zuge dessen die Welt tatsächlich eine verkehrte wird. Aber der Ausnahmezustand tendiert dazu, sich zu verfestigen, ein dauerhafter Zustand zu werden. In einer fremden Umgebung angekommen, versuchen sie nicht, sich ihr anzupassen, sondern verändern sie mit Gewalt, sodass jetzt sie sich ihnen akkommodieren muss.⁵³⁷ Der Erzähler betrachtet das Eindringen des Fremden ins Eigene und wählt, da er ein Kind ist, die opportunistische Option, sich den Mächtigen anzuschließen.

Die Weltrevolution im Roman *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* beginnt auf der Toilette. Die Welt des Karnevals mit ihrer Konzentration auf menschliche Ausscheidungen⁵³⁸ hat sich in der kleinsten Zelle der Gesellschaft etabliert, um von dort ihre subversive Botschaft zu verbreiten. Die Mutter der Familie bestickt eine Tüte für die Aufbewahrung von Zeitungs-fetzen als Ersatz für Toilettenpapier. Neben der Überschrift „Za novine“ (Für die Zeitungen) gibt es auch ein Bild: „Izvezla je još i tatu kako sedi na šolji sa srozanim pantalonama i čita. Vez je imao tri boje, za tatu, za pantalone, za novine. Tata je na kesi bio kao živ, osim što je, bez veze s istinom, predstavljn kao ćelav, valjda osvete radi.“⁵³⁹ (Ćosić 1980a, 63) Der Vater ist im Roman noch stärker als in der Erzählsammlung als eine schwache Figur dargestellt, die mit Alkoholproblemen zu kämpfen hat, aber zugleich als jemand, der

⁵³⁷ Das ist das Dauerthema in Literatur und Film, das die jugoslawische Kultur auch nach dem Zerfall des Landes bestimmen wird. Dessen Wichtigkeit wird äußerst präsent, wenn man sich überlegt, dass einer der mächtigsten jugoslawischen Kommunisten seinetwegen in Ungnade gefallen ist und anschließend zum einzigen jugoslawischen Dissidenten avanciert ist. Es handelt sich wieder um Milovan Đilas, dessen Parabel *Anatomija jednog morala* (*Anatomie einer Moral*, 1952) derartige Umstände anprangert. Ein weiteres Beispiel ist der Film *Samo jednom se ljubi* (*Man liebt nur einmal*, 1980) von Rajko Grlić. Das Thema polarisiert auch heute noch, weil sein ideologischer und moralischer Gehalt keineswegs erschöpft ist.

⁵³⁸ Cf. Bachtin 1995, 419ff.

⁵³⁹ „Sie stickte auch noch Papa drauf, wie er mit heruntergelassener Hose auf dem Klo sitzt und liest. Die Stickerei war dreifärbig, eine Farbe für Papa, eine für die Hose, eine für die Zeitung. Papa sah auf dem Beutel aus wie im Leben, nur daß er anders als in Wirklichkeit, mit Glatze dargestellt war, wahrscheinlich aus Rache.“ (Ćosić 2002, 7)

eine „frohe Botschaft“ mit sich trägt.⁵⁴⁰ Diese karnevalesk konstruierte frohe Botschaft verbreitet sich im Hintergrund der turbulenten Ereignisse wie der Befreiung Belgrads von der deutschen Besatzung, dem Ende des Zweiten Weltkriegs und des Vollzugs der sozialistischen Revolution, die die Kommunistische Partei Jugoslawiens an die Macht brachte. Er spricht sie nicht aus, aber sie ist an seinen Gesten und Handlungen ablesbar. Sie ist voller Freude, aber durch den übermäßigen Alkoholkonsum in ihrer Form verdreht und damit unmöglich ernst zu nehmen. Was will der Vater mit der Botschaft mitteilen? Welche semantische Ladung besitzt dieses neue Evangelium, das keineswegs religiöser Bedeutung entleert wurde? Mit ihr wird eindeutig das neue Zeitalter gefeiert, aber zugleich ironisiert.

Es ist nicht zu übersehen, dass der Vater die Botschaft an die Kommunisten richtet, obwohl er weiß, dass ihre Ideologie stramm atheistisch ist. Können die Kommunisten durch Einwirkung von außen in ihrer ideologischen Sturheit beeinflusst werden? Mit großer Wahrscheinlichkeit ist die Frage mit nein zu beantworten. Ihre ideologische Strenge, die eine unerschütterliche ethische Gerechtigkeit predigt, und ihr messianischer Eifer sind theoretisch so geschickt ineinander verflochten, dass sie als untrennbar erscheinen, werden in der Praxis aber wieder entflochten und durch pragmatisch-hedonistische Vergnügen im neuen Leben ersetzt. Wenn das Bild des Vaters auf der Toilette ein eindeutiger Einstieg in die grotesk verdrehte, verkehrte Welt ist, dann ist die immaterielle Verkehrung dieser Welt im Missbrauch ideologischer Postulate enthalten. Wieder übernimmt der junge Erzähler in dieser Konstellation eine zentrale Stellung. Bekannt aus *Priče o zanatima*, ist er nun ein bisschen reifer geworden, besser vorbereitet, um für die neue Ideologie angeworben zu werden und sie letztendlich zu akzeptieren. Damit befasst sich der Roman: Die verführerische Kraft des Neuen versucht, sich der labilsten Mitglieder der Gesellschaft zu bemächtigen, sie zu manipulieren und dann gegen die Werte ihrer Familien, in aller Regel bürgerliche, einzusetzen. In diesem Kontext parodiert der implizite Autor, der eigentlich das reife Alter Ego des jungen Erzählers ist, eine der Urgeschichten der kommunistischen Bewegung: Wir werden ihnen, der Bourgeoisie, das Wertvollste nehmen – ihre Kinder.⁵⁴¹ Er spielt iro-

⁵⁴⁰ Durch mehrere Erzählstränge ist die Figur des Vaters aus Ćosićs Roman mit der Vaterfigur Eduard Sam, Eduard S. oder E.S. aus Danilo Kišs Familientrilogie verbunden. Sowohl der eine als auch der andere sind durch Alkoholmissbrauch gekennzeichnet, beide sind Träger unorthodoxer Ideen mit einem religiösen Unterton, und beide scheitern letztendlich an ihrer Unvollkommenheit, wobei das tragische Schicksal von Eduard Sam wesentlich stärker ausgeprägt ist als dasjenige von der Vaterfigur aus Ćosićs Roman, der überwiegend in komischem Modus dargestellt wird.

⁵⁴¹ Die Herkunft aus den Reihen der Söhne des serbischen Bürgertums ist einer der Topoi über die Entstehung der jugoslawischen Avantgarde, genauer des Belgrader Surrealismus. Zwei prominente Beispiele sind Konstantin Koča Popović und Marko Ristić.

nisch mit diesem ideologischen Vorhaben. Die Kinder werden zwar weggenommen, oder wird das jedenfalls versucht, allerdings entstammen sie nicht der sehr vornehmen bürgerlichen Klasse. Eher handelt es sich, zumindest bei dieser konkreten Familie, um Mitglieder jener Klasse, die ihren Höhepunkt längst vor der Machtübernahme durch die Kommunisten überschritten oder ihn überhaupt nicht erreicht haben und die sich, wie der Erzähler selbst das auch tut, höchstens als „Kleinbourgeoisie“ bezeichnen können.

In diesem Sinne gewinnt die Wahl des kindlichen Erzählers als strategischer Erzählakt an zusätzlicher Plastizität. Er spürt, dass er manipuliert wird, kann sich aber nicht – wahrscheinlich, weil er nicht reif genug ist, aber auch, weil er dem verführerischen Ruf des Neuen nicht widerstehen kann – von der ideologischen Manipulation befreien.⁵⁴² Wie ist unter diesen Umständen das Vordringen der Kommunisten in die Welt einer bürgerlichen Familie erzähltechnisch in Szene zu setzen? Das geschieht durch eine doppelte Strategie: zuerst kommt die Verführung, dann die Gewalt. Die Verführung ersteigt aus dem Reiz des Neuen. Das ist aber nur eine Seite; die andere besteht in der Möglichkeit, sich von den Zwängen der Familie zu befreien und das zuvor Verbotene, das nun nicht mehr verboten ist, auszuprobieren. Diese neu-gewonnene Freiheit beinhaltet auch ein Ausspionieren der Umgebung: Im besten stalinistischen Stil setzen die Kommunisten den jungen Erzähler als Ausspäher ein, der die Familiengeheimnisse und das womöglich zwielichtige Treiben der Familienmitglieder aufdecken soll. Somit reiht er sich nahtlos in die Tradition der jugendlichen Helden aus der Literatur des Sozialistischen Realismus ein.⁵⁴³ Die Ironie ist unübersehbar. Die zentrale Figur in der Organisation der Bespitzelung ist der Sekretär Sima Tepčija. Schon sein Name deutet an, dass er nicht zum städtischen Milieu gehört. Somit kommt ein Außenseiter zu einer herrschenden Rolle:

Naš sekretar, drug Simo Tepčija, okupio nas je u bivšem bioskopu „Korzo“ i zahtevao: „Treba da se podelimo i saznamo šta ko misli o novonastalim događajima. [...] Onda je objasnio: „Neka svako izabere svoju sedmoricu i neka ih prati u stopu!“ Mi smo se svi složili. Ja sam odmah počeo da vodim beležnicu pod naslovom *O mojoj sedmorici*, u koju sam rešio da upisujem izre-

⁵⁴² Brebanović schlägt eine psychoanalytische Lektüre vor, die mir nicht besonders produktiv erscheint. Denn: Obwohl er betont, dass der junge Erzähler ideologisch beeinflusst wird, denkt er, dass seine Figur im Kontext der Vaterlosigkeit geformt wird. Daraus zieht er die Schlüsse, die auf seinen Bezug zu Mutter abzielen. Ich würde dagegen behaupten, dass die Vaterlosigkeit, sofern überhaupt existent, nur eine *sekundäre* Rolle spielt, dass sie der Ebene der Ideologie, oder ihrer Kritik, völlig untergeordnet ist; keineswegs liegt hier eine Psychoanalyse des Kindes vor. Cf. Brebanović 2006, 65ff.

⁵⁴³ Dabei ist er nicht Pawel Pavlik Morosow – dafür fehlt ihm der heldenhafte Tod, der ihn zum Märtyrer machen würde. Aber die Assoziationen sind eindeutig Bestandteil des Textes.

ke i zapažanja o dotičnim drugovima, kao i neke pesmice na istu temu. [...] Ja sam ponovo počeo da ispisujem domaći zadatak koji mi je postavio Simo Tepčija, naš sekretar, neka vrsta novog profesora, samo mnogo opasnijeg. Zadatak je glasio: „Ko slavi slavu ili nosi američke cipele!“ Moje rešenje zadatka izgledalo je ovako: „Cipele ne nosi niko, ja nosim prababine, filcane, a slavu slavi Ajhenbaum!“ Simo Tepčija počeo je da me grdi: „Kuju slavu može slaviti Ajhenbaum, bog s tobom!“ Ja sam mu objasnio: „Dan kad je pušten iz logora kao živ!“ On je razmislio i rekao: „Može!“⁵⁴⁴ (Ebd., 144f.)

Es ist sichtbar, wie der Junge, der um die Erfüllung seiner Aufgaben bemüht ist, an seiner Unfähigkeit scheitert, die Realität zu begreifen. Er versteht das Wort „slava“⁵⁴⁵ nicht im religiösen Kontext, sondern als „Freude“, und implementiert die falsche Bedeutung in den von ihm verlangten Zusammenhang. Immerhin ist Tepčija fähig, seine Verwirrung zu akzeptieren, wobei nicht klar ist, ob er selbst vollkommen versteht, was der junge Erzähler ihm mitteilen möchte. Es kollidieren zwei Varianten des Missverständnisses – eine, die auf Unreife basiert, mit einer anderen, die durch Mangel an Bildung bedingt wird. Diese Kollision determiniert die ganze Struktur des Romans.

Just an dieser Bruchstelle kommt es zum entscheidenden Unterschied zwischen der Erzählsammlung und dem Roman. Während die Texte aus *Priče o zanatima* eine eher zurückhaltende Beziehung mit der Umwelt aufbauen, bricht diese im zweiten mit der vollen Kraft des Karnevals in die innere Welt der Familie ein. Dabei fehlt es nicht an Elementen der Verkehrung. Erzähltechnisch ist wieder die aufwendige Struktur des Tableaus maßgebend. In *Priče o zanatima* war die Abschaffung der Chronologie und des linearen Er-

⁵⁴⁴ Unser Sekretär, Genosse Simo Tepčija versammelte uns im ehemaligen Kino ‚Korso‘ und befahl: ‚Wir werden von hier ausschwärmen und in Erfahrung bringen, was die Leute über die neueste Entwicklung denken [...] Dann sagte er: ‚Jeder wird sich seine sieben aussuchen und sie auf Schritt und Tritt verfolgen!‘ Wir waren alle einverstanden. Ich legte sofort ein Notizbuch an mit dem Titel ‚Meine sieben‘, in dem ich die Aussagen und Beobachtungen über die betreffende Genossen sowie Gedichte zum gleichen Thema festhalten wollte [...] Ich machte mich wieder auf die Hausaufgabe, die mir Simo Tepčija, eine Art neuer Lehrer, aber viel gefährlicher, aufgetragen hatte. Die Aufgabe lautete: ‚Wer feiert Slava oder trägt amerikanische Schuhe!‘ Meine Lösung sah so aus: ‚Solche Schuhe trägt niemand, ich selbst trage die von meiner Urgroßmutter, aus Filz, und Slava feiert der Ajhenbaum!‘ Simo Tepčija schimpfte: ‚Was für ein Slava kann den Ajhenbaum schon feiern!‘ Ich erklärte es ihm: ‚Den Tag an dem er als lebendig aus dem KZ entlassen worden ist!‘ Er dachte nach und sagte: ‚In Ordnung!‘ (Ebd., 76f.)

⁵⁴⁵ „Slava“ ist das wichtigste Familienfest in der serbischen Orthodoxie. Jeder Familie wird eigener Schutzpatron erteilt, der wohlwollend über sie wacht. An dem Tag, der dem jeweiligen Heiligen gewidmet ist, wird ihm im Rahmen der Familie die Ehre erwiesen: Er wird gefeiert, und das Fest wird mit festgeschriebenen Ritualen, von denen es keine Abweichungen geben darf, exerziert.

zählens bestimmend. Jedes einzelne Kapitel hatte einen eigenen Titel, und man konnte davon ausgehen, dass jedes auch selbständig wirken sollte. Die Kapitel im Roman ihrerseits sind nur nummeriert. Dementsprechend liegt die Annahme nahe, dass sie eine Chronologie aufbauen wollen. Aber diese Erwartung wird enttäuscht, die Leserschaft getäuscht: Jede Szene steht für sich, jede Szene entfaltet sich in räumlicher Präsenz, in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Jedes Mal wird eine verkehrte Welt erneut konstruiert, nur um danach vernichtet zu werden, woraufhin sie aufs Neue entstehen kann. Damit wird auch die Zyklizität des Erzähltextes betont, was den mit den Naturzyklen verbundenen Karneval herbeiruft. Somit verdichten sich erneut die Verweise in Richtung der wichtigsten Vertreter der jugoslawischen Avantgarde, wie Miroslav Krleža, die ihrerseits von der flämischen Malerei und Pieter Bruegel dem Älteren geprägt sind.

Schon durch die offensichtliche und absichtliche Suspendierung narrativer Entwicklung wird eine solche Erzählkonstruktion in einer fast kompulsiven Fixierung auf Gegenstände⁵⁴⁶ realisiert. Sie treten in den Vordergrund und verdrängen sowohl die Figuren als auch ihre Involviertheit in die Ereignisse. Sie übersteigen ihre Funktion als Gebrauchsgegenstände und werden zu eigenständigen, personifizierten Teilnehmern innerhalb des Erzähltextes. Das wird zumindest teilweise durch den kindlichen Blick verursacht: Er kann

⁵⁴⁶ In ihrer inspirierenden Analyse des Opus von Ćosić weist Milica Nikolić darauf hin, dass Gegenstände für ihn eine zentrale Rolle spielen. Als Beispiel nimmt sie die Essays aus der Sammlung *Sadržaj* (*Inhalt*, 1968), in denen der Autor dreiunddreißig Erscheinungen und Gegenstände in kurzen Texten beschrieben hat. Dazu sagt sie: „Sve što Bora Ćosić vidi, premeće, povezuje i uopštava – čini se kao sasvim spoljnje, i kao nešto što je pred okom, iako je u stvari uvek dalje, tek naslutljivo kao mogućnost, smisao i odnos, a ponajmanje prisutno kao zaključak, koji i kad se izvede izgleda paradoksalan. Međutim to je svet koji autora provocira, sa svojim vezama iza utvrđenog i proklamovanog, čije uzročnosti on najviše želi da snimi i saopšti. Naravno, on ne može opovrći veliku svetsku priredbu, niti poricati da se na pozornici zbiva ono što se događa, ali će nas pozvati u ugao gledišta da nam došane kako mi ne vidimo baš dobro konce što povlače predmete i pojave i da redosled nije baš takav, odnosno da ne mora biti baš takav.“ (Nikolić 1980, 13) [Alles, was Bora Ćosić sieht, dreht er hin und her, verknüpft und verallgemeinert – es erscheint als etwas ganz Äußerliches, als etwas, das sich vor dem Auge befindet, obwohl es in Wirklichkeit immer weiter entfernt ist, nur als Möglichkeit, Bedeutung und Zusammenhang zu erahnen ist, und am wenigsten als eine Schlussfolgerung präsent, die selbst, wenn sie gezogen wird, paradox erscheint. Dennoch ist das die Welt, die den Autor herausfordert, mit ihren Verbindungen hinter dem Festgelegten und Proklamierten, deren Ursächlichkeiten er am meisten aufzeichnen und mitteilen möchte. Natürlich kann er das große Welttheater nicht widerlegen, noch bestreiten, dass sich auf der Bühne das abspielt, was tatsächlich geschieht, aber er wird uns zu einem Blickwinkel einladen, aus dem heraus er uns einflüstern wird, dass wir die Fäden, die Dinge und Erscheinungen bewegen, nicht wirklich gut sehen, und dass die Reihenfolge nicht unbedingt so ist, wie sie scheint – oder zumindest nicht so sein muss.]

– dadurch wird eine Parallele zwischen seiner Wahrnehmung und der der Erwachsenen gebildet⁵⁴⁷ – nicht zwischen Form und Funktion unterscheiden. Die Sachlichkeit tendiert zur Verselbständigung; das Mittel dazu, zum Zweck zu werden. „Katanac nije imao ključ, otvarao se pomoću šifre, šifru su zaboravili, američanski katanac postao je neupotrebljiv.“⁵⁴⁸ (Ebd., 75) In solch einer Erzählkonstruktion wird die Nichtfunktionalität eines Gegenstands zum Äußersten getrieben und als ein metonymisches Pars pro toto des ganzen Romans induziert. Er wird in eine nicht zu entschlüsselnde Konstruktion verwickelt, in der die Protagonisten selbst die Chiffre zur Entschlüsselung vergessen, oder aber diese nie besessen haben. Die Welt selbst avanciert dann zu einem verschlüsselten Ort, der Rätsel in sich trägt, die nicht zu lösen sind. Nicht nur der Erzähler, sondern auch der ganze Text weigert sich, eine klare und endgültige Position zu beziehen. Es wird dadurch eine polyphone Unsicherheit sichtbar, eine Ablehnung dagegen, sich festzulegen. Die von Ćosićs Erzähler generierte Polyphonie lehnt es ab, ein einheitliches Weltbild zu präsentieren. Die dadurch entstandene Erzählsituation spiegelt die allgemeine Unentschiedenheit wider, wie sie im Ausnahmezustand vorherrscht.

Jetzt werde ich mich der Definition des Ausnahmezustands selbst zuwenden. Inwiefern rechtfertigt die im Roman dargestellte Situation eine solche Bezeichnung? Die klassische, von Carl Schmitt verfasste Deutung ist in diesem Zusammenhang nur am Rande zu berücksichtigen, geht es ihm doch vorwiegend um die rechtlichen Aspekte der Politik. Seine berühmte Definition aus der *Politischen Theologie* – „Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.“ (Schmitt 1979, 11) – bezieht sich auf die Figur des Souveräns und klammert die restlichen Elemente der Gemeinschaft bzw. Gesellschaft aus. Schmitt beschäftigt sich nicht mit den gesellschaftlichen Umständen und Folgen des Ausnahmezustands. Seine Ausführungen konsequent und in gewissem Sinne *ad absurdum* weiterführend postuliert Giorgio Agamben:

So gesehen kann der moderne Totalitarismus definiert werden als die Einsetzung eines legalen Bürgerkriegs, der mittels des Ausnahmezustands die physische Eliminierung nicht nur des politischen Gegners, sondern ganzer Kategorien von Bürgern gestattet, die, aus welchem Grund auch immer, als ins politische System nicht integrierbar betrachtet werden.“ (Agamben 2004, 8)

⁵⁴⁷ Wie ich schon erwähnt habe, kann der jugendliche Erzähler nicht zwischen Tätigkeiten, die die Leute ausüben sollten, und Tätigkeiten, die sie tatsächlich ausüben, unterscheiden. Das ist die dominierende Diskrepanz in den Erzählungen aus *Priče o zanatima*.

⁵⁴⁸ „Der Schloß hatte keinen Schlüssel, man öffnete es mit einem Code, den Code hatten sie vergessen und das amerikanische Vorhängeschloß war zu nichts mehr nütze.“ (Ćosić 2002, 17)

Diese Erläuterung bringt uns der konkreten historischen Situation in Belgrad im Jahre 1944 und in den Jahren danach näher. Der Unterschied allerdings besteht in der Tatsache, dass die Partisanen den Bürgerkrieg gewonnen haben und den Ausnahmezustand jetzt benutzen, um ihre Herrschaft zu befestigen. Die tatsächlichen gewaltsamen Kämpfe sind abgeflaut, andere, weniger blutige setzen ein. Wie ich schon beschrieben habe, ist die Oktroyierung der neuen Ideologie ihre oberste Priorität. Aber es kommen auch andere Elemente hinzu: Die Ideologie schreitet in der Verschiebung der ökonomischen Verhältnisse voran. Die einstige Herrscherklasse wird enteignet, die andere, neue, nimmt, obwohl sie Gleichheit propagiert, die Position der ökonomischen Macht ein, und tut alles, um diese Macht auch im materiellen Sinne an sich zu reißen und sie auch in ökonomischen zu verwirklichen.

Die zentrale Frage des Romans kann man dann folgendermaßen formulieren: Wie soll sich die bürgerliche Mittelschicht unter veränderten gesellschaftlichen und politischen Umständen verhalten? Sie ist eindeutig entmachtet, auch die Grundlagen bescheidenen ökonomischen Wohlstands wurden ihr entzogen. Im Roman reagiert die Familie als paradigmatische Vertreterin dieser Mittelschicht, und der Erzähler als ihr Träger, mit bissigem Humor auf diese Ungerechtigkeit. Der Humor hat in diesem Zusammenhang eine destruktive Kraft, die gleichzeitig aber auch schöpferisch wirken kann. Wieder ist sichtbar: Es handelt sich deutlich um eine karnevaleske Fügung, die sowohl die neue als auch die alte Welt dem Spott aussetzt. Es ist wichtig zu sehen, dass der Erzähler keineswegs an Nostalgie leidet. Ganz im Gegenteil: Die verschwundene Welt ist ihm sogar mehr oder weniger fremd. Genau diese Position, erweitert durch seine kindliche Perspektive, ermöglicht es ihm, eine subversive Stellung gegenüber der dargestellten Welt zu beziehen. Wenn ich die ideologische Dimension des Textes als Antiideologie bezeichnet habe, die sich im Widerstand gegen die kommunistische Ideologie aufbaut, dann ist die zweite Dimension, die ökonomische, auf eine ästhetisch und poetologisch realisierte Entlarvung des angeblich Sozialen, jedoch eigentlich zutiefst Antisozialen gerichtet. Machtergreifung bedeutet gleichzeitig Reichtumsergreifung. Die ökonomische Aneignung ist zwangsmäßig mit Enteignung verbunden. Genauso wie die politische haben die Kommunisten mit der Gewalt auch die ökonomische Macht ergriffen. Diese Machtergreifung diskreditiert und desavouiert sie grundsätzlich als Vertreter der Idee der sozialen Gleichheit und Gerechtigkeit. Sie derart zu enthüllen und ihre Machenschaften bloßzustellen, ist die Aufgabe des Erzählers, die er – worauf ich bereits öfter hinwies – mit seiner kindlichen Perspektive mehr als erfolgreich erfüllt.

Somit gewinnt *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* eine zusätzliche Dimension – eine soziologisch-historische. Die Maske des Komischen wird abgelegt oder gelüftet, und das Ernsthafte rückt in den Vordergrund. Auch

deshalb wird die interpretativ-hermeneutische Arbeit der Leserin in diesem Segment des Textes am stärksten herausgefordert. Kenntnisse der historischen Hintergründe sind unentbehrlich. Der Humor ist dann zu einer Folie geworden, unter der sich satirische Elemente befinden, die regelrecht zu einer doppeldeutigen Interpretation zwingen. Sie sind sowohl gegen die Träger der neuen Macht, die Kommunisten, als auch gegen die kleinbürgerliche Struktur gerichtet, die in der Form der Familie verwirklicht wird. In diesem Sinne argumentiert Aleksandar Flaker:

Različiti kulturni slojevi unutar srpskih malograđanskih struktura, smjene različitih društvenih poredaka u nepunih šest godina, predmeti i riječi koji obilježuju te slojeve i te smjene, sve se to u Ćosićevoj prozi pojavljuje u „gužvi“ koja naoko ne poznaje ni reda ni poretka, a ova je opća „pomutnja“ u godinama rata i revolucije koja je zahvatila strukture ne samo srpskoga društva motivirana infantilizmom pripovjedača koji nosi autorovo ime, ali se autor ne može poistovetiti s njim, i to naprosto zato što se u njegovu jeziku *stilizira* tobožnja „autorova“ svijest od prije otprilike četvrt stoljeća.⁵⁴⁹ (Flaker 1983, 69. Hervorhebung i.O.)

Flakers Interpretation ist mit seiner Voreingenommenheit belastet, die nur eine politisch linksstehende Position erlaubt. Die Kleinbürgerlichen sind ihm zufolge die einzigen, die dem Lachen ausgesetzt sind. Solch eine Sichtweise hindert ihn daran, auch die gegen die Kommunisten gerichtete Kritikspitze des infantilen Erzählers wahrzunehmen. Trotzdem geht sein Ansatz, wenn auch einseitig, narratologisch betrachtet in die richtige Richtung. Der infantile Erzähler ist keineswegs mit dem Autor gleichzusetzen. Zwischen beiden wird eine narrative Distanz ausgebaut, die die Diskrepanzen innerhalb der erzählten Welt noch stärker hervorhebt. Und sie drehen sich weiter um eine Realität, die nicht verstanden werden will. In etlichen Momenten scheint es, dass auch die Erwachsenen nicht dazu fähig sind, die tektonischen gesellschaftlichen Veränderungen richtig wahrzunehmen und einzuordnen. Noch einen Schritt weitergehend könnte ich sagen, dass das auch der 25 Jahre ältere Autor des Romans nicht vollbringt.

⁵⁴⁹ Verschiedene kulturelle Schichten innerhalb der serbischen kleinbürgerlichen Strukturen, der rasche Wechsel unterschiedlicher Gesellschaftsordnungen innerhalb von kaum sechs Jahren, die Gegenstände und Wörter, die diese Schichten und Wechsel kennzeichnen – all das erscheint in Ćosićs Prosa in einem „Durcheinander“, das scheinbar weder Ordnung noch Struktur kennt. Dieses allgemeine „Chaos“ in den Jahren des Krieges und der Revolution, das nicht nur die Strukturen der serbischen Gesellschaft erfasst hat, ist motiviert durch den Infantilismus des Erzählers, der den Namen des Autors trägt, mit dem sich dieser jedoch nicht identifizieren kann – einfach deshalb, weil in seiner Sprache ein scheinbares „autores“ Bewusstsein aus der Zeit von vor etwa einem Vierteljahrhundert *stilisiert* wird.

Was kann den Roman aus dieser prekären Situation befreien? Gibt es irgendeine Möglichkeit, der ganzen Struktur eine Harmonie zu bescheren? Es scheint mir, dass ein medialer Perspektivenwechsel, wenn nicht eine Beruhigung, so doch zumindest eine Auflockerung der durch das gelegentlich aggressive Lachen verursachten, angespannten Situation mit sich bringen kann. Der Erzähler thematisiert ununterbrochen die anderen Medien neben der Literatur und ihre Rolle⁵⁵⁰ in seinem Leben. Sie ist alles andere als gering: Wie ich schon gezeigt habe, ist der Film eines dieser Medien. Hinzu kommen noch die Photographie und das Theater. So entsteht eine Konstellation, in der all diese Kommentare des Filmischen, Theatralischen oder Fotografischen eine metatextuelle Funktion gewinnen. Sie fungieren als eigenartige auto-poetische Aussagen, deren Ziel nicht die präzisere Erklärung der dargestellten, schwer verständlichen Welt ist, sondern eine Selbstrechtfertigung des Erzählers, die Geschichte und die Welt so darzustellen und zu erklären, wie es ihm, und nur ihm, passt. Dann werden auch seine zum Absurden neigenden Bemerkungen in eine fast harmonische Einheit zusammengeführt. Es zeigt sich, dass diese Medien es vermögen, den jungen Erzähler durch das Dickicht der Uneindeutigkeiten und Geheimnisse zu steuern.

Ich habe schon erwähnt, dass eine der Schlüsselszenen in *Neuobičajeni zanat, čarobnjački* im Kino stattfindet. Dabei ist mehr als offensichtlich geworden, dass das Kino als eine Folie dient, auf der die Wirklichkeit aufgetragen ist. Ich werde noch einmal auf das Kino zu sprechen kommen, aber zuerst möchte ich mich einem anderen visuellen Medium widmen – der Photographie.

Mama je predložila: „Najbolje da se fotografišemo i sve slike pošaljemo rođacima koji žive po svetu!“ Mama i ja smo ušli u potpuno mračnu sobu, fotograf je zahtevao: „Nasmešite se!“ Mama je objasnila: „To je za ujnu u Americi!“ Mi smo fotografije imali i ranije. Na jednoj tata je nosio štap i šešir, izgledao je mnogo stariji dok je prolazio pored neke banke. Čuvali smo sliku na kojoj mama muti šlag čuvenom nemačkom napravom zvanom „šnekastn“, ovo je bilo u jednoj bašti. Bila je važna i fotografija na kojoj ja jedem sladoled, ovo su snimili na nekoj ulici. Mama je govorila: „Pusti dani!“ Na fotografijama

⁵⁵⁰ Milica Nikolić betont in ihrem hervorragenden Aufsatz die Wichtigkeit des Wortes „Rolle“, die sich schon durch den Titel des Romans an einer prominenten Stelle befindet: „Na kraju, i sama reč *uloga* u naslovu oseća se usmerenom ka tom značenju, predstavljачkom. Piščeva volja da sve ličnosti, i porodica u celini, učestvuju u igri, glumački, tumače i izvode, uloge – isto je tako i globalna konceptualna osnova i veoma precizno razrađen strukturni mehanizam.“ (Nikolić 1980, 40. Hervorhebung i.O.) [Letztlich wirkt schon das Wort *Rolle* im Titel auf diese Bedeutung hin, auf die repräsentative. Der Wille des Autors, dass alle Figuren – und die Familie als Ganzes – am Spiel teilnehmen, schauspielerisch „interpretieren“ und „Rollen“ ausführen, ist zugleich eine globale konzeptuelle Grundlage und ein sehr präzise ausgearbeiteter struktureller Mechanismus.]

rođaka ja sam izbušio oči pomoću jedne igle. Posle sam rekao: „Otkud ove rupe!“ Tetke su isto tako skupljale fotografije potpuno nepoznatih ljudi koji nam nisu bili ništa. Deda je pitao: „Ko su ovi dripci!“ Tetke su se zgranule: „To dripci!“ Onda su nam objasnile: „To je Tajron Pauer, koji igra u svim filmovima na svetu!“ Mama je zaključila: „Zbilja bolje da držimo samo slike naših milih i dragih, rasutih po čitavom globusu!“ Ujak se pobunio: „Šta to vredi kad ih nikada nismo videli u životu.“⁵⁵¹ (Ćosić 1980, 89f.)

Das lange Zitat zeigt eine Mehrteilung in der Familie im Hinblick auf die Rezeption und, allgemeiner, die Funktion der Photographie. Während die Mutter auf einer aufbewahrenden, konservierenden, mit dem Erhalt der Familieneinheit verbundenen Funktion beharrt, wollen die Tanten eine glamouröse Wahrnehmung der Außenwelt erreichen, die mit Filmstars verbunden ist. Die männliche Position ist diesen Positionen der Frauen entgegengesetzt und wird vom Großvater und vom Onkel vertreten. Der Großvater lehnt die Einstellung der Tanten mit der Argumentation ab, dass Schauspieler als Menschen wertlos und deren Photographien dementsprechend nicht aufzubewahren sind, während der Onkel, auf die Konzeption der Mutter antwortend, den Sinn des Aufbewahrens infrage stellt, indem er darauf hinweist, dass diese Menschen, wenn auch Verwandte, für die Familienmitglieder nutzlos sind, weil sie sie einfach nie im Leben gesehen haben und sie noch dazu nie sehen werden. Welche von diesen zwei Positionen, die ikonoklastische oder die ikonodulische, nun ist angesichts des fotografischen Materials ausschlaggebender?

Der kindliche Erzähler will sich auch in dieser Situation nicht festlegen. Er beobachtet, aber bewertet nicht. Was kann die Leserin aus dieser seiner Darstellung schlussfolgern? Die Trennungslinie zwischen den zwei entgegengesetzten Diskursen verläuft entlang der Linie aufbewahrungswürdig vs. auf-

⁵⁵¹ Mama schlug vor: „Wir sollten uns fotografieren lassen und die Bilder an unsere Verwandte schicken, die Gott weiß wo leben!“ Mama und ich kamen in ein vollkommen dunkles Zimmer, der Fotograf befahl: „Bitte recht freundlich!“ Mama erläuterte: „Das ist für die Tante in Amerika!“ Wir hatten auch früher schon Fotos gehabt. Auf einem war Papa mit Spazierstock und Hut, er sah viel älter aus, wie er so an einem Bankgebäude vorbeispazierte. Sie bewahren ein Bild von Mama auf, wie sie mit dem berühmten deutschen Gerät namens „Šnekestrn“ Sahne schlägt, das war in einem Garten. Wichtig war auch das Foto, auf dem ich Eis esse, es war auf der Straße aufgenommen. Mama seufzte: „Die schönen alten Zeiten!“ auf den Fotos der Verwandten hatte ich mit einer Nadel alle Augen ausgestochen. Nachher sagte ich: „Woher kommen diese Löcher!“ Die Tanten sammelten Fotos von völlig unbekannten Leuten, die mit uns nicht verwandt waren. Opa fragte: „Was sind das für Halunken!“ Die Tanten riefen entsetzt: „Halunken!“ Dann klärten sie uns auf: „Das ist Tajron Pauer, der in allen Filmen der Welt spielt!“ Mama sagte: „Es wäre wirklich besser, nur Bilder unserer Verwandter aufzubewahren, die über den ganzen Erdball verstreut sind!“ Der Onkel protestierte: „Was nutzt das, wenn wir sie nie im Leben gesehen haben!“ (Ebd., 29f.)

bewahrungsunwürdig, die auf die Unterteilung wertvoll vs. nicht wertvoll bzw. nützlich vs. nutzlos hinausläuft. Während die Mutter denkt, dass die Familie in Kenntnis über ihre Mitglieder bleiben muss, was zur Befestigung der Identität führt, vertritt der Onkel die Meinung, dass die Fotografie als *imago* dieser Familie und ihrer Mitglieder für ein richtiges Kennenlernen untauglich ist: Sie haben diese Menschen schließlich nie gesehen! Die Konfrontation zwischen den Tanten und dem Großvater wiederum ist durch die Diskrepanz zwischen modern bzw. modisch und konservativ determiniert. Die Begeisterung der Jüngeren für Filmstars wird durch eine gänzliche Abwertung durch den Älteren („Sie sind alle Halunken!“ [Ebd.]) konterkariert. Die erste Auseinandersetzung ist eindeutig wichtiger. Sie übersteigt das Witzige, das in der zweiten Konfrontation dominiert, und bezieht sich auf eine der zentralen Fragen der Politik der Erinnerung. Marianne Hirsch hebt die Wichtigkeit von Familienfotos hervor und betont: „Photographs offer a prism through which to study the postmodern space of cultural memory composed of leftovers, debris, single items that are left to be collected and assembled in many ways, to tell a variety of stories, from a variety of often competing perspectives.“ (Hirsch 1997, 13) Hinter der Geschichte von Familienfotos, die die Mutter durch ihre Sammlung aufbewahren will, verbirgt sich offenkundig das Gefühl des Verlustes, sogar der Angst vor Verlust. Mit ihrem Wunsch, die Familienmitglieder auf diese Art und Weise zusammenzubringen, will sie auch entfernte Menschen in Erinnerung behalten und nimmt dabei in Kauf, dass auch traumatische Ereignisse⁵⁵² vor dem Verschwinden aus dem sowohl individuellen als auch kollektiven Gedächtnis gerettet werden können. Die intensive Betonung dieser Dimension mag übertrieben erschienen, aber es stellt sich eine berechnete Frage fast von selbst: Warum sind all diese Leute um den ganzen Globus zerstreut? Wenn ich noch die dramatischen Ereignisse, die im Hintergrund des Romans und der Erzählsammlung ablaufen, in Betracht ziehe, ergibt sich ein Bild der Ernsthaftigkeit, die wiederum die scheinbar lächerliche Gestaltung des Romans infrage stellt. Mit diesem Bild wird das Groteske selbst paradoxerweise zumindest teilweise subvertiert, oder, wenn man so will, vorläufig suspendiert.

Das Theater trägt im Roman auf den ersten Blick etwas Amateurhaftes an sich. Es findet nicht auf den offiziellen Bühnen statt, sondern wird in den privaten Räumen, genauer in die Wohnung der Familie, gespielt. Wenn die

⁵⁵² Selbstverständlich spielt für Hirsch der Begriff des Traumas eine zentrale Rolle. „I examine the idea of ‚family‘ in contemporary discourse and its power to negotiate and mediate some of the traumatic shifts that have shaped postmodern mentalities...“ (Hirsch 1997, 13) Hirsch denkt dabei vor allem an zwei exemplarische, traumatische Erfahrungen: Holocaust und Exil.

Fotographie – oder ihre Darstellung im Roman – auf einer Revalorisierung, wenn auch einer immer ironischen aufbaut, konzentriert sich die Darstellung des Theaters auf dessen Integration in die Rituale des neugegründeten Staates und auf das Kollektiv, das sowohl Hauptträger der neuen Ideologie als auch der Gegenstand des grotesken und absurden Lachens seitens des Erzählers ist. Die Theaterstücke, welche vorgeführt werden, sind meist Resultate von Improvisation. Außerdem sind sie von Mischcharakter geprägt; die Vorführungen bestehen unter anderem aus Musik, gesprochenen Teilen, Pantomime, Gestikulation:

Ja sam pozvao Elijasa Alhalela i još dvojicu, dao sam im neke predratne kalendare sa razgovorom između Sare i Moše, ili tako nešto, onda sam naredio: „Ovo ćete izvesti, a ja ću svirati na harmonici!“ Na moj znak glumci su razgrnuli tetkine haljine, obešene u vratima, i odmah zapeli o palmu, ali je nisu prevrnuli. Svi su bili zadovoljni. Na drugi znak Elijas Alhalel je pročitao: „Jeli, Saro, moja žena, zašto ti mene varaš sa Konom!“ Major Jovo Sikira je ubrzo ustao i upitao: „Tko je ovo napisao!“ Ja sam odgovorio: „Nepoznati predratni pisac!“ On je rekao: „To je svinjarija!“ Ja sam počeo da izvodim na harmonici veselu rusku pesmicu: „Kad je Staljin izašao na dvorište!“ Posle ovoga su zapljeskali. Drug Abas se složio: „To je nešto sasvim drugo!“ Ja sam mu objasnio: „Mi smo od starog pozorišnog komada o devojci bržoj od konja napravili potpuno novi skeč s ratovanjem!“⁵⁵³ (Ćosić 1980, 139)

Schon von Anfang an ist die Situation antagonistisch gestaltet. Im Mittelpunkt steht wieder die Diskrepanz zwischen Altem und Neuem: Es wird der Text aus dem alten, offenbar jüdischen Kalender verwendet, um ein Theaterstück in Szene zu setzen. Der Versuch misslingt, weil die Zuschauer – Offiziere der Jugoslawischen Volksarmee und der Geheimpolizei, die in die bürgerliche Wohnung eingezogen sind und der Vorführung beiwohnen – in ihm etwas Umstürzlerisches sehen wollen. Erst als der Erzähler mit seinem Akkordeon ein Lied über Stalin einläutet, entspannt sich die Situation. Sei-

⁵⁵³ Ich ließ Elijas Alhalel und noch zwei andere kommen, gab ihnen einen Vorkriegskalender mit einem Gespräch zwischen Sara und Moša oder so was Ähnlichem und befahl: „Das führt ihr auf und ich spiele Akkordeon!“ Auf mein Zeichen hin schoben die Schauspieler Tantes Kleider, die in der Tür hingen, beiseite und stießen gleich an die Palme, aber sie warfen sie nicht um. Alle waren zufrieden. Auf das zweite Zeichen hin las Elijas Alhalel vor: „Sag mal, Sara, mein Weib, warum betrügst du mich mit Kon!“ Major Jovo Sikira sprang auf und fragte: „Von wem ist das!“ Ich antwortete: „Von einem unbekannten Vorkriegsautor!“ Er sagte: „Das ist eine Schweinerei!“ Ich begann, auf dem Akkordeon das lustige russische Liedchen „Als Stalin in den Hof traf“ zu spielen. Dafür gab es Applaus. Genosse Abas sagte: „Das ist doch etwas ganz anderes!“ Ich erklärte ihm: „Wir haben aus einem alten Theaterstück über das Mädchen, das schneller ist als der Wind, einen völlig neuen Sketch gemacht, mit Kampfscenen!“ (Ćosić 2002, 72)

ne Pointe über die Verwandlung des Theaterstücks über das Mädchen, das schneller als ein Pferd laufen kann, in einen Sketch über die Kunst des Krieges zeugt wieder von seiner Fähigkeit, das Absurde aus dem Nichts zu generieren. An dieser Stelle wird konsequent eine Strategie der bewussten Verwendung falscher Orthographie eingesetzt: An jeden Satz der direkten Rede wird ein Ausrufezeichen gesetzt, auch dort – der Gipfel des Paradoxen – wo Fragezeichen vonnöten wären. Das Groteske zieht zusätzlich in den Modus des Schreibens ein. Auf diese Weise verbreitet sich sein Wirkungsradius.

Diese burleske Darstellung findet hier aber nicht ihr Ende. Die erfolgreichste Vorstellung ist in einen Festakt für die Feierlichkeiten um die Befreiung von Šid, „prelepog slavonskog grada (Ćosić 1980, 139)“,⁵⁵⁴ gebettet. Der Erzähler sollte eigens für diese Gelegenheit ein Theaterstück verfassen, was ihm nicht gelingt, weil ihm – so lässt sich vermuten – die Kompetenzen dazu fehlen. Wieder wird experimentiert. Die Gäste sind da, und es muss gespielt werden. So entsteht eine absurde Situation: „Sada ćete glumiti kako znate i umete, nek vam bude jasno!“⁵⁵⁵ (Ćosić 1980, 141) Weil es keine geschriebene Vorlage gibt, beginnt ein Theater der Willkür. In den Improvisationen spiegeln sich die Vorlieben der Akteurinnen und Akteure: „Mama se uvila u kućnu zastavu, zvezda joj je došla posred grudi, ispod zastave mama nije imala ništa.“⁵⁵⁶ (Ebd.) Die Mutter als erotische und erotisierende Schauspielerin steht neben den anderen, die in ihrem Improvisationswahn die Grenze des Bekannten überschreiten: „[M]i smo svi počeli da se lupamo u grudi i izgovaramo mnogo toga o čemu ranije nismo imali pojma. Sve što smo recitovali bilo je nerazumljivo, ali se uglavnom ticalo svetske revolucije i naše uloge u njoj.“⁵⁵⁷ (Ebd.) Es folgt die wahrscheinlich wichtigste Aussage des Romans: Alles, was sie rezitieren, ist unverständlich – so sagt der Erzähler –, aber sie, d. h. die Familie, wissen, dass es sich dabei um ihre Rolle in der Weltrevolution handelt. Der Titel des Romans wird erneut im direkten Kontext einer Theatervorführung aufgerufen. Das, was die Familie macht, womit sie konfrontiert ist, ist undurchschaubar, aber es ist, so viel können sie

⁵⁵⁴ „[D]er wunderschönen slawonischen Stadt.“ (Ebd., 73) Die falsche geographische Bezeichnung – Šid befindet sich in Syrmien und nicht in Slawonien – ist wieder doppeldeutig: Zum einen geht es um die (möglichen) mangelnden Kenntnisse des Erzählers, zum anderen um eine Kritik gegen die Kommunisten. Šid wurde um den Preis zahlreicher Opfer auf Seiten der Jugoslawischen Volksarmee befreit; meist handelte es sich dabei um junge zwangsrekrutierte Mitglieder aus dem Belgrader Bürgertum.

⁵⁵⁵ „Jetzt werdet ihr drauflosspielen müssen, das ist euch wohl klar!“ (Ebd., 74)

⁵⁵⁶ „Mama wickelte sich in die Hausfahne, der rote Stern prangte mitten auf ihrer Brust, unter der Fahne trug Mama nichts.“ (Ebd., 74)

⁵⁵⁷ „Alles, was wir vortrugen, war unverständlich, aber es betraf in erster Linie die Weltrevolution und unsere Rolle darin.“ (Ebd., 74)

nachvollziehen, die Weltrevolution – und die wird im Theater gespielt. Die karnevaleske Kritik an der neuen Gesellschaft kommt in dieser Szene an ihren Höhepunkt. Wenn die ganze Revolution ein Theater ist, was bleibt dann Nichttheatralisches übrig? Und wie ernst ist das Projekt zu nehmen, das die Welt in ihren Grundfesten erschütterte?

Ćosićs Antworten sind alles andere als ermutigend. In einem an Bruegel erinnernden Tableau des Alltags kristallisieren sich die kritischen Punkte einer kaum zu übersehenden Unwirklichkeit heraus. Das Leben ist wie ein Traum, in dem die lustigsten Sachen passieren könnten, aber grundsätzlich ist die Welt ein trostloser Ort, den vielleicht nur das Theater von der düsteren Wirklichkeit – und das nur vorläufig – erlösen kann. Wenn eine neugegründete Regierung nicht dazu fähig ist, den Beherrschten mehr als eine improvisierte Theatervorstellung zu bieten, dann ist sie gescheitert. Der Chronist des Scheiterns ist der junge Erzähler, der durch seinen naiven Blick fähig ist, das zu erfassen, was anderen wegen ihrer Vorangenommenheit verborgen bleibt.

Was ist mit dem Film? Die Malerei habe ich als etwas dargestellt, was nicht expliziert wird, aber dennoch in den Text vorgedrungen ist. Das Theater hingegen wird als Mittel autopoetischer Aussagen in Szene gesetzt. Der Film wiederum bleibt verborgen. Die Mitglieder der Familie gehen ins Kino, zu einem Ort, an dem die Träume für eine kurze und grundsätzlich virtuelle Zeit wahr werden können. Die Kinematographie selbst wird trotzdem nicht, und insbesondere nicht im metatextuellen Sinne, thematisiert; Als habe der *Autor*, Bora Ćosić, gewusst oder antizipiert, dass der Stoff seines Romans ein zweites, kinematographisches Leben führen wird.

Exkurs: Die Familie geht in die Traumfabrik. Bato Ćengić, Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji

Bahrudin Bato Ćengić⁵⁵⁸ war ein bosnischer Filmregisseur, dem oft eine Nähe zur „Schwarzen Welle“ bescheinigt wird. Sein erster Film *Mali vojnici* (Die kleinen Soldaten, 1967) bedient sich eines Themas, das schon in einer

⁵⁵⁸ Ćengić kann eine respektable Filmographie aufweisen. Auf den Erstling *Mali vojnici* folgt *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (1971), der seine Position innerhalb der „Schwarzen Welle“ festigt. Am radikalsten in der Kritik der sozialistischen Gesellschaft und ihrer Aberrationen ist der Film *Slike iz života udarnika* (Die Szenen aus dem Leben eines Stoßarbeiters, 1972). Es ist eine naturalistische Geschichte, die ohne Schonung über die Armut und den Zerfall des sozialen Zusammenhalts berichtet, ohne dass sie irgendeine optimistische Sichtweise anbieten würde. (Cf. Golding 2002, 106–110) Der Film kann gleichzeitig als ein Abgesang der „Schwarzen Welle“ betrachtet werden. Die Tatsache, dass Ćengić seinen nächsten Spielfilm *Pismo, glava* (Kopf, Zahl) erst 1983 gedreht hat, zeugt seinem faktischen Berufsverbot in den 1970er-Jahren. Sein letzter Film war eine Verfilmung des Partisanenromans *Gluvi barut* (Das taube Pulver, 1990) von Branko Ćopić. Danach hat sich Ćengić in einer Reihe von Dokumentarfilmen als Chronist der Belagerung Sarajevos profiliert.

kurzen Paraphrase als politisch verdächtig gelten kann: Mehrere Kriegswaisen befinden sich in einem zum Heim umfunktionierten Kloster, als ein blondhaariger Junge zu ihnen stößt, der Sohn eines gefallen deutschen Offiziers. Der Heimleiter schützt ihn vor den Racheakten der anderen Mitbewohner, drängt ihn aber dazu, seine Identität zu verbergen. Nur so kann er ihm das Leben retten, da die anderen Kinder zumeist Waisen sind, deren Eltern dem nazistischen Terror zum Opfer gefallen sind. Trotzdem erfahren die anderen, wer er ist. In einer Eskalation der Gewalt zwingen sie den Jungen seine Identität preiszugeben. Die Gewalt zieht immer weitere Kreise: Die Frau des Heimleiters wird von den Jungen vergewaltigt, der junge Deutsche vor ein Scheingericht gestellt, gefoltert, im letzten Moment vom Heimleiter gerettet, nur um dann wieder von den Kindern verfolgt zu werden und in einer regelrechten Hetzjagd – so ist zu ahnen, obwohl der Film ein offenes Ende hat – hingerichtet. Sowohl thematisch als auch visuell entspricht der Film der Ästhetik der „Schwarzen Welle“. Er ist realistisch, in Schwarzweiß gedreht, und hebt mit Nachdruck werden ethische Probleme hervor – eine Strategie, die der in Filmen von Živojin Pavlović entwickelten ähnlich ist. Der Szenarist ist Mirko Kovač,⁵⁵⁹ der in seinen Drehbüchern intensiver als in seiner Prosa-Opus dem Realismus folgte. Das ist auch folgerichtig, weil die Themen, mit denen er die moralische Überlegenheit des Partisanennarrativs durch eine kritische Stellungnahme ersetzen und letztendlich infrage stellen wollte, zwangsläufig nach einer schonungslosen und groben Erzählweise verlangen. Die realistische Darstellungsweise des Films steht poetologisch, wie schon betont, mit der Darstellung der Wirklichkeit in der Prosa des neuen Realismus im Einklang. Der Film exerziert kurzum eine Annäherung an die Poetik des Existentialismus.

Wie kann Čengić einen Roman verfilmen, der vollkommen anders ist als die Prosa des neuen Realismus, mit ihr sogar mehr oder weniger offen polemisiert; einen eindeutig karnevalesken Roman? Die Antwort auf diese Frage gibt der Roman selbst. Seine bereits betonte Affinität zur Multimedialität eröffnet die Möglichkeit, ihn als ein mehrfach gebrochenes Spiel mit diversen Ebenen der Darstellung zu realisieren. Die dazu gehörende Poetik lehnt sich an die von Dušan Makavejev an, also an die zweite Strömung innerhalb der „Schwarzen Welle“, die weniger zur Wirklichkeit und mehr zur Kunst der Avantgarde hin ausgerichtet ist. Somit wird die äußerst komplexe Struktur des Romans kongenial in die Sprache des Films überführt.⁵⁶⁰ Der Film behält

⁵⁵⁹ Neben *Mali vojnici* ist auch der zur „Schwarzen Welle“ gehörende Film *Lisice* (*Die Füchse*, 1969) von Krsto Papić nach Kovačs Szenario gedreht worden.

⁵⁶⁰ Das Drehbuch stammt von Bora Ćosić. Koszenaristen sind der Regisseur selbst und Branko Vučićević, der einer der wichtigsten Drehbuchautoren der „Schwarzen Welle“ war.

die antilineare Erzählweise bei, auch die Abschaffung der Kausalität. Insofern entfernt er sich vom realistischen Diskurs und nähert sich der Neoavantgarde an, die von Makavejev so effektiv in Szene gesetzt worden war. Čengić aber geht noch weiter: Zwar interessieren ihn die Interpolationen von Filmjournalen und Dokumentarfilmen nicht so sehr wie seinen Vorgänger, aber er schafft eine spezifische Struktur, die man am treffendsten als Theater im Film bezeichnen kann. Deswegen schließt er unmittelbar an die Buchvorlage an, weil, wie wir gesehen haben, das Theater als Mittelpunkt der Handlung und als Dreh- und Angelpunkt der ideologischen Umerziehung fungiert. Der Film (1971) ist, wie es bei den späten Werken der „Schwarzen Welle“ oft der Fall ist, in Farbe gedreht. Hinzu kommt, dass im gleichen Jahr ein Theaterstück nach Ćosićs Text im Belgrader „Atelje 212“, dem Theater der Avantgarde, in der Regie von Ljubomir Draškić uraufgeführt wurde. Eine dreifache, multimediale Existenz des Textes ist somit – kulturgeschichtlich betrachtet – vollendet. Damit zeigt sich auch, dass der Roman ein hohes Maß an Sympathie für die beiden ihm nahestehenden, aber performativer ausgerichteten Medien hat. Was im Text selbst nur angedeutet wird, findet in der filmischen und theatralischen Fassung seine Bestätigung.

Der Film eröffnet mit einer Reihe von Szenen, die diverse revolutionäre und pseudorevolutionäre Tätigkeiten in der Manier von *tableaux vivants* erfassen.⁵⁶¹ Eine Menschenmasse trägt Fahnen und Maschinengewehre; es werden Fotos von berühmten Persönlichkeiten gezeigt, die mit dem Sieg im Zweiten Weltkrieg verbunden sind. Langsam werden die Mitglieder der bürgerlichen Familie erkennbar, die sich jetzt den Siegern des Krieges zu beugen haben. Sie sind stark mit Symbolen der Revolution markiert. Erst nach fünf Minuten fällt die erste Replik von dem Jungen, der als Erzähler aus dem Roman identifiziert werden kann. Auf die Frage eines Offiziers der Jugoslawischen Volksarmee, ob sie für die anstehenden Veränderungen bereit seien, antwortet er: „Das haben wir im Film gelernt!“ Damit wird die Künstlichkeit der Ausgangslage hervorgehoben. Das Absurde nimmt eine wichtigere Rolle ein als im Roman. Die ersten Einstellungen entblößen bereits ironisch die Diskrepanz zwischen Film und Realität: Die siegreiche kommunistische Armee marschiert in das Belgrad der 1970er-Jahre ein, die Figur eines Anachronismus. Die „Eroberung“ der Familienwohnung durch bäuerliche Partisanen

⁵⁶¹ Betina Brandl-Risi hebt die folgende Eigenschaft von *tableaux vivants* hervor: „*Tableaux vivants* als Verkörperung von bildender Kunst in ‚lebenden‘ Bildern sind paradigmatisch für eine ästhetische Praxis, die den Gestus der Transformation in sich birgt. Insofern scheinen sie prädestiniert, als Generatoren innerhalb einer anderen Kunstform zu fungieren und die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung auszuloten. Als Kunst des Zitats bewegen sich *tableaux vivants* zwischen den Medien der Malerei und des Theaters, sind also selbst eine intermediale Praxis.“ (Brandl-Rissi 2013, 225)

wird durch die Entdeckung von dort nicht hingehörenden Objekten (Beinprothesen) und Tieren (Hühner, die frei laufen oder im Schrank versteckt sind, Ziegen) verdeutlicht. Das Absurde wird zum Hauptmittel für die Erzeugung avantgardistisch geprägter Verfremdung.

Als die neuen Machthaber sich in der Wohnung breitmachen, entdecken sie – hier ist die Parallele zum Roman eindeutig⁵⁶² – den Sohn als denjenigen, der am einfachsten zu manipulieren ist. Zwei Partisanen führen nun einen Kampf um seine Seele, auf der einen Seite der leichtsinnige und charmante Vaculić, der im Roman die Rolle des Zauberers spielte, und auf der anderen Seite der Kommandant Strogij – der Strenge –, in dem die Figur des Simo Tepčija zu erkennen ist. Letztendlich ist es sekundär, wer die Schlacht gewinnt; die Inszenierung lässt die Zuschauerin von Beginn an wissen, dass es sich hierbei um keine realistisch dargestellten Ereignisse handelt. Es geht vielmehr darum, zu beweisen, dass die Revolution etwas Artifizielles ist, was sie aber keineswegs weniger gefährlich macht. Vaculić ist ein verantwortungsloser Verführer, Strogij ein gewalttätiger Vergewaltiger und Mörder. Die beiden müssen aneinandergeraten. Strogij bezichtigt Vaculić des Verrats und gewinnt den Konflikt, woraufhin der Unterlegene sich selbst erschießen muss, um seine Ehre zu retten; es zeigt sich aber – und mit dieser Situation wird der Höhepunkt der Künstlichkeit erreicht –, dass alles nur im Theater gespielt wurde. Vaculić lebt und sitzt im Publikum, während die jungen Revolutionäre Strogij erschießen. Es bleibt offen, ob er tatsächlich stirbt oder es sich wieder um ein fortgeführtes Theaterspiel handelt.

Der Film selbst ist eine lose Verbindung diverser Ereignisse und *tableaux vivants*, die ihre Wirkung zumeist auf der Ebene des Symbolischen oder Allegorischen entfalten. Am interessantesten sind diejenigen, bei denen es zu einer Kollision zwischen übertragenem und direktem Sinn kommt. Eine Figur sagt: „Wir werden auch die Tiere befreien!“ Im fast gleichen Augenblick sieht die Zuschauerin eine Reihe sich bewegender Elefanten, die von den Revolutionären beritten und geführt werden, gefolgt von Dromedaren, Yaks und anderen Tieren, die sich frei durch die Straßen Belgrads bewegen, offensichtlich befreit von den Zwängen des Zoos. Auch zeitlich werden die Dimensionen vertauscht. Anachronistisch werden die Russen 1944 in Belgrad einmarschieren und von dort 1968 den Weg nach Prag suchen, um den Prager Frühling zu ersticken. Die politische Spitze ist kaum zu übersehen, das Trauma der Niederschlagung des Prager Frühlings ist im Jahre 1971 auch in Jugoslawien noch mehr als lebendig, besonders wenn man die eigenen politischen Umstände

⁵⁶² Im Film ist die Familie verkleinert: Sie besteht aus Vater und Mutter, einem Sohn und – das ist die entscheidende Änderung – einer Tochter. Die Tanten, der Onkel und der Großvater kommen im Film nicht vor.

im Blick behält: Die Abrechnung mit den Liberalen und dem Liberalismus im Lande stand unmittelbar bevor.

Die Verballhornung des sozialistischen Systems geht am weitesten in der Darstellung von dessen Abrechnung mit der Religion. Sie wird in zwei gewalttätigen Szenen geschildert. Die erste zeigt, wie Kommunisten auf Motorrädern eine orthodoxe Prozession angreifen und einen Priester jagen. Die zweite ist wesentlich subtiler, wenn auch im ästhetischen Sinne schlichter und nicht besonders ausgearbeitet. Wieder sind drei junge Revolutionäre auf der Jagd nach dem Überkommenen, um es zu vernichten oder zumindest zu vertreiben. Sie machen vor einer Kirche halt, ziehen ihre Gewehre, und beginnen willkürlich auf das Kreuz in der Hand eines Jungen zu schießen. In diesem Moment – das ist die einzige phantastische Darstellung innerhalb des Films, die auch deshalb ein hohes symbolisches Potential innehat – erhebt sich aus dem angeschossenen Kreuz eine ätherische Figur, die unschwer als ein stilisierter Jesus zu erkennen ist. Die Kommunisten schießen jetzt auf die Figur, was jedoch nur zu ihrer wundersamen Vergrößerung führt. Strogi behauptet, es handle sich dabei um eine optische Illusion. Dazu kommen weiße Kreuze, die von blauem Licht umrandet sind. Sie flackern und fliegen durch die Luft, während die Gewehrsalven keine Wirkung auf sie zu haben scheinen. Strogi äußert sich erneut – jetzt sagt er, dass die Religion Opium für das Volk sei. Letztendlich erhebt sich die Jesusfigur, bis sie oberhalb des Kirchturms zu sehen ist, und scheint die ganze Gegend in sich zu absorbieren. Ihr Schweben über den Dächern wird diskret mit leiser Kirchenmusik aus dem Off begleitet. Die Spezialeffekte sind nicht besonders überzeugend, sondern wirken im Gegenteil sogar naiv; offensichtlich beabsichtigte der Regisseur auch nicht, sie als Simulakrum des Realen auszuarbeiten. Viel wichtiger war es ihm, zu markieren, dass das Realistische in Zeiten der Umbrüche keinen Halt mehr in der Wirklichkeit hat.

Der Film benutzt weitere Symbole, die mit der Darstellung der Revolution zu verbinden sind, besonders in der Avantgarde. So erscheint ein Zug als Lokomotive der Revolution; ein junger Bürger, zum Revolutionär avanciert, fährt mit ihm in ein Bergwerk, wo er begeisterte Bergleute trifft. Er trägt einen roten Mantel, und auf seiner Brust ist das Bild Stalins eintätowiert. Nachdem er eine flammende Rede gehalten hat, zeigt er den Bergleuten einen Film, der ihnen plastisch beweisen soll, wie erfolgreich der Krieg gegen das nationalsozialistische Deutschland verlaufen ist und wer die wahren Sieger sind. Es versteht sich von selbst, dass es die Rotarmisten sind, deren Einnahme des Reichstags auch im integrierten Filmjournal dokumentiert ist. Somit nähert sich Čengić der Kollagetechnik, die in den Filmen Makavejevs schon am Anfang der „Schwarzen Welle“ ein fester Bestandteil der Ästhetik des neuen Films geworden ist, wie ich oben gezeigt habe.

Kollage, Anachronismen, die Abschaffung der Chronologie, provokative Hinweise auf die Gegenwart, Versuche, die Vergangenheit in einen anderen, weniger ideologisierten Blick zu rücken, eine unermüdliche Erzeugung von surrealistisch anmutenden Illusionen, eine absurde Gestaltung der dargestellten Wirklichkeit⁵⁶³ – all das sind Elemente, die den Film zu einem eigenständigen Kunstwerk machen, nicht bloß zu einer Verfilmung des Romans. Seine Qualität entspringt einem innovativen Umgang mit der Vorlage, die Ćosić Hauptideen bereichert und so sie in Szene setzt, dass es dem neuen Medium und dessen technischen Voraussetzungen entspricht. Roman und Film ergänzen sich, sie stehen im Austausch und haben ein gemeinsames Ziel: Die Aberrationen einer Gesellschaft bloßzulegen, die als die Verwirklichung einer Utopie startete und in grenzenlose Gewalt ausuferte. Die ursprüngliche marxistische und später in der leninistischen und besonders in der stalinistischen Phase bis zur Unkenntlichkeit verzerrte Idee der Freiheit erwies sich als das Gegenteil von Freiheit. Die Kunst sollte diese Abweichung vom Ideal lächerlich machen und der rhetorisch als Oxymoron gestalteten Figur der affirmativen Negation (der Mittelpunkt des Karnevals) zur Erfüllung verhelfen. Mit dieser Geste schreiben sich sowohl Bora Ćosić als auch Bato Čengić in eine Reihe von Künstlern ein, an deren Beginn Pieter Bruegel steht.

Coda: Das Gewerbe des Schriftstellers

Der Schlusssatz des Buchs *Zašto smo se borili* (*Warum wir gekämpft haben*, 1972) trägt den Titel *Objašnjenje zanata ili o poslu pripovedačkog* (*Die Erklärung des Gewerbes oder über den erzählerischen Beruf*). Diese Erzählung ist zweifelsohne autopoetisch, allerdings greift Ćosić an dieser Stelle, um seine Poetik zu erklären, auf ein Mittel zurück, das er in seinen Texten konsequent abgeschafft hat – auf die Chronologie. Mit dieser Änderung des Verfahrens bleibt er paradoxerweise seiner Idee des Absurden treu. Es kristallisiert sich eine Geschichte heraus, die zeigt, wie jemand zum Schriftsteller wird. Diese Kristallisierung ruht ihrerseits auf einem paradoxen Fundament: Ćosić braucht die Chronologie, um zu zeigen, wie seine schriftstellerische Tätigkeit in den Kriegsjahren langsam herangereift ist. Dafür verwendet er sein erwachsenes Ich, das den Prozess legitimieren soll: „Posle dvadeset godina po-

⁵⁶³ Das beste Beispiel hierfür ist die Szene, in der die Revolutionäre, die das Volk führen, oder es vielmehr auf dem Motorrad fahrend vor sich her treiben, durch eine Gegend fahren, die aus Kulissen für einen Westernfilm besteht: ein Saloon, Pferdeställe, Holzhäuser und vieles mehr – nur nicht das, was in eine herkömmliche Szenographie des Partisanenfilms gehört. Hier ist der Spott unübersehbar, der sich gegen den Verleih der jugoslawischen Filmstudios ihrer Ausrüstung an zahlreiche internationale Produktionen richtet.

kušao sam da se setim svega toga. U razmaku od nekoliko meseci ili čak samo nekoliko nedjelja bilo je potrebno pohvatati sve činjenice, sada već sasvim davne. Usled ovog, 'život' je ispao nekako zbrkan, neuređen, potpuno 'nabacan'.⁵⁶⁴ (Ćosić 1972, 136) Und dann weiter: „Ja imam trideset devet godina, ali ću uskoro imati četrdeset. Da sam malo mlađi, promakle bi mi one stvari iz godine 1943, i sledećih, najboljih u našem životu i uopšte.“⁵⁶⁵ (Ebd., 138) Diese beiden Verfahren – Erinnerung und Zufall – haben aus dem Erzähler einen Schriftsteller gemacht. Aus der Sicht des einstigen erlebenden Ich wird alles komprimiert, was es zu erinnern gab; die Sichtweise des erwachsenen Ich ermöglicht es, dass die Kriegsjahre in Erinnerung gehalten bleiben. Der Zufall, der ihm die Möglichkeit gab, alle diese Jahre zu erleben, ist eindeutig als Hauptmerkmal des Absurden in Ćosićs Poetik denotiert.⁵⁶⁶

Die Erinnerungen fungieren innerhalb des Erzähltextes als Hilfsmittel für die narrative Konstruktion der Geschehnisse. Aus ihnen entstehen Skizzen, die weiter in Geschichten eingeflochten werden, die die literarische Form von Erzählungen oder des Romans erreichen, ohne dabei an Künstlichkeit einzubüßen. Denn die Erinnerungen werden in der Verwandlung des Realen in Erzähltext transformiert, umgeformt, ausgelacht, karnevalisiert. Kurz gesagt: Der zwanzig Jahre ältere Erzähler Bora Ćosić beobachtet die einstigen Geschehnisse aus einer höchstsubjektiven Perspektive, die sich nicht mit den Gesetzen des Realistischen versöhnen lässt: „Često sam se trudio da sačinim životopis, 'istoriju' jednog života, njegovu sliku, mada veštačku. Još uvek ne znam kako se to postiže, ovo pretvaranje pravih stvari u veštačke, u priču, opis, 'izmišljotinu'.“⁵⁶⁷ (Ebd., 133)

Es wird ersichtlich, wie humorvoll Ćosić mit dem Thema der Beziehung zwischen Wahrheit und Erfindung, wie Albrecht Koschorke es ein paar Jahr-

⁵⁶⁴ „Nach zwanzig Jahren habe ich versucht, mich an all das zu erinnern. Innerhalb weniger Monate oder sogar nur weniger Wochen musste ich alle inzwischen längst vergangenen Fakten zusammenkriegen. Dadurch ist das „Leben“ irgendwie wirr, ungeordnet, völlig „zusammengewürfelt“ geraten.“

⁵⁶⁵ „Ich bin neununddreißig Jahre alt, aber bald werde ich vierzig. Wäre ich etwas jünger, wären mir die Dinge aus dem Jahr 1943 und den darauffolgenden – den schönsten in unserem Leben und überhaupt – entgangen.“

⁵⁶⁶ Die Anspielung auf Lawrence Sternes *Tristram Shandy* ist eindeutig erkennbar. Wenn man hinzunimmt, dass die Übersetzung des Romans ins Serbische vom einflussreichsten Modernisten Stanislav Vinaver angefertigt wurde, macht die Allusionen noch klarer. Ćosić steht in der Tradition der absurden Literatur der jugoslawischen Avantgarde, wobei er diese auch ummodelliert.

⁵⁶⁷ „Oft habe ich mich bemüht, einen Lebenslauf zu erstellen, die ‚Geschichte‘ eines Lebens, ein Bild davon, wenn auch ein künstliches. Noch immer weiß ich nicht, wie das gelingt – dieses Verwandeln von wirklichen Dingen in künstliche, in eine Erzählung, eine Beschreibung, eine ‚Erfindung‘.“

zehnte später formulieren wird, umzugehen weiß. Koschorke bezeichnet den Menschen als einen *homo narrans* und fasst diese seine Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, folgendermaßen zusammen:

Wer deshalb vom *homo narrans* spricht, denkt den Menschen in seinem Vermögen, zu der Wirklichkeit, in der er lebt, sowohl ja als auch nein sagen zu können; moralisch gewendet, zu lügen; oder genauer, in der Fähigkeit, die Differenz zwischen real und irreal, wahr und falsch auszusetzen, aufzuheben, mit ihr zu spielen. Tatsächlich sind Erzählungen in einem gewissen Sinne *Erzählspiele* – regelgeleitet, mit unter Umständen großen Einsätzen, aber innerhalb des gegebenen Regelsystems in den meisten Spielzügen frei. (Koschorke 2012, 12)

Genau diese anthropologische Perspektive will Ćosić „narratologisch erleuchtet“ vorschlagen. Erzählen *ist* Spielen. Der Erzähler verfügt über Fähigkeiten, die es ihm ermöglichen, eine Welt zu kreieren, die sich zwar teilweise mit der realen deckt, aber im weitesten Sinne des Wortes irreal ist. Auch wenn das Wort Wahrheit oft in dem Aufsatz erscheint, so doch häufig im Konditional: „Sve bi to trebalo biti sušta istina, slika jednog života, njegov životopis.“⁵⁶⁸ (Ćosić 1972, 134) Dieser Aussage folgt allerdings keine Bestätigung des vorher Gesagten. Das, was folgt, ist wieder eine andere Geschichte, die völlig sekundär ist und der Wichtigkeit des Gesagten nicht gerecht werden kann. Es ist zwar eine Wahrheit, aber in banaler Form verfasst – und zwar so banal, dass die Frage legitim erscheint, um was für eine rhetorische Strategie des Erzählers es sich handelt. Während sowohl in der Erzählsammlung als auch im Roman die Diskrepanz zwischen der Wahrheit und ihrer Darstellung dadurch erklärt wird, dass die Geschichten aus der Perspektive eines kindlichen Erzählers mitgeteilt werden, ist diese Möglichkeit hier schon mit der vorher erwähnten Selbstaussage des Autors beiseitegeschafft. Dass er sich als einen 39-Jährigen, bald Vierzigjährigen darstellt, macht die poetologische Befreiung durch eine unmündige Erzählinstanz unmöglich.

Was bleibt? Das Wissen, dass man zwar eine Verkehrung der Welt durch eine Verkehrung der Erzählperspektive plausibel darstellen und sogar erklären kann. Doch eine herrschende Instanz muss sich vom Ludistischen absetzen, um die Verspieltheit durch eine tiefergreifende Ernsthaftigkeit zu ersetzen. Diese höher gestellte Instanz ist dementsprechend der *Autor*, der sich hinter dem Lachen versteckt, das er zwar auch erzeugt, aber gleichzeitig weiß, dass dieses Lachen subvertiert werden kann. Die Subversion des Lachens – und Subversion ist schon *per definitionem* eine Umkehrung ins Gegenteilige, noch ehe es um die zweite Bedeutung des Wortes, das Zerstören, geht – kann nur ins Ernsthafte führen. Das bezieht sich wiederum auf den mehrfach er-

⁵⁶⁸ „Das alles sollte die reine Wahrheit sein, das Bild eines Lebens, seine Biographie.“

zeugten Ausnahmezustand, der das Leben in seiner Normalität infrage stellt. Auch wenn der damalige Erzähler und jetzige Autor, der das Beschriebene und Erzählte in einem autopoetischen Akt erklärt, immer noch dazu fähig ist, eine humoristische Note beizubehalten, so bleibt er doch in einer pessimistischen Weltsicht gefangen:

U ovoj priči trebalo bi da opišem sopstveni život, sve što je s njim u nekoj vezi kao i zanat kojim se to postiže, pripovedački. Ovo sam pokušavao već i ranije, ali mi se stalno činilo da mi nešto nedostaje, pretiče, ne da se. Ja sam se zainatio da ispunim taj životopis bez obzira što sam ga već ispunjavao jer mi se uvek čini da sam izostavio neke stvari, i to one najvažnije.⁵⁶⁹ (Ćosić 1972, 134)

Aus dieser Formulierung wird ersichtlich, dass der „erwachsene“ Erzähler an seiner Fähigkeit zweifelt, sein Leben zu erzählen, und spürt, dass er an dieser Aufgabe scheitern kann, weil er ihr nicht gewachsen ist. Deshalb weicht er immer wieder aus und versucht über Umwege zu einem zufriedenstellenden Resultat zu kommen. Eine Möglichkeit für diese Umwege stellen die Gewerbe dar. Wie uns dieser programmatische Text erklärt – und was auch in der Lektüre der Erzählsammlung deutlich geworden ist –, sind sie eine Metapher für das wichtigste Handwerk, dasjenige des Schriftstellers.

So lassen sich die Erzählsammlung und der Roman erklären: Es ist unmöglich, die Geschichte einer Familie zu erzählen. Das Scheitern des Erzählers ist gleichzeitig sein Triumph. Eine lineare Geschichte, ein Familienroman ist in veränderten historischen Verhältnissen und unter dem Druck einer andersartig ausgerichteten avantgardistischen Ästhetik nicht realisierbar. Der doppelte Ausnahmezustand – politisch und ästhetisch – erlaubt es nicht, eine Erzählstruktur zu entwickeln, die den Erfordernissen des klassischen, dem Realismus des 19. Jahrhunderts verpflichteten Familienromans entsprechen würden. Was bleibt, ist eine lose, von allen Geboten des Genres befreite, nichtlineare Erzählung. Auf einer Ebene erinnert sie an die panoramaartigen Bilder von Bruegel, an die Struktur einer breitangelegten Tafelmalerei, die die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen verdeutlicht; auf einer anderen Ebene ist sie sprunghaft, unreal und unfähig, das Ganze zu erfassen. Daraus ergibt sich der Misserfolg als oberstes Prinzip der narrativen Gestaltung. Nicht nur der Erzähler ist aufgrund seiner Unreife nicht imstande, die Welt zu verste-

⁵⁶⁹ In dieser Geschichte sollte ich mein eigenes Leben beschreiben, alles, was in irgendeiner Weise damit verbunden ist, sowie das Handwerk, durch das dies erreicht wird – das erzählerische. Ich habe das schon früher versucht, aber es schien mir immer, als ob mir etwas fehlt, als ob etwas überflüssig ist oder sich einfach nicht fügen will. Ich habe mir fest vorgenommen, diese Lebensgeschichte zu vollenden, auch wenn ich sie schon einmal geschrieben habe, denn es kommt mir immer so vor, als hätte ich etwas ausgelassen – und zwar gerade das Wichtigste.

hen. Jeder ist zum Scheitern verurteilt, nur dass der Erzähler des Romans und der Protokollant der Erzählsammlung das nicht verstehen wollen oder können und leisten deshalb immer die gleiche mühsame Arbeit, während ein fast vierzigjähriger Essayist sich dessen bewusst ist. Die Welt im Ausnahmezustand ist undarstellbar und undeutbar geworden. Wir können sie nur perzipieren.