

Regina Minde

Ivo Andrić

Studien über seine Erzählkunst

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

# Slavistische Beiträge

Unter Mitwirkung von M. Braun · Göttingen, P. Diels · München, J. Holthusen ·  
Würzburg, E. Koschmieder · München, W. Lettenbauer · Erlangen, J. Matl ·  
Graz, F. W. Neumann · Mainz, L. Sadnik-Aitzetmüller · Saarbrücken

HERAUSGEGEBEN VON A. SCHMAUS · MÜNCHEN

Band 8

REGINA MINDE

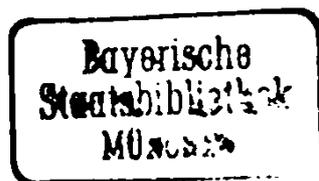
# Ivo Andrić

Studien über seine Erzählkunst

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1962

P/62/1662



© 1962 by Verlag Otto Sagner/München  
Abteilung der Fa. Kubon & Sagner, München

---

Herstellung: Buch- u. Offsetdruckerei Karl Schmidle, Ebersberg  
Printed in Germany

# Inhalt

	<b>Seite</b>
Einleitung . . . . .	7
Bibliographie . . . . .	11
I. Kapitel: Erzählhaltung und Erzählperspektive	15
II. Kapitel: Raum · Geschichte · Gesellschaft . . .	36
III. Kapitel: Zeitgestaltung . . . . .	57
IV. Kapitel: Redgestaltung . . . . .	84
V. Kapitel: Personendarstellung . . . . .	142
Nachwort . . . . .	197



## EINLEITUNG

Ivo Andrić, der besonders in den letzten Jahren weit über die Grenzen Jugoslawiens hinaus bekannt und 1961 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet worden ist, gehört als Erzähler zu den interessantesten Erscheinungen der zeitgenössischen Literatur.

Er begann seine literarische Laufbahn als Lyriker, erwarb sich bald nach dem ersten Weltkrieg mit seinen tagebuchartigen Prosagedichten „Ex Ponto“ und „Nemiri“ einen gewissen Namen, wandte sich dann aber ganz der epischen Dichtung zu. Bereits seine erste Erzählung, das Triptykon „Reise des Alija Djerzelez“, fand starke Beachtung und begründete seinen Ruhm als Meister des Stils und der psychologischen Analyse. Dieser ersten folgte eine lange Reihe weiterer Erzählungen. Den vorläufig letzten Höhepunkt des erzählenden Werkes bildet die im Jahre 1954 veröffentlichte große Erzählung „Der Verdammte Hof“. Unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg ist Andrić auch als Romancier in Erscheinung getreten. Von seinen drei Romanen „Die Brücke über die Drina“, „Die Chronik von Travnik“ und „Das Fräulein“ ist vorzüglich der erste als bedeutendes Beispiel seiner Erzählkunst bekannt geworden.

Schon heute rechnen die Jugoslaven Ivo Andrić zu den großen Klassikern ihrer Literatur.<sup>1)</sup>

Angesichts dieser Tatsache ist es erstaunlich, wie wenig eingehend sich ihre Literaturkritik bisher mit ihm beschäftigt hat. Es ist zwar sehr viel über Andrić geschrieben worden, doch handelt es sich, selbst bei umfangreicheren Arbeiten, im wesentlichen um Betrachtungen allgemeiner Natur, inhaltlich-gehaltliche Probleme, psychologische Fragen, vor allem aber Versuche, die besondere Weltsicht des Dichters zu definieren. Mit ausführlicheren Untersuchungen sind in den letzten Jahren nur die Österreicherin Rosa Mayer und der Jugoslave Petar

---

<sup>1)</sup> Zur Biographie Ivo Andrićs sei hingewiesen auf den entsprechenden Artikel in: Enciklopedija Jugoslavije Bd. I (1955).

Džadžić hervorgetreten. Sie sind durchaus charakteristisch für die allgemeine Richtung der bisherigen Andrić-Forschung, falls man von einer solchen überhaupt schon reden darf.

Rosa Mayer geht in ihrer Dissertation „Ivo Andrić, Gehalt und Gestalt seines dichterischen Werkes“ davon aus, daß jede Untersuchung, unabhängig davon, ob sie dem Stoff, dem Ideengehalt oder dem Stil gilt, von der „offenbarten seelischen Bereitschaft“ des Dichters auszugehen habe, die sich als „Stoffsichter“ zu erkennen gibt.<sup>2)</sup> Džadžić hingegen betrachtet in seiner Studie über Andrić das Werk als logischen Ausdruck seiner besonderen Persönlichkeit, die von den schweren Erlebnissen seiner Jugend geprägt sei. Beiden Arbeiten ist also gemeinsam, daß sie nicht das Werk, sondern den Autor an den Anfang stellen, daß als wesentlich das betrachtet wird, was zur Darstellung gelangt, nicht aber, wie es dargeboten wird. Von daher gesehen erscheinen Lyrik, Erzählung und Roman nur als verschiedenartiger Ausdruck einer bestimmten Haltung und können deshalb auch unter gleichen Gesichtspunkten behandelt werden. Daß die Lyrik anderen Gesetzen folgt als die Epik und die Kurzform der Erzählung nicht ohne weiteres der Großform des Romans entspricht, ist bisher in keinem Fall berücksichtigt worden. Gewiß läßt sich über die Berechtigung eines solchen Vorgehens streiten, es steht aber außer Zweifel, daß es einseitig bleiben muß, da hier das Dichtwerk nicht als geschlossene Einheit, sondern als Projektion einer angenommenen Haltung, als zum Dichter hin offen, begriffen wird.

In dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, dem besonderen Weltverständnis des Dichters auf analytischem Wege nahezukommen, von der Voraussetzung ausgehend, daß jedes Kunstwerk eine eigengesetzliche Ganzheit darstellt. Um der Übersichtlichkeit willen beschränkt sich unsere Untersuchung auf Andrićs Erzählungen, wobei gleich eine weitere Einschränkung gemacht werden muß. Es sind ihrer zu viele, als daß auf jede einzelne eingegangen werden könnte. Außer den in der zweibändigen Ausgabe von 1954 enthaltenen werden nur die Erzählungen „Der Verdammte Hof“, „Gespräch mit Goya“,

---

<sup>2)</sup> R. Mayer, Ivo Andrić, Gehalt und Gestalt seines dichterischen Werkes. Diss. Graz 1951 (Masch.), S. 1.

„Lagerleben“ und „Rausch und Leiden des Toma Galus“ herangezogen. Im ganzen handelt es sich also um etwa fünfzig Erzählungen aus der Zeit von 1920 bis 1954, eine Auswahl, die groß genug ist, um als repräsentativ gelten zu können, gleichzeitig aber zu groß, als daß eine erschöpfende Behandlung möglich wäre. Wo es vertretbar schien, haben wir uns mit Andeutungen begnügt, vor allem sind die besonderen sprachlichen Eigentümlichkeiten kaum berücksichtigt worden. Wir verweisen hier auf die sehr interessante Stilanalyse, die Dragiša Živković an der Erzählung „Der Verdammte Hof“ vornimmt, bisher das einzige Beispiel eines Versuches, eine der Erzählungen aus ihren eigenen Gegebenheiten zu interpretieren.<sup>3)</sup>

Bei der Übersetzung der Zitate kam es uns weniger auf Schönheit als auf Genauigkeit an. Die in Klammern beigefügten Zahlen beziehen sich auf die in der Bibliographie unter A. angeführten Ausgaben.

---

<sup>3)</sup> D. Živković, Nekoliko stilskih odlika proze Ive Andrića — povodom „Proklete avlije“. Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu I. 1956, S. 251—270.



## Bibliographie

Verwendete Abkürzungen:

SKG = Srpski književni glasnik

LMS = Letopis Matice srpske

### *A. Benützte Ausgaben*

- Andrić, Ivo:* Odabrane pripovetke I—II. Beograd, Srpska književna zadruga, 1954  
 Prokleta avlija. Novi Sad, Matica srpska, 1954  
 Zanos i stradanje Tome Galusa. SKG N.S. 33, 1931, 1—8  
 Razgovor sa Gojom. SKG N.S. 34, 1935, 1—15  
 Za logorovanja. SKG N.S. 4, 1922, 321—331

### *B. Literatur zu Ivo Andrić (Auswahl)*

- Agatić, Oskar:* Fratri u Andrićevim pripovetkama. Svijet 19. 1937/38, 3/4, 63—65
- Alfirević, Frano:* Sa strana zamagljenih. Mlada Bosna 1. 1928, 6, 166—169
- Aveline, Claude:* Uvod u Travničku hroniku Iva Andrića. LMS 1956, 377, 4, 317—327
- Bandić, Miloš:* O novim pripovetkama Iva Andrića. Polet I. 1950, 6, 46—53
- Bartulović, N.:* Razgovori s dušom. Predgovor Ex Ponto. Zagreb 1918
- Bogdanović, Milan:* Ivo Andrić, „Put Alije Djerzeleza“. SKG 1. 1920, 1, 124—130  
 Pripovetke Iva Andrića. SKG 34. 1931, 1, 58—64  
 Ivo Andrić, „Na Drini ćuprija“, „Travnička hronika“. In: Stari i novi IV, Beograd 1952, 74—88  
 Ivo Andrić. Savremenik 1. 1955, 2, 183—191
- Boškov, Živojin:* Jedna zbirka novih pripovedaka. LMS 1949, 363, 2, 107—119
- Crnjanski, Miloš:* Ivo Andrić: Ex Ponto. Književni jug II. 1919, 8, 361—367

- Džadžić, Petar:* Ivo Andrić. Esej. Beograd 1957
- Dimitrijević, Ivan R.:* Kroz savremenu pripovetku. Misao III. 1920, 3—4, 1199—1204
- Dimitrijević, Radmilo:* Pripovetke Iva Andrića. Južni pregled 11. 1937, 38—41
- Georgijević, Krešimir:* Sa strana zamagljenih. Venac XIV, 1928/29, 3, 226—229  
Ivo Andrić, Pripovetke. LMS 1936, 346, 211—212
- Gligorić, Velibor:* Ivo Andrić, Pripovetke. Raskrsnica 1924, 21—22, 75—77  
Ivo Andrić. In: Kritike. Beograd 1945, 14—17  
Ivo Andrić. Savremenik 1955, 11, 494—514; 1955, 12, 622—641; 1956, 1, 40—51
- Gotovac, Vlado:* Prokleta avlija ili nesigurne granice. Republika XI, 1955, 9, 723—726
- Ilijašević, Voja:* Između „Ex Ponta“ i „Travničke hronike“. Književnost i jezik u školi 1955, 3, 171—181
- Jovanović, Djordje:* Prividni realizam Iva Andrića. In: Studije i kritike. Beograd 1949, 187—190
- Kišić, Čedo:* Ivo Andrić, „Rzavski bregovi“. Mladost IV. 1950, 1, 35—42
- Kulenović, Skender:* Dno i obale jedne literature. Andrićeva „Prokleta avlija“. Izraz I. 1957, 1, 26—29
- Kostić, Dušan:* Ivo Andrić. Stvaranje 1952, 10, 565—567
- Ladika, Ivo:* Motiv mosta u Andrićevoj hronici „Na Drini ćuprija“. Stvaranje VIII. 1953, 10, 642—645
- Lasta, Petar:* Hronike Ive Andrića. Republika I. 1945, 131—135  
Andrić u svom djelu. Hrvatsko kolo, 1952, 7/8, 447—453
- Leovac, Slavko:* Ivo Andrić. In: Svetlo i tamno. Pregled književnosti Bosne i Hercegovine 1918—1956. Sarajevo 1957, 25—54
- Livadić, B.:* Knjige Iva Andrića (Ex Ponto, Nemiri, Put Alije Djerzeleza). Nova Evropa II. 1921, 3, 114—116
- Maraković, Lj.:* Istorijaska minijatura (prikaz „Put Alije Djerzeleza“). Hrvatska prosvjeta VII. 1920, 218—219
- Miletić, Gojko:* Prve kritike o Ivu Andriću. Susreti VI, 1958, 3, 302—311

- Mirković, Nikola:* Ivo Andrić, studija. Beograd 1938
- Nikolić, S.:* Tumačenja Andrićevog dela. Delo I. 1955, 1, 112—113
- Novaković, Boško:* Ivo Andrić. Pripovetke. Venac X. 1924/25, 6, 447—450  
Ivo Andrić. Pripovetke. LMS 1936, 346, 212—213
- Ostojić, Karlo:* Život i apsurd kod Iva Andrića. Izraz I. 1957, 4, 317—327  
Država u delu Iva Andrića. Izraz I. 1957, 6, 541—549
- Palavestra, Predrag:* Usamljenički nemir Iva Andrića. Književnost XII. 1957, 3, 254—256
- Parežanin, R.:* Ivo Andrić: Nemiri. Misao V. 1921, 8, 632—635
- Pešić, M. M.:* Ivo Andrić. In: Savremeni pisci I, Beograd 1940, 23—24
- Petrović, Miodrag:* Andrić pripovedač. Odlomak. Susreti V. 1957, 1, 3—11
- Protić, Miodrag:* Ivo Andrić, Prokleta avlija. Književnost XX. 1955, 4, 348—349
- Prujat, Branko:* O sadržaju i psihološkoj osnovi jedne knjige Andrićevih pripovedaka. Stvaranje XI. 1956, 1, 59—66
- Radović, Djuza:* Igra za život. In: Ličnosti i dela. Cetinje 1955
- Samić, Midhat:* Jezik i stil Ive Andrića u pripoveci „Priča o kmetu Simanu“. Pitanja savremenog književnog jezika 1950. I, 2, 171—181
- Sekulić, Isidora:* Istok u pripovetkama Iva Andrića. SKG 10. 1923, 7, 502—511
- Šicel, Miroslav:* I. Andrić: Priča o kmetu Simanu. In: Metodske upute za obradjivanje domaćeg štiva. Dobra knjiga, Kolo III. Zagreb 1957, 109—133
- Veljković, Momir:* Savremena književnost Bosne i Hercegovine. Književni sever IV. 1928, 3/4, 126—143
- Živković, Dragiša:* Nekoliko stilskih odlika proze Iva Andrića. Povodom „Proklete avlije“. Godišnjak Filozofskog fakulteta Novi Sad 1956, 251—270
- Živojinović, Velimir:* Pripovedačko delo Ive Andrića. In: „Medju savremenicima“. Beograd 1932, 59—76
- Mayer, Rosa:* Ivo Andrić, Gehalt und Gestalt seines dichterischen Werkes. Dissertation, Graz 1951 (Masch.)

### C. Sonstige benutzte Literatur

- Ermatinger, Emil:* Das dichterische Kunstwerk. Leipzig—Berlin 1939
- Hamburger, Käte:* Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957
- Ingarden, Roman:* Das literarische Kunstwerk. Halle/Saale 1931
- Kayser, Wolfgang:* Das sprachliche Kunstwerk. Bern 1956
- Koskimies, R.:* Theorie des Romans. Helsinki 1935
- Lämmert, Eberhard:* Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955
- Langer, Susanne K.:* Feeling and Form. London 1953
- Lubbock, Percy:* The Craft of Fiction. New York 1957
- Meyer, Herman:* Zum Problem der epischen Integration. Trivium VII, 1950, 4, 299—318
- Müller, Günther:* Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn 1947  
Über das Zeitgerüst des Erzählens. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXIV, 1950, 1—31
- Muir, Edwin:* The Structure of the Novel. London 1929
- Petsch, Robert:* Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle/Saale 1942
- Stanzel, Franz:* Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien 1955
- Wellek, René-*  
*Warren, Austin:* Theory of Literature. London 1953
- Živković, Dragiša:* Teorija književnosti. Sarajevo 1958
- Brabec-Hraste-Živković:* Gramatika hrvatskoga ili srpskog jezika. Zagreb 1952

## ERSTES KAPITEL

# Erzählhaltung und Erzählperspektive

Es ist zunächst notwendig, einen allgemeinen Überblick über die Erzählungen Ivo Andrićs zu geben, der zugleich die Aufgabe erfüllen soll, eine den folgenden Untersuchungen dienliche Ausgangsbasis zu schaffen. Da es uns in erster Linie nicht um die Feststellung inhaltlich-thematischer Beziehungen geht, erweist sich ein chronologisches Vorgehen als wenig geeignet. Džadžić gelangt in seiner Studie zu der Erkenntnis, daß Andrićs dichterische Persönlichkeit drei Aspekte in sich vereinigt, den mythischen Träumer, den historischen Pedanten und den Anatom der Psyche, und macht diese Dreiteilung zur Grundlage einer Gliederung der Erzählungen. „Der Unterschied liegt nicht in der Methode und nicht in der Prozedur, er bezieht sich auf das Wesen . . . Diese ‚Dreiheit‘ ist in einem Wesen vereint, manchmal in einer idealen synthetischen Verbindung, manchmal aber auch so, daß jeder Teil seine siegreichen Augenblicke hat, wo er sich vordrängt und zum beherrschenden Element wird.“<sup>4)</sup>

So sieht er etwa den „mythischen Träumer“ in vier verschiedenen Phasen verwirklicht: die erste enthält noch gewisse ironische Elemente — hierher gehören u. a. „Reise des Alija Djerzelez“ und „Ćorkan und die Tänzerin“, die zweite ist die der „krvoloci“ („Blutgierige“) — z. B. „Mustafa Madžar“, die dritte ist die Periode der Meisterwerke — z. B. „Die Brücke über die Žepa“, „Anikas Zeiten“, die vierte schließlich die der Allegorien — „Rzavberge“, „Geschichte vom Elefanten des Vezir“, „Der Verdamnte Hof“, „Aska und der Wolf“.

So interessant dieser Gedanke ist, so wenig vermag eine solche Einteilung nach der jeweiligen Synthese bzw. wechselseitigen Vorrangstellung der genannten Aspekte den Erzählungen gerecht zu wer-

<sup>4)</sup> P. Dž a d ž i ć, Ivo Andrić. Beograd 1957, S. 139.

den. Eine Gliederung in unserem Sinne ist nur gerechtfertigt, wenn sie von dem besonderen „ontologischen situs“<sup>5)</sup> des literarischen Werkes ausgeht, d. h. wenn sie Gesichtspunkten folgt, die „in den Dingen selber“ liegen.<sup>6)</sup> Hier bietet sich der Strukturbegriff von Wellek-Warren an.<sup>7)</sup> Das spezifische Leben des Werkes erscheint als eine Funktion der Erzählhaltung, worunter nicht ein Aspekt eines persönlichen Autors zu verstehen ist, sondern die tragende Schicht der Erzählung, deren Wirkung sich in allen anderen Schichten nachweisen läßt. Erst wenn dies an einer genügend großen Anzahl von Beispielen untersucht worden ist, läßt sich vielleicht die allgemeine Haltung rekonstruieren, in der die verschiedenen möglichen Erzählhaltungen ihren Ursprung haben. Die Erzählhaltung bestimmt sich zunächst als Perspektive und setzt damit alle anderen Komponenten der Erzählung zu sich in Beziehung. Die jeweiligen Konstellationen sind also in den folgenden Untersuchungen unbedingt zu berücksichtigen. Die beste Ausgangsbasis scheint uns daher eine Übersicht zu bieten, die die Erzählungen von ihrer besonderen perspektivischen Struktur her erfaßt. Sie lassen sich von daher in drei große Gruppen einteilen, die der Er-Erzählungen, die der Ich-Erzählungen und schließlich, als Abwandlung dieser beiden, die Gruppe der Rahmenerzählungen.

## I

Die Er-Erzählung, als „natural‘ mode of narration“<sup>8)</sup> der perspektivisch begrenzten Ich-Erzählung ungleich überlegen, nimmt den größten Raum in Andrićs Werk ein.

Den Eindruck stärkster „Objektivität“ erwecken die Erzählungen, die aus einer neutralen Sicht gegeben werden, wo die Perspektive sich

---

<sup>5)</sup> René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature*. London 1953, S. 141.

<sup>6)</sup> Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1956, S. 352. Kayser's Anregung einer typologischen Einteilung an Hand der Strukturelemente Figur, Raum und Geschehen erweist sich leider als zu allgemein, obwohl die Feststellung der Häufigkeit des einen bzw. des Fehlens eines anderen Elementes zu bedeutsamen Erkenntnissen führen würde.

<sup>7)</sup> Wellek-Warren, a.a.O., S. 141.

<sup>8)</sup> Wellek-Warren, a.a.O., S. 231.

nicht zu einem ‚centre of vision‘ in einer der dargestellten Personen verdichtet.<sup>9)</sup> Die Abwesenheit eines Orientierungszentrums läßt das Dargestellte unreflektiert für sich selbst sprechen. Es kommentiert sich gewissermaßen selbst. Hier handelt es sich vor allem um Erzählungen, die ein besonderes Geschehen im Kontext einer allgemeinen Situation entwickeln, etwa „Liebe in der Kleinstadt“, „Hochzeit“, „Lagerleben“, „Haiduken“, „Wunder in Olovo“, „Olujaci“.

In dem Geschehen um Rifka und Ledenik in der Erzählung „Liebe in der Kleinstadt“ erweist sich die Kasaba als in sich geschlossene Welt. Ledenik, ein österreichischer Forstbeamter, der sich in die schöne Rifka verliebt, könnte als Vertreter der Außenwelt sehr wohl die Rolle eines beteiligten Beobachters übernehmen, bleibt aber ausdruckslos. Die Neutralität der Perspektive wird gerade dadurch unterstrichen, daß seine persönlichen Eindrücke in Briefe an einen Freund in Wien verbannt werden, die zudem die Situation weniger in ein neues Licht rücken, als sie um einige Einzelheiten bereichern.

„Hochzeit“ stellt das Leben der Kleinstadt während der Kriegsjahre von zwei Seiten dar, die sich gegenseitig beleuchten. Elend und Überfluß werden unvermittelt nebeneinandergestellt. Eine Art Kommentar, der diese Verhältnisse relativiert, vermitteln die hier als „Chor“ fungierenden verarmten Kaufleute, die keiner der beiden Seiten angehören und damit außerhalb des Geschehens bleiben.

Die Erzählung „Lagerleben“ hat mehr fragmentarischen Charakter. Der Zustand des „Lagerns“ erweist sich als zu unbestimmt, um das Fehlen einer zusammenhängenden Handlung ausgleichen zu können.

In „Haiduken“ steht ein zusammenhängendes Geschehen im Vordergrund. Stojan und ein anderer Haiduke haben sich in einem Turm verschanzt und verteidigen sich gegen die Angriffe der Türken, die den Befehl haben, dem Haidukentum in Bosnien endgültig den Garaus zu machen. Hier wird deutlich, daß eine objektive Darstellung nur bedingt verwirklicht werden kann. Der Mißklang eines einzigen Satzes — „Stojan ... bekreuzigte sich über dem Jungen (seinem Ge-

---

<sup>9)</sup> Franz Stanzel, Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien 1955, S. 23.

fährten), der sein Leben ausgehaucht hatte“ (I. 195) — zeigt, daß der Schwerpunkt des Geschehens sich unmerklich auf die Seite der Belagerer verschoben hat, wo er im weiteren Verlauf auch verbleibt. Der Kampf konzentriert sich auf die gegenseitigen Täuschungsmanöver zwischen den Türken und Čiča Miloje, während von Stojan nur noch einmal zwei Schüsse zu hören sind und seine schließliche Flucht nicht gezeigt, sondern vom Mulazim zuerst geahnt und dann entdeckt wird.

Die Erzählungen „Wunder in Olovo“ und „Olujaci“ nehmen insofern eine Sonderstellung ein, als das Geschehen hier aus dem Spannungsverhältnis zweier Welten resultiert, die von vornherein so gegeneinander abgewogen sind, daß die Überlegenheit der einen nur eine Frage der Zeit sein kann.<sup>10)</sup>

Allen diesen Erzählungen ist gemeinsam, daß die Charaktere nur so weit von Bedeutung sind, als sie einem besonderen Geschehen bzw. einem bestimmten Zustand zur Wirkung verhelfen.

Den umgekehrten Fall stellen die Erzählungen dar, die auf einen besonderen fest umrissenen Charakter hin angelegt sind, der den Verlauf des Geschehens bestimmt und dadurch illustriert wird. Objektive Szenen wechseln mit Abschnitten, in denen er ‚centre of vision‘ ist, ganz selten sehen wir ihn jedoch durch die Augen einer zweiten Person der Erzählung. Hierher gehören die Fra Marko-Erzählungen „Im Gästehaus“, „Beichte“, „Am Kessel“, „Im Kerker“, weiterhin die Erzählungen „Mustafa Madžar“, „Geschichte vom Kmeten Siman“, „Ćorkan und die Tänzerin“, „Unruhige Jahre“ und, mit gewissen Einschränkungen, „Zeko“. Fra Marko wird in verschiedenen Situationen gezeigt, in denen sein impulsiver Charakter und seine Frömmigkeit zum Ausdruck kommen, Mustafa Madžar wird in seinem Amoklauf, Siman in seinem hartnäckigen Kampf um sein Recht verfolgt; Ćorkans große Liebe wird dargestellt und Gazda Jevrems heimliche Freuden und Leiden während einiger unruhiger Jahre geschildert. Zekos innere Entwicklung wird durch sein Verhalten während des Krieges bestätigt.

---

<sup>10)</sup> Siehe die Kapitel „Zeitgestaltung“ und „Personendarstellung“.

Auf zwei Charaktere hin sind die Erzählungen „Mißhandlung“<sup>11)</sup>, „Buffet Titanic“<sup>12)</sup> und die Fabel „Aska und der Wolf“ angelegt.

In einigen Erzählungen wird das Geschehen dadurch kommentiert, daß es vorwiegend aus der Sicht einer der auftretenden Personen dargestellt wird. In „Durst“ ist es die Frau des Kommandeurs, die die Vorgänge um den gefangenen Haiduken Živan verfolgt. Nur zweimal wird ihre Beobachtungsgrenze kurz überschritten. Obwohl Živan im Hauptteil der Erzählung im übrigen nur akustisch in Erscheinung tritt — sozusagen nur als Stimme, die verzweifelt um Wasser fleht —, heißt es einmal, daß er sich in den Schatten zurückzieht (II. 57), und etwas später, daß sein Mund vom Fieber ausgetrocknet ist (58). In „Schlange“ erleben die beiden Schwestern als Außenstehende die ohnmächtigen Bemühungen der bosnischen Frauen um das vergiftete Kind. Da eine verbale Beziehung nicht möglich ist — der zweisprachige Kutscher muß ihnen den Vorfall erklären —, erinnert diese zentrale Szene an ein bewegtes Bild, zu dem die Fahrt der Schwestern den Rahmen bildet. In der kleinen Erzählung „Sense“ liegt der Akzent im wesentlichen auf der inneren Einstellung des Bauern Vitomir zu der an sich bedeutungslosen Tatsache, daß eine Sense im Laden etwas anderes ist als eine Sense bei der Arbeit. Einmal wird in Klammern eingeschaltet, wie der mißtrauische Vitomir sich in der Sicht des Händlers ausnimmt (II. 102/3).

Konsequent personal gestaltet sind nur die Erzählungen „Spaziergang“ und „Rausch und Leiden des Toma Galus“, wo die jeweiligen zentralen Charaktere, Professor V. und Galus, alleiniges Orientierungszentrum sind.<sup>13)</sup>

Daneben gibt es einige Erzählungen, die in ihrer perspektivischen Struktur insofern uneinheitlich sind, als sie in ihrem Handlungsablauf durch eine bzw. mehrere eingefügte, in sich geschlossene Nebenhandlungen unterbrochen werden. In die dem Typ der Fra Marko-Erzählungen entsprechende dreiteilige Erzählung „Reise des Alija Djerzelez“ ist die Darstellung des Lebens und Sterbens der Brüder

<sup>11)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

<sup>12)</sup> Siehe die Ausführungen über den Dialog in Kap. IV.

<sup>13)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

Morić eingeschoben. Die Erzählung „Mara Milosnica“<sup>14)</sup>, in der neutrale und personale Darstellung wechseln, wird durch das szenisch behandelte Erlebnis der Enkelin Baba Anušas und die Geschichte der Nevenka Pamuković erweitert. Auffallend widersprüchlich ist die Konzeption von „Mila und Prelac“. Die einzelnen Geschehensteile werden allein durch den als personales Medium fungierenden Jungen zusammengehalten, erscheinen also distanziert. Nur die Episode von Ćorkans Sterben wird seiner Beobachtung entzogen, unvermittelt dargestellt und fällt somit ganz aus dem Rahmen der übrigen Erzählung heraus.

Aus zwei selbständigen Teilen, die sowohl zeitlich wie personal voneinander getrennt bleiben, besteht die Erzählung „Anikas Zeiten“. Während der erste Teil vorwiegend personal das Schicksal des Popen Vujadin behandelt, entspricht der zweite Teil, der die eigentliche Geschichte der Zeiten der Anika enthält, mehr dem Typ der Situationserzählung.<sup>15)</sup>

## II

Einfache Ich-Erzählungen sind bei Andrić auffallend selten. Die Perspektive der Ich-Erzählung konstituiert sich einerseits aus dem Subjekt-Objekt-Verhältnis der Wirklichkeitsaussage, andererseits aus der Doppelperspektive des Ich als erlebendes und erzählendes.<sup>16)</sup>

Nur in „Fenster“ ist ein Ich Held der Erzählung. Es handelt sich um die Darstellung eines Kindheitserlebnisses in betont retrospektiver Sicht. Der zeitliche Abstand wird zwar nur ungenau bezeichnet — „In meiner frühen Kindheit hatte ich einen Freund“ (II. 147), „Ich weiß heute nicht mehr, wie ich das damals gesagt habe“ (148), „Noch heute weiß ich nicht warum“ (149) — doch ist er so bestimmend, daß wir das erzählende Ich unschwer als eigentliches Orientierungszentrum erkennen. Wie wörtlich die Erkenntnis Käte Hamburgers, daß „das

<sup>14)</sup> Milosnica — zu deutsch: Geliebte, wörtlich also „Mara, die Geliebte“; sie ist die Geliebte des Veli-paša, der Einfachheit halber soll der serbische Titel hier beibehalten werden.

<sup>15)</sup> Die perspektivischen Besonderheiten dieser Erzählung werden in dem Kapitel über die Zeitgestaltung eingehender untersucht.

<sup>16)</sup> F. Stanzel, a.a.O., S. 61.

objektivierte Ich der früheren Stadien ... nicht immer in gleicher Stärke als identisch mit dem Ich-Erzähler ..., sondern gewissermaßen als selbständige Person“ erlebt wird<sup>17)</sup>), verstanden werden kann, zeigt sich hier an einer Stelle, wo der Erzähler von sich, d. h. dem kleinen Jungen, der er einmal war, in der dritten Person spricht: „irgendwo in diesem Raum existierte noch der unruhige kleine Körper, der den Schlägen auszuweichen suchte, ihnen jedoch bei jeder Bewegung begegnete, aber er existierte nur als das Bewußtsein des schrecklichen Schmerzes ... Unfähig, das Jammern des Knaben zu ertragen ...“

In „Autobiographie“, „Brief aus dem Jahre 1920“ und „Gespräch mit Goya“ steht der Ich-Erzähler mehr am Rande des Geschehens. Das erlebende Ich wird hier weniger stark objektiviert, da es das eigentliche Objekt nur vermittelt.

„Autobiographie“ ist die einzige unter den direkten Ich-Erzählungen, wo der Erzähler sich ausdrücklich als solcher ausweist, indem er sich an einen bzw. mehrere Leser oder Hörer wendet: „Auch Sie haben wahrscheinlich bemerkt, daß es bei uns solche Leute gibt ...“ (II. 510). Doch tritt er immer mehr in den Hintergrund, während Nikolić, der Verfasser der Autobiographie, in seinem langen Monolog vom Objekt zum Subjekt einer neuen Subjekt-Objekt-Korrelation wird, denn „in der direkten Rede tritt jede Gestalt in ihrem Für-sich-Sein, ihrer von jedem Aussagezusammenhang unabhängigen Wirklichkeit hervor“.<sup>18)</sup>

Stärker noch wird der Erzähler in „Brief aus dem Jahre 1920“ auf die Rolle des Vermittlers reduziert. Zunächst aus persönlicher Anschauung, dann aus immer größerer persönlicher Entfernung — „ich erfuhr ...“ — berichtet er über das Leben Löwenfelds, das durch dessen Brief, in dem eine Charakterisierung Bosniens versucht wird, besonders beleuchtet wird, im übrigen aber nur als Kontext und Anlaß für diesen von Bedeutung ist.

Noch dürftiger ist die Handlung um das „Gespräch mit Goya“. Der Erzähler befindet sich auf einer Reise, begegnet in einer Schenke in Bordeaux dem toten Maler und lauscht seinen Monologen. Dieses „Gespräch“ wird im allgemeinen nicht als Erzählung betrachtet; da

<sup>17)</sup> K. Hamburger, Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957, S. 230.

<sup>18)</sup> K. Hamburger, a.a.O., S. 228.

es sich jedoch nicht grundsätzlich von der Struktur von „Brief aus dem Jahre 1920“ unterscheidet, dieses Werk aber in die gesammelten Erzählungen aufgenommen ist, sind beide entweder als Erzählungen oder als etwas exzentrische Essays zu verstehen.

Diesen drei Erzählungen ist gemeinsam, daß der Erzähler in der entscheidenden Phase als solcher ausgeschaltet ist, der jeweilige zentrale Charakter ihm entgleitet und das ursprüngliche Subjekt-Objekt-Verhältnis zeitweise durch die Monologaussage der Objekt-Person überlagert wird. Die Einheit der Perspektive bleibt nur dadurch gewahrt, daß man den Erzähler als Hörer bzw. Leser anwesend zu denken hat.

### III

Als dritte große Gruppe folgt die der **R a h m e n e r z ä h l u n g e n**. In der Rahmenhandlung bzw. Rahmensituation gewinnt die Distanz eine eigene, festbegrenzte Gestalt insofern, als durch sie die besondere Ebene der zentralen Erzählung genau definiert wird. Nach dem jeweiligen Abhängigkeitsverhältnis zwischen Rahmen und Innenerzählung lassen sich bei Andrić **e c h t e** und **u n e c h t e** Formen unterscheiden. Eine Bedingung für die Echtheit ist, daß der „Erzähler ersten Grades“<sup>19)</sup>, der als Person des Rahmens erscheint, „einen anderen Erzähler vorschickt, dem er die Erzählung in den Mund legt“.<sup>20)</sup>

Vollständig ist diese Bedingung nur in „Zeichen“ erfüllt. Es handelt sich hier um eine „gedoppelte Icherzählung“.<sup>21)</sup> Die Rahmensituation erinnert an den Eingang von „Autobiographie“. Auch hier wendet sich der Erzähler einige Male an die Leser, um dadurch, daß er sich gewissermaßen ihrer Übereinstimmung mit seinen Ansichten versichert, seine eigene Glaubwürdigkeit unter Beweis zu stellen (II. 275/6). In einem Provinzhotel lernt er Professor V. kennen und läßt sich von ihm dessen Schicksal erzählen, ein Schicksal, das sich als Ausdruck einer eingebildeten Wirklichkeit enthüllt. Der erste Erzähler enthält sich jeden Kommentars. Seine eigene Wirklichkeit,

<sup>19)</sup> Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle 1942, S. 117.

<sup>20)</sup> W. Kayser, a.a.O., S. 201.

<sup>21)</sup> K. Hamburger, a.a.O., S. 241.

der er durch die Leseranreden den Anschein von Allgemeingültigkeit gegeben hat, bestimmt den Rahmen vor allem als Kontrast.

In „Kinder“ besagt der kleine offene Rahmen nur, daß das Folgende erzählt wird („Unser Freund, der ergraute Ingenieur, erzählte uns eines Abends folgende Erinnerung aus seiner Kindheit“, II. 141). Der als Hörer implizierte Rahmenerzähler und der ergraute Ingenieur treten nicht weiter in Erscheinung. Dieser Rahmen bedeutet eigentlich nicht mehr als eine geringfügige Modifizierung der Einleitungsworte zu „Fenster“ — „In meiner frühen Kindheit . . .“ —, d. h. der zeitliche Abstand ist der gleiche. Im übrigen herrschen hier die gleichen Verhältnisse wie dort.<sup>22)</sup>

Als gedoppelte Ich-Erzählungen konzipiert, aber nicht konsequent durchgeführt sind „Glas“, „In der Mühle“ und „Scherz in Samsars Han“. Die Rahmensituationen unterscheiden sich kaum voneinander. Fra Petar ist ans Bett gefesselt, der Rahmenerzähler leistet ihm Gesellschaft. Das Augenmerk ist ausschließlich auf den Mönch gerichtet, das Ich vorwiegend als nur grammatische Person definiert. „Wenn unser Gespräch für einen Augenblick verstummte . . .“ (I. 148) — führt er sich in „Glas“ ein, ohne einen Hinweis auf die Art des Gesprächs zu geben. Dann: „Fra Petar lächelte leicht und antwortete auf meinen Gedanken . . .“ (149) — der Gedanke selbst findet keinen Ausdruck. Auch jede direkte Bezugnahme auf eine Bewegung wird vermieden — „. . . der Glanz zog meinen Blick auf sich . . .“, „Fra Petar bat mich, ihm das Glas . . . herunterzulangen“ (155).

Fra Petars Geschichte von Fra Nikola, dem früheren Eigentümer des Glases, ist eine Mischung von Er- und Ich-Erzählung. Der größte Teil berichtet über Leben und Eigenheiten des Mönchs Nikola, auch Mumin genannt, nicht wie er ihn erlebt, sondern wie er gelebt hat. Zweimal nur beruft er sich auf eigene Erinnerungen. Einmal kurz vor dessen Tod, als Mumin ihn zum Erben des poculum scandali bestimmt — „ich erinnere mich gut“ (154) —, das andere Mal, als jener ihn durch seine Worte davon abhält, aus dem Kloster zu fliehen. Es ist lange her, und Fra Petar entsinnt sich nicht mehr, was er ihm alles gesagt hat. Hier geschieht das Merkwürdige, daß sein Erinne-

<sup>22)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

rungsbericht sich auf einmal verselbständigt. Zunächst wird die Situation unvermittelt so weit vergegenwärtigt, daß nun doch eine lange direkte Rede Nikolas reproduziert wird, dann aber setzt Fra Petars Erinnerung einen Absatz lang ganz aus, und wir erleben ihn unmittelbar als den jungen Mönch, dem diese Rede gilt — „Bei diesen Worten, die Fra Nikola rief wie ein Kommando, hob der Junge den Blick und sah einen verwandelten, ganz neuen Mumin vor sich . . . So stand er noch einen Augenblick vor dem verwirrten Schüler . . .“ (I. 153). Ebenso unvermittelt wird die Ich-Perspektive wieder aufgenommen — „Ich habe ihn niemals wieder so gesehen“ usw.

Was hier noch ein technisches Versehen zu sein scheint, wird in den beiden anderen Erzählungen zur betonten Technik, mit deutlicher Bezeichnung der Stellen, wo der Perspektivenwechsel stattfindet. Nur wird jeweils etwas anderes damit erreicht.

In der Erzählung „In der Mühle“ spricht Fra Petar zunächst von dritten Personen: er erzählt eine kleine Legende, kommt auf seinen alten Lehrer Fra Filip, gibt eine Charakterschilderung und entschuldigt sich dann, daß er von seiner eigentlichen Geschichte, seinem Erlebnis mit dem Müller und dem Teufel, abgekommen sei. „Hier ging Fra Petar über auf seine Geschichte vom Teufel, der ihm einst in der Mühle erschienen war . . .“ (I. 159). Sein erlebendes Ich wird objektiviert, das Geschehen als *hic et nunc* sich abspielend verfolgt. Dann folgt wieder eine Nahtstelle durch Einblendung der Erzählgegenwart — „Hier unterbrach Fra Petar sein Erzählen, hielt einen Augenblick inne“ (161) —; die zeitliche Distanz wird wieder aufgenommen, das Erlebnis in die Vergangenheit des Mönchs zurückversetzt und von ihm selbst in kurzen Worten zu Ende geführt und mit einem sentenzhaften Kommentar abgeschlossen. Die Unmittelbarkeit des Geschehens kann nur dadurch erreicht werden, daß es dem Bereich des weise gewordenen erzählenden Ich entzogen wird.<sup>23)</sup>

In „Scherz in Samsars Han“ wechselt die Perspektive mehrmals,

<sup>23)</sup> Daß die Kindheitserlebnisse in „Kinder“ und „Fenster“ in ihrer Darstellung einem erzählenden, nunmehr erwachsenen Ich stark verpflichtet bleiben, ist wohl der Grund dafür, daß diese Erzählungen so wenig überzeugend wirken.

wie in der Erzählung „In der Mühle“ immer von der Rahmensituation ausgehend, gleichsam um daran zu erinnern, daß es trotz allem doch Fra Petars Geschichte ist. Da dieser im ganzen nur am Rande des Geschehens steht, er eigentlich nur den Zugang zu der spukhaften Wirklichkeit des Han (Herberge) bildet, sind die Übergänge niemals so schroff wie oben. Durch den Wechsel von neutraler Darstellung, die z. T., wie in der Charakterisierung des Anführers Džemo, das Erlebnisfeld Fra Petars überschreitet, und den leicht ironischen Ich-Abschnitten, die sich stärker als in den anderen Erzählungen Fra Petars durch subjektiven Sprechstil auszeichnen, werden vor allem Beleuchtungseffekte erzielt. Die verschiedenen Ebenen sind hier so ineinandergeblendet, daß ein plastisches Gebilde entsteht. Der Rahmen-erzähler hat hier also eine dreifache Funktion. Er ist abwechselnd Erzähler ersten Grades, Zuhörer des zweiten und, wo sich die Innen-erzählung verselbständigt, weder das eine noch das andere, sondern gewissermaßen die Funktion eines ‚Autors‘. Welche Beweglichkeit durch diese unkonventionelle Technik erreicht wird, wird deutlich, wenn man die erste der Fra Petar-Erzählungen, „Celebi Hafiz“, dagegenhält.

In dieser erzählt Fra Petar mit seinen eigenen Worten, was er erlebt und gesehen hat, schildert den Krüppel Hafiz aus eigener Anschauung. Da, wo sein Wissen aufhört, setzt die Erzählung des Sklaven ein, die Lebensgeschichte des Unseligen, die zwar Details enthält, die über das hinausgehen, was man über dritte Personen wissen kann (I. 135), für die aber Fra Petar nicht verantwortlich ist. Zudem bleibt dieser Sklave ebenso rätselhaft wie seine Worte; Fra Petar hält es für möglich, daß er nicht ganz zurechnungsfähig ist. Der schmale Rahmen, der diese ineinandergeschachtelten Erzählungen umgibt, enthält außer dem Mönch nur ganz allgemein irgendwelche „Zuhörer, die ihm gefielen“ (127). Die drei Ebenen bleiben streng voneinander getrennt. Der Rahmenerzähler verbirgt sich hinter den „Zuhörern“ und charakterisiert von daher Petars unnachahmliche Art zu erzählen (127). Der zweite Erzähler gibt Erinnerungen und Beobachtungen wieder. Eigentliches Geschehen erscheint erst in dreifacher Entfernung, in der Geschichte des dritten Erzählers, und wird auch

dort nicht gezeigt, sondern berichtet. Zeitliche, persönliche und räumliche Distanz bleiben gewahrt.

In „Nachbarn“ gibt es nur einen Erzähler. Rahmen und Innenhandlung laufen zeitlich nebeneinander her, in der einen ist er Mittelpunkt, in der anderen Hörer. Der Rahmen berichtet vage über sein Dasein als Student und Untermieter. Während seiner Mittagsruhe verfolgt er die im Nebenzimmer geführten Gespräche, die einer völlig anderen Welt angehören, einer Welt, die auf Hörbarkeit reduziert, nichtsdestoweniger aber in sich geschlossen ist.<sup>24)</sup> Daß er die Gesprächspartner auch zu Gesicht bekommt, erhellt weder die zentrale Situation noch wird dadurch eine relevante Verbindung zur Rahmensituation hergestellt.

Als **u n e c h t e R a h m e n e r z ä h l u n g e n** möchten wir diejenigen bezeichnen, in denen die jeweilige zentrale Erzählung nicht in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Rahmen steht, sie also der Form der Wirklichkeitsaussage nicht entspricht. Diese unechte Rahmenerzählung, die immer als ‚gedoppelte Erzählung‘ erscheint, findet sich bei Andrić relativ häufig.

Die Erzählung „Versuchung“ steht der echten insofern noch am nächsten, als die Innenerzählung wenigstens als erzählt eingeführt wird. Die Rahmensituation setzt ein mit einem kurzen Lebenslauf Fra Stjepans, um dann bei seiner berühmten Geschichte, einem Erlebnis aus seiner Jugend, stehenzubleiben, die er auf Drängen der übrigen Mönche, für die sie ein nie versiegender Quell der Heiterkeit ist, immer wieder erzählt. Das heißt, er erzählt sie nicht, sondern sie erzählt sich selbst, wohl von seinem Standpunkt aus, also personal, jedoch als selbständige Er-Erzählung.

Wenn sie wenigstens von den größten Zwischenrufen befreit und an den Stellen, wo sie von Gelächter unterbrochen wird, wieder zusammengesetzt wird, dann sieht Fra Stjepans Geschichte vom Teufel ungefähr so aus (I. 164).

Selbst die so umgeformte Geschichte wird einige Male durch Einschaltung der Rahmensituation unterbrochen, wodurch einen Augen-

---

<sup>24)</sup> Siehe die Ausführungen über den Dialog in Kap. IV.

blick lang die Illusion erweckt wird, daß Fra Stjepan wirklich der Erzähler ist. Es heißt dann auch — „... Fra Stjepan aber fuhr fort“, „er mußte fortfahren und zu Ende erzählen“ usw. (166, 168, 170) —, aber das macht nur noch deutlicher, daß es sich hier um zwei voneinander völlig unabhängige Erzählsituationen handelt. Die Heiterkeit der Mönche gilt einer imaginären Erzählung, die unterbrochen werden kann, da der Erzähler anwesend ist, die jedoch in der Form, in der sie hier erscheint, unangetastet bleibt, da sie von einem persönlichen Erzähler frei ist.<sup>25)</sup>

In den Erzählungen „Tod im Sinankloster“, „Unter der Buche“, „Holzbündel“, „Teppich“ und „Am Ufer“ sind Erzähler wie Hörer auch dem Namen nach verschwunden. Die drei ersten Erzählungen verbleiben ganz innerhalb des Erlebnisbereiches der Charaktere, auf die hin sie angelegt sind. Die Gegenwartssituation ist jeweils zugleich Ausgangspunkt und Endstadium, das durch die Vergangenheit nachträglich fundiert wird. Der sterbende Alidede erinnert sich zweier Begebenheiten aus seiner Jugend, Vitomir kehrt heim in sein Dorf und läßt sich dabei noch einmal durch den Kopf gehen, was ihm in der Kasaba (Kleinstadt) zugestoßen ist, Ibro denkt über sein Leben nach, während er seinen Holzkarren durch die Straßen Sarajevos schiebt. Jedesmal werden diese persönlichen Erinnerungen aus ihrer zeitlichen Bindung an das Bewußtsein gelöst und personal reproduziert. Die Erzählungen „Teppich“ und „Am Ufer“ folgen zwar dem gleichen Prinzip, doch werden hier die Wahrnehmungsgrenzen weit überschritten.

Baba Kata versinkt angesichts eines bunten türkischen Teppichs in Kindheitserinnerungen; es wird ausdrücklich gesagt, daß es Erinnerungen sind, nicht Träume (II. 39). Was zur Darstellung gelangt, ist aber eine selbständige Erzählung, deren Geschehen zum größten Teil vom Standpunkt der Großmutter aus begriffen wird, während von der Erinnernden nichts übrig bleibt als eine Wendung, durch die sie nachträglich zum Zeugen der Schlußszene im elterlichen Schlafzimmer gemacht wird —

Niemand beachtete die kleine Kata, die alles mit vor Furcht und Neugierde weitgeöffneten Augen verfolgte ... Die Erinnerung an

<sup>25)</sup> Siehe das Kapitel „Zeitgestaltung“.

jene Nacht und an jenen Teppich war in ihrem Inneren verschüttet gewesen ... (II. 49).

Noch weniger einheitlich gestaltet ist die Erzählung „Am Ufer“. Marko sitzt am Ufer des Flusses und folgt seinen Gedanken und Erinnerungen, die sich unversehens verlieren und statt derer nun die Familienverhältnisse des Mädchens Rosa Kalina bis in die vor allen geheimgehaltene Ehetragödie ihrer Eltern hinein beleuchtet werden. Schließlich wird alles unter den Begriffen „maštanja“ (Phantasien) und „slike“ (Bilder) zusammengefaßt —

Ein schwacher, aber unerwarteter Schlag ließ Marko zusammenschrecken und vertrieb auf einmal alle Phantasien und Bilder (II. 196).

Die letzte große Erzählung, „Der Verdammte Hof“, ist ihrer Gestalt nach eine Synthese der verschiedenen Möglichkeiten der echten und unechten Rahmenerzählung, der mehrfachen Distanzierung und der Vergegenwärtigung durch Fiktionalisierung. Die mehrfache Distanzierung erfolgt zunächst durch zwei Rahmensituationen, die aber beide in der dritten Person gegeben werden. Der junge Mann, der im äußeren ersten Rahmen am Fenster steht, auf Fra Petars Grab hinausblickt und an dessen unvergeßliche Erzählungen denkt, verbindet durch sein Bewußtsein eine entgrenzte äußere Umwelt, das „allgemeine Weiß (des Schnees), das sich unabsehbar ausdehnte und unmerklich in die graue Öde des Himmels überging, der noch immer voller Schnee hing“, mit der menschlichen Enge, die als kleinlicher Streit der Mönche um die Liste der hinterlassenen Werkzeuge des Verstorbenen aus der benachbarten Klosterzelle an sein Ohr dringt (5/6, 92/3). Er ist Hörer im zweiten inneren Rahmen, in dem vor allem die Besonderheiten des Erzählers Fra Petar dargelegt werden, die zugleich die Besonderheiten der zentralen Erzählung sind. Er erzählt von den Monaten, die er im Untersuchungsgefängnis von Istanbul verbracht hat, nicht nur „häufiger und schöner, als von allem übrigen“, sondern auch anders —

Er erzählte mit Unterbrechungen, bruchstückhaft ... Diese Bruchstücke folgten einander nicht immer richtig und regelmäßig. Oft ... wiederholte er etwas, was er schon einmal gesagt hatte, oft ging er auch weiter und übersprang dabei einen großen Teil der Zeit ... Seine Erzählung konnte unterbrochen werden, weitergehen, sich wie-

derholen, konnte Ereignisse vorwegnehmen, auf Früheres zurückgreifen, sie konnte sich nachträglich ergänzen, erklären und ausweiten, ohne Rücksicht auf Ort und Zeit und auf den tatsächlichen, wirklich und für immer festgelegten Gang der Ereignisse (7/8).

Hier wird der fragmentarische Charakter der folgenden eigentlichen Erzählung begründet, die aber wiederum nicht als Ichbericht erscheint, sondern als Er-Erzählung, in der Fra Petar als Beobachter und Hörer fungiert. Nur in der Darstellung des Direktors des „Verdamnten Hofes“ werden seine Wahrnehmungsgrenzen verletzt, im übrigen schließen sich dort, wo sein Wissenkönnen versagt, die Berichte weiterer Erzähler an, ebenfalls teilweise in der Er-Form.<sup>26)</sup> Damit münden auf legitime Weise Gedanken, Ereignisse und Schicksale in Fra Petars Gesichtsfeld ein, die ihn das Leben des „Verdamnten Hofes“ erweitert, vertieft und hintergründig erfahren lassen. Erst gegen Ende wird er zum Ich-Erzähler und schildert als solcher die Wirkung, die diese Welt auf ihn selbst ausübt<sup>27)</sup>, und schließlich seine letzte Berührung mit ihr, als er während seiner Verbannung in Akra einem Menschen begegnet, der um sie weiß. Der zweite Rahmen bleibt offen, die Situation des äußeren wird unverändert wieder aufgenommen, d. h. der junge Mann steht immer noch am Fenster. Durch die ungewöhnliche Rahmengestaltung gewinnt die Erzählung eine Art Rückgrat, das ihre fragmentarische Vielfalt von außen zusammenhält.

Die Erzählungen „Die Brücke über die Žepa“, „Rzavberge“, „Buch“ und „Familienbild“ stehen formal gesehen genau zwischen Er- und Rahmenerzählung. Sie unterscheiden sich von der ersten durch ein rahmenähnliches Vor- bzw. Nachwort, in dem ein fingierter Erzähler sich als Autor oder Chronist zu erkennen gibt, der jedoch, unähnlich dem traditionellen Rahmenerzähler, keine Person der Erzählung ist.

In „Die Brücke über die Žepa“ umgibt dieser Erzähler sich mit einer eigenen kleinen Handlung —

Der dieses erzählt, kam als erster auf den Gedanken, der Entstehung der Brücke nachzugehen. Das war eines Abends, als er aus dem

<sup>26)</sup> Als eigentümliche Version des ‚omniszienten Autors‘ ist besonders Haim interessant, siehe darüber im Kapitel „Personendarstellung“.

<sup>27)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

Gebirge heimkehrte ... Damals beschloß er, ihre Geschichte aufzuzeichnen (I. 40).

Die eigentliche Erzählung verbindet die objektive Form der Chronik, in der Geschichte des Brückenbaus, mit der personalen Darstellung der Wandlung des Jusuf.<sup>28)</sup>

In „Rzavberge“ beschränkt sich der Erzähler auf einen einleitenden Satz, in dem er sich als Chronisten, das Folgende als Chronik definiert —

Wir wollen kurz, aber wahrheitsgetreu berichten, wie die Zeiten der Not kamen und gingen und wie die Berge sie ertragen und endlich überwunden haben (II. 237).

Die Form der Chronik bleibt streng gewahrt.

Als Historiker ganz anderer Art führt sich der Erzähler in „Buch“ ein —

Mit einem fast ängstlichen Gefühl beginne ich damit, die kurze Geschichte einer langen und großen Angst zu schreiben ...

Seine ausführlichen Erklärungen darüber, welche besondere Angst er darzustellen gedenkt —

... es handelt sich um eines jener unsichtbaren, doch verhängnisvollen Ereignisse, die oft die Seelen der jungen Menschen zerstören, die wir Kinder nennen ... (II. 154)

zeigen eine Anteilnahme, die an den Ich-Erzähler von „Fenster“ und „Kinder“ erinnert<sup>29)</sup>, nur daß sie hier der Erzählung vorangestellt ist, so daß nun das Erleben des Jungen ohne weiteren Kommentar unmittelbar dargestellt werden kann.

In den Erzählungen „Die Brücke über die Žepa“ und „Buch“ deutet sich die Gefahr an, der der ‚Autor‘ sich damit aussetzt, daß er seine ‚persönliche‘ Wirklichkeit mitgestaltet. Da er ja zur fiktiven Wirklichkeitsebene seines Werkes keinen Zugang hat, muß hier ein Bruch entstehen, der um so peinlicher ist, je ernsthafter er sich als Person fingiert. Ein interessantes Beispiel für die groteske Situation, die sich daraus ergeben kann, ist „Familienbild“. Die Erzählung beginnt als Erlebnisbericht eines Ich-Erzählers. Er beschreibt ausführlich, wie er einmal während des Krieges eine Nacht im Mädchenzimmer

<sup>28)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

<sup>29)</sup> Vgl. z. B. „Kinder“: „Die kleinen Menschen, die wir ‚Kinder‘ nennen, haben ihre großen Schmerzen und langen Leiden“ (II. 145).

eines Belgrader Kaufmannshauses verbrachte, wie er dort unter anderem Gerümpel eine stark vergrößerte alte Photographie fand, die ein Ehepaar zeigte, wie er sie genau betrachtete und schließlich auch davon träumte. Anstatt nun aber diese Form der Wirklichkeitsaussage aufrechtzuerhalten, indem er etwa seine Träume erzählt oder ein Bündel vergilbter Briefe entdeckt, aus denen das Schicksal dieses Paares hervorgeht, gibt er ganz überraschend zu verstehen, daß er hier kein gewöhnlicher Ich-Erzähler, sondern Autor ist, der aus direkter Einsicht die Gestalten „zum Leben zu erwecken vermag“ —

Ich hatte Gelegenheit, es (das Bild) eingehend zu betrachten, und glaube, daß ich es gut ‚gelesen‘ habe. Deshalb fällt es mir auch jetzt nicht schwer, Ihnen die Personen jenes großen ‚Bildes‘ vorzustellen ... Zum Leben erweckt und ohne ihren Rahmen sehen sie ungefähr folgendermaßen aus (II. 493/4).

Daß die Gestalten in der Wirklichkeit des Erzählers als Bild enthalten sind, aus dem sie herausgegriffen und eine nach der anderen „vorgestellt“ werden<sup>30)</sup>, kann nicht verhindern, daß der Erzähler in dem Moment, wo er die Funktion des Autors übernimmt, „entrealisiert“ wird.<sup>31)</sup> Das heißt, daß das Subjekt-Objekt-Verhältnis der Ich-Erzählung in dem Augenblick aufgehoben wird, wo die auf dem Bilde Dargestellten nicht mehr Gegenstand der Betrachtung sind, sondern aus ihrem Rahmen heraustreten und sich damit der Wirklichkeitsaussage entziehen.

In dem Vorwort zu der Erzählung „Geschichte vom Elefanten des Vezir“ dagegen wird auf das Vorhandensein eines Erzählers nur indirekt hingewiesen.

Die bosnischen Städte und Städtchen sind voller Geschichten ... Man kann monatelang in einer bosnischen Kleinstadt leben, ohne auch nur eine von ihnen richtig und vollständig zu hören ... Von dieser Art ist die Geschichte vom Fil, dem Elefanten des Vezir (I. 272/3).

Diese Geschichte, eine durch einzelne Begebenheiten illustrierte Darstellung des Lebens in der Kleinstadt während der unruhigen Zeiten der Herrschaft Dželaludin-pašas, wird als bereits fertige und „er-

<sup>30)</sup> Das Vorstellen ist ganz wörtlich zu verstehen: „F r a u. Beginnen wir mit der Frau ...“ (494); „D e r M a n n Nikola Dimitrijević ...“ (501).

<sup>31)</sup> K. H a m b u r g e r, a.a.O., S. 84.

dachte“ eingeführt. Sie lebt ein „eigenartiges, verstecktes Leben“, das sich nur dem „Kundigen“ entdeckt (272). Man kann sie sowohl erzählen wie ihr lauschen, doch bedarf es des „Kundigen“, um ihrer habhaft zu werden. Dieser „Kundige“ ist also zugleich Hörer und Erzähler, ein Betrachter, der die Erzählung an sich vorüberziehen läßt.

Gerade dadurch, daß der Autor sich in diesen Erzählungen ausdrücklich zu seinem Werk in Beziehung setzt, bezeichnet er seine essentielle Distanz. Er schließt sich aus und betont so die Eigenständigkeit seiner Schöpfung. Es handelt sich hier um einen Grenzfall „auktorialer“ Erzählweise<sup>32)</sup>, um die Desintegration des Autors.

\* \* \*

Davon zu unterscheiden sind die **A u t o r e i n m i s c h u n g e n** innerhalb der Fiktion, als ein von der jeweiligen Struktur unabhängiger Aspekt der Erzählhaltung. Als solche ist jede Bekundung eines Standpunktes zu betrachten, der nicht im Bezugssystem der Erzählung verankert ist.

Einschaltungen, die das Erzählen betreffen, sind besonders in den späteren Erzählungen relativ häufig —

Dies war Alidedes Leben, von dem wir anfangs gesprochen haben (I. 52).

Wir haben schon früher gesagt, daß ... (II. 480).

Das Haus, von dem hier die Rede ist, stand zu der Zeit, von der wir sprechen, ... (II. 330).<sup>33)</sup>

Die auktoriale Überlegenheit, die sich hier ausspricht, zeigt sich am deutlichsten dort, wo die Erzählung eines sekundären Erzählers ganz oder teilweise übernommen und umgeformt wird. Zum Teil geschieht das wortlos, z. B. bei den Perspektivenwechseln in den Fra Petar-Erzählungen; einige Male wird von einer solchen Erzählung auch ausdrücklich gesagt, daß sie nicht in ihrer ‚ursprünglichen‘ Form erscheint, sondern bearbeitet ist. Außer bei Fra Stjepans Geschichte in „Versuchung“ ist das auch in Haims und Djamils Berichten in „Der Verdammte Hof“ der Fall.

<sup>32)</sup> F. Stanzel, a.a.O., S. 42.

<sup>33)</sup> Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

Das also war die Lebensgeschichte Djamil-Efendis, so wie Haim sie kennen und sehen konnte; sie ist hier in gekürzter Form berichtet, ohne Haims Wiederholungen und Bemerkungen und ohne sein häufiges E? A! (50).

Dies ist in groben Umrissen Djamils Geschichte. Das, was Fra Petar von seinem neuen Freund hörte . . ., war viel länger, lebendiger und anders (67).

Schließlich sind die reichlichen Wendungen zu beachten, die die Wichtigkeit des Sagens betonen —

es muß gesagt werden, man könnte nicht sagen, richtiger müßte man sagen usw.

treba kazati, ne bi se moglo kazati, najtačnije bi bilo kazati, jer drukčije se zaista ne može kazati, pravo govoreći usw.

Mit alledem wird ein technisches Abhängigkeitsverhältnis errichtet, das das Werk als Ergebnis eines Objektivierungsprozesses erscheinen läßt.

Durch Anreden an ein Publikum wird der außerfiktionale Standpunkt des Autors weiter modifiziert. Wenn es z. B. in „Mißhandlung“ heißt —

Sicherlich kennen Sie solche Menschen, von denen man nicht gerade sagen kann, sie seien verwachsen (II. 295) —

dann wird der Leser „sozusagen für das Vorgetragene mitverantwortlich“ gemacht.<sup>34)</sup>

In der Erzählung „Unruhige Jahre“ wird der Leser sogar aufgefordert, sich selbst davon zu überzeugen, wie es um Gazda Jevrem steht —

Wenn Sie die Tür zu Gazda Jevrems Zimmer öffnen, finden Sie das gleiche Bild . . . Er erwartet Sie mit seinem stechenden Blick und einem kurzen oder gar keinem Wort . . . Wenn Sie sich aber ein wenig niedersetzen und ihn etwas genauer betrachten, dann werden Sie vielleicht eine Veränderung an ihm bemerken (I. 357).

Wichtig ist, daß solche Versuche, die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion zu verwischen, dieses traditionelle Stilmittel der humoristischen Dichtung, bei Andrić niemals als Ausdruck einer ironischen Überlegenheit gelten können.

Indirekte Leseranreden, d. h. Aussagen, die im Namen einer klei-

<sup>34)</sup> R. P e t s c h, a.a.O., S. 285.

neren oder größeren Gruppe von Menschen, unter anderem des Erzählers, gemacht werden, sind außerordentlich häufig. Sie sind durch Personal- bzw. Possessivpronomina gekennzeichnet, die je nach dem Zusammenhang begrenzt oder allgemein zu verstehen sind —

Unser Mensch ist so geartet, daß er seine Geschichte von der Wirklichkeit mehr liebt und sorgfältiger behandelt als die Wirklichkeit, von der er erzählt (I. 283/4)

Alles, was die Fremden taten, war von einem Selbstbewußtsein begleitet, das uns in Verwunderung versetzte (II. 243)

Es gibt solche Leute bei uns ... (II. 355)

usw.

Das waren jene unsichtbaren Ereignisse ... die wir zu vergessen pflegen (I. 44)

Es waren jene geringfügigen, doch rettenden Kühnheiten, zu denen wir uns niemals zur rechten Zeit entschließen können (II. 392)

usw. usw.

Neben diesen Feststellungen, die durch ihre personale Form in der fingierten Wirklichkeitsebene des Erzählers verhaftet sind, stehen die zahlreichen Reflexionen und Kommentare, die die Handlung unmittelbar begleiten. Zumeist sind es kürzere sentenzhafte Bemerkungen, z. B.:

wer seinen Kummer mit Schnaps bekämpft, der wird nicht von seinem Kummer geheilt, sondern geht am Schnaps zugrunde (II. 15)

Enttäuschung und Schmerz lenken die Gedanken in die Vergangenheit (I. 32)

die Reichen und Vornehmen verlieren niemals und nirgends ihre Vorrangstellung (I. 145)

usw.

Es können aber auch längere allgemeine Betrachtungen sein, z. B.:

Wenn ein Herrschaftssystem und mit ihm eine bestimmte Ordnung sich überlebt, seine Kraft verliert und zu verfallen beginnt, dann wird nicht nur die Kleidung und Ausstattung seiner Beamten fadenscheinig, sondern diese verändern sich auch physisch ... (II. 231)

Wenn Menschen ganze Generationen hindurch Tag für Tag und Jahr für Jahr für andere arbeiten, sie das selbst einsehen und empfinden, aber nicht die Kraft haben, etwas daran zu ändern, oder wagen, ihre wirkliche Einstellung zu zeigen, dann häuft sich in manch einem die Erbitterung vieler Generationen (II. 9)

usw.

Auch emphatische Ausrufe, die scheinbar Zeichen der emotionellen Anteilnahme des Autors sind, kommen vor, z. B.:

Wer kann euch kennen und verstehen, ihr unglaublichen nächtlichen Schauspiele . . .! (I. 398).

Man müßte natürlich diese Erscheinungen der handlungslosen ‚Erzählergegenwart‘ genauer untersuchen.

In unserem Zusammenhang interessieren sie vor allem als außerzeitliches Phänomen. Sie bewirken einerseits die Distanzierung des Erzählten, zum anderen sind sie Beweise eines fortwährenden Bestrebens, das Erzählte zu relativieren und seine Aussage zu verallgemeinern.

## ZWEITES KAPITEL

### Raum – Geschichte – Gesellschaft

Es geht uns hier nur darum, die äußeren Grenzen der fiktionalen Wirklichkeit, wie sie sich in den Erzählungen Andrićs darstellt, abzustecken, nicht aber um das Bild einer konkreten historisch-geographisch bestimmten Wirklichkeit, auf die die Erzählungen sich beziehen. Wir haben also nicht danach zu fragen, ob und in welcher Weise die Erzählungen eine definierbare Wirklichkeit gestalten, sondern festzustellen, welche Elemente, die auf eine solche hinweisen, sie sich bedienen, um die Eigengesetzlichkeit ihrer fiktionalen Wirklichkeit zu konstituieren. Diese Elemente sind es, die ihre äußeren Grenzen der Realität gegenüber bezeichnen und die in diesem Zusammenhang unter dem Begriff der Umwelt verstanden werden sollen, Umwelt als Raum, als Zeit und als durch Raum und Zeit bedingte Gesellschaft.

#### I

Es fällt auf, daß es kaum eine Erzählung von Andrić gibt, die nicht in einem geographisch genau bestimmten Raum lokalisiert wäre.<sup>35)</sup> Nur zwei mögliche Räume kommen dabei in Frage: entweder ist es Bosnien oder Nichtbosnien, das erste eine kleine, in sich geschlossene Welt mit ihren Zentren Sarajevo und Višegrad, ihren einsamen Dörfern, Klöstern und Herbergen (Han), das zweite eine kurze Reihe unzusammenhängender, kaum definierter Punkte, Belgrad, Triest, Bordeaux, eine alte österreichische Universitätsstadt, wahrscheinlich Graz. Abgesehen von Belgrad, das in der Erzählung „Zeko“ so eingehend beschrieben wird, daß sich jeder Weg Zekos unschwer auf dem Stadtplan verfolgen läßt, bleiben diese Orte jedoch vage, ohne charakteristische Details, die die jeweilige besondere Atmosphäre wiedergeben könnten. Nur gelegentlich wird der bosnische Raum aus-

<sup>35)</sup> Die einzige Ausnahme ist die kleine Fabel „Aska und der Wolf“, die als imaginären Schauplatz die Welt der Schafe auf den „Steilen Matten“ bezeichnet.

geweitet, wenn etwa Fra Petar, der im Kloster Kreševo krank in seiner Zelle liegt, von seinen Erlebnissen in Istanbul, wo er einige Monate im Gefängnis war, oder in Kleinasien berichtet, wo er eine Zeitlang in der Verbannung gelebt hat. Im übrigen bleibt Bosnien der bestimmende Schauplatz, der aus einer Fülle verschiedenster geographischer Details mosaikartig zusammengesetzt wird.

Jeder Ort ist auf der Landkarte zu finden, und wenn es einmal geschieht, daß kein Name genannt wird, dann werden fast immer irgendwelche lokalen Besonderheiten erwähnt, nach denen er sich leicht erraten läßt. So wird etwa Višegrad häufig als Kasaba, Kleinstadt, bezeichnet, wobei aber nie vergessen wird, entweder ihre charakteristische Lage zwischen den beiden Flüssen Rzav und Drina oder die alte Brücke oder wenigstens die Namen umliegender Dörfer oder Berge zu erwähnen.<sup>36)</sup> Zusammenhängende Ortsbeschreibungen sind jedoch auffallend selten. Wo sie vorkommen, haben sie immer zugleich eine charakterisierende Funktion zu erfüllen, d. h. sie sind zum Verständnis des folgenden unerlässlich.

Z. B. „Liebe in der Kleinstadt“ —

Die kleine Stadt liegt in einem Kessel. Die Rzavberge, die Olujaker Felsen und die Liještaner Hänge umschließen sie gleich einer hohen, fast gleichmäßig runden Mauer, deren Durchmesser nicht mehr als eine halbe Stunde Wegs beträgt ... Wenn hier nicht die große steinerne Brücke wäre, die den wichtigsten Punkt auf der Straße gen Osten darstellt, wäre an dieser Stelle und unter solchen Bedingungen niemals eine Stadt entstanden ... Der verschlossene Horizont, der karge Boden, das wilde Klima, häufige Plünderungen und Kriege gaben schon den Kindern das typische streitbare und manische Aussehen des ‚Kleinstädters‘ ... Fröhlichkeit ist hier unbekannt (II. 106/7).

Auf diesem Hintergrund, in dieser Stadt muß die Liebe zwischen Ledenik und Rifka tragisch ausgehen.

In ganz ähnlicher Weise wird die Erzählung „Olujaci“ entwickelt. Das unheimliche Bild des Dorfes, seine Unzugänglichkeit wird in seinen Bewohnern fortgesetzt, und es ist unvermeidlich, daß jedes fremde

<sup>36)</sup> Etwa in den Erzählungen „Unruhige Jahre“, „Unter der Buche“, „Corkan und die Tänzerin“, „Liebe in der Kleinstadt“, „Hochzeit“, „Mila und Prelac“, u. a.

Element hier zugrundegeht. Nur die Chronik der „Rzavberge“, die durch die eingehende Schilderung der Berge eingeleitet wird, bedarf dieser nicht als Erklärung, denn die Berge sind hier nicht so sehr Schauplatz der Erzählung als vielmehr ihr eigentlicher Gegenstand.

Einige Male wird vom Standpunkt einer Person der Erzählung aus das knappe Bild einer Stadt gegeben —

**Sarajevo:**

Es dämmerte, als er auf Gorica, oberhalb von Sarajevo ankam ...  
Über der Stadt lag ein niedriger Nebel, aus dem nur die Spitzen der Minarette herausragten wie die Masten versunkener Schiffe (I. 82)

**Višegrad:**

Im Tal unter ihm qualmten die schwarzen und roten Dächer auf den weißen Häusern von Višegrad (I. 265)

Unter ihm lag dicht zusammengedrängt die Kasaba, mit ihren mächtigen dunkelgrünen Dächern, über denen ein dünner Qualm lag (II. 97)

**Travnik:**

In der Tiefe unter ihm, am rechten Ufer der Lašva, versank der unsichtbare Konak, und ganz Travnik schien nur ein zusammengedrängter Haufen schwarzer und grauer Dächer zu sein, über denen sich bläuliche und weißliche Rauchfahnen wiegten (I. 303).

Es ist auffallend, daß die Stadt jedesmal aus der Entfernung und von oben gesehen wird, durch Nebel oder Rauchschwaden hindurch. Sie erweckt damit den Eindruck von etwas geheimnisvoll Isoliertem, das sie zum Schauplatz einer in sich geschlossenen Welt geradezu prädestiniert. Der Name scheint dabei nur zufällig zu sein.

Die meisten Erzählungen begnügen sich mit der einfachen **Nennung** ihres Schauplatzes bzw. einzelner Teile; z. B. „Mara Milosnica“ —

Anfang Januar kam er (Veli-paša) in Sarajevo an (I. 401)

Er wohnte in den Häusern der Alajbegović am oberen Ende der steilen Logavagasse (401)

Er war nach Bijeljina in Bosnien versetzt worden (402)

Er hatte ein kleines Zimmer neben der Ajas-paša-Moschee am Ende von Ćumurija und am Anfang von Tašlihan (404)

Sie ritten über Tašlihan und Imaret weiter (427)

Sie ritten über Kovači bergan (428)

Auf dem Atmejdani lag die Leiche eines türkischen Offiziers (435)

usw.

Solche N a m e n haben zwar in der Realität ihre konkreten Entsprechungen, bedeuten aber in der Fiktion kaum mehr als Worte, die, da sie nur selten näher erläutert werden, ein unbestimmtes Lokalkolorit liefern, denn „sobald Zeit und Ort das Erlebnisfeld fiktiver Personen, d. h. ein Fiktionsfeld abgeben, ist es um ihre ‚Wirklichkeit‘ getan, mag auch das Fiktionsfeld Bestandteile aufweisen, die einer mehr oder weniger allgemein bekannten Wirklichkeit entstammen“.<sup>37)</sup>

Entsprechend wird bei der Einführung von Personen nur selten vergessen, den Ort zu nennen, aus dem sie stammen — ein Kaufmann aus Plevlje, zwei Händler aus Livno, ein Hodža aus Bihać, Abdulambeg aus Čatići, Tanasije Hrišćanin aus Visoko usw. Sie werden dadurch nicht plastischer. Indem sie aber mit einem bestimmten Punkt in der geographischen Wirklichkeit verbunden werden, tragen sie dazu bei, dem Erzählten den Anschein des tatsächlich Geschehenen zu verleihen. Der geographische Raum wird dadurch scheinbar gefestigt.

Selten sind auch Landschaftsbeschreibungen.

In der Erzählung „Schlange“ wird die Gegend geschildert, durch die die beiden Schwestern auf ihrer Reise von Sarajevo nach Višegrad fahren —

Die ganze Hochebene senkte sich hier etwas . . . Kein Mensch war zu sehen, keine menschliche Behausung, kein Baum, kein Acker, kein Stück Vieh, nicht einmal ein Vogel in der heißen Luft. Aus dieser flachen Senkung stieg die Straße wieder an . . . und als sie endlich ganz oben waren, zeigte sich wieder eine Ebene (II. 65/7; 73, 76).

Als Schauplatz für das „Drama wilden Hirtenlebens“ (72), auf das die beiden zufällig stoßen, ist diese Landschaft höchst eindrucksvoll.

Die Umgebung des „Verdammten Hofes“ erscheint reduziert auf das, was von ihm aus zu sehen ist —

Man sah vom Hof aus nichts von der Stadt und nichts vom Hafen und dem verlassenen Arsenal unten am Strand. Nur den Himmel, der groß und unbarmherzig war in seiner Schönheit, in der Ferne ein wenig von der grünen Küste Asiens auf der anderen Seite des unsichtbaren Meeres und hie und da die Spitze einer unbekannteren Moschee oder einer gewaltigen Zypresse jenseits der Mauer. Alles war unbestimmt, namenlos und fremd (15).

---

<sup>37)</sup> Käte H a m b u r g e r, a.a.O., S. 57.

Obwohl in der Realität lokalisiert, scheint der Hof ihr enthoben und gleichsam umweltlos zu sein. Das sich in ihm abspielende Leben wird hier bereits als eigene, für sich bestehende Wirklichkeit angedeutet.<sup>38)</sup>

So sind diese Schilderungen immer zugleich auch charakterisierend. Sie geben die Atmosphäre, die für die folgenden Geschehnisse bestimmend ist.

Häufiger sind Beschreibungen von Häusern und Innenräumen, die als nächste Schauplätze dem Außenraum überhaupt ungleich vorgezogen werden. In „Reise des Alija Djerzelez“ ist es der überfüllte Han (I. 9) und die Stube des Zuckerbäckers (26), in „Čelebi Hafiz“ die Festung des Titelhelden (I. 128), in „Mara Milosnica“ die Häuser der Familie Pamuković, wo Mara die letzten Wochen ihres Lebens verbringt (I. 439), in „Buffet Titanic“ die Schankstube, das Spielzimmer, Mentos eigene Behausung (II. 456/7), in der Erzählung „Im Kerker“ der Kerker des Fazlo (I. 105/6). Es sind also vor allem Schauplätze, die im wahrsten Sinne des Wortes geschlossen sind, dazu angetan, den Blick nicht abzulenken und die sich in ihnen bewegenden Personen auf sich selbst zu beschränken.

Die räumliche Umwelt hat also im wesentlichen zweifache Bedeutung. Sie ist unerläßlich als konkreter Raum, in dem Menschen und Geschehen sich bewegen, zunächst geographisch bestimmt als Land und dann weiter reduziert auf kleinere und kleinste Ausschnitte. Und sie ist zugleich das Fluidum, das Menschen und Geschehen deutend umgibt und als solches, selbst wo sie Grenzenlosigkeit bezeichnet wie in der Erzählung „Schlange“, vor allem eine einengende Funktion hat. Berge oder Mauern verstellen den Horizont, und das Leben ist mühsam.

## II

1. Nach ihrem Verhältnis zur historischen Wirklichkeit lassen sich die Erzählungen in zwei Gruppen gliedern, solche, die ihr Zeitgefüge mit einem festen Punkt darin verknüpfen, und solche, die keine zeitlichen Angaben enthalten.

<sup>38)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

Diese historische Wirklichkeit kann von sehr unterschiedlicher Bedeutung sein. Sie kann in ursächlichem Zusammenhang mit der Handlung der Erzählung stehen, möglicher Hintergrund sein oder aber auch nur indirekt herangezogen werden, um ein von ihr unabhängiges Geschehen andeutungsweise zu datieren.

Das Geschehen in „Lagerleben“ und „Haiduken“ knüpft an den ersten serbischen Aufstand im Jahre 1804 an, dessen Wirkungen bis nach Bosnien hinein spürbar sind.

In „Lagerleben“ ist die Stadt Višegrad

voll von Flüchtlingen aus Užice, Novi Pazar und Sjenica. Alles, was vor Karadjordje geflohen war, strömte hier zusammen, verängstigt, nackt und barfuß, ohne Nahrung und Geld (322).

Zu dem Flüchtlingselend — als Flüchtling ist auch das Türkemädchen aus Trebinje in die Stadt geraten — kommen die Unruhen, die die Truppen des Paschas mit sich bringen, die unterwegs sind nach Serbien.

Die Erzählung „Haiduken“ beginnt mit den Worten —

Es war gegen Ende des serbischen Aufstandes, als die Türken von Užice beschlossen, die Berge und Straßen endgültig von den Haiduken zu säubern und zu befreien. ... Dieses Mißgeschick trieb auch Stojan Veletovac nach Bosnien (I. 193).

In beiden Erzählungen schafft dieses Ereignis, das sich selbst anderswo abspielt, nur die äußeren Bedingungen für das erzählte Geschehen, das als Darstellung des grausamen Mordes an der Türkin bzw. der heldenhaften Selbstaufopferung Čiča Milojes nur sehr indirekt als Illustration dazu gelten kann.

Das nächste Ereignis, das häufig in den Erzählungen wiederkehrt, ist die Besetzung Bosniens durch die Österreicher im Jahre 1878.

Unter Kanonendonner, wie es das bosnische Ohr bis dahin niemals vernommen hatte, marschierten die österreichischen Truppen am 19. August 1878 in Sarajevo ein ... Manch einer wurde davon innerlich erschüttert und verwandelt, und vieles begann sich unter den Menschen zu verändern. So war es auch mit dem Kmeten Sima Vasković, genannt Siman (II. 5).

Simans Geschichte wird damit als beispielhaft für die Verwirrungen begriffen, die die neue Situation hervorruft, wiewohl sein Streben

nach Gerechtigkeit keineswegs durch diese neue Situation motiviert ist.<sup>39)</sup>

In „Mara Milosnica“ ist das Geschehen um die österreichische Okkupation vor allem als zusammenhaltender Hintergrund bedeutsam, vor dem Einzelschicksale ausgebreitet werden, obwohl diese nur oberflächlich oder gar nicht davon berührt werden. Der Pascha muß zwar die Stadt verlassen, aber er hatte sie schon vorher einmal verlassen müssen, und Mara bleibt allein zurück, aber alle Frauen, die sie kennenlernt, sind unglücklich und einsam.

Die Situation des ersten Weltkrieges dagegen wird in der Erzählung „Hochzeit“ nur angedeutet. Zwar ist dieser die Ursache für die materielle Not der Bevölkerung und schafft die Bedingungen, unter denen der Zigeuner Huso zu Wohlstand gelangt, doch spielt er sich selbst irgendwo anders ab —

Das Leben der Kleinstadt während der Kriegsjahre wird in Vergessenheit geraten, besonders die beiden letzten Jahre, als es keine Kämpfe und großen Ereignisse in ihr selbst und in ihrer Umgebung gab (II. 215).

Toma Galus in „Rausch und Leiden des Toma Galus“ ist mitten in der allgemeinen Erregung um den Ausbruch des Krieges von seiner Verzauberung umfungen und findet keinen Zugang zu dieser Realität.

Mit dem zweiten Weltkrieg verknüpft sind die Erzählungen „Zeko“, „Buffet Titanic“ und „Brennholz“.

Während des Krieges, der Bombenangriffe auf Belgrad und in der Widerstandsbewegung gegen die deutsche Besatzung erweist sich Zeko als neuer und positiver Mensch. Aber selbst hier geht es nicht um die Darstellung einer Zeit, wo Belgrad eine der unglücklichsten Städte Europas ist —

Vielleicht stimmt es nicht ganz, daß Belgrad in der Zeit von 1941 bis 1944 „die unglücklichste Stadt in Europa“ gewesen ist, aber es ist wahr, daß es damals ein Schauplatz für viele Beispiele menschlicher Bosheiten und Niedrigkeiten, aber auch menschlicher Größe und Schönheit war (II. 405).

---

<sup>39)</sup> Vgl. auch die Erzählungen „Teppich“, „Durst“ (II. 50 bzw. 39).

Es ist nicht der Krieg, der Zekos innere Befreiung bewirkt, aber dieser Krieg ist eine Zeit, in der er sich bewähren kann.

„Buffet Titanic“ bringt ein Beispiel aus der Zeit der Judenverfolgungen in Sarajevo im Jahre 1941, aber auch sie ist nur eine mögliche äußere Motivierung für die existentielle Grenzsituation, in der Mento und Stjepan Ković einander konfrontiert werden.<sup>40)</sup> Weniger zugespitzt, aber ähnlich ist z. B. die Situation in Omers Han zwischen Mustafa Madžar und Abduselambeg (I. 79/81).

Wie Toma Galus findet auch Ibro Solak in „Brennholz“ kein Verhältnis zu der ihn umgebenden Wirklichkeit des Krieges, obwohl er in den Partisanenkämpfen Tochter und Schwiegersohn verliert.

Am weitesten zurückdatiert ist die Erzählung „Mustafa Madžar“. Auf dem Höhepunkt seines Ruhmes in der äußeren Wirklichkeit als Held des türkischen Sieges über die Österreicher bei Banja Luka (1737) verfällt er dem Wahnsinn. Hier erst setzt die eigentliche Handlung ein, die sich unabhängig von jener besonderen geschichtlichen Situation entwickelt.

In „Unruhige Jahre“ gerät das gleichförmige Leben der Kleinstadt durch den Durchzug der Truppen Alibegs und Omer-pašas eine Zeitlang in unruhige Bewegung. Es geht nicht ohne Verluste ab, aber schließlich gerät alles wieder in Vergessenheit. Einzelheiten, wie die Feststellung, daß die Truppen sich zumeist aus Polen und Ungarn rekrutieren, die nach den erfolglosen Revolutionen von 1836 und 1848 in die Türkei geflohen waren, bleiben bedeutungslos, denn alles ist, wie es immer war —

jahrhundertelange Erfahrung hatte sie gelehrt, daß das Wort Heer gleichbedeutend war mit Krieg, Gewalttätigkeit und Plünderung ... kurz, es bedeutete alles Böse und alles Unglück, das Gegenteil von Leben und allem dem, was dem Menschen im Leben angenehm, teuer und heilig war (I. 334).

In der „Erzählung vom Elefanten des Vezir“ bildet die historische Situation den allgemeinen Hintergrund. Wieder kommt ein neuer Vezir nach Travnik. Der morsch gewordene türkische Staat bedarf grausamer Beamter, um mit seinen rebellierenden Untertanen fertig-

---

<sup>40)</sup> Siehe das Kap. „Personendarstellung“.

zuwerden, aber es gelingt Dželaludin-paša nicht, diese Aufgabe zu bewältigen, denn —

wenn man die verwickelten Angelegenheiten in Bosnien und im damaligen türkischen Reich mit Gewalt, Blut und Schrecken hätte lösen können, dann hätte er von Erfolg reden können ...

So war es seit jeher in der Türkei, besonders aber jetzt, im Jahre 1820, als das Reich der Pforte nur noch mit einem Drittel seiner Lungen atmete und außen und innen von hundert Seiten bedroht war (I. 316).

Die Zeitangabe erfolgt in einer zusätzlichen Bestimmung, gleichsam nebenbei. Die Wirklichkeit, aus der sie genommen ist, bleibt für die Erzählung selbst ziemlich belanglos, ebenso wie die nur in Berichten unbekannter Dritter erscheinenden Beispiele für „Gewalt, Blut und Schrecken“. Die Erzählung ist, wie es im Vorwort heißt, eine jener orientalischen Lügen, von denen ein türkisches Sprichwort sagt, sie seien „wirklicher als jede Wirklichkeit“ (I. 272).

In diese Erzählungen sind zeitgeschichtliche Ereignisse oder Situationen so eingefügt, daß sie entweder als Teil der äußeren Motivierung oder als allgemeiner Hintergrund erscheinen.

Zeitlich eindeutig bestimmt ist auch die Erzählung „Anikas Zeiten“ —

In den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts drang auch in die entferntesten Gegenden dieses Landes der unbestimmte, doch starke Wunsch nach Wissen ... Pop Kosta ... beschloß, ihn (seinen Sohn Vujadin) um jeden Preis auf die Schule zu schicken (I. 205).

In dieser Einleitung wird kulturhistorisch begründet, wie Pop Vujadin dazu kommt, eine gewisse Bildung zu erhalten.

Kurz vor der österreichischen Okkupation geschah Pop Vujadin das Unglück, daß seine Frau starb ... (205).

Mit dem Tode seiner Frau beginnt sein einsames Leben und damit die interne Zeitrechnung der Erzählung. Beide Datierungen erklären für sich genommen nichts, sie unterstreichen nur die beiden Faktoren, Bildung — also stärkere Bewußtheit — und Einsamkeit, die für Vujadins Schicksal zwar nicht verantwortlich, aber nicht unwesentlich daran beteiligt sind.

Ähnlich mittelbar erfolgt auch die Datierung des zweiten Teils dieser Erzählung, diesmal an Hand der Chronik des Mula Mehmed —

... einige Seiten weiter, neben der Nachricht, daß sich im Belgrader Paschaluk das Christenvolk erhoben habe und daß es, angeführt von bösen Menschen, unvorstellbare Dinge anrichte, fand sich folgende Bemerkung:

Im gleichen Jahr erhob sich in der Kasaba eine ehrlose Frau, eine Serbin, und wurde so kühn und dreist, daß ihre Schande weit über diese unsere Stadt hinaus bekannt wurde (215/6).

Der gleichzeitige serbische Aufstand wird nicht wieder erwähnt.

Auf die gleiche Weise wird auch das Geschehen in „Olujaci“ zeitlich bestimmt —

Die Alten pflegten zu sagen, daß der Schwabe (d. h. Österreicher) ganz Bosnien besetzt hatte mit Ausnahme von Olujaci. Dieser Scherz ist insofern wahr, als das Dorf Olujaci während der Okkupation fast gar nicht vorhanden war, denn es war kurz vor dem Einmarsch der Österreicher abgebrannt. Dieser Brand ereignete sich folgendermaßen (I. 393).

In „Beichte“ wird auf die Besetzung Dalmatiens durch die Franzosen angespielt, d. h. diese wie alle Geschichten um Fra Marko spielen irgendwann zu Anfang des 19. Jahrhunderts. In „Schlange“ erscheint ganz nebenbei die Jahreszahl 1885 (II. 64). In „Nachbarn“, „Mißhandlung“ und „Autobiographie“ läßt sich aus den Äußerungen der wortführenden Personen die Zeit der Handlung ungefähr feststellen. Der Baron erinnert Fräulein Marijana daran, wie er schon „vor zwölf Jahren, das war 1901“ (II. 207), einen fortschrittlichen Plan entworfen habe; Gazda Andrija erzählt seiner Frau von dem Generalstreik in Budapest, den er in seiner Jugend miterlebt hat (II. 307); Nikolić teilt dem Ich-Erzähler mit, daß er schon den Balkankrieg als Freiwilliger mitgemacht habe (II. 511). Doch spielt die äußere Zeit in diesen Erzählungen im übrigen keine Rolle.

Von einer ganzen Reihe von Erzählungen läßt sich die geschichtliche Zeit nur ungefähr danach feststellen, welche Personengruppen erscheinen. Die Fra Petar-Erzählungen, „Brücke über die Žepa“, „Tod im Sinankloster“, „Reise des Alija Djerzelez“, „Versuchung“ gehören in verschiedene Perioden der türkischen Zeit, „Ćorkan und die Tänzerin“, „Mila und Prelac“, „Liebe in der Kleinstadt“ usw. in die Zeit nach der Türkenherrschaft.<sup>41)</sup> Es ist interessant, daß in

<sup>41)</sup> Vgl. auch das Kap. „Zeitgestaltung“.

diesen Erzählungen häufig entsprechend der objektiven Datierung eine subjektive vorangestellt wird —

Seit Alidede nach Sarajevo gekommen war, wurde das Sinankloster zu einem Treffpunkt der besten und weisesten Männer (I. 41)  
Einunddreißig Jahre lebte Fra Stjepan nun schon unverändert in seinem Kloster (I. 162).

Fra Petars Geschichten werden, wie alle Ich-Erzählungen, durch den persönlichen Abstand zum Erzählten zeitlich bestimmt.

Besonders merkwürdig in diesem Zusammenhang ist die Erzählung „Der Verdammte Hof“. In die nach Fra Petars Erinnerungen gezeichnete zeitlich neutrale Welt des Hofes mündet durch den Bericht und das Dasein Djamils die Geschichte des unglücklichen Prinzen Džem ein, die sich durch eine geradezu pedantische historische Genauigkeit auszeichnet. Džem, dessen Leben von 1481 bis 1495 verfolgt wird, ist Geschichte, die aber nur dadurch bedeutsam und in die Erzählung aufgenommen werden kann, daß Djamil sich mit ihr beschäftigt. Eben dieses historische Interesse wiederum ist es, was Djamil den Behörden verdächtig macht.<sup>42)</sup>

Einen Sonderfall stellt die Chronik der „Rzavberge“ dar. Sie umfaßt einen Zeitraum von vierzig Jahren, vom Einzug der Österreicher 1878 bis zur Befreiung durch die jugoslawischen Truppen 1918, doch ist die politische Geschichte nicht an sich interessant, auch nicht als Hintergrund oder Ursache eines Geschehens, sondern sie steht hier für die Menschenzeit überhaupt als Gegensatz zur Naturzeit. Der dargestellte Zeitabschnitt ist nur besonders günstig, da der Mensch Hand anlegt an die Natur und seine letztliche Ohnmacht die Berge als ein Symbol des elementar Dauerhaften erscheinen läßt.

Es ist möglich, daß sich bei genauerer Untersuchung etwa der Namen türkischer Würdenträger, der Geschichte der Klöster oder Chroniken bosnischer Städte weitere Übereinstimmungen mit tatsächlichem historischem Geschehen ergeben würden, aber es wäre müßig, dem nachzugehen, da sich bereits bei oberflächlicher Betrachtung zeigt, daß die geschichtliche Wirklichkeit niemals der letztlich bestimmende Faktor in der inneren Motivierung einer Erzählung ist.

---

<sup>42)</sup> Siehe das Kap. „Personendarstellung“.

Wichtig ist die Feststellung, daß Andrić aus der Geschichte gerade solche Zeiten auswählt, die durch innere Wirren, Elend und Kriege gekennzeichnet sind.

Für die Erzählung selbst ist die Einbeziehung der historischen Wirklichkeit in dreifacher Hinsicht bedeutsam. Als mehr oder weniger breit ausgeführter Hintergrund, äußerer Anlaß oder einfach Begleiterscheinung<sup>49)</sup> hebt sie die innere Einheit und Gesetzmäßigkeit des Handlungsverlaufes hervor, sie vermittelt ein gewisses Zeitkolorit, und nicht zuletzt erreicht das fiktionale Geschehen damit einen Anschein von historischer Glaubwürdigkeit. So erweisen sich denn die Einleitungsworte zu der „Erzählung vom Elefanten des Vezir“ als gültig für die Rolle der historischen Wirklichkeit überhaupt. Sie kann immer nur Mittel sein, um die tiefere, eigentliche menschliche Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen. In „Gespräch mit Goya“ findet sich dazu eine aufschlußreiche Bemerkung —

Lange Zeit verwirrt von dem, was unmittelbar um mich herum geschah, bin ich in der zweiten Hälfte meines Lebens zu einem Schluß gekommen: es ist vergeblich und falsch, in den bedeutungslosen und scheinbar so wichtigen Ereignissen, die um uns geschehen, einen Sinn zu suchen . . . In den Märchen liegt die wahre Geschichte der Menschheit, in ihnen läßt sich ihr Sinn wenn auch nicht vollständig entdecken, so doch erahnen (11).

Der zufällige Charakter der herangezogenen geschichtlichen Ereignisse macht deutlich, daß es Andrić in seinen Erzählungen um solche zeitlosen „Märchen“ vom Menschen geht.

2. Wie die historische Zeit wird auch die natürliche Zeit sehr unterschiedlich verwendet. In einigen Erzählungen schafft ihr Wirken die Situation, die als Ausgangspunkt für ein Geschehen bedeutsam wird.

In „Reise des Alija Djerzelez“ zwingt eine Frühjahrsüberschwemmung der Drina, die die Brücke zerstört und die Wege überflutet, die Reisenden, im Višegrader Han Station zu machen. Die Enge des Raumes und die große Zahl der untätig Wartenden läßt eine Situation entstehen, die nur auf einen Anlaß wartet, um sich in Bewegung zu verwandeln.

<sup>49)</sup> Vgl. Rosa Mayer, a.a.O., S. 19.

Die Kindheitserinnerung des Alidede in „Tod im Sinankloster“ berichtet, wie mit dem alljährlichen Hochwasser der Bosna alle möglichen Dinge in den Garten geschwemmt werden, die den Kindern wie Botschaften einer fremden Welt erscheinen. So entdeckt der Junge eines Tages beim Spielen die entblößte Leiche einer Frau. Dieses Erlebnis wird bestimmend für sein ganzes Leben.

Mit dem Hinweis auf die Vorfrühlingszeit versucht der Erzähler von „Kinder“ das folgende Geschehen halbwegs zu motivieren —

Kinder lieben diese Vorfrühlingszeit nicht, wenn die Erde noch nackt und die Zweige kahl sind . . . An solchen Tagen erfinden diese kleinen Leute, während sie sich an den nachbarlichen Bretterzäunen herumbalgen und in die Märzsonne blinzeln, neue, oft sonderbare und grausame Spiele (II. 141).

Selten geschieht es, daß sich eine gespannte Situation aus dem menschlichen Bereich in der Natur widerspiegelt. Während in „Lagerleben“ die Anwesenheit des Paschas und seiner Soldaten schwer auf der Stadt lastet, ist das Klima fast unerträglich —

Die Tage waren schwül und von einer flimmernden, grauen Helligkeit, die die Augen ermüdete. Ein trockener Brandgeruch erstickte den Atem . . . Der versengte Same kam nicht zum Keimen. Die Zunge vertrocknete im Munde. Die Augen brannten. Selbst die Nacht brachte keine Erfrischung (327).

Dann löst sich auf einmal alles — es regnet endlich, die erwartete Munition trifft ein, und das Lager wird abgebrochen.

Unheilverkündend begleitet die Natur die heimlichen Zusammenkünfte zwischen Ledenik und Rifka in „Liebe in der Kleinstadt“ —

Es war Frühling. Nach dem tagelangen Regen war die Luft feucht und schwer. Man konnte kaum atmen. Die Stadt nahm ein graues Aussehen an und drängte sich noch mehr zwischen den Bergen und Pflaumengärten zusammen (II. 108).

Ihre Liebe hat das gleichförmige Leben der Stadt aufgestört, und sie werden getrennt. Rifka begeht Selbstmord, Ledenik wird in die Wälder verbannt. Es folgt eine böse Zeit der Dürre, die die Menschen an den Rand des Wahnsinns bringt. In ihrer Verzweiflung sehen sie eine direkte Verbindung zwischen der Trockenheit und Rifkas Tod, und ein abergläubisches Gerücht verbreitet sich, „daß es keinen Regen geben würde, bevor man nicht die Ertrunkene in die

Drina zurückgeworfen oder wenigstens sieben Kübel Wasser über ihr Grab gegossen habe“ (115). Ihr Regenzauber bleibt jedoch erfolglos. Erst gegen Ende des Sommers läßt die Hitze nach, es regnet, man atmet auf, Rifkas Tod gerät in Vergessenheit, Ledenik wird nach Sarajevo versetzt.

Während des Streits zwischen Fräulein Marijana und dem Baron in „Nachbarn“ zieht sich ein Gewitter über der Stadt zusammen (II. 209), und als Fräulein Marijana ihrer lange zurückgehaltenen Verbitterung Luft gemacht hat, ist es so weit, daß das Gewitter sich entladen kann (213).

Die Einbeziehung der Natur erfolgt hier, um die Atmosphäre einer Situation zu intensivieren.<sup>44)</sup> Eine mehr deutende Funktion hat sie dagegen in „Mila und Prelac“, wo der heiter einfältige Ćorkan im hellen Licht der Sonne friedlich entschlüft (II. 127/8), während Prelac, der Hundefänger, während eines nächtlichen Wolkenbruches den Tod findet (135). Doch bleibt eine solche direkte Parallelsetzung von Mensch und Natur eine Ausnahme.

Zumeist begnügt sich der Autor damit, eine Jahreszeit als allgemeinen natürlichen Hintergrund anzudeuten. Es ist Frühling, als der junge Alidede die verfolgte Frau unter seinem Fenster zusammenbrechen sieht (I. 48), ein ruhiger Sommer geht dem Einzug der Österreicher voraus (I. 414), es ist Herbst, als der Zirkus die Kasaba in Erregung bringt (II. 86, 88), Herbst, als Mihailo sich von Višegrad verabschiedet (I. 264), Herbst, als das Mädchen aus Mostar in das Dorf Olujaci verheiratet wird (I. 395), Winter, als Fra Marko dem sterbenden Haiduken die Beichte abnimmt (I. 91, 97), usw. Hierdurch wird wie durch die erwähnten Hinweise auf gleichzeitige geschichtliche Ereignisse oder Situationen das Geschehen scheinbar zeitlich gefestigt. Wie zufällig diese Beziehung oft ist, zeigt die Tatsache, daß anstelle der einleitenden historischen Datierung auch eine jahreszeitliche stehen kann, z. B. in der Erzählung „Im Gästehaus“ —

Seit im Frühling des vergangenen Jahres der neue Guardian das Gästehaus hatte umbauen lassen, ... war es ganz der Sorge und Obhut Fra Markos anvertraut (I. 54)

<sup>44)</sup> Vgl. Rosa M a y e r s Beobachtungen zu dem Roman „Brücke über die Drina“, a.a.O., S. 47 f.

oder in „Buch“ —

Dieser Junge, der im September nach den Sommerferien in die bosnische Kreisstadt zurückkehrte ... (II. 155)

und ebenso die Tatsache, daß es eine ganze Reihe von Erzählungen gibt, wo die Natur oder die natürliche Zeit weder als allgemeiner bzw. besonderer Hintergrund noch als Mittel der Zeitbestimmung erscheint, wie „Im Kerker“, „Celebi Hafiz“, „Versuchung“, „Fenster“, „Mißhandlung“ usw.

Entsprechend der rauhen Landschaft und dem düsteren zeitgeschichtlichen Hintergrund eignet auch der zeitlich bestimmten Natur, sofern sie nicht überhaupt indifferent ist, häufig etwas Feindseliges, demgegenüber die Menschen hilflos und in ihren Lebensäußerungen gehemmt sind.

Der einzige, der die Macht der Natur besiegt, ist der Meister der Brücke über die Žepa, deren türkische Hochwasser seine Arbeit zunichte zu machen drohen — „im Volk ging das Gerücht um, daß die Žepa keine Brücke über sich dulde“ (I. 34) — doch, besessen von seiner Kunst, gelingt es ihm, sie zu vollenden.

### III

Als umfassender Schauplatz einer Vielzahl einzelner Ereignisse und Schicksale stellt Bosnien sich in den Erzählungen Andrićs als eine eigene, verwirrend vielfältige Welt dar. Daß als geschichtlicher Hintergrund zumeist eine Zeit gewählt ist, in der Bosnien ein abgelegenes Randgebiet eines größeren Staates war, dessen Zentrum weit entfernt lag und der nur durch Mittelsmänner regierte, ist nur dazu angetan, die innere Einheit dieser Welt zu betonen.

In den Erzählungen aus der türkischen Zeit sind es vor allem drei **Gesellschaftsgruppen**, die immer wieder behandelt werden:

1. die türkische Oberschicht, hohe und kleinere Beamte und ihre Gefolgsleute, Janitscharen, Arnauten und Wegelagerer;
2. katholische Mönche, daneben griechisch-orthodoxe und mohammedanische Geistliche;
3. die Bevölkerung der Kleinstadt mit ihren Handwerkern und kleinen Kaufleuten.

Daneben hören wir von Haiduken, Bauern, Zigeunern, ausländischen Diplomaten.

Am interessantesten sind zweifellos jene abenteuerlichen orientalischen Gestalten, teils türkischer, teils bosnischer Herkunft, die als mehr oder weniger grausame Vertreter des unsichtbaren Sultans oder aus eigenem Antrieb das Land in Furcht und Unruhe versetzen. Die Vezire und ihr Gefolge in „Lagerleben“ und „Geschichte vom Elefanten des Vezir“, ihre Vertreter, Fazlo in der Erzählung „Im Kerker“ und der Kul-čehaja in „Mustafa Madžar“ und „Scherz in Samsars Han“, türkische Militärs in „Unruhige Jahre“, „Čelebi-Hafiz“ und „Mara Milosnica“ nützen auf ihre Weise die kurze Zeit ihrer Macht, bis sie wieder in Ungnade fallen, abhängig von den Launen und Bedürfnissen ihres Staates oder irgendwelchen Intrigen. Es ist bezeichnend, daß der einzige Wohltäter unter ihnen, der Großvezir Jusuf, der in seinem Heimatdorf an der Žepa eine Brücke bauen läßt, nicht in Bosnien, sondern im fernen Istanbul residiert. Ihre illegitimen Nachfolger finden wir in Mustafa Madžar, den Brüdern Morić, Džemo und seinem Gesindel in „Scherz in Samsars Han“, den Janitscharen in den Fra Marko-Erzählungen.

Dieser Typ des pathologischen Individualisten, der bereits in der ersten Erzählung „Reise des Alija Djerzelez“ angekündigt wird als „perverses Individuum, das . . . seinen verworrenen und schlimmen inneren Trieben folgend durch die Welt zieht“ (I. 8), erscheint in den verschiedensten Ausprägungen. Seine Vertreter bleiben zumeist geheimnisvoll, sind die Verkörperungen der Unsicherheit, Verlorenheit und des rätselhaft Bösen in dieser Welt.

Die katholischen Franziskanermönche, im allgemeinen einfacher Herkunft, versuchen, so gut sie es vermögen, mit den Schikanen der Türken fertigzuwerden. Ihr Leben ist ungeistig, die Bildung, die sie z. T. in Italien oder Ungarn erhalten haben, ist unter den harten Umständen bald wieder vergessen. Als mögliche Kulturträger haben sie keine nennenswerte Bedeutung. Religiöse Eiferer gibt es kaum unter ihnen, nur Fra Marko liegt in ständigem, aussichtslosem Kampf mit dem Bösen in der Welt, und Fra Grgo verdammt zwar die Geliebte des Veli-paša, doch liegt ihm mehr an seinen Beziehungen zu den ausländischen Konsuln als an seiner seelsorgerischen Tätigkeit.

Fra Mijo, den Fra Petar nur mit Mühe davon abhalten kann, ein Märtyrer für seinen Glauben zu werden, als Džemo auf die Idee kommt, die beiden Mönche zu verheiraten (I. 185/6), und Fra Stjepan, der in dem ihn nachts besuchenden Mädchen den leibhaftigen Teufel erkennt („Versuchung“), sind hier nur als komische Versionen mönchischer Frömmigkeit interessant. Es fällt auf, daß sie niemals als Gemeinschaft dargestellt werden, es sei denn, daß sie gemeinsam über einen der Ihren herfallen — wenn sie sich über Fra Stjepans Geschichte lustigmachen, Fra Serafin wegen seiner häufigen Waschungen verspotten oder über Fra Nikolas venezianisches Trinkglas in Erregung geraten. Besonderen Situationen werden sie immer einzeln konfrontiert. Fra Marko hat sich mit den unerwünschten türkischen Gästen auseinanderzusetzen, er sucht den Haiduken auf, um seine Beichte zu hören, wird von Fazlo in den Kerker gesperrt. Fra Petar gerät in die Hände des Džemo, ins Gefängnis nach Istanbul, in die Verbannung nach Kleinasien. Nur von ihrer Umwelt werden sie manchmal im ganzen allgemein charakterisiert —

... ich habe gesagt, daß ihr, die ihr in euren Klöstern lebt, ohne Familie und Sorgen und ohne Frauen ... und Kinder, solche Dinge nicht verstehen könnt. Ihr versteht weder das weltliche Leben noch die Sünde (I. 93).

Gar nichts weißt du, Pfaffe ... Du solltest die Schönheit genießen wie ich! Aber was wißt ihr schon davon ... Was kann man schon sehen mit dem Kreuz auf den Augen? (I. 121/2).

Von den Geistlichen der übrigen Konfessionen ist seltener die Rede, und sie sind als solche auch weniger ausgeprägt. Die Derwische, Mula Sulejman in „Mara Milosnica“ und Alidede sind einfach weise Männer, die Popen mehr oder weniger Angehörige einer sozialen Schicht. Es kommt nicht zu religiösen Konflikten, und den türkischen Herren, wie später den österreichischen, ist es letztlich gleichgültig, ob ihre Untertanen mohammedanischen, jüdischen oder christlichen Glaubens sind. In „Buffet Titanic“ schließlich gelingt es Stjepan Ković nicht, sich an etwas zu erinnern, was ihn gegen „seinen Juden“ (II. 483) aufbringen könnte.<sup>45)</sup>

Die Bevölkerung der Kleinstadt, der Kasaba, hingegen erscheint

---

<sup>45)</sup> Siehe das Kap. „Personendarstellung“.

vorwiegend als Kollektiv, was schon darin zum Ausdruck kommt, daß sie häufig mit dem Begriff Kasaba bzw. Čaršija (Markviertel, d. h. dem Teil der Stadt, in dem sich die Läden der Kaufleute befinden) identifiziert wird. Die Menschen dieses Kollektivs sind Typen —

Der verschlossene Horizont, der karge Boden, das wilde Klima, häufige Plünderungen und Kriege gaben schon den Kindern das typische streitbare und manische Aussehen des ‚Kleinstädters‘. Wenn ein Bursche herangewachsen war, geheiratet und Kinder hatte — und ins sechsundzwanzigste Lebensjahr kam, war er bereits gewappnet für das Leben in der Kasaba und vollendet als Typ: finster, gebeugt, zäh, mit zwinkernden Augen und stechendem Blick, geschäftig, fast immer schweigsam und besorgt (II. 107).

Sie bleiben anonym. Kollektiv ist auch ihr Schicksal —

In der Kasaba, wo Männer und Frauen einander gleichen wie ein Schaf dem anderen, geschieht es manchmal, daß der Zufall ein Kind bringt, wie der Wind ein Samenkorn, das sich von den anderen abhebt, aus der Reihe fällt und Unglück und Verwirrung hervorruft, bis es schließlich überwältigt wird und die alte Ordnung in die Stadt zurückkehrt („Anikas Zeiten“ I. 216).

Wie Anikas „Aufstand“ eine Massenhysterie hervorruft, so wird auch die fremde Seiltänzerin in „Čorkan und die Tänzerin“ zum Anlaß einer allgemeinen Erregung —

Auch früher war es von Zeit zu Zeit vorgekommen, daß auf einmal aus irgendeinem oft geringfügigen Anlaß die ganze Stadt wahnsinnig geworden war und die kleinen gebückten Häuschen, die so friedlich aussahen wie ein Mensch nach der Arbeit, sich in eine Hölle verwandelt hatten. Diesmal aber ließen sich auch die Ruhigsten mitreißen und ergaben sich dem Trunk (II. 86).

Dželaludin-pašas Elefant bedeutet für sie ein gemeinsames Unglück, einen allen gemeinsamen Gegenstand des Hasses, und später, während des ersten Weltkrieges, leiden sie gemeinsam unter dem Elend, das er mit sich bringt —

Damals konnte man am besten sehen, wie die Kasaba lebte, atmete, litt und sich wandelte, ganz wie ein lebendiges eigenes Wesen (II. 215).

„Der Begriff der Čaršija, der Begriff der unpersönlichen Masse, aus der sie sich zusammensetzt, ist bei Andrić auf das unterirdische Wirken dunkler Triebe zurückgeführt, die wie Löwen im Hinterhalt lauern. Jeden Augenblick können diese zusammengepreßten bösen

inneren Kräfte sich in einen unaufhaltsamen Druck verwandeln und wild in zerstörerische Bewegung geraten, gleich einem Sturzbach. In dem Begriff der kleinen, namenlosen Welt der Kasaba verwirklichen sich elementarer, wilder Haß, animalische Wut und Gewalttätigkeit.“<sup>46)</sup> So charakterisiert Džadžić die Kasaba, aber diese Definition ist nur zum Teil zutreffend. Ganz abgesehen davon, daß das einzige konkrete Beispiel für ihre Gewalttätigkeit die erfolglosen Versuche sind, den Elefanten zu vergiften<sup>47)</sup>, verkörpert sie neben der elementaren Leidenschaft zugleich auch die Tradition, die „alte Ordnung“, die stärker ist als solche Ausbrüche. Ihre Anonymität wird überzeugender als durch Wut und Haß durch die Zeit definiert, deren machtvolle Gleichförmigkeit die eigentliche Geschichte der Kasaba ausmacht. Ebenso rasch, wie das Leben der Kleinstadt in Erregung geraten ist, kehrt es in sein früheres Gleichmaß zurück, nachdem das störende Element, der Elefant, die Tänzerin oder Anika, verschwunden ist —

Nach all der Unordnung und Zerrüttung schien die Geschwindigkeit, mit der alles in der Kasaba in seine alte Ordnung zurückkehrte, unglaublich ... Die Kasaba, die vorübergehend gestört worden und unterlegen war, konnte wieder wie früher gleichmäßig atmen, ruhig schlafen und freimütig schauen. Sollte wieder ein solches oder ähnliches Unglück über sie kommen — und das würde über kurz oder lang geschehen — dann würde sie es wieder mit ihm aufnehmen und kämpfen, bis sie es zerbrochen, begraben und vergessen hat (I. 268).

Die Kleinstadt ist auch die einzige Gesellschaftsschicht, die in den Erzählungen der österreichischen Zeit fortbesteht. Die Mönche sind aus diesen ganz verschwunden, und jene großen und kleinen türkischen Tyrannen sind durch das weniger ausgeprägte österreichische Beamtentum ersetzt. Die neuen Beamten bleiben im allgemeinen namenlose Randfiguren, die nur durch ihren Titel gekennzeichnet werden, Ortsvorsteher, Kommissare, Polizisten — alles Fremde, die nur zufällig hier sind, um für Ordnung zu sorgen. Selten wird einem dieser Fremden Bosnien zum persönlichen Erlebnis und er selbst damit etwas greifbarer. Die beiden Schwestern in „Schlange“, die junge

<sup>46)</sup> Dž a d ž i ć, a.a.O., S. 161.

<sup>47)</sup> Hinsichtlich der besonderen Natur des Hasses vgl. das Kap. „Personendarstellung“.

Frau in „Durst“, Ledenik in „Liebe in der Kleinstadt“ und später Löwenfeld in „Brief aus dem Jahre 1920“ sind die einzigen, die uns etwas nähergerückt werden. Interessant ist, daß auch das Bauerntum keine eigene Gestaltung findet. Abgesehen von dem Bauern Vitomir in „Sense“ und „Unter der Buche“, der jedoch nicht in seinem Dorf, sondern beim Einkaufen in der Stadt gezeigt wird, wird die ländliche Bevölkerung nur ganz allgemein erwähnt. Wir hören, daß Fra Marko mit den Bauern wegen der unpünktlichen Entrichtung des Klosterzehnten streitet, daß Pop Vujadin eine bäuerliche Gemeinde hat, daß die Bauern im Frühjahr aus ihren Dörfern in die Stadt kommen, um Nahrung bis zur nächsten Ernte zu erhandeln. Der Kmet Siman, der eigensinnig um den Besitz eines Stückes Land kämpft, ist entwurzelt, „weder Bauer noch Städter, weder Landarbeiter noch Arbeiter“ (II. 20). Einmal nur ist das Dorf Schauplatz einer Erzählung, „Olujaci“, doch wirkt dieses mehr wie eine finstere Abwandlung der engen Kasaba; seine Bewohner stellen eine ähnlich anonyme Gemeinschaft dar, die feindlich auf alles Fremde reagiert und nicht ruht, bis der alte Zustand wieder erreicht ist.

Die nichtbosnischen Erzählungen befassen sich vor allem mit den Vertretern kleinbürgerlicher Kreise, die aber nicht zu einer eigenen Welt werden.<sup>48)</sup>

Die wichtigsten Zeugen für die besondere Wirklichkeit der Welt Bosniens sind Außenstehende, die für sich keinen Platz darin finden können.

Der Pascha in „Lagerleben“, ein gebürtiger Istanbuler, hält seine Ernennung zum bosnischen Vali für das schlimmste Unglück, das ihm zustoßen konnte —

Er haßte die bosnischen Moslems, ungebildete, grobe, unglaublich beschränkte Menschen ...

Er haßte die Serben, die struppige, finstere fanatische Raja ...

Er haßte die kleinen Juden, die bärtigen Popen, die schlauen Mönche ...

Er haßte dieses ganze finstere und gebirgige Land mit seiner zerrissenen Landschaft und dem wilden Klima ebenso wie seine ewig unruhigen und entzweiten Bewohner ... (324).

<sup>48)</sup> Vgl. P. Dž a d ž i ć, a.a.O., S. 181 ff.

Jusuf, der Großvezir in Istanbul, denkt an seine bosnische Heimat —

Er dachte an das ferne gebirgige und finstere Land Bosnien (seit jeher hatte der Gedanke an Bosnien für ihn etwas Finsteres!), das auch das Licht des Islams nur teilweise zu erhellen vermocht hatte und wo das Leben, ohne jede höhere Gesittung und Vornehmheit, ärmlich, karg und herb war (I. 39).

Der Österreicher Ledenik schreibt an seinen Freund nach Wien —

Diese Leute sind nicht nur unzivilisiert, sondern sie werden sich auch niemals zivilisieren lassen, das ist meine feste Überzeugung . . . Selbst jene, die so aussehen, als trügen sie etwas Geist in sich, sind so verschlossen und siebenmal verriegelt, daß man nur mit Stahl diesen Funken herausschlagen könnte. Wie dem auch sei, uns öffnen sie sich nicht (II. 109).

Der jungen Österreicherin in „Durst“ erscheint das Leben in dem hochgelegenen Dorf wie die Verwirklichung eines Alptraumes —

Sie dachte auch an die Gebete, die sie in ihrer Kindheit gelernt hatte, aber das waren Gebete für ein anderes, vergessenes und versunkenes Leben, und sie gaben keinen Schlüssel und keine Hilfe (II. 59).

Was hier überall zum Ausdruck kommt, ist eine tiefe, hoffnungslose Resignation, die jedoch zunächst nur bedeutet, daß Bosnien nicht ein zufälliger Schauplatz irgendwelcher Ereignisse ist, sondern eine Welt eigener Art und ein eigengesetzliches Ganzes. Die Sicht dieser Ausländer ist subjektiv, sie sind dazu verurteilt, in dieser Welt zu leben, die ihnen fremd und unverständlich bleibt. Aber es gibt in Andrićs Erzählungen keine Gegenvision, keinen konkreten Standpunkt außerhalb dieser Wirklichkeit, da die Welt, aus der jene Fremden kommen, keinerlei Darstellung erfährt. Was zählt, was allein existent ist, ist diese Welt Bosnien. Sie ist für Andrić das, was für Faulkner Yoknapatawpha ist. Im folgenden soll versucht werden, die inneren Gesetze dieser Welt aufzudecken.

## DRITTES KAPITEL

### Zeitgestaltung

In der besonderen Verwendung der historischen Wirklichkeit ebenso wie in der Einführung eines fingierten Erzählers zeigt sich eine gewisse Tendenz, die Grenzen zwischen Fiktion und Realität zu verwischen. Wenn wir davon ausgehen, daß es das Wesen eines Kunstwerkes ist, durch bestimmte Ordnungsprinzipien eine Vielheit von für sich genommen indifferenten Erscheinungen zu bedeutungsvoller Einheit einander zuzuordnen, die in den verschiedenen Schichten aufgezeigt werden kann, dann dürfte diese Tendenz nicht Zufall sein, sondern müßte sich bei näherer Untersuchung des Werkes als Ausdruck einer größeren Konzeption erweisen. Die Zeitverhältnisse innerhalb der Erzählungen Andrićs scheinen besonders geeignet, das Wirken eines solchen Prinzips zu erkennen, da ja die Zeit an sich unstrukturiert und deshalb der künstlerischen Gestaltung unendlich offen ist.

#### I

Die erste Frage, die wir zu stellen haben, ist die nach der internen Zeitperspektive bzw. zeitlichen Schichtung der Erzählung.<sup>49)</sup>

Es gibt bei Andrić nur ganz wenige Erzählungen, die sich in ihrem Ablauf mit einer einzigen zeitlichen Ebene begnügen, die weder auf eine Vergangenheit zurückweisen, es sei denn in verallgemeinernden Bemerkungen, wie „niemals, auch nicht, als er in dem Alter war, wo man solche Dinge zu tun pflegt, war er unbekanntem vorübergehenden Mädchen nachgelaufen“ („Spaziergang“ II. 268), oder „das war es, was ihn immer ärgerte und quälte“ („Sense“ II. 103), oder „so war es auch früher schon von Zeit zu Zeit gewesen, diesmal aber ...“

---

<sup>49)</sup> In den Begriff der Zeitperspektive sollen hier die perspektivischen Verzerrungen, Raffung oder Dehnung der erzählten Zeit gegenüber der Erzählzeit, nicht einbezogen werden.

(„Ćorkan und die Tänzerin“ II. 86), noch auf eine spätere Zeit hindeuten, es sei denn, daß von dieser bestimmten Ebene ausgehend auf eine mögliche Zukunft hingewiesen wird, z. B. „am nächsten Markttag würde sich alles wiederholen und um nichts besser sein“ („Sense“ II. 103), oder wenn es von dem unverbesserlich trägen Guardian Fra Julian Knežević heißt, daß er diesen Fehler wohl bis an sein Lebensende beibehalten und mit ihm sicherlich auch vor das Jüngste Gericht treten würde („Beichte“ I. 87). Diese Erzählungen umfassen im allgemeinen auch nur einen sehr kurzen Zeitraum, in „Spaziergang“ ist es ein Abend, in „Sense“ und „Beichte“ ein Tag, in „Haiduken“ und „Ćorkan und die Tänzerin“ sind es mehrere Tage.

Zu den Erzählungen mit einfacher Zeitperspektive möchten wir auch jene rechnen, wo von der Handlungsgegenwart aus, die mit der Erzählgegenwart identisch ist, Vorherliegendes herangezogen wird, um informierend oder erläuternd der Gegenwart eine festere Basis zu geben. Die Erzählung „Mustafa Madžar“ beginnt mit der Ankunft des Helden der Schlacht von Banja Luka in seinem Heimatstädtchen Doboj, die den Zeitpunkt des Handlungsbeginns bezeichnet. Nach der Feststellung — „Dies war das dritte Mal, daß Mustafa in sein niedriges Haus über dem Wasser zurückkehrte“ (I. 68) — wird auf 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Seiten seine Vorgeschichte bis zu eben diesem Zeitpunkt nachgeholt, der dann mit fast den gleichen Worten wieder aufgenommen wird — „An diesem Abend war er zum drittenmal in seinem Haus“ (73). Ohne weitere Unterbrechung entwickelt sich nun das Geschehen. Der gleichen Technik bedienen sich die Erzählungen „Im Gästehaus“, „Am Kessel“, „Toma Galus“, „Schlange“, „Unruhige Jahre“, „Geschichte vom Kmeten Siman“.

Bevor Kata Bademlić sich entschließt, ihre Tochter zu der wunderstätigen Quelle von Olovo zu führen, erfahren wir in großen Zügen die Geschichte ihrer sechsundzwanzigjährigen Ehe und die Beweggründe für ihren Entschluß („Wunder in Olovo“ I. 141/2). In der Erzählung „Im Kerker“ stellen die beiden Geistlichen fest, daß sie einander schon im Vorjahr begegnet sind, und erkennen, daß von daher gesehen ihr jetziger gemeinsamer Aufenthalt im Kerker eine Art Nachspiel ist. Das nächtliche Erleben der Frau in „Durst“ wird durch den Verweis auf die Ängste ihrer Kindheit intensiviert.

In dieser Gruppe ist besonders die erste Erzählung Andrićs, „Reise des Alija Džerzelez“, für die Zeitbetrachtung interessant. Zum Unterschied zu der Fahrt der Schwestern in „Schlange“, die nur den handlungsmäßigen Kontext für die zentrale Situation, ihre Begegnung mit der hilflosen Gruppe um das vergiftete Kind und ihre eigene Hilflosigkeit, bildet, ist die Reise hier das eigentliche Thema. Wenn wir das Wesen der Reise als Bewegung definieren wollen, Bewegung in Raum und Zeit, dann sind die Stationen einer Reise ihre toten Punkte. Unzusammenhängende Stationen aber sind es, die hier zur Darstellung gelangen. Die Begebenheiten an diesen Stationen wiederum sind einander so ähnlich — Džerzelez erblickt eine Frau, begehrt sie leidenschaftlich und immer ohne Erfolg — daß selbst die Bewegung, die in der Spannung liegen würde, abgeschwächt wird. So verschiebt sich der Akzent allmählich vom konkreten Reisen auf den existentiellen Zustand des Unterwegsseins des Helden, was durch die Tatsache unterstrichen wird, daß weder über das Alter des Helden noch über Beginn oder Ziel seiner Reise irgendwelche Angaben gemacht werden. Die eingefügten Abschnitte über die Brüder Morić, die für das Geschehen um Džerzelez kaum eine Rolle spielen, sagen viel mehr aus. In einer der bei Andrić so häufigen Rückwendungen wird ein Abriß ihres Lebens gegeben, dessen Ende dann als Einleitung zum dritten Teil der Erzählung, „Džerzelez in Sarajevo“, dargestellt wird. Sie werden drei Tage vor seiner Ankunft dort gehenkt. Die zeitliche Strukturierung der Erzählung erfolgt durch die Aussparung des Kontinuums Reise, womit es gleichgültig wird, ob zwischen den Stationen Monate oder Jahre liegen. Die beiden ersten Begebenheiten finden irgendwann im Frühling statt, die letzte im Herbst. Es gibt weder Anfang noch Ende; der letzte Satz der Erzählung schließt mit den Worten — „valja dalje putovati“, es gilt weiter zu reisen (I. 31). Was vergangen ist, wird immer von neuem zur Gegenwart, was geschieht, ist nicht die Fortsetzung, sondern die Wiederholung ein und desselben Mißerfolgs. Die zeitliche Geschlossenheit des Lebens der Brüder Morić bildet einen scharfen Kontrast, gerade weil es in derselben Erzähl- bzw. erzählten Gegenwart verhaftet ist.

Sobald irgendeine Bemerkung erkennen läßt, daß es sich bei dem Erzählten „um etwas längst Gewesenes handelt, das von einem viel

späteren Zeitmoment wiedererinnert wird ... so haben wir es mit dem Phänomen der doppelten Zeitorientierung zu tun“.<sup>50</sup>) Der „viel spätere“ Zeitpunkt kann dabei durchaus unbestimmt bleiben. Dies ist etwa in den chronikhaft angelegten Erzählungen der Fall. In „Olu-jaci“ soll berichtet werden, wie es kam, daß zur Zeit der Okkupation ein Teil des Dorfes in Schutt und Asche lag — „zu diesem Brand kam es folgendermaßen“ (I. 393). In „Liebe in der Kleinstadt“ soll erzählt werden, was geschah, als sich in dieser besonderen Stadt einmal (jednom) zwei Menschen ineinander verliebten (II. 107). In „Hochzeit“ soll das Leben der Stadt während der letzten Kriegsjahre geschildert werden, damit es nicht in Vergessenheit gerate (II. 215). Der Chronist der „Rzavberge“ schickt voraus, daß hier von einer Zeit der Wirren berichtet werden soll, aus der die Berge schließlich sieghaft hervorgehen (II. 327), und der Erzähler in „Buch“, ein Chronist anderer Art, erklärt, daß er daran gehen wolle, die Geschichte einer großen Angst niederzuschreiben (II. 154). Die „Geschichte vom Elefanten des Vezir“ wird in der Einleitung schon als fertige, abgeschlossene Geschichte vorgestellt (I. 272/3).

„Mara Milosnica“ beginnt mit den Worten: „Unmittelbar vor der österreichischen Okkupation kam Veliudin-paša ... zum zweitenmal nach Bosnien“ (I. 401), d. h. er kommt nicht jetzt, sondern er kam vor dem Einzug der Österreicher, womit alles folgende bereits als vergangen begriffen ist. Auch hier wird, wie in „Mustafa Madžar“, die Handlungsgegenwart, die nun nicht mehr mit der Erzählgegenwart identisch ist, zunächst noch aufgehalten, um ein Stück Vorvergangenheit, die Zeit seines ersten Aufenthaltes in Bosnien, zu beleuchten. Auch im folgenden kommt es einige Male zu solchen Unterbrechungen. Bevor Veli-paša die Stadt verläßt, verabschiedet er sich zum zweitenmal vom Derwisch Mula Sulejman, und erst jetzt wird ihr Gespräch vom Vortag nachgeholt — „Als er sich gestern von ihm verabschiedete, hatte er ihn bleich und niedergeschlagen angetroffen“ (I. 426/7), „Auch heute morgen saß Mula Sulejman auf seinem kleinen Ladenfenster“ (427). Als Mara zu Baba Anuša kommt, findet sie die Frauen in großer Erregung über das Unglück der kleinen Enkelin,

<sup>50</sup>) Roman In g a r d e n, Das literarische Kunstwerk. Halle 1931, S. 243.

und die Erzählung geht nun einen Tag zurück, um nachzutragen, was dem Mädchen geschehen ist. In einer eigenen kleinen Geschichte wird das freudlose Leben der Nevenka, die als Außenseiterin in die Familie Pamuković gekommen ist, bis zu dem Zeitpunkt dargestellt, wo Mara sie kennenlernt (444—452). Alle diese Abschweifungen laufen nachträglich in die Handlungszeit ein, der sie untergeordnet bleiben.

Ganz ähnlich wird „Buffet Titanic“ als vergangen eingeführt: „Noch bevor die Ustaša-Behörden damit begonnen hatten, die Juden von Sarajevo systematisch und in großen Gruppen fortzuschaffen . . .“ (II. 455). Dann wird zuerst Mentos Leben geschildert bis zu dem Abend, an dem der Ustaša seine Schenke betritt, und anschließend Stjepans Vorgeschichte nachgeholt bis zu eben dem gleichen Augenblick, an dem nun das eigentliche Geschehen einsetzt.<sup>51)</sup>

In den Erzählungen „Unter der Buche“ und „Brennholz“ hingegen hat die Gegenwartssituation, die zugleich Erzählgegenwart ist, eine rahmenähnliche Funktion, d. h. sie dient jeweils nur als Ausgangspunkt, von dem aus das Geschehen der Vergangenheit, Vitomirs Erlebnisse in der Stadt bzw. Ibros Leben, immer wieder von neuem beleuchtet wird.<sup>52)</sup> Die zeitlich enge Gegenwartssituation tritt hier ganz hinter der weiteren Vergangenheit zurück.

Ähnlich, wenn auch komplizierter, ist die zeitliche Struktur von „Tod im Sinankloster“. Von der erzählten Gegenwart ausgehend — „Seit Alidede nach Sarajevo gekommen war, wurde das Sinankloster zu einem Treffpunkt der besten und weisesten Männer“ (I. 41) — wird ein Blick zurückgetan auf die fünfundvierzig Jahre, die Alidede in seinem Kloster in Istanbul verbracht hat, von wo aus der Ruhm seiner Heiligkeit in die Welt gegangen ist, es wird der Abschied von seinen Schülern beschrieben und dann die Handlungsgegenwart wieder aufgenommen — „So waren sie auch heute abend zusammengekommen“ (43). Was auf dieser zeitlich obersten Ebene geschieht, ist sein Sterben. Seine letzte Minute aber ist erfüllt von der quälenden Erinnerung an zwei Erlebnisse aus seiner frühesten Jugend, die er

<sup>51)</sup> Siehe das Kapitel „Dialog“.

<sup>52)</sup> Vgl. ebenso die Erzählungen „Teppich“ und „Mißhandlung“.

längst vergessen zu haben meinte, die es in seinem Leben nicht mehr gab und die nun, „gespenstisch herausgehoben und vergrößert“ (44), als einziges davon übrigbleiben. Sein Sterben, Rahmen und Anlaß für die Erweckung der fernsten Vergangenheit, wird damit zugleich zur Synthese seines Lebens. Das letzte Gebet bringt auf Bewußtseins-ebene die Fusion der perspektivisch streng voneinander geschiedenen zeitlichen Ebenen.<sup>53)</sup>

Den Ich-Erzählungen, „Fenster“, „Autobiographie“ usw., ist die doppelte Zeitorientierung immanent, da das Ich als erlebendes einer Vergangenheit angehört, an die es sich als erzählendes von seiner späteren Warte aus nur erinnert. Das gleiche gilt auch für die Erzählung „Nachbarn“, die als einzige unter den echten Rahmenerzählungen aus der doppelten Zeitperspektive gestaltet ist, da hier das Innengeschehen, die Unterhaltung der Nachbarn, auf der zeitlichen Ebene des erlebenden Ich vor sich geht.

Die übrigen Rahmenerzählungen sowie auch einige andere erscheinen in mehrfacher zeitlicher Brechung.

Der Chronist der „Brücke über die Žepa“ umgibt sich mit einer eigenen kleinen Handlung und unterwirft sich damit dem Doppelaspekt des Ich-Erzählers, obwohl er von sich in der dritten Person spricht.<sup>54)</sup> Sein Erlebnis auf der Brücke veranlaßt ihn, ihrer Entstehung nachzugehen. In der Geschichte selbst gibt es häufig zeitliche Verschiebungen. Nach Jusufs Befreiung wird auf seine Haft zurückgegriffen, gleichzeitige Veränderungen in Istanbul werden zunächst indirekt in das Geschehen um den Brückenbau an der Žepa eingebildet — „Reisende aus Istanbul erzählten, daß man darüber redete, der Vezir habe sich verändert“ (I. 35) —, um später nachgeholt zu werden. Einzelheiten über den Baumeister werden nachträglich durch den Bericht des Zigeuners mitgeteilt (36/7).

Die Handlungszeit des ersten Teils der Erzählung „Anikas Zeiten“ wird in das vergangene Jahrhundert zurückverlegt — „In den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts . . . Unmittelbar vor

<sup>53)</sup> Siehe auch das Kapitel „Redegestaltung“ (Monolog).

<sup>54)</sup> Hier herrschen die gleichen Verhältnisse wie in der Einleitung zu „Familienbild“.

der österreichischen Besetzung“ (I. 204/5) — und dann das Leben Vujadins bis zum Erlöschen seines Bewußtseins und seinem endlichen Tod chronologisch verfolgt. Sein Unglück läßt die Leute über andere Unglücksfälle in der Geschichte ihrer Stadt nachdenken, und so erwacht auch die Erinnerung an die schlimmen Jahre der Anika —

... die Alten begannen sich daran zu erinnern, was sie früher in ihrer Kindheit aus den Gesprächen der alten Leute gehört hatten; und so erfuhr man von den längst vergessenen Zeiten der Anika.

Es war folgendermaßen gewesen (216).

Von dieser neuen zeitlichen Ebene aus geht die Erinnerung wiederum um drei Generationen zurück bis zu Tijana, die die Menschen in ähnlicher Weise beunruhigt hatte.

In der Erzählung „Mila und Prelac“, deren Geschehensteile nur mittelbar und ausschließlich aus der Perspektive des Jungen erscheinen und nur so miteinander verbunden werden, wird einige Male auf dessen späteres Leben angespielt —

So lebte sie auch in seiner Erinnerung weiter ...

Besonders blieb ihm ihr üppiges Haar in Erinnerung ...

Und viele Jahre später, wenn immer die Rede auf die Beständigkeit und Heiterkeit der unsterblichen griechischen Götter kam ... (II. 121)

Der Geruch der Wolle und des Kissens ... blieben sein ganzes späteres Leben hindurch in seinem Bewußtsein ... (140).

Die Darstellung von Ćorkans Tod, der sich der Beobachtung des Jungen entzieht, entbehrt damit auch dieser zeitlichen Doppelheit und fällt so aus der Erzählung heraus. Dafür wird diese Begebenheit jedoch recht konkret und leicht romantisch mit Vergangenheit ausgestattet — Ćorkan sitzt auf den alten Mauerresten eines verfallenen Hauses, findet zwischen den Steinen eine altertümliche Kupfermünze, die aus irgendeinem fernen alten Reich stammen muß (126/7).

Die zeitliche Dreischichtung von „Zeichen“ ergibt sich aus den Verhältnissen der gedoppelten Ich-Erzählung. Zeitlich und personal streng voneinander getrennt sind auch die beiden Innenerzählungen in „Ćelebi-Hafiz“. Fra Petar berichtet von seinem Erlebnis in Kleinasien, der türkische Diener die Lebensgeschichte seines Herrn. Nicht ganz eindeutig hingegen ist die Behandlung der Rahmensituation. Nachdem sie ganz allgemein mit Bemerkungen zu Fra Petars besonderer Erzählweise eingesetzt hat, wird ohne jeden Übergang mit uhr-

zeitlicher Genauigkeit der Zeitpunkt bestimmt, an dem er zu erzählen beginnt —

Eine dieser wunderlichen hölzernen Uhren tat elf Schläge. Nachdenklich lauschte Fra Petar ihrem Klang . . . Der Widerhall des letzten Schlages war noch nicht verklungen, als Fra Petar zu erzählen begann (I. 126).

Im Anschluß an seine Erzählung wird der Rahmen noch einmal aufgegriffen, nun aber wieder als allgemeine Situation —

Damit begann oder schloß Fra Petar gewöhnlich seine Geschichte von Celebi-Hafiz (140).

Noch gebrochener erscheint die Rahmensituation der Erzählung „Versuchung“. Nachdem zunächst zusammenfassend über Fra Stjepans Leben im Kloster, seine charakterlichen Besonderheiten und schließlich seine berühmte Geschichte, ihre Bedeutung für ihn selbst und ihre Wirkung auf die, denen er sie erzählt, berichtet worden ist, ist von den allgemeinen Umständen der Erzählsituation die Rede. Seit er älter geworden ist, läßt Fra Stjepan sich immer schwerer dazu bewegen, seine Geschichte zum besten zu geben, weil es ihn kränkt, daß seine Zuhörer ihn nicht in Ruhe erzählen lassen. Dennoch läßt er sich jedesmal wieder überreden. Und wirklich wird die Geschichte mehrmals durch das Gelächter und die scherzhaften Kommentare der zuhörenden Mönche unterbrochen, die nun aber nicht mehr allgemein gehalten sind, sondern die bestimmte Gegenwartssituation des Rahmens darstellen. Da diese Geschichte aber nicht als Ichbericht erscheint, womit sie durch die Doppelperscheinung des Ich von dieser Gegenwart ausgehend echte Vergangenheit wäre, sondern als Er-Erzählung, d. h. das Damals ist nicht ihre Vergangenheit, sondern wirkliche Handlungsgegenwart, tritt der merkwürdige Fall ein, daß wir es hier gleichzeitig mit zwei einander widersprechenden Gegenwarten zu tun haben. Die Handlungsgegenwart der Geschichte bleibt von der Erzählgegenwart des Rahmens völlig unabhängig, kann also auch von den lebhaftesten Einschaltungen derselben im Grunde nicht unterbrochen werden.

In den Erlebnisberichten Fra Petars in den Erzählungen „Glas“, „In der Mühle“, „Scherz in Samsars Han“ und „Der Verdammte Hof“ wechseln Er- und Ichform, also echte Vergangenheit und ihre

Vergegenwärtigung, miteinander ab. Von der ersten Erzählung abgesehen werden die Bruchstellen in der zeitlichen und persönlichen Perspektive jeweils an die Rahmensituation angeschlossen, die mit Ausnahme jener im „Verdammten Hof“ zugleich die Erlebnisebene eines primären Ich-Erzählers darstellt. Die verschiedensten zeitlichen Ebenen greifen hier also ineinander über.

Seiner zeitlichen Struktur nach ist „Der Verdammte Hof“ unbedingt die interessanteste der Erzählungen. Durchaus ungewöhnlich ist ihr doppelter Rahmen. Der zeitlich enge erste Rahmen bezeichnet die Gegenwart eines jungen Mannes, der sich „einen Augenblick“ (92) in Erinnerungen verliert. Der zweite Rahmen gibt die vergegenwärtigte Erzählsituation, die später auch einige Male in die Innenerzählung eingeblendet wird (27, 30, 85/86) — in den letzten Wochen seines Lebens erzählt Fra Petar dem Jungen immer wieder von seinen Erlebnissen im Gefängnis von Istanbul, wobei seine überlegene Haltung der Zeit gegenüber besonders betont wird —

Er erzählte wie jemand, für den die Zeit keine Bedeutung mehr hat und der deshalb auch der Zeit und dem regelmäßigen Fortschreiten der Zeit im Leben anderer keine Bedeutung beimißt (9).

Durch diesen doppelten Rahmen erscheint die eigentliche Geschichte erst in doppelter zeitlicher Distanzierung, die jedoch sogleich wieder aufgehoben wird durch die vergegenwärtigende Er-Form, die nur ganz zum Schluß in die Ich-Form übergeht. Wenn man so will, bietet auch der „Verdammte Hof“ wiederum nur eine Rahmensituation für Einzelschicksale, die sich irgendwo außerhalb abgespielt haben und die erst durch Berichte, denen Fra Petar lauscht, in diesen Rahmen einmünden. Es gibt kein zusammenhängendes Geschehen, keine zeitliche Kontinuität. Immer wieder wird die Gegenwart des Hofes durch verschiedene persönliche Vergangenheiten ausgeweitet — Karadjoz, Djamil, Zaim, der Mensch mit dem heiseren Baß. Ereignisse, deren Schauplatz der Hof war, werden nachgeholt, so die unberechenbaren Verhöre des Karadjoz, sein Erfolg in einem verwickelten Fall, wo es um die Veruntreuung von Staatsgeldern ging und der schon fünfzehn Jahre zurückliegt, schließlich das nächtliche Verhör Djamils. Die zeitlich rückläufige Bewegung kulminiert im Schicksal des Džem, der allein historisch definiert ist und der deshalb als einziger dem „Ver-

damnten Hof“ fernbleibt, denn dessen Zeitform ist die unaufhörliche Gegenwart.

So läßt sich in fast allen Erzählungen das Bestreben feststellen, die strenge Gesetzmäßigkeit der Zeit aufzuheben, sie nicht in ihrer kontinuierlichen Vorwärtsbewegung darzustellen, sondern durch die Mischung ihrer verschiedenen Stufen die Bewegung auf ein Minimum zu beschränken.

## II

Diese Tendenz zur Zuständlichkeit wirkt sich auch im einzelnen aus. Durch häufige Wendungen wie „gewöhnlich“, „immer“, „manchmal“ usw. werden Einzelvorgänge relativiert, z. B.:

Wie immer, wenn er jemandem zuhörte ... (I. 15)

Manchmal pflegte er mit Gott auf seine Weise abzurechnen ... (I. 57)

... wie gewöhnlich redete er mit sich selbst (64)

Wie stets zu dieser Zeit des Tages ... (I. 148)

So pflegte es jeden Abend zu gehen ... (I. 408)

usw. usw.

Solche Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

Charakteristisch ist weiterhin eine für die Kurzform der Erzählung ungewöhnliche Häufigkeit zeitlich toter Strecken, solcher, die die erzählte Zeit ausschalten, ohne eine weitere Zeitstufe zu erkennen zu geben. Es sind dies Beschreibungen aller Art, reflektierende Betrachtungen und Kommentare.

Wir möchten am Beispiel der Erzählung „Olujaci“, einer der eindrucksvollsten, die Andrić geschaffen hat<sup>55)</sup>, die Bedeutung dieser zeitlosen Erzählweisen verfolgen.

Die erste Einstimmung auf die Tonlage dieser Erzählung erfolgt durch eine mottoähnliche Vorbemerkung —

Ein heiliger Pilger soll einst von den Olujaci gesagt haben: „Gott hat ihnen Reichtum und jedwedes Unglück gegeben“. Wenn es bis dahin so gewesen ist, hat sich danach gewiß niemals etwas ereignet, was die Worte des heiligen Mannes widerlegen könnte (I. 391).

Auf zwei Ebenen wird die zeitlose Gültigkeit dieses Ausspruches befestigt, einmal durch den Hinweis auf eine unbestimmte Vergan-

<sup>55)</sup> Vgl. D ž a d ž i ć, a.a.O., S. 151.

genheit — „einst“, „bis dahin“ (nekad, dotle) — und ein ebenso unbestimmtes Später — „danach“ (posle toga), das jede Zukunft einbezieht, und zum anderen dadurch, daß er nicht irgend jemandem zugeschrieben wird, sondern einem Heiligen, d. h. einem Menschen, der über einer konkreten Zeitlichkeit steht.

Alles folgende ist nur eine Modifizierung.

Zunächst wird auf zwei (von neun!) Seiten eine eingehende Beschreibung des Dorfes gegeben, in der die oben angeführten Attribute „reich“ und „unglücklich“ näher bestimmt werden. Das Dorf ist unzugänglich, die Häuser zusammengedrängt um den Schwarzen Bach, dessen Wasser ungenießbar ist, der Boden ungewöhnlich fruchtbar. Alles gedeiht hier bis auf die Menschen, die ebenfalls eingehend beschrieben werden. Die nächste Einengung ist verbunden mit einer belanglosen Zeitbestimmung, mit der das Ergebnis des dann berichteten Geschehens vorweggenommen wird: Kurz vor dem Einzug der Österreicher in Bosnien ist der größte Teil des Dorfes abgebrannt. Danach wird in wenigen Sätzen die innere Zeitrechnung von einem weiteren „einst“ bis zum Einsetzen der Handlungsgegenwart zusammengefasst —

Einer aus dieser Familie (Muderizović) war einst nach Sarajevo fortgezogen ... Ein Sohn jenes Direktors (muderiz) wurde ... Kadi in Mostar ... Eines heißen Sommers kam er ... nach Olujaci (393).

Er beschließt, noch in dem gleichen Herbst einen Sohn der Familie Muderizović mit einem Mädchen aus Mostar zu verheiraten. Die Darstellung ihrer Ankunft nimmt eine halbe Seite in Anspruch. Dann entgleitet die Zeit wieder —

Mit welchen Augen betrachtete der Kadi aus Mostar sein Dorf, daß er ein solches Mädchen dorthin verheiraten konnte? (394).

Dieser emphatische Ausruf, der nicht nur außerhalb der erzählten Zeit, sondern auch oberhalb der erzählten Wirklichkeit verbleibt, wird durch eine neuerliche Beschreibung sogleich erläutert. Es folgt eine katalogähnliche Aufzählung der äußeren und wesensmäßigen Unterschiede zwischen der Fremden und den Olujaci, und erst nachträglich werden diese Unterschiede iterativ-durativ an den unbestimmten Ablauf der erzählten Zeit geknüpft:

Alle diese Unterschiede begleiteten den ganzen Tag lang ihr Leben ... (394).

Mehr beschreibend als berichtend wird dann ein allgemeines Bild vom Leben des Dorfes während der Erntezeit entworfen, die als bestimmte Zeit jedoch nicht mehr ist als ein Anlaß, die Verschiedenheiten der Menschen so zu beleuchten, einen Eindruck von dem bedrückenden Dasein der Frau zu vermitteln, daß die Erzählung sich eine weitere Darstellung in der Zeit sparen kann —

So verging dieser Herbst und danach ein schwerer Winter und es wurde Frühling (396).

Das eigentliche Geschehen beginnt nun mit der Ankunft ihres Bruders aus Mostar. Bevor es einsetzt, wird eine Beschreibung seines Äußeren gegeben. Erst dann kann die Begrüßung der Geschwister stattfinden. In der folgenden Nacht schleicht sich die junge Frau heimlich in sein Zimmer, schüttet ihm ihr Herz aus und bittet ihn, sie zu retten. Die ganze Zeit ihres Hierseins wird noch einmal berichtend von ihrer Seite her zusammengefaßt. Von ihrem Gespräch erscheint nur ein ganz kurzer Ausschnitt. Zum erstenmal laufen hier Erzählzeit und erzählte Zeit parallel.<sup>56)</sup> Das Ende ihres Wortwechsels findet sie bereits mitten in der Katastrophe. Sie entdecken den Brandgeruch, entdecken, daß sie eingeschlossen sind, doch anstatt daß der Autor dieses verhängnisvolle Geschehen nun unaufhaltsam zu seinem unvermeidlichen Ende führt, hält er es noch einmal durch einen resignierend betrachtenden Ausruf auf —

Wer kann euch kennen und verstehen, ihr unglaublichen nächtlichen Schauspiele, wo es schwer ist, das Bild der versunkenen Wirklichkeit zu finden und der Vernunft zu ihrem Recht zu verhelfen, wo Dinge geschehen, die am nächsten Morgen, bei Tageslicht, unmöglich zu verstehen und zu erklären sind und die auch späterhin für immer in dem Dunkel bleiben, das sie geboren hat! (398).<sup>57)</sup>

So auf eine allgemeine Formel gebracht, verlieren die besonderen Konturen dieser unheimlichen Nacht an Schärfe. Dem Anspruch auf Einmaligkeit wird endgültig entsagt. Das gräßliche Ende selbst bleibt ✕

<sup>56)</sup> Siehe das Kapitel „Redegestaltung“ (Dialog).

<sup>57)</sup> Ko vas može znati i razumeti, neverovatni noćni prizori, kad je teško uspostaviti sliku poplavljene stvarnosti i pribaviti vlast razumu, kad se dešavaju stvari koje je sutra, na svetlu dana, nemoguće razumeti i objasniti i koje posle i ostaju zauvek u tami koja ih je rodila.

dem Leser zum Glück erspart. Wir erfahren nur noch, wie Muderizović in das Zimmer eindringt und auf seine Frau zugeht, die neben ihrem ohnmächtigen Bruder auf der Erde kniet. Was zu geschehen hatte, ist damit abgeschlossen. Der Rest ist nur noch ein Nachspiel: das Feuer wird erst eine Stunde später entdeckt, es gibt nichts mehr zu retten, ein aufkommender Wind trägt Funken auf die Dächer der benachbarten Häuser, und so geschieht es also, daß ein großer Teil des Dorfes abbrennt. Wortlos macht man sich an den Wiederaufbau. Der vorige Zustand wird wieder erreicht —

Sie errichteten alle Häuser, Ställe und Scheuern wieder so, wie sie vorher gewesen waren, und an den gleichen Plätzen, an denen sie vorher gestanden hatten (400).

So ist denn im Grunde wenig geschehen. Ein Fremdkörper ist in das Kollektiv Olujaci eingedrungen und wieder entfernt worden. Ein Vorfall, der im Grunde nur die Stabilität einer allgemeinen Situation bestätigt. Alles wird getan, damit dieser Vorfall nicht zu eigener Bedeutsamkeit gelangt, nicht allein durch die starke Betonung der unbeweglichen umfassenden Situation, sondern vor allem auch mit Hilfe jener zeitlosen oder nahezu zeitlosen Passagen, die die Grenzen des Besonderen auflösen und dieses entdramatisieren.

Diese Betonung des Statischen scheint mir einer der wesentlichsten Züge der Andrić'schen Prosa zu sein. Von der Möglichkeit, Beschreibungen von Orten, Personen oder Zuständen in die Handlung einzubeziehen und so in Bewegung aufzulösen, wird kaum Gebrauch gemacht.<sup>58)</sup> Es ist interessant, daß gerade Zustandsschilderungen bzw. spannungslose Ereignisstrecken häufig nicht in ruhigen Perioden gegeben werden, sondern abgehackte, kurze Sätze verwenden, die etwas Hastiges an sich haben und zugleich eigentümlich starr bleiben; z. B.:

Auf Okolište lagern sie. Alle sind untergebracht. Noch kommen Nachzügler ... Feuer werden angezündet. Sie brechen Zaunlatten heraus. Sie gehen an die Heumieten. Sie treten Pfade, wo niemals welche gewesen sind. Die Brunnen sind verstopft und verdorben. Trommeln dröhnen. Sie schreien einander zu und fluchen („Lagerleben“ 327)

<sup>58)</sup> Siehe auch das Kapitel „Personendarstellung“.

Hier war das Zigeunerfest. Feuer brannten. Trommeln dröhnten usw. (I. 17)

Der Beg verlangte ein neues Lied. Siman singt. Die Gläser vor ihnen sind leer. Man muß sie nachfüllen (II. 34)  
usw.

Es geschieht selten, daß gesteigerte Bewegung zum geschehensmäßigen Höhepunkt wird und auf diese Weise sich auch syntaktisch vollzieht. Die letzte Phase des Amoklaufes von Mustafa Madžar entwickelt sich in der drängenden Aufeinanderfolge abgerissener Sätze —

Er griff nach dem Säbel. Alle sprangen auf. Die Älteren standen an der Wand, zwei Jüngere kamen mit Messern auf ihn zu. Er fällte den ersten, aber, fast blind, verfehlte er den zweiten. Er warf den Mörser um, in dem der Kaffee zerstampft wurde. Sich wehrend stürzte er wie ein Blinder auf die Straße. Die Türken ihm nach. Die Vorübergehenden strömten zusammen usw. (I. 84).

Im allgemeinen aber dienen dem Autor die seltenen Höhepunkte solcher Art gerade dazu, die Absurdität der Bewegung zu zeigen. Der Wettlauf im ersten Teil der Erzählung „Reise des Alija Djerzelez“, der an sich den persönlichen Triumph über die Zeit bedeutet, endet im Leeren, denn es gibt keinen Gegner —

Djerzelez flog, als hätte er Flügel, aber Fočak blieb nach zwei oder drei Schritten stehen und trat mit den Füßen auf der Stelle . . . Djerzelez lief gleichsam ohne den Boden zu berühren, Fočak klatschte in die Hände (I. 11) —

und es gibt kein Ziel außer einem lächerlichen vertrockneten Apfel.

Das gewaltsame Ende der Liebe zwischen Rifka und Ledenik wird in ironischer Verzerrung dargestellt —

In der nächsten Nacht ebenso: Ledenik fällt von der Umzäunung, mit ausgebreiteten Armen umfassen sie sich. In der dritten Nacht aber fällt (d. h. kommt zufällig) ihr Bruder dazu . . . Ledenik flieht. Rifka fällt in ein Blumenbeet. Der Bruder feuert zweimal ins Dunkle (II. 111).<sup>59)</sup>

Das wiederholte „Fallen“ bewirkt keineswegs eine Intensivierung.

Der Hang zur Statik drückt sich weiterhin in jenen überaus häufigen steigerungslosen Aneinanderreihungen gleichgeformter Sätze, Satzteile oder einzelner Wortformen aus.

---

<sup>59)</sup> Wörtliche Übersetzung.

Nacheinander werden die erstaunlichen Fähigkeiten des Mula Jusuf in „Lagerleben“ aufgezählt —

Er sprach viele Sprachen ...  
 Er hatte eine leichte Hand beim Schreiben ...  
 Er verstand es, jede Uhr zu reparieren ...  
 Er schrieb Verse ...  
 Er schrieb auch scherzhafte Verse ...  
 Er setzte Grabinschriften auf ...  
 Er hatte eine schöne Stimme ...  
 usw. (324/5).

Gegenüberstellungen wie die von Djerzelez und Fočak während des Wettlaufes finden sich ähnlich in „Olujaci“ —

Sie war schlank, aber kräftig, jene waren der Reihe nach plump, aber zäh; sie war lebhaft und fröhlich, jene finster und heimtückisch; sie liebte Tanz und Spiel, jene die Arbeit und eine düstere Schwermut ... sie liebte es, sich zu schmücken und zu pflegen, aber das sahen ihre neuen Verwandten mit Erstaunen und verurteilten es (I. 394) —

oder in „Liebe in der Kleinstadt“ —

Er schrieb ihr: „Du mein Stern“ ...  
 Sie antwortete: „Warum nennen Sie mich Stern ...“  
 Er sandte ihr bunte Bonbons und sie ihm eine gepreßte Blume. Er ging vor ihrem Haus spazieren und sie rührte sich nicht vom Fenster (I. 108).

Von den im Han versammelten Reisenden in „Reise des Alija Djerzelez“ wird als erstes ein umfangreicher Katalog angefertigt. Sie werden nicht in ihrem Kommen gezeigt, sie sind bereits da —

Suljaga Dizdar mit drei Steuerbeamten, die dienstlich unterwegs waren. Zwei Mönche aus Kreševo, die nach Istanbul reisten, um sich über irgendetwas zu beschweren. Ein griechischer Mönch. Drei Venezianer aus Sarajevo ... usw. usw. (I. 7/8).<sup>60)</sup>

Besonders auffallend jedoch ist die ungewöhnliche Häufung einzelner Wortarten —

Djerzelez trank mit ihnen, aß, sang und würfelte (I. 9)  
 Sie begannen ihm Ratschläge zu geben, ihm zuzureden, zu antworten und ihn zu necken (I. 9)  
 er fuhr fort zu trinken, zu rauchen, zu singen und Geld auszugeben (I. 10)

<sup>60)</sup> Vgl. die Liste der Bewohner des „Verdamnten Hofes“ (9/10).

Man trank, aß, rannte, lachte, wälzte sich und sang ohne Unterlaß  
(I. 17)

Den ganzen Tag zimmerte er, zeichnete, prüfte verschiedene Arten  
des Steins und beobachtete Lauf und Richtung der Žepa (I. 34)

So werden sie geboren, verloben sich, heiraten, arbeiten, leben lange,  
schwer, einsam (II. 107)

Alle drängen sich um mich, schreien, packen mich, zeigen etwas, fra-  
gen, drohen (II. 151)

Das Volk kam und ging, erkundigte sich, bat, drohte, oder saß ein-  
fach und wartete (II. 217)

Jahraus jahrein wühlten sie, gruben, rodeten, bauten und bauten an  
(II. 240)

usw. usw.

Schon bei oberflächlicher Betrachtung wird deutlich, daß hier überall im kleinen das gleiche Prinzip wirksam ist, das sich etwa in der Zeitstufenmischung ausdrückt. Die Häufung von Verben ergibt nicht konzentrierte Bewegung, physikalisch oder geistig, sondern das Gegenteil. Das einzelne Verbum verliert an Bedeutung, das jeweilige zugehörige Subjekt an Deutlichkeit. Es wird nicht in einem Punkt erfaßt, sondern durch eine Vielzahl von Äußerungen in seiner Besonderheit verwischt. Die Aneinanderreihung bleibt mehr oder weniger zufällig, es wird keine Steigerung innerhalb dieser Ketten erreicht. So spricht sich hier paradoxerweise wiederum ein Streben zur Zuständigkeit aus.

Mit den Substantiv- und Adjektivketten verhält es sich ähnlich, nur daß diese ihrem Wesen nach von vornherein der Bewegung entbehren. Ihre Häufigkeit entspricht etwa der der Verbfolgen.

Zusammenfassend wäre demnach zu sagen:

In dem gleichen Maße, in dem die Zeit auf verschiedene Ebenen verteilt zum Absoluten hin tendiert, wird der Einzelvorgang relativiert. Jede dramatische Spannung im Sinne der Novelle wird vermieden. Begebenheiten haben häufig episodenhaften Charakter, niemals bewirken sie Veränderungen, auf die der Leser nicht schon von Anbeginn vorbereitet wäre. In vielen Erzählungen wird der Ausgang mehr oder minder deutlich vorangestellt.

Nach der einleitenden Feststellung —

Alles, was im Hause Bademlić geboren wurde und lebte, war fröhlich, leichtfertig und lachlustig ...

Es war ein breites, stumpfes und sinnliches Lächeln, das sich auf den dunklen Gesichtern der Bademlić zeigte wie ein Siegel, das sich nicht verheimlichen ließ (I. 141) —

kommt das Wunder von Olovo zumindest dem Leser nicht überraschend. Bevor wir die Geschichte des Ćelebi-Hafiz erfahren, schildert uns Fra Petar, was von ihm übriggeblieben ist. Die Geschichte des Kmeten Siman oder das Geschehen in Mentos Schenke wird als beispielhaft für eine allgemeine Situation eingeführt. Das Ergebnis der beiden Ehejahre in „Mißhandlung“, die Scheidung, wird vorweggenommen. Es ist immer wieder das gleiche Problem, dem Djerzelez oder Fra Marko sich gegenüber sehen.

Oder aber das Geschehen wird so sehr distanziert, daß es nur noch mittelbar erscheint, wie in „Der Verdammte Hof“ oder „Mila und Prelac“, bzw. es wird auf hörspielähnliche Dialoge, wie in den Erzählungen „In der Mühle“ und „Nachbarn“, oder auf seinen rein optischen Aspekt, wie in „Mara Milosnica“ das geheimnisvolle Tun des Paschas reduziert.<sup>61)</sup> Schließlich kann die Bedeutung des Einzelvorgangs dadurch herabgemindert werden, daß er vor allem den Beweis für die anonyme, alles überwindende Macht der Zeit, die sich in einer Gemeinschaft verkörpert, zu liefern hat, wie das in der „Geschichte vom Elefanten des Vezir“, in den Erzählungen „Unruhige Jahre“, „Olujaci“, „Liebe in der Kleinstadt“ oder „Anikas Zeiten“ der Fall ist. Zu Beginn des zweiten Teils von „Anikas Zeiten“ wird zudem das Folgende in mehrfacher Variierung zusammengefaßt, zuerst mit den Worten der Chronik des Mula Mehmed, wo es datiert wird (I. 215/6), dann aus der Erinnerung der Alten, in deren Gesprächen diese Zeiten weiterleben (216), dann abstrahiert als theoretische Situation, wonach dieses besondere Geschehen nur mehr als Beispiel für eine gewisse Gesetzmäßigkeit steht — „In der Kasaba geschieht es manchmal, daß ...“ (216) — und etwas später schließlich noch einmal mit genaueren zeitlichen und persönlichen Angaben (232). Was den Autor interessiert, ist weniger die **Aktion** als ihr **zuständlicher Kontext**.

<sup>61)</sup> Vgl. auch „Anikina vremena“ I. 209, 211/2.

## III

Bei der Darstellung der Personen entsprechen den verschiedenen Stufen der äußeren Zeit die verschiedenen Altersstufen. Die gleiche Neigung, durch Mischung dieser Stufen die festen zeitlichen Bezüge aufzulösen, die sich dort feststellen läßt, kommt auch im persönlichen Bereich zum Ausdruck. Die ersten Anzeichen dafür finden sich bereits in der äußeren Erscheinung:

Der Baumeister ist grauhaarig und gebeugt, hat jedoch ein noch jugendliches, rosiges Gesicht (I. 33, ebenso Fra Petar I. 148). Der greise Alidede hat ewig junge Hände (I. 42). Kindlich sind auch Maras Hände (I. 406). Das Gesicht Dželaludin-pašas wirkt „irgendwie kindlich“ (I. 277). Fra Stjepan hat sich den Gesichtsausdruck seiner Kindheit bis ins Alter bewahrt (I. 162). Bis ins hohe Alter bleibt Pop Jakšas Haar unverändert rot und widerspenstig (I. 206). Gazda Jevrem ist weißhaarig, doch seine Lippen sind noch jugendlich voll und rot (I. 324), einen jugendlich roten Mund hat auch der grauhaarige Kajmekam (I. 242). Umgekehrt ist Gazda Jevrems Frau vor der Zeit gealtert (I. 327/8), Pop Vujadin hat trotz seiner Jugend etwas ältlich Kühles und Graues in Stimme und Augen (I. 205), sein Urgroßvater ist grauhaarig von Jugend an (I. 239), ebenso der Sänger im Han an der Drina (I. 10). Der jüngere Morić hat das glatte, rosige Gesicht und die geschürzten Lippen eines Kindes, doch seine Augen sind unkindlich, alt, gleichsam verwelkt (I. 16), ebenso die des kleinen Lehrlings in „Sense“ (II. 100).

Immer wieder wird das Kind zum Vergleich herangezogen. Djerzelez setzt sich gehorsam wie ein Kind nieder (I. 10), Ljoljo ist schamhaft wie ein Kind (I. 87), Kezmo benimmt sich wie ein launenhaftes Kind (I. 124), Fra Marko entschlummert wie ein gebadetes Kind (I. 114), das abtrünnige Mädchen, das einen Türken heiraten will, legt er übers Knie, wie man es mit einem ungezogenen Kind tut (I. 116), Mihailos Gedanken sind unzusammenhängend wie bei einem Kinde (I. 262), Veli-pašas Augen haben einen ruhigen, ernsten Blick, wie man ihn bei klugen Kindern findet (I. 402), der Kommandeur ist lebhaft und fröhlich wie ein Knabe (II. 55), usw. Umgekehrt wird der Junge in „Buch“ mit einem müden Erwachsenen verglichen, der

sich einem kurzen Augenblick der Erholung und Stille hingibt (II. 171).

Das Bestreben, den Menschen als *Synthese* von Jugend und Alter zu begreifen, ist unverkennbar.

Auch die Frage nach der *Identität* der Person ist eng mit dem Problem der Zeit verbunden. Daß der Mensch in seiner zeitlichen Ganzheit gezeigt werden soll, ist wohl der hauptsächliche Grund, weshalb die Vorgeschichte der handelnden Personen immer auf irgendeine Weise gegeben wird. Das kann in einem Nebensatz geschehen, wie bei Djerzelez, von dem alle gehört haben, den aber kaum jemand persönlich kennt, „da er seine Jugend zu Pferde zwischen Travnik und Istanbul verbracht hat“ (I. 8); das kann auch sehr ausführlich geschehen, wie im Falle des Winkeladvokaten in „Geschichte vom Kmeten Siman“ (II. 14—16), dessen Werden für den Handlungsverlauf absolut bedeutungslos ist. Die persönliche Vergangenheit kann aber auch unmittelbar bedeutsam für die persönliche Gegenwart werden als unbewältigtes Erleben. In seinen Träumen wird Mustafa Madžar von früheren Erlebnissen gequält, im Traum kehrt Mara in ihre unterbrochene Kindheit zurück. Für die junge Frau in „Durst“ ist die endlose Nacht die entsetzliche Verwirklichung unbestimmter Ahnungen ihrer Kindheit —

Das Leben verwirklicht oft auf einer weiteren Ebene die Visionen und Ängste unserer Kindheit und verwandelt die starken, eingebildeten Ängste in große und wirkliche (II. 58).

In seiner letzten Minute quält Alidede sich mit zwei längst vergessenen, beunruhigenden Erlebnissen seiner Kindheit und Jugend. Mihailo kann über seine grausam zerstörte erste Liebe nicht hinwegkommen. Die Erzähler von „Kinder“ und „Fenster“ leiden noch immer unter den schmerzlichen Eindrücken ihrer frühen Jugend.

Fra Petars Erzählungen sind nicht eigentlich ein Versenken in die Vergangenheit, in der er noch gesund und beweglich war und die Vielfältigkeit des Lebens erfahren hat, sondern eher eine andere Gegenwart, erfüllte Zeit, die aktuell bleibt —

Seither sind viele Jahre vergangen, ... aber ich kann weder vergessen, was ich damals vom Uhrturm in Akra gesehen und gehört habe, noch weiß ich es mir zu deuten (I. 138)

Es ist lange her, aber mir ist, als sähe ich ihn jetzt vor mir (I. 152)  
 ... den Gedanken an den Verdammten Hof nahm er mit sich ... er sollte ihn bis in seine Verbannung in Akra und noch länger im Traum wie im Wachen begleiten (91)  
 Fra Petar sprach häufig von Karadžoz ... als fühle er, daß er mit ihm noch nicht fertig sei (30).

Nur für Mara kann die Kindheit, die sie nicht zuende gelebt hat, das verlorene Paradies bedeuten. Überall, wo die Kindheit sonst erscheint, ragt sie als beunruhigender Faktor in die Gegenwart herein. Das Problem ist nicht die Zeit an sich, also die Zeitfolge, sondern die zeitlich-persönliche Ganzheit, die absolute Zeitgebundenheit. Von daher gesehen ist auch verständlich, warum es bei Andrić einen Generationenkonflikt nicht geben kann. Es ist im Gegenteil so, daß die Familie, wo sie als Generationenfolge begriffen wird, die Physiognomie ihrer Mitglieder so prägt, daß persönliche Besonderheiten gar nicht erst aufkommen —

... obwohl verschieden in ihrer Gestalt, ihrer Kleidung und ihrem Alter, waren diese drei weiblichen Geschöpfe einander so ähnlich. Diese drei Frauen waren vor seinem durchdringenden Blick wie untereinander verbundene Gefäße. Er sah fast, wie mit jedem Tag die Lebenskraft von der einen in die andere überströmte. Alles, was die Großmutter mit den Jahren verloren hatte, war auf ihre Tochter, eine pralle Witwe, übergegangen, und diese hatte einen Teil davon bereits an ihr Töchterchen abgegeben ... Eine begrenzte Menge an Lebenssaft, die sich nicht verliert, sondern nur ihr Gefäß wechselt (I. 324/5).

Ähnlich wie die Frauen Gazda Jevrems werden die des Hauses Pamuković charakterisiert —

Die jüngere (Tochter) war noch ein kleines Mädchen ... Doch auch sie verlor mit jedem Tag mehr die Zeichen der Kindheit und begann im Gang, im Gesicht und im Reden den übrigen Pamuković zu gleichen ... (I. 441).<sup>92)</sup>

Die Heilung des gelähmten Mädchens in „Wunder in Olovo“ ist zugleich ihre Identifizierung mit der Familie Bademlić. Die Bestätigung ihrer Gesundung bzw. ihrer Unheilbarkeit in den Augen der Mutter ist das charakteristische Lächeln der Bademlić. Es sind stets

---

<sup>92)</sup> Vgl. auch die Charakterisierung der Frauen Kamenković in „Familienbild“ (II. 498).

Mädchen oder Frauen, die solcherart identifiziert bzw. klassifiziert werden. Sie sind willenlos der Zeit unterworfen.

Für Pop Vujadin stellt der Gedanke an seinen Vater und Großvater eine ständige Drohung dar, da er sich seiner Andersartigkeit und Unzulänglichkeit erst bewußt wird. Dennoch stellt er zugleich auch eine Synthese seiner Vorfahren dar, und in diesem Sinne ist seine Andersartigkeit relativ. Der Anteil seines lebensfreudigen Großvaters Jakša, dessen Leidenschaft für Anika im zweiten Teil dieser Erzählung dargestellt wird, an seinem Schicksal ist die Unfähigkeit, mit seinem frauenlosen Leben fertigzuwerden, der Anteil des puritanischen Urgroßvaters ist seine Scham darüber. Die innere Gespaltenheit, die ihn schließlich zum Wahnsinn führt, ist also bereits angelegt, und seine Isolierung von der Umwelt ist nur die Folge.

Die zentralen Frauengestalten der Erzählungen „Anikas Zeiten“, „Mara Milosnica“ und „Liebe in der Kleinstadt“ werden in erster Linie durch ihre Zeitgebundenheit definiert. Als Eigenpersönlichkeiten bleiben sie farblos. Noch bevor Anika selbst in Erscheinung tritt, wird ihre Identität bereits in der Vergänglichkeit der Zeit aufgehoben —

... es geschieht manchmal, daß der Zufall ein Kind bringt, ... das sich von den anderen abhebt, aus der Reihe fällt und Unglück und Verwirrung hervorruft, bis es schließlich überwältigt wird und die alte Ordnung in die Stadt zurückkehrt (I. 216).

Niemand kann sich daran erinnern, wann sie geboren und wie sie aufgewachsen ist (I. 217), und nach ihrem Tode fragt niemand danach, wie sie gekommen ist, warum sie gelebt und was sie gewollt hat. Vorher ist es Tijana gewesen, die die Kleinstadt in Aufruhr versetzt hat, nachher wird es irgendeine andere sein (I. 268).

Ebenso ist Rifka für die Kasaba nur ein beliebiges Glied in einer zeitlichen Kette einander folgender heranwachsender Schönheiten —

die jungen Kaufleute ... müssen immer ein solches Kücken haben (wenn eines sich verheiratet, wächst ein anderes heran) (II. 107).

Maras Schicksal, der einzige Ausdruck ihrer selbst, das Schicksal der Frau, die rücksichtslos mißbraucht und dann verlassen wird, spiegelt sich mehrfach in ihrer Umgebung wider und ist damit kein persönliches mehr. Hier ist es nicht die äußere Zeit, die sie relativiert,

sondern die menschlichen Entsprechungen des Zeitablaufes, denn sicher ist es kein Zufall, daß in ihren Leidensgefährten alle Altersstufen vertreten sind: das junge Kind, das von Halbwüchsigen geschändet wird, Jela, die alte Dienerin der Pamuković, die kein eigenes Leben mehr hat, nachdem einer der Pamuković ihr Gewalt angetan und sie dann verlassen hat, nicht zuletzt ihre Mutter, die ebenfalls die Geliebte eines Türken gewesen ist.<sup>63)</sup> Nur Nevenka, die jüngste Schwiegertochter der Pamuković, die von ihrem Mann mißhandelt und von seiner Familie verachtet wird, findet die Kraft sich zu wehren, gewissermaßen im Namen aller Frauen, die ihr Schicksal zu Boden gedrückt hat (I. 450).

Im allgemeinen leben die Personen in einem Bereich zwischen zeitgebundener objektiver und zeitloser subjektiver Realität. Der einzige, dem es gelingt, sich unmittelbar in seiner konkreten Gegenwart zu verwirklichen, ist Zeko. Der einzige, der sich konsequent von seiner realen Zeitlichkeit lossagt, ist Djamil, der sich in der in ferner Vergangenheit vollendeten Gestalt des Džem bereits verwirklicht findet. Die Zeitverhältnisse sind so geartet, daß der Mensch nie in einem fixen Punkt erfaßt wird. Er steht zugleich in der Zeit und über der Zeit, da Leben und Zeit ebenso wenig wie Geschehen oder Bewegung und Zeit identisch sind.

#### IV

Die Qualität der Zeit offenbart sich zweifellos dort am deutlichsten, wo sie sich in einem konkreten Gegenstand bildlich-symbolisch verdichtet. Es ist bemerkenswert, mit welcher Konsequenz hier die Haltung, die sich in der Zeitgestaltung der Erzählung ausdrückt, erfüllt wird.

Da ist zunächst die Uhr. An sich besteht ihre praktische Funktion allein darin, das unaufhörliche Vorwärtsschreiten der physikalischen Zeit zu verzeichnen und zu messen, d. h. sie ist der konkreteste Ausdruck für das praktische Verhältnis des Menschen zur Zeit. Andrićs Uhren aber gehen weder falsch noch richtig, sie folgen einer undefinierbaren Zeitrechnung —

---

<sup>63)</sup> Auch hier liegt also schicksalhafte Generationenfolge vor.

... wieder begann eine der Uhren eine unbestimmte Stunde zu schlagen, hell und fröhlich, irgendeine Stunde alla turca (I. 192).

Ein beliebiger Zeitpunkt wird nacheinander auf verschiedene Weise ausgedrückt —

Schwer und sicher schlägt die Uhr an der katholischen Kathedrale: zwei nach Mitternacht. Es vergeht mehr als eine Minute (genau fünfundsiebzig Sekunden, ich habe mitgezählt), und dann erst meldet sich mit etwas schwächerem, aber durchdringendem Ton die Uhr von der orthodoxen Kirche, auch sie schlägt ihre zwei Uhr nach Mitternacht. Kurz darauf schlägt es mit heiserer, ferner Stimme vom Uhrturm an der Beg-Moschee, es schlägt elf geisterhafte türkische Stunden, nach der sonderbaren Zeitrechnung ferner, fremder Länder der Erde. Die Juden haben keine eigene Uhr, die schlagen könnte, aber der Himmel mag wissen, wieviel Uhr es jetzt bei ihnen ist, wieviel nach der sephardischen und wieviel nach der aschkenasischen Zeitrechnung (II. 264).

Es ist unmöglich, die Zeit eindeutig zu bestimmen, denn sie ist nicht meßbar.

Ein Türke entwendet Fra Mijo seine große silberne Uhr, und dieser ist untröstlich, nicht weil er sie braucht oder überhaupt etwas mit ihr anfangen kann, sondern weil sie ein Geschenk ist, eine Erinnerung an seine erste Messe (I. 189). Eine seiner vielen Uhren schlägt elf, als Fra Petar seine Geschichte von Celebi-Hafiz beginnt (I. 127). Diese Zeitbestimmung, wollten wir sie als solche nehmen, ist absurd; es ist das einzige Mal, daß eine Uhr anzeigt, zu welcher Zeit etwas geschieht, und diese Feststellung könnte für die Erzählung nicht belangloser sein, zumal der zeitliche Kontext im übrigen völlig unbestimmt bleibt. Fra Petar zählt auch nicht die Schläge, die nicht sagen, welche Zeit sie messen, sondern er lauscht ihrem Klang. Er hat eine ganze Sammlung großer und kleiner Uhren in seiner Zelle, und jedesmal, wenn eine von ihnen ihre ungewissen Stunden schlägt, unterbricht er sich im Reden und lauscht angespannt und nachdenklich —

Was heißt das schon? Die Uhr schlägt eins, drei oder fünf. Nichts. Aber dem, für den ein Zimmer die ganze Welt und ein Kissen die ganze Erde ist, dem ... sind diese Uhren, die da schlagen, ein ganzes Gespräch (I. 148/9).

Für ihn führen die Uhren ein Eigenleben, das man achten muß. Er ist nicht nur ein leidenschaftlicher Sammler, er ist auch geschickt

darin, Uhren zu reparieren, was für ihn das gleiche ist wie ein Bekenntnis zur Wahrheit, „denn hier gibt es keinen Betrug und lügen hilft nicht“ (I. 129). Die Uhr mißt nicht die Zeit, sie läßt sie vernehmbar werden. Seine Zelle ist von ihrem Rauschen erfüllt —

In Fra Petars Zelle gab es große und kleine Uhren, die den ganzen Raum mit ihrem gleichmäßigen Rauschen und zeitweiligen Schlägen erfüllten (I. 127)

... man hörte, wie ihre Pendel durch die Stille webten und summten, schabten und tickten (I. 148).

Die Existenz des Ćelebi-Hafiz beschränkt sich auf das Erleben ihrer elementarsten räumlich-zeitlichen Erscheinungsformen —

... gerade daß er ein wenig Gottes Luft einatmet und den Viertelstunden lauscht, die diese Turmuhr schlägt (I. 138).

Das Leben ist für ihn in hörbare Viertelstunden eingeteilt. Das einzige, was ihm noch geschehen kann, ist, daß die Zeit stumm wird.

Die quälenden Pausen in „Buffet Titanic“ sind erfüllt von dem Ticken des blechernen Weckers — „eine unerbittliche, mechanische Warnung“ (II. 482). Solange Mento reden kann, besteht noch Hoffnung auf Leben, doch sein und Stjepans Reden ist so gefährlich und mißverständlich wie ihr Schweigen, das die absolute Indifferenz der Zeit ihrem Existenzkampf gegenüber lautwerden läßt. Auch hier ist die Uhr nicht Zeitmesser, sondern die Maßeinheiten der Erzählgegenwart sind diese Gesprächspausen.

Die Uhr ist vielleicht der überzeugendste Ausdruck für Andrićs Bemühen, die *Z e i t a l s Z u s t ä n d l i c h k e i t* zu begreifen.

Ein anderes Bild ist jenes venezianische Trinkglas, das als zeitloses Erbstück die Verbindung zwischen drei Generationen von Mönchen darstellt. Würdig, es zu erben, ist aber nur der, der die Mönchstradition am reinsten verkörpert, „der ein Herz hat wie die Brüder in Altväterzeiten“ (I. 155), d. h. auch hier ist das Prinzip nicht Weiterbewegung, sondern Wiederholung eines Gleichen.

Gazda Andrija's äußere Entwicklung in der Zeit wird durch die leblose Dinglichkeit seines Hauses repräsentiert —

Für den, der in den Dingen zu lesen versteht, war Gazda Andrija Zereković's Haus in seiner Anordnung, seinen Möbeln und der ganzen Einrichtung die stumme Geschichte seines Aufstiegs vom armen,

fleißigen und nüchternen Gesellen zum angesehenen Geschäftsmann ... (II. 291/2).

Entwicklung, d. h. Bewegung wird in Zuständlichkeit übersetzt.

In der Chronik der „Rzavberge“ benutzt Andrić eine Zeit geschichtlicher Wirren, um das Gebirge als Symbol unberührbarer Zeitlosigkeit zu zeigen. Es ist „uralter Formation“ (II. 237), „unveränderlich in seiner Gestalt und in seinen Konturen“ (238), und immer neu im Wechsel der Jahreszeiten, „unaufhörlich in seinen Farben wechselnd“. Jeder Ausdruck menschlicher Geschäftigkeit ist zugleich Ausdruck seiner indifferenten Überlegenheit —

Wenn sich auch zuweilen ein Hochzeits- oder Leichenzug durch die hohen Farne den steilen Hang hinabbewegt, so stört das nicht einen Augenblick lang den Frieden und die Harmonie der Farben. Manchmal wird in einem der Dörfer ein neues Haus oder eine Scheune gebaut, und das frischgezimmerte weiße Gebälk lächelt zwischen den Föhren und fällt weithin in die Augen, aber in kurzer Zeit wird es grau und dunkel von Regen und Wind und gleicht sich seiner Umgebung an.

So war das Leben der Berge seit jeher in gesunder Gleichförmigkeit dahingegangen, und es schien, als ob sich unter ihren starren Formen nichts entwickelte und nichts verging, so sehr glich der neue Weizen dem vorjährigen und der Verstorbene den Neugeborenen (238).

Vierzig Jahre lang bemühen sich die Österreicher, den Bergen ihren Stempel aufzudrücken. Sie legen Straßen an, bauen Kasernen, Tunnel, bis das Ende des ersten Weltkrieges sie wieder vertreibt. Die Stadt zu ihren Füßen bleibt gezeichnet — „aber auf den Bergen verschwand alles“ —

Winde, Regen, Eis, Hitze, Unwetter, alle zahllosen Kräfte in der Erde und Instinkte in den Menschen wirkten gemeinsam, rasch und ohne Unterlaß daran mit, die Berge in ihre frühere Ruhe und Einfachheit zurückkehren zu lassen. Die Berge warfen alles von sich ab wie ein verhaßtes Gewand ...

Und so wurde allmählich alles Fremde wie eine fehlerhafte Rechnung ausgelöscht. Zurückblieben nur die Berge, so wie sie immer gewesen waren, bewachsen und bebaut, in Erwartung besserer Zeiten (II. 249).

Hier haben wir die Zeit auf eine einfache Formel gebracht: Gleichförmigkeit und Unbeweglichkeit ist der natürliche, „gesunde“ Zu-

stand. Jedes Geschehen ist unnatürlich und damit zur Niederlage verurteilt. Die ungewohnte Bewegung des Geschehens führt zum Triumph der gewohnten Zuständlichkeit.

In der Chronik der Stadt Višegrad, dem Roman „Die Brücke über die Drina“, wird das Prinzip der Zeitlosigkeit durch die Brücke vertreten, die unverändert Jahrhunderte überdauert. In der Erzählung „Die Brücke über die Žepa“ ist diese Zeitlosigkeit nur ein Teilaspekt der Brücke. Sie verkörpert den Sieg des Menschen über seine Vergänglichkeit durch die Kunst, ist zugleich aber symbolisch für seine existentielle Einsamkeit, die die Voraussetzung seiner Kunst ist.<sup>64)</sup>

Die äußerste Grenze der Entzeitlichung wird im Bild des „Verdamnten Hofes“ erreicht. Seine Zeitform ist die absolute außerzeitliche Gegenwart, der sich alles willenlos unterwirft.

... rasch und unmerklich beugt der Hof den Menschen und ordnet ihn sich unter, so daß er sich zu verlieren beginnt. Er vergißt das, was gewesen ist, und denkt immer weniger an das, was sein würde. Vergangenheit und Zukunft fließen ihm zusammen in eine einzige Gegenwart, in das seltsame und furchtbare Leben des Verdamnten Hofes (15).

Selbst die Natur hat hier nur ein Schattendasein, zwei oder drei blutlose Bäume „leben ein gequältes Leben, außerhalb der Jahreszeiten“ (11). Persönliche Vergangenheiten werden zu phantastischen Visionen, Erscheinungen, von denen alle ergriffen werden, sind vergessen, sobald sie vorüber sind. So kommt mit dem Südwind von Zeit zu Zeit ein teuflischer Wahnsinn über die Gefangenen, der oft einige Tage anhält —

alles aber, was in diesen zwei oder drei verrückten Tagen gewesen ist, gerät langsam in Vergessenheit. Niemand kann sich mehr daran erinnern, so sehr er auch wollte (17).

Das Leben der einzelnen ist irgendwo draußen geblieben.

Von Fra Petars Zellennachbarn heißt es, daß sie hier „nicht wirklich leben, sondern nur hier weilen und warten, während ihr Leben dort in Bulgarien geblieben ist“ (31). Der Hof lebt sein eigenes Leben —

---

<sup>64)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

Alle sind nebensächlich und unwichtig. Der Hof lebt aus sich selbst, mit hundert Gesichtern und immer derselbe (81)

Es ist schon gesagt worden, und es ist wahr, daß das Leben auf dem Hof sich wirklich niemals ändert (85).

Nicht zuletzt trägt auch die doppelte zeitliche Distanzierung zur Zeitenthobenheit des „Verdammten Hofes“ bei, wobei die kleinliche Gegenwart des ersten Rahmens mit ihrem sehr realen Ärger um Fra Petars Nachlaß diesen Aspekt noch unterstreicht. Jedoch ist auch hier der zeitliche Aspekt nur eine Teilbedeutung des „Verdammten Hofes“, eine seiner Voraussetzungen als Weltschauplatz.

## VIERTES KAPITEL

# Redegestaltung

### *A. Formen und Funktion des Dialogs*

#### I

Aus dem Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit ergeben sich die drei möglichen Formen des Dialogs. Da die Gestaltung dieses Verhältnisses in den Redeformen besonders greifbar wird, wird gerade der Dialog Wesentliches über die Erzählhaltung aussagen können.

Im direkten Gespräch wie in jeder direkten Rede kommen Erzählzeit und erzählte Zeit am vollkommensten zur Deckung, wobei der Autor anscheinend ganz hinter seinen Gestalten verschwindet. „In der direkten Rede tritt jede Gestalt in ihrem Für-sich-Sein, ihrer von jedem Aussagezusammenhang unabhängigen Wirklichkeit hervor.“<sup>65)</sup>

Werden Teile des Gesprächs in indirekter Rede wiedergegeben, so erscheint die erzählte Zeit in der Regel gerafft. Durch die zeitweilige Lösung des Dialogs von der strengen Bindung an den Zeitablauf erreicht der Autor den Eindruck größerer Kontinuität des Erzählens, denn „die indirekte Rede hebt die Personenaussage in den Erzähler-vortrag hinein.“<sup>66)</sup>

Schließlich kann es geschehen, daß die Entfernung von der erzählten Zeit so groß wird, daß der Dialog als solcher gar nicht mehr erscheint, vielmehr berichtend zusammengefaßt wird. „Mit wachsender Verkürzung schwindet auch die Illusion des szenischen Ablaufs der Gesprächspartie. Immer mehr kommt es dann zur bloßen Vermeldung des Gesprächsaktes durch den Erzähler, und damit verlieren sich die spezifischen Spannungsformen zwischen Erzähler- und Per-

<sup>65)</sup> Käte H a m b u r g e r, *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957, S. 228.

<sup>66)</sup> Eberhard L ä m m e r t, *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955, S. 234.

sonenwort . . . Auf oft unmerkliche Weise geht die indirekte Rede bei abnehmender Ausführlichkeit über in den Redebericht.“<sup>67)</sup>

Natürlich sind diese Formen nicht immer streng voneinander unterschieden, sie treten auch kombiniert auf.

Kurzer direkter Wortwechsel findet sich in den szenisch dargestellten Abschnitten der Erzählungen von Andrić relativ häufig. Ein solcher kann so knapp sein wie der zwischen Gazda Jevrem und Gaga in „Unruhige Jahre“: „Komm her!“ . . . „Nein!“ (I. 331), oder jener zwischen nichtgenannten Personen in der „Geschichte vom Elefanten des Vezir“: „Der Elefant ist krepirt!“ — „Krepiert?“ — „Ja, ja, krepirt!“ (I. 314). Zumeist aber handelt es sich um etwas längere ‚Satzwechsel‘ mit zwei oder mehreren Gesprächspartnern (I. 10/11 usw.).

✕ Längere direkte Gespräche dagegen sind auffallend selten. Ein solches Gespräch kann in eine Szene eingebettet sein, wie Mustafa Madžars Auseinandersetzung mit den Mönchen (I. 75), Džemos Scherz mit Fra Petar und Fra Mijo (I. 185) oder Ćorkans Gespräch mit Avdaga über seine Liebe zu der Seiltänzerin (II. 90 f.). Es kann sich aber auch so weit verselbständigen, daß der szenische Charakter ganz zurücktritt und eine hörspielähnliche Wirkung erzielt wird.<sup>68)</sup> Die Unterhaltung der beiden Freunde in der „Geschichte vom Elefanten des Vezir“ (I. 296/7), die zwischen Fra Serafin und dem Konsulatsschreiber in „Probe“ (I. 373/4) und diejenige zwischen dem Vali und dem Kadi in „Der Verdammte Hof“ (48/9) stehen technisch etwas unvermittelt in ihrem erzählerischen Kontext. Die übrigen Dialoge dieser Art sind so weit abstrahiert, daß sie wirklich nur noch akustisch erscheinen. Es handelt sich in diesen Fällen immer um Rahmenerzählungen, wo der jeweilige Träger der Perspektive als Lauschender vermittelt. In „Der Verdammte Hof“ verfolgt Fra Petar die Gespräche der Häftlinge, wobei diese allerdings auch gesehen werden (13, 77). In den Erzählungen „In der Mühle“ (I. 160/1), „Am Ufer“ (II. 186/7) und „Nachbarn“ (II. 211 ff.) bleiben die Gesprächspartner selbst unsichtbar, nur ihre Stimmen werden vernommen.

<sup>67)</sup> L ä m m e r t, a.a.O., S. 235.

<sup>68)</sup> Vgl. Robert P e t s c h, Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle 1942, S. 347.

Inquitformeln verwendet Andrić überall äußerst sparsam. In den erlauschten Dialogen sind es vor allem ‚Höranweisungen‘, die auf besondere Stimmqualitäten hinweisen, z. B.

- ... darauf ließ sich die ungeduldige und gebieterische Stimme des Barons vernehmen
- bekräftigte laut und entschlossen die Alte ...
- Die Frau sprach mit hölzerner und erhöhter Stimme ...
- rief die Frau, daß das Zimmer davon widerhallte ... (II. 211/2).

Die Unmöglichkeit, das „gesprochene“ Wort als gesprochenes lebendig werden zu lassen, mag einer der Gründe dafür sein, weshalb längere direkte Dialoge in den Erzählungen von Andrić so selten sind und weshalb diese sich zumeist eines Vermittlers bedienen, der gewissermaßen für ihre akustische Wirklichkeit garantiert.

Interessant ist hier der Kommentar, den der Autor dem Leser zu jenem „Der Elefant ist krepirt“ gibt. Es ist ihm ein offensichtliches Anliegen, daß dieser die „richtige“ Vorstellung von dem Lautwert dieser Worte bekommt:

Soviel Sie auch nachforschen mögen, Sie werden niemals erfahren, wer der erste war, der diese Worte ausgesprochen hat. Wenn ich sage „ausgesprochen“, werden Sie, fürchte ich, sogleich an ein klares, lebhaftes Gespräch denken, ein sieghaftes Triumphieren geradezu. Aber wer so etwas denkt, der kennt diese Stadt nicht. Niemals ist hier so geredet worden, am wenigsten in den Zeiten des Elefanten und Dželalijas. Sie könnten auch gar nicht so reden. Sie würden es einfach nicht fertigbringen. Geboren und aufgewachsen in diesem feuchten, zugigen Gebirgsstädtchen, in dem, solange man sich erinnern kann, der Vezir mit seiner Macht und seinem Gefolge gesessen hat, gezwungen in ständiger Furcht zu leben, die zwar Ursache und Namen wechselt, immer aber die gleiche bleibt, sind sie mit Hunderten von kleinstädtischen Rücksichten belastet, die niemals sterben und sich ständig vermehren. Und wenn es wie eben jetzt geschieht, daß sich in ihrem Innern ein trunkenes Siegesgefühl rührt, dann hebt sich das bis zu einer gewissen Höhe, bei manchen sogar bis zur Kehle, und kehrt dann wieder dorthin zurück, woher es gekommen ist, um dort für immer zu ruhen, neben allen den Trunkenheiten, Erbitterung und Protesten, die sich einmal ebenso erhoben haben und nun stumm und ungehört in demselben Grab liegen.

So also ist es, und mit einer solchen Stimme hatte jemand diese Worte geflüstert. Wie ein unsichtbares Wasser aus einer unbekanntem

Quelle, die sich nur an ihrem Rauschen erahnen läßt, sind sie durch das Marktviertel geronnen, von Kehle zu Kehle, von Mund zu Mund. So ist es „lautbar“ geworden, und so haben es diese niemals richtig durchgehusteten bosnischen Kehlen durch die ganze Stadt getragen (I. 313/4).

Auch ein solcher Hörspieldialog braucht indes nicht ganz ausgeführt zu sein. Die Gespräche der „Nachbarn“ erscheinen nur in ihrer entscheidenden Phase ganz in direkter Rede. Zu Anfang sind sie einige Male durch Berichte unterbrochen, die ihren Inhalt zusammenziehen (II. 203—206), und gegen Ende wird einmal die indirekte Rede verwendet —

Mit der gleichen mechanischen Vogelstimme fragte Fräulein Marijana, wie es draußen aussehe, und mit der gleichen Wichtigkeit erwiderte der Baron, daß man danach besser gar nicht fragte, denn die Hitze sei unvorstellbar und mörderisch (II. 214).

Wie hier erscheint auch die Auseinandersetzung zwischen dem Haiduken und seinem Wächter in „Durst“ an einer Stelle gerafft, offensichtlich, um eine ausführlichere Wiederholung der vorher schon berichteten Umstände zu vermeiden —

Aus ihrem weiteren Gespräch erfuhr die Frau, daß sie ihm auf Anordnung des Kommandeurs kein Wasser gaben, denn er wollte ihn durch Durst dazu zwingen, seine Freunde und Hehler zu verraten (II. 57).

Die meisten Dialoge sind nur teilweise ausgeführt, wobei sich keine Regel dafür aufstellen läßt, um welche Teile es sich handelt. Vielleicht könnte man sagen, daß Nebenpersonen sich weniger häufig direkt äußern. So erscheint etwa die geschickt ausweichende Antwort des Mönches auf Djerzelez' direkte Frage indirekt, wodurch sie noch gewundener wirkt —

wie der liebe Gott alle möglichen bunten Blumen geschaffen habe, so auch Menschen verschiedenen Glaubens. Hätte Er gewollt, daß wir alle eines Glaubens seien, dann würde Er das sicher auch so eingerichtet haben, aber nachdem Er das nun so bestimmt habe, müsse jeder nach seinem Gesetz zu Gott beten und dürfe nur Frauen seines Glaubens anschauen (I. 15).

Der Ich-Erzähler in „Autobiographie“, „Fenster“ und „Kinder“ und in den Rahmensituationen von „Zeichen“, „Glas“, „In der Mühle“ und „Scherz in Samsars Han“ äußert sich so gut wie nie in direkter Rede in der erzählten Zeit.

In den Gesprächen der Fra Marko-Erzählungen überwiegt die direkte Rede, nur im zweiten Teil der „Beichte“ stehen indirekte Rede und Redebericht im Vordergrund.

Sehr kunstvoll gestaltet ist der Dialog zwischen Veli-paša und Fra Grgo in der Erzählung „Mara“. Fra Grgos Anteil daran ist sein unermüdliches Bemühen zu Worte zu kommen, was durch die direkten Befehle und Drohungen des anderen immer wieder verhindert wird —

Fra Grgo versuchte etwas von seinem Amt und von ihrer Seele zu sagen, aber Veli-paša unterbrach ihn ...

Fra Grgo bot umsonst seine langen türkischen Phrasen auf; er konnte nicht eine zu Ende bringen ...

Fra Grgo fing immer wieder von den Glaubensvorschriften an ...

Und wieder versuchte der Mönch ein bißchen mit den Konsuln zu drohen, mit der politischen Lage im Lande, aber der Pascha unterbrach ihn energisch ...

Fra Grgo in seiner zähen, unzerstörbaren Hartnäckigkeit wollte noch etwas sagen ... (I. 412/3).

Fast ganz indirekt gehalten ist die Beratung der Mönche darüber, was mit dem Haiduken Roša geschehen solle (I. 90), und Simans Verhandlungen um die Bittschrift, die der frühere Lehrer für ihn aufsetzen soll (II. 16, 22). Die Beschleunigung des Tempos durch die Zeitraffung wird gerade in diesen Fällen deutlich, da beide Male der Dialog mit einer direkten Wendung abschließt und die Gleichheit der beiden Zeiten wenigstens einen Augenblick lang erreicht wird. „Wir sprechen uns wieder, wenn sie uns eine Geldstrafe auferlegen“, endet der Streit der Mönche, und Siman entscheidet nach einigem Überlegen: „Schreibe sie auf deutsch“ (16) und später: „Für einen Sechser und auf serbisch“ (22).

Der erzählten Zeit um ein weiteres entrückt und damit scheinbar Ergebnis einer strengeren Sichtung des Autors sind jene Dialoge, von denen nur ein charakterisierendes Fragment erhalten ist und der Rest ganz im Erzählervortrag aufgeht. Ein Beispiel hierfür findet sich im dritten Teil der „Reise des Alija Djerzelez“ —

Sie sprachen miteinander wie Freunde. Das bleiche Gesicht mit dem geschorenen Schnurrbart gesenkt, sprach der Arnaute langsam, die einzelnen Worte auseinanderziehend: — Sie ist wie eine reife Birne,

glatt und weich. Wahrlich, die Frau lateinischen Glaubens ist heißblütiger als alle anderen Frauen. — Und sie begannen ein langes und leidenschaftliches Gespräch auf türkisch und im Flüsterton ... Von ihm erfuhr er (Djerzelez) alles über das Mädchen (I. 26).

Die Mitteilungen des Arnauten sind in einen auktorialen Bericht umgeformt. Von dieser Eigentümlichkeit der distanzierten Personencharakterisierung wird später noch die Rede sein. Ganz ähnlich wird mit der Unterhaltung der Türken in „Mustafa Madžar“ über die Grausamkeiten des Kul-éhaja, des Abgesandten des Sultans, verfahren (I. 83).

Die Diskrepanz zwischen Erzähl- und erzählter Zeit, auf den Dialog bezogen, ist am größten dort, wo von diesem nur noch die Bezeichnung übrigbleibt. Der Inhalt kann berichtend angeschlossen (I. 215/6, 237/8), er kann aber auch ganz ausgespart werden, wie der Gegenstand des Gespräches zwischen Fra Marko und Fazlo, das der Anlaß dafür ist, daß ersterer in den Kerker geworfen wird (I. 104), oder die „Gespräche“ zwischen Fra Petar und dem Ich-Erzähler in den Rahmensituationen der Fra Petar-Erzählungen (I. 148, 156 usw.).

Die sparsame Verwendung der direkten Dialogform ist in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Sie besagt zunächst, daß der Dimension der physikalischen Zeit wenig Raum gegeben wird.<sup>69)</sup> Indirekte Rede und Redebericht lassen die erzählte Zeit in perspektivischer Verkürzung erscheinen. Daraus folgt weiter, daß von der Möglichkeit, Personen unmittelbar im Gespräch zur Selbstdarstellung zu bringen, wenig Gebrauch gemacht wird. Denn die „stille Auswirkung der charakteristisch abgetönten Rede der Figuren mit ihren immer durchklingenden Grundanschauungen und Wertungen“<sup>70)</sup> ist es vor allem, worin eine innere Dynamik sich aussprechen kann.<sup>71)</sup> Beides ist aufschlußreich für die „Rolle des Erzählers“.

Wichtiger als die Frage nach der Form des Dialogs ist aber die nach seiner Funktion, seiner Häufigkeit, seiner Aussagemöglichkeit. Erst wenn das untersucht ist, können die Feststellungen, die sich aus der Betrachtung der Formen ergaben, genauer modifiziert werden. Im

<sup>69)</sup> Siehe das Kapitel „Zeitgestaltung“.

<sup>70)</sup> Robert P e t s c h, a.a.O., S. 337.

<sup>71)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

allgemeinen entsprechen sich Form und Funktion nicht. Auf vorhandene Gemeinsamkeiten soll im einzelnen hingewiesen werden.

## II

Es fällt auf, daß es eine Reihe von Erzählungen gibt, die ganz ohne Dialog auskommen, während andere — das andere Extrem — allein auf ihn hin angelegt sind. Man möchte meinen, es handle sich hier um einander widersprechende Konzeptionen, doch werden wir feststellen, daß diese scheinbaren Widersprüche letztlich auf eine einheitliche Grundhaltung zurückzuführen sind.

Betrachten wir zunächst die dialoglosen Erzählungen. Wenn die funktionale Bedeutung des Dialogs bestimmt wird durch sein Verhältnis zum Geschehen, dann ist umgekehrt die Besonderheit des Geschehens für das Fehlen des Dialogs verantwortlich.

Die Besonderheit des Geschehens in „Die Brücke über die Žepa“ beruht einmal auf seiner zeitlichen Entfernung, die im Nachwort dieser Erzählung ausgesprochen und durch den Chronikstil des ersten Teils gestaltet wird, und zum anderen auf dem Prinzip des Schweigens, zu dem sich die Hauptpersonen, der Baumeister und der Vezir, jeder auf seine Weise bekennen und das im zweiten Teil durch die Vernichtung der Inschrift konsequent verwirklicht wird.<sup>72)</sup> Die wenigen Ansatzstellen zu Gesprächen in der erzählten Zeit im ersten Teil werden rasch übergangen — „Er erkundigte sich, und sie berichteten ihm“. Was der Vezir über sein Dorf in Erfahrung bringt, erscheint als Bericht (I. 33): „Aus Višegrad und Rogatica kamen die Bürger und bewunderten sie (die Brücke), und sie bedauerten nur, daß sie sich hier in dieser Felsenwildnis und nicht in ihrer Stadt befände . . . — Ihr hättet halt auch einen Vezir zur Welt bringen sollen! — antworteten ihnen die aus Žepa . . .“ (I. 36); „Erst jetzt begann man in den Städten und Dörfern über ihn zu reden . . .“ (I. 36).

Der Baumeister spricht nie, der Vezir äußert sich indirekt durch Boten und ist nur über Boten oder brieflich zu erreichen (I. 37/8).

— In „Tod im Sinankloster“ sind selbst ausgesparte Dialoge undenkbar. Der Entschluß des heiligen Mannes, aus Istanbul nach Bosnien

<sup>72)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

zurückzukehren, um dort zu sterben, wird von seinen Schülern wortlos hingenommen, denn „niemand wagte sich seinem Entschluß zu widersetzen, obwohl alle damit unzufrieden waren“ (I. 42). Sein Sterben wird von dem ehrfurchtsvollen Schweigen seiner Anhänger begleitet. Seine letzten Erinnerungen schließlich, die beiden Erlebnisse seiner Jugend, die den selbständigen Mittelteil bilden, sind gerade dadurch bedeutungsvoll, daß er mit niemandem darüber sprechen konnte.

Die Erzählung „Wunder in Olovo“ ist einerseits dadurch bestimmt, daß es zwischen den beiden Welten, der nüchtern-kühlen der Frau Kata und der sinnlich-leichtfertigen der Bademlić, keine Gemeinsamkeit geben kann, auch nicht gesprächsweise, zum anderen durch die Erwartung des Wunders, auf das das Geschehen sich zuspitzt. Das Fehlen von Gesprächen, die in jedem Falle den Ablauf der Handlung aufhalten müßten, bewirkt die technische Konzentration des Erzählens, wodurch die Erwartung und die unerwartete Erfüllung den Charakter einer schicksalhaften Ausschließlichkeit erreichen.

Der erste Teil von „Anikas Zeiten“, der durchaus als selbständige Erzählung anzusprechen ist, verfolgt aus nächster Nähe die Entwicklung und den schließlichen Ausbruch des Wahnsinns des Popen Vujađin. Um die Unmöglichkeit einer Kommunikation mit seiner Umwelt auszudrücken, wird nicht nur auf jeden Dialog verzichtet. Die Umwelt wird so weit von ihm distanziert, daß sie in den beiden Fällen, wo der Pope sie als konkrete Wirklichkeit erlebt, auf ein zwar bewegtes, doch stummes Bild reduziert erscheint (I. 208/9, 211/2).

Ähnlich verhält es sich mit dem Erzählfragment „Rausch und Leiden des Toma Galus“, wo der zentrale Charakter durch seinen Rauschzustand gewissermaßen hermetisch nach außen abgeschlossen ist, und der kleinen Erzählung „Spaziergang“. Der kleine Junge in „Kinder“ versucht mehrmals eine Unterhaltung anzuknüpfen, um sein Versagen bei dem Überfall auf die Juden Kinder zu rechtfertigen, doch gelingt es ihm nicht —

Ich wollte etwas sagen. — Kusch! — unterbrach mich Palika. Und auf alle meine Versuche, mich zu rechtfertigen, irgend etwas zu sagen, antwortete er mit seinem kalten, zornigen: Kusch! (II. 144).

┌ „Das Gespräch mit Goya“ enthält nicht, wie der Titel verspricht,

ein Gespräch, sondern die langen Monologe Goyas. Die längste der dialoglosen Erzählungen ist „Mila und Prelac“ mit zweiundzwanzig Seiten. Wie in „Toma Galus“, „Spaziergang“ und „Kinder“ ist der Point of view in einer Person fixiert, die hier jedoch außerhalb des eigentlichen Geschehens verbleibt. Sie ist das Medium, durch dessen Augen die einzelnen untereinander nicht verbundenen Vorgänge beobachtet werden. Diese Erzählung gehorcht ausschließlich dem Prinzip der Distanz, das durch den Dialog aufgehoben würde.

In diesen Erzählungen ist es die jeweilige perspektivische Struktur, die für das Fehlen des Dialogs verantwortlich ist und damit eine schärfere Akzentuierung der Problematik bewirkt.

In einigen anderen Erzählungen hat der Dialog quantitativ nur geringen Anteil, womit ihm notwendigerweise ein besonderes Gewicht zukommen muß. Diese Erzählungen mit einer, höchstens zwei Dialogstellen scheinen uns daher besonders geeignet, seine funktionalen Möglichkeiten vorläufig zu differenzieren.

Der Entstehungszeit nach ist „Lagerleben“ (1922) die erste Erzählung, die die Dialogisierung auf ein Minimum beschränkt: ein Gespräch zwischen dem Kadi als Vertreter der heimgesuchten Stadt und dem Pascha, der die Truppen befehligt, die dort ihr Lager aufgeschlagen haben. Es verläuft ganz in indirekter Rede:

Als er sah, daß der Pascha ihm zuhörte, begann er hastig, ihm noch einige Sorgen und Unkosten vorzutragen. Am Ende fügte er noch hinzu, daß er schon einen Monat lang ein unglückliches Flüchtlingsmädchen auf seine Kosten und in seinem Hause beherberge . . . Der Pascha tröstete ihn damit, daß er schon bald mit den Soldaten weiterziehen würde und daß er alle Unkosten ersetzen wolle, sobald er die Serben glücklich vertrieben habe. Das Mädchen, riet er ihm, zu ihrem Vater nach Trebinje zurückzuschicken. Der Kadi jammerte, er habe dazu in diesen teuren und unsicheren Zeiten keine Möglichkeit. Schließlich versprach ihm der Pascha, daß er selber für die Abreise des Mädchens Sorge tragen wolle (324).

Dieser Dialog weist nach mehreren Richtungen über sich hinaus und erweist sich im Rahmen der ganzen Erzählung als stark überfordert. Zunächst bestätigt er, was vorher genügend ausführlich behandelt worden ist — der Kadi ist geizig, er versucht seinen Teil am allgemeinen Elend auf andere abzuschieben und wird so indirekt

mitschuldig an dem weiteren Schicksal des Mädchens. Zweitens wird ein besonderes Schicksal in dieser allgemeinen schlimmen Situation angedeutet, dessen der Pascha sich anzunehmen verspricht und das er später der Obhut des Mula Jusuf überläßt. Sehr locker werden also zugleich die Fäden angeknüpft, die schließlich zu dem grauenhaften Ende der unglücklichen jungen Türkin führen, mit dem dann die Erzählung unvermittelt abbricht. Bis das Mädchen selbst erscheint, braucht es allerdings noch fast die Hälfte der ganzen Erzählung, so daß die Verbindung, die der Dialog herstellen soll, vor allem seiner indirekten Form wegen, ziemlich konstruiert ausfällt. Es bleibt zweifelhaft, wie weit das einer bestimmten Absicht des Autors entspricht. Dieser Dialog ist also erstens charakterisierend, zweitens informierend, d. h. eine weitere Person wird eingeführt, und drittens löst er ein Geschehen aus, d. h. er gibt verhüllt den Anlaß dazu, obwohl die Motivierung bedeutungslos bleibt. Da dieses Geschehen jedoch im weiteren Verlauf weder handlungsmäßig noch psychologisch genauer begründet wird, bleibt das Gespräch gewissermaßen der einzige Schlüssel. Es gibt im ganzen epischen Werk Andrićs keinen zweiten Dialog, der soviel zu leisten hat und zugleich so ungeeignet ist, eine solche Last zu tragen.

Das einzige Dialogstück in „Olujaci“ erscheint dagegen erst gegen Ende der Erzählung, genau da, wo das eigentliche Geschehen einsetzt. Bis dahin wird halb beschreibend, halb berichtend eine Situation umrissen, das Leben der jungen Frau aus Mostar in dem einsamen Gebirgsdorf Olujaci. Diese Situation, zwar durch charakterisierende Details — die Frauen bei der Arbeit — intensiviert, bleibt jedoch allgemein hinsichtlich der Personen und zeitlich definierbarer Vorgänge. Erst mit dem Kommen des Bruders der Frau beginnen sich festere Konturen abzuzeichnen, beginnt eine neue Phase, und die Erzählzeit nähert sich der erzählten Zeit. Eine bestimmte Nacht bricht an, die Frau begibt sich heimlich in das Zimmer des Bruders, um mit ihm zu reden. Ihre Erzählung beginnt indirekt —

Sie erzählte ihm, wie unerträglich es in dieser Wildnis sei ... Sie enthüllte ihm, daß man sie mit einem Manne verheiratet habe, der zwar bei der Arbeit einen gesunden und vernünftigen Eindruck mache, in Wirklichkeit aber wahnsinnig sei ... (I. 397)

geht dann ganz in einen Bericht über, der das Martyrium ihres Ehelebens, von dem vorher nur andeutungsweise die Rede war, offenbart; schließlich fleht sie ihn an, sie zu retten —

Sie flüsterte nur: — Lieber, Einziger, nimm mich mit oder töte mich! Rette mich, wenn du kannst!

— Warte, hör doch auf, wir wollen sehen, bis morgen wird uns schon etwas einfallen. Ich werde mit ihm reden. Hab noch Geduld! Weine nicht, du mußt keine Angst haben!

Aber die Frau ließ ihn nicht los . . .

— Lieber, Einziger! (I. 397/8).

Während sie noch miteinander reden, hat ihr schreckliches Ende bereits begonnen. Der pathologisch eifersüchtige Muderizović hat schon das Haus in Brand gesteckt und ist mit dem Messer unterwegs. Das Gespräch hat auf den Verlauf des Geschehens nicht den mindesten Einfluß, was schon daraus ersichtlich wird, daß beide, wie wir nachträglich feststellen — eine Weile simultan nebeneinander hergehen. Der direkt ausgeführte Teil ist allein als Ausdruck der Verzweiflung bedeutsam. Die Frau hat bis jetzt durchgehalten, nun aber muß sofort etwas geschehen, morgen ist es schon zu spät. Als Ausbruch der Verzweiflung ist er die Konsequenz des vorausgehenden, zeitlich unbestimmt gerafften Erzählberichtes. Dieser ist der wichtigste Teil des Gespräches. In ihm gewinnt das Grauen dieses Lebens, das vorher nur allgemein in der Gegenüberstellung der beiden Welten oder Menschentypen zum Ausdruck gebracht worden war, Gestalt in der Person des Ehemanns, seinem Wahnsinn, seinen geheimen Perversitäten. Ohne diese Charakterisierung bliebe das Folgende unverständlich, das Vorhergehende unbestimmt. Die Katastrophe, die sich in Messer und Feuer darstellt — nicht als Vorgang des Tötens und Brennens —, ist bereits angedeutet. Wir erfahren, daß Muderizović nachts ein blankes Messer zwischen sich und seine Frau legt und daß er gedroht hat, sie „bei lebendigem Leibe zu verbrennen“, wenn sie es wagen sollte, die Waffe zu verstecken (I. 397).

Dieses Gespräch ist, im ganzen genommen, nach rückwärts gerichtet. Es hat die Situation zu vertiefen, neues Licht auf sie zu werfen und damit die schicksalhafte Folgerichtigkeit des Geschehens aufzudecken.

Zu Anfang der Erzählung „Fenster“ steht eine Auseinandersetzung zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Freund Miško —

— Los, wir werfen heute abend der Baba Kokotović die Fenster ein! Machst du mit?

(Hier unterbricht der Erzähler die direkte Darstellung seines Erlebnisses, um als Erzählender rückblickend zu erklären, wer diese Frau war, wie sie aussah, wo sie wohnte und warum sie allen unheimlich war.)

— Warum? Weshalb sollten wir sie einwerfen? — fragte ich verwirrt.

Mein Freund war ungeduldig und ließ sich nicht auf Erklärungen ein. Er wollte von mir nur wissen, ob ich bei der Sache mit den Fenstern mitmachen wolle oder nicht. Ich erwiderte ihm, daß ich nicht wolle.

— Du willst nicht?

Eine quälende Pause entstand. Ich fühlte, daß ich meine Weigerung erklären mußte ...

Erstens, die Alte sei gräßlich, ständig schelte sie und beklage sich über uns bei unseren Eltern, und ich haßte sie nicht weniger als Miško und die anderen Freunde, aber ihr deshalb die Fenster zu zerschlagen, das schiene mir eine zu harte Strafe zu sein. Und dann, die Alte würde nicht stillbleiben. Sie würde zu unseren Eltern, zum Lehrer und sogar zur Polizei gehen, und davor hätte ich Angst. Vor allem aber fürchtete ich mich vor den väterlichen Prügeln, und alle wüßten ja, was für einen strengen und bösen Vater ich hätte (II. 147/8).

Miško hört ihm eine Weile zu und läßt ihn dann stehen. Er unternimmt seinen Streich allein, zerschlägt aber nicht die Fenster der Alten, sondern eine Scheibe im Hause des Freundes, und der Junge, der durch seine Weigerung den Prügeln entgehen wollte, wird für den Schaden verantwortlich gemacht. Weil er sich der Verantwortung entziehen wollte, ist er verantwortlich, und der Zorn des Vaters trifft ihn nun doppelt. Der Dialog löst hier das Geschehen aus. Die ausgesprochene Furcht vor dem strengen Vater veranlaßt Miško, seine Pläne zu ändern. Es ist interessant, daß hier wie in „Olujaci“ der für den Verlauf der Erzählung entscheidende Teil des Dialogs, die Verteidigung des Jungen, berichtend dargestellt wird.

Nach der Einführung von „Mißhandlung“, die sich ausführlich mit den Lebensumständen Gazda Andrijas und der ungewöhnlichen Be-

deutung, die seine Heirat für ihn hat, beschäftigt, leitet ein Gespräch zwischen den beiden Eheleuten eine neue Phase der Erzählung ein. Gazda Andrija „kann zum erstenmal in seinem Leben offen reden“ (II. 297), und die Erleichterung, die er darüber empfindet, ist so groß, daß er seiner Phantasie immer freieren Lauf läßt. —

Zuerst waren es nur kurze Gespräche über alltägliche Ereignisse zu Hause und in der Stadt.

Einmal erzählte Anica zufällig, wie sie an dem Tage in der Stadt gewesen sei und irgend etwas kaufen wollte, daß sie aber festgestellt habe, daß sie nicht genügend Geld mitgenommen habe.

— Ach, du kleiner Dummkopf, — tadelte Gazda Andrija sie sanft und lächelte. — In solch einem Fall gehst du einfach in das Geschäft hinein, kaufst die Sachen und sagst: „Ich bin Frau Zereković, die Frau von Andrija Zereković, bitte, schicken Sie mir diese Sachen nach Hause!“ — genau so, „schicken Sie sie mir nach Hause!“ — und du sagst dazu einfach: „Mein Mann wird sie bezahlen“ .

— Das ist mir peinlich, — sagte Anica.

— Warum sollte dir das peinlich sein? Du weißt nicht, wen du zum Mann hast. Weißt du, daß es keine zwei Geschäftsleute gibt, die meinen Kredit und mein Ansehen haben? ... usw. (II. 297).

Dieses Gespräch bildet den Auftakt zu einer langen Reihe von Selbstgesprächen, in denen Gazda Andrijas Selbstgefälligkeit sich immer grotesker realisiert und bei denen Anica nur noch als geduldiger Zuhörer fungiert. Es gibt gewissermaßen den Ton an für das Folgende und ist zugleich eine Bestätigung der zuvor beschreibend gegebenen Charakterschilderungen.

Die Erzählungen „Glas“ und „Brennholz“ werden mit einem Dialog abgeschlossen, der hier jedoch eng an den Teil der Handlung gebunden ist, in dem er auftritt. In Fra Petars Geschichte handelt es sich um Mumins Vermächtnis. Auf seinem Sterbebett übergibt er Fra Petar das berühmte venezianische Trinkglas —

— Hier, Waffenmeister, dieses gehört dir. Ich weiß, du trinkst nicht, aber du hast auf deinen Regalen allerlei alten Kram stehen. Da mag auch dies da stehen, es wird dir keinen Platz wegnehmen ...

Ich sagte: Gut, soll es bei mir stehen, es sei gut aufgehoben, und wenn er es brauche, solle er es wieder haben ...

— Leb wohl, Waffenmeister.

Dieser Wortwechsel ist für sich genommen belanglos. Als belebendes Element steigert er jedoch die Wirkung der Schlußszene und un-

terstreicht damit ihre Bedeutsamkeit: Mumin hat sich nicht getäuscht; sein Bemühen, Fra Petar dem Kloster zu erhalten, ist nicht umsonst gewesen, er ist ein Mönch nach seinem Herzen geworden, die Gabe bedeutet Anerkennung und Dank.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem szenischen Ausklang in „Brennholz“ —

Von einem Fenster im ersten Stock rief ihm eine Frau zu, er möge ihr zwei Bündel herauftragen. Ohne nachzudenken, stolz und verbittert, lehnte Ibro ab.

— Los, bring sie schon, du kriegst einen Dinar.

— Ich bringe niemandem etwas, für deinen Dinar nicht und auch nicht für tausend Dinar. Verstehst du? Wenn du Holz brauchst, komm herunter und hol es dir (II. 513).

Auch hier ist der kleine Wortwechsel selbst nebensächlich, er könnte ebenso gut anders lauten. Wesentlich ist die Haltung, die in ihm zum Ausdruck kommt, Ibros persönliche Unabhängigkeit, die er sich trotz aller Schicksalsschläge bewahrt hat, ein Gefühl menschlicher Überlegenheit: durch seine als Partisanen umgekommenen Kinder ist er über sich selbst hinausgewachsen.

In diesem Zusammenhang ist die Erzählung „Unter der Buche“ besonders interessant. Solange der Händler Salomon dem Bauern Vitomir als potentieller Gesprächspartner in der Wirklichkeit gegenübersteht, kann es zu einem Gespräch nicht kommen, denn der Bauer fühlt sich dem Städter von vornherein unterlegen — „er wollte gern bestimmter und selbstbewußter auftreten, ein freier Käufer, von dessen Kreuzer Salomon schließlich abhängig war . . . aber er fand keinen sichtbaren Ausdruck für seine Überlegenheit“ (II. 79). Dieses Versagen in der Realität kompensiert er mit einem Traum, der in einem höchst eindrucksvollen Dialog gipfelt. Der im Traum zu Reichtum gelangte Bauer verhandelt mit Salomon, dessen Kinder nach Brot schreien, um einige Kilo Gerste. Am Morgen hatte der Händler Vitomir in seinem neuen Laden empfangen und ihm erklärt: „Wir haben uns vergrößert“ (II. 78). Nun nimmt dieser in seinem Traum Salomons Worte wieder auf —

— Wir haben uns vergrößert, — sagte Vitomir immer wieder, und Salomon schaute besorgt und verwirrt auf den riesigen Besitz und brachte die Rede von neuem auf die Gerste. Vitomir entschloß sich,

ihm zehn Okka zu verkaufen. Jetzt galt es, den Preis zu bestimmen . . . In diesem unfruchtbaren Hungerjahr zahlte man zwölf Kreuzer dafür, und das war hart genug.

„Ich will vierzehn verlangen . . . Ich könnte sogar fünfzehn oder noch mehr fordern, aber das wäre eine Sünde, dachte Vitomir bei sich.

— Wieviel verlangst du dafür? — fragte Salomon ängstlich.

— Sechzehn Kreuzer, — rief Vitomir . . .

— Wie das? Wie das! Wie das?! — wieherte<sup>73)</sup> Salomon dreimal, er hatte auch sonst die Angewohnheit, beim Sprechen seine Worte zu wiederholen (II. 82).

An dieser so drastischen Umkehrung der Verhältnisse läßt sich ablesen, wie stark Vitomir seine Unsicherheit in der Realität als erniedrigend empfindet. Um sich ausdrücken zu können, muß er sich überlegen fühlen. Erst die erträumte Überlegenheit gestattet es ihm, mit dem anderen zu reden.

Obwohl zweimal vertreten, hat der Dialog auch in „Buch“ nur einen verschwindend geringen Anteil am Gesamtumfang der Erzählung. Der Grund dafür liegt hier in der perspektivischen Struktur, ebenso wie auch in den Erzählungen „Fenster“ und „Kinder“, die zu dem Mißverhältnis zwischen einem objektiv betrachtet geringfügigen äußeren Ereignis — dort die zerbrochene Scheibe, der nichtausgeführte Schlag, hier das beschädigte Buch — und seiner subjektiven Bedeutung für den jeweiligen zentralen Charakter führt, der in seiner kindlichen Unerfahrenheit die eigentlichen Relationen nicht erkennen kann. Um die sich ergebenden Probleme überzeugend zu gestalten, muß die Darstellung weitgehend von innen her erfolgen, d. h. der Charakter bleibt einziges ‚centre of vision‘ und isoliert, womit die Möglichkeiten der Dialogisierung notwendigerweise beschränkt sind. Der erste Dialog begleitet jenen langersehnten Augenblick, wo der Knabe zum erstenmal ein Buch aus der Schulbibliothek entleihen darf. Während er darüber nachdenkt, für welches der vielen Bücher er sich entscheiden solle, bemerkt er gar nicht, daß die vor ihm Wartenden bereits abgefertigt sind —

---

<sup>73)</sup> Unübersetzbares Wortspiel, im Original heißt es: „— Kako to? Kako to! Kako to! — zakakota triput Salomon“, also eigentlich „gackerte Salomon“.

— Bist du hierher gekommen, um zu schlafen, oder willst du ein Buch haben?

....

— Nun, was steht zu Diensten? — fuhr der Lehrer ironisch fort.

— Ich hätte gern ... ich möchte gern etwas über Reisen ... — stotterte der Junge verwirrt.

— Du hättest gern, du möchtest gern ... Ich glaube, du weißt selbst nicht, was du eigentlich willst, — sagte der Lehrer und griff nach einem schmalen Buch ... (II. 159).

Wie groß die Verwirrung ist, machen die zwischen den beiden Fragen eingeschobenen Bemerkungen deutlich. Der Junge hört das Lachen der anderen, sieht den Spott in den Augen des Lehrers, vor dem er Angst hat, und erlebt, wie von seiner großen, feierlichen Erwartung nur ein Gefühl der Enttäuschung und „Schuld“ übrigbleibt. Der Dialog ist einseitig belastet und damit doppelt bedeutsam. Einerseits handlungsbegleitend wie jener in „Brennholz“, weist er zugleich darauf hin, daß die Rolle des Lehrers noch nicht zu Ende ist. Wenige Minuten später fällt das Buch zu Boden, der Einband löst sich, und am Ende aller Ängste, die der Junge nun erlebt, steht als Drohung der Bibliothekar.

Eines Tages wird er gefragt, warum er sich keine Bücher mehr ausleihe —

Er erwiderte, er habe das erste noch nicht ausgelesen. Ein starker, spöttischer Mitschüler mischte sich ein: — Du kannst doch ein einziges Buch nicht monatelang behalten. Wenn jemand anderer danach fragt, mußt du es zurückgeben. Du lernst es doch nicht etwa auswendig? Ängstlich und zweifelnd schaute der Junge den anderen an ... (II. 166).

Seine Angst ist so zur Realität geworden, daß seine Beziehungen zu anderen Menschen nur noch aus Mißtrauen bestehen — weiß jener Mitschüler um das unglückliche Buch oder ist er ihm überhaupt feindlich gesinnt? Das Ergebnis dieser Unterhaltung ist eine weitere Furcht — „was würde geschehen, wenn zufällig jemand dieses Buch verlangen sollte, das er nun schon zwei Monate hatte, und wenn sie ihn auffordern würden, es zurückzugeben?“ (II. 167). Es ist ein zufälliges Gespräch, zeitlich unbestimmt — „eines Dienstags“ — mit unbestimmten Teilnehmern — „jemand fragte“, „ein Mitschüler“ — und bleibt damit allgemein genug, um die Aufmerksamkeit nicht auf

sich zu lenken. Die Situation erfährt damit eine weitere Intensivierung.

Durchaus anderer Qualität sind die beiden Dialoge in „Celebi-Hafiz“. Der erste ist vorwiegend ein Kunstgriff, um die Erzählung des Sklaven zu motivieren.

— Hast du gesehen? — fragte der Türke mich plötzlich.

— Nein, — entgegnete ich. Ich wagte es nicht, von meiner Arbeit aufzuschauen ...

— Du kannst ruhig gucken, — sagte der Türke wieder. —

Da sind weder Frauenzimmer noch ein Harem. Guck es dir nur an, und ich werde dir etwas erzählen. (I. 130).

Fra Petar erblickt auf der Terrasse unter sich ein gliederloses menschliches Wesen, das er genauer beschreibt.

— Siehst du das da unter uns? Das ist der Celebi-Hafiz, der seinerzeit Syrien unterworfen hat. Du hast bestimmt von ihm gehört.

— Nein, niemals. Ich bin von weither und noch nicht lange hier (I. 131).

Hier wird also gleich zweierlei erreicht. Der „Rumpf“ wird selbst in Fra Petars Blickfeld gerückt, was dem Autor oder dem Türken weitere Erklärungen und Beschreibungen erspart, und zugleich wird mit Hilfe der visuellen Anwesenheit der zentralen Gestalt der Bericht des türkischen Sklaven geschickt mit Fra Petars Erzählung verknüpft.

Von dem zweiten Gespräch erscheint nur ein Ausschnitt. Fra Petar unterhält sich mit einem Mitverbannten über sein Erlebnis —

Er war der einzige, mit dem ich damals über den Rumpf, den ich vom Turm aus gesehen, und über die Geschichte, die ich gehört hatte, gesprochen habe. Mit irgend jemandem muß der Mensch reden. Und von ihm habe ich damals ein Wort gehört, an das ich immer noch denken muß.

— Ja, sagte er, so ist der Türke. Schneide ihn in Stücke, und jedes Stückchen seines Körpers lebt für sich weiter. Auch das letzte Gramm Fleisch bewegt sich ebenso weiter und kriecht in der gleichen Richtung, in der der lebendige, ganze Türke gegangen wäre. Der Getaufte ist dagegen wie Glas: du brauchst ihn nur anzustoßen, schon springt er in Stücke; für ihn gibt es keine Rettung und kein Heilmittel (I. 140).

Hiermit wird die ganze Geschichte in einen größeren Zusammenhang gestellt. Hafiz wird als Inbegriff des unausrottbaren Lebens ge-

deutet, das auch im Kleinsten noch als elementare Kraft wirkt. Der Christ hingegen, der als solcher für das ideelle Leben steht, kann nur in seiner Ganzheit existieren. Das Besondere wird hier zu allgemeiner Bedeutsamkeit ausgeweitet.

In der Erzählung „Am Ufer“ wird merkwürdigerweise gerade der Teil dialogisch gestaltet, der ihre Konzeption am deutlichsten ad absurdum führt. Die Ehetragödie im Hause Kalina wäre das letzte, was der junge Marko sich erinnernd vergegenwärtigen könnte. Deswegen ist das Gespräch zwischen den beiden Ehegatten formal interessant. Zeitlich unbestimmt — „sie erinnerte sich nicht mehr, wann es war“ (II. 186) — steht es absolut isoliert in dieser Erzählung. Es existiert darüber hinaus nur akustisch, wird durch die unfreiwillig lauschende kleine Tochter vermittelt, die zu jung ist, um die Bedeutung des Vernommenen zu begreifen —

- Schrei nicht so, Mann, du wirst noch das Kind wecken!
- Ach was, das Kind! Welches Kind! Wessen Kind! D e i n Kind!
- Bitte, fang nicht wieder mit dieser alten Geschichte an, und laß mich einmal in Ruhe. Geh, leg dich hin und schlaf endlich!
- Hinlegen, ja? Schlaf nur, dumme Kalina! Aber ich bin nicht betrunken ... usw. (II. 186/7).

Der Dialog hat sich hier so weit verselbständigt — jedes verbindende Textwort fehlt, sogar die Inquitformeln sind ausgelassen —, daß er an die Stelle einer Handlung tritt bzw. selbst Handlung ist, deren Kontext und Bedeutung zwischen den Zeilen erkennbar ist.

Obwohl dieses Gespräch in sich völlig geschlossen ist, löst es noch ein weiteres aus. Als der Bruder in den nächsten Sommerferien heimkommt, versucht das Mädchen mit ihm über das, was es bedrückt, zu reden —

- Carlo, sie ... sie streiten sich ...
- Hm. Na und?
- Aber, Carlo, du weißt nicht, du ahnst nicht, wie sie ... was sie ...
- Du Gans, alle Ehepaare streiten sich. Na und? (II. 189)

Damit ist der Fall erledigt, und niemand kommt mehr darauf zurück. Diese verallgemeinernde Feststellung bewirkt so etwas wie eine nachträgliche Abschwächung des besonderen Eindrucks.

Aus den angeführten Beispielen ergibt sich, daß eine Unterscheidung der Dialoge nach der Redegestaltung, direkt, indirekt oder berichtet, für ihre funktionale Bedeutung wenig aufschlußreich ist. Was diese Dialoge wesentlich voneinander unterscheidet, ist ihr jeweiliges Verhältnis zu einer bestimmten Handlung bzw. Situation, ihre besondere Stellung im Bezugssystem der Erzählung. In den oben betrachteten Erzählungen sind die wichtigsten Möglichkeiten beispielhaft vertreten. Es lassen sich im wesentlichen sechs typische Dialogsituationen feststellen:

1. Der Dialog kann ein bestimmtes Geschehen szenisch auflockern („Brennholz“);
2. er kann neben dem eigentlichen Geschehen bleiben und, ohne direkt daran teilzunehmen, die Verhältnisse deutlicher werden lassen („Olujaci“);
3. er kann ein Geschehen auslösen („Fenster“);
4. er kann Teile der Erzählung miteinander verknüpfen („Celebi-Hafiz“);
5. er kann ein Geschehen, von seiner Besonderheit ausgehend, verallgemeinern, gewissermaßen also eine dramatisierte Reflexion darstellen („Celebi-Hafiz“);
6. er kann selbst an die Stelle einer Handlung treten („Am Ufer“).

Es kommt vor, daß ein Dialog mehrere dieser Funktionen zugleich erfüllt, wie der in „Lagerleben“, der eine Verbindung der Möglichkeiten 2, 3 und 4 darstellt. Ein anderes Beispiel ist das einleitende Gespräch zwischen Siman und Ibraga in der „Geschichte vom Kmeten Siman“. Es dramatisiert einerseits einen Vorgang — Ibraga erscheint mit Säcken bei seinem Kmeten, um den ihm zustehenden Teil der Pflaumenernte einzuholen, was ihm verwehrt wird, so daß er schließlich unverrichteter Dinge wieder abziehen muß; andererseits entfernt sich das Gespräch von dieser konkreten Situation so weit, daß sich allmählich zwei einander entgegengesetzte Prinzipien herausbilden — der Aga als Vertreter des Feudalrechtes, der Kmet als Vertreter der ‚arbeitenden Klasse‘, für deren Unabhängigkeit er kämpft. Die weitere Erzählung bietet im einzelnen nur eine Reihe von Illustrationen zu der Unvereinbarkeit dieser Prinzipien. Solche mehrspurigen Dia-

loge sind jedoch ziemlich selten. Soweit erforderlich, soll darauf hingewiesen werden.

Die Funktion des Dialogs für die Charakterisierung der redenden Personen kann nicht in jedem einzelnen Fall untersucht werden.

## 1

Der szenische Dialog findet sich zumeist in kürzeren Erzählungen oder in solchen, die aus mehreren Handlungsstücken, die nur thematisch miteinander verbunden sind, zusammengesetzt sind.

Das längste Gespräch dieser Art durchzieht die Schlußszene in „Teppich“ (II. 46—48), die Auseinandersetzung zwischen der streng rechtlich denkenden Großmutter und ihrem Sohn und der Schwiegertochter um den unrechtmäßig erworbenen türkischen Teppich. Da von Anfang an klar ist, daß sie ihren Willen durchsetzen wird, ist dieses Gespräch vor allem charakterisierend für die redenden Personen und die ungeordneten Verhältnisse während der österreichischen Okkupation.

Ähnlich verhält es sich mit dem szenisch dargestellten Teil der sonst chronikhaft raffenden Erzählung „Die Rzavberge“ (II. 246/7). Das Gespräch der Bauern, die zum Galgen geführt werden, und ihrer Henker ist eng an diese besondere Situation gebunden. Die ganze Szene aber steht für die allgemeine Gesetzlosigkeit in einer Zeit des Umbruchs.

Die Vorgänge um die „Aprovizacija“ (Approvisation) in der Erzählung „Hochzeit“, die zum Mittelpunkt des allgemeinen Lebens geworden ist, weil hier einmal wöchentlich Mehl an die hungernde Bevölkerung ausgegeben wird, sind mehr oder weniger zufällige und daher desto wirkungsvollere Illustrationen des Elends, das die Kleinstadt in den letzten Jahren des Krieges beherrscht. Besonders eindrucksvoll ist der kurze Dialog zwischen dem Beamten, der die Mehlauteilung überwacht, und dem alten Mann, dessen Name aus irgendeinem Grunde in den Listen nicht aufgeführt ist —

Am Tisch stand jetzt ein älterer Mann mit dichtem grauem Schnurrbart und ergrauten buschigen Augenbrauen. Er hielt den Blick gesenkt und wartete.

— Jokić! Jokić! Jokić? — sagte der Beamte und fuhr mit dem Bleistift von oben bis unten über die Personenliste, Seite für Seite.

— Jokić! Jokić! Nein, Sie stehen nicht auf der Liste.

— Wirklich nicht? — fragte der Mann, ohne den Blick zu heben.

— Nein. Gehen Sie aufs Bezirksamt und bringen Sie die Sache dort in Ordnung! Weiter, der Nächste!

Der Alte stand noch eine Zeitlang stumm und unbeweglich ... dann wandte er sich wortlos um und ging mit gesenktem Blick an den Soldaten vorüber und durch die versammelte Menge (II. 221).

Die einzelnen Szenen haben den Charakter bruchstückhafter Impressionen, die sich zu einem düsteren Bild zusammenfügen, vor dessen Hintergrund sich die wilde Zigeunerhochzeit grell abhebt.

Dialoge dieser Art spielen sich auch in der Erzählung „Haiduken“ zwischen Stojan und den belagernden Türken (I. 194/5) ab, halb ausgeführt zwischen Zulfo und Čiča Miloje (I. 199), in „Reise des Alija Djerzelez“ zwischen dem jungen Morić und den entsetzten Zigeunern, als jener den Heuschaber in Brand steckt (I. 21), in „Autobiographie“ zwischen dem Erzähler und Nikolić bei ihrer ersten Begegnung (II. 511/2).

In den langen Erzählungen „Geschichte vom Elefanten des Vezir“, „Anikas Zeiten“ und „Mara Milosnica“ ist er jeweils nur einmal und an wenig markanten Stellen vertreten.

Aljo in der „Geschichte vom Elefanten des Vezir“ ist von seinem Gefährten im Stich gelassen worden und will gerade selbst das Weite suchen, als er von den Wachen des Konak angerufen wird —

Im ersten Augenblick meinte er, sie jagten ihn davon, und wollte schon ganz glücklich kehrtmachen, doch sie winkten ihm zu und riefen:

— Komm her!

— Los, los!

... In scharfem Ton fragen sie ihn, wo er hingehe und was er hier suche. Nachlässig und mit natürlicher Stimme erwiderte Aljo, daß er dort nach Halilovići hinaufginge, um Pflaumen zu holen, und mit einem Nachbarn, den er unterwegs getroffen habe, geredet habe, und so im Gespräch sei er halt, ohne es zu merken, bis an den Konak gekommen. Und dabei lachte er über sich selbst und seine Zerstreutheit mit einem breiten und bis zur Dummheit gutmütigen und naiven Lachen ...

— Los, geh weiter!

Nachdem er so der Gefahr entronnen ist, fühlt er in sich das eigentümliche Bedürfnis, die nun entschärfte Situation zu verlängern —

— Nun, nun, Kinder, bewacht ihn nur, bewacht ihn gut! Und hört zu! Gott möge eurem Hauptmann ein langes Leben schenken! — Dželalijas Krieger, kalte, mehrfache Mörder, schauten ihn mit einem Lächeln auf den stumpfen Gesichtern an (I. 303/4).

Die Szene selbst ist durchaus nebensächlich, eigentlich nur psychologisch interessant. Aljo zeigt eine erstaunlich rasche Reaktionsgabe, die ihn aus dieser gefährlichen Situation rettet, und ist in seiner Erleichterung versucht, nachträglich mit der Gefahr zu spielen.

In der Erzählung „Anikas Zeiten“ ruft Anika Tane Kujundžija, einen ihrer hoffnungslosesten Verehrer, um ihm ihre Botschaft an den Erzpriester von Dobrun zu diktieren, und vergewissert sich vorher, daß er auch wirklich schreiben kann (I. 247). In „Mara Milosnica“ handelt es sich um einen heftigen Wortwechsel, der den tätlichen Streit zwischen Nevenka und ihrem Mann begleitet. Er dient als Beispiel für die versteckten Feindseligkeiten im Hause Pamuković und wirft außerdem Licht auf das schwere Leben der Schwiegertochter, die ihrerseits nur eine Randfigur ist (I. 451/2). Hierher gehören weiterhin die beiden Dialoge zwischen Siman und dem verkommenen Lehrer anlässlich der Bittschrift (II. 16, 23), und der zwischen Siman und dem Polizisten (II. 24/5) in der „Geschichte vom Kmeten Siman“, der sehr knappe Wortwechsel zwischen Gazda Jevrem und Gaga in „Unruhige Jahre“ (I. 331/2) und einige Gespräche der Fra Marko-Geschichten (I. 58, 60, 104, 116).

Besonders zu erwähnen sind jene Gespräche, die zwar in einem bestimmten Geschehen wurzeln, sich jedoch unabhängig von diesem entwickeln und weniger dieses selbst als ihren weiteren Kontext illustrieren, ohne direkt darauf Bezug zu nehmen. Sie bedürfen der Szene als Ausgangspunkt und möglichst ungleicher Partner, da sie handlungsmäßig nicht weiter fundiert sind. Das beste Beispiel bietet Mustafa Madžar.

Mustafa erreicht das Kloster Sutjeska, das von seinem Kommen unterrichtet worden ist und wie ausgestorben daliegt. Als er an dem Klosterfriedhof entlangreitet, scheut sein Pferd vor den über die Mauer ragenden weißen Kreuzen. In diesem Augenblick erscheinen zwei Mönche —

Da sie nicht mehr zurückkonnten, wichen sie in den Graben am Wege aus und grüßten den Türken. Er hielt neben ihnen an.

— Seid ihr auch Pfaffen?

— Ja, Beg-Efendi, möge dem Sultan Gesundheit beschieden sein!

— Und wer hat euch erlaubt, diese Hörner an den Weg zu pflanzen, damit sie mir mein Pferd erschrecken? Na, ihr Schweine?

— Es ist nicht unsere Schuld, Beg.

— Was heißt das „nicht unsere Schuld“? Wer hat es euch erlaubt?

— Der Vezir und der erlauchte Sultan, — antwortete der ältere Mönch ...

Mustafa ließ die rechte Hand sinken ... und starrte sie unverwandt mit glänzendem Blick an, während sie zitternd die Augen senkten.

— Ah so, ihr habt also auch Fermane?

— Gewiß, Beg-Efendi, gewiß haben wir alles.

— Auch vom Sultan?

— Sicher! Und vom Vezir und noch einen vom Richter aus Sarajevo.

— Nun, dann pack sie alle drei schön zusammen und wirf sie fort!

Hast du gehört? Und wenn dich jemand fragt, warum du das tust, dann sprich: das hat mir Mustafa Madžar befohlen, der sich wie ein Felsblock losgerissen hat und abwärts stürzt, der weder Schlaf noch Brot braucht und die Gesetze verachtet (I. 75).

Dann befiehlt er dem jüngeren Mönch, den älteren zu binden. Nichts in dem Gespräch deutet unbedingt auf den wenig später erfolgenden tückischen Mord an den beiden hin. Sutjeska ist die erste Station seines Amoklaufes, und hier verrät Mustafa eine überraschende Einsicht in seinen Zustand. Er scheint fast mit ihm zu spielen, den Eindruck, den er in seiner „Losgerissenheit“ erweckt, zu verfolgen und auszukosten.

Ebenfalls aus der Szene entwickeln sich die Gespräche zwischen Fra Marko und Kezmo bzw. Mehmedbeg (I. 59 bzw. 121) über die Frauen, zwischen Fra Serafin und den anderen Mönchen, die ihn mit seiner Sauberkeitswut necken (I. 366), zwischen Fra Serafin und Fra Grgo über die Teilnahme des ersteren an dem geplanten Empfang (I. 370), zwischen Živan und Lazar, dessen Identität mit dem gesuchten Haiduken Živan bezeugen soll (II. 53).

Den Höhepunkt in der Erzählung „Scherz in Samsars Han“ bildet das Gespräch zwischen Džemo und den Mönchen, die mit den übrigen Reisenden gezwungen worden sind, im Han zu übernachten. Oben auf der Altane des Hauses findet ein wildes Gelage statt. In launen-

hafter Unberechenbarkeit führt Džemo den Vorsitz. Einer nach dem anderen werden die Anwesenden Gegenstand seines grausamen Spottes, bis endlich auch die Reihe an Fra Petar und Fra Mijo kommt. Sie werden heraufgeführt —

— Woher seid ihr beiden? — fragte Džemo sehr von oben herab ...

— Aus Kreševo, Herr, aus unserem Kloster, — antwortete Fra Petar, um Fra Mijos Antwort zuvorzukommen.

— Und wohin soll die Reise führen? — fragte Džemo weiter mit sanfter Stimme, die Fra Petar nichts Gutes ahnen ließ. — Doch nicht etwa nach Sarajevo, um euch beim Kul-ćehaja zu beklagen?

— Nicht doch, Herr, wir haben uns über nichts zu beklagen und mischen uns auch in solche Sachen nicht ein. Wir sind in unseren Geschäften ...

— Und wo sind eure Pfarrfrauen? — unterbrach Džemo ihn, immer noch mit der gleichen geheuchelten Sanftmut in der Stimme.

..... Fra Mijo richtete sich auf und erwiderte zornig:

— Wir haben keine Pfarrfrauen, wir heiraten gar nicht.

Džemo schob den Unterkiefer vor.

— Oh, wenn ihr keine habt und wenn ihr nicht heiratet, dann kann ich euch ja heute abend verheiraten. Das wird ein Freudenfest. He?

Der Gedanke, die armen Mönche zu verheiraten, wird mit lärmender Begeisterung aufgenommen —

— Hochzeitsgäste! Hochzeitsgäste für die Popen her!

— Los, verheiraten wir sie, zusammen kommt es billiger.

— Ins Brautgemach mit den Mönchen! (I. 184/5).

Doch bevor das Schreckliche passiert, hat Džemo bereits ein neues Opfer gefunden. Die unwirkliche nächtliche Welt des Hans wird in dieser Szene am vollkommensten illustriert. Es sind unzusammenhängende Szenen, in denen diese Welt sich spiegelt, Gestalten tauchen auf, verschwinden wieder; nichts wird zu Ende geführt. Aus der Situation geboren, aus dem Gegensatz zwischen geistlicher Würde und Beschränktheit und triebhafter Hemmungslosigkeit, ist diese besondere Szene, ähnlich der vor dem Kloster in „Mustafa Madžar“, beispielhaft als Ausdruck zweier sich widersprechender Wirklichkeiten, der geordneten der Mönche und der ungeordneten derer, die „die Gesetze verachten“ und ihren eigenen Gesetzen folgen.

In diesem Sinne ist auch der abschließende Dialog zwischen dem Ich-Erzähler und Professor V. in der Erzählung „Zeichen“ zu ver-

stehen, der zwei Wirklichkeiten mit Absolutheitsanspruch nebeneinanderstellt. Der Lehrer hat dem anderen seine Geschichte erzählt und fragt ihn nun um seine Meinung. Der Erzähler, als Vertreter der normalen Gesellschaft, wagt es nicht, die Einbildungen des Geisteskranken anzuzweifeln, worauf dieser zu erkennen gibt, daß seine Wirklichkeit der „Zeichen“, die seiner Vergangenheit anzugehören schien, die einzige ist, die für ihn relevant ist<sup>74)</sup> —

— Wissen Sie, auch hier geben die Frauen mir Zeichen, d. h. eigentlich die Mädchen. Schon mehrmals haben mir einige von ihnen genau so mit beiden Augen zugezwinkert wie Katarina vor der Buchhandlung. Aber ich ...

Hier legte der Mann seinen ausgestreckten Zeigefinger an den Mund und nahm ihn dann wieder fort, als habe er mit dieser Berührung seine Lippen versiegelt (II. 287).

Besonders interessant ist das große nächtliche Verhör in Djamil's Zelle („Der Verdammte Hof“ 75—78), in dem Djamil seine Identität mit Džem, dem unglücklichen Bruder des Sultans, zugibt. Auf dieses Verhör spitzt sich alles zu. Sorgfältig vorbereitet durch die Geschichte Džems, die Geschichte Djamil's und die Darstellung des Lebens des „Verdammten Hofes“, stellt es eine Art Synthese dar. Die Welt des „Verdammten Hofes“ ist auf eine Zelle reduziert, und hier wird das Schicksal Djamil's vollendet. In dieser Szene wird das existentielle Mißverständnis zwischen individueller und gesellschaftlicher Realität dramatisiert. Während die Verhörenden auf das Geständnis seiner regierungsfeindlichen Absichten warten, bekennt Djamil, daß er nicht Djamil ist, sondern Džem, jener längst vergangene Prinz, der auf ein persönliches Leben verzichten muß, weil er nichts anderes sein kann als Džem, d. h. Sultan (72). Die Handgreiflichkeiten, mit denen die Szene endet, bestätigen die unversöhnliche Gegensätzlichkeit dieser Haltungen.<sup>74)</sup>

Umgekehrt finden in der Erzählung „Im Kerker“ der katholische Mönch und der rechtgläubige Pope, die Fazlo beide eingesperrt hat, durch ihr Gespräch zu einer gemeinsamen Ebene. Als Vertreter ihrer Kirchen zu keinem Kompromiß bereit, kommt ihnen hier die Komik ihrer gemeinsamen jammervollen Lage zum Bewußtsein, und ihre an-

<sup>74)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

fänglich feindselige Auseinandersetzung löst sich in befreiende Heiterkeit auf —

— Oh, ho-ho-ho, Fra Marko!

— Was ist los, weshalb lachst du? — brauste Fra Marko auf. Der Pope konnte vor Lachen kaum reden.

— Ich muß lachen ... weil uns Fazlo wieder so hübsch zusammengesetzt hat ... oho-ho-hoo ... Hier, sagt er, streitet euch im Kerker darüber, wer den Kirchenzehnten in Bosnien einsammeln soll. Und dann hat er noch Wasser über uns laufen lassen. Ho-ho-hooo!

Auch Fra Marko begann zu lachen.

— Bei Gott, er hat uns wie in Essig eingelegt.

— Um zu sehen, wer den stärkeren Glauben hat.

— Ah-ha-ha-haa ...

— Ho-ho-ho-hoo (I. 110).

Dies ist die einzige der Erzählungen Andrićs, in der der Dialog einer positiven Lösung dient, der einzige Dialog überhaupt, der zu persönlicher Übereinstimmung führt.

Eine Sonderform stellt das Gespräch zwischen Vitomir und dem Händler in „Sense“ dar, das gewissermaßen auf zwei Ebenen verläuft. Vitomir will eine Sense kaufen, und seine Unentschlossenheit bringt den anderen auf —

— Du brauchst nicht so lange zu überlegen, Vitomir, jede, die du nimmst, ist gut. Da gibt es keine Fehler.

— Ja, — sagte der Bauer, aber nicht, weil er ihm rechtgab, sondern um Zeit zu gewinnen, frei und unabhängig von den Worten des Händlers nachzudenken.

...

— Du brauchst dir nicht den Kopf zu zerbrechen, — drängte ihn der Händler, — hier siehst du die Aufschrift und die Marke, das Kleeblatt.

— Ja, ja, — sagte der Bauer zerstreut, aber bei sich selbst wußte er gut, daß die Aufschrift auch den täuschte, der lesen konnte, und daß die Marke die Augen so blendete, daß man vor dem, was man erblickte, das nicht sehen konnte, was es in Wirklichkeit war.

— Ja, ja.

Nur soviel antwortete er dem Händler, innerlich aber redete er unaufhörlich ... (II. 101).

Sein wiederholtes „ja“ bedeutet nicht, daß er den Worten des anderen zustimmt. Er braucht Zeit. Dieses hörbare Gespräch wird von seinem unhörbaren Selbstgespräch begleitet, in dem er die Worte des

Händlers abwägt und prüft und hinter der vielleicht trügerischen Schönheit der Sensen ihren wirklichen Wert zu erkennen sucht. Die beiden Redestränge überschneiden sich niemals, und keiner kommt zu einem klaren Ende. Wenn der Bauer sich schließlich für eine der Sensen entscheidet, dann nicht, weil die Worte des Händlers ihn von ihrer Güte überzeugt oder seine eigenen Überlegungen ihn zu dieser Erkenntnis geführt haben, sondern einfach, weil er nur deshalb in die Stadt gekommen war, um eine zu kaufen. Die an sich belanglose Handlung lebt nur durch ihre untergründige Dialoggestaltung.

Diese Dialoge folgen der Handlungsführung direkt, bezeichnen zumeist ihre Schwerpunkte und sind im Rahmen der Erzählung personal, zeitlich und geschehensmäßig genau fixiert.

## 2

Von sekundärer Bedeutung sind jene Gespräche, die neben dem Geschehen bleiben, nicht darauf zurückwirken und daher eine mehr auffüllende Funktion haben.

Die meisten Dialoge dieser Art finden sich in der „Geschichte vom Elefanten des Vezir“. Die Gesprächspartner, wenn sie überhaupt genannt werden, sind Nebenpersonen, die gleich wieder verstummen. Ein Beispiel nur<sup>75)</sup>:

— Weißt du, an wen mich dieser Elefant erinnert? — fragte ein Goldschmied seinen Nachbarn.

— ?!

— An den Vezir. Wie er leibt und lebt! — bekräftigte der Goldschmied, der es niemals wagte, den Blick zu heben, wenn der Vezir an seinem Laden vorbeiritt (I. 294).

In diesen zeitlich unbestimmt eingestreuten Gesprächsstücken rundet sich das Bild der Kleinstadt, die Atmosphäre während der Herrschaft des Vezirs und seines Elefanten wird greifbar.<sup>76)</sup>

Auch die Streitbare Auseinandersetzung der Mönche in „Beichte“ darüber, ob es zu verantworten sei, dem verfeimten Haiduken geistlichen Trost zu spenden, läßt mehr die Schwierigkeit der Situation

<sup>75)</sup> Vgl. in derselben Erzählung I. 298/9, 314, 319.

<sup>76)</sup> Ebenso in „Anikas Zeiten“ I. 233, 259/60; „Unruhige Jahre“ I. 326, 335, 357.

deutlich werden, als daß sie auf diese selbst einen Einfluß hat. (I. 90)<sup>77)</sup>

Fra Petar und Fra Mijo unterhalten sich darüber, ob sie die Nacht im Han lebend überstehen würden (I. 178), und später, als sie in Gefahr sind, ihr Zölibat verletzt zu sehen, hat Fra Petar die größte Mühe, seinen Mitbruder davon abzuhalten, für seine aufrechten Überzeugungen den Märtyrertod auf sich zu nehmen (I. 185/6). Bevorstehende Möglichkeiten werden auch in dem Wortwechsel zwischen dem Kommandeur und seiner Frau in „Durst“ erwogen, wo es darum geht, ob der Haiduke seine Genossen verraten wird (II. 55), in dem Gespräch zwischen den Schwestern in der Erzählung „Schlange“ darüber, ob das Kind sterben wird (II. 70/1), und in den Unterhaltungen der Gäste des Buffets „Titanic“ über die zu erwartenden Judenverfolgungen (II. 460/1).

Gespräche dieser Art zwischen handelnden Personen können sich auch auf Zurückliegendes beziehen, wie das zwischen Veli-paša und Fra Grgo, der in der Messe Maras Schande allen vor Augen gestellt hat und nun energisch deshalb getadelt wird (I. 412/3), zwischen dem Kmeten Siman und dem Kommissar über die Gerichtsverhandlung, die Simans Unrecht bewiesen hat (II. 30/1), oder das Gespräch zwischen Ledenik und dem Vorsteher in der Erzählung „Liebe in der Kleinstadt“ über die Erregung, die Ledeniks Affäre mit der schönen Rifka hervorgerufen hat (II. 111).

In welchem zeitlichen Verhältnis diese Dialoge zu dem jeweiligen erzählten Geschehen auch stehen mögen, sie bleiben immer außerhalb dieser eigentlichen Bewegung. Der Handlungsverlauf wird zugunsten epischer Breite aufgehoben.

### 3

Es kommt selten genug vor, daß ein Geschehen durch ein Gespräch ausgelöst wird, und niemals ist es seine eigentliche Ursache. Es hat hier vielmehr eine überleitende Funktion.

<sup>77)</sup> Eigentümlich ist hier eine Unaufmerksamkeit des Autors, der zuerst nur von zwei Mönchen spricht, die der Abt herbeiruft, um Zeugen für den Bericht des Bauern zu haben (I. 87), und im Anschluß daran plötzlich eine unbestimmt große Anzahl von Mönchen erwähnt, die ihre verschiedenen Ansichten darlegen.

So bietet das dem Wettlauf im ersten Teil der Erzählung „Reise des Alija Djerzelez“ vorausgehende Gespräch nur einen mehr oder weniger zufälligen Anlaß, die gespannte Atmosphäre im überfüllten Han zur Entladung zu bringen. Seine heftige Liebe zu der Venezianerin hat Djerzelez für die anderen, zur Untätigkeit verurteilten Reisenden zur willkommenen Zielscheibe ihres Spottes gemacht. Als einer von ihnen sich als Nebenbuhler ausgibt, kommt es zu einem Wortwechsel, der zu jenem tragikomischen Wettlauf führt, der den handlungsmäßigen Höhepunkt des ersten Teils bildet (I. 10/11).

Die prahlerischen Reden des Begs, der im Gespräch mit Mustafa Madžar die Verbindung zur Wirklichkeit verliert, denn „Nacht, Schnaps und ein seichter Verstand kennen keine Grenzen“ (I. 79/80), führen zu seiner Ermordung. Sie sind ein Anlaß, Mustafas allgemeinen Lebenshaß zu aktivieren, nicht aber dessen Ursache.

Am Anfang des wilden Lebens, mit dem Anika die Kleinstadt anderthalb Jahre in Atem hält, steht ein Dialog. Anika fragt Mihailo, ob er an den Festlichkeiten des Georgitages teilnehmen werde —

Nachdem sie sich verständigt und er versprochen hatte, auf jeden Fall zu dem Fest zu kommen, „wenn er bis dahin noch am Leben sei“, fügte Anika hinzu:

— Auch ich werde kommen, wenn ich dann noch lebe und wenn ich mich nicht verheirate.

— Das wird doch wohl in diesen nächsten paar Tagen nicht geschehen.

— Ich kann doch tun, was ich will.

— Nein, nein!

— Meinst du?

Diese letzten, eigentümlich betont ausgesprochenen Worte zwangen ihn, ihr ins Gesicht zu schauen (I. 230).

Was er in ihrem Gesicht, ihrem Blick entdeckt, läßt in ihm die Erinnerung an das traumatische Erlebnis seiner ersten Liebe so lebendig werden, daß er den ihm teuer gewordenen Gedanken an ein Leben mit Anika schauernd fallen läßt.

Zweimal noch schickt sie zu ihm, um ihn zu fragen, ob er kommen würde, beide Male antwortet er, er könne nicht (232). In ihrem Stolz

verletzt, reagiert das Mädchen mit offener Rebellion gegen die guten Sitten.<sup>78)</sup>

Ein zufällig mitgehörtes Gespräch in der Schenke, dessen Gegenstand Anikas Lebenswandel ist (I. 241), veranlaßt Jakša, sein Glück bei ihr zu versuchen. Später, als der Kajmekam seinen Platz bei ihr eingenommen hat, leidet er Qualen der Eifersucht, aber erst nachdem das Mädchen ihm bestätigt hat, daß dieser ein gern gesehener Gast ist (I. 253/4), versucht er ihn zu erschießen und verschwindet dann aus der Stadt.

Der anekdotische Schluß der Erzählung „Hochzeit“ wird durch einen Wortwechsel zwischen Huso und seiner geschiedenen Zigeunerfrau Mejra ausgelöst. Klagend auf einem Stein im Hofe sitzend, verfolgt sie das festliche Durcheinander seiner neuen Hochzeit —

— Wohin soll ich nun gehen? Etwa in den Wald oder ins Wasser?

— Wohin du magst. Da hast du den Rzav und die Drina, such dir eins aus. Nur scher dich aus meinen Augen! (II. 235).

Wenig später kommen Kinder in den Hof gestürzt und berichten, daß Mejra in den Rzav gesprungen sei. Die lärmende Ausgelassenheit der Hochzeitsgäste wird einen Augenblick lang gedämpft, um, nachdem zwei Fischer die näheren, belustigenden Umstände dieses „Zigeunerselbstmordes“ zum besten gegeben haben, von neuem aufzuleben. Daß dieser Vorgang selbst nur im Bericht erscheint, steigert die anekdotische Wirkung.

Eine nahezu groteske Version dieses Dialogtyps findet sich in „Familienbild“, wo die für Frau Nata beschämende Auseinandersetzung mit dem Kutscher in direkte Beziehung mit dem Ausbruch ihres Magenkrebses gebracht wird (II. 499/500).

Diese Dialoge stehen anstelle überleitender Erzählerworte und unterstützen äußerlich die zusammenhängende Handlungsführung. Sie sind also gewissermaßen dramatisierte Nahtstellen der Erzählung.

#### 4

Von diesen zu unterscheiden sind solche Dialoge, die eine selbständige Erzählung bzw. einen Bericht mit der Handlung oder Situation der übrigen Erzählung verknüpfen.

<sup>78)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

Wie in „Celebi-Hafiz“ ist auch in den Rahmenerzählungen „Versuchung“ und „Zeichen“ die Innenerzählung mit der Rahmensituation dialogisch verknüpft.

In „Zeichen“ kommt der Ich-Erzähler mit einem Unbekannten ins Gespräch —

Er sagte mir gleich, daß er vor einigen Jahren nervenkrank geworden sei oder daß man ihn wenigstens dafür gehalten habe, daß er noch immer in Behandlung sei und daß seine Kur nur deshalb so endlos lange dauere, weil er eigentlich niemals wirklich krank gewesen sei.

Ganz unvermittelt gibt er zu verstehen, daß sein ganzes Mißgeschick von den Frauen herrühre —

— Die Frauen haben mich zugrunde gerichtet, sagte dieser stille, unscheinbare Mann plötzlich ...

— Die Frauen?

— Ja, mein Herr, die Frauen oder die Frau, wenn Sie es so wollen. Aber so ist es ... (II. 276).

Seine nun folgende Geschichte erscheint damit als weit ausgeführte Antwort auf die ungläubige Frage des Erzählers.

Während hier das Gespräch zeitlich und persönlich an die besondere Erzählsituation gebunden ist, bezeichnet der einführende Dialog zu „Versuchung“ ein zeitlich unbestimmtes allgemeines Verhältnis zwischen der Rahmensituation und Fra Stjepans Erlebnisbericht.

Seit er in die Jahre gekommen war, war Fra Stjepan immer schwerer dazu zu bewegen, seine Geschichte aus der Jugend zu erzählen. Nur Fra Mijat Kolarović ... konnte ihn dazu überreden.

— Ach nein, sie werden über mich lachen und mich unterbrechen, — *pfliegte* Fra Stjepan zu jammern.

— Aber gerade weil wir lachen wollen, drängen wir dich ja doch immer wieder zu erzählen, und wenn sie dich nicht unterbrechen würden, wüßtest du ja selbst nicht, wie du damit zu Ende kommen solltest. Komm, erzähl schon!

Und Fra Stjepan *pfliegte* seine Geschichte zu beginnen ... (I. 163).

Die eigentümliche Beziehungslosigkeit, die hierin zum Ausdruck kommt, wird durch die perspektivischen Verhältnisse noch vertieft.

In den Erzählungen „In der Mühle“, „Glas“ und „Scherz in Samsars Han“ wird eine Gesprächssituation nur andeutungsweise vorausgesetzt. Der Rahmenerzähler als Gesprächspartner bleibt stumm,

während Fra Petars Bemerkungen zu Vorgängen oder Gegenständen seiner Umgebung allmählich in seine Erzählung überleiten.

In „Der Verdammte Hof“ dient das Gespräch mehrmals als Verknüpfungsmittel. Eine Unterhaltung zwischen Fra Petar und Djamil leitet die Geschichte über das Leben und Leiden des Prinzen Džem ein —

Der Anlaß war zufällig, oder jedenfalls schien es so. Leise, als redete er über eine ganz gewöhnliche Angelegenheit, fragte Djamil:

— Sicher sind Sie in den Geschichtsbüchern auf den Namen des Sultans Džem gestoßen, des Bruders von Bajazit II.?

— Nein, — antwortete Fra Petar ruhig ...

— Nein? Wirklich nicht?

Der Jüngling zögerte offensichtlich. Dann aber, nach einigen einführenden Worten, die er mit gespielter Gleichgültigkeit aussprach, begann er (57).

Auf die gleiche Weise wird Haims Bericht über Djamil angeschlossen (38), und ebenso mündet das nächtliche Verhör in die Erzählung ein (74).

Solche Gespräche, als technische Kunstgriffe verwandt, setzen die Erzählsituation als handlungslosen Rahmen und schalten sie damit aus.

Ähnlich, nur in verkleinertem Maße, benutzt Andrić manchmal Unterhaltungen von Personen der Erzählung, um auf unaufdringliche Weise einen nachholenden oder erläuternden Bericht einzuschieben. Er erweckt damit den Eindruck, als fasse er mit eigenen Worten den Inhalt dieser Unterhaltungen zusammen, obwohl er z. T. Einzelheiten bringt, die diesem Eindruck widersprechen und ihn als ‚allwissenden Autor‘ ausweisen. So gelangen wir, ausgehend von der Unterhaltung der Türken im Kaffeehaus, zur Kenntnis der blutigen Säuberungsaktion, die Lutfibeg in Bosnien vornimmt, als Mustafa Madžar mit seinem Wahnsinn unterwegs ist, und verstehen damit die gewalttätigen Umstände seines Endes, die sonst unerklärlich blieben (I. 83). Ebenso wird das Schicksal der Tijana, die vor langer Zeit die Gemüter ähnlich wie Anika verwirrt hat, in die Geschichte von „Anikas Zeiten“ eingefügt (I. 237/8). Aus dem Gespräch zwischen Djerzelez und dem Arnauten über ihre Liebe wird ein auktorialer Bericht über die Person des Mädchens Katinka. Was Djerzelez ange-

lich von dem Arnauten „erfährt“, sind nicht nur ihre Lebensumstände usw., sondern auch ihre unausgesprochenen Gedanken und die Qualen, die sie wegen ihrer Schönheit auszustehen hat und von denen weniger der Arnaut dem Djerzelez als der Autor dem Leser berichten kann (I. 26/7).

Auf diese Weise kann der Erzähler Fernerliegendes, Vergangenes oder ein gleichzeitiges Geschehen so in die Erzählung eingliedern, daß die Einheit der Handlung nicht gestört wird. Ebenso oft verzichtet er jedoch auch auf diese Möglichkeit der Nebenordnung und stellt Gleichzeitiges in unvermitteltem Nacheinander dar, wie das Ende der Brüder Morić (I. 23/4), die brutale Vergewaltigung der kleinen Enkelin Baba Anušas (I. 231—3) oder Ćorkans Tod in „Mila und Prelac“ (II. 124/8). Jedesmal bleibt das Geschehen hier außerhalb der eigentlichen Handlung.

## 5

Von der zeitlichen Bewegung eines Geschehens am weitesten distanziert sind solche Dialoge, in denen die besonderen Vorgänge in einem größeren Zusammenhang gesehen und bewertet werden, diese also eine Ausweitung zur Zeitlosigkeit hin erfahren.

Das Gespräch der beiden Freunde in der „Geschichte vom Elefanten des Vezir“ versucht, die Unruhen, die Vezir und Elefant in die Stadt gebracht haben, als notwendige Folge schicksalhafter Verkettungen zu verstehen —

... Wenn ich es mir recht überlege, dann tut mir dieses Tier eigentlich leid. Was kann es auch dafür? Sie haben es dort irgendwo jenseits des Meeres eingefangen, verkauft, und der Vezir hat es hergebracht, damit es sich hier im fremden Land quält, ganz allein. Und dann denke ich noch etwas: auch der Vezir ist nicht freiwillig hergekommen, auch ihn haben andere geschickt, ohne ihn zu fragen, ob er wolle oder nicht. Und der, der ihn geschickt hat, mußte jemanden schicken, um in Bosnien Ruhe und Ordnung herzustellen. Und so scheint mir, schiebt einer den anderen; niemand ist da, wo er gern sein möchte, sondern dort, wo er nicht hin will und wo man ihn nicht haben will, irgendeiner Notwendigkeit und einem fremden Willen folgend (I. 296/7).

Der andere wehrt sich zwar gegen solche Gedanken, doch ist diese

Erkenntnis existentieller menschlicher Unfreiheit für das Verständnis nicht nur dieser Erzählung aufschlußreich. ✓

Die gleiche Resignation bestimmt die Unterhaltung der Schwestern, als sie nach ihrem Erlebnis mit dem Schlangenbiß wieder im Wagen sitzen und weiterfahren. Sie haben die verzweifelte Hilflosigkeit der Menschen in der Einöde erfahren, und die Ältere quält sich mit der Frage, wer für dieses Elend verantwortlich zu machen sei —

... „Wir sind nicht schuld!“ Sicher, das sagt sich am leichtesten. Am Ende sieht es dann so aus, als sei niemand schuld, aber du siehst ja, wie sie leben und was sie tun. Schau, du hast es mit eigenen Augen gesehen. Einer muß doch schuld sein, denn wie wäre sonst ein solches Grauen möglich? (II. 75).

Der nach Art des griechischen Chors eingefügte Mittelteil in der Erzählung „Hochzeit“ faßt die Situation sprichwortartig zusammen —

— Es ist die Zeit gekommen, wo der Kaufmannsstand verschwindet und das Zigeunergesindel sich an seine Stelle setzt.

Alle stimmten zu.

— Viele Leute müssen ihr Vermögen hergeben, damit ein Hühnerdieb zu Vermögen gelangt, — sagte Salihaga ruhig und ohne die geringste Erbitterung.

— Ja, so ist es, manch eine Hürde muß grün werden, damit seine Schäfchen weiß erscheinen, — sagte der erste.

— Zigeuner bleibt Zigeuner. Du wirst es noch erleben, daß er wieder barfuß herumläuft und mit Hühnern handelt ...

— Das ist ja gerade das Schlimme und das Unglück, daß ein ganzes Menschenleben vergehen muß, wenn man sehen will, wie aus dem Hühnerdieb Huso der angesehenste Mensch wird und wie er dann wieder in sein Zigeunerleben zurückfällt, — sagte jener, der sich nur schwer mit seinem Schicksal abfinden konnte.

Schließlich löst sich alles in dem fatalistischen Weltverständnis des Islam auf —

Daraufhin erklärte der Alte ausführlich, daß es eine Überlieferung gebe, daß die göttliche Vorsehung, die sorgsam über diese Erde und die Schicksale der Menschen wacht, etwa alle hundert Jahre die Augen für einige Augenblicke schließe, die für uns Sterbliche dann Jahre bedeuten. Und dann gehe alles auf dieser Erde verkehrt ... und die Rechtgläubigen verlören Hoffnung und Richtung im Leben ... (II. 233/4).

Im „Verdamnten Hof“ beleuchtet der Dialog zwischen dem Kadi, der sich für den unglücklichen Djamil einsetzen will, und dem Vali, der dessen Verhaftung angeordnet hat, die unbarmherzige Maschinerie des Rechtsstaates, der als anonyme oberste Instanz zum allein gültigen Kriterium gemacht wird (48/9). Hier wird hinter der scheinbaren Willkür ein Prinzip sichtbar, das die besondere Welt des „Verdamnten Hofes“, sein Produkt, zu einer allgemeinen und zeitlosen Situation erweitert.

Der Ausdruck „dramatisierte Reflexionen“ scheint mir insofern treffend zu sein, als hier das gleiche erreicht wird wie in den direkten reflektiven Einschaltungen des Autors, nämlich die Ausweitung des Besonderen zum Allgemeinen. Während jene jedoch außerhalb der erzählten Zeit bleiben, sind diese fest in ihr verwurzelt, ein primärer Bestandteil der Erzählung und so dem Wesen des Epischen gemäßer.

## 6

Die wichtigste Rolle spielt der Dialog zweifellos da, wo er selbst die Bedeutung eines Geschehens hat und, mehr oder weniger handlungslos, an die Stelle einer Handlung tritt. Auch hier gibt es verschiedene Möglichkeiten.

Ein nur abgehörtes Gespräch wie in der Erzählung „Am Ufer“ bildet in den Rahmenerzählungen „In der Mühle“ und „Nachbarn“ den zentralen Teil der Erzählung.

In der „Mühle“ erheben sich die Stimmen gewissermaßen aus dem Nichts, werden dem lauschenden Knaben vernehmbar — „Auf einmal schwang sich schrill und deutlich eine Frauenstimme empor“ —, finden sich zu einem erregten Wortwechsel zusammen, um dann wieder zu einem Flüstern herabzusinken und ganz zu verstummen — „In der anderen Ecke verloren sich ihre Stimmen, wurden wieder unverständlich und vermischten sich mit dem dumpfen Knarren des Mühlrades“ (I. 160/1).

Die Gesprächspartner bleiben unsichtbar, wir erfahren nicht mehr über die Situation, als sich aus dem Gespräch ergibt, das allerdings über die Natur des Streites keinen Zweifel läßt. Der Erzähler enthält sich jeden Kommentars. Wie in der Erzählung „Am Ufer“ ist es ein

Kind, das zufällig Ohrenzeuge ist und mit einer ihm unverständlichen Welt konfrontiert wird. Die Spannung liegt allein in diesem Kontrast zwischen einer elementaren, triebhaften Leidenschaft, die hier unverhüllt und unreflektiert zum Ausdruck kommt, und der ebenso elementaren, ratlosen Angst, die das Gehörte in dem Jungen auslöst.

In „Nachbarn“ ist der Hörer zugleich Erzähler. Daß auch er in seiner „jugendlichen Verständnislosigkeit“ (II. 214) das Gehörte nicht zu deuten vermag, bleibt hier nebensächlich, da dieses selbst eine Spannungskurve aufweist und der Kontrastierung nicht bedarf. Es handelt sich um eine ganze Folge von Gesprächen, die Tag für Tag um die gleiche Stunde zwischen seiner Hauswirtin, einer schwerhörigen alten Jungfer, und dem kleinen alten Baron stattfinden. Zumeist geht es um irgendwelche Alltäglichkeit, das Wetter, gemeinsame Bekannte, Krankheiten und Neuigkeiten aus dem Lokalteil der Zeitung, die der alte Herr zum Anlaß nimmt, von früheren Reformplänen zu sprechen, die er angeblich schon vor Dezennien zu diesem oder jenem Mißstand vorgelegt habe, die aber auf Verständnislosigkeit gestoßen seien, da die Zeit für seine Einsichten noch nicht reif gewesen sei. Mechanisch bestätigt Fräulein Marijana, daß alles so sei, wie er sage.

— ... Du erinnerst dich doch, wie ich dir im Jahre 1895 in eben diesem Zimmer meinen Plan über die Ausnützung der Wasserkräfte in der Umgebung unserer Stadt auseinandergesetzt habe. Du mußt dich erinnern!?

— Ja, ja, ich erinnere mich, — rief die Frau automatisch ...

— ... Ich habe einen „Plan über Arbeitskolonien für kränkliche Kinder“ ausgearbeitet, der die Entwicklung der Tuberkulose aufhalten und die Zahl der Krankheitsfälle auf ein Minimum beschränken sollte ...

Meine Kolonien wären in den meisten zivilisierten Ländern eingeführt worden, und die Welt würde mich als Wohltäter der Menschheit segnen. Aber nein, gegen die Beschränktheit, Einbildung und Selbstsucht professioneller Dummköpfe kann auch der größte Geist nichts ausrichten. Du weißt, wie das damals war?

— Ja, ja, ich weiß, — rief die Frau wie ein Papagei (II. 206/7).

Auf diese Weise vergeht fast ein ganzes Jahr, und der Erzähler gewöhnt sich an diese Gespräche, „wie man sich an monotone und

ständige Naturerscheinungen gewöhnt“ (209). Eines Tages aber geschieht etwas Unerwartetes. Anlässlich eines Zeitungsartikels, der von städtischen Aussteuerbeihilfen für mittellose, anständige junge Mädchen berichtet, bemerkt der Baron verächtlich, wie er schon vor über zwanzig Jahren einen viel großzügigeren Plan ausgearbeitet habe, der jedoch, wie alle seine fortschrittlichen Ideen, an der Dummheit der Behörden gescheitert sei. — „Erinnerst du dich? . . . Weißt du noch?“ — Zum erstenmal bleibt ihre stereotype Antwort aus. Das folgende Gespräch zeigt Fräulein Marijana völlig verändert. Seine Worte haben einen wunden Punkt in ihr berührt, und nun entlädt sich ihre seit Jahren gestaute Verbitterung über den verdutzten Baron. Hinter ihrer Empörung, ihren Vorwürfen, verächtlichen Richtigstellungen, die alle seine Pläne als Lügen und ihn selbst als kleinen Parasiten enthüllen, steht die Tragik eines zerstörten Lebens. Die Zusammenhänge werden nur angedeutet; nur so viel läßt sich daraus entnehmen, daß sie irgendwie miteinander verwandt sind und daß er ihr ganzes Vermögen verschwendet hat. Der Baron versucht einige Male, ihren Redeschwall zu unterbrechen, doch sie bringt ihn immer wieder zum Schweigen —

— Bitte, Marijana, wir wollen doch jetzt wieder von allgemeinen Dingen reden, so en général. Nicht wahr? Nicht?

.....

— Aber, Marijana, ich bitte dich . . . ich muß dich doch sehr bitten!

.....

— Marijana, um Gottes willen . . .

.....

— Marijana . . . (II. 212/3)

Danach bleibt es einige Tage still im Nebenzimmer. Dann erscheint der Baron von neuem. Zunächst vorsichtig, findet er schnell in seinen alten Ton zurück, während Fräulein Marijana, die in ihre frühere Apathie zurückgesunken ist, seinen angeblichen Reformplänen mechanisch zustimmt, „Ja, ja, ich erinnere mich . . . Ja, ja, ich weiß“ (214).

Rein äußerlich geschieht nichts, als daß zwei Leute aufhören, miteinander zu reden, und wieder anfangen, miteinander zu reden. Ihr Normalzustand besteht aus endlosen, monotonen Gesprächen; ihr ganzes Leben scheint darin aufgelöst zu sein. Nur einen Augenblick

lang beleuchtet ein zutage tretender Rest persönlichen Ressentiments die Fassadenhaftigkeit dieses Lebens, seine untergründige Tragik und persönliche Leere. Der Preis für diese sinnlose Kommunikation ist die ebenso sinnlose apathische Resignation der Frau, ihr Verzicht auf die Realität.

Der zentrale Dialog in „Durst“ ist zwar einerseits an eine genau definierte Wirklichkeit gebunden, greift aber als akustisches Phänomen entscheidend in eine andere, innere Wirklichkeit über und verbindet so die beiden Teile der Erzählung. Er steht am Ende des ersten Teils, der von der schließlich erfolgten Gefangennahme des Haiduken berichtet. Der Kommandeur läßt den schwerverwundeten Lazar im Keller seines Hauses bewachen und hofft von ihm dadurch, daß er ihm jeden Tropfen Wasser verweigert, die Schlupfwinkel der übrigen Haiduken und die Namen ihrer Hehler zu erfahren. Über dem Keller liegt das Schlafzimmer des Kommandeurs und seiner jungen Frau. Während dieser nach den Strapazen der letzten Wochen wie ein Toter schläft, lauscht sie den Stimmen, die von unten heraufdringen. Die ganze Nacht verfolgt die Frau wachend des Haiduken vergebliches, fieberhaftes Flehen um Wasser, und in dieser Stimme verdichten sich die unbestimmten Ängste ihrer Kindheit, das Grauen, das sie vor diesem wilden Land empfindet, eine undefinierbare Lebensangst, zu einer Wirklichkeit, die absolut ist:

Wie mit ihrem eigenen Tod machte sie sich mit dem Gedanken vertraut, daß der, der dort jammerte, ewig so jammern und klagen würde, und der, der hier neben ihr schlief und atmete, ewig weiter-schlafen und schweigen würde ...

Das war keine gewöhnliche Nacht mehr, eine der zahllosen in der Reihe der Tage und Nächte, sondern eine einzige ewige und endlose Wüste von Finsternis, in der der letzte lebende Mensch jammerte und um Hilfe flehte (II. 59/60).

Geschehensmäßiger Höhepunkt des ersten Teils, ist dieser Dialog zugleich von symbolhafter Bedeutung für die im Bewußtsein der Frau gespiegelte absolute menschliche Einsamkeit.

Für die Erzählung „Der Verdammte Hof“ ist charakteristisch, daß sie kaum direktes Geschehen bietet. Es wird entweder in den Bericht von Personen verlegt oder es wird durch Gespräche ersetzt. Die Gespräche der Häftlinge, die sich mit wirklichem oder geträumtem ver-

gangenem Erleben beschäftigen, charakterisieren damit ebenso sehr die Gegenwartssituation des Hofes wie die Personen, die sich in dieser Gegenwart bewegen.

Die Sonne war gerade erst aufgegangen, aber das Gespräch war schon in Fluß.

— Bei Gott, Zaim-aga, du hast die Welt gesehen.

— Ja, aber was nützt mir das schon, wenn ich dabei zu Schaden gekommen bin und wenn die Menschen schlimm sind und einen anständigen Menschen nicht leben lassen ... Er blickte schweigend vor sich hin, als ob er in einem Merktzettel nachschaute, und begann dann, als setze er eine unterbrochene Geschichte fort:

— Auch in Adapazar bin ich zu Wohlstand gelangt und habe mich verheiratet. Ich hatte eine gute und vernünftige Frau. Die Leute haben mich hoch geachtet und ich war der erste Färber in der Stadt.

— Warum bist du denn dann nicht dort geblieben? usw. (12—14, 54—56, 81—83).

Selbst diese (wie in „Nachbarn“) immer gleichen Dialoge bedürfen eines Hörers, um in der Erzählung erscheinen zu können —

Fra Petar näherte sich einer dieser Gruppen, betrachtete sie und lauschte aus einiger Entfernung (12)

... er hörte die wilden Wortgefechte und Streitereien, die von allen Seiten zu ihm drangen und sich in ihm brachen und vermischten (54)

Jeden Morgen versammelten sich im Schatten die gleichen oder ähnliche lebhaften Gruppen von Häftlingen. Fra Petar blieb bei dem ersten „nachbarlichen“ Kreis stehen

Es war immer dasselbe. Zaim heiratete und trennte sich von immer neuen Frauen ... (81).

Inhaltlich gesehen sind diese Gespräche ohne jede Beziehung zu den äußeren Umständen des „Verdamnten Hofes“.

In der Einleitung zur „Beichte“ wird die Vorgeschichte dieser Erzählung konsequent dialogisch aufgelöst. In dem Gespräch zwischen dem Bauern und den Mönchen wird die Situation enthüllt — der von den Türken gesuchte Haiduke Ivan Roša liegt, in einer Höhle im Gebirge versteckt, im Sterben und braucht einen Geistlichen, „er bietet Gott seine Seele an, aber Gott nimmt sie nicht an“ (I. 87) — und die Problematik umständlich dargestellt. Roša weigert sich zu beichten, weil ein Mönch doch niemals für sein weltliches Leben Verständnis aufbringen könne. Dem Bauern ist es peinlich, darüber zu

sprechen, doch die Mönche lassen nicht nach, bis er schließlich alles gesagt hat, was er weiß.

— Ich kann wirklich nicht sagen, wie er sich ausgedrückt hat. Er sprach ganz verworren. Wie ein Kranker, wie im Fieber. Wer sollte ihn da verstehen. Aber heute nacht konnte ich kein Auge zutun. Immer nur denk ich: was soll ich nur machen, was soll ich tun, lieber Gott. Ich hatte Angst. Das ist kein Spaß. Es geht um eine Seele! Ach, denke ich, ich gehe zu dem ehrwürdigen Vater und sage ihm, wie alles ist und was los ist, damit ich dies nicht auf der Seele tragen muß. Möge er tun, wie Gott und die heiligen Bücher ihn lehren. —

Der Bauer atmete auf (I. 87—90).

Das Gespräch ist fast ganz in direkter Rede gegeben. Die ungeduldigen Fragen der Mönche, die zögernden Antworten des Bauern, dem es in seiner Verwirrung schwerfällt, die unangenehmen Tatsachen ohne Umschweife mitzuteilen, fügen sich hier überzeugend zu einem der dramatischsten Dialoge zusammen, die Andrić geschaffen hat.

Während die Mönche noch beraten, was hier zu tun sei und ob man es wagen könne, überhaupt etwas zu tun, entschließt sich Fra Marko ohne langes Überlegen, den Sterbenden aufzusuchen und seine Beichte zu hören. Die folgende Begegnung zwischen den beiden entwickelt sich zu einer Art Kampfgespräch, an dem Fra Marko führenden Anteil hat. Abwechselnd aufbrausend, zornig und sanft dringt er in den widerstrebenden Roša, bis dieser seine Beichte ablegt. Es ist interessant, daß diese selbst gar nicht erscheint. Vielleicht spielt hier das Beichtgeheimnis eine Rolle, jedenfalls erleben wir nur den Eindruck, den sie bei Fra Marko auslöst, seine physische Reaktion — „er war gelb im Gesicht und schweißüberströmt“ — und seine psychische, die in seinem veränderten „neuen, erstarrten, vor Furcht, Verständnislosigkeit und hilflosem Mitleid leicht schielenden“ Blick zum Ausdruck kommt (I. 96/7).

Die verbale Auseinandersetzung ist auch hier handlungsloses entscheidendes Geschehen. Die Bedeutung läßt sich erst nachträglich erkennen. Als Fra Marko ihm beim Abschied den Segen erteilte, winkte der Haiduke nur hilflos ab. Der Sterbende ist nicht mehr wirklich ansprechbar gewesen. Seine Hoffnungslosigkeit ist so groß, daß die

Beichte ihn nicht erleichtern konnte. Kurze Zeit später findet der Bauer seine Leiche, auf halber Höhe über dem Abgrund von einem Baumstamm aufgehallen. Es bleibt zwar offen, ob es sich um Selbstmord handelt, doch scheint dies, auf das Vorige bezogen, die einzig mögliche Deutung.

Die Erzählung „Buffet Titanic“ ist ganz auf das letzte große Zwiegespräch hin angelegt. Anders als in „Nachbarn“, wo die inneren Konturen der Gesprächspartner erst in ihren Worten deutlich werden, oder in „Beichte“, wo der eine, Fra Marko, bereits bekannt ist, der andere durch den einleitenden Dialog charakterisiert wird, werden hier der Jude und der Ustaša erst nach weitausholender Vorgeschichte aufeinander zugeführt. Auf Kosten der äußeren Spannung<sup>79)</sup> gewinnt die für beide entscheidende schicksalhafte Begegnung damit jedoch eine eigene Spannung und Geschlossenheit, die wahrscheinlich nicht erreicht worden wäre, wenn die notwendigen Vorbedingungen erst während ihres Gesprächs nachgeholt worden wären. Noch bevor sie einander gegenüberstehen, bevor sie überhaupt um ihre gegenseitige Existenz wissen, sind sie auf diesen Augenblick vorbereitet. Während sich Mentos ganzes Dasein ohne sein Zutun unaufhaltsam auf die drohende Haussuchung durch den Ustaša zubewegt hat, erhofft sich Stjepan Ković von der Begegnung mit diesem „seinen Juden“ die Erfüllung seines größten Wunsches, nämlich die Selbstsicherheit zu gewinnen, zu beweisen oder wenigstens überzeugend zu spielen, um die er die anderen sein Leben lang beneidet hat. Der Anfang ist noch einfach, weil er vorgezeichnet ist. Nach der Besichtigung der Räumlichkeiten beginnt zunächst das Verhör, formelhafte Fragen, die es dem Ustaša erleichtern, wenigstens eine amtliche Überlegenheit zu zeigen —

- Name? Vorname? Beruf? — Gut.
  - Jüdischen Glaubens?
  - J-ja.
  - Sepharde?
  - Sepharde.
- Das Verhör ging weiter ...

---

<sup>79)</sup> Jedem sind etwa zwölf Seiten gewidmet, in denen ihre Lebensumstände, ihre innere und äußere Erscheinung dargestellt werden.

Das Verhör ging weiter ...

Hatten in dem Buffet Kommunisten verkehrt? Was für welche und was für Gespräche hatten sie geführt?

.....

Das Verhör ging weiter.

Was für Verwandte hatte er? Was für Freunde? Mit wem hatte er zusammengearbeitet und Schmuggelgeschäfte gemacht?

usw. (II. 481/2).

Ungefährliche Fragen, die Ković mechanisch stellt und die Mento erleichtert beantwortet. Doch der Ustaša ist mit seinen Gedanken nicht bei der Sache. Er weiß, daß dies alles nur ein Vorwand ist, daß er jetzt auftreten muß. „Er zwang sich, Fragen zu stellen, doch gleichzeitig beobachtete er den lebhaft gewordenen Mento und dachte über ihn nach, über sich selbst, über Dinge, die nichts mit dem zu tun hatten, was er laut sagte“ (483). Er ist unzufrieden mit sich selbst, mit diesem ärmlichen Juden, er versucht sich an etwas zu erinnern, was ihn in Wut versetzen könnte, und fordert schließlich Geld:

— Hör zu, du, gib sofort den Schmuck und das Geld her! Reden wir nicht lange herum, denn ... (485).

aber auch das klingt nicht so drohend, wie es seiner Ansicht nach klingen müßte. Während er ohnmächtig mit sich rechtet, sich von diesem Schauplatz seines erneuten Versagens fortwünscht, redet Mento um sein Leben. Er ist verzweifelt, daß er nichts besitzt; er weiß, daß der Ustaša ihm niemals glauben würde, sieht, daß das erste Verhör nur eine Formsache war, daß es in Wahrheit um sein Leben geht, und redet, erfindet eine Lüge nach der anderen, um den Ustaša abzulenken und das Ende hinauszuzögern. Aber Ković hört gar nicht zu. Er glaubt aus allem, was der andere sagt, nur herauszuhören, daß dieser Jude keine Angst vor ihm hat, daß er ihn für einen Schwächling hält, daß er ihn durchschaut hat. Die ganze Bitterkeit seines erbärmlichen Lebens steigt in ihm auf. Seine letzte direkte Äußerung, „Geld!“, ist ein Aufschrei. Mentos hilfloser Versuch, noch irgend etwas zu sagen, bringt Stjepan endgültig in Wut. Der Jude glaubt also immer noch, er könne ihn zum besten haben. Er zieht seinen Revolver, richtet ihn in Mentos Zimmerecke und drückt ab. Was hier zur Darstellung gelangt, ist ein absolutes Mißverständnis, das

in dem sinnlosen Mord nicht seine Lösung, sondern seine konkrete Bestätigung findet.

Den anfangs schnell aufeinanderfolgenden nichtssagenden Fragen und Antworten folgen immer längere Pausen, während derer jeder seinen eigenen Gedanken nachhängt. Die immer spärlicher werdende direkte Rede wird durch immer längere direkte, indirekte und berichtete Monologe unterbrochen. Drei voneinander unabhängige Ebenen laufen nebeneinander her. Jeder der beiden Partner ist so absorbiert von seiner eigenen Angst, Hilflosigkeit und Unsicherheit, daß sie einander auf der einzigen Ebene, auf der sie sich vielleicht verständigen könnten, im Gespräch, notwendigerweise verfehlen müssen. Da der andere jeweils nicht mehr ist als die Projektion der eigenen Vorstellung, kann jeder den anderen nur so verstehen, wie es der eigenen Vorstellung entspricht, also gar nicht. Der Sinn des Gesprächs ist hier ad absurdum geführt. So ist es in dieser Erzählung also weniger das Gespräch, das die Handlung ausmacht, als ein verzerrter Schatten desselben, der sich im Bewußtsein der Gesprächspartner spiegelt. Das Gespräch als solches wird immer mehr auf das reine Sprechen reduziert.<sup>80)</sup>

\* \* \*

Es wurde gezeigt, daß der Dialog in verschiedener Weise am Aufbau des Geschehens beteiligt sein kann, und zugleich versucht, nach seinem jeweiligen Verhältnis zum Geschehen eine Reihe von Typen festzustellen. Daß er darüber hinaus etwas wie ein Meßinstrument für die Dimension der erzählten Zeit darstellt, konnte nur am Rande erwähnt werden, da dies unserer Ansicht nach ein in diesem Zusammenhang relativ bedeutungsloser Aspekt ist. Auch daß der Dialog hinsichtlich der Personendarstellung ein unersetzliches Charakterisierungsmittel ist, konnte nicht weiter berücksichtigt werden. Soweit es möglich und nötig ist, soll in dem Kapitel über die Personendarstellung diese Seite des Dialogs einbezogen werden.

Es ist festzuhalten, daß über die Hälfte der Erzählungen den Dialog wenig oder gar nicht verwenden, d. h. in der epischen Welt

<sup>80)</sup> Ungewöhnlich häufig sind Worte wie reč, govoriti, pitati, ispitivati usw., auf diesen zehn Seiten etwa neunzimal vertreten.

Andrićs herrscht ein gewisses Mißtrauen gegenüber verbalisierten Auseinandersetzungen. Über seine funktionale Bedeutung für die technische Gestaltung hinaus ist der Dialog als einzige Möglichkeit zwischenmenschlicher geistiger Kommunikation von existentieller Bedeutsamkeit. Wir haben gesehen, daß in den meisten dialoglosen oder dialogarmen Erzählungen die Grundlage für einen solchen Kontakt von vornherein entfällt. Es gibt kaum ein Gespräch, das wirklich der Verständigung diene. Häufig sind es nur Verhöre, die jedoch entweder sinnlos sind, weil sie von einem der Partner nicht ernst genommen werden und deshalb auch zu nichts führen, oder weil, wie im „Verdamnten Hof“, jeder etwas anderes meint und deshalb zwischen Fragen und Antworten keine Beziehung bestehen kann.<sup>81)</sup>

Für den zweifelhaften Wert des Gesprächs als Kommunikation sind besonders die zuletzt behandelten Erzählungen aufschlußreich. Der Streit zwischen dem Ehepaar Kalina kann niemals beigelegt werden, weil die Ursache, Frau Kalinas Ehebruch, in Gestalt ihrer Tochter eine ständige Erinnerung ist. Der Streit der beiden Unsichtbaren in der Mühle hat nur die Wahl zwischen Trennung und Mord. Die beiden Gesprächspartner in „Nachbarn“ können nur solange miteinander reden, als der eine das Spiel des anderen mitspielt, d. h. solange sie an der äußersten Oberfläche ihres Daseins bleiben und einander nicht berühren. Mento und Ković erreichen einander überhaupt nicht. Die Häftlinge des „Verdamnten Hofes“ reden jeder für sich, und weniger von sich selbst als von dem, was sie einmal waren oder zu sein wünschen.

Selbst die Gespräche, die über Dritte oder eine allgemeine Lage geführt werden, bergen diese Möglichkeit des Mißverständnisses in sich. Die Unterhaltung der beiden Freunde über den Elefanten und den Sinn des Lebens wird abgebrochen, weil ihre Ansichten zu konträr sind. In dem Gespräch zwischen den verarmten Kaufleuten in „Hochzeit“ wird die beunruhigende Wirklichkeit in Sprichwörter, allgemeine Weisheiten umgesetzt, als könne die äußere und innere Unsicherheit der Existenz damit verhüllt und gewissermaßen un-

<sup>81)</sup> Mustafa Madžar I. 75, Scherz in Samsars Han I. 184/5, Anikas Zeiten I. 247, Unruhige Jahre I. 351, Probe I. 372/4, Ćorkan und die Tänzerin II. 90/1, Buffet Titanic II. 481/2, Der Verdamnte Hof 75/8.

schädlich gemacht werden. Dahinter steht eine abergläubische Furcht vor dem Unglück, das entstehen kann, wenn man ein Übel bei Namen nennt.<sup>82)</sup> Haim beginnt keine Unterhaltung mit Fra Petar, „dem einzigen Menschen hier, dem man vertrauen kann“ (89), ohne zuvor eine Reihe von Vorsichtsmaßnahmen beobachtet zu haben, die ihr den Anschein einer zufälligen Begegnung geben sollen. Auch hier wieder Mißtrauen, wenn auch nicht gegen den anderen, so doch gegen die Umwelt, die jeder Verständigung feindlich gesinnt ist; ob sie es wirklich ist, spielt dabei keine Rolle.

Das einzige Gespräch, das zu einer Übereinstimmung führt und die zwischen den Gesprächspartnern bestehenden Spannungen wenigstens in dieser besonderen Situation auflöst, ist das Gespräch zwischen Fra Marko und dem Popen im Kerker des Fazlo, und sogar hier sind die beiden durch eine Wand voneinander geschieden. Sie verständigen sich zwar, doch geschieht das durch die Wand des Kerkers. Diese Wand ist geradezu symbolisch für alle inneren Wände, die die Menschen bei Andrić voneinander trennen.

Wenn die relativ sparsame Verwendung des Dialogs zunächst den Eindruck erweckt, als vermeide der Erzähler aus seiner auktorialen Selbstherrlichkeit heraus, die Erzählung bzw. ihre Personen sich selbst zu überlassen — nähert sich doch der Dialog dem Drama, aus dem der Autor scheinbar abwesend ist —, so enthüllt sie sich bei näherem Zusehen als notwendige Konsequenz eines pessimistischen Weltverständnisses. Es gibt keine echte Kommunikation, also muß das Gespräch, in dem die Menschen sich mitteilen und verständlich machen könnten, als solche versagen.

### *B. Formen und Funktion des Monologs*

Im Gegensatz zum Dialog ist der Monolog, als von einem Ausagesubjekt ausgehend, eindeutig linear. Solange er auf einen bestimmten oder unbestimmten Zuhörer oder Leser gerichtet ist, muß er als Teil einer Dialogsituation verstanden werden. Echtes Selbstgespräch wird er erst dann, wenn das Gegenüber fehlt, wenn der Redende selbst Ausgangs- und Endpunkt seiner Aussage ist. Diese

---

<sup>82)</sup> Vgl. „Geschichte vom Elefanten des Vezir“ I. 274.

Situation ist denn auch die Voraussetzung für den inneren Monolog und seine indirekten Ausformungen von der erlebten Rede bis zum berichteten Monolog.

## I

Wenn man nicht überhaupt jede Ich-Erzählung eines primären oder sekundären Erzählers, der nicht vorgibt, seine Geschichte nur sich selbst zu erzählen<sup>83)</sup>, als Großformen des Monologs in der Dialogsituation betrachten möchte, ist die Anzahl der Beispiele für diesen Monologtyp in den Erzählungen Andrićs relativ beschränkt. Wie der Dialog, so kann auch der Monolog in bezug auf das Geschehen der Erzählung von unterschiedlicher Bedeutung sein.

Durch den handlungsmäßigen Kontext nur zufällig motiviert sind die großen Monologe Goyas im „Gespräch mit Goya“. Hier ist eine Dialogsituation allerdings nur theoretisch gegeben. Einerseits ist sie Voraussetzung, weil der Ich-Erzähler als Hörer vermittelnd gegenwärtig sein muß, andererseits sind diese Monologe echtes Soliloquium, da der taube Maler ein Echo weder erwartet noch benötigt.

In „Glas“ ist Fra Nikolas Rede an Fra Petar der Höhepunkt der Innenerzählung. Auch hier sind die Begleitumstände, Fra Petars jugendlicher Entschluß, sein Glück in der Welt zu suchen, weniger wichtig. Sie sind mehr ein Anlaß, die Weisheit, die sich hinter Mumin's Schweigsamkeit verbirgt, Wort werden zu lassen. Dieser Monolog, der die Erkenntnis ausspricht, daß jedem Menschen ein bestimmter Platz zugewiesen sei, wo sein Schicksal sich verwirklichen müsse, jeder Versuch, dem zu entfliehen, also sinnlos sei, ist vor allem eine Ergänzung und Ausweitung der sonst stark gerafften charakterisierenden Biographie, die Fra Petar von Mumin entwirft.

Der lange Monolog in „Autobiographie“, in dem Nikolić den Erzähler von der universalen Bedeutung seines Lebenswerkes zu überzeugen sucht, erfüllt in dieser Erzählung verschiedene Funktionen. Er bietet zunächst die notwendige Erklärung für die sonst unerklärliche aufdringliche Haltung des Richters, ferner ist er handlungsloser Höhepunkt dieser handlungsarmen Erzählung, was äußerlich schon da-

<sup>83)</sup> Wie das etwa der Schreiber des „Tagebuches eines überflüssigen Menschen“ von Turgenev tut.

durch betont wird, daß hier drei Seiten lang Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen; vor allem aber ist er von größter Bedeutung als Selbstaussage einer Person, die im übrigen nur Objekt der Aussage des Ich-Erzählers ist.<sup>84)</sup>

Eine ganz ähnliche Rolle wie der Dialog zwischen Mento und Ković in „Buffet Titanic“ spielen die Monologe Gazda Andrijas in der Erzählung „Mißhandlung“. Nach jenem ersten einleitenden Gespräch, in dem Anica noch eine schüchterne Bemerkung wagt, ist sie im folgenden nur mehr der ideale, stumme Hintergrund, vor dem Andrija sein zweites Ich in immer phantastischeren Verkleidungen in Szene setzen kann.

Die Frau bestätigte alles mit leichtem Kopfnicken und schaute ihm schweigend gerade ins Gesicht . . . Sie wußte längst, daß ihr ruhiger Blick voll demütiger Unwissenheit und sanfter Neugierde als Antwort genügte (II. 300).

Auch hier kann es eine Lösung nicht geben, denn Anica vermag es nicht, sich dieser zweiten grotesken Wirklichkeit ihres Mannes zu widersetzen. Sie können keinen Zugang zueinander haben, und es bleibt Gazda Andrija unerklärlich, warum sie ihn schließlich verläßt. Wie in „Buffet Titanic“ tritt hier der Monolog an die Stelle der fehlenden Handlung, die in bezug auf ihn nur Anfang und Ende, Eheschließung und Scheidung, bezeichnet. Das Charakteristikum und einzige Geschehen der mehr als zweijährigen Ehe bilden diese abendlichen Monologe Gazda Andrijas und die stumme Verzweiflung Anicas.

Die meisten übrigen Monologe dieser Art entsprechen entweder dem Typ des szenischen Dialogs, der eine Handlung begleitet, oder dem reflektierenden, der nur locker mit ihr verbunden ist. Die ersten sind direkt an ein bestimmtes Gegenüber gerichtet, das mehr oder weniger aktiv darauf reagiert. Im allgemeinen unzusammenhängend, häufig unterbrochen durch Bemerkungen, die die Situation zur Szene runden, sind sie aus dem direkten Zusammenhang nicht zu lösen.

Durch diese Monologtechnik erreicht die Schlußszene von „Lagerleben“ eine geradezu unheimliche Gespanntheit. Die perverse Absicht Mula Jusufs wird immer deutlicher, die Tat, der Mord an dem Mäd-

<sup>84)</sup> Siehe das Kapitel „Personendarstellung“.

chen, teuflisch raffiniert hinausgezögert — „er zog seine Worte immer mehr in die Länge“ (330). Willenlos folgt das Mädchen seinen Aufforderungen, sich zu entkleiden, bis schließlich eine dumpfe Ahnung des Kommenden in ihr verstörtes Bewußtsein dringt und ihre mechanischen Bewegungen in wilde Abwehr umschlagen.<sup>85)</sup>

Von entscheidender Bedeutung ist die Pfarrhausszene in der Erzählung „Mara Milosnica“. Mara, von Veli-paša verlassen, ausgeschlossen vom Leben der anderen und verloren im Bewußtsein ihrer Schuld, steht vor Fra Grgo und hört wie durch einen Nebel seine Worte —

— Weißt du, was du jetzt in Gottes Augen und in den Augen aller Christen bist? Schmutz, Unrat, voller Maden und Würmer! usw. (I. 436/7).

Mara weiß nun, daß ihre Sünde niemals vergeben werden kann, und mit diesem Bewußtsein lebt sie im Hause der Pamuković weiter, bis sie schließlich dem Wahnsinn verfällt.

Eine verhängnisvolle Wirkung hat Čiča Milojes ‚einseitiger Dialog‘ in „Haiduken“. Statt Stojan aufzufordern, seinen Widerstand aufzugeben, wie die Türken von ihm erwarten, beschwört er ihn, sich auf keinen Fall zu ergeben, und muß dafür mit dem Leben bezahlen. Fra Markos eindringliche Versuche, den sterbenden Mameledžija zum Christentum zu bekehren, haben den Erfolg, daß der Türke, zu schwach, sich in eine Diskussion einzulassen, statt einer Antwort auf das hingehaltene Kreuz spuckt (I. 124/5). In der Erzählung „Am Kessel“ bemüht Fra Marko sich fluchend, den betrunkenen Kezmo von seinem sorgsam gehüteten Branntweinkessel abzulenken. Auch hier löst der einseitige Dialog ein Geschehen aus. Statt einer Erwiderung schießt der Janitschar den Mönch nieder (I. 124).<sup>86)</sup>

Während diese Monologe bzw. Monologfragmente aus einer bestimmten Situation hervorgehen, zu einem bestimmten Zweck an eine bestimmte Person gerichtet sind und zumeist eine unbeabsichtigte Wirkung haben, sind die reflektierenden Monologe im Sinne eines konkreten Geschehens zwecklos, zeitlich meist nicht genau fixiert und nicht auf einen bestimmten Zuhörer gemünzt.

<sup>85)</sup> Ähnlich die Verführungsszene in „Mara Milosnica“ I. 431/2.

<sup>86)</sup> Ähnliche Monologe finden sich in „Anikas Zeiten“ I. 237, 266.

Am Ende der „Geschichte des Kmeten Siman“, am Ende seines hartnäckigen und aussichtslosen Kampfes um sein Recht, der ihn um sein Vermögen gebracht und seine Gesundheit zerrüttet hat, steht Simans großer Monolog, in dem er sich als Vorläufer einer neuen Epoche sieht, die das, wofür er erfolglos gekämpft hat, verwirklichen wird.

... es war, als spräche aus ihm nicht der Schnaps, sondern die Wahrheit selbst, die beredte, hellseherische und unerschrockene Wahrheit später Nachtstunden in der einsamen Landschaft über dem schmalen Fluß, der leise murmelte (II. 36/7).

Sein Bedürfnis, diese großen Gedanken jemandem mitzuteilen, ist so stark, daß es ihm nicht darauf ankommt, zu wem er redet —

Siman war glücklich, endlich jemand gefunden zu haben, der, schwer und völlig betrunken, wie er war, nicht davonlaufen konnte, sondern zuhören mußte, und er sprach leise zu dem anderen, der blind, stumm und steif war vor Trunkenheit (35).

Und es war ihm lieb, daß er dies alles einem Beg ins Gesicht sagen konnte und durfte, einem wirklichen Beg, sei es auch einer, der halbtot war vom Schnaps (37).

Abends nach den Zirkusvorstellungen sitzt Ćorkan mit den Kaufleuten in der Wirtschaft und redet über seine große Liebe, „die außer ihm niemand von ihnen kennen konnte“ (II. 88), über sein großes Herz — „Die ganze Ćaršija zusammengenommen hat nicht so viel Herz wie ich“ (89) — und über sein mühsames Leben („Ćorkan und die Tänzerin“). Auf dem Heimweg in sein Dorf spricht Vitomir zu seiner neuen Sense über das harte Leben und die schwere Arbeit, die sie erwartet („Sense“ II. 104/5), ingrimmig, als hätte er einen leichtfertigen Menschen vor sich.

Besonders schön ist Alidedes Abschiedsrede an seine Freunde und Schüler in Istanbul, die etwas gerafft und in indirekter Form gegeben ist —

Zu jenen, die ihm ihr Erstaunen und Bedauern darüber ausdrückten, daß er sie verlassen wollte, sprach er von der Weite und Gleichheit der geschaffenen Welt. Was ist dem Gläubigen fern? Und was kann ihm ungewöhnlich sein? Überall auf dieser weiten Welt finde sich ein wenig Schatten, soviel wie man brauche, um sich zum Gebet hinzustrecken; überall wisse man, wo Osten liege; usw. (I. 42).

Sie ist ein Bekenntnis zum Glauben, d. h. zum Geist — „denn der Gedanke sei stärker und reiner als alles andere“, eine Bestätigung all dessen, was vorher über ihn gesagt worden ist.

In diesem Zusammenhang sind auch die Briefe zu erwähnen, die nie beantwortet werden und von denen wir auch nicht erfahren, ob sie die, an die sie gerichtet sind, je in die Hände bekommen. Die einzige Ausnahme bildet Löwenfelds Brief in „Brief aus dem Jahre 1920“, worin er dem Erzähler seine Ansichten über Bosnien darlegt und seinen Entschluß, es zu verlassen, begründet.

Anikas Brief an den Erzpriester in Dobrun bedeutet den Gipfel ihres Aufbegehrens gegen die Regeln und Gesetze der Kleinstadt, gegen jede weltliche und geistliche Gewalt.

Du bist der Erzpriester von Dobrun, und ich bin das Freudenmädchen von Višegrad. Unsere Sprengel sind getrennt, und es wäre besser für Dich, wenn Du nicht an das rührtest, was Dich nichts angeht ... (I. 248).

Ledeniks Briefe an den Freund in der Erzählung „Liebe in der Kleinstadt“ spiegeln die Enge der Kasaba wider und wiederholen das Geschehen, in das er verwickelt ist, aus der Sicht des Westeuropäers (II. 109, 112, 117). Mehr informierend als charakterisierend sind die Auszüge aus den Mönchsbriefen in den Erzählungen „Am Kessel“ (I. 118/9), „Glas“ (I. 151) und „Geschichte vom Elefanten des Vezir“ (I. 284/5).

Einige Worte noch zum Gebet als der äußersten Möglichkeit des gerichteten Monologs. Obwohl hier die Dialogsituation auch theoretisch nicht mehr gegeben ist, da zumindest eine vernehmbare Antwort nicht erwartet werden kann, ist es dennoch, von der „jeweilig persönlichen Existenz eines Aussagenden her geformt“, auf ein Objekt gerichtet.<sup>87)</sup> Es ist hier also gleichgültig, ob es laut gesprochen oder als innerer Vorgang gedacht ist.

Alidedes Gebet unmittelbar vor seinem Ende ist eine lyrische Ver-

<sup>87)</sup> Käte Hamburger, a.a.O., S. 158; bei ihr heißt es allerdings umgekehrt: „Denn jedes Gebet hat mehr oder weniger den Charakter der primitiven Gebetsformel bewahrt, was eben bedeutet, daß es nicht von der jeweiligen persönlichen Existenz eines Aussagenden her geformt ist“. Sie meint jedoch nicht das Gebet in der Fiktion.

schmelzung seiner letzten quälenden Erinnerungen mit der vertrauenden Sicherheit, die in seinem Abschiedsmonolog zum Ausdruck kommt, die Aufnahme einer neuen Erkenntnis —

... bitterer und schwerer, als ich gedacht habe, ist die Sklaverei unter den Gesetzen Deiner Erde

in sein Glaubensbekenntnis —

Allerhalter, großer und einziger, seit jeher bin ich ganz mit Dir und so fest in Deiner Hand, daß ich weiß, daß mir nichts geschehen kann (I. 52/3).

Das Gebet ist gewissermaßen die innere Synthese dieser Erzählung. Für die Umwelt allerdings ist die Bedeutung eine andere, da es wie seine Erinnerungen für sie stumm bleibt. Seine Schüler sehen nur die Bewegung seiner Lippen und verharren in ehrfurchtsvollem Schweigen —

Und nach Ansicht aller war sein Tod wunderbar und heilig und mußte jeden mit Bewunderung erfüllen so wie sein Leben (53).

So bleibt der Nachwelt das äußere Bild des heiligen Mannes.

In der Erzählung „Wunder in Olovo“ bezeichnet das Gebet Anfang und Ende des Geschehens, am Anfang das Gelübde Frau Katas, barfuß nach Olovo zu pilgern und ihre kranke Tochter zu der wundertätigen Quelle zu führen —

— Ich kann nicht mehr. Gib du von zwei Schicksalen eins: mach sie mir entweder gesund oder nimm sie zu dir in den Himmel wie die anderen neun auch (I. 142);

am Ende, als das Wunder wirklich geschehen ist, nur anders als sie gehofft hatte, ihre verzweifelte Bitte, die Muttergottes möge das Kind doch lieber zu sich nehmen, nachdem die Heilung zugleich Entfremdung ist —

Denn sie wußte nur, daß das das Lächeln der Bademlić war, daß es hier keine Heilung gab und daß alles umsonst gewesen war. Und als hätte sie es kaum erwarten können, den Menschen zu entfliehen und mit der Muttergottes allein zu sein, an die sie das noch unge löste Gelübde band, kehrte sie sich dem finsternen Winkel zu und flüsterte heftig:

— Nimm sie zu dir! Nimm sie zu dir! (I. 147).

Die Antwort auf ihr erstes Gebet ist das Wunder, das sie im zweiten Gebet ungeschehen machen möchte, man könnte also fast von

einem Dialog auf zwei Ebenen sprechen, die einander nicht berühren können.

Als der Wahnsinn bei ihr ausbricht, rettet sich Mara ins Gebet —  
— Bedecke mich, liebe Muttergottes, laß mich nicht! Beschütze mich vor allen ... vor allen ... Überall haben sie mich herumgeschleppt, bei den Türken und bei den Unseren. Überall haben sie mich herumgehetzt. Ich weiß von nichts. Ich bin nicht schuld. Laß mich nicht! (I. 462).

Sie schreit es, und es scheint, als sei das Dunkel, das ihr gequältes Bewußtsein umfängt, die unmittelbare Erhörung.

In der Erzählung „Buch“ bittet der Junge vergeblich darum, sterben zu dürfen, um so den gefürchteten Augenblick, an dem er sich für das beschädigte Buch zu verantworten hat, nicht erleben zu müssen (II. 164).<sup>88)</sup>

Während in der Dialogsituation der Monolog die Möglichkeit einer Kommunikation im Prinzip offenhält und, wie wir gesehen haben, in der einen oder anderen Weise eine Reaktion niemals ausbleibt, und sei es auch nur, daß ihm gelauscht wird, geschieht das echte Selbstgespräch immer in einem Zustand der Isolation. Nach den Schlüssen, die sich aus der Betrachtung der Dialogverhältnisse bei Andrić ergaben, sollte man eigentlich meinen, daß dieses Selbstgespräch in ungleich stärkerem Maße verwendet werden müßte, um die Vereinsamung des Menschen, die aus seiner vorherrschenden Kommunikationslosigkeit resultiert, ergänzend darzustellen.

## II

Laut geführte Selbstgespräche gibt es bei Andrić außerordentlich selten. Für Fra Marko ist es eine Angewohnheit, die seinem direkten Wesen, seiner Spontaneität entspricht. Seine ratlosen Fragen am Schluß von „Beichte“ sind von leitmotivischer Bedeutung auch für die übrigen Fra Marko-Erzählungen<sup>89)</sup> —

<sup>88)</sup> Vgl. auch in „Anikas Zeiten“ I. 236 den schrecklichen Fluch der jungen Frau Ristić, der in Erfüllung geht, und in „Mara Milosnica“ I. 437/8 das Ave Maria, das Fra Grgo und Mara gemeinsam hersagen und das für sie zum Anlaß wird, Fra Grgo zu denen zu zählen, die einen ihr unverständlichen Ritus ausüben.

<sup>89)</sup> Eine Ausnahme bildet „Im Kerker“.

— Warum sündigen sie?

Er fuhr zusammen und kam zu sich, geweckt von seiner eigenen Stimme ... ganz leise und traurig wiederholte er:

— Warum sündigen sie?

Persönliches Leitmotiv, das Fazit seiner Lebenserfahrung, ist Mustafa Madžars „Bitterkeit, von der er sich zu befreien suchte, indem er sie laut aussprach“ —

— Die Welt ist voller Unflat! (I. 72).

— Ob getauft oder ungetauft: die Welt ist voller Unflat (I. 84).

Vergeblich sucht Pop Vujadin sich davon zu überzeugen, daß die Szene, die er am Morgen beobachtet hat, keine Vision war —

— Ich habe es gesehen. Es waren lebendige Männer und richtige Frauen, — sagte er halblaut zu sich selbst, trotzdem suchte er weiter fieberhaft mit den Fingern nach den Spuren und strengte sich an, mit seinen Blicken die Finsternis zu durchdringen, ob er nicht doch jene Papierfetzen entdecken könnte, die er gesehen hatte (I. 211).

Auf der Schwelle des Wahnsinns vermag er die Grenze zwischen der äußeren und seiner heimlichen Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden.

Der Monolog, mag er auch nur aus drei Worten bestehen, bezeichnet hier jedesmal eine Grenzsituation. Die persönliche Realität wird vernehmbar und damit zu einem Teil der umgebenden äußeren Realität. So handelt es sich gewissermaßen um einen vergeblichen Versuch, mit dieser Kontakt aufzunehmen.

Der innere Monolog dagegen ist zur äußeren Wirklichkeit hin immer verschlossen. Nach seinem Verhältnis zur erzählten Zeit bzw. zum Erzähler lassen sich der direkte innere Monolog, der, vom Zugriff des Autors gelöst, erzählte und Erzählzeit zur Deckung kommen läßt, der indirekte innere Monolog, als Ergebnis einer mehr oder minder starken Raffung, und die erlebte Rede, die die innige Verschmelzung von Erzähler- und Personenwort darstellt, unterscheiden.<sup>90)</sup>

Der direkte innere Monolog kann als Unterströmung ein Gespräch bzw. eine Äußerung begleiten:

... während er sich so mit seinen Bauern unterhielt, dachte er (Pop

---

<sup>90)</sup> E. L ä m m e r t, a.a.O., S. 234 f.

Vujadin) bei sich: Da, jetzt vergleichen sie mich mit meinem seligen Vater und all den Meinen (I. 218)

... wenn immer er (Mihailo) zufällig und ohne Beziehung zu ihm das Wort Messer hörte, fügte er sogleich bei sich hinzu: — Mein Messer ist bei ihr zurückgeblieben (I. 262)

Er redete, und unterdessen fragte er sich ständig, was sein Gesprächspartner von ihm hielte. Verachtet er mich? Warum gleitet sein Blick so gelangweilt über mein Gesicht, während er mir mit beleidigender Zerstreuung zuhört? — Und gleichzeitig lauschte und sprach er selbst (Ković) zerstreut, sein Blick war unster und seine Worte unsicher (II. 472).<sup>91)</sup>

Er kann ein äußeres Geschehen begleiten.

Alidede z. B. versucht seine Scheu zu überwinden und den Eltern von seinem Erlebnis zu erzählen —

jetzt, jetzt muß ich reden, jetzt werde ich ihnen sagen, was ich gesehen habe; doch als es galt, das erste Wort zu finden und anzufangen, war seine Kehle wie zugeschnürt und seine Lippen wie versiegelt (I. 46).

Sein zweites Erlebnis löst so widersprechende Gefühle in ihm aus, daß seine Gedanken sich in einen inneren Dialog verwandeln —

— Nun gut, wenn da wirklich niemand ist, wenn alles gar nicht wahr gewesen ist, warum stehst du dann nicht auf und schaust aus dem Fenster nach dem Tor? Wovor fürchtest du dich?

...

— Weshalb sollte ich aufstehen und nachschauen, wo ich doch weiß, daß da niemand ist, wo ich weiß, daß alles nur ein Traum und Hirnspinnweb ist?

...

Warum stehst du nicht auf? Warum sollte ich aufstehen?<sup>92)</sup> (I. 50).

Er kann sich aber auch nachträglich mit einem Geschehen beschäftigen: Nachdem Ćorkan seine große Liebe erlebt hat, dafür geprügelt und eingesperrt worden ist und er wieder zu sich kommt, ziehen die Erlebnisse der letzten Wochen noch einmal an ihm vorüber —

— Ach, wie sie mich alle gequält haben: die Fremde, der Vorsteher, die Kaufleute und Ibrahim Čauš. Alle! Alle!

Und er lachte laut vor Vergnügen, daß nun alles vorüber und er allein, fröhlich und frei war (II. 97).<sup>93)</sup>

<sup>91)</sup> Vgl. auch II. 78/9, 101/2, 483, 489.

<sup>92)</sup> Vgl. auch I. 51, II. 149/50, 164, 537.

<sup>93)</sup> Ebenso II. 19, 44, 77.

Schließlich kann der direkte innere Monolog eine allgemeine Situation reflektieren, wie Markos Gedanken über die verborgene Armut seiner Familie in der Erzählung „Am Ufer“, die unmerklich in den Monologbericht übergehen (II. 177/8), oder Fra Petars Gedanken über die Redseligkeit der Menschen in „Der Verdammte Hof“ (40) —

Wir sind immer mehr oder weniger geneigt, jene Menschen zu verurteilen, die zuviel reden, besonders wenn sie über Dinge reden, die sie nicht unmittelbar angehen, und wir bezeichnen sie sogar verächtlich als Klatschbasen und langweilige Schwätzer. Und dabei überlegen wir gar nicht, daß diese menschliche, allzu menschliche und häufige Schwäche auch ihre guten Seiten hat ... usw.

Diese Überlegungen sind übrigens den häufigen Erzählereinmischungen zum Verwechseln ähnlich, und wenn sie nicht zum Schluß mit der Bemerkung — „So dachte Fra Petar bei sich selbst“ — versehen wären, würde man sie gewiß für eine solche halten.

Bis auf diesen letzten Monolog handelt es sich fast immer um Fragmente aus einem angeblich längeren inneren Monolog, der, wie in „Buch“ (II. 168/9), auch indirekt weitergeführt werden kann oder zeitweise in erlebte Rede übergeht.

Auch die erlebte Rede erscheint fast ausschließlich als kleiner Ausschnitt eines größeren Gedankenflusses, dessen Essenz der Autor auf diese Weise zum Ausdruck bringt.

Bevor Djerzelez sich ganz der friedvollen Stille bei Jekaterina hingibt, erinnert er sich noch einmal seiner Niederlagen —

Noch einmal tauchte der Gedanke auf, mit dem er hundertmal eingeschlafen war, der unklare, niemals zu Ende gedachte, kränkende und jämmerliche Gedanke: Warum ist der Weg zur Frau so gewunden und versteckt und warum kann er mit seinem Ruhm und seiner Kraft ihn nicht zu Ende gehen, während alle anderen, die schlechter sind als er, ihn durchmessen? Alle, nur er streckt sein ganzes Leben hindurch in heftiger und lächerlicher Leidenschaft die Hände aus wie im Traum. Was verlangen die Frauen? (I. 31).<sup>94)</sup>

Die Frage muß offen bleiben, denn wüßte er eine Antwort, so wäre

<sup>94)</sup> Im Original heißt es: ... Zašto je put do žene tako vijugav i tajan, i zašto on sa svojom slavom i snagom ne može da ga predje, a prelaze ga svi gori od njega? Svi, samo on, u silnoj i smiješnoj strasti, cio svoj vijek pruža ruke kao u snu. Šta žene traže?

das Ziel seiner Reise erreicht. Djerzelez ist der Träumende, dem es nicht gelingt, seinen Traum zu ergreifen. In dem Werturteil „lächerlich“, das seinen subjektiven Maßstäben kaum entsprechen kann, ist der Anteil eines übergeordneten Formulierenden unverkennbar.

Für Mara ist ihre Schande so sehr Realität, daß sie automatisch jede Erscheinung ihrer Umwelt zu dieser Realität in Beziehung setzen muß. Eines Tages begegnet sie im Hof dem Bruder des alten Pamuković, Matan Boštor —

Er blieb stehen und betrachtete sie lange mit einem Blick, den sie nicht verstehen konnte, vor dem sie aber die ganze Nacht noch zitterte. Was hatten sie ihm von ihr erzählt? Was wollte er? War er geschickt, sie auszuforschen und zu strafen mit dem Blick dieser gelben Greisenaugen, die wie die Augen von Raubvögeln jeden Augenblick von den Lidern überzogen werden und die dennoch schrecklich und scharf blicken? Wenn es das nicht war, weshalb sonst hatte er sie so lange und starr angesehen? — All dies konnte sie nicht begreifen und entwirren. Sie wußte nur, daß sie nicht schlief und daß sie sich quälte (I. 454).<sup>95)</sup>

Um die Bedeutung der erlebten Rede für die Struktur der Erzählungen Andrićs im einzelnen zu klären, bedürfte es einer eigenen

<sup>95)</sup> ... Šta su mu govorili o njoj? Šta je htio? Je li poslan da ispituje i kažnjava pogledom tih žutih staračkih očiju, koje se, kao oči u grabilica, svaki čas prevlače vjedjama, a ipak strašno i dobro vide. Ako nije to, zašto je gleda tako dugo i uporno? —

Über das Problem der ‚erlebten Rede‘ im Serbokroatischen gibt es bisher keine Untersuchungen; es zeigt sich hier jedoch, daß die dieser Redeform im Deutschen eignenden Merkmale keinesfalls als allgemeingültig betrachtet werden dürfen. Während es im Deutschen als „vergegenständlichtes Selbstgespräch“ (R. P e t s c h, a.a.O., S. 382) durch die 3. Person und die Form des Präteritums ausreichend gekennzeichnet ist, stellt es sich im Serbokroatischen weniger deutlich dar. Dort die innige Verschmelzung von direkter und indirekter Rede, scheint die ‚erlebte Rede‘ im Serbokroatischen nur mehr eine Verbindung dieser beiden Redeformen zu sein, jedenfalls läßt sich nach dem, wie sie bei Andrić verwendet wird, das Gegenteil nicht beweisen (vgl. I. 49, 50, 73, 101, 169, 207, 224, 226, 305 usw. usw.). Der direkten Rede sind die Zeitverhältnisse entlehnt, der indirekten Rede die 3. Person. — „Šta je htio? ... Ako nije to, zašto ...“ im zweiten Beispiel ließe sich ohne weiteres einem direkten inneren Monolog einfügen; — „zašto on sa svojom slavom i snagom ne može da ga predje ...“ im ersten Beispiel könnte unverändert als indirekte Frage einem Verbum des inneren Vorgangs angeschlossen werden. Allerdings wird die Deutung der Verbformen beträchtlich durch die Tatsache erschwert, daß im Serbokroatischen Aorist und Präsens für die 3. Pers. Sing. zumeist die gleiche Form haben, daß wei-

Untersuchung. Wir begnügen uns hier mit einer allgemeinen Schlußfolgerung, die sich aus der flüchtigen Betrachtung der verschiedenen Möglichkeiten des inneren Monologs ergibt.

Fast in jeder Erzählung gibt es Situationen, in denen jemand über sich und sein Verhältnis zu seiner Umwelt nachdenkt. Es geschieht jedoch, abgesehen von den wenigen oben angeführten Beispielen, so gut wie nie, daß der Autor seinen Personen gestattet, ihren Gedanken freien Lauf zu lassen. Fast immer ist er anwesend, wählt das Wichtigste aus und formuliert es selbst. Das Wort Denken — *misliti*, *misao* — spielt eine große Rolle — z. B.:

Aljo dachte lange solche und noch viele andere ungewöhnliche Gedanken, und jeder endete schließlich in einer Sackgasse, ungelöst (I. 306).

oder:

Auch an Alibeg dachte Gazda Jevrem manchmal ... aber auch an ihn dachte er ruhiger und ohne den anfänglichen finsternen und ohnmächtigen Grimm. Im Gegenteil, je häufiger und mehr er an ihn dachte, desto mehr gewöhnte er sich an ihn ... (I. 353).<sup>95a)</sup>

---

terhin das historische Präsens in der Epik eine ungleich größere Rolle spielt als im Deutschen etwa, und außerdem, daß auch das Futur anstelle des Präteritums verwendet werden kann (vgl. Brabeč-Hrašte-Zivković, Gramatika hrvatskoga ili srpskog jezika, Zagreb 1952, S. 229), weshalb oft kaum zu unterscheiden ist, wann es sich um erlebte Rede und wann um Monologbericht handelt. Einen Hinweis kann hier die Zeichensetzung geben, Frage- und Ausrufezeichen sprechen für die erlebte Rede.

Für die Annahme, daß die Vergangenheitsform nicht unbedingt als Voraussetzung für die ‚erlebte Rede‘ empfunden wird, spricht auch Dragiša Živkovićs Definition des „doživljeni govor“ (in seiner „Teorija književnosti“ (Sarajevo 1958, S. 178), die nur die besondere personale Struktur erwähnt. Nach seiner Darstellung liegt ‚erlebte Rede‘ vor, „kada se indirektni govor ličnosti u pripoveci ili romanu pretvara u direktni, ali iskazan u trećem licu“.

Als Beispiel führt er einen Satz aus Davičos Roman „Pesma“ an, einmal in indirekte Rede umgeformt, einmal als authentisches Beispiel für „doživljeni govor“:

- 1) „Ana je mislila da će je Mića, pošto je takav, razočarati, da će joj naneti bol i izmrcvariti je, i da će njena ljubav, ne, ta njena želja, biti uzaludna“ —
- 2) „A pošto je takav, a takav je, Mića će je razočarati, naneće joj bol, i izmrcvariti. I zašto onda sve to, njena ljubav, ne, ta njena želja, zašto sada?“

<sup>95a)</sup> Ebenso I. 113, 117/8, II. 19 usw.

Mögliche Ansatzpunkte für die Technik des „stream of consciousness“ werden nicht ausgenutzt, z. B.:

Manchmal dachte er wie ein Kind an Einzelheiten ohne Ordnung und Zusammenhang. Er dachte zum Beispiel, daß ihm vielleicht leichter zumute wäre, wenn er nicht in jener Nacht das Messer in Krstinicas Händen zurückgelassen hätte ... (I. 262).

In den Erinnerungserzählungen in „Tod im Sinankloster“, „Tepich“ und „Am Ufer“ werden bis auf wenige Stellen in der letzten Erzählung die Erinnerungen aus dem Bewußtsein des Trägers gelöst und die Begebenheiten im Augenblick ihres Geschehens verfolgt. Wo hier Formen des inneren Monologs verwendet werden, sind sie zeitlich an das Geschehen, nicht an den Augenblick des Erinnerns gebunden.

Der individuelle Denkvorgang wird durch die Beschreibung der Gedanken ersetzt. Sie werden von ihrem Ursprung abstrahiert, so daß sich ihre ursprüngliche Form in den seltensten Fällen rekonstruieren läßt, und in den Erzählervortrag hineingenommen.

Wichtig für die Zeitgestaltung sind in Andrićs Erzähltechnik die Tendenz, dort zu raffen, wo die Personen die Möglichkeit hätten, zwanglos ihre innere Welt zu offenbaren, und die Tatsache, daß die Erzählzeit auch dort nicht überdehnt wird, wo Dialoge und innere Gedanken nebeneinander herlaufen. In „Buffet Titanic“ wird das Gespräch ausdrücklich durch Pausen unterbrochen, in denen jeder seinen Gedanken folgt. Vitomir gewinnt durch sein zerstreutes „ja, ja“ Zeit, um besser nachdenken zu können, und die Gespräche mit den Bauern, während derer Pop Vujadin überlegt, daß sie ihn nun mit seinem Vater vergleichen, werden nur erwähnt, nicht dargestellt.

Für die Personendarstellung bedeutet diese Monologtechnik einen Verzicht auf Unmittelbarkeit. Je persönlicher eine Aussage ist, um so unmöglicher ist es, diese unverhüllt zum Ausdruck zu bringen. So läßt sich also die Feststellung der persönlichen Kontaktarmut dahingehend modifizieren, daß diese Menschen auch zum Leser hin geschlossen bleiben. Der Autor fungiert als Medium.

## FÜNFTES KAPITEL

### Personendarstellung

Es gibt eine besonders schwierige Aufgabe bei der Schaffung eines Porträts, ein großes Problem für den Künstler: er muß die Gestalt aus allem, was sie umgibt und was sie an die Menschen und die Umgebung bindet, herauslösen ... Wir verfolgen den ganzen Schicksalsweg des Modells noch einmal, nur in umgekehrter Richtung, bis wir den Menschen, auf den wir unseren Blick geworfen haben, ins Freie geführt haben, wo er mutterseelenallein ist wie auf einer Hinrichtungsstätte. Und erst hier schaffen wir ihn von neuem (Gespräch mit Goya, S. 8).

Goya meint zwar, diese notwendige „Befreiung des Menschen“ sei speziell ein Problem der bildenden Kunst, denn der Schriftsteller, der eine Figur in ihrer Besonderheit hervorheben wolle, sei gezwungen, die Beziehungen zur Umwelt mitzugestalten. Doch ist diese Definition des Porträts, die der Dichter den Maler aussprechen läßt, trotz gewisser Einschränkungen, die aus den besonderen epischen Gegebenheiten resultieren, in hohem Maße aufschlußreich für die Behandlung der Personen in den Erzählungen Andrićs.

#### *A. Perspektivische Struktur*

Die Mittel der Personendarstellung werden in erster Linie durch die perspektivische Struktur der Erzählung bestimmt, die darüber entscheidet, ob die objektive Erscheinung oder ein subjektives Bewußtsein im Vordergrund steht. Den drei möglichen perspektivischen Methoden folgend haben wir uns mit drei verschiedenen Personengruppen zu beschäftigen:

1. den Personen, die Gegenstand der einfachen Erzählung bzw. Objekt der personalen Erzählung oder der Icherzählung sind,
2. den Personen, die als kontrollierendes Bewußtsein der personalen Erzählung fungieren, und
3. den verschiedenen Icherzählern.

## I

Die erste Gruppe ist entschieden die umfangreichste. Da es uns jedoch nicht um eine genauere Untersuchung der verschiedenen einzelnen Möglichkeiten und Erscheinungsformen geht, was in Anbetracht der personalen Vielfalt dieser Welt viel zu weit führen würde, als vielmehr darum, die gemeinsamen Züge aufzuzeigen, möchten wir versuchen uns kurz zu fassen. Vereinfachungen lassen sich dabei nicht vermeiden.

Als wesentlichster Faktor der Darstellung erweist sich die Besonderheit des Zeitverständnisses. Die Einschränkung der zeitlichen Bewegung, die erst den Kontakt mit der Umwelt ermöglicht, d. h. in der Auseinandersetzung mit der Umwelt die Besonderheit einer Person greifbar werden läßt, bringt es mit sich, daß die persönlichen Ausdrucksmöglichkeiten begrenzt sind. Es ist bei Andrić vor allem die sehr sparsame Verwendung des Dialogs, überhaupt der direkten Rede, wie auch die Tatsache, daß es sich in den Erzählungen eher um Zustände als um Ereignisse handelt, was eine Selbstdarstellung weitgehend verhindert. Da so die Gestalt nicht als Ergebnis eines Prozesses verstanden wird, in dem sie sich stufenweise enthüllt, bis sie als Ganzes vor uns steht, muß sie bereits als besondere gekennzeichnet sein, ehe sie in Beziehung zur Umwelt gesetzt werden kann, wobei der Ausdruck Beziehung auch durch Beziehungslosigkeit ersetzt werden könnte. Sie wird bereits als Ganzes eingeführt, ihre Möglichkeiten zumindest so weit angedeutet, daß die eventuell folgende Handlung kaum mehr ist als eine Illustration, die nachträgliche Bestätigung einer gestellten Diagnose. Diese Art der „Blockcharakterisierung“ (nach Wellek-Warrens Terminus) ist die am häufigsten angewandte Methode bei der Einführung der Personen, Nebenpersonen nicht ausgenommen. Von Unterschieden hinsichtlich des Umfangs, der Akzentsetzung, der Einbeziehung der Vorgeschichte abgesehen, vollzieht sie sich fast immer nach dem gleichen Schema. Wir können uns daher mit wenigen Beispielen begnügen.

Bevor wir Fra Marko in seiner Auseinandersetzung mit den Türken im Gästehaus des Klosters erleben, erfahren wir in einer Art Steckbrief alles, was seine besondere Persönlichkeit ausmacht — Her-

kunft, Erziehung, hauptsächliche Beschäftigung, seine Beurteilung durch die Vorgesetzten, eine Beschreibung seiner ungeschlachten äußeren Erscheinung, schließlich seine seelische Disposition, die „Augenblicke der Verzückung“, in denen der sonst so Schwerfällige „alles verstehen und mit Gott selbst klar und freimütig reden kann“ (I. 54—57).

Veli-pašas Steckbrief, der an Ausführlichkeit nichts zu wünschen übrigläßt, legt besonderen Wert auf die Wirkung der Zeit —

Er ergab sich immer mehr dem Alkohol, nur daß er jetzt ganz im geheimen und ganz allein trank. Er war noch schweigsamer und noch jähzorniger als früher. Obwohl noch immer schlank, war er voller geworden. Sein Haar war an den Schläfen von grauen Fäden durchzogen usw. (I. 401 f.)

und auf die Indifferenz seiner Umgebung gegenüber —

mit dem gleichen zerstreuten und abwesenden Blick sah er über alle hinweg, er vergaß alles und hörte niemandem zu, während er mit gespanntem Gesichtsausdruck lauschte, wie etwas in seiner linken Wange langsam bohrte (404).

Džemos Vorstellung konzentriert sich ganz auf seine äußere Erscheinung, sein Auftreten, seine eigentümliche Art zu sprechen (I. 182/3), und in dieser zusammenhängenden Charakterisierung kommt seine tyrannische Unberechenbarkeit überzeugender zum Ausdruck als in den Beispielen, die im folgenden davon gegeben werden (184 ff.).

Bei den Personen, die durch einen Ich-Erzähler vorgestellt werden, muß die Betonung natürlich auf der äußeren Gestalt liegen, aber gerade in diesen Fällen wird deutlich, wie die seelische Beschaffenheit, die das weitere Verhalten diktiert, wenigstens andeutungsweise schon in der Einführung enthalten ist.

Betrachten wir Professor V. in „Zeichen“ —

Mir gegenüber saß ein Mann, der sich mir als Professor V. vorgestellt hatte. Dem Gesichtsausdruck, seiner Kleidung und seiner ganzen Haltung nach stand er ziemlich in Einklang mit allem, was mich umgab. Er war ein Mann mittleren Alters mit stillen, traurigen blauen Augen, schlecht rasiert, mit unregelmäßig gestutztem, vorzeitig ergrautem Schnurrbart, nicht gerade ärmlich, doch nachlässig gekleidet. Alles saß oder hing an ihm lose und wie von ungefähr, wie bei einem Blinden (II. 276).

Diese letzten Worte sagen eigentlich alles. Wir haben es mit einem „Blinden“ zu tun, einem Menschen, der die Wirklichkeit nicht sehen kann, der zu ihr ebenso wenig ein Verhältnis hat wie zu seiner Kleidung. Seine Geschichte kann danach kaum noch überraschen.

Oder nehmen wir Nikolić, den Helden von „Autobiographie“ —

Er hatte die würdevolle und traurig-feierliche Haltung eines Mannes aus bürgerlichen Kreisen, der sich anschickt, Beileid auszusprechen oder entgegenzunehmen. Seine großen Hände waren knotig und greisenhaft ... Diese beiden Hände aber waren immer zusammengelegt, entweder mit aneinandergedrückten Handflächen oder verschlungenen Fingern, wie das bei Menschen der Fall ist, die vergeblich einen Halt in der Welt suchen und, weil sie ihn irgendwo finden können, sich selbst bei der Hand ergreifen müssen. Seine Augen waren blau-grün und klar ... Augen, wie man sie bei Besessenen sieht, die mit ihrem Blick mehr das mitteilen wollen, was sie in sich selbst tragen, als daß es sie danach verlangte, umherzuschauen und etwas über den Gesprächspartner zu erfahren (II. 510/11).

Ein Mensch also, der den Halt, den die Welt ihm nicht bieten kann, in sich selbst finden muß; ein Besessener, den die Umwelt nicht interessiert, die er aber dennoch nicht entbehren kann, weil er ihre Anerkennung braucht.

Manchmal erscheint die Charakterisierung aufgeteilt als Folge von Zuständlichkeiten.

So sehen wir von Anika zunächst die ungeschickte äußere Erscheinung des Kindes (II. 217), dann die langaufgeschossene verwandelte Halbwüchsige, die in der Kirche die Blicke der Leute auf sich zieht (218), das Mädchen, das in die Betrachtung ihres jungen Körpers versunken ist (219), die launische Schönheit, von deren Verheiratung die Leute zu reden beginnen (220/1). Ihre entscheidende Begegnung mit Mihailo wird als fast wortloses Bild gegeben, in dem die beiden sich bewegungslos gegenüberstehen und einander anschauen (230/1). Als unbewegtes, schweigendes Bild beherrscht sie die Vorstellung Jakšas (246) und erscheint sie in den Augen des Kajmekams (247). Als „unbewegliches Bild“ beherrscht sie die Messe in Dolac (252/3), und schließlich erleben wir nicht, wie sie ermordet wird, sondern sehen sie als Tote (267).

In mehreren Versionen erfolgt die Darstellung Dželaludin-pašas.

Hier ist die Reihenfolge zwar etwas ungewöhnlich, da — bevor er selbst erscheint — seine Grausamkeit an verschiedenen Beispielen illustriert wird, doch sind diese dafür doppelt distanziert als von unbekanntem Dritten berichtete Vorgeschichte bzw. als Geschehen, von dem man gehört hat, für das es aber keine Zeugen gibt (I. 274/5, 276, 278). Ein Entwurf seiner äußeren Erscheinung wird anlässlich des Empfanges der „ersten Leute“ gegeben, wobei der „puppenhaften“ Starre seiner Gesichtszüge eine ausführliche Beschreibung gewidmet ist (277). Diese besondere „Unmenschlichkeit“ weist auf das folgende hin. Er wird unsichtbar; an seine Stelle tritt der Elefant, und Aljo, der es nicht wagt, ihn aufzusuchen und die Beschwerden der Kaufleute vorzubringen, erfindet statt dessen eine Geschichte, in der er dem Vezir gegenübertritt. Von seinem persönlichen Leben erscheint nur noch einmal ein bildhafter Ausschnitt, der ihn „versunken und bewegungslos“ mit seiner Sammlung von Schreibfedern zeigt (286/7).

Maras Gestalt prägt sich dem Leser vor allem in drei Bildern ein. Zuerst ist es eine erstarrte Bewegung, in der Veli-paša sie entdeckt —

Kniend und auf eine Hand gestützt, langte sie mit der anderen nach einem Gefäß auf dem Boden. Als sie das Rufen der Soldaten und das Getrappel der Bauernpferde hörte, hob sie den Kopf, und der Pascha sah sie so ausgestreckt auf dem Ladentisch liegen und schaute bewundernd in ihr rundes, kindliches Gesicht und ihre klaren Augen (I. 405).

Das zweite Bild mutet wie die Beschreibung eines Gemäldes an, in dem der Pascha ihre eigenartige Schönheit festgehalten hat —

Sie hatte große taubengraue Augen vom verhaltenen Glanz des Porzellans, die sich nur selten und langsam bewegten. Sie hatte ganz helles, schweres und festes Haar, wie man es selten bei Frauen dieser Gegenden sieht. Ihr Gesicht und ihre Arme waren von winzigen, hellen Härchen bedeckt, die man nur in der Sonne bemerken konnte. Ungewöhnlich an ihr war, daß ihre Haut auch an den Stellen, die nicht ständig mit Luft und Licht in Berührung kamen, nicht eintönig weiß und fad war, wie sonst bei blonden Frauen, sondern daß ihr ganzer Körper diese helle, etwas rötliche Farbe hatte, die nur mit den Schatten in den Vertiefungen oder mit dem ungleichmäßigen, heftigen Strömen des Blutes wechselte, was sie noch etwas dunkler erscheinen ließ. Sie hatte ganz kindliche, kurze und rosige Hände (406).

Zuletzt wird der rasche Verfall ihrer äußeren Hülle gezeigt, nachdem ihr Bewußtsein erloschen ist (463).<sup>95b)</sup>

Manchmal wird die Blockcharakterisierung so weit ausgedehnt, daß sie sich einer selbständigen Erzählung nähert, sogar als solche ausgegeben wird. Ein Beispiel ist die Geschichte Vujadins, die, ergänzt durch Hinweise auf Erscheinung und Wesen seines Vaters und Großvaters, abwechselnd Schilderung seiner äußeren Erscheinung und innere Analyse ist (I. 204—213). Auch die Vorgeschichte des Stjepan Ković, in der sein Verhalten gegenüber Mento Papo erklärend vorbereitet wird (II. 468—480), und die Darstellung des Karadjoz, die ganz außerhalb der Beobachtungsgrenzen Fra Petars und außerhalb der erzählten Gegenwart des „Verdamnten Hofes“ durchgeführt ist (17—30), können als etwas dynamischere Versionen dieser Methode bezeichnet werden. Zur eigenen Erzählung wird sie in „Familienbild“ und in Fra Petars Bericht vom Leben des Mumin in „Glas“.

Im allgemeinen aber herrscht das Bestreben vor, die Personen in einem zeitlichen Vakuum zu zeichnen, in absoluter Bewegungslosigkeit, die sich auch auf den Erzählstil überträgt, denn wo die Verben der Bewegung fehlen, läßt sich eine gewisse Eintönigkeit nicht vermeiden. Um dies deutlich zu machen, geben wir die Beispiele hierzu in möglichst wörtlicher Übersetzung —

Das ist jetzt ein kräftiger und schwerer Mann mit großem Kopf. Große braune Augen, Augen, die alles wissen und nur einen Blick haben ... (I. 324)

Das ist ein stattlicher, schon etwas beliebter Mann (I. 363)

Das ist ein Schatten von einem Mann, ein lasterhafter Mensch ... (I. 301)

Das war ein Greis mit dichtem Haar und mächtigem Bart ... Heftig, gewalttätig und streng ... (I. 206)

Das war ein hellhäutiger, schmaler und hochgewachsener Junge mit lachenden, schönen Augen, aber ganz schwachsinnig ... (I. 217)

Das war ein kräftiger Mann mit vorzeitigen Falten in dem dunklen Gesicht ... mit einem Hals, der in seinem Ansatz breiter wurde ... mit mißtrauischem, finsterem Blick ... (I. 394)<sup>96)</sup>

oder —

<sup>95b)</sup> Vgl. auch Mustafa Madžar I. 68, 69, 84; Zigeuner Huso II. 224, 225.

<sup>96)</sup> Serbokroatisch „To je ...“ bzw. „To je bio ...“.

Er war ergraut, gebückt und halb erblindet vom vielen Lesen ...  
(I. 42)

Er war grobknochig, hager und hochgewachsen, mit unverhältnismäßig langen Beinen und Armen ... (I. 416)

Er war ein kleiner, aber kräftiger Junge, von dunkler Hautfarbe, mit schneeweißen und von Natur aus lückenhaften Vorderzähnen, lebhaft, beweglich ... (II. 191)<sup>97)</sup>

usw. usw.

Ob es sich um Haupt- oder Nebenfiguren handelt, immer wieder ist es ein ganzer Katalog von Erscheinungsmerkmalen, die oft in ermüdender Regelmäßigkeit abgehandelt werden.

Eines der wichtigsten Requisiten sind die Augen, bei denen es weniger auf die Farbe als auf den Ausdruck ankommt. Sie können lebhaft, ruhig, alt, unkindlich, finster, traurig, dreist, klug, spöttisch, ausdruckslos, blicklos, erloschen, merkwürdig, kühn, gefährlich leuchtend oder voller Mißtrauen und Trotz sein.

Djamils feucht und fiebrig glänzende blaue Augen sind der erste Hinweis darauf, daß seine Erscheinung nur eine zufällige Hülle ist, die sich nicht einprägen darf, da sie seiner eigentlichen Existenz im Wege steht —

Es gibt solche Menschen, die sich einer Eigenheit schämen oder sich davor fürchten, die etwas verbergen wollen. Und sie sind deshalb immer bemüht, mit ihrem Blick den Blick des anderen an sich zu ziehen und festzuhalten, mit dem Wunsch, ihn an seine Augen zu binden und ihn so daran zu hindern, weiter zu gehen und ihre Gesichtszüge, Teile ihres Körpers oder ihre Kleidung näher zu betrachten und zu untersuchen (33/4).

Ein Blick ist die einzige direkte Beziehung, die es zwischen Mila und Prelac gegeben hat (II. 120/1).

Die ganze Kraft des gelähmten, körperlich hilflosen Gazda Jevrem konzentriert sich in seinem Blick (I. 324, 326, 334, 357). Karadjoz' Augen beunruhigen die Häftlinge stärker als die schärfsten Verhöre, da sie sich vor ihrem Blick bloßgestellt und bedroht fühlen —

Das Spiel der Augen in diesem Gesicht war eine der großen Künste des Karadjoz. Das linke Auge war gewöhnlich fast völlig geschlossen, doch fühlte man durch die Lider hindurch seinen aufmerksamen, messerscharfen Blick. Das rechte Auge aber war weit geöffnet und

<sup>97)</sup> Serbokroatisch „Bio je ...“.

groß. Es schien ein eigenes Leben zu führen und bewegte sich wie ein Reflektor. Es konnte unglaublich weit aus seiner Höhle heraustreten und sich ebenso rasch wieder in sie zurückziehen. Es griff sein Opfer an, forderte es heraus, brachte es in Verwirrung, nagelte es auf seinem Platz fest und drang in die verborgensten Winkel seiner Gedanken, Hoffnungen und Pläne ein (21).

Der Inhalt der Beichte des Haiduken läßt sich nur indirekt an Fra Markos Miene ablesen —

was das sonst einfache Bauerngesicht des Mönchs völlig verändert hatte, war ein neuer, erstarrter, vor Furcht, Verständnislosigkeit und hilflosem Mitleid leicht schielender Blick. Seine weitgeöffneten Augen sahen nichts (I. 97).

Die einzige Bewegung in der Begegnungsszene zwischen Anika und Mihailo liegt in Anikas Augen, die verraten, was in ihr vorgeht, und in denen er ihre elementare Weiblichkeit erkennt, die seine mühsam erkämpfte Ruhe bedroht —

... ihr Blick wurde immer schärfer und klarer und der Glanz darin immer lebhafter und stärker ... das war ein Blick, den er kannte, den er damals im Han gesehen hatte und von dem er später oft geträumt hatte ... Es war Krstinica, die ihn mit dem Blick eines wilden Tieres anschaute, einem Blick voller leidenschaftlicher und unbekannter Absichten, vor denen man fliehen mußte, wenn man auch niemals weit genug fliehen konnte ... die Augen ließen ihn nicht los, sondern glühten vor ihm unverändert und unbeweglich ... (I. 231).

Ein anderer wichtiger Bestandteil der Charakterisierung ist das Lächeln, das, höchst selten Ausdruck von Heiterkeit, zumeist eine negative Färbung hat als spöttisches, unangenehmes, krampfhaftes oder unaufrichtiges Lächeln. Hinter einem Lächeln suchen Ljoljo und Vitomir ihre innere Unsicherheit zu verbergen (I. 86, II. 79). Ein stumpfes, sinnliches Lächeln ist das unverkennbare Merkmal der Familie Bademlić (I. 141, 147). Ein dreistes Lächeln begleitet leitmotivisch den triumphierenden Zigeuner Hedo (II. 225, 227, 229, 230, 231, 232), und wie etwas Fremdes liegt ein dünnes Lächeln auf dem Gesicht Djamils (56).

Eine positive Qualität scheint ihm paradoxerweise gerade da zu eignen, wo es ausdrücklich fehlt:

Mustafa Madžar und Džemo sind „finster ohne ein Lächeln“ (I. 69, 182), auf Dželaludin-pašas Gesicht gibt es „nicht die Spur

eines Lächelns“ (I. 277), Gazda Jevrems unbewegliche Lippen „kennen kein Lächeln“ (I. 324), Stjepan Ković ist „düster und einsam, ohne Freunde und ohne ein Lächeln“ (II. 474), und auf Karadjoz' dunkelglänzendem Gesicht hat „niemals jemand ein Lächeln gesehen, selbst dann nicht, wenn sein ganzer Körper von schwerem, innerem Lachen geschüttelt wurde“ (21).

Ausdrucksvoll sind auch die Hände bzw. Arme.<sup>98)</sup>

Jeder Auftritt Gazda Andrijas ist von ausholenden Bewegungen seiner großen, knotigen Hände begleitet (II. 302, 304, 307, 315, vgl. Nikolić II. 510, 517, 521/2).

Djerzelez, der „Mann der Tat“ (I. 9), vermag mit seinen Händen mehr zu sagen als mit Worten; insbesondere eine Bewegung ist es, die als eine Art körperliches Leitmotiv fungiert —

Jeden Augenblick fehlte ihm ein Wort ... und dann breitete er seine langen Arme aus (9)

selig breitete er die Arme aus (9)

er breitete die Arme aus und ging auf Zemka zu (20)

mit ausgebreiteten Armen und fast hüpfend ging er auf sie zu (25) — eine Bewegung, die gleichzeitig sinnliche Leidenschaft und Hilflosigkeit bedeutet.<sup>99)</sup>

Alidedes Hände sind „ruhig, weiß und ewig jung wie bei allen Menschen, die keusch leben“ (I. 42).

Einem Mitgefangenen Fra Petars sollte die rechte Hand abgehauen werden, weil er damit etwas gegen die türkischen Behörden geschrieben hatte, und er hütet sie nun wie eine Kostbarkeit, die er verloren und wiedergefunden hat (I. 139). Mit Hilfe von Handbewegungen wird der Beginn der Beichte, bzw. Fra Markos Anstrengungen, den Haiduken dazu zu überreden, ins Optische übersetzt —

alle Augenblicke hob er die Hände, einmal nur eine, einmal beide. So waren abwechselnd seine Hände in der Luft zu sehen, einmal mit gespreizten Fingern wie bei jemandem, der einem anderen wütend etwas beteuert, dann wieder zu großen, zornigen Fäusten geballt. Wenn sie jemand von weitem so nebeneinander hätte sehen können, ihre Bewegungen beobachtet hätte, ohne daß er dabei ein Wort vernommen hätte, dann hätte er geglaubt, daß dort Haiduken

<sup>98)</sup> Im Serbokroatischen bedeutet *ruka* sowohl „Hand“ als auch „Arm“.

<sup>99)</sup> Vgl. den Kadi (322) und das Mädchen (330) in „Lagerleben“, Čelebi Hafiz (135) und Jakša (I. 252).

dabei wären, ihre Beute zu teilen und über die Anteile zu streiten (I. 92/3).

Als einen wesentlichen Zug der Charakterisierung können wir festhalten, daß in jeder Aussage, die über eine Person gemacht wird, zugleich auch ein Kommentar enthalten ist, so daß der Begriff „objektiv“ selbst in der einfachsten Beschreibung nicht ganz zutreffend ist. Oft genug bleibt dieser Kommentar nicht auf den persönlichen Bereich beschränkt, wie das etwa durch Hinweise auf Vorleben, Familiengeschichte, besondere Gesten usw. geschieht, er kann auch durch vergleichende Einbeziehung einer außerindividuellen Ebene gegeben werden.

Überaus häufig sind solche Wendungen, in denen persönliche Besonderheiten als Ausdruck einer allgemein-menschlichen Verhaltensweise gedeutet werden oder diese umgekehrt dazu dient, eine besondere Verhaltensweise zu charakterisieren, z. B.:

im Gespräch war er ungeschickt, alle Augenblicke fehlte ihm ein Wort, wie das bei Tatmenschen zu sein pflegt (I. 9)

sein Gesicht war bleich, aufgedunsen und böse wie bei einem Menschen, der zu allem fähig ist (I. 21)

er wollte diesen Augenblick ohne Gedanken und Wünsche ausdehnen, um dann desto besser wieder anzufangen wie jemand, dem der Tag nur eine kurze Pause ist und der weiter reisen muß (I. 25)

er sprach undeutlich, kurz und widerwillig wie jemand, der weder Hoffnung noch Aussicht hat, sich verständlich zu machen, und dem nichts daran liegt, seinen Gegner zu überzeugen (I. 93)

er ließ die Hände sinken wie jemand, der sich ganz seiner Erschöpfung hingibt (I. 97/8)

er war einer jener Menschen, die sich selbst und den anderen zur Last fallen und die von der Geburt bis zum Tode einen schweren Gedanken mit sich herum zu tragen scheinen (I. 239)

er hatte die Augen eines Menschen, der weiß, was er will (II. 159).

Solche Beispiele lassen sich beliebig fortführen.

Sie finden sich zu häufig, als daß man sie einfach als stilistische Eigentümlichkeit abtun könnte. Vielleicht ist es nicht übertrieben, wenn man darin eine Art Flucht in die Sicherheit einer allgemeinen Erfahrung erblickt. Diese Wendungen bedeuten einerseits eine Erleichterung für den Autor, der sich dadurch, daß er an die Menschenkenntnis des Lesers appelliert und ihn auffordert, die Vorstellung

aus seiner Erfahrung zu ergänzen, eine individuelle Modifizierung dessen, was er sagen will, erspart. Andererseits ist das Allgemeine auch ein Mittel, die Glaubwürdigkeit der besonderen Personen zu steigern und die Aussage mit einem gewissen Anschein von Allgemeingültigkeit auszustatten, eine Tendenz, die wir schon mehrmals bemerkt haben.

Eine andere Möglichkeit deutender Ausweitung bietet der Vergleich, der ebenfalls auffallend häufig verwandt wird. Es ist interessant, daß es, von wenigen Ausnahmen abgesehen, immer wieder Tiere sind, mit denen die Personen assoziiert werden.

Zum Teil handelt es sich nur um einfache Übertragungen: Personen sind —

böse wie ein Luchs (I. 27, 108)

lautlos, flink, lebhaft wie ein Wiesel (I. 28, 332, „Der Verdammte Hof“ 21)

unschuldig wie ein Lamm („Der Verdammte Hof“ 52)

schwarz wie Fliegen (I. 66)

steif oder glatt wie ein Fisch (I. 116, 79)

Jelenka singt wie eine Grille (I. 267)

Die Travniker sind sich ähnlich wie ein Schaf dem anderen (I. 216)

Wie Bienen kommen und gehen die Frauen (I. 448).

Zur Erntezeit gleichen die Olujaci einem in Aufruhr geratenen Bienenstock, und wie Ameisen ihren zertretenen Ameisenhaufen, bauen sie ihr niedergebranntes Dorf wieder auf (I. 395, 400). Tiger, Hund, Kaninchen, Hase, Made, Schnecke, Spinne, Vogel, Wespe, Pferd leihen ihr Aussehen, ihre Eigenschaften oder Bewegungen. Diese Vergleiche bleiben durchaus im Rahmen des Gewöhnlichen und zeichnen sich nicht immer durch besondere Bildkraft aus.

Zum Teil aber greift ihre Bedeutung auch tiefer, da nämlich, wo das Tier nicht als Besonderes überschaubar gedacht ist, sondern als instinktive, elementare Natur, als „wildes Tier“ — zverka oder zver<sup>100)</sup> — oder einfach als „das Tier“ — životinja.<sup>101)</sup>

Die Frau, die Alidede vom Fenster aus beobachtet, rennt „wie ein gehetztes Wild“ (I. 49), Mihailo fühlt sich „verdammt und wie ein gehetztes Wild“ (I. 227). Anika und Mihailo starren sich an „wie

<sup>100)</sup> 17 Beispiele.

<sup>101)</sup> 8 Beispiele.

zwei wilde Tiere, die im Dunkel des Waldes aufeinander stoßen und voneinander nur die Pupillen sehen“ (II. 231), und Mihailo weicht zurück „wie ein wildes Tier, das man in die Enge getrieben hat“ (II. 231). Margita winselt „wortlos wie ein Tier, das sich nur noch mit seiner Stimme wehren kann“ (II. 382). „Langsam wie ein wildes Tier“ beginnt Ković sich zu erheben (II. 491). Hafiz bewegt den Kopf „wie ein wildes Tier, wenn es schnuppernd die Luft einzieht und das Wetter vorausfühlt“ (I. 131).

Dieses Tier mag in gewisser Weise als Projektion der menschlichen Situation gedeutet werden, die man, in grober Vereinfachung allerdings, als Existenz in einem Raum bezeichnen könnte, wo die Vielzahl möglicher Lebensäußerungen auf ihre elementaren Grundkräfte zurückgeführt erscheinen. So jedenfalls versteht und interpretiert sie Goya, dem Andrić manches in den Mund legt, was mehr eine Stellungnahme zu seinem eigenen Werk ist —

Alle menschlichen Bewegungen leiten sich von der Notwendigkeit des Angriffs oder der Verteidigung her. Diese beiden sind ihre grundlegende, in den meisten Fällen vergessene, eigentliche und einzige Ursache und Triebfeder. Es liegt aber im Wesen der Kunst, daß sie nicht tausend kleine Bewegungen schildern kann, die jede für sich weder düster noch unheilvoll sind. Jeder Künstler jedoch, der das malen will, was ich gemalt habe, ist gezwungen, eine Bewegung darzustellen, die die Summe aller dieser zahlreichen Bewegungen ist; diese neue Bewegung trägt notwendig und unvermeidlich den Stempel ihres wahren Ursprungs, Angriff und Verteidigung, Wut und Angst.

Gespräch mit Goya (7).

## II

Wo wir die Gestalt lediglich in ihren Reaktionen auf das durch ihre Beobachtung vermittelte Geschehen um sie erleben, ist die Distanz so gering, daß anstelle der objektiven Erscheinung das von einer durchsichtigen Hülle umgebene Bewußtsein ihre Existenz bestimmt. Dieses dramatisierte Bewußtsein muß als einziger Beweis für ihre Existenz gelten.

Bei Vitomir, dem Helden der Erzählungen „Unter der Buche“ und „Sense“, erfolgt die Charakterisierung allein durch seine Reflexionen über seine häuslichen Verhältnisse (II. 77/8) und seine Erlebnisse in

der Stadt (78—80) bzw. seine innere Auseinandersetzung mit dem Händler und der Sense, die er nach langem Zögern endlich ersteht (99—105). An dem ihm unverständlichen und verlogenen erscheinenden Gebaren der Städter erweist er sich als der Typ des unbeholfenen und von tiefem Mißtrauen gegen Glanz, Worte und Händler erfüllten Bauern, der sich erst stark fühlt, wenn er mit sich allein ist (II. 103) — am stärksten da, wo es ihm gestattet ist, die Wirklichkeit nach seinen eigenen Wünschen — im Traum — neu zu schaffen (II. 81/2).

Als Dramatisierung seiner Eindrücke erleben wir auch den „Spaziergang“ Professor V.s, eines älteren alleinstehenden Herrn, der beim Anblick eines jungen Mädchens seine weise Distanziertheit dem Leben gegenüber vergißt und sie wie besessen durch die ganze Stadt verfolgt. Nur die Personen, denen er dabei begegnet, können auf der Bildfläche erscheinen. Um ihn selbst sichtbar werden zu lassen, bedarf es des Spiegels —

In dem großen Spiegel sah er sein bleiches Gesicht und die Augen voller Furcht. Einen Augenblick lang kam es ihm vor, als sei er Student im ersten Semester . . . In dem Wunsch, sein Gesicht noch eingehender zu prüfen, war er zu dicht herangekommen, und sein schneller, heißer Atem trübte den Spiegel für einen Augenblick. Wie der kurze Atemzug verflogen die vierzig Jahre, und aus dem Spiegel schaute wieder der Kopf Professor V.s, mit müden, aber wieder ruhigeren Gesichtszügen, mit Augen, deren Blick allmählich seine frühere milde Sicherheit zurückgewann, und dem schütterten Haar, das wieder ordentlich und glatt um seinen kahlen Scheitel lag (II. 272/3).

Dennoch erweckt dieses Bild nicht den Eindruck, mit dem Betrachtenden identisch zu sein. Es ist, wie das Mädchen oder die Zigeuner, nur wieder ein anderes Objekt seines Bewußtseins und wird deshalb nicht als seine eigene optische Erscheinungsform empfunden.

Durch den gleichen Kunstgriff wird die Gestalt des Toma Galus, der in seinem seelischen Rauschzustand Welt und Leben als endlose, begeisternde Harmonie feiert, sichtbar gemacht:

Als er, immer vor sich hinsingend, durch die Hauptstraßen ging, sah er in den großen Glasscheiben und Spiegeln der Schaufenster einen jungen Mann in verschossenem Anzug und zerdrücktem Hut, den Kopf merkwürdig zur rechten Schulter neigend, mit glücklichen, tränenden Augen in dem roten Gesicht, das zu einer verzückten, aber schmerzlichen Grimasse verzogen war. Verwundert betrachtete er

sich einige Male in diesen Scheiben, aber weil dieses Trugbild „billiger jüdischer Spiegel“ nichts mit ihm und seiner großen erhabenen Begeisterung gemein hatte, verachtete er es und vergaß es sofort, ebenso wie die Zeitungen, die Leute und alles übrige um sich herum, und lief singend weiter (5).

Diese Reaktion scheint durchaus verständlich. Jener Mensch im Schaufensterglas kann mit dem hier dargestellten, weit über die Realität erhobenen Bewußtsein logischerweise nicht wirklich identisch sein, da es dem Bild, das dieses Bewußtsein von sich haben muß, in keiner Weise entsprechen kann. So bleibt er ein irrelevanter Teil jener für Galus völlig irrelevant gewordenen Außenwelt.

Nicht ganz so konsequent wird mit dem Jungen in der Erzählung „Das Buch“ verfahren. Doch bleiben die Attribute seiner Objektivität so zufällig, daß es doch seine Angst und seine Einsamkeit sind, die ihn definieren. Vorgestellt wird er als „ovaj dečak“, „dieser Knabe“, ein ganz beliebiger kleiner Junge, der „mager und gebräunt und dessen Haar von der Sonne ausgetrocknet und gebleicht ist“, und der zu seiner Kleidung ebensowenig ein Verhältnis zu haben scheint wie der Professor in „Zeichen“ — „sein Anzug kam ihm schwer vor, und die Schuhe drückten ihn, als ob es fremde wären“ (II. 155). Was dargestellt wird, ist nicht die Geschichte des Jungen, sondern die „einer langen und großen Angst“ (154), die in ihm ein beunruhigendes Eigenleben führt und die für ihn der alleinige Maßstab dessen ist, was um ihn her geschieht. Wie ein Versehen wirkt es, daß er auch einen Namen hat, bei dem er einmal gerufen wird — „Was ist mit dir los, Latković“ (165). Der Gedanke, die Angst könnte einen Familiennamen besitzen, scheint absurd.

Dieser analytischen Technik bedient sich Andrić auch, um die Erinnerungen des sterbenden Alidede zu reproduzieren. Auch dort ist nur die Rede von dem „Jungen“ bzw. „Jüngling“, der das unbestimmte Gefäß seiner Angst und seines Schuldgefühls bleibt.

Eine nicht ganz eindeutige Behandlung erfahren jene Personen, die als Vermittler eines Geschehens fungieren, an dem sie selbst keinen wesentlichen direkten Anteil haben.

Der — ebenfalls namenlose — Junge in „Mila und Prelac“ ist einerseits Träger der Perspektive, derjenige, durch dessen Beobach-

tung und emotionelle Anteilnahme die Episoden und Personen verknüpft werden und der sich in den empfangenen Eindrücken als empfindsames, neugieriges Kind darstellt. Andererseits aber ist er selbst das Objekt eines übergeordneten Bewußtseins, das immer wieder darauf hinweist, daß er für die Bedeutung dessen, was er sieht und hört, kein Verständnis haben kann —

Er konnte nicht wissen, was die Blicke der Erwachsenen bedeuteten, aber er bemerkte sie (II. 121)

Nichts von diesen Worten konnte der Knabe verstehen, ebenso wenig wie von den menschlichen Beziehungen überhaupt (122)

Vor allem war es eine Sorge, aber der Knabe wußte damals noch nicht, was das hieß (131).

Während die Frau des Kommandeurs im ersten Teil der Erzählung „Durst“ nur eine der Personen ist, die an verschiedenen Orten auf unterschiedliche Weise ihre Zeit verbringen — sie wartet, ihr Mann sucht in den Bergen nach den Verstecken der Haiduken, Lazar liegt in einer Höhle und pflegt seine Wunde —, wird sie im zweiten Teil zum deutenden Zentrum der Beobachtung. Aus einem „verlorenen Luxusgegenstand“ (II. 50) verwandelt sie sich in einer schlaflosen Nacht zu einem Schauplatz hoffnungsloser Einsamkeit, die aus dem verzweifelten Flehen des Haiduken um Wasser und den Ängsten ihrer Kindheit zusammengefügt ist.

Mara, die zunächst nur als bildhafte Gestalt erscheint, wird im Lauf der Erzählung immer mehr in die Rolle des Vermittlers gedrängt, in der ihr Zeugnis zugleich auch einen Kommentar bereithält, der das Gesehene als Ausdruck ihrer inneren Verfassung interpretiert. Durch das Schlüsselloch verfolgt sie das geheimnisvolle Tun des Paschas, und „es kam ihr vor, als verrichte er ein unverständliches Ritual, eine Andacht vor etwas Geheimnisvollem, Unheimlichem und zutiefst Bösem“. Von allem versteht sie nur, daß „hier, vor dieser Tür, auch ihre Seele verloren war“ (I. 410). Sie beobachtet Baba Anušas gespenstisches nächtliches Treiben, das ihr unverständlich bleibt, das sie aber als „häßlich und schrecklich“ empfindet, als „Andacht vor etwas Bösem, das schreckenerregend und tödlich war“ (435). Ebenso geheimnisvoll ist ihr Fra Grgos fanatisches Beten, das zwar „weniger fremd und weniger schrecklich aussah, aber auf seine Art ebenso quälend und rätselhaft war“ (438), und die beunruhigende

Erscheinung des englischen Konsuls, der den Sonnenuntergang zelebriert (56). Das ganze Leben im Hause Pamuković zieht an ihren Augen vorüber, und alles, was sie sieht, erscheint wie die Projektion ihrer eigenen Sünde und Verdammnis, die damit immer mehr zu wachsen scheint, bis die Last zu drückend wird, sie in Wahnsinn verfällt und nur die bewußtlose Hülle übrigbleibt.

Allen diesen Personen ist gemeinsam, daß ihnen eine besondere Persönlichkeit im Sinne der Identität abgeht. Da sie weder reden noch eigentlich handeln, die fehlende oder nur geringe Distanz dem Leser gegenüber einen Gesamteindruck nicht gestattet, die Bilder ihres Bewußtseins aber keine ausgesprochene individuelle Prägung aufweisen, können sie nicht zu einem eigenen Ausdruck gelangen.

### III

Die einzige wirklich legitime Darstellung eines subjektiven Bewußtseins wird allein durch die Ich-Aussage ermöglicht. Wir müssen hier zwischen den Erzählern ersten und zweiten Grades unterscheiden, da der zweite im Bericht des ersten jeweils auch eine objektive Existenz besitzt, was seiner Aussage ein anderes Gewicht verleiht.

1. Es ist für den primären Ich-Erzähler bei Andrić charakteristisch, daß er, ob er im Mittelpunkt seines Berichtes steht, ob er Randfigur oder Teil einer Rahmensituation ist, niemals den Eindruck einer unverwechselbaren Person erweckt. Vielmehr vermeidet er sorgfältig alles, was ihn zu einer solchen machen könnte. Es bleibt bei Andeutungen. Von seinem Namen sagt er nur, daß Professor V. ihn in der „Psychologischen Revue“ gelesen hat, von seiner Herkunft, seinem Alter, daß er vor unbestimmt langer Zeit Kind in Sarajevo gewesen ist und irgendwann in einer alten österreichischen Universitätsstadt studiert hat, von seinem Beruf, daß er in Belgrad ein Büro hat. Der Leser ist zwar immer versucht, dieses Ich einer Erzählung mit dem Autor zu identifizieren, solange er nicht eines anderen belehrt wird, doch nimmt ihm das nichts von seiner Anonymität. Was die Feststellung seiner Identität am spürbarsten verhindert, ist das Fehlen einer subjektiven Weltsicht und Erlebnisfähigkeit, d. h. gerade die

Wesenszüge, die die Schriftsteller vornehmlich gereizt haben, in der Ichform zu schreiben.

In „Fenster“ ist die zeitliche Distanz zu groß, als daß das Erleben und die Lebensumstände des kleinen Jungen, der die Verantwortung und Strafe für den boshafte Streich, dessen Opfer er selbst ist, zu tragen hat, etwas über die Person des jetzigen Erzählers auszusagen vermöchten. Andererseits ist dieser als erzählendes Ich zu betont, als daß wir von ihm absehen und das erlebende Ich unmittelbar vor uns sehen könnten. Das einzige, was über eine subjektive Einstellung zu diesem besonderen Geschehen Aufschluß geben könnte, der unüberhörbare Ton von Selbstbemitleidung, der vermuten ließe, daß Erzählender und Erlebender doch bis zu einem gewissen Grade identisch seien, wird durch den Ausruf — „unser ganzes späteres Leben heilen wir uns von unserer Kindheit“ (I. 153) — zugunsten einer allgemeinen Erfahrung relativiert. Der Erzähler wird damit der Verantwortung dafür enthoben und das Erlebnis beispielhaft. Da sich diese Relativierung in „Kinder“ wiederholt, braucht uns die Maske des „ergrauten Ingenieurs“ nicht zu interessieren.

In den Erzählungen, in denen das Ich eine mehr beobachtende Funktion hat, ergibt sich eine gewisse persönliche Zurückhaltung von selbst. Gerade hier jedoch zeigt sich eine auffallende Unsicherheit in der Selbstaussage.

Besonders die Einkleidung des Briefes aus dem Jahre 1920 leidet an dieser Unsicherheit des Erzählers, der nicht mehr sein will als der Biograph, der getreulich alles aufzeichnet, was ihm über seinen Jugendfreund bekannt ist, bis in Einzelheiten über die Herkunft seiner Familie (II. 250), die Besonderheit seiner Kleidung (251, 255) und seiner Art zu sprechen (255, 256) — trotzdem aber, da er dabei von seiner eigenen Person nicht absehen kann, mehr von sich sagt, als in diesem Zusammenhang notwendig wäre, und zugleich nicht genug, um dieses Mehr zu rechtfertigen. So erzählt er von seinem ersten Besuch im Hause Löwenfeld —

Dieser Nachmittag war für mich ein Erlebnis. Zum erstenmal in meinem Leben sah ich eine richtige Bibliothek, und es wurde mir klar, daß ich mein Schicksal sah (252)

und später—

Alles, was ich las, erschien mir wie eine heilige Wahrheit und eine hohe Verpflichtung für mich persönlich, eine Verpflichtung, der ich mich nicht entziehen durfte, wenn ich nicht an Ansehen in meinen Augen und jeden Glauben an mich selbst verlieren wollte. Ich wußte nur eins: daß ich alles das lesen und daß ich solche oder ähnliche Sachen schreiben mußte (253).

Diese Aussagen mögen einen gewissen autobiographischen Wert haben; für die Erzählung besagen sie nichts. Denn während das Ich hier zu verstehen gibt, daß der Erzählende nicht nur ein beliebiger Mitmensch ist, versteckt er sich dort, wo er das auch zum Ausdruck bringen könnte, im Gespräch nämlich, hinter banalen Verallgemeinerungen. Da er sich bei seiner Begegnung mit Löwenfeld auf dem Bahnhof nur zweimal direkt äußert, fallen seine Worte natürlich stärker ins Auge. Beide sind im Begriff, Bosnien zu verlassen, aber Löwenfeld ist sicher, daß der Freund seiner Kindheit früher oder später dorthin zurückkehren werde.

— Wer weiß? — warf ich nachdenklich ein, von jener besonderen Eitelkeit getrieben, in der junge Menschen sich ihr Schicksal in fernen Ländern und auf ungewöhnlichen Wegen vorzustellen lieben (257).

Dann teilt Max ihm seinen Entschluß mit, nach Südamerika auszuwandern —

— So, darf man denn erfahren, weshalb du aus Bosnien fiehst? — fragte ich mit der Unverschämtheit, mit der Leute meines Alters damals Fragen zu stellen pflegten (258).

Er gibt sich hier als vager Sprecher einer undefinierten Generation und motiviert damit indirekt das Fehlen einer persönlichen Stellungnahme zu Löwenfelds Brief.

In „Gespräch mit Goya“ gibt es keine persönliche Kommunikation; es erübrigt sich also für den Erzähler, sich mit individuellen Details auszustatten.

Der Erzähler von „Autobiographie“ gewinnt persönliche Anonymität dadurch, daß er den Leser zwingt, sich mit ihm zu identifizieren. Indem er sich seiner Zustimmung versichert, macht er ihn mitverantwortlich für seine eigene passive Haltung in der unangenehmen Lage, in die er sich durch den Richter versetzt sieht. Sein ein-

ziges Bekenntnis zur Individualität verkehrt sich paradoxerweise gerade in sein Gegenteil. Nikolić schreibt ihm, er wage nicht zu glauben, daß auch er sei wie die anderen, die sein für die ganze Menschheit hochbedeutsames Werk nicht zu würdigen wüßten —

Was sollte ich tun? Der Mensch ist so geartet, daß er sich alles eher sagen läßt, als daß er so sei „wie alle anderen“. Es ist dumm, aber so ist es. Und da ich nicht sein wollte „wie alle anderen“, ebenso wie Sie es sicher nicht sein möchten, antwortete ich ihm, so gut ich konnte (II. 514/5).

Und er verweist ihn an seinen Verleger, der jedoch, wie Nikolić ihm versichert, eben nur ein ganz gewöhnlicher Vertreter jener „anderen“ ist. Nikolić wiederholt hier also die Technik, die der Erzähler vorher dem Leser gegenüber angewandt hat, nur mit umgekehrten Vorzeichen. Er zwingt ihn, aus seiner Anonymität hervorzutreten, persönlich Stellung zu nehmen, und macht ihn damit für das Schicksal seines Werkes mitverantwortlich. Die Reaktion des Ich entspricht ganz der Konzeption der Halbperson —

Ich ärgerte mich über diesen unbekanntem, offenbar manischen Menschen, der mich so frech und aufdringlich zu seinem Mitarbeiter und Schuldner machte ... und überließ es der Zeit und dem Schweigen, das ihre zu tun (515).

Dem gleichen dem Leser verpflichteten Ich begegnen wir in „Zeichen“. Wie der Leser erträgt der Erzähler die charakteristische bedrückende Atmosphäre des namenlosen Provinzhotels, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, worin diese besteht (II. 275), und wie dieser kann er übertrieben vorsichtige und formelle Leute nicht ausstehen (276). Daß sein Name mit einer Zeitschrift in Zusammenhang steht, verleiht ihm die unbestimmte Reputation eines gescheiterten Menschen, wenigstens in den Augen des Lehrers, der dies zum Anlaß nimmt, ihm seine Lebensgeschichte zu erzählen und ihn um sein Urteil zu bitten. An dieser Stelle, wo er persönlich angesprochen wird, erweist sich wieder die konsequente Unprofiliertheit dieses Ich. Der Lehrer fragt ihn, ob er es verstehen könne, warum die Frau, die ihm so eindeutige Zeichen gegeben hatte, von seiner ehrenhaften Werbung nichts wissen wolle. Nach kurzem Zögern

gewann jene schwache, träge und egoistische Hälfte meines Wesens die Oberhand, und mit einem Ausdruck tiefen Mitgeföhls und großer

Bescheidenheit antwortete ich:

— Nein, ich verstehe es nicht, ich verstehe es wirklich nicht (286/7).

Er entzieht sich der Stellungnahme, d. h. der persönlichen Verantwortung.

Wenigstens Ansätze eines Eigenlebens zeigt der Erzähler in „Nachbarn“, obwohl es dessen gerade hier am wenigsten bedarf, da er vor allem eine technische Funktion hat. Er ist der unbeteiligte Hörer der Dialoge und vermittelt uns eine sachliche Beschreibung der beiden Gesprächspartner. Seine umfangreichen Erklärungen darüber, wie er in diese Lage gerät, scheinen ziemlich überflüssig, zumal sie wiederum weniger dazu dienen, ihn zu differenzieren als ihn in einem Allgemeinen untergehen zu lassen. Diesmal ist er Student, und sein wesentlichstes Merkmal ist, daß er wie die meisten seiner Kommilitonen das Leben bei Nacht dem bei Tage vorzieht —

Auch ich gehörte zu jenen Studenten, die eine Abneigung gegen nächtliches Schlafen hatten (II. 202).

Studentski naraštaj, studentski život, studentski stan, studentska noć, studentska sedeljka (Studentengeneration, Studentenleben, Studentenzimmer, Studentennacht, Studentengesellschaft) — das sind die wenig besagenden und niemals genauer bezeichneten Attribute seines Eigenlebens, das zu seiner eigenen Charakterisierung zu allgemein bleibt und als Entschuldigung für seinen Nachmittagsschlaf übertrieben wichtig genommen wird. Seine Einstellung gegenüber den erlauschten Gesprächen beschränkt sich auf die Bemerkung, daß die Neuigkeiten, die der Baron zu berichten hat, aus den „niederen Regionen des Lebens“ (II. 203) stammen und daß er die unerwartete Wendung, die die Gespräche nehmen, mit „jugendlichem Unverständnis“ (214) verfolgt.

Das Ich der Rahmensituation zu „Glas“, „In der Mühle“ und „Scherz in Samsars Han“ ist auf ein absolutes Minimum reduziert. Der Bericht dieses Rahmenerzählers ist so wenig subjektiv, so sachlich, er selbst so transparent, daß seine Existenz nur mehr als Hohlraum erscheint. Durch nichts motiviert, ist hier das Erzähler-Hörer-Verhältnis in jeder Hinsicht ein zufälliges, was dadurch, daß es mehrfach aufgehoben wird, noch unterstrichen ist.

Es ist also niemals eine mehr oder weniger ausgeführte Darstel-

lung seiner Subjektivität, was den Ich-Erzähler ausmacht, sondern ein Mehr oder Weniger an Anonymität. Solange er von anderen redet, fällt das nicht weiter auf, sobald er aber in seinem eigenen Namen spricht, zeigt sich, daß er gar keinen hat bzw. daß er ihn hinter Verallgemeinerungen verbirgt.

So unbefriedigend der Ich-Erzähler als Person ist, so aufschlußreich ist diese seine Haltung für die Personendarstellung und das Verständnis ihrer Existenz überhaupt. Man kann über sich selbst nicht reden. Wenn man die Gestalten der Erzählungen von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, muß man feststellen, daß die persönliche Zurückhaltung und Unsicherheit des Ich-Erzählers nicht nur kein Zufall, sondern vielmehr durchaus konsequent ist.<sup>102)</sup>

Zu dieser Feststellung steht die Tatsache, daß es sehr wohl Personen gibt, die von sich selbst reden, nicht in Widerspruch. Aufschluß darüber, unter welchen Umständen eine Selbstaussage doch möglich ist, gibt die Person des Ich-Erzählers zweiten Grades.

<sup>102)</sup> Es ist interessant, daß diese Scheu vor der unmittelbaren Selbstaussage bereits der lyrischen Prosa der Erstlingswerke Andrićs eignet und von der zeitgenössischen Kritik als ungewöhnlich empfunden wurde. Während M. Bogdanović darin eine Tugend erblickt und an dem Dichter des Ex ponto gerade die „izvanrednu snagu da se otme pritisku svoje sopstvene ličnosti“ rühmt (Politika, 14. X. 1919), sehen andere darin seine Hauptschwäche:

„Samo dodiruje sve ono o čemu on govori. A on neprestano o nečemu govori. Gotovo nikad i nikako ne daje nešto. Ne radja. Ne stvara. On priča. On uvek priča o nečemu. On priča i o sebi. On ne daje ni sebe. Jer on nije u stanju da se da onom što zamisli. To se odvaja od njega“ (Siniša Kordić, Svetski Pregled I. 1921, 2, S. 15/16).

„Za sad je on objektiv i apstraktan pesnik“ (Milica Janković, Misao. I. 1919).

Andrić selbst hat wohl erkannt, daß es ihm an lyrischer Ausdruckskraft mangelte. Jedenfalls sind schon in seinem zweiten Werk, „Nemiri“, die ersten Anzeichen der Hinwendung zur epischen Gattung nicht zu übersehen. Von den kleinen, alltäglichen Geschichten des zweiten Teils und vor allem der Dichterlegende des Mori Ipo, „Priča iz Japana“, bedarf es keiner wesentlichen Umstellung mehr, um zu den folgenden Erzählungen zu gelangen. Der Übergang von der Lyrik zur Epik geschieht nicht so abrupt, wie Džadžić meint, wenn er von „nagao i neočekivan prelom“ spricht (a.a.O., S. 144). Er stellt sich als fortschreitender Objektivierungsprozeß dar. Zumal Andrić sich niemals so weit von der anfänglichen lyrischen Selbstaussage entfernt, daß er ein Geschehen in den Mittelpunkt einer Erzählung stellt. Keine seiner Erzählungen läßt sich als Novelle im Goetheschen Sinne einer „sich ereigneten unerhörten Begebenheit“ bezeichnen.

2. Der einzige, den wir wirklich als sekundären Ich-Erzähler bezeichnen können, ist Professor V. in „Zeichen“, der dem Rahmen-erzähler „mit ungewöhnlicher Aufrichtigkeit und ganz unmittelbar von sich und seinem intimsten Leben“ (II. 276) erzählt. Je länger wir seinem Bericht lauschen, desto eindringlicher erscheint uns bestätigt, was zuvor in seiner Beschreibung angedeutet wurde: daß wir hier einen Menschen vor uns haben, dem das Gefühl für die Maßstäbe des normalen Lebens abhanden gekommen ist, der seine eigenen Vorstellungen notwendigerweise verallgemeinert und deshalb von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Das heißt, gescheitert ist er nur in den Augen der Gesellschaft, die ihn für unzurechnungsfähig erklärt hat. Von ihm aus gesehen hat die Gesellschaft versagt, denn als „kultivierter und moralischer Mensch“ (II. 277) mußte er Katarinas Blick, ihr Zwinkern, als Zeichen ihrer Zuneigung deuten und war somit verpflichtet, um sie zu werben. Die Gesellschaft hat versagt, weil die Wirklichkeit dieser Zeichen weiterhin existiert. Sein Triumph aber besteht darin, daß er nun äußerlich so tut, als gäbe es sie nicht (287). Sie bleiben das Kriterium seiner Identität. Dennoch ist seine Bitte an den Erzähler, ihm das Rätsel der Zeichen zu lösen, nicht nur rhetorisch. „Ohne Erregung, nur mit großer Besorgnis in seiner Stimme und in seinem Gesichtsausdruck, breitete der Mann hilflos die Arme aus und erwartete meine Antwort“ (286), die, wie er erwartet hat, negativ ausfällt. Obwohl es bisher niemand unternommen hat, eine Antwort zu geben und an seiner Einbildung Zweifel zu äußern, braucht er diese Art Verständigung, weil sie erst seine persönliche Realität vervollständigt. Wie seine letzten Worte zeigen (287), ist seine Besorgnis nicht Furcht um den Bestand seiner eingebildeten Welt, sondern gilt nur dem Rätsel, das sein einziges unlösbares Problem ist. Die konsequente Nichtachtung des Wirklichkeitsanspruches seiner Umwelt rettet ihn vor der Erkenntnis, daß es eine wirkliche Verständigung nicht gibt.

In der Erzählung „Versuchung“ gibt es zwar keinen Rahmen-erzähler noch ist die zentrale Erzählung in der Ichform gegeben, da aber Fra Stjepan in der Rahmensituation als Erzähler vorgestellt und seine Geschichte als von ihm selbst erzählt angekündigt wird, möchten wir ihn dennoch zu den sekundären Ich-Erzählern rechnen. Die

Geschichte berichtet sein Erlebnis mit einem verzweifelten, harmlosen Mädchen, das er in seiner Einfalt für den Teufel hält, den er im Namen der Dreieinigkeit erfolgreich beschwört, sich von hinnen zu heben (I. 167). Obwohl er weiß, daß die anderen Mönche ihn auslachen werden, läßt er sich immer wieder dazu überreden, sie zu erzählen. Ihre Wirklichkeit, d. h. seine moralische Kraft ist so überzeugend für ihn, daß der Spott der anderen ihn gar nicht treffen kann, was sich in den merkwürdigen perspektivischen Überschneidungen widerspiegelt.<sup>103)</sup>

Schließlich sei in dieser Gruppe noch Fra Petar erwähnt. Obwohl er als unvergleichlicher Erzähler bezeichnet wird —

Niemals konnte man genau sagen, worin eigentlich die Schönheit seines Erzählens lag. In allem, was er sagte, war zugleich Heiterkeit und Weisheit. Doch außerdem schwebte um jedes seiner Worte noch ein besonderer Beiklang wie ein tönender Schein, den die Worte anderer Menschen nicht haben, und der noch lange in der Luft hängen blieb und bebte, wenn das ausgesprochene Wort verflogen war (I. 127) —

ist unter seinen fünf Geschichten keine, die ganz von ihm selbst erzählt würde. Er selbst spricht immer nur da, wo zwischen dem, was er berichtet, und seiner jetzigen Abgeklärtheit noch eine subjektive Beziehung besteht. Er spricht von Mumin, weil er ihn bewundert, von Hafiz, weil das Bild des Krüppels sich ihm unauslöschlich eingepägt hat, von seinen Auseinandersetzungen mit dem einfältigen Fra Mijo, der lieber sterben als verheiratet werden will, weil die Komik der damals nur gefährlich scheinenden Situation ihn nachträglich erheitert. Sein Erlebnis in der Mühle und der größte Teil seines Abenteuers im Han lösen sich aus der Abhängigkeit seiner rückblickenden Überlegenheit und werden zum unmittelbaren Vorgang, ebenso wie die Lebensgeschichte des Hafiz dem Sklaven vorbehalten bleibt, der unbeteiligt und anonym genug ist, um eine objektive Darstellung zu gewährleisten. Es scheint hier fast, als scheue sich der Autor, von der heiter-weisen Betrachtungsweise seines Erzählers Gebrauch zu machen, um die Problematik der jeweiligen Situation nicht durch eine dergestaltige Distanzierung zu lockern. Schließlich geht es hier weniger um

---

<sup>103)</sup> Siehe Kap. I.

den Teufel in der Mühle oder um die Hochzeit der Mönche als um die heillose Situation des Menschen, der sich, aus welchen Gründen auch immer, „wie ein Felsblock losgerissen hat und abwärts stürzt, der weder Schlaf noch Brot braucht und die Gesetze verachtet“ (I. 75).

In der letzten und längsten der Geschichten Fra Petars, der des „Verdamnten Hofes“, ist besonders der kurze Abschnitt interessant, wo er selbst über seinen Zustand während der letzten Zeit seiner Gefangenschaft berichtet. Es ist eine der problematischsten Stellen der ganzen Erzählung. Bis dahin erleben wir ihn nur als aufmerksamen Beobachter des dortigen Lebens, als geduldigen, unparteiischen, wenn auch mitfühlenden Zuhörer. Er ist der einzige Zeuge, durch den uns diese Welt als in sich geschlossen sichtbar wird, der einzige Unbeteiligte, weil er nur ein zufälliger Gast in dieser Welt ist, die ihn nur so weit angeht, als ihn die Menschen dort interessieren und dauern, und der sie nun in sicherer zeitlicher Entfernung vor sich und seinem Hörer als Ganzes reproduzieren kann.

An dieser Stelle aber zeigt sich auf einmal, daß auch er nicht immun ist, daß sich diese Welt auf einmal öffnet und sich in seiner Person direkt zu spiegeln beginnt. Fra Petar stellt mit Entsetzen fest, daß das längste und lebhafteste Gespräch, das er je mit Djamil geführt hat, und das einzige, in dem er versucht, ihm die Augen für die objektive Wirklichkeit zu öffnen, nichts war als eine Vision —

Ich habe Angst vor dem Wahnsinn wie vor einer ansteckenden Krankheit und vor dem Gedanken, daß hier auch der gesündeste Mensch mit der Zeit in geistige Verwirrung gerät und anfängt, Halluzinationen zu haben. Und ich versuche mich zu sträuben. Ich wehre mich innerlich, ich zwingen mich, mich daran zu erinnern, wer ich bin und was ich bin, wo ich zu Hause bin und wie ich hierher geraten bin. Ich wiederhole mir immer wieder, daß es außer diesem Hof noch eine andere und andersgeartete Welt gibt, daß dies hier nicht alles ist und für immer. Ich bemühe mich, das nicht zu vergessen und bei diesem Gedanken zu beharren. Und doch fühle ich, wie der Hof den Menschen wie ein wirbelndes Wasser, wie ein Sog in einen finsternen Abgrund zieht (88/9).

Hier wird deutlich, daß der „Verdamnte Hof“ mehr ist als ein unheimliches Gefängnis. Er ist ein Zustand, eine Krankheit, die gerade an Fra Petar am eindrucksvollsten demonstriert werden kann, weil seine Nüchternheit und persönliche Unabhängigkeit zuvor außer

Zweifel gestellt worden ist. So wird Fra Petar vom Zeugen zum überzeugendsten Beweis für die existentielle Wirklichkeit des „Verdammten Hofes“. Obwohl die Geschichte danach rasch zu Ende geführt wird, Fra Petar nach Bosnien zurückkehrt und sie erst Jahre später, kurz vor seinem Tode erzählt, an dieser Stelle bleibt diese Welt offen. Er redet hier, weil der Eindruck dieser Krankheit, gegen die er sich wehrlos gezeigt hat, ihn verfolgt, aber es ist bezeichnend, daß er bereits tot ist, als seine Stimme dieses einzige Beispiel seiner Schwäche preisgibt.

Fra Petars einziger Lebensausdruck sind seine Geschichten, seine Erinnerungen von dem, was er war oder gesehen hat. Seine Überlegenheit besteht vor allem darin, daß er zeitlich und persönlich davon frei ist, d. h. über seinem Leben steht. Seine Geschichten können sich selbst weitererzählen, wenn seine Stimme verstummt, der „Verdammte Hof“ beginnt erst zu leben, als er schon tot ist. Er hat keine persönlichen Bedürfnisse, seine Hörer bleiben zufällig; seine Uhren, deren jede eine andere Zeit bezeichnet, sind Ausdruck seiner inneren Freiheit. Die einzigen Zeichen persönlicher Unfreiheit, Schmerzen und Tod, bleiben verborgen. Er verschweigt seine Schmerzen (I. 174, 192), und von seinem Tod erscheint nur das Grab, das sich im Schnee verliert („Der Verdammte Hof“ 92).

Fra Petar kann von sich reden, weil er seiner selbst sicher ist, weil er über der Zeit steht, in der seine Geschichten die einzige Wirklichkeit darstellen.

Die an der Person des Ich-Erzählers beobachtete Relation von Sagen und Sein erweist sich als symptomatisch für das Verständnis der Situation der Personen überhaupt, in der die Problematik der Kommunikation mit der Frage nach der Identität eng verbunden ist. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet finden auch Goyas Worte vom Porträt eine überzeugende Bestätigung.

## *B. Zum Problem der Identität*

### I

Es ist nicht nur der Ich-Erzähler, der redend einen Ausdruck seiner selbst schaffen kann. Doch an ihm wird deutlich, daß das gesprochene

Wort neben seiner Bedeutung als Niederschlag eines Charakters vor allem die Funktion eines Existenzbeweises hat, und damit gewinnt es für die Person eine ganz ungewöhnliche Wichtigkeit.

1. Eine der interessantesten Gestalten der Erzählungen ist Nikolić, der sich in seiner Autobiographie ein Substitut für sein Leben geschaffen hat, ein Papier, mit dem er sich völlig identifizieren kann und dessen Anerkennung er unbedingt erzwingen muß.

... mein Leben, das ist dieses hier; es ist ganz in diesem Einband enthalten. Ich habe nicht wirklich gelebt, sondern meine Biographie geschaffen. Alles, was ich gedacht, unternommen und getan habe, war nicht um meiner selbst willen und für mich, sondern ihretwegen und für sie. Sie hat mein Leben aufgezehrt und aufgesogen ... Und so eintönig und dürftig mein Leben war, so reich an Erlebnissen, Abwechslungen, großen Ereignissen, kühnen und glänzenden Perspektiven war meine Biographie. Ich habe mit der Feder in der Hand gelebt. Und nun soll ich ohne mein Leben und ohne mein Werk bleiben! Ist das gerecht, frage ich Sie? ... alle sind gegen mich und, was noch schlimmer ist, gegen mein Werk (II. 519/20).

Eine Nichtachtung seiner Person kann ihn nicht treffen, da sie gegenstandslos ist, die Nichtachtung seines Werkes aber stellt eine existentielle Bedrohung dar, gegen die er sich, verzweifelt redend, zur Wehr setzen muß. Er kann die Verständnislosigkeit der anderen nur als „stillschweigende, niederträchtige Verschwörung“ (520) begreifen, die er nicht hinnehmen darf. Um seiner persönlichen Ganzheit willen, die erst in der Übereinstimmung mit der Umwelt völlig realisiert ist, muß er um die Anerkennung seines Werkes kämpfen. Sein Glaube an sich selbst gründet sich also letztlich auf den Glauben an die Möglichkeit einer Verständigung.

Um sein Leben redet auch Mento, wenngleich es bei ihm um die unmittelbare physische Existenz geht. Reden ist gleichbedeutend mit Leben, von dem er weiß, daß es für den Ustaša auf seinen rein materiellen Aspekt reduziert ist. Da es ihm nicht gelingt, ihn von seiner Wertlosigkeit zu überzeugen und es so zu retten, versucht er Reichtümer zu erfinden, um es jenem wertvoll erscheinen zu lassen und sich dadurch zu schützen. Schließlich wird es gleichgültig, ob er lügt oder die Wahrheit sagt, und es bleibt wenig mehr als der bloße Akt des Sprechens übrig —

er redete, rechtfertigte sich, schwor bei allem auf Erden und im Himmel, erklärte, versprach, bat und schmeichelte, reihte ein Wort an andere, schob ganze Sätze ohne irgendeinen Sinn ein, strengte sein armes Hirn und seine trockenen Lippen an, denn er wußte, solange der Ustaša ihn reden ließ, war alles noch gut, würde ihn jener noch nicht foltern und bestand noch Hoffnung für ihn, am Leben zu bleiben. Reden hieß die Folter aufschieben, hieß leben ... er fürchtete nur eins: Ende und Schweigen (II. 487/8).

Daß es zuletzt aber eben dieses Reden ist, das den Ustaša zu seinem sinnlosen Mord treibt, zeigt, wie hoffnungslos das Wort als Mittel der Kommunikation ist.

Wie Nikolić der Zustimmung der anderen zur endgültigen Sicherung seiner Existenz bedarf, so benötigen Gazda Andrija und der Baron ein zumindest passives Gegenüber, um ihr erträumtes Ich durch dessen Verbalisierung Wirklichkeit werden zu lassen —

Erst bei solch einem Zuhörer sieht der Mensch sich selbst, sieht, was er ist und wer er ist, seine Besonderheit und Größe, erkennt, was er alles weiß und versteht, seine Macht und seine Möglichkeiten (II. 297).

Der biedere Kaufmann, der es durch seine Unauffälligkeit und Verbindlichkeit zu einigem Ansehen gebracht hat, entdeckt in seiner verkümmerten Persönlichkeit den kraftvollen, rücksichtslosen Übermenschen, den er allabendlich in Worten und Gesten dramatisiert —

Seine Gespräche schwellen an und verwandeln sich in immer kühnere Monologe, in denen er seiner Zunge und seiner Phantasie immer freieren Lauf ließ und in denen seine ganze und ihm bis dahin selbst unbekannte Persönlichkeit in immer sonderbareren Posen und immer neuen Ergüssen vor den Augen der erstaunten, etwas erschrockenen, doch unerschütterlich ruhigen Frau sich aufblähte und schimmerte (II. 299).

Er wird zum genialen Staatenlenker, ist Detektiv, Schauspieler, Tänzer, Liebhaber, Reformier und Henker. Seine Einbildungskraft kennt keine Grenzen, wird zur geliebten und einzigen Realität, der er, ohne es zu bemerken, den unfreiwilligen Urheber und Zeugen, seine Frau, zum Opfer bringt.

Der Baron, ein „Tölpel, eingebildeter Dummkopf, Müßiggänger und Speichellecker“, wie das aufgebrachte Fräulein Marijana ihn charakterisiert (II. 212), steigert sich in die zynische Resignation des verkannten Genies. Er erfindet unermüdlich neue Beweise für die

Beschränktheit der anderen, unermüdlich heischt er die mechanische Zustimmung seiner Gesprächspartnerin und ist so sehr von der Wirklichkeit seiner Rolle überzeugt, daß ihr berechtigter Widerspruch ihn mehr erstaunt als verwirrt. Er macht keinen Versuch, sich zu rechtfertigen, denn das allein schon würde bedeuten, daß er die mögliche Existenz einer anderen Wahrheit in Gestalt Fräulein Marijanas zumindest in Betracht ziehen würde. Seine Einbildung ist so sehr Lebensinhalt, daß er sie nicht aufgeben kann, ohne sich selbst mit aufzugeben. Die ihm notwendige Kommunikation muß einseitig bleiben.

Auch wo es der Umwelt nicht unbedingt bedarf, um eine persönliche Wirklichkeit zu vervollständigen, scheint die Selbstaussage nur möglich, wenn sie nach irgendeiner Seite hin gedeckt ist.

Im Falle des „allzu redseligen“ (II. 26) Kmeten Siman ist es nicht eine Ersatzwirklichkeit, sondern die Sicherheit eines überpersönlichen Standpunktes, die es ihm möglich macht zu reden. Dadurch, daß er sich und sein Schicksal als Bestandteil eines großen historischen Prozesses begreift, ist er nicht mehr dafür verantwortlich. Sein Versagen ist nur ein vorläufiges, das sich im weiteren Verlauf als Versagen seiner Umwelt herausstellen wird. Die Geschichte, in deren Schatten er so eine Art Narrenfreiheit genießt, wird ihn rechtfertigen —

Wenn ich gut nachdenke, dann sehe ich, daß es so ist, wie ich sage, das Recht des Agas ist gestorben und das des Kmeten hat sich erhoben, nur sehen jene das nicht, noch nicht, aber ich sehe es! (II. 35)  
Meinetwegen kann ich ein Narr und ein heruntergekommener Kerl sein. Schön, meinerwegen! Aber nach mir werden Bessere als ich kommen und die Sache klüger ins Reine bringen (36).

Ćorkan darf ungehindert seinen Gefühlen für die fremde Tänzerin Ausdruck geben, weil er als „Narr der ganzen Stadt“ (II. 86) jeder persönlichen Verantwortung enthoben ist. Er ist gewissermaßen ihr emotionelles Ventil. Indem die anderen ihn um dessentwillen verspotten, was sie mehr oder weniger alle bewegt, verringern sie auf legitime Weise ihren Anteil an der Massenhysterie, so wie sie sich später mit Geld davon loskaufen, während Ćorkan stellvertretend für sie die Prügel bezieht.

Alidedes letztes Gebet, das das Fazit seines Lebens enthält, ist den Ohren seiner Verehrer nicht vernehmbar und kann deshalb den Ruhm seiner Heiligkeit nicht mehr erschüttern. Löwenfeld wählt die mittel-

bare Form des Briefes, um dem Freund seine Flucht aus Bosnien zu erklären. Goya spricht über sich und seine Kunst aus der Unantastbarkeit seines bereits in der Vergangenheit vollendeten Lebens heraus. Er ist wie Fra Petar unabhängig von der ihn umgebenden Wirklichkeit und deshalb unabhängig von ihren Gefahren oder Paradoxen, denen Löwenfeld erliegt, der eben jenem Haß zum Opfer fällt, unter dem zu leben er sich geweigert hatte.

Der größte Schauplatz individueller Realitäten ist der „Verdammte Hof“, dessen Bewohner, um nicht an der Hoffnungslosigkeit ihrer gegenwärtigen Existenz zu zerbrechen, ihre Identität außerhalb derselben sicherstellen müssen.

Der pathologisch mißtrauische Haim kann seiner Angst nur dadurch entgehen, daß er redet — „man sah, daß er mehr um seiner selbst willen redete, weil er nicht anders konnte, als wegen der Dinge, über die er redete, und der Leute, zu denen er redete“ (38). Die einzige Möglichkeit für ihn, sein Ich wenigstens zeitweise der Bedrohung durch die Gegenwart des Hofes zu entziehen, besteht darin, daß er es in fremde Schicksale verteilt —

In seiner Leidenschaft, alles zu sagen und zu erklären, alle Fehler und alle menschlichen Bosheiten zu enthüllen, die Bösen zu überführen und die Guten anzuerkennen, gelangte er weit über das hinaus, was ein gewöhnlicher und gesunder Mensch sehen und wissen kann. Auftritte, die sich zwischen zwei Menschen, ohne Zeugen, abgespielt hatten, wußte er bis in unglaubliche Einzelheiten und Nebensächlichkeiten wiederzugeben. Er beschrieb nicht nur die Menschen, von denen er erzählte, er drang auch in ihre Gedanken und Wünsche ein, oft sogar in jene, die ihnen selbst nicht bewußt waren, die er aber aufdeckte. Er sprach aus ihnen heraus. Und dabei hatte er die eigentümliche Gabe, durch eine geringfügige Veränderung in seiner Stimme die Sprache der Personen, von denen gerade die Rede war, lebendig werden zu lassen und bald Vali, bald Bettler, bald eine schöne Griechin zu sein ... (39).

Der immer wieder rückfällige Falschmünzer Zaim, der krank vor Angst seine Strafe erwartet, wird nicht müde, von seinen vier soliden Handwerken und den elf herrlichen Frauen zu erzählen, mit denen er angeblich verheiratet gewesen ist (12—14, 81). Wie er flüchtet auch der athletische Mensch mit der Baßstimme in eine mit den Zügen seiner Träume ausgestattete Vergangenheit, die er vor sich und den

Mitgefangenen ausbreitet. Sein einziges, unerschöpfliches Thema ist die Schönheit der Frauen, die er aus dem reichen Schatz eingebildeter oder wirklicher Erfahrung poetisch beschreibt (55/6, 83).

Während diese drei jedoch reden müssen, weil sie nur sicher sind, solange sie reden, ist Djamils Identität unantastbar und seine Gegenwart im Bereich des Hofes nur zufällig. Džems Tragödie, d. h. die Tragödie des Menschen, „der, unglücklicher als alle, in eine ausweglose Situation geraten war, und der sich selbst nicht aufgeben wollte, weil er es nicht konnte, weil er nur das sein konnte, was er war“ (87) — die Djamil als seine eigene erkannt hat, ist in ferner Vergangenheit beschlossen und deshalb in jedem Augenblick, den er erlebt, als Ganzheit gegenwärtig (44). Seine Isolierung ist so absolut, daß es für ihn gleichgültig bleibt, ob er spricht oder nicht.

Es sind also drei Voraussetzungen, die eine Selbstaussage ermöglichen: Man muß entweder seiner Identität vollkommen sicher sein, was allein durch die Überwindung der Zeitgebundenheit erreicht werden kann; oder man kann von sich reden, wenn das Risiko der unmittelbaren Verantwortung ausgeschaltet ist; oder aber man muß reden, um seine Identität zu beweisen und zu verteidigen, da hier Nicht-von-sich-reden mehr oder weniger einem freiwilligen Verzicht auf Existenz gleichkäme. In jedem Falle aber beruht die Existenz auf der konsequenten Isolierung, die eine Kommunikation von vornherein unmöglich macht.

Damit finden wir die Feststellung, die wir bei der Untersuchung des Dialogs machten, bestätigt: Es gibt keine Möglichkeit der Verständigung, und es kann sie nicht geben, weil die Wirklichkeit des anderen einer anderen Ebene angehört, zu der es keinen Zugang gibt. Es ist also nicht nur die Selbstaussage problematisch, sondern jedes Reden überhaupt.<sup>104)</sup> Das Zurücktretten des Dialogs bzw. Monologs erhält somit eine psychologisch-weltanschauliche Begründung.

<sup>104)</sup> Von hier aus wird auch verständlich, weshalb häufig gewisse charakteristische Spracheigentümlichkeiten der Personen nicht direkt zum Ausdruck gebracht, sondern beschrieben werden. Sie darzustellen, fehlt die Gelegenheit, und eine Person der Erzählung darüber reflektieren zu lassen, dazu fehlt vor allem die Voraussetzung des persönlichen Interesses am anderen; vgl. Djerzelez I. 9, 20, 26; Anika I. 221; Džemo I. 182/3; Hodža in „Mila und Prelac“ II. 130.

2. Wo diese Problematik, bewußt oder unbewußt, erkannt wird, ist Schweigen die Konsequenz. Es ist interessant, daß auch das Schweigen durch die verschiedensten persönlichen Situationen bedingt sein kann.

An ein bestimmtes Erlebnis gebunden ist das Schweigen der Kinder in den Erzählungen „Tod im Sinankloster“, „Das Buch“ und „Mila und Prelac“.

Die Entdeckung der Leiche im Garten beunruhigt Alidede zutiefst, und er quält sich monatelang mit seinem Geheimnis, weil er es aus einem „unerklärlichen Schuldgefühl“ heraus nicht wagt, jemanden um Aufklärung zu bitten —

Er fühlte, daß ihm dadurch leichter würde, aber niemals fand er den Mut, davon anzufangen, noch Worte, sich auszudrücken (47).

Ebenso ergeht es ihm später, als er von seinem Fenster aus eine halbentblößte Frau vor der Klosterpforte zusammenbrechen sieht. Wieder quält ihn ein „unbestimmtes, aber tiefes Gefühl von Schuld und Angst“, wieder drängt es ihn, jemanden zu fragen, und wieder fühlt er, „daß er nicht die Kraft hat, das zu tun“ (I. 51).

In der Erzählung „Das Buch“ hat die Angst des Jungen eine sehr konkrete Ursache. Er hat das entlehene Buch beschädigt und fürchtet sich vor der Strafe und dem Spott des Lehrers. Auch er möchte sich jemandem anvertrauen, muß aber einsehen, „daß das über seine Kraft geht“ (II. 163).

Nachdem der Junge den Prelac in seiner schlimmen Wut erlebt hat, verbringt er einige Zeit „wie in einem schweren Traum“ —

Es war ihm unmöglich zu vergessen, was er gesehen und gehört hatte. Unmöglich war es, jemandem davon zu erzählen, und ebenso unmöglich, es unausgesprochen und unerklärt als Entsetzen und eigene Schuld mit sich herumzutragen ... Er fühlte sich ... gequält von diesem Geheimnis, doch unfähig, es jemandem zu sagen und anzuvertrauen, und dadurch abgesondert von den anderen Menschen (II. 135).

In diesen Kindern ist noch das Bedürfnis zu reden vorhanden, aber Angst und Mißtrauen den anderen gegenüber ist stärker. Hier schon beginnt die Einsamkeit.

Für den Popen Vujadin ist Schweigen Selbstschutz. Er lebt in be-

ständiger Furcht, seine Gemeinde könnte seine verzehrende innere Einsamkeit erraten. Jedes gesprochene Wort ist eine Gefahr für ihn —

Auch bis dahin waren jeder Blick und jedes Wort, das er mit den Leuten wechselte, eine Qual, eine Last und ein schmerzhaftes Doppelleben für ihn gewesen. Nun wurde das zur Gefahr (L. 207).

Die Möglichkeit, sich jemandem anzuvertrauen, kann gar nicht erwogen werden, da die Einsamkeit am Anfang steht (205/6), er schon als Kind anders gewesen ist als die anderen (204, 215). Die Gefahr der Kommunikation besteht so lange, als er zwischen sich und der äußeren Wirklichkeit noch zu unterscheiden vermag. Der endgültige Ausbruch des Wahnsinns ist bezeichnenderweise durch einen Schuß gekennzeichnet, d. h. der Bruch mit der Realität vollzieht sich jenseits von Reden und Schweigen.

Aber man schweigt nicht nur aus Angst, man kann auch aus Verachtung schweigen, weil man nicht zu reden braucht oder weil es nichts zu sagen gibt.

Jekaterina, die einzige Frau, zu der es für Djerzelez einen Weg gibt, und die einzige, die nicht Ziel seiner Leidenschaft ist, verkörpert in dieser Erzählung die Ruhe und Leidenschaftslosigkeit des Menschen, der mit sich in Einklang steht — „schweigsam“ und „mit stillen Augen“ (I. 30).

Anikas Schweigen ist Ausdruck ihres Wesens, dessen Kraft allein in ihrer körperlichen Harmonie besteht. Sie braucht nicht zu reden, und weil sie nichts zu sagen hat, kann sie es auch nicht —

Ihre zumeist einsilbigen Worte hinterließen nicht das geringste Echo, sie verloschen und verloren sich ganz, sobald sie sie ausgesprochen hatte. So blieb allen ihre Gestalt viel lebhafter im Gedächtnis als ihre Stimme und das, was sie gesagt hatte (I. 221).

Jakša „erinnerte sich nicht so sehr ihrer Worte wie ihres Schweigens“, „er war erfüllt von diesem Schweigen“ (246), und der Kajmekam bewundert ihren Körper, „der feierlich war in seiner Ruhe“, „der in seinem Schweigen lebte und das Bedürfnis der anderen zu reden verachtete“ (247). Ihr Schweigen ist ein natürliches Ruhen in sich selbst.

Fra Nikola schweigt aus Passion, er schweigt so, wie er trinkt, „als sei er ganz allein auf der Welt“ (I. 150). Wieviel Weisheit sich

jedoch darin birgt, zeigt sich, als er es bricht, um Fra Petar zu überzeugen, daß sein Platz nicht in der Welt, sondern in Bosnien und dem kleinen Kloster ist. „Damals habe ich gesehen, wie nützlich und gut die Menschen reden können, die zu schweigen verstehen“, sagt dieser später (154), und dennoch gesteht er, daß es weniger Mumins Worte und Ermahnungen gewesen sind, die ihn schließlich überzeugt haben, als seine Haltung (153).

Der blinde, bewegungsunfähige Celebi-Hafiz schweigt freiwillig (I. 137) und bricht damit den letzten Kontakt zu seiner Umwelt ab, d. h. er macht seine Isolierung vollkommen. Nicht ganz so konsequent ist ein Mitgefangener Fra Petars, der wenigstens tagsüber redet (139).

Veli-paša redet nur, wenn er es nicht vermeiden kann. Sein Schweigen, Ausdruck der Indifferenz und ästhetischen Kühle seiner Umwelt gegenüber, ist die Voraussetzung für sein Ritual, das der Versuch ist, die Idee seiner persönlichen Freiheit trotz der Bedrohung durch die Vergänglichkeit zu bewahren. Er ist zwar körperlich von dem Wirken der Zeit gezeichnet, trägt sie als bohrende Krebsgeschwulst in seinem Gesicht, wo sie sich „unmerklich, aber unaufhaltsam ausbreitet“ (I. 401/2), doch vermag sie seinem Ich noch nichts anzuhaben —

fast unverändert war sein tscherkessisches Profil, in dem Stirn, Nase und Schnurrbart sich in einer Linie neigten und seinem kräftig gemeißelten Kinn zustrebten. Unverändert waren auch die regelmäßig geschnittenen dunklen Augen mit dem ruhigen, ernstesten Blick, wie man ihn bei klugen Kindern und wahrhaft tapferen und edlen Menschen findet (402).

Schweigend und außerhalb der Wirklichkeit, die hier durch Mara und die geschlossene Tür verkörpert ist, vollzieht er sein Ritual —

... er holte aus einem Schächtelchen einen Höllenstein und rieb damit lange die Flechte an seiner Wange ein, und sein Gesicht verzog sich vor Schmerz. Vor seinen gekreuzten Beinen lag ein langer blanker Dolch mit dem Rücken nach unten und aufwärts gerichteter Schneide. Und dieses aufrecht liegende Messer, das jeden Augenblick umzufallen drohte, schien seine ohnehin seltenen und knappen Bewegungen zu beruhigen und einzuschränken. Dann saß er wieder unbeweglich da und blickte vor sich hin (410).

So entrichtet er seinen Tribut an die Zeit, beweist aber zugleich seine Freiheit dadurch, daß er selbst die Grenzen der Freiheit bestimmt. Schweigend kann er sich ganz auf sich selbst konzentrieren.

Die Geschichte der Brücke über die Žepa ist eine Dramatisierung der verschiedenen Möglichkeiten des Schweigens, der Isolierung und der schweigenden Überwindung der Isolierung. Wir müssen sie deshalb etwas genauer analysieren. In Jusuf wird das Entstehen des Schweigens verfolgt: Gegen die konkrete Kerkerhaft vermag er sich zu behaupten, die eigentliche Unfreiheit beginnt erst nach seinem Sieg —

Das Gefängnis begann ihm im Traum zu erscheinen, und aus den nächtlichen Träumen ging es wie ein bestimmtes Entsetzen in die Wirklichkeit über und vergiftete seine Tage (I. 38).

Ein eigentümliches Symptom dieses Zustandes ist eine neue Empfindlichkeit für die Dinge seiner Umgebung, ein Gefühl für das Eigenleben der Dinge. Das Knistern von Stoffen und die dem Perlmutter eignende Ausstrahlung von Kälte und Einsamkeit bereiten ihm Entsetzen (38/9). Ihn erfüllt ein tiefes Mißtrauen gegen alles, was nicht er selbst ist, denn in der persönlichen Machtlosigkeit manifestiert sich das Eigenleben der Dinge, das sich bis auf das ausgesprochene Wort, den gedachten Gedanken und die vollzogene Tat erstreckt, die sich verselbständigen können —

... alles menschliche Tun und jedes Wort können Unheil bringen. Und diese Möglichkeit wehte ihm aus allem entgegen, was er hörte, sah, sprach oder dachte (39).

Der Begriff „Unheil“ — „zlo“ ist das Böse an sich — bleibt undefiniert. Es ist eine unbestimmte Drohung, die Unberechenbarkeit dessen, was außerhalb seiner persönlichen Grenzen — „tamnica“ (Kerker) liegt, aus der seine „Lebensangst“ resultiert. Die einzige Möglichkeit, sich gegen das Böse zu sichern und es zu mindern, ist Schweigen. „Im Schweigen ist Sicherheit“ wird sein Wahlspruch. Zunächst hatte er versucht, auch sein Tun als möglichen Ursprung des Bösen zu unterbinden — das zum Bau der Brücke notwendige Geld bleibt aus, und Reisende aus Istanbul berichten, daß der Vezir „immer unzugänglicher würde und schon begonnene Arbeiten in Istanbul selbst vergaße und liegen ließe“ (35); doch sei es, daß er erkennt,

daß die Möglichkeit des Guten in einem Werk, das in guter Absicht getan wird, die des Bösen überwiegt, oder daß es als überpersönlicher Ausdruck seiner selbst seinen Schatten, „den Schatten, den die Dinge werfen“ (39), nicht auf ihn zurückwerfen kann — das Werk wird vollendet. Der Brücke wird zum vollkommensten Ausdruck seines Schweigens, das jetzt noch einmal als geistiger Prozeß verfolgt wird an Hand der aus drei Teilen bestehenden Inschrift, die der Vezir nacheinander streicht. Zuerst vernichtet er den Vers, der Ursprung und Sinn der Brücke bezeichnet —

Als Gute Verwaltung und Edle Kunst  
 Einander die Hände reichten,  
 Entstand diese herrliche Brücke,  
 Den Untertanen zur Freude und Jusuf zum Ruhm  
 In beiden Welten (38)

und seinen eigenen Namen — „Jusuf Ibrahim, der wahre Knecht Gottes“, d. h. er nimmt der Brücke den zeitlichen und persönlichen Schatten und befreit sich selbst dadurch, daß er seinen Namen und Rang verschweigt, in diesem seinen Werk von der Zeitgebundenheit. Und zuletzt streicht er auch seinen Wahlspruch, nicht allein, weil dieser Spruch in Stein gemeißelt sich bereits widersprechen würde<sup>105</sup>), sondern weil Schweigen als Wortlosigkeit nur ein geringer Schutz ist. Es wird irrelevant gegenüber dem Stein gewordenen Schweigen, das Ausdruck absoluter Freiheit ist, Ausdruck der Vollkommenheit und Harmonie mit sich selbst, die sich darin beweist, daß sie sich nicht in ihre Umgebung einfügt —

ihr Bogen ... sah aus, als wäre er nur im Fluge an dem scharfen, düsteren Felsengeklüft voller Buchendickicht und Waldrebenestrüpp hängengeblieben und würde bei der ersten Gelegenheit seinen Flug fortsetzen und entschwinden (36).

Der größte unter den Schweigsamen ist der Baumeister der Brücke. Seine absolute Hingabe an die Kunst erlaubt ihm nicht den geringsten Kontakt mit der Umwelt. Er bleibt anonym, ist namenlos, Ausländer. Fremde, Montenegriner und Dalmatiner, sind auch seine direkten Helfer beim Bau. Er lebt nicht unter den anderen, sondern

---

<sup>105</sup>) Vgl. D ž a d ž i ć, a.a.O., S. 49.

allein in einer Blockhütte auf dem Landzipfel, den die beiden Flüsse bilden. Es ist interessant, daß seine Unabhängigkeit auch technisch zum Ausdruck gebracht wird. Seine möglichen Gedanken und Gefühle bleiben unangetastet, was übrigens bei allen jenen der Fall ist, die nicht aus Angst schweigen. Die Aussagen zu seiner Person geschehen fast ausschließlich in indirekter Form —

die erstaunten Višegrader sahen den Baumeister, wie er, gebeugt und grauhaarig, aber mit rosigem und jugendlichem Gesicht die große steinerne Brücke abschritt . . . (33).

Man erzählt sich, daß er kein Fleisch ißt. Der Zigeuner Selim, der einzige, der zu seiner Behausung Zutritt hat, berichtet, wie er ihn während des Winters angetroffen hat, „bis zu den Achseln eingepackt, nur die vor Kälte blauen Hände schauen heraus, und in einem fort kratzt er an einem Stein herum und schreibt etwas; . . . und er spricht nicht ein einziges Wort. So was habe ich noch nie gesehen“ (36/7) — und auch das erzählt er erst nach seiner Abreise. Sein Schweigen ist Ausdruck seiner Freiheit von allen persönlichen Bindungen. Der Dienst an der Sache erhebt ihn über sich selbst — das Volk hält ihn geradezu für unmenschlich (37). Was er zu sagen hat, liegt jenseits des Wortes, und nachdem es gesagt, das Werk vollendet ist, kann er einen raschen, ruhmlosen Tod sterben, denn sein Werk ist sein Sieg über die Zeit. Er stirbt, bevor er dem Vezir Bericht erstatten kann, und alles, was er hinterläßt, sind Pläne und Zeichnungen.

Der Vezir besitzt die materielle Macht, der Baumeister die geistige. Das Schweigen des einen ist Angst und Unsicherheit, das des anderen Freiheit. Hier beginnt die Brücke als Symbol zu wirken. Geboren aus Gefängnis und Freiheit, wird sie nachträglich zur Verbindung zwischen den beiden, in denen die beiden extremen Aspekte menschlichen Schweigens konkretisiert sind.

Der Vezir erkennt die Anonymität des Künstlers an, indem er einen Teil des ihm noch zustehenden Lohns dazu verwendet, seine letzten Verpflichtungen zu tilgen — er gibt ihn dem Krankenhaus, in dem er gestorben ist, und mit dem Rest errichtet er eine Stiftung für die Speisung der Armen. Und er vollendet diese Anonymität, in-

dem er sich mit ihr identifiziert. Der Federstrich, der die Inschrift durchkreuzt, ist die einzige relevante Bewegung in dieser Erzählung. Durch ihn identifiziert er sich mit dem Künstler und mit dem gemeinsamen Werk; durch ihn wird die Brücke zur reinsten und schönsten Inkarnation des Schweigens als Überwindung der menschlichen Selbstbezogenheit und der persönlichen und zeitlichen Relativität. Durch ihn wird sie zugleich zum Symbol der *r e i n e n* Kunst, „ohne Namen und Zeichen“ (40).

Wenn wir Reden und Schweigen noch einmal unter dem Gesichtspunkt ihres zeitlichen Aspektes betrachten, können wir feststellen, daß auch hier die Tendenz zur Zuständlichkeit wirksam wird. Im Schweigen ist die Bewegung der Zeit irrelevant — die großen zeitlichen Symbole sind zugleich Verkörperungen elementaren Schweigens, im Reden aber vollzieht sie sich nur mechanisch, da das jeweilige Objekt in jedem der angeführten Fälle außerhalb des Realitätsanspruches der erzählten Gegenwart verbleibt.

### *C. Liebe und Haß*

#### I

Wo das menschliche Zusammenleben in so starkem Maße durch Verständnislosigkeit und persönliche Beziehungslosigkeit gekennzeichnet wird, kann es für intensivere Bindungen persönlicher Natur keine Voraussetzung geben, seien sie positiv, wie die Liebe, oder negativ, wie der Haß. Dies scheint einleuchtend genug, da aber in den Erzählungen des öfteren von beidem die Rede ist, soll noch kurz darauf eingegangen werden.

1. Ein einziges Mal nur ist der Haß Thema einer Erzählung, in „Brief aus dem Jahre 1920“. Löwenfeld verläßt Bosnien, das er als das Land des Hasses bezeichnet, weil er seine Tätigkeit als Arzt in einer Atmosphäre des Hasses nicht voll ausüben kann, und findet zusammen mit seinen Patienten den Tod, als das Lazarett, in dem er während des spanischen Bürgerkrieges arbeitet, „am helllichten Tage“ Ziel eines feindlichen Luftangriffes wird. „So endete das Leben des Menschen, der vor dem Haß geflohen war“ (II. 266).

In seinem Brief an den Freund versucht er, die Natur des spezifischen bosnischen Hasses zu erklären. Im ganzen genommen bleibt er eine mystische Kraft —

... es ist ein Haß, der als selbständige Kraft wirkt, der in sich selbst ein Ziel findet. Ein Haß, der einen Menschen gegen den anderen aufhetzt und dann beide Gegner zugleich in Not und Unglück stürzt oder unter die Erde bringt; ein Haß, der wie ein Krebsgeschwür im Organismus alles um sich herum zerstört und zerfrißt, um am Ende selbst umzukommen, denn ein solcher Haß hat, wie eine Flamme, keine feste Gestalt und kein eigenes Leben, er ist einfach ein Werkzeug der Vernichtung und Selbstvernichtung ... (II. 260/1).

Aber an einer Stelle wird diese Kraft genauer definiert: Der Haß ist der stärkste Ausdruck des Mißverständnisses, das das „allgemeine Charakteristikum“ des bosnischen Menschen ist (262), und diese Art von Haß ist es, die uns immer wieder entgegentritt. Es ist ein überpersönliches Phänomen, das zur persönlichen Feindschaft nicht werden kann, weil die Person des anderen nicht verstanden bzw. gar nicht gesehen wird.

So hassen die Olujaci in der jungen Frau das Andersgeartete — Ihre breiten, kurzen Hände mit den abgestumpften Fingern, die aufgesprungen und dunkel gefärbt waren von den Nüssen und dem Saft des Obstes, mischten und berührten sich mit ihren regelmäßigen Händen, deren ovale Fingernägel erst kürzlich mit Alkannarot gefärbt waren. Und wenn sie auch nicht redeten . . ., ihre Hände haßten sich und ihre Augen stießen feindselig aufeinander, die erloschenen der Frauen von Olujaci mit ihren bernsteinfarbenen großen Augen (I. 396).

So haßt auch Kata Bademlić nicht die Familie ihres Mannes, sondern das ihr unverständliche, widerwärtige Lebensgefühl, das sich in ihrem „breiten und ungesunden Lächeln sinnlicher Glückseligkeit“ verdichtet (I. 147), und Frau Nata in „Familienbild“ hat eine physische Abneigung gegen alles, was nicht zur Familie der Kamenković gehört, ihren Mann nicht ausgenommen (II. 498).

Sehr überzeugend kommt die Unmöglichkeit eines persönlichen Haßgefühls in der „Geschichte vom Elefanten des Vezir“ zur Darstellung. Dželaludin-paša, der Urheber allen Unglücks, bleibt ganz außerhalb des Geschehens. Die Reaktion der Čaršija auf die Berichte über seine Grausamkeit ist nicht Haß, sondern schweigendes Ent-

setzen (I. 278/9). Sie sind ungläubig, als sie von seinem einfachen Lebenswandel erfahren (285), mißtrauisch, weil sie keine neuen Zeichen seiner Bosheit erblicken (287), gleichgültig, als sich die Nachricht von seinem Tode verbreitet (318). Der Elefant, in dem sie die sichtbare Verkörperung für den unsichtbaren und unzugänglichen Vezir gefunden haben und dessen mutwillige Spiele ihnen ein Zeichen der böartigen Natur des Vezirs sind, wird zum Gegenstand ihres Hasses, der jenen nicht erreichen würde, ebensowenig wie er von ihm provoziert wurde, da er es ja nicht ist, der ihre Ordnung stört. Das Mißverhältnis zwischen dem unschuldigen Gegenstand und der besonderen Natur ihres Hasses besteht indes nur in der Theorie —

So groß ist ihr Haß! Wenn sich aber der Haß der Čaršija einmal auf einem Gegenstand niedergelassen hat, dann läßt er ihn nicht mehr los, er konzentriert sich immer mehr, hält ihn immer fester, verändert im Laufe der Zeit seine Gestalt und Bedeutung, überwuchert ihn vollständig und wird zum Selbstzweck. Dann wird der Gegenstand nebensächlich, nur der Name bleibt von ihm übrig; der Haß aber kristallisiert sich, wächst aus sich selbst heraus, nach seinen eigenen Gesetzen und Notwendigkeiten, und wird mächtig, wird erfinderisch und berauschend wie eine perverse Liebe; er findet in allem neue Nahrung und Anregung, schafft selbst Anlässe für immer stärkeren Haß. Wer aber einmal den Haß der Čaršija auf sich gezogen hat, diesen tiefen und erbitterten Haß, der muß früher oder später unter der unsichtbaren, aber beharrlichen und tückischen Last dieses Hasses zusammenbrechen, für den gibt es keine Rettung, es sei denn, er vernichte die Čaršija bis zum letzten Stein und ihre Menschen mit allen ihren Nachkommen (295).

Es bleibt bei diesen pathetischen Worten, die stark an jene oben zitierten aus Löwenfelds Brief erinnern. Was nämlich dargestellt wird, ist nicht dieser elementare Haß, sondern die Ohnmacht, etwas zu unternehmen. Vergeblich versuchen sie, das Tier zu vergiften, und ergebnislos bleiben ihre abendlichen Beratungen, der Plan, sich an den Vezir direkt zu wenden und ihn zu bitten, dem Unwesen zu steuern, wird nicht ausgeführt, weil die Angst stärker ist als der Haß. Und schließlich ist es nicht ihr Haß, der das Übel vernichtet, sondern die Zeit, die über ein zeitgebundenes Übel hinweggeht.

Ebenso wenig persönlich motiviert ist der gegenseitige Haß in der Familie Pamuković. Er gehört einfach zu ihrem Leben. Sie hassen

die anderen, weil sie keine Pamuković sind, und sie hassen einander, weil sie sich nicht ausweichen können, als Reaktion auf eine zu enge persönliche Berührung.<sup>106)</sup> Dies wird zwar nur angedeutet, doch ist es durchaus folgerichtig, daß das allgemeine Mißverstehen in eben dieser Weise auf das Fehlen der persönlichen Distanz, der persönlichen Schutzschicht, reagiert.

Wo das Gefühl des Andersartigen sich nicht auf die Personen der Außenwelt, sondern auf die eigene Person bezieht, die damit als minderwertig und unterlegen empfunden wird, ist die Reaktion Haß auf sich selbst, der dann sekundär auch nach außen gerichtet sein kann.

Das Bewußtsein seiner Unfähigkeit erzeugt in Vujadin ein starkes Gefühl des Hasses, das allmählich identisch wird mit seinem Leben und erst mit der Unterscheidungsfähigkeit seines Bewußtseins erlischt.

Dieser Haß in ihm wuchs mit jedem Tag, den er allein verlebte, und mit jeder Berührung mit den Leuten. Schließlich wurde er eins mit seinem eigenen Körper, mit allen seinen Bewegungen, Wünschen und Gedanken. Dieser Haß überwucherte und verdeckte alles in ihm und um ihn, wurde sein eigentliches Leben, wirklicher als alles andere, die einzige wahre Realität, in der er sich bewegte (I. 208).

Stjepan Kovičs Leben besteht aus einer Kette von Versuchen, sich und die anderen über seine innere Leere und Schwäche hinwegzutäuschen. Besessen von seinem Minderwertigkeitskomplex, von dem „unwiderstehlichen Wunsch, das zu sein, was er nicht war; irgendetwas sein, nur anders oder wenigstens anders aussehen!“ (II. 471) — erfindet er eine Maske nach der anderen, trägt phantastische Frisuren, Sonnenbrillen, einen leeren Geigenkasten, die verschiedensten Bärte, gibt vor, ein Glasauge zu haben, ohne seinen krankhaften Geltungsdrang je befriedigen zu können. Und in jeder seiner lächerlichen Anstrengungen haßt er sich selbst, der ohne sie nicht auskommen kann —

Seit jeher ... hatte er jede seiner billigen Masken gehaßt, durch die er im Laufe der Jahre versucht hatte, sich hervorzutun, abzusondern und über sich zu erheben; er haßte sie schon deshalb, weil er sie dazu brauchte, und besonders, weil sie im Grunde gar nichts nütz-

<sup>106)</sup> I. 449; vgl. auch Ehepaar Kalina II. 184, Krstinica I. 225.

ten ... Er erkannte es, und das trieb ihn dazu, neue Masken und neue Absonderlichkeiten zu suchen, obwohl er im voraus fühlte, daß das alles nichts half, und er begann immer mehr diese Welt, seine Absonderlichkeiten und sich selbst zu hassen (473).

Seine letzte und verhängnisvollste Verkleidung ist die des Ustaša, verhängnisvoll, weil für diese Rolle die äußere Uniform nicht genügt und die für diese Rolle notwendige Rücksichtslosigkeit seinem Wesen widerspricht. Die Diskrepanz zwischen dem, was er ihr schuldig zu sein glaubt, und dem, was er ist, ist zu groß. Darüber hinaus konzentriert sich hier die Umwelt in einem einzigen Menschen, einem Juden, dem er sich als Ustaša überlegen weiß und als Mensch unterlegen glaubt. Er hat weder etwas gegen die Juden, von denen er nichts weiß, was ihn gegen sie aufbringen könnte, noch gegen Mento, den er nicht kennt. Aber er haßt sich, weil er seiner Rolle nicht gewachsen ist, und er haßt Mento, in dem sein Versagen sich verkörpert — „er haßt ihn jetzt mehr als alles auf der Welt, haßt ihn wie seine eigene Ohnmacht“ (486). Der Mord am Schluß ist ein rasendes Aufbegehren gegen diese Ohnmacht, die Aktivierung seines Selbsthasses, eigentlich also ein übertragener Selbstmord.

Diese Form des Hasses, der zur Aktion drängt, findet sich mehrmals in Personen der Erzählungen verkörpert. Im Falle Dželaludin-pašas ist es ein unbezwinglicher Trieb, „zu richten, zu strafen, zu quälen und zu töten, wobei das Gesetz und das Interesse des Staates ihm als Rückendeckung und willkommener Vorwand“ dienen (I. 316), eine innere Notwendigkeit, die ebenso wie bei Ćelebi-Hafiz unerklärt bleibt. Bei beiden handelt es sich wohl um solche übertragenen Selbstmorde, einen nach außen gekehrten, durch innere Gespaltenheit genährten Destruktionstrieb. Das gleiche gilt für Mustafa Madžar, den die Menschheit anekelt, weil es ihn im Grunde vor sich selbst ekelt, und wahrscheinlich auch für Mula Jusuf, dessen durch den Hinweis auf seine Schlaflosigkeit angedeuteter innerer Zwiespalt („Lagerleben“ 326) sich in Sadismus Luft macht. Mihailo will in Anika nicht sie selbst, sondern Krstinica töten, d. h. das wilde Tier, vor dem er geflohen war, weil er sich in ihm erkannt hatte.<sup>107)</sup>

<sup>107)</sup> Interessant ist, daß bei allen diesen Psychopathen ausdrücklich vermerkt wird, daß sie eine gewisse Bildung genossen haben — Ković II. 469,

2. Der Unfähigkeit zu persönlichem Haß entspricht die Unfähigkeit zu lieben.

Nicht Liebe, sondern Leidenschaft ist es, was Anika erweckt und was Mihailo fürchtet, eine Leidenschaft, die kontaktlos bleibt, denn keine der Frauen, die Andrić gestaltet, ist fähig, die Gefühle, die sie weckt, zu erwidern. Mehr als unpersönlicher Anlaß für ein Gefühl begriffen, kann sie nicht angesprochen werden.

Mula Jusuf reagiert auf die Frau mit Sadismus, Muderizović, der Mann der Mostarerin, mit pathologischer Eifersucht —

Es war eine krankhafte Eifersucht vom ersten Augenblick an, ohne jeden Anlaß. Eine Eifersucht ohne Liebe. In Wahrheit ein krankhaftes Bedürfnis zu quälen und zu vernichten (I. 397).

Für Djerzelez' immer neue, nie erwiderte Leidenschaft ist bezeichnend, daß ihr Ziel immer außerhalb seiner Möglichkeiten steht, er immer nach dem Unerreichbaren strebt. Er, der Häßliche, Erdgebundene, der „stark wie die Erde selbst“ ist (I. 13), sehnt sich nach Schönheit und Schwerelosigkeit, wie sie in der Gestalt Zemkas auf der Schaukel verbildlicht ist.<sup>108)</sup>

---

Dželaludin-paša I. 274, Hafiz I. 133, Mustafa I. 69, Mula Jusuf 325, Mihailo I. 261 — was, abgesehen von den Geistlichen und Lehrern, von kaum jemandem gesagt wird. Man dürfte kaum fehlgehen mit der Vermutung, daß zwischen Bewußtheitsgrad und Seelenzustand ein kausaler Zusammenhang gesehen wird. Je klarer man sich selbst sieht, desto stärker ist das Bedürfnis nach Betäubung.

<sup>108)</sup> Jede seiner Leidenschaften endet mit einer persönlichen Niederlage, die um so tiefer ist, als sie durch die heroische Übermenschlichkeit der Legende, aus der er kommt und die ihn mit allen notwendigen legendären Tugenden — Ruhm, beispiellose Tapferkeit und Körperkraft — ausgestattet hat, kontrastiert wird. An Hand seiner seelischen Disposition wird sein legendärer Vorwurf stufenweise vermenschlicht: der ehrfurchtgebietende Ruhm seiner Heldentaten, der ihm „im Liede vorausgeht“ (8), erlischt völlig, als die anderen seine sehr menschliche Glut für die Venezianerin bemerken; seine „beflügelte“ Schnelligkeit (S. 11, vgl. Njegoš, Gorski vijenac, Vers 1783), durch die er in dem boshaft angezettelten Wettlauf sein Ziel zu erreichen glaubt, geht ins Leere; sein legendäres Roß, das ihn, Fähren verachtend, über Bäche und Flüsse trägt (vgl. Gorski vijenac V. 1790; Na Drini Čuprija), versagt, als er wutchnaubend den Schauplatz seiner Erniedrigung verläßt. Einmal noch klingt entfernt das Motiv des Zweikampfes an, als er sich nach seiner zweiten Niederlage nachts allein am Fluß wiederfindet. Es verlangt ihn nach einem Gegner, an dem er seinen Grimm auslassen könnte, aber niemand ist da (22). Damit ist die Legende endgültig überwunden.

Corkan, der sich durch seine Liebe zu der fremden Tänzerin völlig verwandelt fühlt, begnügt sich mit einer Anbetung aus der Ferne —

— He, Corkan! Was würdest du denn mit ihr machen, wenn man sie dir geben und sagen würde, hm, da hast du sie, sie ist dein, du kannst mit ihr tun, was du willst. Nun?

— Vielleicht überhaupt nichts.

— Was?

— Nun, ich glaube, ich würde sie gar nicht anrühren.

Da hast du's (II. 90).

Auch für ihn ist sie mehr ein unerreichbares Gegenteil, die Schwerelosigkeit neben seiner Mühsal —

Er fühlte eine Last auf sich wie für drei. Für zehn, und für die wäre sie noch zu schwer. Wie schwer sie war! „Und sie tanzt auf dem Seil!“ Und leicht war sie wie eine Feder, und sie schwang sich auf einem Bein, gerade, daß sie nicht wie ein goldener Käfer summt und über dem Dach aus Kiefernholz in der glühenden Luft kreiste (88).

Die andere Version der Liebe, die in dieser auf dem Prinzip der Distanz errichteten Welt möglich ist, ist ästhetisches Interesse. Velipaša empfindet für Mara das ästhetische Interesse des Kenners, der „an einer ausgestreckten Hand die Art einer Frau und ihren wahren Wert erkennen kann“ (I. 406), und dies ist auch der einzige Maßstab für ihren Wert —

Hätte er sie früher geholt, wäre es nicht gut gewesen, und drei oder vier Monate später wäre sie, so schien es ihm, schon verblüht gewesen. Jetzt war gerade ihre richtige Zeit (I. 406).

Mit den gleichen entzückten Blicken betrachtet der Kajmekam Anika —

Seit es die Kleinstadt gab und seit Menschen geboren werden und sich verheiraten, hatte es einen solchen Körper mit einem solchen Gang und Blick nicht gegeben. Er war nicht geboren worden und gewachsen, hatte sich nicht im Zusammenhang mit allem, was ihn umgab, entwickelt, er hatte sich ereignet (Ono se nije rodilo i izraslo u vezi sa svim onim što ga okružuje. Ono se dogodilo. I. 247).

Und für Ledenik bedeutet die schöne Rifka ebenso viel wie die Brücke, die ihm in „dieser wilden und kargen Gegend“ wie ein „einsamer Bote einer ferneren, lichtereren Welt“ erscheint (II. 109/10).

Es ist eine Haltung, die keine Rücksicht auf den anderen kennt und

auf die Persönlichkeit des anderen verzichtet.<sup>109)</sup> Die Möglichkeit, die persönliche Einsamkeit durch die Liebe zu überwinden, gibt es nicht. Jedes persönliche Engagement kann zur Gefahr werden. Die junge Syrierin, der einzige Mensch, mit dem Hafiz Mitleid hat, den er vor sich selbst rettet und dem er vertraut, macht ihn zum Krüppel.

## II

Das Fehlen direkter menschlicher Beziehungen spiegelt sich deutlich in der Gruppierung der Personen in der Erzählung wider. Wenn man von der kleinen Fabel „Aska und der Wolf“ absieht, ist eine „wirkliche Zweiheit von Spieler und Gegenspieler“<sup>110)</sup> nirgends verwirklicht. Gerade die Erzählungen, die auf einer Zweiheit fußen, sind der beste Beweis dafür, daß ein Widerspiel der Kräfte auf persönlicher Ebene unmöglich ist.

Während das Verhältnis zwischen dem Baron und Fräulein Marijana in „Nachbarn“ und zwischen Mento und Ković in „Buffet Titanic“ ein hoffnungsloses Nebeneinander bleibt, ohne eigentlichen Konflikt und deshalb auch ohne Lösung, da der jeweilige Schluß nur zeigt, daß die Kluft unüberbrückbar ist, wird in „Mißhandlung“, „Familienbild“ und „Zeko“ eine mögliche Auseinandersetzung schon durch die unterschiedliche Behandlung der Partner verhindert. Die Situation ist jeweils die gleiche. Eine nur gesetzlich fundierte Gemeinschaft wird ad absurdum geführt.

Gazda Andrija ist der Prototyp des aktiven Menschen und zugleich seine Karikatur. Seine Heirat mit Anica bildet den stolzen Höhepunkt seiner äußeren Karriere —

... es ist schwer zu begreifen und noch schwerer zu sagen, was für Gazda Andrija diese ansehnliche Frau bedeutete, die er eines Tages so einfach ohne jede Mühe und ohne jedes Risiko in sein Haus geführt hatte ... Jetzt konnte er an Feiertagen mit s e i n e r ... Frau spazieren gehen. Jetzt konnte er ganz offen und stolz ... vor allen Leuten von einer Frau reden ... Die Leute, vor denen er diese harmlosen und alltäglichen Phrasen äußerte, konnten nicht im entferntesten ahnen ..., daß dieses Wort „Frau“, „meine Frau“ für ihn

<sup>109)</sup> Vgl. „Mißhandlung“ und „Durst“ (II. 60/1).

<sup>110)</sup> Robert P e t s c h, a.a.O., S. 217.

eine willkommene Stütze bedeutete, die ihm in seinen Gesprächen bis dahin so sehr gefehlt hatte (II. 294).

Nachdem er diese ihm noch fehlende Selbstbestätigung gefunden hat, ist ihm nichts mehr unmöglich. Die stille Anwesenheit seiner Frau steigert seine Persönlichkeit, die in der Realität ihre obere Grenze erreicht hat, in seiner Phantasie ins Unermeßliche. Er bleibt übrigens in seinen Verwandlungen immer Handelnder, sieht sich niemals etwa als Philosophen oder Dichter.

Diesem ungewöhnlichen Geltungsdrang entspricht ein durchaus ungewöhnliches Äußeres —

Alles an ihm war vollkommen, bis auf seine äußere Erscheinung. Schon in der Wiege war er nicht schön gewesen, und das spätere Leben hatte ihm eine sonderbare Prägung gegeben. Er war geradezu der vollkommene Typ des häßlichen Menschen. Seine dünnen, kurzen Beine trugen einen kräftigen Rumpf und lange Arme, auf seinem ebenso dünnen, unsichtbaren Hals saß ein mächtiger Kopf ... usw. usw. (295).

Immer wieder geht es um das Lächerliche seiner Erscheinung und seiner Gewohnheiten —

Er nahm das Gebiß aus dem Mund, reinigte es mit einer besonderen Bürste ... Er gurgelte mit einem besonderen Wässerchen, säuberte sich die Nasenlöcher mit einem Läppchen, das mit Öl und peruanischem Balsam getränkt war, steckte sich Watte ins linke Ohr, nur ins linke Ohr, denn auf dem rechten schlief er ... Zum Schlafen trug er besondere Wäsche und darüber ein Nachthemd. Es war die kleinste Nummer, die es für Männer gab, und dennoch reichte es dem kleinen Menschen bis zur Erde. Über seinen kahlen Schädel stülpte er eine besondere Nachtmütze aus weißer Wolle (302).

... so zur Nacht zurechtgemacht, im langen Nachthemd, ohne Zähne, mit der Watte, die ihm aus Nase und Ohr herauschaute, beugte sich der Bürstenhändler über das Bett seiner Frau und dirigierte ein stummes Orchester (313)

... der Bürstenhändler hörte sie nicht, denn er schlief auf dem rechten Ohr, und das linke hatte er mit Watte verstopft (317).

Neben dieser übertrieben ironisch behandelten Gestalt des Mannes wirkt Anica so anämisch, daß alle Bemühungen, sie dem Leser sympathisch zu machen, fehlgehen. Sie ist die moralisch „gesunde und vernünftige Frau“ (309), die sich mißbraucht fühlt (308), doch sind ihre seelischen Leiden, die durchaus nicht ironisch geschildert werden

(309 ff.), kein überzeugendes Gegengewicht für die negative Größe ihres „Ungeheuers“ (313) von Mann. Selbst ihr Entschluß, ihn zu verlassen und das armselige Leben einer Verkäuferin zu führen, der sie nach außen ins Unrecht setzt, erweckt kaum den Eindruck menschlicher Größe. Die Diskrepanz ist zu groß.

In „Familienbild“ und „Zeko“ ist es die Frau, die die Ehe zur Hölle macht.

Frau Kata ist ein Ausbund an Häßlichkeit, Bösartigkeit und vor allem strotzend vor Energie —

Vor mühsam zurückgehaltener Energie bebte und zitterte die ganze Frau, als sei sie auf einen Draht aufgezogen; es kam einem vor, als hörte man, wie die unverbrauchte Kraft in ihr rauschte wie ein unsichtbarer, mächtiger und gut geschmierter Motor (II. 494).<sup>111)</sup>

Sie stirbt schließlich an Magenkrebs — die einzige Person in den Erzählungen, die an einer ‚modernen‘ Krankheit zugrunde geht, während ihrem sanften Gatten, der neben ihr ein unbeachtetes Schattendasein geführt hat, noch einige friedliche Jahre beschert sind, bis er sanft entschläft (508).

Margita, Zekos Frau, ist ihr genaues Ebenbild; nicht „vlasnik“ — Eigentümer, sondern „gromovnik“ — Donnerer — des Hauses, ebenso energisch —

Die ganze Frau bebte und zitterte von einer merkwürdigen, streitbaren inneren Energie (II. 331)

... ein ganzes Regiment Soldaten könnte ihre Kraft nicht erschöpfen (331) —

von der gleichen grotesken Häßlichkeit —

ein großer Mund mit zweiunddreißig künstlichen Zähnen und hundertzwanzig Worten in der Minute (331).

Wie in „Familienbild“ verändert sich der Ton der Erzählung, wenn von ihrem bescheidenen Mann die Rede ist, der als die „Rücksicht und Güte in Person“ bezeichnet wird (332).

Diese Tatsache allein läßt seine innere Befreiung von dem häuslichen Joch und seine Entwicklung zu einem für die Gesellschaft wertvollen Menschen etwas fragwürdig erscheinen. Die beiden Frauen, mit boshafter Feder gezeichnete Karikaturen von Hausdrachen, sind

<sup>111)</sup> Neben dem „Reflektor“-Auge des Karadjoz ist dies meines Wissens der einzige technische Vergleich, den Andrić verwendet.

interessant nur als Studien einer verdächtigen mechanischen Energie.<sup>112)</sup> Anders ist eine solche, den übrigen Erzählungen fremde Schwarzweißmalerei nicht zu erklären. Ungewöhnlich ist auch der Anteil der Technik als Unnatur in der Zeichnung dieser Gestalten, der ihre besondere Unmenschlichkeit noch unterstreicht. Es sind zwei verschiedene Erzählweisen, die in diesen drei Erzählungen unmotiviert nebeneinander verfolgt werden. „The unforgivable artistic fault in a novelist is failure to maintain consistency of tone“<sup>113)</sup> — es läßt sich nicht leugnen, daß dieser Fehler hier begangen worden ist, aber es ist ein sehr bezeichnender Fehler, in dem sich das Thema der menschlichen Beziehungslosigkeit gradlinig fortsetzt. Eine bereits bestehende Verbindung wird mit allen Mitteln wieder aufgehoben.

In gewisser Weise ist auch die Erzählung „Olujaci“ die Geschichte einer unglücklichen Ehe, ausgeführt jedoch auf einer Ebene, die die persönliche Tragödie zu einem unpersönlichen, biologischen Konflikt zwischen Olujaci und Nichtolujaci objektiviert. Die junge Frau wird nicht als Individuum dargestellt, sie steht für eine andere Welt. Sie hat auch keinen eigenen Namen, sondern trägt den dieser anderen Welt — Mostarka, die Frau aus Mostar. Ihre Charakterisierung geschieht allein aus dem Gegensatz —

Sie war zwei Köpfe größer als der Bräutigam und drei Köpfe größer als die größten Frauen der Olujaci. Sie war schlank, aber kräftig, jene waren der Reihe nach plump, aber zäh; sie war lebhaft und fröhlich, jene finster und heimtückisch usw. (I. 94).

Ebenso ist ihr Bruder nicht eine neue Person, sondern „ihr genaues

---

<sup>112)</sup> Es ist auffallend, daß den aktiveren Personen der Erzählungen nicht selten etwas Groteskes eignet. Fra Marko und der Kmet Siman sind ebenso unermüdlich wie erfolglos, Fra Stjepan kämpft mit dem Teufel, den er in dem harmlosen kleinen Mädchen zu sehen glaubt, die beiden Professoren V. jagen in Verkennung der Verhältnisse ihren Phantomen nach. Djerzelez, diese balkanische Version des Don Quijote (M. Bogdanović, SKG, N.S. I. 1920, 2, S. 127) ist überdies äußerlich mißgestaltet, „ungewöhnlich klein und plump“ mit „unverhältnismäßig langen Armen“ (I. 9); von grotesker Häßlichkeit ist auch Džemo, der den nächtlichen Spuk im Han in Szene setzt (I. 182), ebenso Karadjoz, der Direktor und erste Schauspieler auf der Bühne des „Verdamnten Hofes“ (21). Auf der anderen Seite sei an Hafiz erinnert, der erst, nachdem er zur Passivität verurteilt ist, eine gewisse Würde zur Schau trägt (I. 131).

<sup>113)</sup> D. McCarthy, Portraits. London 1931, S. 156.

Ebenbild“ (396), eine Verdoppelung dieses Andersartigen, das vernichtet werden muß, weil es eine Störung und Bedrohung für die gleichförmige Welt der Olujaci darstellt.

Auf einer ähnlich unpersönlichen Ebene wird der Konflikt in „Wunder in Olovo“ ermöglicht, denn im eigentlich persönlichen Bereich entbehren die Beziehungen zwischen Mutter und Tochter der Möglichkeit einer Auseinandersetzung. Das kranke Mädchen, das namenlose „Unglück der Familie und die Strafe Gottes“ (I. 142), ist als Persönlichkeit völlig undefiniert und steht der Mutter, der die sinnenfreudige Familie ihres Mannes widerwärtig ist, deshalb am nächsten. Ihre Identifizierung beginnt mit der sich anzeigenden Genesung und vollendet sich in dem unverwechselbaren stumpfen Lächeln der Bademlić. In der Konfliktsituation ist nicht sie der Gegenspieler, sondern das Lächeln, ein moralisches Prinzip, das sich in ihr durchsetzt, und damit die Niederlage der Mutter, d. h. ihre endgültige Isolierung bezeichnet.

Der zweite Teil von „Anikas Zeiten“ ist zunächst auf zwei Personen angelegt. Es folgt dann aber nicht eine Auseinandersetzung zwischen Mihailo und Anika, sondern die Darstellung der Folgen, die dadurch entstehen, daß sie dieser Auseinandersetzung ausweichen. Der Konflikt breitet sich aus, und eine allgemeine hektische Situation wird in verschiedenen Beispielen beleuchtet. Die anfängliche Konstellation wird schließlich nur wieder aufgenommen, um die Beziehungen zu verwischen. Lale, der scheinbar gar keinen Anteil an dem Geschehen genommen hat, handelt an Mihailos Stelle. Dieser aber identifiziert sich dadurch, daß er das Messer, mit dem Anika getötet wurde, an sich nimmt, mit der Tat, weil sie für ihn die einzige Lösung des unheilvollen und unauflöslchen Konfliktes zwischen Mann und Frau bedeutet.

Noch indirekter sind die Beziehungen zwischen Veli-paša und Mara. Der Pascha macht sie zu einem indifferenten Teil seines Lebens, dessen er sich ohne weiteres wieder entledigen kann, als er Sarajevo verläßt. Für sie ist er die Ursache ihrer Schande und der Beginn ihres seelischen Sterbens, eines Weges, der immer weniger mit ihm zu tun hat und der sich endlich als der Weg aller Unglücklichen erweist.

In den Fra Marko-Erzählungen haben etwaige Gegensatzfiguren, der Türke, der Haiduke, das Mädchen, nur eine paradigmatische Funktion. Sie sind Verkörperungen des „Bösen“, das dem Mönch in verschiedenen Erzählungen in verschiedener Gestalt entgegentritt.

Der Aga, der in der „Geschichte vom Kmeten Siman“ zunächst als Antagonist erscheint, löst sich alsbald auf in das unbestimmte Prinzip der „aginska prava“ (II. 35), der Rechte der Landeigentümer.

In der Erzählung „Die Brücke über die Žepa“ schließlich kommt es nicht einmal zu einer persönlichen Begegnung. Der Vezir beauftragt den Baumeister nicht selbst mit dem Brückenbau, sondern sein Schatzmeister nimmt ihn in seine Dienste, und bevor der Künstler dem Vezir über die vollendete Arbeit Bericht erstatten kann, ereilt ihn der Tod. Sie werden nacheinander auf verschiedene Weise dargestellt, und fast scheint es, als sei diese Isolierung voneinander in der Realität die Voraussetzung für ihre geistige Kommunikation über die Brücke.

\* \* \*

Das zentrale Thema der Erzählungen ist die menschliche Einsamkeit, die existentielle zwischenmenschliche Beziehungslosigkeit. Das Böse — „zlo“ — und Sünde oder Schuld — „greh, krivica“ —, deren Untersuchung Džadžić einen wesentlichen Teil seiner Studie widmet<sup>114)</sup>, erscheinen immer nur als untergeordnete Aspekte dieses Weltverständnisses. Wenn Bosnien als das Land des Hasses, das Land der unversöhnlichen Gegensätze bezeichnet wird, dann ist das vor allem in diesem Sinne zu verstehen. Die dargestellte Welt ist eine Welt nach dem Sündenfall, in der jede Erinnerung an das verlorene Paradies ausgelöscht ist und deshalb keine Hoffnung besteht, es jemals wiederzuerlangen. Es ist eine Welt, in der das Wort Glück unbekannt ist, in der es keine allgemeingültigen Maßstäbe gibt, „keine deutliche und scharfe Grenze zwischen dem, was Gottes, und dem, was des Teufels ist, gezogen ist“ (I. 113) und in der schon die Kinder unter dem Fluch dieser Einsamkeit stehen.

---

<sup>114)</sup> Vgl. vor allem das Kapitel „Zlo“, S. 97—127.

Daß das Verhältnis zwischen dem Bösen und dem Leiden nicht auf die Formel von „Schuld und Sühne“ gebracht werden kann, wie Džadžić zu zeigen sucht, wird an der Gestalt des Ćelebi-Hafiz besonders deutlich. In gewisser Weise mag sich sein Schicksal als Schulbeispiel für Schuld und Sühne darstellen — er hat Tod und Verderben für das Land gebracht und muß nun zur Strafe als grauenhaft verstümmelter Krüppel sein Leben fristen —, aber dem widerspricht der Aufbau der Erzählung ganz entschieden. Die Geschichte seiner Verbrechen und seiner Strafe bleibt, doppelt distanziert, im Hintergrund, als schwacher Widerhall eines entfernten Geschehens, das mit dem „Rumpf“, wie Fra Petar ihn erlebt und schildert, nichts mehr zu tun hat. In der Vorgeschichte die Inkarnation eines mystischen Bösen, ist er in der erzählten Gegenwart die eindringlichste Gestaltwerdung der Einsamkeit, der absoluten Kommunikationslosigkeit, ein zeitloses, unveränderliches Symbol für die menschliche Situation.

Ein anderes solches Symbol stellt der Elefant dar. Für die Kasaba, die „nicht daran gewöhnt ist, über das Leben und fremde Leiden nachzudenken“ (I. 293), verkörpert er nicht nur die Bosheit des Vezirs, sondern das Böse überhaupt, ein Mißverständnis, das das unglückliche Tier herausfordern muß, da es ihm versagt ist, sich anders zu verhalten, als es seiner Natur entspricht. Er wird damit geradezu zum Wappentier dieser Welt, die unter dem Gesetz des Mißverhältnisses und der Beziehungslosigkeit steht.

— Die gleiche Doppeldeutigkeit liegt in der Gestalt der Anika. Für die Kleinstadt der Inbegriff des Bösen —

... es kamen nicht alle nur ihretwegen. Manch einer kam, weil er überhaupt zu allem Bösen bereit war, andere, weil sie schon von Geburt an verloren und verzweifelt waren. Kurz, um ihr Haus versammelte sich alles, was nichts taugte und was sich Gottes Geboten nicht fügte ... und je mehr man darüber sprach, desto verständlicher, vertrauter und gewohnter wurde dieses Böse (I. 234) —

ist sie zugleich die reinste Verkörperung der natürlichen Isolierung und der natürlichen Harmonie —

Dieser ganze große, harmonisch zusammengefügte Körper, der feierlich war in seiner Ruhe, langsam in seinen Bewegungen, war wie in Gedanken über sich selbst versunken, ohne den Wunsch und das Bedürfnis, den anderen zu gleichen, wie ein kostbares Kleinod; sich

selbst genug, hatte er nichts zu verbergen und kein Bedürfnis, irgend etwas zu zeigen, er lebte in seinem Schweigen und verachtete das Bedürfnis der anderen zu reden (247).

Ihre Harmonie ist vollkommen, weil sie ihre Zeitlichkeit akzeptiert, also zeitlich geschlossen ist.

Ihre Eltern, die sie nicht geliebt hat, sind gestorben, d. h. die persönliche „Leere um sie“ (220) ist eine Bedingung für die selbstbezogene Ganzheit ihres Wesens, aus der heraus „ihre zumeist einsilbigen Worte nicht das geringste Echo“ haben können, und aus eben der heraus sie unfähig ist zu lieben. Mihailo flieht vor dieser körperlichen Ausschließlichkeit, und Anika beginnt ihr freies Leben, indem sie, aller „weltlichen und geistlichen Mächte“ spottend (216), nur dieser lebt. Ihr Tod schließlich hat nichts Gewaltames an sich. Sie „starb ohne Kampf und ohne Todesqualen . . . Eine Blume steckte in ihrem Haar. Ihr Blut war in ihrem Körper geblieben“ (267). Der Tod ist die natürliche, weil freiwillige Vollendung ihres Wesens, der Preis, mit dem sie sich von denen löst, mit denen der Beginn ihrer Freiheit schicksalhaft verknüpft ist — Lale, der ihre letzte, wenn auch mehr formale Bindung an die Familie darstellt, und Mihailo, der als erster das Elementare ihrer Natur erkannt hat.

Ein Beispiel vollkommener Harmonie auf geistiger Ebene ist Ali-dede —

In dem Jahrhundert, in dem er geboren wurde, und in der Welt, in der er gelebt hat, blieb er eine unbegreifliche Ausnahme und ein Wunder . . . ein unerreichbares Beispiel für jede Art von Vollkommenheit (I. 41).

Er ist bedürfnislos, d. h. in sich selbst ruhend; sein Verhältnis zu den Mitmenschen ist bestimmt durch Toleranz (41), die unverbindlichste und unpersönlichste Form der Nächstenliebe. Für ihn liegt das Geheimnis der Vollkommenheit und Unabhängigkeit im ausgewogenen Maßhalten, so wie es die Regel seines Ordens befiehlt: „der Mensch möge nicht übermäßig lange in der Verzückung verharren, damit er nicht überheblich werde und den Neid der anderen hervorrufe“ (44), und wie es in dem Springbrunnen, der den Hof seines Klosters ziert, zum Bilde wird —

In der Mitte war ein niedriger Springbrunnen, dessen Wasser nicht in die Höhe schoß, sondern nach kurzem Aufsteigen zurückfiel, den

marmornen Knauf umfloß und wieder in das runde Becken zurückkehrte. So beleidigte dieser Springbrunnen das Auge nicht durch die ohnmächtige Anstrengung des Wassers, das möglichst hoch aufsteigt und dann niederstürzt, ein unaufhörliches Bild der Erschöpfung und des Sturzes nach einem unerbittlichen Gesetz bietend, sondern er glich einer großen tropischen Blüte, die sich oben öffnet und ihr silbernes Inneres zeigt, die weder welkt noch völlig erblüht (43).

Aber dieses lichte Bild trägt —

Das Wasser in dem Becken war grün vom Moos und dunkel; darin zwei rote Fische wie zwei unverständliche, geheimnisvolle Buchstaben.

Die Beziehung zum folgenden ist zu offenkundig, als daß man dieses Detail als bloß lokales Dekor betrachten dürfte. Wie der Strahl sich aus dem dunklen Wasser des Beckens erhebt und dahin zurückkehrt, so kehrt Alidede in seiner letzten Minute in seine vergessene Kindheit zurück und findet von seinem ganzen reichen Leben nur „zwei kleine und sinnlose Qualen“ (44). Zweimal hat die Erscheinung der Frau ihn in Verwirrung gebracht, beide Male hat ihn ein „unklares“, „unverständliches“ Schuldgefühl erfüllt, und jetzt, am Ende seines Lebens, erkennt er, „daß die Frau, wie ein Tor, am Ausgang und am Eingang dieser Welt steht“, daß er vergessen hat, „daß wir das Leben einem bösen Geschick verdanken“; er erkennt, daß die Sklaverei unter den Gesetzen der Erde bitterer und schwerer ist, als er geglaubt hatte (52/3). Die Frau scheint hier die Bedeutung einer zeitlichen Metapher zu haben. Alidede hat übersehen, daß er sich als Mensch nur in der Zeit vollenden kann, daß seine Harmonie auf einer angenommenen Unabhängigkeit von der natürlichen Zeit begründet gewesen ist, daß er sein Leben nicht als Ganzes gelebt hat, „daß man aus dieser Welt in jene bessere nicht eingehen kann, bevor man sich nicht wie eine reife Frucht gelöst hat“. Anders als bei Anika erscheint der Tod hier als die Rache der Natur — der unerwartet bittere Saft der jungen Rebe bringt Alidede in einem Augenblick zum Verstummen, als er seinen Schülern von seiner Weisheit mitteilen will. So ist der, der seiner Welt der Inbegriff der Vollkommenheit ist, zugleich ein Symbol für die Unmöglichkeit menschlicher Vollkommenheit. Beide Male bleibt er auf sich selbst bezogen: als

Heiliger ist er ein unerreichbares Vorbild, und als sterbend Erkennender fehlt ihm die Möglichkeit der Kommunikation.

Erst wo die Zeit als bestimmender Faktor ausgeschaltet ist, was nur in der Kunst erreicht werden kann, kann Vollkommenheit verwirklicht werden. Die Brücke über die Žepa erreicht somit eine starke symbolische Kraft. Sie bezeichnet die einzige Ebene, auf der Kommunikation möglich ist — Kommunikation zwischen Vezir und Baumeister, zwischen Dichter und Vergangenheit — und sie ist zugleich Ausdruck absoluter Isolierung —

die Gegend konnte sich der Brücke nicht anschmiegen und die Brücke nicht der Gegend. Von der Seite betrachtet, erschien ihr weißer und kühngeschwungener Bogen immer abgesondert und einsam und überraschte den Wanderer wie ein ungewöhnlicher Gedanke, der sich verirrt hat und in dem wilden Felsgeklüft festgehalten wird (40).

Ihre ästhetische Bedeutung ist stärker als ihre praktische. Sie bleibt ein Fremdling.<sup>115)</sup>

Ein Symbol der Kunst ist auch Askas Tanz. Im Augenblick höchster Gefahr verwandelt sich ihr Leben in Kunst, in eine Sprache, die eindeutig ist, weil sie wortlos ist, und erhebt sich damit auf eine Ebene, auf der der Tod überwunden werden kann.

Wer an der Einsamkeit nicht zerbrechen will wie Pop Vujadin, Mara oder Mustafa Madžar, muß sie sublimieren, eine individuelle Wirklichkeit schaffen auf einer Ebene, auf der die Gefahr des Mißverständnisses ausgeschaltet ist, wo man seiner Identität sicher und somit gefeit ist gegen eine Bedrohung durch die Außenwelt. Man muß einen Ort finden, wo die Begriffe Schuld—Unschuld und Gut—Böse, gegenstandslos sind, einen Bereich außerhalb der Zeit also, ein individuelles Paradies, das einerseits Flucht vor sich selbst bzw. vor der Realität bedeutet, andererseits aber die positive Verwirklichung einer Idee ist, die man von sich hat, eine schöpferische Leistung also.

Wer stark genug ist, den Absolutheitsanspruch der bestehenden Wirklichkeit zu leugnen, wird zum Künstler und Besessenen. An erster Stelle steht der Baumeister, der selbstvergessen und allen Widerstän-

---

<sup>115)</sup> Vgl. „Gespräch mit Goya“, S. 13.

den trotzend seine Idee vom Wesen der Kunst verwirklicht. Alidede macht sein Leben zu einem Kunstwerk und vergißt darüber seine körperliche Abhängigkeit von der Macht der Zeit. Veli-paša hält seine Idee aufrecht inmitten seiner Vergänglichkeit. Djamil dramatisiert sein Ich in der Vergangenheit. Siman sieht seinen Traum von der Gerechtigkeit, die er selbst ist, in der Zukunft verwirklicht. Nikolić schafft sich eine klangvolle Biographie, um der Gefahr, ein nichts-sagendes Leben zu führen, zu entgehen. Gazda Andrija und der Baron erheben sich in der Realität der Phantasie zu einsamer Größe. Fra Marko, der ungebildetste und ungeschickteste aller Mönche, ist von heiligem Eifer beseelt, das Reich Gottes auf Erden zu verwirklichen. Ćorkan, der letzte Knecht der Kasaba und ihr einziger Dichter, ist berauscht von der Größe und Schönheit des Lebens, die er in der kleinen Tänzerin verkörpert sieht. Djerzelez vergißt Spott und Demütigung und alle Niederlagen beim Anblick einer schönen Frau. Dželaludin-paša, den die Welt nur als Schlächter kennt, verbringt ganze Stunden selbstvergessen über seiner Sammlung seltener Schreibfedern, kostbarer Pergamente und den Blüten arabischer und persischer Dichtkunst.

Karadjoz schließlich ist nicht einfach Direktor des Istanbuler Gefängnisses, er macht den „Verdamnten Hof“ zum großen Schauspiel seines Lebens —

Dieser Hof mit allem, was in ihm lebte und was sich darin ereignete, war die große Bühne und das unaufhörliche Drama seines Lebens (20)

In seinem „Spiel“ konnte Karadjoz Stunden mit einem Menschen verbringen, der des Diebstahls oder einer Unterschlagung, der Notzucht, schwerer Beleidigung oder eines Mordes angeklagt war, er lallte, brüllte oder flüsterte, spielte abwechselnd den Dummkopf, den ausgekochten Bösewicht oder einen Menschen mit Herz und Verständnis, und alles mit der gleichen Aufrichtigkeit und Überzeugung (24)

Dieses Spiel . . . kannte weder Routine noch Wiederholungen, es war immer wieder neu und wuchs aus sich selbst heraus (25).

Unter den Händen des Karadjoz verwandelt sich der „Verdamnte Hof“ aus einem Ort, wo die Verbrecher von der normalen Gesellschaft isoliert werden, zu einem Symbol für die universale Situation

des Menschen, wozu die besondere Lage, die bunte Vielfalt der Bewohner, der Eindruck der Zeitlosigkeit, das allgemeine Mißtrauen, und nicht zuletzt Latifagas eigene kafkaesk anmutende Interpretation der Schuld, die vom Sündenfall abgeleitet zu sein scheint, überzeugend beitragen —

... hier gibt es keine Unschuldigen. Niemand ist hier zufällig. Wer die Schwelle dieses Hofes überschritten hat, ist nicht unschuldig. Er hat etwas verbrochen, und wenn es nur im Traum gewesen wäre. Und wenn nichts anderes, dann hat seine Mutter etwas Böses gedacht, als sie ihn getragen hat ...

Wer hierher kommt, ist schuldig oder hat wenigstens einen Schuldigen berührt. Es gibt hier keinen Unschuldigen. Aber es gibt ihrer Tausende, die nicht hier sind und die niemals herkommen werden, denn wenn alle Schuldigen hierher gelangten, dann müßte dieser Hof von einem Meer zum anderen reichen ... schuldig sind alle (23).

## Nachwort

Diese Arbeit, die als Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität München 1962 vorgelegen hat, wurde im Jahre 1958 in Belgrad begonnen, wo ich durch Vermittlung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes zwei Semester lang studierte. Angeregt durch die Lektüre der Erzählung „Der Verdammte Hof“, begann ich mich damals intensiver mit dem Werk Ivo Andrićs zu beschäftigen. Bei der Beschaffung der Literatur über Andrić waren mir vor allem die Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Belgrad, die Nationalbibliothek in Belgrad und die Universitätsbibliothek in Zagreb in großzügiger Weise behilflich. Ihnen und allen, die mir während meines Aufenthaltes in Jugoslawien so liebenswürdig entgegengekommen sind, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken. Mein besonderer Dank aber gilt Herrn Professor Dr. A. Schmaus, München, der die Arbeit bis zu ihrem Abschluß im Juli 1961 betreut hat. Ihm und dem Verlag Otto Sagner/München sei auch dafür gedankt, daß meine Untersuchung in der Reihe „Slavistische Beiträge“ erscheinen kann.

Nachdem Ivo Andrić im Herbst 1961 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet worden ist, sind in jugoslawischen Zeitschriften (Delo, Izraz, Savremenik, Književnost u. a.) zahlreiche Aufsätze über sein Werk erschienen. Von Versuchen einer Würdigung seines Gesamtwerkes seien die Festrede von Velibor Gligorić in der Sitzung der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste (Politika 21. 1. 1962: „Brücke zwischen Wirklichkeit und Traum“) und die einleitende Studie von Dragan M. Jeremić zu der Ausgabe von I. Andrićs „Brücke über die Drina“ (Srpska književna zadruga, Kolo LIV,

knjiga 367, Belgrad 1961, S. III—LXVIII: „Ivo Andrić oder auf der Suche nach der Harmonie“) erwähnt. Wegen der Kürze der Zeit und meiner inzwischen erfolgten Übersiedlung nach Kingston/Canada konnte diese neueste Literatur über Ivo Andrić leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Kingston/Canada, März 1962

*R. Minde*