

MATTHIAS FREISE

## „Unsere letzten Tage in Kakanien“: Der Zerfall der Habsburgermonarchie im Spiegel polnischer, kroatischer und slowenischer Literatur

### I

Ostmitteleuropa wurde bis 1917 wesentlich durch die über weite Teile der Region herrschende k. u. k.-Monarchie geprägt. Das Verhältnis zwischen Region und Nationalkultur wird daher signifikant in der Haltung der verschiedenen ehemals zum Habsburgerreich gehörenden Nationalitäten zum Zerfall dieses Reiches sichtbar. Unter dem Titel „Eine Geschichtsregion, konkurrierende Nationalgeschichten: Kulturgeschichte Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert“ ist nun von unterschiedlichen kulturgeschichtlichen Subdisziplinen versucht worden, national verschiedene Perspektiven auf Ereignisse, Persönlichkeiten und Räume in ihrer Konkurrenz um „denselben“ Gegenstand sichtbar zu machen und damit die Abhängigkeit historischer Deutung von der Integration der Fakten in die jeweilige Nationalgeschichte zu demonstrieren.

Bei einem so komplexen Ereignis wie dem Zerfall der Habsburgermonarchie, deren Teile die hier behandelten slawischen Nationalitäten bis 1918 waren, stellt sich die Frage, was „derselbe“ Gegenstand in diesem Falle sein könnte. Wird Habsburg jeweils als Teil der eigenen Geschichte verstanden, die sich dann in der Nationalgeschichte ab 1918 fortsetzt, oder ist die Habsburgerzeit eine mehr oder weniger lange dauernde Episode der eigenen Nationalgeschichte, eine Besatzungszeit, eine Zeit der politischen Entfremdung, die mit 1918 zu Ende geht? Im letzteren Fall könnte eigentlich von einem „Zerfall“ aus tschechischer, polnischer, kroatischer und slowenischer Sicht gar nicht gesprochen werden: Hier brach auseinander, was nie zusammen gehörte.

Das hartnäckige Fortdauern eines Österreich-Mythos in den Kulturen der ehemals habsburgischen Staatsneugründungen<sup>1</sup> spricht für die erste und gegen die zweite Überlegung. Es hat offenbar auch für die slawischsprachigen Österreicher eine „kakanische“<sup>2</sup> Identität gegeben, die mit dem Untergang der Monarchie nicht mehr länger sinnstiftend war, die Menschen, die diesen Untergang überlebten, jedoch wesentlich geprägt hatte. Das muß nicht unbedingt mit einer Idealisierung einhergegangen sein. Auch der Haß auf die k. u. k. Bürokratie, die Verachtung für die Rituale und Repräsentationsformen des alten Österreich konstituieren einen gemeinsamen Bezugsgegenstand, der eine allen „slawischen“ Untertanen gemeinsame notwendige Etappe eigener Identitätsfindung sein kann, so wie der Haß auf den gemeinsamen Vater eine ansonsten heterogene Sippe zu einen vermag.

<sup>1</sup> Vgl. dazu Alois Woldan, *Der Österreich-Mythos in der polnischen Literatur*, Wien 1996, S. 45.

<sup>2</sup> Den Begriff Kakanien hat Robert Musil in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* geprägt.

Im folgenden soll an einigen Beispielen gezeigt werden, welche Aspekte des Untergangs des alten österreich-ungarischen Imperiums in literarischen Fiktionalisierungen slawischsprachiger Autoren besonders profiliert werden und womit dieser Untergang symbolisch, metaphorisch und assoziativ verknüpft wird. Es geht hier also nicht um die Frage, ob der Zusammenbruch Österreich-Ungarns oder einzelne seiner Ereignisse mehr oder weniger korrekt *dargestellt* wurden, es geht nicht um ideologisch motivierte Verfälschungen oder Einseitigkeiten. Die Texte sollen als Kunstwerke ernst genommen und mit philologischen Methoden auf den von ihnen bereitgestellten Sinn befragt werden. Die folgenden Überlegungen wollen aber dennoch als ein Beitrag auch zur Geschichtswissenschaft verstanden werden, denn die im künstlerischen Sinn zum Ausdruck kommenden Wertungshaltungen verschaffen mentalitäts- und kulturgeschichtliche Einblicke. Diese Einblicke können natürlich nur punktuell sein. Der Anspruch der Künstler, Wertungshaltung und Lebensgefühl einer Epoche repräsentativ zum Ausdruck zu bringen bzw. das zu formulieren, was im Grunde alle Zeitgenossen fühlen, impliziert jedoch die Möglichkeit, Kunstwerke als gültige Formulierungen kultureller und sozialer Identität in einer bestimmten Epoche auszuwerten. Mentalitäts- und kulturgeschichtliche Untersuchungen am Material der Literatur oder an einzelnen literarischen Werken haben zwar den Charakter einer Stichprobe. Sie sind aber gleichwohl repräsentativ, denn die literarische Sinnstruktur zielt immer auf das Ganze der Kultur ab.

Der historische Roman und die historische Erzählung tun dies in doppelter Weise. Sie formulieren mit dem Lebensgefühl der Epoche, die sie thematisieren, immer zugleich das jener Zeit, in der sie selbst geschrieben wurden. Sie beziehen sich auf eine Beziehung, sie deuten eine Deutung und sind insofern metahistorisch. Wie Denkmäler, historische Gemälde und historische Dramen repräsentieren sie die Ereigniszeit, ihre eigene Entstehungszeit und die Beziehung der Entstehungszeit auf die Ereigniszeit, also das „Geschichtsdenken“.

Ein solches Geschichtsdenken hat sich nun auch bei den ehemals habsburgischen Slawen in bezug auf den Untergang des Habsburgerreiches entwickelt. Woldan und Strelka<sup>3</sup> dokumentieren in ihren Untersuchungen zum Österreich-Mythos das Nacheinander von Verteufelung und Verklärung der Habsburgerzeit in der polnischen bzw. polnischen und kroatischen Literatur vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. In diesen nationalen polnischen und kroatischen Haltungen kommt nun zwar Geschichtsdenken zum Ausdruck, aber in der Form der Ideologisierung und nicht des Verstehens. Das bedarf der näheren Erläuterung. Durch eine positive oder negative Bewertung von Geschichte wird diese für die Rechtfertigung der Haltung zum Jetzt instrumentalisiert. In dieser Funktion unterscheidet sich das „Geschichtsdenken“ nicht von anderen Ideologieformen wie etwa der Rassentheorie oder dem Materialismus. So gesehen ist es politisch von Bedeutung und als politische Ideologie ein historisches Faktum, ermangelt aber selbst der Dimension der Geschichtlichkeit. Diese Dimension kommt dem Geschichtsdenken zu, wenn es nicht durch das *Urteilen* über die Vergangenheit die Gegenwart zu rechtfertigen, sondern durch ihr *Verstehen* die Gegenwart ebenfalls zu verstehen sucht. Nur so stellt sich eine Zeit ihrer Geschichte, nur so produziert sie Meistererzählungen und keine Pamphlete. Verstehen ist nun aber nicht lediglich der Verzicht auf das Urteil wie etwa im faktografischen Protokoll. Der berühmte rote Faden, die „Sinnlinie“ (Georg Simmel) der Meistererzählung entsteht durch das Erfassen des Verhältnisses, das die Menschen einer Zeit selbst zu ihren Bedingtheiten und Hoffnungen haben,

3 Joseph Strelka, *Austroslavica*, Tübingen 1996.

des Sinns, den sie sich in ihrer Zeit geben. Dieser Sinn kommt in den Zeitzugnissen nicht direkt zum Ausdruck, denn er ist mehrdeutig und widersprüchlich. Er schwingt aber in den Äußerungen der Zeit immer mit. Kunstwerke, die zugleich als historische Meistererzählungen gelten sollen, erfassen durch ihre offene Sinnstruktur besonders gut die Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit, die dieser Sinn meist aufweist.

Zur Auswertung von literarischen Erzählungen vom Untergang des Habsburgerreiches, die in diesem Untergang die Ambivalenz von Siegen und Besiegtwerden, von Tod und Auferstehung erfassen, ist keineswegs eine große historische Distanz nötig. Die meisten der nachstehenden Beispiele stammen aus der Zeit von Mitte der zwanziger Jahre bis zum Zweiten Weltkrieg. Möglicherweise ist dies die „Zwischenzeit“ zwischen der unmittelbaren Reaktion einer Verteufelung Habsburgs und seiner Verklärung aus großer historischer Distanz, eine Zwischenzeit, in der den „Slawen“ ihr ambivalentes Verhältnis zum Untergang „Kakanien“ deutlich geworden ist.

In welcher Weise nun konkurrieren die verschiedenen literarischen Darstellungen dieses Untergangs miteinander? Hier stehen sich ja keine Konfliktparteien, nicht „Sieger“ und „Besiegte“ gegenüber, und so können die Darstellungen auch nicht durch die Konfrontation gegenläufiger Versionen interpretiert werden. Am hier thematisierten Ereignis hatten alle slawischen Nationalitäten in gleicher Weise einen doppelten Anteil: Sie waren paradoxerweise zugleich Sieger (als unabhängig gewordene Polen, Kroaten, Slowenen) und Besiegte (als Bürger des Habsburgerreiches). Darin unterschieden sie sich von den (Deutsch-) Österreichern im engeren Sinne und auch von den Ungarn – zwei Kollektive, die sich beide ganz überwiegend als Besiegte erlebten. Oftmals befehligten Schlüsselfiguren der „letzten Tage“ unmittelbar nacheinander Truppenteile der österreichischen und der nationalen Armee des unabhängig gewordenen Staates wie in den folgenden Beispielen die polnischen Generäle Barcz, Dąbrowa und Bylecki sowie der kroatische General Kvaternik. Auch hierin liegt eine Zweideutigkeit, die nicht allein mit Opportunismus erklärt werden kann.

Nur weil die ehemals habsburgischen Slawen sich nicht nur als Sieger, sondern auch als Besiegte erlebt haben, ist zudem später mentalitätsgeschichtlich jene „Kakanien“-Nostalgie möglich geworden, die dann in die Mitteleuropa-Diskussion der achtziger Jahre mündete. Woldan<sup>4</sup> und Strelka<sup>5</sup> weisen zwar auf die polnische Realität nach 1939 und auch noch nach 1945 hin, die jene Nostalgie gefördert habe. Ohne eine vorgängige Identifikation mit dem Habsburgerreich hätte dieses aber nicht in Konkurrenz zur rein nationalen Nostalgie als eine „bessere“ Suprematie erscheinen können.

## II

Es gibt eine reiche Literatur über die Befindlichkeiten der „slawischen Brüder und Schwestern“ innerhalb der k. u. k. Monarchie. Auch die literarischen Zeugnisse solcher Befindlichkeiten wurden in der wissenschaftlichen Literatur sowohl der jeweiligen slawischen als auch anderer Länder gewürdigt.<sup>6</sup> Der Untergang dieser vielfach idealisierten, aber auch

4 Woldan, Der Österreich-Mythos in der polnischen Literatur, S. 354.

5 Strelka, Austroslavica, S. 202.

6 Hervorzuheben sind insbesondere die Arbeiten von Woldan, Der Österreich-Mythos in der polnischen Literatur, sowie ders., Der Untergang der Donaumonarchie in der polnischen Literatur, in: Die Welt der Slawen, Jg. 34, 1, NF. 13, 1989, S. 126–141.

dämonisierten Welt ist mit dem Ersten Weltkrieg verknüpft, der eine besonders reiche Ernte literarischer Erlebnisberichte und Fiktionalisierungen eingebracht hat.

Von den hier vorgestellten Prosatexten stammen drei aus der polnischen, einer aus der kroatischen und zwei aus der slowenischen Literatur. Die Beschränkung auf diese drei Nationalliteraturen, d. h. das Aussparen der Tschechen und Slowaken, begründet sich aus der weitaus positiveren Haltung dieser beiden Nationalbewegungen zum Untergang Habsburgs. Speziell die Tschechen stehen diesem Ereignis unzweideutig positiv gegenüber, ja, sie können sich wie die Serben als Schlüsselnation eines neuen Vielvölkerstaats verstehen, gleichsam als Konkursgewinnler des Zerfalls Österreich-Ungarns.

Die folgenden Texte werden im weiteren näher untersucht: der Roman *General Barcz* des Polen Juliusz Kaden-Bandrowski (1885–1944) fiktionalisiert das Ende der habsburgischen Herrschaft über Galizien und die sich daran anschließenden Machtkämpfe in Polen. Die Erzählung *Die winzige Revolution* (1928) des Polen Jerzy Kossowski (1889–1969) berichtet von der Machtübernahme 1918 durch polnische Truppenteile und Offiziere in einer galizischen Kleinstadt. Die Erzählung *Requiem für Habsburg* des Kroaten Miroslav Krleža schildert die trunkene, berauschte Feier auf einem Zagreber „Damentee“ im November 1918 nach dem Abzug von österreichischem Militär und österreichischer Verwaltung. Der Ich-Erzähler provoziert auf dieser Feier einen Skandal und wird hinausgeworfen. Des weiteren werden zwei Romane des Slowenen Prežihov Voranc (Pseudonym für Lovro Kuhar, 1893–1950) ausgewertet, die das Ende der Habsburgermonarchie thematisieren. Die beiden Schauplätze Kriegsfront und Heimatfront werden dabei in zwei unmittelbar nacheinander erschienenen Romanen abgehandelt. Während der Roman *Doberdob, Kriegsroman des slowenischen Volkes* (1939) das Schicksal der Slowenen in der k. u. k. Armee zum Thema hat, betrachtet der Roman *Die Brandalm* (1939) den Konflikt zwischen Slowenen und Deutschösterreichern in Südkärnten unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Die Erzählung *Der Frühling* (1938) des aus Drohobycz in Galizien stammenden polnischen Autors Bruno Schulz (1892–1942) protokolliert keine historischen Ereignisse, sondern baut Personen und Bilder, die mit dem Habsburgerreich verknüpft sind, in eine Erzählung von der Adoleszenz eines Jungen ein.<sup>7</sup>

Allen diesen Prosatexten ist eine geringe Erzähldistanz zum thematisierten Ereignis gemeinsam. Die Erzähler sind Augenzeugen dieser Ereignisse, so daß Entstehungszeit und Ereigniszeit, d. h. erzähltheoretisch gesprochen: Erzählgegenwart und Handlungsgegenwart, für eine „historische“ Darstellung noch recht dicht beieinander liegen. Es gibt zwar

7 Juliusz Kaden-Bandrowski, *General Barcz* [General Barcz], Warszawa 1923. Zit. nach: Biblioteka Narodowa, ser. 1, Nr. 223, Wrocław u. a. 1984; Jerzy Kossowski, *Malutka Rewolucja* [Winzige Revolution], in: ders., *Powroty. Nowele*, Warszawa 1930. Zitiert wird nach: *Antologia noweli polskiej 1918–1978*, Bd. 1, Kraków 1982, S. 52–62; Miroslav Krleža, *Pijana Novembarska noć 1918*, in: *Davni Dani. Zapisi 1914–1921* (Sabrana Djela Miroslava Krleže 11+12), Zagreb 1956 (Rekvijem za Habsburg), S. 489–518. Erstausgabe unter dem Titel *Pijana noć četrnaestog novembra 1918*, Zagreb 1952 (Zora Verlag, 19 Seiten). Deutsche Zitate nach der leicht gekürzten Übersetzung: *Requiem für Habsburg. Eine Novembernacht des Jahres 1918*, in: Miroslav Krleža, *Requiem für Habsburg. Erzählungen*, München 1968, S. 197–228; Lovro Kuhar (Prežihov Voranc), *Zbrano Delo*, Bd. 4, Ljubljana 1968, Bd. 5, *Doberdob. Vojni roman slovenskega naroda* [Doberdob. Kriegsroman des slowenischen Volkes] (Erstausgabe 1940), Ljubljana 1969, Bd. 6, *Požganica* [Die Brandalm] (Erstausgabe 1939), Ljubljana 1966; Bruno Schulz, *Wiosna* [Der Frühling] (1938), in: ders., *Sanatorium pod klepsydrą*, Warszawa 1937. Zit. nach: Bruno Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów* (Biblioteka Narodowa ser. 1, Nr. 264), Wrocław u. a. 1989. Alle zitierten Übersetzungen stammen von mir oder wurden von mir anhand des Originaltextes überprüft, M. F.

eine zeitliche Distanz, doch erlebendes und erzählendes Ich sind explizit (Krleža) oder implizit (Schulz, Kaden-Bandrowski, Kossowski, Voranc) dieselbe Person. Die oben konstatierte „Zwischenzeit“, in der die Ereignisse von 1918 am besten verstanden wurden, kombiniert so die Authentizität des unmittelbaren Erlebens mit dem Wissen um den Ausgang der „Geschichte“, um den faktischen Zusammenbruch, mit dem Vermögen also, den Stellenwert des Gesamtvorgangs jenseits aller Episoden einzuschätzen, die Zeichen der Zeit im nachhinein deutend zu verstehen.

In dem Roman *General Barcz* von Juliusz Kaden-Bandrowski fungiert der Journalist Rasiński als Alter ego des an den Ereignissen selbst beteiligten Autors. Er ist nicht nur Augenzeuge der polnischen Machtübernahme in Krakau im November 1918, sondern auch der politischen Kämpfe, die ihr folgen. In den Mund dieser Figur legt der Autor dann auch sein literarisches Credo: „Es ist unbedingt nötig, daß in der polnischen Literatur mit diesem lyrischen polnischen Geschlotter endlich aufgeräumt wird. Mit diesem wehmütigen Gestammel durch Tränen. [...] Hast du etwas zu sagen, Mensch, so leg die ganzen Eingeweide auf einmal bloß!“<sup>8</sup> Das „polnische Geschlotter“ loszuwerden war nicht nur literarisches, sondern auch mentalitätsgeschichtliches Programm, denn das Selbstmitleid des unfreien Volkes mußte durch ein neues, ein selbstbewußtes Selbstbild ersetzt werden. Kaden-Bandrowski räumt zunächst mit Resten des alten Erlebens und Handelns auf. Schonungslos parodiert er die alten Lieblingsbeschäftigungen der polnischen Intelligenz – das Verschwören: „Sie machten diese Verschwörungen schon gewohnheitsmäßig: wie man Patience legt“<sup>9</sup> sowie das Anprangern fremden Unrechts: „Dabei wurde eine Unmenge Beweismaterial gesammelt, das die Gewalthaber der Teilungsmächte belastete. Ganze Litaneien von Unrecht mußte man aufzuzählen wissen [...]“<sup>10</sup>

Das neue Selbstbild ist unter den polnischen Führern zunächst umkämpft: der nationaldemokratisch orientierte General Krywult<sup>11</sup> verfolgt eine Strategie von Mordanschlägen, General Dąbrowa<sup>12</sup> gibt sich diplomatisch, will alle Kräfte im Land demokratisch einbinden, während Barcz<sup>13</sup> die starke Hand, den charismatischen Führer und Volkshelden verkörpert. Diese drei Haupthelden befinden sich zu Beginn des Romans in Posen, Krakau und Przemyśl, also im Westen, Süden und Osten Polens. Wenn auch Przemyśl wie Krakau zum österreichischen Galizien gehörte, symbolisieren die drei Himmelsrichtungen dennoch die drei Teilungsgebiete Polens. Die „Vielzahl der Vaterländer“, von der zu Beginn des Romans die Rede ist, bezieht sich darum nicht nur auf die unterschiedlichen politischen Konzepte für das zukünftige Polen, sondern auch auf die Mentalitätsunterschiede zwischen Polen aus den Gebieten, die seit 1795 Rußland, Preußen und Österreich-Ungarn zugeschlagen waren.

Vor diesem Hintergrund erlebt der Journalist Rasiński den Machtwechsel in Krakau. Gewohnt, daß historische Ereignisse sich stets dort abspielen, wo er nicht ist, sammelt er ausländische Zeitungsmeldungen: „Der eiserne Reif der Staaten war am Bersten [...]. Die Front

8 Kaden-Bandrowski, *General Barcz*, S. 7 f.

9 Ebenda, S. 9.

10 Ebenda.

11 Der Klarname dieser Figur ist General Dowbór-Muśnicki. Vgl. zu den Klarnamen Michał Sprusiński, Wstęp (Einleitung), in: Kaden-Bandrowski, *General Barcz*, S. LIV–LX.

12 Der Klarname dieser Figur ist General Bolesław Rój.

13 Hinter diesem Namen und damit auch hinter dem Titel des Romans „verbirgt“ sich der Klarname Józef Piłsudski.

brach zusammen [...]. Unerhörte Stürme der Gerechtigkeit sollten im Anzuge sein!“<sup>14</sup> Dann wird er aus der Redaktion auf die Straße geholt, wo die Revolution bereits im Gange ist, „damit es jemand sieht, der Augen hat zu schauen. Es für unsere Kinder, für unsere Enkel aufbewahrt“.<sup>15</sup> Rasiński scheint dazu auserwählt, die Geschichtslegende von der Revolution zu schaffen, und er schafft sie, jedoch anders als jene, die ihn bestürmen, es von ihm erwarten. Anstatt eine Legende zu schaffen, destruiert sein Bericht zunächst jeden Versuch, eine Legende zu schaffen. So porträtiert er die handelnden Figuren in naturalistischer Manier – häßlich, alltäglich, mißgelaunt, eitel. Die Ereignisse selbst sind in atemlos expressionistischer Manier beschrieben: Schlaglichter, Fetzen von Meldungen, Parolen, herumrennende anonyme Gestalten. Beiden Stilarten gemeinsam ist das wichtigste literarische Verfahren, dessen Kaden-Bandrowski sich bedient – die Verfremdung. Figuren, insbesondere der Hauptakteur der Krakauer Ereignisse, Dąbrowa, werden durch das „Nichterkennen“ ihres Ranges und ihrer historischen Rolle verfremdet dargestellt. Ebenso werden die Ereignisse mit Hilfe einer Collage- bzw. Montagetechnik verfremdet, die die kausalen Verkettungen der Ereignisse verschleiert. Vulgarismen und Schimpfwörter wirken zusätzlich einer Legendenbildung entgegen. In diesem Kontext erscheinen die Versuche Dąbrowas, eine Legende um seine Rolle beim Abschütteln der Fremdherrschaft zu schaffen, besonders lächerlich: „Er sah Rasińskis strahlende Augen und entsann sich, daß um diese Zeit herum wohl eine Erzählung entstehen müsse, eine Überlieferung, Sage [...]. Es ist notwendig [...] Etwas über die Gewohnheiten und den Lebenslauf [...]. Zum Beispiel, daß Peter der Große Wurst mit Sauerkraut essen konnte“.<sup>16</sup>

Auf der Suche nach historischen Vorbildern greift Dąbrowa auf den polnischen Freiheitshelden Tadeusz Kościuszko zurück, der 1794 im Kampf gegen die endgültige Aufteilung Polens den führenden Dichter seiner Zeit, Niemcewicz, zum Adjutanten machte. Diese Rolle bietet er nun Rasiński an, und dieser spekuliert auf die Macht des Historikers über seine Figuren – nicht zu Unrecht, wie das wenig schmeichelhafte, von Kaden-Bandrowski geschaffene Portrait Dąbrowas bzw. seines realen Vorbilds General Bolesław Roj zeigt. Das Verhalten Dąbrowas erscheint von nun an durchweg als gekünstelte Manier eines Menschen, der seine Legende plant: „Vor allem beschloß er herbe Wortkargheit. Überall trug er traditionelle Finsterkeit zur Schau.“<sup>17</sup> Der Chronist überschreitet hier die ihm nach realistischer Konvention gewährten Kompetenzen, denn die persönlichen Motive Dąbrowas für seine Wortkargheit und Finsterkeit sind ihm nicht zugänglich. Dąbrowas Rolle bei Polens Wiederauferstehung wird auch durch eine Episode aus dessen Familienleben in ein schiefes Licht gerückt. Er prüft die Hausaufgaben seiner Kinder und prügelt die beiden Söhne dann „mit dem Gürtel seiner Oberstenhose“ durch, weil sie zwar Mathematik und Biologie, aber nicht Deutsch und Religion gelernt haben: „Deutsch zählt schon nicht mehr“, lachte der Ältere triumphierend, „und Religion ist Quatsch“.<sup>18</sup> Dąbrowa identifiziert sich noch mit den alten Kulturidealen, obwohl er sie stürzen hilft, er versteht die neue Zeit, symbolisiert durch Mathematik und Naturwissenschaften, nicht und läutet sie doch selbst ein: „Papa nimmt [das habsburgische] Przemysł ein – und wir sollen Deutsch lernen?“<sup>19</sup> In der Figur

<sup>14</sup> Kaden-Bandrowski, General Barcz, S. 20.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 22.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 30.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 39 f.

<sup>19</sup> Ebenda.

Đąbrowas wird nicht nur eine reale historische Gestalt in verschlüsselter Form lächerlich gemacht, sondern das Orientierungsproblem der bürgerlichen Eliten Galiziens veranschaulicht: der Kaiser von Gottes Gnaden gestürzt – was wird mit der Religion? Deutsch hat ausgespielt – was wird mit der bürgerlichen „Leitkultur“? Der militärische Hosenschnallen, ein Detail, das metonymisch auf Đąbrowas Funktion als Oberbefehlshaber des soeben formierten polnischen Militärs verweist, dient paradoxerweise im familiären Kontext noch zur Durchsetzung des Alten gegen das Neue.

Zwar schafft Rasiński, d. h. Kaden-Bandrowski, dann doch die Legende, die die Nachwelt braucht, den Führerkult um Piłsudski, aber sie ist gebrochen, voller Ironie und Selbstironie. Die „strahlenden Augen“ Rasińskis zeigen diesen als allzu willigen Mythisierer historischer Figuren und Ereignisse, als Werkzeug von Machtmenschen. So erscheint diese Figur und ihre historische Rolle in dem Roman gebrochen und damit zutiefst doppeldeutig. Die für Kaden-Bandrowski charakteristische Ambivalenz zwischen Kult und Spott bezieht sich nicht nur auf seine Zeitgenossen, sondern auch und gerade auf das eigene Alter ego. So wäre Kaden-Bandrowski gern der Niemcewicz der Nachkriegsliteratur und -geschichte geworden, doch er macht sich zugleich über ein solches Selbstbild lustig, indem er diesen Auftrag dem eitlen und eingebildeten Đąbrowa in den Mund legt. Das gebrochene Verhältnis zu sich selbst und der eigenen Rolle deutet Kaden-Bandrowski auch in der Wahl des Namens seines Alter ego. „Rasiński“ verweist auf den polnischen romantischen Dichter Krasiński. Dieser war als Dichter und als Mensch in tragischer Weise hin- und hergerissen zwischen Loyalität (sein Vater war ein hoher zaristischer Offizier) und Aufstand (seine Generation hatte nur ein Thema: das Abschütteln der zaristischen Fremdherrschaft). Rasiński, und wie er Kaden-Bandrowski, ist als Journalist und Schriftsteller mit der Freiheit überfordert, die der Zusammenbruch des Habsburgerreiches ihm gewährt.

So ist auch Barcz nicht einfach das positive Gegenbild zu Đąbrowa. An diesen Figuren wird der schockartige Wechsel von Ohnmacht und Bedeutungslosigkeit zu Macht und historischer Bedeutung demonstriert. Die Wirren, die dieser Wechsel auf den Straßen und in den Köpfen verursacht, prägen den Roman *General Barcz* thematisch und stilistisch. Die Autorität eines charismatischen Führers erscheint einerseits als das Mittel, in diesen Wirren nicht unter die Räder zu kommen, wird aber zugleich durch Verfremdung immer wieder unterlaufen. Kaden-Bandrowski spielt, wie sein literarisches Alter ego, die Rolle, die von ihm verlangt wird, und parodiert sie zugleich. Dies wurde ihm von den Kritikern als Inkonsequenz ausgelegt,<sup>20</sup> ist aber der authentischste, weil ambivalente Ausdruck der kulturellen Identität seiner Zeit.

Die Machtübernahme 1918 durch polnische Truppenteile und Offiziere in einer galizischen Kleinstadt, von der Jerzy Kossowski in *Die winzige Revolution* berichtet, gelingt fast wie ein Bubenstreich, ohne gefährliche Konflikte, noch vor dem von den Polen allgemein für Galizien vereinbarten Zeitpunkt. Zunächst wollen die Mannschaften auf eigene Faust handeln und werden beschwichtigt („ihr verderbt sonst noch alles!“), dann werden die österreichischen Truppen doch entwaflnet, Offiziere festgesetzt, Post und Bahnhof unter Kontrolle gebracht. Die ganze Erzählung ist von einem leichten, heiteren Ton getragen, der schon im Titel angeschlagen wird: das polnische *malutka rewolucja* ist, mit dem verstärkenden

<sup>20</sup> Zur Rezeptionsgeschichte des Romans vgl. Sprusiński, Wstep (Einleitung), in: Kaden-Bandrowski, *General Barcz*, S. LXXIII–LXXVIII.

Diminutiv zu *mala* (klein), mit „winzige Revolution“ zu übersetzen. Den österreichischen Offizieren wird lediglich ein Ehrenwort abverlangt, ihre Waffe nicht zu benutzen, und den Raum, in dem sie festgesetzt wurden, nicht zu verlassen.

Kossowski wählt diese Episode und die Art ihrer Darstellung nicht, um die Leistung der Revolutionäre zu relativieren. Hier ist vielmehr das polnische Trauma der gescheiterten Aufstände gegen die Fremdherrschaft in Anrechnung zu bringen – ein Trauma, das auch die polnische Literatur bis 1918 stark geprägt hat. Insbesondere Stanisław Wyspiańskis Drama *Noc listopadowa* (1904), das Ereignisse in Warschau während des gescheiterten Aufstandes gegen das Zarenreich von 1831 protokolliert und mythisch deutet, fungiert als Folie für *Malutka rewolucja*. Es lassen sich hier kompositorische und thematische Analogien finden: rasch wechselnde Schauplätze an verschiedenen Brennpunkten des revolutionären Geschehens, schlaglichtartige Fokussierung von Führern der „Gegenseite“, revolutionäre Gärung der jungen Hitzköpfe, die in spontanen Versammlungen und unüberlegtem Drängen zum Losschlagen zum Ausdruck kommt, das Zögern möglicher Anführerfiguren, die dann von den Ereignissen „überrollt“ werden. Vor dem Hintergrund dieser Analogien stechen zwei markante Unterschiede im Vergleich zu Wyspiańskis Vorlage ins Auge: zum einen die Besonnenheit, ja Gewitztheit der polnischen Akteure, allen voran des Offiziers Bylecki, und zum anderen die Harmlosigkeit der Gegner. Hieraus kann man einerseits eine Sicht Österreichs als – im Vergleich zu Rußland – „harmloser“ Besatzungsmacht ableiten, wie sie bei aller Kritik an unmenschlicher Bürokratie und schikanösem Umgang vorgesetzter Offiziere mit ihren Mannschaften für das polnische Österreichbild charakteristisch ist. Zum anderen ergibt sich eine weniger glorifizierende als vielmehr augenzwinkernde Beurteilung der polnischen Intelligenz. Wyspiańskis Akteure sind bei aller positiven Wertung im Stück letztlich Ideologen, Fanatiker der nationalen Sache, Kossowskis handelnde Personen sind die Gunst des Augenblicks geschickt nutzende Pragmatiker. Eine solche Einschätzung der handelnden Figuren in *Malutka rewolucja* wird von einer Episode unterstrichen, die Kossowski ganz ans Ende seiner Erzählung setzt. Der jüdische Tabakhändler Gold stellt sich schnell auf die neue Situation ein: Er malt den schwarzen österreichischen Wappenadler, der seine staatlich lizenzierte Trafik zielt, weiß an. Diese Szene als generelle Symbol- und Mythenkritik zu deuten<sup>21</sup> ist sicherlich zu hoch gegriffen. Zum einen wird auf der thematischen Oberfläche demonstriert, wie sich Gold, genau wie die polnischen Offiziere, der neuen Situation gewitzt anpaßt. Aus einem österreichischen Adler wird ein polnischer gemacht. Zugleich wird mit dem Symbol gespielt. So will die weiße Farbe auf dem Adler nicht haften. Die Verwandlung der schwarzen, d. h. „schuldbeladenen“ österreichischen Identität in weiße polnische Unschuld will nicht auf Anhieb gelingen. Die polnischen Offiziere waren soeben noch österreichische Offiziere und damit in mancherlei Hinsicht ebenso kompromittiert wie die „deutschen“ Österreicher. Außerdem muß dem Österreich-Adler ein Kopf abgesägt werden, damit er ein polnischer Adler wird. So wird nicht nur die heterogene k. u. k. Doppelmonarchie durch den Nationalstaat „mit nur einem Kopf“ ersetzt. Durch die Bemerkung Byleckis, der zweite Kopf werde diesem Adler nicht nachwachsen, wird außerdem auf die Herakles-Episode mit der neunköpfigen Hydra angespielt, der für jeden abgeschlagenen Kopf zwei neue wachsen. Gegen sie nutzt Herakles seine ganze Stärke nichts, er muß sich einer List bedienen, um die Hydra zu bezwingen. So auch die Besatzungsmacht: nicht mit militärischer Stärke,

<sup>21</sup> Woldan, Der Österreich-Mythos in der polnischen Literatur, S. 179.

nicht mit der fanatischen Freiheitsbegeisterung früherer Generationen von Aufständischen, sondern nur mit sprichwörtlich griechischer List ist solch ein Ungeheuer zu bezwingen.

Gegen die Aufstände, die ihr Ziel nicht erreichten, die Erde aber, wie es bei Wyspiański heißt, mit ihrem Blut tränkten, auf daß die Saat der Entrüstung aufgeht und die Erinnerung ewig währt, setzt Kossowski also den Aufstand, der sein Ziel durch List und Geistesgegenwart erreichte, der aber so unspektakulär und unblutig war, daß er von allen sofort vergessen wurde. Gegen den von Wyspiański beschworenen eleusischen Mythos vom Tod (der Besiegten), der notwendig ist, damit ein neuer Frühling (des nationalen Bewußtseins) komme, setzt Kossowski den Mythos vom gewitzten Helden, der mit Mut und Tatkraft selbst den Göttern trotzt.

In jeder Hinsicht ein Gegenbild gibt Miroslav Krleža mit seiner Erzählung *Requiem für Habsburg*.<sup>22</sup> Vor dem Hintergrund desselben historischen Makroereignisses der lokalen Machtübernahme nach dem Ende des Habsburgerreiches sind das fokussierte Mikroereignis und die Wertungshaltung des Erzählers von denen Kossowskis radikal verschieden. Der Ich-Erzähler gerät „aus Einsamkeit und Melancholie“ auf den Zagreber „Damentee“ im November 1918 nach dem Abzug von österreichischem Militär und österreichischer Verwaltung. Sein Haß, der ihn in der Folge einen Skandal provozieren läßt, richtet sich gegen die auf dieser Feier sinnfällige Anbiederung der kroatischen Oberschicht an die siegreichen Serben und gegen die Übernahme der kompromittierten österreichischen Offiziere kroatischer Nationalität in die neue südslawische Armee. Er beklagt den Selbstbetrug des Zagreber Bürgertums und die Instrumentalisierung nationaler Begeisterung. In der Haltung des kroatischen Bürgertums vermißt er eine Reflexion über die 500jährige Geschichte Kroatiens unter dem Haus Habsburg und Konsequenzen aus den Leiden des Ersten Weltkrieges. Statt eines echten Neuanfangs sei lediglich der Partner gewechselt worden, dem sich Kroatien an den Hals wirft: gestern Österreich, heute Serbien. Die sozialen Probleme würden ebenso ignoriert wie die Freiwilligkeit und damit Legalität der kroatischen Zugehörigkeit zur Habsburger Monarchie, die einst immerhin Schutz vor der osmanischen Invasion gewährte. Die Feier selbst und der Skandal, den der Erzähler auf ihr provoziert, sind zweifach dargestellt – zunächst als knappe Zeitungsnotiz in sachlich-neutraler Sprache und dann, in scharfem Kontrast dazu, in einem atemlosen subjektiv-emotionalen Diskurs, der die ohnmächtige Wut des Ich-Erzählers zum Ausdruck bringt. Die beiden Darstellungen werten einander nicht, die Zeitungsnotiz wird lediglich als „Notwendige Vornotiz“ eingeführt, als ob der Erzähler einen Beleg dafür anführen wollte, daß sein Auftritt in die „objektive“ Geschichte vom Ende Habsburgs eingegangen ist, er sein Minderheitsvotum zum Zweck nachträglichen Rechthabens auch objektiv verzeichnet wissen wollte. Daher resümiert Strelka in seiner Monographie *Austroslavica*, Krleža habe damals viel Spürsinn bewiesen, habe er doch in diesem Text die kommunistische Zukunft und den späteren Zerfall des „künstlichen Gebildes“ Jugoslawien vorausgesagt.<sup>23</sup> Doch diese Erzählung sagt nichts voraus, sie dokumentiert die manifesten Brüche und Widersprüche in der Mentalität der Kroaten und den Katzenjammer, der in Kroatien der „illyrischen“ Begeisterung und der antiquierten Konstruktion eines Königreichs unter einer serbischen Dynastie unvermeidlich folgen mußte. Doch ist eine Stellungnahme gegen Serbien zugleich Trauer um das verlorene Habsburg? Nicht aus

<sup>22</sup> Geschrieben als Tagebuchnotiz im Jahr 1941, als Buch separat erstmals publiziert 1952.

<sup>23</sup> Joseph Strelka, Ein kroatisches „Requiem für Habsburg“, in: ders., *Austroslavica*, S. 246–251.

kroatischer Perspektive. Krleža zieht die historische Parallele: Vor vierhundert Jahren hatte das Königreich Kroatien es sehr eilig, sich nach dem Tod des ungarischen Königs „einen neuen Herrn zu suchen“.<sup>24</sup> Nun ist die Leiche Habsburgs noch nicht erkaltet, schon wirft man sich den Serben an den Hals. Damals gab wenigstens die Türkengefahr noch einen nachvollziehbaren Grund für die Anbiederung an das Haus Habsburg ab, doch gegen welchen übermächtigen Feind sollen heute die Serben Kroatien schützen? Krleža stilisiert „Croatia“ zu einer Frau, die unfähig ist, auch nur einen Tag ohne die Bevormundung eines Gatten zu leben, als eine Prostituierte, deren nächster Freier schon wartet, wenn der vorige gerade abgetreten ist.<sup>25</sup> Vor diesem Hintergrund wird das Habsburgerreich zum Freier der Hure und zum autoritären Gatten. Ist der Freier in bezug auf die Hure zugleich der sexuelle Ausbeuter und der um die Liebe Betrogene und damit zugleich Täter und Opfer, so ist auch der ermordete despotische Ehemann – allerdings nacheinander – Täter und Opfer, letzteres insbesondere, weil „Croatia“ gemeinsam mit ihrem neuen Liebhaber den ungeliebten, aber rechtmäßigen Ehemann umgebracht hat. In diesen Implikationen verrät sich die ambivalente Haltung des Ich-Erzählers Habsburg gegenüber.

Der Zagreber „Damentee“ vom November 1918 ist zugleich Leichen- und Hochzeitsfeier. Unterstrichen wird die Analogie zwischen dem alten und dem neuen „Gatten“ zum einen durch die politischen Losungen, die wie unter dem alten so auch unter dem (nicht minder verlogenen) neuen Regime ausgegeben werden: „[...] in signo verae et perpetuae [...] Gleichberechtigung der Volksstämme“.<sup>26</sup> Vor allem aber wird sie durch die Figur des Oberstleutnant Kvaternik personifiziert, gegen die sich der besondere Haß des Erzählers richtet. Eben noch habsburgischer Henkersknecht und Serbenschlächter, sei er nun bereit, jeden zu erschießen, der nicht für den ehemals serbischen, jetzt jugoslawischen König Karadordevic sei. Die Übernahme der habsburgischen Militärs kroatischer Nationalität in die jugoslawische militärische Führung demonstriert gleichsam den politischen Masochismus Kroatiens, das zurück unter die Gewalt der „königlichen Fleischerdogge“ strebt. Für Krleža werden in der Figur Kvaterniks die „Karikaturen“ seiner Antikriegsprosa Wirklichkeit. Unbarmherzig scheint die Realität noch die überzeugenste Fiktion zu bestätigen.

Die dominant rhetorisch-polemische Diktion von *Requiem für Habsburg* kommt in den langen Satzperioden und den sich rhetorisch steigernden Aufzählungen zum Ausdruck. Hier werden nicht historische Fakten, sondern ganz gezielt Gefühle und Einstellungen lanciert. An die Stelle von hypotaktischen Schlußketten, die historische Zusammenhänge darlegen könnten, treten parataktische Verkettungen wie zwischen „Petit-Point-Stickereien für einen Bischof mit südslawischen Einigungssillusionen“, „Jeanetten [Ärmelplättbrettern] in österreichischen Kriegslazaretten“ und „vanillekremgefüllten Mušcazoni-Stangen“.<sup>27</sup> Diese Gegenstände entstammen Lebensbereichen, die einander so weit wie möglich auszuschließen scheinen – der spirituell-religiösen Welt, der Welt von Krieg und Kriegsverletzung sowie der Welt verfeinerter Süßspeisen. Jede dieser Welten verrät die Ideale der jeweils anderen,

24 Vgl. Krleža, *Requiem für Habsburg*, S. 211. Krleža spielt auf den kurzen zeitlichen Abstand von nur vier Monaten zwischen dem Tod Ludwigs II, König von Ungarn (29. 8. 1526) und der Wahl des Habsburgers Ferdinand I. zum König von Kroatien am 1. 1. 1527 an.

25 Ebenda.

26 Ebenda, S. 200.

27 Ebenda, S. 208. Bei dem hier verächtlich gemachten Bischof handelt es sich um Josip Juraj Strossmayer (1815–1905), eine Leitfigur kroatischer Kultur im 19. Jahrhundert.

und so erscheinen die Damen, durch deren Hände, wie es heißt, nacheinander solch verschiedene Gegenstände gehen, wie die Gesellschaft, die sie repräsentieren, prinzipien- und gesinnungslos. Die Anbiederung wird durch die Unvereinbarkeit ihrer verschiedenen Ziele ins Groteske gesteigert. Und doch haben die genannten Gegenstände eines gemeinsam. Sie werden durch französische bzw. italienische Fremdwörter bezeichnet. Damit bleiben sich die genannten Damen auf verborgene Weise doch in einem Punkt – dem Verrat an Kroatien – treu, denn Italien erscheint in *Requiem für Habsburg* als der Erzfeind, Frankreich als der Verräter Kroatiens.

In solcher Polemik zeigt sich, daß die Distanz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit weitgehend aufgehoben ist. Der sich erinnernde Erzähler identifiziert sich vollkommen mit seinen aus der Situation heraus entstandenen Gefühlen. An die Stelle der Erzähldistanz tritt die Distanz zwischen subjektivem Diskurs und Zeitungsnoteiz. Auf diese Weise verweigert die Autorinstanz, die emotionale Befangenheit des Erlebenden Ich zurückzunehmen, und delegiert die erzählerische Objektivität an die fremde und anonyme Stimme der Pressemeldung. Im Einklang damit wird durch den Hinweis auf die Teilnahme des Erzählers an der elften Isonzoschlacht<sup>28</sup> der Erzählerdiskurs authentisch gemacht und dem Erzähler das Recht, sich zum Richter über die neuen Herren zu machen, verbrieft. Am Isonzo erlebten die Truppen im Dienste Habsburgs ihr Verdun, hielt das letzte Aufgebot österreichischer Truppen einer italienischen Übermacht an Menschen und Material unter unglaublichen Verlusten stand. Der Erzähler, laut Selbstaussage „sicherer Todeskandidat“ dieser Schlacht, hat sich damit als glaubwürdiger Verteidiger sowohl österreichischer als auch slawischer Interessen – gegen Italien fühlt man wegen der Analogien zwischen Südtirol und Istrien auch nach 1918 noch mit Österreich – ausgewiesen und wird damit zur positiven Gegenfigur zu Kvaternik, der unter Österreich die slawischen und in der jugoslawischen Armee die kroatischen Interessen verrät.

Des weiteren stilisiert sich der Erzähler als Außenseiter, als Nonkonformist und als Unterprivilegierter. Aus der „billigen“ Perspektive der Galerie nimmt er das „schamlose“ Treiben der bürgerlichen Elite Zagrebs wahr, von dieser zugleich erhöhten Position aus, wie von der Kanzel, schleudert er ihr seine Philippika entgegen. Zum „kaiserlichen Leichenschmaus“, der „Kadavermahlzeit“ der bürgerlichen Wendehälse, steuert er ein Requiem bei, eine künstlerisch überformte, dramaturgisch wirkungsvoll gestaltete Rede. Einziger Sehender unter Blinden, einziger Melancholiker im allgemeinen Freudentaumel, wird der Erzähler zum Propheten, dem niemand Gehör schenken will. Der Skandal, den Krležas autobiographisch stilisierter Erzähler auf dem Zagreber „Damentee“ vom November 1918 verursachte, wurde laut Zeitungsnoteiz aufs schnellste beigelegt. Doch anders als in der Zeitungsnoteiz steht in der „subjektiven“ Darstellung durch den Ich-Erzähler das Duell zwischen ihm und Doktor Drinković, der den serbischen General Kvaternik preist, eine Zeitlang auf Messers Schneide. Die nationale Argumentation in der Rede des Ich-Erzählers ist dem bürgerlichen Zagreber Publikum nämlich durchaus zugänglich. Erst als er von der nationalen zur sozialen Rhetorik wechselt, als er die soziale Selbstbestimmung zur Voraussetzung der nationalen erklärt und dabei Lenin und die russische Revolution preist, bringt sich der Erzähler bei diesem Publikum um jede Möglichkeit, Gehör zu finden. Strelka meint, dem Publikum werde dadurch ein moralisches Übergewicht verschafft, aber davon kann 1918, als die Revolution

28 Ebenda, S. 214.

lediglich vor dem Hintergrund des Zarismus wahrgenommen wurde, noch nicht die Rede sein. Im Gegenteil: Da Krležas Erzählung den Untergang Habsburgs mit dem des zaristischen Rußland assoziiert, wird eine Parallele gezogen zwischen der von Frankreich unterstützten Intervention der Weißen in Odessa<sup>29</sup> und dem Einrücken serbischer Truppen in Kroatien. Fremde Leichenfledderer stürzen sich auf die Konkursmasse der alten Imperien. Dabei stehen die Feinde Kroatiens durchweg rechts: der serbische König, die siegreiche Entente, Gabriele d'Annunzio mit seiner Kriegshetze und seinem Abenteuerertum.<sup>30</sup> Von der jungen österreichischen Republik und der dort erstarkten Sozialdemokratie fällt dagegen kein Wort. Österreich ist für Krležas Ich-Erzähler nur in der habsburgischen Vergangenheit, nur im aufgebahrten Leichnam der Habsburger existent.

Dem polemischen Anlaß entsprechend ist die Metaphorik von *Requiem für Habsburg* ausgesprochen drastisch. Besonders Tiermetaphern und -vergleiche dienen der Charakterisierung des Festpublikums. Es wird zu Affen und Giraffen, die in der Galeere des Nationalrates der Serben, Kroaten und Slowenen auf den Wogen einer alkoholischen Sintflut schaukeln; sein Freudengekrächze erinnert an die Raben, die auf den Schlachtfeldern die Leichen zerhacken; Kvaternik wird zur Fleischerdogge, zugleich aber zum „Dompteur ganzer Völker“ im „besoffenen Zirkus“ des habsburgischen Völkergemischs; und das tote Österreich wird von den Bürgern wie ein krepierter Fisch, in Zeitungspapier eingewickelt, nach Hause gebracht. Es wird gebrüllt und gekreischt wie im Zoo. Österreichische Orden werden durch „balkanische Schellen“ ersetzt und diese wiederum mit Hundemarken verglichen. Das Motiv einer Entwertung von Orden umschreibt meist symbolisch einen Macht- und Loyalitätsverlust, so in *General Barcz*: „Die Hunde rennen mit *Verdienstkreuzen* [deutsch im Original] unterm Schwanz herum.“<sup>31</sup> Krleža nutzt die Ähnlichkeit von Orden und Hundemarken jedoch nicht dazu, um einen Loyalitätsverfall zu veranschaulichen, sondern um die Fragwürdigkeit jeder Art von Loyalität zu demonstrieren. Die balkanischen Schellen sind genauso wertlos wie die österreichischen Orden (die aber immerhin noch Orden heißen), sie werden von derselben Wiener Blechfabrik produziert. Die Verfremdung eines Ordens zu einem billig produzierten „Stück Blech“ hat die ethische Funktion einer Kritik an nationaler Loyalität, „balkanische Schellen“ machen die Balkanvölker zu naiven Opfern eines Propagandageklingsels, zu dem auch das Verleihen von Orden gehört.

Sich selbst vergleicht der Erzähler dagegen mit einem „Glühwürmchen“, das am Schluß von einer „Schweinsklaue“ niedergetreten wird. Über die polemische Absicht hinaus zeigt sich hier der Anspruch des Ich, das Licht der Aufklärung zu repräsentieren, wenn auch nur als unbeachtete kleine Einzelperson auf der großen politischen Bühne Kroatiens. Die Schweinsmetaphorik verweist nicht nur auf das Stereotyp des „Schweinehirten aus der Šumadija“, d. h. des bäuerlichen Serben, sondern über die Redensart „Perlen vor die Säue werfen“<sup>32</sup> auch auf die Einstellung des Erzählers zu seinem eigenen Auftritt auf dem „Damenteer“. Seine Zuhörer sind der Wahrheit, die er verkündet, nicht wert. Der von ihm provozierte Skandal kann und soll nicht die Festteilnehmer umstimmen, sondern nur zum einen der Nachwelt das „wahre“ Bild vom Ende Habsburgs in Kroatien liefern: „All das ist unsere Nationalgeschichte, und niemand wird je wissen noch erkennen, wie das eigentlich so aus-

29 „Fahnen der Konterrevolution“, ebenda, S. 210.

30 Hier ist v. a. an die „Besetzung“ Fiumes durch d'Annunzio und seine Gesinnungsgenossen zu denken.

31 Kaden-Bandrowski, *General Barcz*, S. 21.

32 Im Kroatischen phraseologisch als „Perlen vor die Schweine werfen“.

sah in einem historischen Augenblick, da die Stadt Agram im November des Jahres achtzehn den Untergang Österreichs feierte,<sup>33</sup> und zum anderen die Opposition des Ich-Erzählers für ein späteres, revidiertes Urteil über die Geschichte und ihre Akteure festhalten. Letzteres ist schon durch den Zeitungsartikel gesichert, der dem Auftritt des Ich-Erzählers die notwendige Öffentlichkeit und dokumentarische Sicherheit verleiht, ersteres geschieht dann durch die Erzählung selbst, die sich somit als ein Korrektiv offizieller Geschichtsschreibung versteht. Eigentümlich ist die Erstpublikation der Erzählung als Buch 1952, zu einem Zeitpunkt, als Krleža bereits loyaler Jugoslawe war.<sup>34</sup> Er hat den Text also nicht in unmittelbarer Reaktion auf den zu Beginn angeführten Zeitungsartikel publiziert und damit als Schriftsteller nicht in die Debatte um die Zukunft Kroatiens eingegriffen. Die Hilf- und Folgenlosigkeit seines Auftritts lassen diesen als bloße Geste erscheinen, als Pose eines in der Welt politischer Realitäten durchaus nicht so von der Unfehlbarkeit seiner politischen Ansichten überzeugten Autors. Nicht nur in der Stilisierung des Habsburgerreiches zugleich zum Täter und Opfer und im Nebeneinander von nüchterner Zeitungsnotiz und vor Wut schäumender literarischer Rede, sondern letztlich auch in der Unaufrichtigkeit und Blindheit des Ich-Erzählers gegen sich selbst verrät sich eine Ambivalenz der Haltung, die die Erzählung in ihrem durch Analyse und Deutung zu gewinnenden Sinn historisch aufrichtiger erscheinen läßt als das provokative „ich war dagegen“ des Erzählers „Krlęza“ an der Textoberfläche.

Die Schauplätze der beiden Romane von Prežihov Voranc sind Kriegsfrent und Heimatfront. *Doberdob, Kriegsroman des slowenischen Volkes* handelt von einem Strafbataillon der k. u. k.-Armee, das ausgebildet (1. Teil) und an die Isonzofront geschickt (2. Teil) wird; einige Slowenen dieses Bataillons finden sich später im Lazarett zusammen (3. Teil) und nehmen schließlich an der Meuterei von Judenburg im Mai 1918 teil (4. Teil). Im weiteren werden überwiegend die ersten beiden Teile untersucht, in denen alle wichtigen Elemente der slowenischen Sicht auf den Zerfall der Habsburgermonarchie bereits vorkommen.

Das fiktive 100. Stafbataillon, in das Voranc den Slowenen Amun, den Haupthelden und überwiegenden Perspektivträger der ersten beiden Teile von *Doberdob* geraten läßt, ist eine Mischung aller Nationalitäten des Habsburgerreiches, ein Mikrokosmos des Vielvölkerstaates. Hier finden sich alle „verdächtigen Elemente“ zusammen, von denen andere Bataillone nach und nach gesäubert werden. Gleichwohl finden sich in diesem Bataillon auch glühende Patrioten für die Sache Habsburgs wie der Jude Segal, der als Gegner aller nicht-deutschen österreichischen Nationalitäten vorgestellt wird. Das Bataillon ist ein wahres Babylon, viele verstehen die Befehlssprache Deutsch nicht. Manch eigentümlicher Weg in dies Strafbataillon wird anekdotisch geschildert. So wurde dem bosnischen Serben Popović<sup>35</sup> in ungarischer Gefangenschaft ausgetrieben zu behaupten, er sei „ein Serbe aus Bosnien“. Nachdem er gelernt hat, sich als Bosnier zu bezeichnen, wird er ins Strafbataillon abgeschoben. Es gibt Švejklieden wie die des Infanteristen Dorn, der am Tag der Mobilmachung „Es lebe Serbien“ schreit in der Hoffnung, als Serbenfreund nicht zum Militär eingezogen zu werden. Das Bataillon wird in einer „Schmiede des Patriotismus und der Tapferkeit“ ausgebildet, mit allen Absurditäten und unmenschlichen Strafmaßnahmen, die man aus Hašęks

33 Krleža, Requiem für Habsburg, S. 203. Agram im kroatischen Original, also nicht Zagreb.

34 In der Werksausgabe Krležas ist der Text als Tagebuchfragment aus dem Jahr 1941 ausgewiesen. Die Niederschrift gerade in dem Jahr, in dem nach der deutschen Besetzung Jugoslawiens eine Marionettenregierung die kroatische Eigenstaatlichkeit „verwirklichte“, gibt Spekulationen über einen Opportunismus Krležas Nahrung.

35 Hier und im weiteren wird die serbokroatische, nicht die slowenische Schreibweise des Namens verwendet.

*Braven Soldaten Švejk* kennt. Der fanatisch germanophile Ausbilder, Leutnant Herrgott, stammt aus dem böhmisch-schlesischen Grenzgebiet und wird darum selbst verdächtigt, Pole, Tscheche oder Jude zu sein. Den Fall der Festung Przemyśl können die trotz aller innerer Reserve der Kriegspropaganda aufgesessenen Soldaten kaum glauben. Viele der Slawen im Bataillon, auch die Slowenen, sehen in Rußland gleichwohl den natürlichen Verbündeten der slawischen Untertanen Habsburgs. Die Slowenen im Bataillon wissen, so der Erzähler, jedoch noch nicht, daß Rußland in London einen Pakt unterschrieben hat, demzufolge nach einer Niederlage Österreich-Ungarns Slowenien und Dalmatien an Italien fallen sollen.<sup>36</sup> Schließlich wird das Bataillon an die Isonzo-Front abkommandiert. Damit wird die für die slawische Sicht auf den Untergang der k. u. k. Monarchie wichtige Frage akut, wie es nun um die Loyalitäten bestellt ist. Die Entente, die ja den Polen und Tschechen die Unabhängigkeit in Aussicht stellt, um ihre Loyalität zu Habsburg zu untergraben, hat den Slowenen nichts dergleichen zu bieten. Doberdob heißt im Untertitel „Kriegsroman des slowenischen Volkes“, nicht nur, weil viele Slowenen an der Isonzo-Front gekämpft haben, sondern auch, weil es für viele Slowenen wirklich um die Verteidigung der Heimat gegen eine feindliche Invasion ging – war doch an dieser Front nicht Österreich-Ungarn, sondern Italien der Angreifer. Die Slowenen wissen eigentlich nicht, wofür sie kämpfen,<sup>37</sup> denn keinem einfachen, armen Menschen nützte der Sieg Österreichs. Der „Verrat Rußlands an den Slawen“<sup>38</sup> macht einen k. u. k.-Patriotismus jedoch wieder attraktiver.<sup>39</sup> Der bosnische Serbe Popović, der für seine politische Einsicht und seinen Weitblick von den Kameraden geschätzt wird, gibt gleichwohl zu bedenken, der Eintritt Italiens in den Krieg gegen Österreich sei für Rußland so wertvoll gewesen, daß es Slowenien dafür opfern mußte.<sup>40</sup> Ein Slowene nach dem anderen kommt gleichwohl zu der Erkenntnis: „Lieber bleiben wir unter Österreich als unter Italien.“<sup>41</sup> Beim Abmarsch stimmen die Slowenen demonstrativ in den Ruf Segals: „Heil Österreich, heil“ [deutsch im Original] ein: „Živio, živio, živio!“ [Es lebe hoch, hoch, hoch!].

Der zweite Teil des Romans spielt an der Front, und hier schlägt sich das Strafbataillon tapferer und geschickter als manches andere. Das gegenseitige Abschlachten macht jedoch nachdenklich. Aber immer noch meinen die Slowenen und auch die Kroaten aus Istrien: „Zu den Italienern würde ich nicht überlaufen, zu den Russen oder Serben schon!“<sup>42</sup> Nur Popović meint beharrlich, die Hauptsache bleibe, Österreich zu zerschlagen. Amun scheint es, als sehe Popović nur das Interesse der Serben, nicht das der Slowenen, aber er wird schwankend. Der erste Band des Romans (Teil 1 und 2), der thematisch eine Einheit bildet, hatte damit eingesetzt, daß der vollkommen loyale Amun nur wegen seiner slowenischen Nationalität als „verdächtig“ eingestuft wurde. Er endet schließlich mit Amuns Desertion zu den Italienern. Amun möchte nicht länger darauf warten, für Österreich zu sterben. „Er hörte auf sein Herz und auf sein Gehirn, und so sprang er über den Zaun, weil er nicht länger

<sup>36</sup> Dieser „Verrat“ Rußlands konnte den slowenischen Soldaten noch nicht bekannt sein, denn er war bis 1917 geheim.

<sup>37</sup> Im Unterschied dazu „wissen die Deutschen [d. h. Deutschösterreicher], wofür sie kämpfen“ (S. 89).

<sup>38</sup> Vgl. Fußnote 36.

<sup>39</sup> Kuhar (Voranc), Doberdob, S. 104.

<sup>40</sup> Popović mußte für dieses Wissen über geheimdienstliche Informationen verfügen, wenn die realistische Einheit der Fiktion gewahrt bleiben sollte. Voranc implantiert über diese Figur die Kenntnis des Londoner Vertrags *ex post* in die fiktive Welt seines Romans, der ja zwischen 1915 und 1917 spielt.

<sup>41</sup> Kuhar (Voranc), Doberdob, S. 105.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 193.

Sklave sein wollte [...].“<sup>43</sup> In der Gestalt Amuns ist somit eine Entwicklung zu beobachten, die den Roman in seinen ersten beiden Teilen als Entwicklungsroman charakterisiert. Aus einer anfänglichen politischen Unschuld unreflektierter Loyalität zur Habsburgermonarchie kann Amun unter dem Eindruck menschlicher Grobheit und Ignoranz der deutschstämmigen Vorgesetzten nicht einfach zum slowenischen Nationalbewußtsein „erwachen“. Dieses Erwachen stürzt ihn vielmehr in das Dilemma, zugleich gegen Österreich, weil für Slowenien, und für Österreich, weil gegen Italien sein zu müssen. Was äußerlich wie der geradlinige Wandel von Loyalität zu ihrer totalen Verweigerung durch Desertion aussieht, ist doch ein Umweg: erst die Einsicht in die von Popović gepredigten taktischen Notwendigkeiten, denen sich selbst Rußland unterordnen muß, macht Amun das Überlaufen zu den verhaßten Italienern möglich.

Im dritten und vierten Teil des Romans wird das Schicksal der slowenischen Freunde und Kampfgefährten Amuns weiter verfolgt, die nicht desertiert sind. Der letzte Teil des Romans, der den Aufstand von Judenburg vom 12. Mai 1918 verarbeitet, läßt diese Figuren entscheidend am Aufstand mitwirken.<sup>44</sup> Sie werden am Schluß des Romans hingerichtet. In ihrer Rebellion und in ihren „letzten Worten“ vor der Hinrichtung werden einige Parallelen zur polnischen „Aufstandsmentalität“ sichtbar, gegen die Kossowski in der oben behandelten Erzählung ein Gegenbild gesetzt hatte. Zum einen erzeugten die Hoffnung auf den baldigen Sieg der Ententemächte und die Gerüchte von der russischen Revolution eine Atmosphäre, in der „ein Funke genügte und das Feuer würde entflammen“ (Doberdob, Teil 4, S. 115).<sup>45</sup> Zum anderen beschwören die zum Tode verurteilten Anführer, ihr vergossenes Blut möge bei den Nachkommen hundertfache Früchte tragen. Das ist die Psychologie gescheiterter Aufstände, der die Polen 1831 bis 1980 immer wieder unterlagen und von der sich Kossowskis Mentalitäts-Schlaglicht von 1918 markant abhebt. In diesem Roman von Prežihov Voranc bleibt jedoch als Gegengewicht gegen die vom Blut der Aufständischen getränkte Erde die Entscheidung Amuns zur Desertion am Ende des ersten Buches des Romans. Der Leser wird nicht vor die Alternative zwischen Anpassung und Heldentod gestellt, sondern vor die zwischen der Flucht einerseits und dem Heldentod für Habsburg an der Isonzofront oder gegen Habsburg in Judenburg andererseits.

Der Roman *Die Brandalm* stellt das „zivile“ Gegenstück zum Kriegsroman von Prežihov Voranc dar. Hier wird das Ringen zwischen Deutsch-Österreichern und Slowenen um Kärnten von der Kapitulation des Habsburgerreiches 1918 bis zur Volksabstimmung 1920 literarisch verarbeitet. Natürlich ist der Roman aus der slowenischen Perspektive erzählt und steckt voller Wertungen, etwa über den „pangermanischen Drang nach Süden“ oder über die „Deutschtümelei“ ethnisch und sprachlich „eigentlich“ slowenischer Kärntner. Gleichwohl ist der Roman kein „antigermanisches“ Pamphlet. Figuren beider Seiten werden in ihrer Tragik, in ihrer mehr schicksalhaften als ideologisch motivierten Verstrickung dargestellt. Militärische Führer äußern hüben wie drüben die gleichen menschenverachtenden Sprüche – „man müßte alle erschießen“ seufzt sowohl der Hauptmann Kotnik bei den Slowenen als auch der Hauptmann Šperdin bei der (sozialdemokratisch-österreichischen) Volkswehr über die disziplinlosen Mannschaften.

43 Ebenda, S. 264.

44 Zum historischen Hintergrund dieses Teils vgl. Richard Georg Plaschka, Die revolutionäre Herausforderung im Endkampf der Donaumonarchie, in: Die Auflösung des Habsburgerreiches, Wien 1970, S. 17–31.

45 Vgl. Manfred Rauchensteiner, Der Tod des Doppeladlers, Graz/Wien 1993, S. 551–552.

Die Vergeltungsaktionen der vom Joch der österreichischen Verwaltung „befreiten“ Slowenen erscheinen als Anarchie und sinnlose Grausamkeit, die Rückkehr der Verwalter dann als Rückkehr der Ordnung. Alte Besitzrechte und Verwaltungsakte bleiben gültig, wie im Falle der Jazbina-Alm, deren Sonnenseite einst „aus Hunger um Brot verkauft“ wurde. „Prächtige alte Bäume“ werden im slowenischen Interregnum zu Brennholz verarbeitet, und es stellt sich eine gewisse Sympathie mit dem ansonsten ausgesprochen negativ dargestellten deutschfreundlichen Oberförster Dudaš ein, wenn dieser angesichts des Waldfrevels vor Wut schäumend sein Versteck verläßt und sich so den slowenischen Truppen ausliefert.

Eine besondere Rolle spielt in dem Roman die Loyalität der slowenischen Arbeiterschaft zur österreichischen Sozialdemokratie. Anders als bei Krleža steht hier die soziale gegen die nationale Identität. Nur in der Vergangenheit des Völkerfrühlings deckten sie sich – „1848 wurden diese Fichten zum letzten Mal behackt!“ –, in der Erzählgegenwart wird ihr Auseinanderklaffen schließlich für das Scheitern eines slowenischen Südkärnten verantwortlich gemacht. So finden sich im Klagenfurter „Heimatschutzbund“ deutschstämmige Fabrikdirektoren, die im Interesse der Heimat zähneknirschend mit slowenischen revolutionären Arbeitern paktieren, und Arbeiter, die im Interesse des Proletariats ebenso zähneknirschend mit den Deutschtümlern koalieren. Dieser letztlich erfolgreichen zähneknirschenden Allianz steht auf slowenisch-nationaler Seite eine Feindschaft mitten durch Familien und einstige Freundschaften gegenüber – was dort eint, scheint hier nur trennen zu können. Dafür werden mehrere Gründe sichtbar. Erstens scheidet die von der Nationalregierung in Ljubljana ausgegebene Politik der „langsamen kulturellen Eroberung der von der slowenischen Identität entfremdeten Großbauern und -bürger“ an den Exzessen der Unterprivilegierten gegen die deutschtümelnden Slowenen. Zweitens verhindert, ähnlich wie bei Krležas Ich-Erzähler, die „serbische“ Identität des neuen Staates Jugoslawien eine echte slowenische nationale Begeisterung. Drittens sind, wie es in dem Roman heißt, für den neuen Staat nur die einfachen Bauern, und diese auch nur unter dem Einfluß der Pfarrer. So erscheint ein von Österreich abgetrenntes Slowenien kulturell rückständig. Diese Akzente setzen sich in dem Roman gegen die oft karikaturhaft negative Darstellung der „deutschen Seite“ durch, so daß der Triumph der deutschstämmigen Kärntner, der sich dem proösterreichischen Abstimmungsverhalten eines Teils der Kärntner Slowenen verdankt, letztlich doch nicht so unverdient erscheint, wie der wertende Erzähler dies gerne möchte.<sup>46</sup>

Eine Sonderstellung nimmt unter den untersuchten literarischen Texten die Erzählung *Der Frühling* von Bruno Schulz ein. Hier ist der Untergang des Habsburgerreiches selbst gar nicht mehr Thema. Die Haltung des Erzählers zu diesem Untergang wird nicht mehr über den Umweg einer Abbildung der damaligen Realität vermittelt, sondern direkt in der literarischen Sinnbildung sichtbar. Das geschieht durch die metaphorische, poetische und symbolische Einbindung der Welt Habsburgs in ein Netzwerk von Bedeutungen, deren reale Korrelate nicht mehr der Repräsentation, sondern der Imagination verpflichtet sind.

Schulz verknüpft in *Der Frühling* die Geschichte der Adoleszenz eines Jungen metaphorisch und assoziativ mit dem Erwachen der Natur, dem Völkerfrühling von 1848 und mit dem Zusammenbruch des Habsburgerreiches. Ähnlich wie im *Radetzky Marsch* des ebenfalls aus Galizien, aus Brody, stammenden Joseph Roth erscheint in dieser Erzählung Kaiser

<sup>46</sup> Nach Arnold Suppan, *Jugoslawien und Österreich 1918–1938*, München 1996, S. 640, spielten für dieses Abstimmungsverhalten auch ökonomische Gründe eine große Rolle. Diesen Aspekt blendet Prežihov Voranc aus.

Franz Joseph I. als greiser Übervater. Schulz stilisiert ihn jedoch nicht zu einer sakralen Figur. Er ist vielmehr irdische Gegenfigur zu Gott, Symbol der Alltäglichkeit und nicht der Sakralität, der geschlossenen und nicht der offenen Welt. Die Entdeckung eines Briefmarkenalbums wird für den jugendlichen Haupthelden und Ich-Erzähler zum Ausbruch aus der von Franz Joseph I. verfügten Ordnung in die wahrhaft göttliche Vielgestaltigkeit der Welt. Gott selbst wird zum poetischen Häretiker an der prosaischen Welt Habsburgs und seines Kaisers. Das Habsburgerreich wird so zur Hegemonie des grauen Alltags und der Monotonie, sein Ende zur Wiederentdeckung der Poesie, der Farben (symbolisiert in der Buntheit der Briefmarken) und Formen. Franz Joseph I., der, so Schulz in einer seiner vielen botanischen Metaphern, „die Welt am Wachstum hinderte“,<sup>47</sup> ist nur noch ein Bild unter vielen, klein, entthront und grau.<sup>48</sup> Und dennoch ist auch dieses Bild vom Ende des Habsburgerreiches ambivalent. Wie für das erwachende Bewußtsein in der Adoleszenz verliert die Welt durch ein solches Ende ihre Wohlgeordnetheit und Übersichtlichkeit, sie droht in endlosen Metamorphosen, in ihrem Spiel der Farben und Phantasien ihren Bezug zu den Dingen zu verlieren. Darum hatte die Welt dank Franz Joseph I., wie es heißt, „in ihrer Entwicklung eine segensreiche Grenze“,<sup>49</sup> und darum kann der Monarch, trotz der Langeweile und Pragmatik, die er verkörpert, „einen Großteil aller Kreatur auf seine Seite ziehen“. <sup>50</sup> Gleichwohl probt der Ich-Erzähler den poetischen Aufstand gegen die Welt Franz Josephs I. Gescheitert und von seiner Herzensdame Bianca verraten, will er sich das Leben nehmen, doch die Verhaftung „im Namen seiner Kaiserlichen und Königlichen Majestät“ rettet ihm das Leben. Verhaftet wurde der Ich-Erzähler für einen Traum, den er „unzulässigerweise“ ganz zu Beginn der Erzählhandlung geträumt hatte. Die prosaische Welt Habsburgs schützte seine Bewohner also vor ihren Träumen und damit vor sich selbst, der Verlust dieses Schutzes bedeutet, an die eigenen Träume ausgeliefert zu sein. Kulturgeschichtlich ist das Ende des Habsburgerreiches hier als die Entfesselung der poetischen Einbildungskraft dargestellt, die wir heute als „das 20. Jahrhundert“ oder die Avantgarde im weiteren Sinne bezeichnen und die wir in ihrer zugleich schöpferischen wie zerstörerischen Wirkung kennen und fürchten gelernt haben.

#### Fazit

Literarische „Bilder“ historischer Ereignisse können oft authentischer sein als Realien, Dokumente und Protokolle, weil sie die widersprüchliche Mischung von Hoffnungen und Ängsten, von Bewahren und Zerstören, von Treue und Aufbegehren einzufangen vermögen, die gerade zu Zeiten großer historischer Umbrüche die Denk- und Vorstellungswelt prägen. Dabei ist nicht ausgemacht, ob die Ereignisse solche Widersprüche oder solche Widersprüche die Ereignisse „hervorbringen“. Zumindes aber ermöglicht der Blick in die Vorstellungswelten, wie ihn der literarische Text bietet, ein Verstehen von Geschichte jenseits nur kausaler und damit für den Menschen schicksalshafter Verknüpfungen. Der Mensch erscheint gerade über seine Vorstellungswelt, die nicht kausal, sondern final verknüpft, als Mitschöpfer

47 Schulz, *Der Frühling*, S. 155.

48 Ebenda, S. 157.

49 Ebenda, S. 186.

50 Ebenda, S. 187.

von Historie. Die hier untersuchten Beispiele lassen vermuten, daß das Verhältnis der Polen, Kroaten und Slowenen zum Untergang „Kakaniens“ zutiefst ambivalent war. Unter der Oberfläche des Entweder-oder zwischen Fremdbestimmung und Selbstbestimmung kommt das Sowohl-als-auch der Ambivalenz zum Vorschein. Diese Ambivalenz führt zu einer gewissen Reserve gegenüber der sich durch den Untergang Habsburgs abzeichnenden nationalen oder multinationalen Perspektive. Nicht Nostalgie, sondern die inneren Brüche kultureller und gesellschaftlicher Orientierung dokumentieren sich darin.

Die ambivalente Haltung zum Untergang des Habsburgerreiches kann literarisch auf ganz unterschiedliche Weise ausgedrückt werden. In Juliusz Kaden-Bandrowskis Roman kommt sie durch stilistische Brüche sowie durch eine widersprüchliche Charakterisierung der Figuren, mithin auf der Ebene einer Wertungshaltung des Autors, zum Ausdruck. In Jerzy Koszowskis Erzählung wird sie zum Teil in einer Doppeldeutigkeit symbolisch zu verstehender Handlungen, vor allem aber im Vergleich mit prominenten Vorbildtexten deutlich. Die Wertungshaltung der Erzählung kommt intertextuell zustande, als Gegenthese zur in der polnischen Literatur zuvor dominanten Position. Im Falle von Miroslav Krležas Erzählung haben wir es mit einer Ambivalenz im Blick und in der Haltung des Erzählers und Perspektivträgers innerhalb der fiktiven Welt zu tun, bei Prežihov Voranc mit einem scheinbar widersprüchlichen Verhalten der literarischen Figuren. Bei Bruno Schulz schließlich liegt die Ambivalenz in der poetischen Sinnbildung, d. h. in den auf den Sinn führenden symbolischen, assoziativen, metaphorischen und thematischen Verkettungen.

Wollte man die unterschiedlichen Ebenen, auf denen in den untersuchten Beispielen Ambivalenz zum Ausdruck kommt, narratologisch zueinander in Bezug setzen, so käme man zu einer Hierarchie, in der die vorherige Ebene jeweils die folgenden einschließt. Die umfassendste Ebene wäre dann die Ebene der Intertextualität (Koszowski), gefolgt von der Ebene der Sinnbildung des einzelnen Textes (Schulz), sodann der Ebene der Wertungshaltung des Autors (Kaden-Bandrowski), der Ebene des Erzählers (Krleža) und schließlich der Ebene der handelnden Figuren (Voranc).