Jochen-Ulrich PETERS (Bamberg)

DER DIKTATOR UND DER SCHRIFTSTELLER. M. KRLEŽAS ROMAN "BANKET U BLITVI" ALS NEGATIVE UTOPIE

Jurij Striedter zum 60. Geburtstag

Nicht erst das Jahr 1984 hat Literaturkritiker, Soziologen, Philosophen und Literaturwissenschaftler dazu veranlasst, sich noch einmal intensiv mit George Orwells Roman *Nineteen Eighty Four* und dem utopischen Roman insgesamt zu beschäftigen. Vielmehr ist bereits seit etwa 15 Jahren die Tendenz zu erkennen, wieder stärker den utopischen Charakter und die utopische Funktion aller Kunst und Literatur herauszustellen, philosophisch und ästhetisch zu begründen und textanalytisch zu beschreiben. War doch die sog. Dokumentarliteratur oder Faktographie bereits zu Beginn der 70er Jahre als eine zwar notwendige und legitime, aber gleichzeitig einseitige Ausrichtung der literarischen Praxis erkannt worden, die den Schriftsteller zu sehr auf den authentischen Bericht bzw. die möglichst präzise Darstellung und Analyse bestimmter sozialer Erscheinungen und Prozesse festlege. Dementsprechend hat Gert Ueding bereits 1975 - in seiner Einleitung zu dem Sammelband *Literatur ist Utopie* - folgende literaturtheoretische Prämisse formuliert, die mir durchaus auch für Krležas Roman *Banket u Blitvi* gültig zu sein scheint:

> "Die Sozialutopien und Staatsromane bringen nur besonders deutlich das Prinzip aller literarischen Erfahrung zum Ausdruck. Literatur als Utopie ist generell Vorgriff der Einbildungskraft auf neue Erlebniswirklichkeiten, bedeutet planvoll phantasiereiches Entdecken und Aktivieren der schöpferischen Vermögen des Menschen im ästhetischen Bild und kritische Absage an eine hemmende Wirklichkeit. Auch ihr Zeitbezug ist die Zukunft, entzieht sie sich doch dem Realitätsprinzip, nicht um bloß ein luftig-leeres Reich der Freiheit an die Stelle des drückenden Reichs der Notwendigkeit zu setzen, sondern um gezielt menschliche Möglichkeiten zu erproben, menschliches Glücksverlangen aufzubewahren und spielerisch zu antizipieren, wovon in Wirklichkeit noch nichts zeugt, wovon die Träume und religiösen oder profanen Wunschbilder der Menschen aber voll sind. In dieser Bedeutung wird literarische Tätigkeit zu einer besonderen Form von Traumarbeit."[1]

Diesem dezidierten Interesse an einer phantastischen, den Ist-Zustand immer schon transzendierenden Kunst und Literatur ist es zweifellos zuzuschreiben, daß gerade in jüngster Zeit eine Vielzahl von Arbeiten zur Theorie und Geschichte des utopischen Romans erschienen ist, in denen insbesondere die drei berühmtesten negativen Utopien des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielen: Evgenij Zamjatins Zukunftsroman *Wir*, Aldouis Huxleys *Brave New World* und Orwells *Nineteen Eighty Four*. Ließ sich doch an diesen drei Werken eine auffallend ähnliche Romanstruktur und eine fast identische Verschiebung des utopischen Potentials feststellen. Während die in allen diesen Werken beschriebenen Staaten und Gesellschaften jetzt eindeutig mit einem negativen Vorzeichen versehen sind, gewinnt das gegen diese totalitären Systeme sich auflehnende Individuum eben die positiven Züge, die in der vorausgehenden Tradition des utopischen Romans noch ausdrücklich dem idealen Staat zugeschrieben worden waren. Nur der von der Gesellschaft isolierte und allein dem eigenen radikalen Denken verpflichtete Aussenseiter scheint noch über die Rationalität, moralische Integrität und politische Vernunft zu verfügen, die in den früheren Utopien ausdrücklich den Vertretern der Staatsmacht zuerkannt worden waren. Diese erscheinen jetzt, in den negativen Utopien, als Repräsentanten einer Gesellschaft, der der Glaube an das Kollektiv, das blinde Vertrauen in den wissenschaftlich - technischen Fortschritt der Menschheit oder das pure Interesse an der Erhaltung der Macht alles, die Freiheit und die persönlichen Ziele und Bedürfnisse des Individuums nichts bedeuten. Gegenstand dieser Utopien ist also nicht länger die idealisierende Darstellung einer mehr oder weniger perfekten Zukunftsgesellschaft, sondern die kontinuierliche Entwicklung eines zunächst weitgehend angepassten, von dem bestehenden politischen System überzeugten Staatsbürgers zum kritischen, häretischen Individuum, wobei schon bei Zamjatin, Huxley und Orwell der Akt des Schreibens eine zentrale Rolle spielt.

Wenn Miroslav Krležas Roman *Banket u Blitvi* bisher noch nicht in diese Gattungstradition der negativen Utopie eingerückt worden ist, so hat dies wohl vor allem zwei Gründe. Zum einen ist der Text, dessen erste beide Bücher bereits in den späten 30er Jahren verfasst und publiziert worden sind, erst 1962 durch einen dritten Teil abgeschlossen und erst gegen

Ende der 60er Jahre auch in westeuropäische Sprachen übersetzt worden, so daß er von der internationalen Utopie-Forschung, die sich vornehmlich im anglo-amerikanischen Bereich abspielt, noch kaum zur Kenntnis genommen worden ist. Zum anderen ist schon von der frühen jugoslawischen Literaturkritik, dann aber auch von der späteren Krleža-Forschung immer wieder versucht worden, die in der literarischen Fiktion entworfenen imaginären Staaten Blitwien und Blatwien mit Kroatien und Serbien zu identifizieren, also den Text als direkte, gegen die jugoslawische Königsdiktatur und die autoritär gewählten Parlamente gerichtete, politische Satire zu interpretieren. Die Situierung des Romangeschehens in den beiden fiktiven Staaten Blitwien und Blatwien, deren Ländernamen zugleich auf Litauen und Lettland und das kroatische "blato" (Dreck, Schmutz) verweisen, wurde also als ein literarisches Verfahren aufgefasst, durch das die direkten zeitgeschichtlichen Bezüge des Textes verdeckt werden oder doch zumindest nicht so deutlich hervortreten sollten.

Gegen eine solche konkret-historische Interpretation des Romans hat sich indessen schon Krleža im Zusammenhang mit der Publikation des letzten umfangreichen Teils der Trilogie im Jahre 1962 ausdrücklich gewandt, als er feststellte:

> "Ta melankolična instrumentacija "Banketa" komponirana je kao varijacija na tada već sve akutniju političku temu o rađanju i porastu fašističke psihoze po raznim predjelima i zemljama evropskim, u predvečerje Drugoga svjetskog rata. (...) Mišljenja koja su se poslije prvog poratnog "Zorinog" izdanja (1953) kod nas i u inostranstvu tu i tamo javila, kao da je "Banket" pisan Ezopovim jezikom, s neprikrivenom aluzijom na jugoslavenske rojalističke prilike, samo su donekle tačna. Nije predratna Jugoslavija u periodu 1918-41 bila jedina evropska zemlja gdje pitanja građanskih demokratskih sloboda i nacionalne ravnopravnosti nisu bila riješena, i nije naša zemlja bila jedina na koju bi se bila dala primijeniti dijagnoza fašističke kontaminacije."2

Mit dem zusätzlichen Hinweis auf die Okkupation Äthiopiens durch Italien, den Bürgerkrieg in Spanien und das Münchner Abkommen wird zwar der pragmatisch-referentielle Bezug des Textes auf die historische Entwicklung in Jugoslawien durchaus nicht negiert. Jedoch werden Leser und Kritiker ausdrücklich davor gewarnt, den Roman als Schlüsselroman oder gar als ein in äsopischer Rede formuliertes Pamphlet gegen die jugoslawische Innen- und Außenpolitik vor dem 2. Weltkrieg zu interpretieren

und mißzuverstehen.

Daß diese Betonung des sehr viel universelleren Anspruchs des Textes nicht erst eine spätere Uminterpretation durch den Autor darstellt, zeigt indessen schon der Prolog des Romans, der von Krleža mit dem bezeichnenden Titel *Sentimentalne varijacije o blitvinskom pitanju kroz vjekove* versehen worden ist. Schon in ihm wird betont, daß die beiden Länder Blitwien und Blatwien durch einen jahrhundertelangen ununterbrochenen Kreislauf von Kriegen und Friedensschlüssen miteinander verbunden seien und mit bitterer Ironie vermerkt, daß die betroffenen Einwohner beider Länder die Sinnlosigkeit dieses ununterbrochenen Mordens und Zerstörens nicht einmal mehr wahrgenommen hätten. So habe sich kaum einer mehr die ebenso einfache wie unumgängliche Frage gestellt, ob es eigentlich eine Art Naturgesetz sei, daß sich die Blitwier und die Blatwier wie "tollwütige Hunde" gegenseitig zerfleischten, um den jeweils Herrschenden bei der Aufrechterhaltung ihrer Macht behilflich zu sein.

Mit dieser pessimistischen geschichtsphilosophischen Feststellung des Erzählers wird bereits im Prolog ein Problem benannt, das für die negativen Utopien des 20. Jahrhunderts insgesamt von zentraler Bedeutung ist und das wie eine Art Leitmotiv auch Krležas Roman durchzieht: Wie läßt sich die Würde und die moralische Integrität in einer Welt bewahren, die von Lüge, Dummheit und brutalem Machtmißbrauch geprägt ist und wie läßt sich der ewige Kreislauf der Geschichte durchbrechen, der durch sinnloses Töten und Morden ein für alle mal festgelegt zu sein scheint?

Dabei unterscheidet sich Krleža allerdings insofern von Zamjatin, Huxley oder Orwell, als er ausdrücklich nur noch den Intellektuellen, Schriftstellern und bildenden Künstlern die Fähigkeit zuerkennt, diesen circulus vitiosus des historischen Prozesses zu durchschauen, dem sie sich auf die unterschiedlichste Weise zu entziehen versuchen. Zwar gelingt es - ähnlich wie den Außenseitern in den vorausgehenden negativen Utopien - auch ihnen nicht, die bestehende politische und gesellschaftliche Ordnung als solche abzuschaffen oder auch nur grundlegend zu verändern. Denn nicht nur die ökonomischen und politischen, sondern vor allem auch die kulturellen Voraussetzungen der vornehmlich bäuerlichen Bevölkerung erweisen sich als viel zu

stabil, um eine tiefgreifende Revolutionierung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse herbeizuführen. Jedoch versteht es zumindest der Schriftsteller und Publizist Niels Nielsen, seinen Mitbürgern den absurden Mechanismus der permanenten Kriege und Militärputsche immer wieder bewußt zu machen und eben dadurch zugleich seine persönliche Würde und Integrität zu bewahren.

Auf diese Weise kann der Erzähler bereits am Ende des Prologs seinen Roman mit einem mittelalterlichen Mysterienspiel vergleichen, in dem der Diktator Barutanski und der Schriftsteller Nielsen die beiden Hauptrollen spielen. Diese Parallele scheint mir insofern höchst aufschlußreich zu sein, als durch sie dem Leser des Romans von vornherein eine allegorische bzw. symbolische Lektüre des Textes nahegelegt wird. Wie in den Passions- oder Weltgerichtspielen des Mittelalters stellen die im Roman dargestellten, sich überstürzenden politischen Ereignisse gleichsam nur den Fond dar, vor dem typische Formen menschlichen Handelns und Verhaltens gleichsam in immer wieder neuen Variationen durchgespielt werden, wobei der positive bzw. negative Ausgang des Geschehens von vornherein festgelegt zu sein scheint. Im Roman selbst wird diese symbolische bzw. allegorische Darstellung und Deutung der Geschichte durch auffällig rekurrente Oppositionsbildungen wie die Gegenüberstellung von Wahrheit und Lüge, Klugheit und Dummheit oder kollektive Unterdrückung und individuelle Freiheit noch ausdrücklich unterstrichen und konkretisiert.

Aber obwohl auch die Gesamtkomposition dieses panoramatisch angelegten Romans durch die Bevorzugung der szenisch-dramatischen Darstellung, die Montagetechnik, die Dominanz des Dialogs und des inneren Monologs und die häufig simultane Darstellung der Ereignisse starke Affinitäten zum Drama bzw. zum Film aufweist[3], scheint er mir im ganzen am ehesten in die Gattungstradition der Anti-Utopie hineinzugehören, deren literarische Spezifik Hans Ulrich Seeber in folgender Weise bestimmt hat:

> "Der Begriff 'Anti-Utopie' bezeichnet einen literarisch gestalteten Angriff in der satirisch-utopischen Formtradition sowohl auf die eutopisch-rationalen Wunschbilder des 19. Jahrhunderts als auch auf bedrohliche Tendenzen der heutigen Gesellschaft. Beide Angriffsziele sind insofern miteinander verquickt, als bestimmte erschreckende Erscheinungen der zeitgenössischen Wirklichkeit als verwirklichte Utopien aufzufassen sind.

In den modernen Schreckbildern fließen radikale Utopie-, Kultur- und Gesellschaftskritik zusammen."4

Diese Definition scheint mir insofern besonders adäquat zu sein, weil durch sie der litararische Zusammenhang der Anti-Utopie mit den vorausgehenden positiven Utopien bzw. Staatsromanen ausdrücklich hervorgehoben, nicht aber verabsolutiert wird. Weist doch Seeber mit Recht darauf hin, daß gerade in den negativen Utopien des 20. Jahrhunderts die Referenz auf die historisch-soziale Wirklichkeit nicht einfach ausgeblendet, sondern nur in der Weise offengehalten wird, daß die geschilderten utopischen Verhältnisse vom Leser oder Literaturkritiker auf ganz unterschiedliche Weise konkretisiert werden können.

Überblickt man die - noch nicht sehr umfangreiche - Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Romans innerhalb und außerhalb Jugoslawiens[5], so stellt man fest, daß eben dies auch durchaus geschehen ist. So sind die Länder Blitwien und Blatwien sowohl mit dem jugoslawischen Staat der Zwischenkriegszeit, mit Polen unter dem Marschall Pilsudski, mit dem Franco-Regime in Spanien, mit dem frühen Hitlerdeutschland und mit der Sowjetunion unter Stalin in Verbindung gebracht worden. Und es ist kaum zu bestreiten, daß Krležas Roman zu derartigen Spekulationen durchaus Anlaß gibt, da in seine negative Utopie - ähnlich wie bei Zamjatin oder Orwell - immer wieder direkte Anspielungen auf die Zeitgeschichte eingegangen sind.

Allerdings sollte wohl der Literaturwissenschaftler stärker als der Literaturkritiker die ästhetische Offenheit und Ambivalenz des literarischen Werks betonen, zumal Krleža mit den Staaten Blitwien und Blatwien nicht nur sehr bewußt einen fiktiv-utopischen Ort der Handlung gewählt hat, sondern zusätzlich auch für eine zeitliche Verschiebung des Romangeschehens gesorgt hat. Während sich die im Text dargestellten Ereignisse auf die europäische Geschichte der 30er Jahre, also die Entstehungszeit der beiden ersten Bücher beziehen, spielen sich in der literarischen Fiktion die Auseinandersetzungen zwischen dem Diktator Barutanski und dem Schriftsteller Nielsen um die Mitte der 20er Jahre ab.

Indem Krleža, anders als Zamjatin, Huxley oder Orwell, das fiktive Romangeschehen ausdrücklich nicht in eine ferne Zukunft verlegt, gelingt es ihm einerseits, den schon im Prolog reflektierten fatalen Zusammenhang zwischen revolutionärer Erhebung

und nachfolgender Diktatur auch im Roman selbst noch einmal zu unterstreichen und transparent zu machen. Zum anderen konnten aber durch dieses Verfahren gerade auch die immer noch fortbestehenden revolutionären Gegenkräfte festgehalten und zur Darstellung gebracht werden, die durch das diktatorische Regime zwar schon weitgehend unterdrückt, jedoch noch nicht endgültig ausgelöscht werden konnten. Indem sich zumindest noch einzelne Intellektuelle, Schriftsteller und bildende Künstler gegen den Verrat der Revolution durch den Diktator Barutanski auflehnen, schlägt die - mit einem eindeutigen negativen Vorzeichen versehene - Darstellung der Diktatur immer wieder dialektisch in die positive Utopie des freien menschlichen Denkens und Schreibens um, wobei diese Position am konsequentesten von dem Schriftsteller und Publizisten Niels Nielsen, dem wichtigsten Antipoden Barutanskis, vertreten wird.

Durch diese bewußte räumliche und zeitliche Verschiebung des Romangeschehens und durch die zusätzliche Personalisierung der zugleich historisch und moralisch begründeten Auseinandersetzung zwischen der Staatsmacht und dem rebellierenden Individuum scheinen mir aber die drei gattungskonstitutiven Kennzeichen, die Hubertus Schulte-Herbrüggen[6] im Rahmen seiner systematischen Analyse positiver und negativer Utopien unterschieden hat, auch auf Krležas Roman *Banket u Blitvi* zuzutreffen. Das im literarischen Werk entworfene Geschehen wird gegenüber der historisch-gesellschaftlichen Realität isoliert und von dieser in deutlich erkennbarer Weise abgesetzt. Die Verfasser utopischer Romane entscheiden sich - zweitens - sehr bewußt gegen eine 'realistische' Illusionsbildung, da es ihnen in der Regel gerade auf die einseitige Selektion der positiven bzw. negativen Eigenheiten der imaginären Staaten und Gesellschaften ankommt. Denn nur durch eine solche einseitige Selektion der Licht- bzw. Schattenseiten kann die literarische Utopie - drittens - ihre zentrale literarische, ethisch-moralische und politisch-gesellschaftliche Funktion erfüllen: der bestehenden Wirklichkeit ein modellartiges Gegenbild zu konfrontieren, das entweder als Vorbild oder aber als Warn- bzw. Schreckbild fungiert, in jedem Falle aber den Leser zu einer prinzipiellen Kritik an der ihm vertrauten Welt herausfordert.

Nicht allein die relativ geringe zeitliche Verschiebung, sondern auch die Tatsache, daß Krleža mit Blitwien und Blatwien

sehr bewußt zwei Länder schildert,mit deren innerer und äußerer Struktur sich der Intellektuelle und Schriftsteller Niels Nielsen in provozierenden offenen Briefen und tiefgreifenden Dialogen und inneren Monologen kritisch auseinandersetzt, macht allerdings gleichzeitig auch den Gegensatz zu den negativen Utopien von Zamjatin und Huxley deutlich. Zwar ist es auch bei Krleža wieder der Typus des Außenseiters, der sich gegenüber den Ansprüchen und der Bedrohung des totalitären Staates zur Wehr zu setzen versucht, um am Ende resigniert und desillusioniert feststellen zu müssen, daß seine verschiedenen Aktivitäten zwar zur Beseitigung des verhaßten Diktators Barutanski, nicht aber zu Abschaffung des diktatorischen Systems als solchem geführt haben. Jedoch richtet sich der Protest des isolierten Individuums bei Krleža, anders als bei Zamjatin oder Huxley, nicht länger gegen die phantastischen Zukunftsprojektionen des Alleinigen Staates oder der "Brave New World", sondern gegen eine politische Ordnung, die bereits in der Gegenwart alles daran setzt, den häretischen Intellektuellen unschädlich zu machen. Auf diese Weise steht Krležas Roman zweifellos Orwells *Nineteen Eighty Four* sehr viel näher als Zamjatins hypothetischem Entwurf einer kolletivistischen Zukunftsgesellschaft oder Huxleys provozierender Vision der *Brave New World*. Denn ähnlich wie bei Orwell bilden auch bei Krleža negative Utopie und zeitbezogene Satire gleichsam die beiden Pole, zwischen denen sich das fiktiv-immaginäre Geschehen des Romans abspielt.

Dadurch aber, daß Krleža zumindest in den beiden ersten, in den späten 30er Jahren entstandenen Büchern der Trilogie das Romangeschehen ganz bewußt auf die Gegenüberstellung des machtbewußten und machtbesessenen Diktators Barutanski und des kritischen Intellektuellen und Schriftstellers Niels Nielsen konzentriert, ergeben sich auch in formaler Hinsicht starke Parallelen bzw. Gemeinsamkeiten zwischen seinem Roman und den etwa gleichzeitig oder wenig früher entstandenen negativen Utopien von Zamjatin, Orwell oder Huxley. Das zentrale gattungsspezifische Kennzeichen der negativen Utopie, das nach der Interpretation von Hartmut Weber in dem "alternierenden Wechsel von kontextentwerfender und figurenbezogener Darstellung" zu sehen ist[7], scheint mir auch für die Gesamtkomposition von Krležas Roman konstitutiv zu sein. Wie in einem Drehbuch zu einem Film

werden abwechselnd der Diktator Barutanski und die ihn umgebenden Militärs oder aber der ebenso einsame, nur von wenigen Freunden und Vertrauten umgebene Schriftsteller geschildert bzw. in ausführlichen Dialogen und Selbstreflexionen vergegenwärtigt. Dabei kommt es auch in Krležas Roman zu einer auffälligen, fast schon zu schematisch wirkenden Gruppenbildung, die die Gesamtkomposition des Romans stärker bestimmt als die nur schwach entwickelte, sich simultan auf verschiedenen Schauplätzen zugleich abspielende Handlung des Romans. Wie in den vorausgehenden negativen Utopien von Zamjatin, Huxley oder Orwell stehen auf der einen Seite die Vertreter der Politik, des Militärs oder der Geheimpolizei, die sich als Repräsentanten des Staates immer wieder auf die Interessen des Volks berufen, um ihre sehr egoistischen und brutalen Machtinteressen zu legitimieren und durchzusetzen. Eine zweite Gruppe bilden die Intellektuellen, Dichter und bildenden Künstler, die entweder von den Regierenden liquidiert werden, Selbstmord begehen oder aber - wie Niels Nielsen - unbeirrt an bestimmten moralischen Prinzipien festzuhalten versuchen. Dabei scheint mir ein besonderer Kunstgriff Krležas darin zu bestehen, daß er sich den Diktator Barutanski und den Schriftsteller Nielsen während des gesamten Romangeschehens niemals persönlich begegnen läßt. Kann doch auf diese Weise die unüberbrückbare Kluft unterstrichen werden, die - nach der Machtergreifung Barutanskis - die beiden früheren Freunde und politischen Bundesgenossen voneinander trennt.

Der für die negativen Utopien so charakteristische Dialog zwischen dem Außenseiter und den Vertretern des totalitären Staates wird also hier ersetzt durch die Abfassung Offener Briefe, auf die der Diktator zunächst mit dem Versuch der Selbstrechtfertigung, bald darauf aber mit der Bespitzelung und Verfolgung des gefährlichen, seine Macht in Frage stellenden Schriftstellers reagiert. Dabei bietet die Verfolgung Nielsens durch Barutanski und seine Geheimpolizei Krleža die Gelegenheit, ein düsteres Gesamtpanorama von Blitwien zu entwerfen und seine Bewohner als opportunistische und unmoralische, ausschließlich auf ihren persönlichen Vorteil bedachte Mitbürger zu schildern und zu demaskieren, die Nielsen zu der folgenden Reflexion veranlassen:

> "Što je zapravo Blitva? Blitva je, eto, siva snježna mećava u gustoj sjevernoj magli, beskrajna blatna

ravnica na obali hladnog uznemirenog mora, što ima boju prljave, u tintu namočene krpe, kada su jutra žuta, bolesna, a mračno, opasno, antipatično blitvinsko more urla u polutmini kao glas orgulja u praznoj, spaljenoj crkvi. Sve je u Blitvi blatno i smrznuto, sve je u Blitvi samo trag kopita na praznoj blitvinskoj cesti, kad mećava zviždi, a smrznuti bakalari tuckaju o zaključana dućanska vrata. Nigdje nema čovjeka u Blitvi! Tko je u Blitvi čovjek? Gdje su Blitvini? Gdje su uopće ljudi u ovoj zemlji? (...) I uopće: nema u čitavoj Evropi ni jednog kvadratnog centimetra, na kome nisu nekoga oslijepili ili mu polomili zglobove ili ga dotukli kao psa, nema na čitavome globusu nijednog pedlja, koji nije natopljen ljudskom krvlju, koji nije groblje i mučilište i stratište, a čovječanstvo duše pijano u svoje saksofone, čovječanstvo se iz dana u dan sve više gorilizira, i to slavna Evropa, mjesto da je evropejizirala Blitvu, obratno od toga, poblitvinjuje se sama sve više i poblitvinivši se do potpunog poživinčenja ona svira "Tango-Milango" u hotelu "Blitvanija", i to je danas postalo jedinom svrhom njene evropske blitvinizacije."8

Daß diese radikale Kritik an den politisch-gesellschaftlichen und ethisch-moralischen Zuständen innerhalb und außerhalb Blitwiens nicht nur eine subjektive Auffassung des verfemten und verfolgten Schriftstellers Nielsen darstellt, wird von Krleža bereits im letzten Kapitel des zweiten Teils sowie im ganzen dritten Buch des Romans noch einmal ausdrücklich hervorgehoben. Denn obgleich Nielsen schon in Blatwien, dann aber auch in den übrigen fiktiven baltischen Staaten, in die er flüchtet, zunächst mit großer Sympathie und Bewunderung aufgenommen wird, muß er sehr bald feststellen, daß ihn auch die Machthaber und die Oberschicht dieser Länder nur für ihre eigenen Zwecke und Interessen einzusetzen versuchen. Er erfährt das typische Schicksal eines Emigranten, der von der Staatspropaganda als lebendiger Zeuge gegen die Militärdiktatur in Blitwien betrachtet und ausgenutzt wird, um mit seiner Hilfe die eigene, in Wahrheit nicht weniger undemokratische und inhumane gesellschaftliche Ordnung zu legitimieren.

Aber obwohl Nielsen - insbesondere durch das Stilmittel des inneren Monologs bzw. der erlebten Rede - dem Leser als eine literarische Figur präsentiert wird, mit dessen subjektiven Empfindungen und Erfahrungen er sich weitgehend identifizieren kann, entgeht Krleža der Gefahr der Schwarz-Weiß-Malerei. Denn unter den Verhältnissen in Blitwien wird auch noch der Schriftsteller, der als überzeugter Pazifist und Humanist nur durch die Macht des Wortes das diktatorische Regime von

Barutanski zu stürzen versucht, wider Willen zum Mörder an einem seiner Verfolger. Und er wird zumindest mitschuldig am Tod seiner Geliebten, die er durch seine eigene Furcht und Teilnahmslosigkeit in den Selbstmord getrieben hat, weil er auch sie noch - wenn auch nicht ohne Grund - für eine Agentin der Geheimpolizei gehalten hatte. Auf der anderen Seite wird jedoch auch der Diktator Barutanski nicht in einseitiger Weise dämonisiert. Er wird vielmehr als ein Oberst geschildert, der den Schriftsteller trotz aller polemischen Angriffe zunächst vor der eigenen Geheimpolizei zu schützen versucht, um nicht auch noch zum Mörder seines eigenen Jugendfreundes zu werden. Vor allem aber ist sich Barutanski bereits zu Beginn des Romans durchaus bewußt, daß auch er eines Tages von seinem Nachfolger wie ein "tollwütiger Hund" erschossen und damit zum Opfer des von ihm selbst geschaffenen politischen und gesellschaftlichen Systems wird. Nur kann Barutanski natürlich nicht ahnen, daß dies auf einem Bankett geschehen wird, zu einem Zeitpunkt, als er sich nach seiner eigenen Einschätzung und der seiner Freunde auf dem Höhepunkt seiner Macht befindet.

Das festliche Bankett, für das Barutanski im ersten Kapitel des Romans die Gästeliste zusammenstellt und auf dem er am Ende wie ein tollwütiger Hund erschossen wird, dient Krleža indessen nicht nur als kompositorische Klammer, um die sich immer wieder verselbständigenden Schilderungen, Dialoge und Selbstreflexionen der Figuren miteinander zu verknüpfen. Es hat zugleich eine symbolische Bedeutung, auf die in den Dialogen und inneren Monologen der Figuren immer wieder Bezug genommen wird. Nicht allein durch Erschiessungen und ein eng geknüpftes Netz der Geheimpolizei, sondern auch durch festliche Bankette versucht Barutanski seine Herrschaft abzusichern, wobei Dichterlesungen und repräsentative Kunstausstellungen über das in Wahrheit herrschende Terror-Regime hinwegtäuschen sollen. Krležas negative Utopie richtet sich also nicht nur gegen jede Form der physischen und psychischen Gewalt und Einschüchterung, sondern ebenso dezidiert gegen alle Versuche der Machthaber, den potentiellen Widerstand der Intelligencija durch festliche kulturelle Veranstaltungen und Staatsbankette zu unterlaufen und damit zu neutralisieren.

In einem noch unveröffentlichten Vortrag über Krležas "Bankett in Blitwien" hat Johannes Holthusen mit Recht darauf

hingewiesen, daß der Roman nicht ausschließlich als "tragikomische politische Travestie der mittel- und südosteuropäischen Geschichte der 20er und 30er Jahre" verstanden und interpretiert werden dürfe, sondern kulturkritische und ästhetische Implikationen aufweise, die für die Sinnkonstitution des Textes von ebenso großer Bedeutung seien.[9] Allerdings würde ich, im Gegensatz zu Holthusen, betonen, daß sich die politische Dimension des Romans, von der bisher fast ausschließlich die Rede war, gar nicht so kategorial von seinen ästhetischen und kulturkritischen Implikationen trennen und abheben läßt. Denn ebenso wie in den negativen Utopien von Zamjatin, Huxley und Orwell werden auch bei Krleža die Situation der Kunst und die Lage des Künstlers zum Prüfstein eines politischen Systems, von dem auch noch die Schriftsteller, Maler, Bildhauer und Musiker unterdrückt oder aber zu einer repräsentativen, den Staat und seine Machthaber verherrlichenden Kunstpraxis genötigt werden.

Da Holthusen die expliziten Äußerungen zur Kultur und Kunst bereits hinreichend entschlüsselt und interpretiert hat, möchte ich mich hier auf die knappe Analyse eines in den Text eingelagerten symbolischen Dramas beschränken, in dem Krleža den Widerspruch zwischen dem hohen, idealen Anspruch der Kunst und ihrer faktischen Funktionslosigkeit zur Darstellung bringt und zugleich die tragische Situation des kritischen Intellektuellen und Schriftstellers Nielsen verdeutlicht. Denn dieser Text im Text stellt, wie bereits Zdravko Malić[10] festgestellt hat, nicht nur das "književno žariste romana", also den literarischen Brennpunkt oder Fokus des Romans dar. Von ihm aus wird zugleich noch einmal verständlich, warum Krleža mit seinem Roman *Banket u Blitvi* nicht eine nur leicht verschlüsselte historische Chronik der jugoslawischen Geschichte, sondern zugleich eine auf die gesamteuropäische Situation der 30er Jahre zu beziehende negative Utopie verfasst hat. Schließlich kündigt sich bereits in diesem symbolischen Drama der dialektische Umschlag von der negativen in die positive Utopie an, der sich am Schluß des Romans zumindest ansatzweise, im Bewußtsein des ungebrochen auf die Macht des Wortes vertrauenden Schriftstellers und Publizisten, vollzieht.

Die Aufführung des Dramas *Lutke* erlebt Niels Nielsen nicht umsonst erst in Blatwien, wohin er sich vor Barutanski und dessen Geheimpolizei geflüchtet hat. Denn hier herrscht noch, wie

es heißt, "der sogenannte Parlamentarismus, aufgebaut nach dem Modell des alten schlauen Advokaten Blatwitzki",[11] und ein Staatsstreich, wie ihn Barutanski in Blitwien schon durchgeführt hat, steht dort erst noch bevor. Allerdings erfährt Nielsen schon vor der Theateraufführung, daß sich die Zustände in Blatwien denen Blitwiens bereits stark annähern. Auch in dieser Stadt ist das gesamte politische und kulturelle Leben von der Lüge und von der opportunistischen Anpassung der Einwohner geprägt, so daß der bedeutendste Dichter des Landes, Kyparis gegenüber Nielsen sarkastisch feststellt:

> "Ja sam ovdje potpuno osamljen, dragi doktore, ja nemam ovdje nikoga, s kime bih mogao da iskreno razgovaram, ovo sve kod nas što se zove Intelekt, to je ili kretenizam ili obična, sajamska prevara. Poezija nije kod nas utopljena u tinti nego u barbarskoj, nepismenoj, zaostaloi gluposti. (...) A ja mislim, da bi o Blatviji, o Vajda-Hunenu, o nama kao takvima trebalo napisati takav pakleni pamflet (o našim prilikama, o odnosima, o ljudima), da bi takvog našeg pjesnika na mjestu linčovali.12

Zweifellos stellt das symbolische Drama *Lutke* nicht ein so direktes Pamphlet gegen die politische und gesellschaftliche Ordnung dar, wie es von dem Dichter Kyparis verlangt wird. Denn in ihm wird in der verdeckten Form der Allegorie von Schauspielern, die als Marionetten kostümiert sind, der ewige Kreislauf der Geschichte in Szene gesetzt: Ein unschuldiger Mitbürger wird erhängt und von der schaulustigen Menge auch noch unmittelbar vor seinem Tode verspottet. Ein junger Mann läßt sich vom Teufel verführen, da ihm dieser Reichtum und gesellschaftliches Prestige verspricht. Eine Palastrevolution in Westeuropa findet ein blutiges Ende und führt zu immer neuen Kriegen und Verwüstungen.

Wichtiger aber als diese Einzelszenen, die an die frühe expressionistische Dramatik Krležas erinnern, ist das dem eigentlichen Stück vorangestellte Vorspiel auf dem Theater. Denn in ihm stellt Yorik, der Blatwinische Till Eulenspiegel und die einzige Marionette, die ihr Puppendasein vollständig durchschaut, seinen späteren Mitspielern die entscheidende Frage: "Warum spielen wir eigentlich alle diesen Marionetten-Unsinn?" Und er beantwortet diese Frage mit einem emphatischen Aufruf zur Verweigerung und Rebellion:

> "Jer smo vezani o Niti i jer nama pomoću tih Niti upravljaju Nevidljivi Prsti. Gospodo, ja imam jednu

> Ideju! Da presiječemo tu Nit, koja upravlja našim pokretima, i da se tako oslobodimo Imperativa i da prestanemo biti gluhonijeme lutke i da prestanemo glumiti gluposti."13

Für die Interpretation des symbolischen Dramas *Die Puppen* und die Deutung des gesamten Romans scheint mir nun aber die Tatsache von entschiedener Bedeutung zu sein, daß dieser Aufruf zur Rebellion und Verweigerung auf den Prolog beschränkt bleibt. Sobald das eigentliche Stück beginnt, verhalten sich dieselben hölzernen Figuren, die noch kurz zuvor die aufrührerischen Ideen von Yorik begierig aufgegriffen und akzeptiert haben, doch wieder wie seelenlose Marionetten und bestätigen damit die skeptische Feststellung des Doktor Faustus, der schon vor dem Beginn des eigentlichen Puppenspiels prophezeit hatte:

> "Naše se predstave ponavljaju u beskonačnost i naše čovječanstvo kao lutka na niti glumi jednu te istu predstavu već od početka svoje građanske egzistencije!"14

Die damit auch noch einmal von Doktor Faustus verkündete "Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen" wird nun aber durch den Gang der Ereignisse in vollem Umfang bestätigt. Sobald sich der Vorhang für die eigentliche Komödie öffnet, beginnen die Puppen die ihnen von unsichtbarer Hand vorgezeichneten Rollen zu spielen, bis das Spiel auf der Bühne durch den blutigen Ernst der Wirklichkeit plötzlich unterbrochen wird. Die Aufführung muß wegen eines Attentats abgebrochen werden, das Niels Nielsen gilt, dem jedoch versehentlich ein Mitglied der Regierung von Blatwien zum Opfer fällt. Damit erweist sich die auf der Bühne des Marionettentheaters dargestellte symbolische Handlung als direkte Spiegelung der politischen Realität von Blatwien, in der auch noch der Tod eines Unschuldigen nicht einmal als etwas Außergewöhnliches empfunden wird. Jedenfalls kommentiert einer der Zuschauer das blutige Attentat mit der zynischen Feststellung, daß sich solche unvorhergesehenen Unterbrechungen von Theateraufführungen in Blatwien relativ häufig ereigneten und möglicherweise der Autor diesen Zwischenfall selbst inszeniert habe, um das Interesse des Publikums an seinem künstlerischen eher schwachen Stück zu steigern.

Die innertextliche Funktion des symbolischen Dramas *Die Puppen* beschränkt sich indessen nicht darauf, daß in ihm die

den Roman insgesamt bestimmende negative Geschichtsphilosophie noch einmal zusammengefasst und im Symbol des Marionettentheaters konkretisiert wird. Von ebenso großer Bedeutung scheint mir die Tatsache zu sein, daß Nielsen als Zuschauer und potentielles Opfer des Attentats die Aufführung selbst miterlebt und auf diese Weise die auf der Bühne dargestellten Ereignisse auf die eigene Person und das eigene Verhalten beziehen und entsprechend kommentieren kann.

Dabei empfindet Nielsen auch die Marionettenhaftigkeit des eigenen Daseins, indem er sich daran erinnert, "wie eine hölzerne Puppe" die eigene Geliebte in den Selbstmord getrieben zu haben, da er auch sie noch, nicht ohne Grund, für eine Agentin der Geheimpolizei von Barutanski gehalten hatte. Auf der anderen Seite sind aber die direkten Parallelen und Entsprechungen zwischen Yoriks emphatischen Aufruf zur Rebellion und der schriftstellerischen Tätigkeit von Nielsen nicht zu übersehen. Wie der Till Eulenspiegel von Blatwien beschränkt sich auch Nielsen ausdrücklich darauf, seinen Mitbürgern die Marionettenhaftigkeit ihrer Existenz und die Sinnlosigkeit der menschlichen Geschichte immer wieder vor Augen zu führen, ohne selbst eine konkrete positive Perspektive für eine grundlegende Veränderung der bestehenden Verhältnisse anbieten zu können. In seinen verschiedenen Offenen Briefen spricht er - als Vertreter eines radikalen Liberalismus - ausdrücklich nur von dem unumgänglichen Kampf gegen die Dummheit, die Lüge und das Verbrechen, wobei er sich immer stärker der Tatsache bewußt wird, daß seine Kritik auf diese Weise zwangsläufig sehr abstrakt und damit folgenlos bleibt, da sie keine Anweisung zu konkretem politischen Handeln enthält. Allerdings weiß er diese vermeintliche Inkonsequenz und Standpunktlosigkeit durchaus zu begründen. In einem ausführlichen Dialog mit dem Sozialisten Egon Blithauer insistiert er darauf, daß angesichts der ökonomischen, politischen und kulturellen Rückständigkeit Blitwiens auch die von Blithauer propagierte marxistische Geschichtstheorie keinen Ausweg darstelle. Denn das einfache Volk wisse zum gegenwärtigen Zeitpunkt mit so abstrakten Begriffen wie "Proletariat" oder "Kommunistische Internationale" noch nichts anzufangen, die selbst für ihn - als bürgerlichen Intellektuellen - nichts anderes als bloße politische Schlagworte darstellten. Vor allem aber hindert Nielsen seine prinzipielle

pazifistische und humanistische Einstellung daran, wegen noch so begründeter übergeordneter Ziele Menschenopfer in Kauf zu nehmen, da er auch gegenüber Blithauer auf der Marionettenhaftigkeit und Undurchschaubarkeit der menschlichen Existenz besteht:

> "Ali što da vam kažem, mi živimo na tako ludoj pozornici, gdje se veoma često ne zna tko je glumac a tko publika, i, na kraju, što da sve to vama tumačim, u ovoj našoj igri i zlikovci tako često postaju sveci, da je tu teško biti dosljedan do svršetka predstave, a na kraju pitamo se, što je, zapravo, početak, a što svršetak."15

Das in den Roman eingefügte symbolische Drama *Lutke* ist für die Gesamtinterpretation des Romans, wie mir scheint, deshalb von so zentraler Bedeutung, weil Krleža in ihm gleichsam ein Motiv offenlegt und entfaltet, das implizit den gesamten Roman durchzieht und bestimmt: das Motiv der Bühne und der Marionette. Die Einwohner von Blitwien und Blatwien erinnern nicht umsonst an die Bürger des Alleinigen Staates in Zamjatins "Wir"-Roman, die bereits zu bloßen Nummern degradiert sind und sich deshalb kaum mehr gegen den allmächtigen 'Wohltäter' und das angeblich von ihm garantierte kollektive Glück aufzulehnen wagen. Dieses bewußtlose Rollenspiel wird indessen sowohl bei Zamjatin wie auch bei Krleža von dem Intellektuellen und Außenseiter durchschaut und dadurch bekämpft, daß beide im Akt des Schreibens die Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen bzw. der Endlichkeit der Revolutionen immer wieder in Frage stellen. Bei Zamjatin wird sich der Mathematiker und Ingenieur bei der Abfassung seines Tagebuchs der Tatsache bewußt, daß sich sogar noch in ihm, dem ganz auf exaktes Denken eingestellten Bürger des Einheitsstaats, eine menschliche Seele und damit der radikale Zweifel an dem kollektiven Glück herauszubilden beginnt.[16] Bei Krleža gelingt es Niels Nielsen ebenfalls gerade durch seine schriftstellerische und publizistische Tätigkeit, die Marionettenhaftigkeit des Daseins zu durchschauen und sich zumindest zeitweise von den unsichtbaren Drähten zu befreien, an die er gleichwohl nicht allein in Blitwien und Blatwien, sondern auch in den übrigen Ländern, in die er sich vor Barutanski flüchtet, gebunden bleibt. Wie in den negativen Utopien von Zamjatin, Orwell und Huxley gelingt es also auch dem Außenseiter Nielsen bei Krleža nicht,

das verhaßte Regime als solches abzuschaffen. Denn das durch seine Offenen Briefe eingeleitete Attentat auf Barutanski führt nicht zu einer prinzipiellen Veränderung der bestehenden politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse. Trotzdem scheint es mir durchaus konsequent zu sein, daß Nielsen - im ausdrücklichen Gegensatz zu der ursprünglichen Ankündigung im Prolog - am Ende nicht ebenfalls "wie ein tollwütiger Hund" erschossen wird, sondern als unabhängiger Schriftsteller und Intellektueller den Diktator Barutanski überlebt. Denn der dialektische Umschlag von der negativen in die positive Utopie kündigt sich bereits im zweiten, noch in den späten 30er Jahren entstandenen Teil des Romans an, wenn es Nielsen ausdrücklich ablehnt, einer politischen Partei beizutreten und damit die Unabhängigkeit seines Denkens und Schreibens aufzugeben. Dementsprechend endet der Roman mit der zugleich resignierten und selbstbewußten Feststellung Nielsens, der es auch noch nach der Ermordung Barutanskis ablehnt, selbst das Amt des Staatspräsidenten in dem von der Diktatur befreiten Blitwien zu übernehmen:

> "Jedno mu je jasno: pokrenule se stvari u Blitvi kako mu drago, ova vrsta luckaste igre sa zveketom mačeva na političkoj pozornici numa nikakve mudre svrhe, jer hoće li ubiti Nielsen Barutanskoga ili Barutanski Nielsena, Sandersen Burgwaldsena ili Kmetynisa ili Masnova ili nekog drugog Mužikovskog ili Kavaljerskog, zaista je priglupo, savršeno bezidejno, a pomalo i smiješno. (...) I tako, što nam preostaje? Kutija olovnih slova, a to nije mnogo, kao što je rekao Kerinis, ali je jedino što je čovjek do danas izumio kao oružje u obranu svog ljudskog ponosa."17

Diese ambivalente Feststellung, mit der der Roman abschließt, dürfte noch einmal deutlich machen, warum sich Krležas Roman "Bankett in Blitwien" ungeachtet aller Bezüge auf die mitteleuropäische Geschichte der 30er Jahre nicht einfach als politische Satire interpretieren läßt. Einer solchen Deutung widerspricht nicht nur die im Prolog des Romans ausdrücklich formulierte Feststellung Krležas, die eigene historische Erfahrung in der Form eines mittelalterlichen Mysterienspiels zur Darstellung zu bringen. Sie wird außerdem durch die höchst komplizierte ästhetische Struktur des Romans selbst zurückgewiesen, durch die die kritische Darstellung der Zeitgeschichte zu einer geschichtsphilosophisch begründeten, prinzipiellen Auseinandersetzung zwischen dem Diktator und dem Schriftsteller gesteigert und generalisiert wird.

Betrachtet man Krležas Roman vor dem Hintergrund der negativen Utopien des 20. Jahrhunderts und gleichzeitig im Zusammenhang mit seinen übrigen Romanen aus den 30er Jahren, so wird man feststellen, daß die verfremdende Darstellung der faschistischen und präfaschistischen Politik der 30er Jahre ohnedies nur eine, wenn auch wichtige Dimension des Textes ausmacht. Dadurch, daß der Konflikt zwischen dem machtbesessenen Diktator Barutanski und dem unabhängigen Intellektuellen und Schriftsteller Nielsen immer wieder ins Zentrum des Geschehens gerückt wird, läßt sich der Roman zugleich als Plädoyer für eine freie und unabhängige Kunst und Literatur lesen, die sich weder der Staatsräson beugen noch bestimmten politischen und ideologischen Dogmen und Forderungen unterwerfen sollte. Zwar darf man sicher nicht ohne weiteres den Autor Krleža mit der Romanfigur Nielsen identifizieren. Jedoch ist kaum zu übersehen, daß Krleža Nielsen im Roman sehr ähnliche ethische und ästhetische Prinzipien vertreten läßt, wie er sie selbst bereits in seinen kunsttheoretischen Schriften aus den 30er Jahren und auch später wieder - etwa in seiner berühmt gewordenen Rede auf dem III. jugoslawischen Schriftstellerkongreß in Ljubljana - gegen die Doktrin des sozialistischen Realismus geltend gemacht hat.

Nicht umsonst wendet sich Nielsen in seinem Dialog mit dem Sozialisten Egon Blithauer ebenso dezidiert gegen das "heilige Licht materialistischer Ikonen" wie Krleža selbst später gegen die "heroische Musik eines stalinistischen Orchesters", durch die die subjektive ästhetische Erfahrung des Künstlers ausgelöscht oder zumindest übertönt werden sollte. Dabei bot ihm die Form des utopischen Romans sowie das in den Text eingefügte symbolische Drama *Lutke* die Möglichkeit, eben die Kultur- und Gesellschaftskritik zu generalisieren und geschichtsphilosophisch zu vertiefen, die er in seinen früheren Romanen "Povratak Filipa Latinowicza" und "Na rubu pameti" noch durchgängig aus der subjektiven Perspektive der Helden formuliert hatte. Während aber der Maler Filip Latinowicz und der Ich-Erzähler in "Na rubu pameti" schließlich an der sie umgebenden Gesellschaft scheitern oder wie Čackij - in Griboedovs satirischer Komödie "Gore ot uma" - im Irrenhaus enden, entwickelt sich Nielsen, wie bereits im Prolog des Romans angekündigt, von "einem sentimentalen Träumer zu einem Menschen, der weiß, was er will".[18] Gerade weil er schon als unabhängiger Schrift-

steller und Journalist die Erfahrung machen mußte, sich niemals ganz dem ewigen Kreislauf der Geschichte entziehen zu können, lehnt er es am Ende ab, selbst in die Politik zu gehen und als Staatspräsident in dem von der Diktatur Barutanskis befreiten Blitwien zu fungieren. In seiner literarisch-publizistischen Tätigkeit sieht Nielsen und mit ihm Krleža die einzige positive, wenn auch ebenfalls eher utopische Möglichkeit, an der Kritik und allmählichen Veränderung einer von brutalem Machtmißbrauch und politischer und moralischer Korruption beherrschten Welt mitzuwirken und zugleich seine eigene menschliche Würde und moralische Integrität zu bewahren.

A n m e r k u n g e n

1. G. UEDING, *Literatur ist Utopie*, Ffm. 1978, S.10.

2. M. KRLEŽA, *Sabrana djela.Svezak prvi/II*, Zagreb 1964, S.417f.

3. Vgl. dazu insb. die sehr präzisen Analysen zur Struktur des Romans von S. SCHNEIDER, *Studien zur Romantechnik Miroslav Krležas*, (Slavistische Beiträge 37), München 1969.

4. H.U. SEEBER, *Wandlungen der Form in der literarischen Utopie. Studien zur Entfaltung des utopischen Romans in England*, Göppingen 1970, S.37.

5. Vgl. dazu insb. I. VIDAN, *Dvije razine 'Banketa u Blitvi' (Fragmenti studije)*, in: Kolo, NS, 1, 1963, 6, S.85-104 sowie D. CVITAN, *Blitva - totalni ikon zla*, in: Republika, 1973, Nr. 6, S.611-616.

6. H. SCHULTE-HERBRÜGGEN, *Utopie und Anti-Utopie. Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*, Bochum-Langendreer, 1960, insb. S.199-210.

7. H. WEBER, *Die Außenseiter im anti-utopischen Roman*, Frankfurt/Bern/Las Vegas 1979, S.87.

8. M. KRLEŽA, *Sabrana djela. Svezak prvi/I*, Zagreb 1964, S.108 und 111.

9. J. HOLTHUSEN, *Kulturkritische und ästhetische Implikationen in M. Krležas Roman "Banket u Blitvi"*, (erscheint voraussichtlich in einem Sammelband des 1984 in Göttingen abgehaltenen Krleža-Symposiums).

10. Z. MALIČ, *Lutke. Pokušaj rekonstrukcije autorskog komentara u Banketa u Blitvi*, in: Umjetnost Riječi 7 (1963), S.171-185.

11. M. KRLEŽA, *Sabrana djela. Svezak prvi/I*, Zagreb 1964, S.369.

12. Ebda., S.385f.

13. Ebda., S.392.

14. Ebda.

15. Ebda., *Svezak prvi/II*, S.189.

16. Vgl. dazu die eingehende Textanalyse von JU. STRIEDTER, *Die Doppelfiktion und ihre Selbstaufhebung. Probleme des utopischen Romans, besonders im nachrevolutionären Russland*, in: W. Iser (Hrsg.), Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik 10), München 1983, S.277-330.

17. M. KRLEŽA, *Sabrana djela. Svezak prvi/II*, Zagreb 1964, S.414.

18. Ebda., *Svezak prvi/I*, Zagreb 1964, S.25.