

Bernarda Katušić

bernarda@katusic.net

Antun Gustav Matoš' autobiographische Märchen

ABSTRACT. Katušić Bernarda, *Antun Gustav Matoš' autobiographische Märchen* (Autobiographical Fables by Antun Gustav Matoš). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 7. Poznań 2014. Publishing House Science and Innovate, pp. 129–146. ISBN 978-83-63795-79-5. ISSN 2084-3011.

The paper aims to show that in his prose oeuvre, Matoš appropriates the typical fairy tale elements, unifies different fairy tale traditions and adapts them pursuant to the symbolist poetics in order to create his own variation of a modernist literary fable (Kunstlermärchen).

Keywords: Antun Gustav Matoš; folk tale; literary fable; variations; autobiography

1. Märchenhafte Liebesgeschichten

Wie in der Kritik oft hervorgehoben (cf. Šicel 1966: 38; Frangeš 1974: 24–28; Oraić Tolić 1996: 64–65), ist die Liebe das beherrschende Thema aller von Matoš verfassten Novellen. Wie in einem typischen Liebesvolksmärchen „lenkt und leitet” (cf. Berendsohn 1968: 37) sie sämtliche Erzählebenen seiner Texte. Im Mittelpunkt der Erzählkonstruktion steht auch hier ein Liebespaar, dessen Sehnsucht nach Vereinigung – nach Überwindung verschiedener Widerstände und Hindernisse – zum Schluss gestillt wird oder aber unerfüllt bleibt.

Die Spannung bezüglich dessen, ob die Liebenden denn nun zueinander finden oder nicht, wird auch bei Matoš oft dadurch erzeugt, dass das märchenhafte Handlungsgerüst mit verschiedensten auf der Einsträngigkeit der Handlung und weitgehender Selbstständigkeit von austauschbaren Gliedern

(Zügen oder Motiven) (cf. Berendsohn 1968: 33) beruhenden Episoden ausgefüllt wird. Entsprechend der Tradition des Märchens wiederholen sich auch hier die einzelnen Geschichten oft mit gleichartigem Motivmaterial und gleichem Grundvorgang durch erneute Variation (cf. Klotz 2002: 24–27). Während im Volksmärchen das ständige Wiederholen und Variieren auf einer für den Leser vorhersehbaren und nachvollziehbaren Handlungsschablone beruht, wird bei Matoš das erkennbare Handlungsmuster höchst raffiniert immer neu kombiniert und umgekehrt, womit märchenhafte Elemente eine modernistische Prägung bekommen. Wie dieses Prinzip der ständigen Wiederholung und Variation bezüglich des ewig verfolgten und nie erreichten Ziels der idealen Liebe in Matoš' poetologischem Kosmos figuriert, soll hier anhand einer kurzen Handlungsanalyse seiner drei Novellen – *Cvijet sa raskršća*, *Balkon* und *Samotna noć* – illustriert werden, die sich allesamt als typische Liebesgeschichten präsentieren, welche einem bestimmten märchenähnlichen Handlungsschema folgen und dieses gleichzeitig unterlaufen. In der Novelle *Cvijet sa raskršća* begegnet der Protagonist und Ich-Erzähler Solus, eine Verkörperung der Märchengestalt des Wanderers, nachdem er nach langer Irrfahrt an einem einsamen Kreuzweg angelangt ist und weder schläft noch wacht, der Liebe seines Lebens. Die Spannung, ob es zur Vereinigung des Paares kommen wird oder nicht, wird dadurch erzeugt, dass sich der Hauptprotagonist nicht sicher ist, ob die seltsame Gestalt wirklich existiert oder nur ein Produkt seiner Imagination ist. An der Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit, Phantasie und Realität, Vorstellung und Tatsache ist Solus einerseits begeistert, dass er endlich die Liebe seines Lebens gefunden hat und andererseits hat er Angst, dass er es nur mit einem Schein, einem Streich seiner Sinnesorgane zu tun haben könnte. Vom typisch märchenhaften Handlungsschema weicht das Handlungsgerüst insofern ab, als die Ungewissheit darüber, ob das Mädchen real ist und es zur glücklichen Vereinigung kommen wird, nicht mit den für das Volksmärchen typischen Verfahren – ereignisreiche Sujetstruktur, häufige und abrupte Änderungen des Handlungsverlaufs, Happy End etc. –, sondern mit subtileren stilistischen Mitteln illustriert wird. So gestaltet sich das Rätselraten, um wen es sich bei der neben ihm stehenden Gestalt handeln könnte derart, dass diese verschieden benannt wird: zuerst als „neko“, dann „žena“, „Samaritanka“, „večernja ruža“, „djevojčice“, „mjesečarka“, „somnambula“, „grozničava fantazija“, „slijepi prurušeni mramor iz talijanskih trijemova“,

„djevičanska bajka“, „opojna slika tkana od snova i od sjetne čežnje“, „kaplja sreće“, „nijemo dijete“, „gospođica“, „Izabela“, „slijepa sudbina“, die Liebe „bjelja[u] od lijera, čišća[u] od glečerskog snijega, pijanija[u] od vina“, „ljubav – lijepu[a] kao boginja, slijepu[a] kao slučaj“, „davor-djevojka“, „slobodna i maglovita vila“ und endlich „lijepa i slijepa Avantira, moja gospođa“ (cf. Matoš 1973a: 259–265). Die märchenhafte Erzählschablone wird des Weiteren dadurch variiert und umgedeutet, dass die gefundene Liebe, ein zartes blindes Mädchen namens Isabel, nach dem ersten Kuss nach Hause in ein verzaubertes Schloss eilt und sich der nicht im geringsten enttäuschte Erzähler abermals auf die Suche nach einer Frau beziehungsweise der „blinden Aventure“ (Matoš 1973a: 264) begeben muss. Mit einem solchen „offenen“ Ende wird die von einem Märchen erwartete Schlussformel ebenso wie die gesamte Erzählkonstruktion unter einen neuen Aspekt gestellt und ein weiteres Mal variiert.

In der Novelle *Balkon* wird die erkennbare Märchenstruktur dadurch variiert, dass sich der Protagonist und Ich-Erzähler Eugen in zwei Frauen verliebt. Die Novelle besteht aus zwei Parallelgeschichten, einer, die sich in der „Wirklichkeit“ und einer, die sich im Traum und in der Vorstellung des Helden abspielt. Die Assoziation mit einer märchenhaften Handlungsstruktur ergibt sich durch den Anschein einer mündlichen Erzählung. Wie häufig in der Märchentradition, entsteht auch hier der Eindruck einer „lebhaften“ Vermittlung durch unmittelbares Erzählen; der Protagonist erzählt seiner „realen“ Geliebten die Geschichte von seiner „irrealen“ Geliebten. Zur Vereinigung des Paares kommt es auch hier nicht, da der Protagonist nicht weiß, für welche er sich entscheiden soll – für Erstere, der er in der „Wirklichkeit“ oder für Letztere, der er nur in seinen Träumen und Phantasien begegnete. Zur Abweichung von der erwarteten Märchenstruktur kommt es, indem der formelhafte Beginn „Bio jednom...“ variiert wird; zuerst dadurch, dass sich die Zuhörerinnen am Beginn verhält und der Erzähler mit drei verschiedenen Versionen beginnt „– Bio vam je, dakle, jedan doksat. – Šta? – Življaše vam, dakle, jedan balkon. – Jedan baron? – Ne. Jedan balkon. Jedan daleki balkon, u dalekoj zemlji, u dalekoj varoši, u dalekom, prostranom vrtu“ (Matoš 1973a: 196), – dann dadurch, dass die „reale“ Zuhörerinnen eine märchenhaft-wundersame Geschichte hört, in die sie direkt verwickelt ist; und schließlich dadurch, dass das schablonenhafte Sujet durch eine unerwartete Wendung – der Erzähler wird die Zuhörerinnen wegen

der „Prinzessin“ aus dieser Geschichte verlassen – abgeschlossen wird. Von den Schemata des Volksmärchens rückt der Autor in dieser Novelle insofern weiterhin ab, als der Erzähler am Schluss bei beiden Frauen scheitert, bei der „realen“, weil sie einen schiefen Absatz hat und bei der zweiten, weil der „reale“ Balkon, auf dem ihr der Protagonist in seiner Imagination immer begegnet ist, plötzlich verschwindet.

In der Novelle *Samotna noć* landet der Protagonist und Ich-Erzähler nach einer Schifffahrt in einer idyllischen Landschaft in einem „sanjiva bajka“ (Matoš 1973a: 150), wo er seiner Liebe, einem „divnu i čarobnu“ Mädchen begegnet (cf. Matoš 1973a: 151). Die Spannung des Narrationsaufbaus wird dieses Mal dadurch erzeugt, dass die ideale Frau aus nicht weiter erwähnten Gründen plötzlich tot ist und die märchenhaft-idyllische Atmosphäre jäh in eine mysteriös-makabre umschlägt, in der nur noch Tod herrscht (der zuvor idyllisch dargestellte Ort wird plötzlich als „Smrtigrad“ bezeichnet). Mit einer solchen abrupten Änderung wird das herkömmliche märchenhafte Sinngefüge gesprengt und der erzählerische Sinnanspruch erscheint ins Absurde verkehrt.

2. Die Symbolik der märchenhaften Zaubergegenstände

In vielen von Matoš' Novellen wird die erkennbare Märchenstruktur immer wieder auch dadurch variiert, dass das Handlungsgerüst ebenso wie das Handeln und das Geschick der agierenden Personen von magischen Gegenständen, die keine „reale“ Funktion haben, bestimmt werden – etwa von einem Spiegel in der Novelle *Osveta ogledala*, verschiedenen Stäben in *Moć savjesti*, einer Nadel in *Iglasto čeljade*, einem Schuh in *Balkon*, einer Maus in der Novelle *Miš* etc. Im Unterschied zum Volksmärchen, in dem solchen Gegenständen zumeist eine bestimmte Funktion für den Handlungsverlauf oder die Zaubermacht der handelnden Personen zukommt, werden sie in Matoš' Erzählungen unerwartet variiert, mit anderen Gegenständen und „alten“ und „neuen“ Symbolen kombiniert, so dass sie in der gesamten Erzählkonstruktion eine besondere, vieldeutige Funktion einnehmen. So figuriert beispielsweise in der Novelle *Cvijet sa raskršća* der Stab als ein Gegenstand, der dem blinden Mädchen hilft, sich in der Welt zurecht zu finden; in *Za novim bogom* wiederum ist er ein praktisches Werkzeug, das

die agierenden Personen befähigt, eine konkrete Tätigkeit auszuüben beziehungsweise den Leser auf ihre Funktion (alter Mann, Polizist etc) hinweist (cf. Matoš 1973b: 59), und in der Novelle *Moć savjesti* schließlich stellt er ein Narrationsrequisit dar, das die Gewissensbisse des Protagonisten veranschaulicht. In der Novelle *Iglasto čeljade* ist die Nadel das Symbol für die Schönheit und Einzigartigkeit der geliebten Frau, aber auch ein Mittel, mit dem sowohl die äußeren als auch die inneren Eigenschaften des Protagonisten dargestellt werden und gleichzeitig ein Ausdruck seiner bösen Taten, die Strafe, dass er seine Geliebte belogen hat. In der Novelle *Miš* ist die Maus ein Tier, das im Schlafzimmer für gewöhnlich unerwünscht ist. Gleichzeitig lautet so der Kosenamen der Geliebten; die Maus ist darüber hinaus ein Requisit, das Ausdruck der Beziehung zur Geliebten ist und ein Symbol, das die Alpträume und Gewissensbisse des Hauptprotagonisten versinnbildlicht.

Im Vergleich zum Volksmärchen, in dem Zaubergegenstände ganzheitlich angelegt sind, funktionieren sie bei Matoš in seinem polyvalenten Bedeutungssystem als „moderne“ Symbole, die mit philosophischer Reflexion beladen sind, so dass sich das Gleichgewicht von Sinn und Bild zugunsten eines verästelten Sinnes verschiebt. So beladen, enthüllen sie oft geheimnisvolle Zusammenhänge zwischen den Dingen, die eine allem Sein zugrunde liegende Idee erahnbar machen sollen und diesbezüglich als Veranschaulichung geistiger Komplexe durch das Wort funktionieren.

Wie diese Märchengegenstände durch ihre internen aus jeglichem pragmatischen Kontext herausgelösten Beziehungen eine eigene, dauerhafte und ideale Realität stiften, indem sie eine märchenhafte Welt heraufbeschwören und diese gleichzeitig verlassen, wird im Folgenden am Beispiel des Schuhs – ein Gegenstand, der sowohl im Märchen als auch bei Matoš häufig anzutreffen ist – illustriert.

Anders als im bekannten Märchen der Brüder Grimm ist der Schuh bei Matoš nicht nur ein Gegenstand, der die Handlung organisiert und vorantreibt, mit dem die Schönheit und Besonderheit einer idealen Frau dargestellt wird, sondern gleichzeitig ein Narrationsmittel, dem eine besondere Vieldeutigkeit anhaftet und das auf höhere geistige Zusammenhänge verweist. Durch ihn werden nicht nur die idealen weiblichen Gestalten, sondern auch andere Figuren und ihre Handlungen charakterisiert. So gibt die Symbolik eines Schuhs oft einen Hinweis auf den sozialen Status der agierenden Figuren,

ihr Verhältnis zu sich selbst und zur äußeren Welt wie auch auf ihr Innenleben und ihre komplexe emotionale Verfasstheit. In der Novelle *Balkon* etwa wird mit dem Schuh der Hauptkonflikt des Erzählens – die Zerrissenheit des Protagonisten zwischen einer „realen“ Frau und einer, die er nur in seiner Vorstellung und in seinen Träumen trifft – und daneben die Wünsche und inneren Empfindungen des Helden ausgedrückt. So verheißen Schuhe beziehungsweise die Abdrücke eines Damenschuhs die Begegnung mit der Frau aus seinen Träumen, wie aus der folgenden Szene ersichtlich ist: „Prekosutra odem, ne mogavši odoljeti, i nabrojim na jednom vlažnom, hladovitom puteljku do pedeset tragova od cipelica sa visokim, tankim petama, na kojima se tanke žene povijaju kao ritam ljubavnih melodija” (Matoš 1973a: 198).

Während die Schuhe der Frau aus seinem Traum eine starke Anziehungskraft auf ihn ausüben, ist in einem anderen Fall ein schiefer Schuhabsatz der Grund dafür, dass er die „reale“ Liebe seines Lebens verlässt.

Ne odgovorih, jer opazih u zao čas da su joj pete od cipela krive, strašno krive, oba dvije krive naljevo. Život se na me nacerio ciničkim, davolim smješkom. Kao da me, vrelog i pijanog, baciše u ledenu vodu. S ulice stanu dopirati dosadni, glupi, prosjački zvuci „verгла”, a one smiješne, bolne, naherene pete vidim Cvijeti u oku, u smiješku, u otmjenom – sada smiješnom i neumjesnom ponašanju. Moja se ljubav odjedared razderala, nakrivila, naherila na lijevo, ja se stisnuh u svom kutiću da me ne takne ta smiješna neman u krivim – u krivim – u krivim petama... (...). Ona me gledaše, kao da ne vjeruje svojim očima, klone na stolicu, i opet – cipele, njene krive, na lijevo naherene, izlizane, požutjele cipele! (...) Otkako znam da je dovoljno par krivih peta pa da nam otruju sve snove, sve iluzije, ljubav, život sve... sve... (Matoš 1973a: 201).

Die Aufgewühltheit des Protagonisten, seine Enttäuschung und sein Schmerz werden mit seinen Schuhen, die zu bluten beginnen, veranschaulicht. Seine innere Zerrissenheit, die Tatsache, dass er in seinem Leid gefangen und nicht mehr fähig ist, die äußere Welt wahrzunehmen, zeigt sich darin, dass er um sich herum nur noch Schuhe sieht und sogar einen Schuh zum Essen bestellt.

Verglaš turio na ulici ono hladno gvožđe usred mojih pluća, pa okreće – okreće, vrti – vrti. Krv, moja crvena krv se cijedi i škropi moje cipele, cipele. Stadoh bježati od Cvijete, vergla, od cipela. Zavučem, sakrijem se u prvu gostionicu, u pobočnu sobu, i obuze me tako kajanje, kao da uništih, ubih... (...). Što zapovijedate? – Dolazi

konobar i smije se jer ga zamolih za... cipele. (...) Imate li vi, Žan, slučajno jedne postole, onake kao na slikama apostola ili knajpovaca? (...) Šteta, jer evo iz mojih curi krv. (...) A što je najčudnovatije, ta krv nije moja. Iz mojih cipela... Zatvorite, molim vas, vrata. Hvala. Iz mojih cipela brizga krv jedne čestite, plemenite, ubijene djevojke (Matoš 1973a: 202).

3. Das Wunder und der Wanderer

Auch wenn es sich bei Matoš' *dramatis personae* nicht um typisch märchenhafte „Papierfiguren oder Marionetten“ handelt, denen man „beliebig irgendetwas wegschneiden kann, ohne dass eine wesentliche Veränderung vor sich geht“ (cf. Lüthi 1997: 14), weisen vor allem seine Hauptprotagonisten viele märchenhafte Züge auf und lassen sich auch mit dem lüthischen Terminus „Schablonenhaftigkeit“ charakterisieren. Dem „klassischen“ Volksmärchen ist der Topos des Wanderers entnommen, der aufbricht, um der großen Liebe, einer Prinzessin, fündig zu werden. Wie für Märchenhelden typisch gilt es, Hindernisse und Gefahren zu bewältigen und alles daranzusetzen, das Ziel zu erreichen. Des Weiteren werden auch bei Matoš die den Gestalten einmal verliehenen Charakteristika auf einen einzigen oft äußerst übertriebenen Zug reduziert – von der realen Welt abgekapselte, in sich geschlossene Typen bar jeglichen sozialen Hintergrunds, lassen sich die Figuren umstandslos auf das Wunderbare ein und bleiben bis zum Ende der Geschichte unverändert. Auch die Aufgaben und Prüfungen, die sie zu bestehen haben, ähneln jenen, die Märchenhelden üblicherweise erledigen müssen.

Auch die Frauengestalten weisen viele märchenhafte Züge auf. So figurieren sie regelmäßig als typische Märchenheldinnen, als ideale Figuren, die unveränderlich jung und wunderschön sind. Wie im Märchen gebärden sie sich gegenüber den männlichen Helden zumeist als passive, dem Schicksal ausgelieferte Objekte, darauf wartend, vom männlichen Helden gerettet zu werden.

Märchenhaft wirkt auch die Atmosphäre, von der die Figuren umgeben sind. So ereignen sich die Begegnungen der Liebenden wie auch alle Wunder und Abenteuer, die sie dabei erleben, oft in einer absoluten Landschaft, in der – wie im Märchen – die zeitlich-räumlichen Relationen zumeist unbestimmt bleiben. Orts- und Zeitangaben, die Länge der Wege, die

der Held zurückzulegen hat, die Dauer seiner Abenteuer bleiben entweder ausgeklammert oder sind unbestimmt oder formelhaft: Viele Schauplätze der Novellen von Matoš sind entweder weit entfernte und unbekannte Orte (*Cvijet s raskršća*), rätselhafte und mysteriöse Schlösser und Häuser (*Camao, Balkon*) oder idyllische Landschaften (*Moć savjesti, Samotna noć*). Gemäß den Gesetzen eines „klassischen“ Märchens spielt das Dargestellte in einer Zeit, die in der Regel formelhaft mit „uvijek, uvijek...“ (Matoš 1973a: 123), „zanavijek, zanavijek“ (Matoš 1973a: 125) oder mit der Formulierungen wie „Ne čuh, ne vidjeh ništa, jer je rukama slabim i blijedim zadržala tok vremena“ (Matoš 1973a: 199) angegeben wird.

4. Abstrakter Stil

Wie erwähnt rekurriert Matoš in seinen Novellen auf die Märchenstruktur nicht nur bei der Personendarstellung, im Sujetaufbau und mittels Zuobergegenständen, sondern in seiner poetologischen Konzeption insgesamt, die er auf verschiedenste Art und Weise variiert und umdeutet. Auch wenn sich Matoš' abstrakter Stil der lüthischen Katalogisierung entzieht, bedient sich der Autor gleichwohl märchenhafter Verfahren wie formelhafter Anfänge und Schlussätze, der Technik der bloßen Benennung, der Wiederholung von Reimen oder metrischer und gereimter Sprüche.

Durch rhythmisierte Sätze – „Ubio! Ubio! Ubio...!“ in der Novelle *Prva pjesma* (Matoš 1973b: 50), „Molbe, mita, pisma!“ in *Moć savjesti* (Matoš 1973a: 10), „Igla... Igla... Igla“ in *Iglasto čeljade* (Matoš 1973a: 148), „– Ja – Ja – Ja“ in *Put u ništa* (Matoš 1973a: 258) etc. –, die an bestimmten Stellen eingeschoben und in einem besondern Erzählrhythmus wiederholt werden, werden beispielsweise typisch märchenhafte Reimformeln heraufbeschworen. Bei Matoš haben diese Reimformeln freilich nicht nur eine formal-rhythmische Funktion wie im Märchen, sondern tragen die dargestellte Symbolik und Vieldeutigkeit des Erzählten insgesamt in sich. So drückt in der Novelle *Prva pjesma* der Ausruf „Ubio! Ubio! Ubio...!“ das schlechte Gewissen, das der Protagonist seiner Geliebten gegenüber wegen der unerwiderten Liebe hat, aus; in der Novelle *Moć savjesti* (Matoš 1973a: 10) untermauert der Satz „Molbe, mita, pisma!“ den Alptraum des Protagonisten wegen des Betrugs an seinem Klienten, und in der Novelle

Put u ništa untermalt der Spruch „– Ja – Ja – Ja“ das Hauptthema der Erzählung. Ein weiteres ebenfalls in direkter Verbindung zur Märchenform stehendes Spezifikum von Matoš' Poetik ist, dass sich bestimmte rhythmisierte Sätze durch sein gesamtes Opus ziehen¹. Dass Matoš in seiner poetologischen Konzeption um einen wesentlich tieferen Sinn als im Märchen üblich bemüht ist, lässt sich daraus schließen, dass an Stellen, an denen derartige Sätze zu erwarten wären, Sinnloses steht wie etwa „Me-e-e!“ in der Novelle *Prva pjesma* (Matoš 1973b: 50), „Cvr-cvr-cvr!“ in *Miš* (Matoš 1973a: 64), „Bim – bim – bim –“ oder gar leere Stellen wie etwa „– – –“ in der Novelle *Božićna priča* (Matoš 1973a: 136) etc.

5. Autobiographische Züge in Matoš' Prosatexten

Auch wenn aus dem Gesagten deutlich wird, dass sich Matoš in seiner Prosa zahlreicher für die Märchengattung charakteristischer Verfahren und Ausdrucksformen bedient, spielen seine Texte nur teilweise in einer für das Volksmärchen typischen, in sich geschlossenen, wunderbaren Welt jenseits konkreter lokaler oder geschichtlicher Gegebenheiten. Obwohl sich sein erzählerisches Werk insgesamt aus Banalem, Ungewöhnlichem und Poetischem zusammensetzt und sich, je nachdem welches dieser Elemente am deutlichsten zum Vorschein kommt, in drei Kreise – einen realistischen, einen phantastisch-symbolistischen und einen lyrischen – einteilen lässt, fällt bei näherer Betrachtung auf, dass eine solche Einteilung nur unter dem Aspekt der Intensität des „Realen“ beziehungsweise des „Symbolischen“ möglich ist. Ein Charakteristikum von Matoš' Prosatexten ist, dass auch in den realistischen Novellen das „Symbolische“ beziehungsweise Märchenhaft-Wunderbare und in den phantastisch-symbolistischen und lyrischen das „Reale“ zum Ausdruck kommt, was eine klare Grenzziehung zwischen diesen Bereichen kaum zulässt. Das Märchenhaft-Wunderbare und das „Wirkliche“ stehen in allen seinen Novellen nebeneinander oder vermischen sich beziehungsweise spielen sich alle seine Novellen gleichzeitig in „realen“ und „irrealen“ Lokalitäten und Zeiten ab. So werden in

¹ So wird beispielsweise die Reimformel „Ubio, Ubio, Ubio“ in den Novellen *Ubio!*, *Prva pjesma* und *Iglasto čeljade* wiederholt.

seinen phantastisch-symbolistischen und lyrischen Novellen gleichzeitig „reale“ Städte und Orte, Straßen und Plätze wie Zagreb, Beograd, Zürich, Paris, München, die Jurjevska ulica in Zagreb, Glina, Medvedgrad etc. und in seinen realistischen Novellen imaginäre Orte und ideelle Beziehungen dargestellt.

Aufgrund einer solchen Konstellation zwischen dem Märchenhaft-Wunderbaren und dem „Wirklichen“ lassen sich Matoš' literarische Texte mit jenen von Hoffmann und Kafka vergleichen. Wie bei Hoffmann und Kafka bricht auch bei Matoš in eine wunderbare Atmosphäre unerwartet das Alltägliche ein oder bekommen alltägliche Ereignisse plötzlich eine wunderbare Aura. Während jedoch bei Hoffmann durch das Wunderbare die bürgerliche Welt an sich irre gemacht wird, indem ständig die Wirklichkeitserfahrung selbst in Zweifel gezogen wird und bei Kafka durch das Wunderbare sich das für wirklich Erachtete ins Groteske und Phantastische auflöst, sind bei Matoš das märchenhaft Wunderbare und das „real“ Alltägliche regelmäßig durch die „innere Realität“ einer Person, durch das Schicksal des Protagonisten beziehungsweise durch seine Träume und Imaginationen verbunden. Da es zur Berührung zwischen Alltäglichem und Wunderbarem bei Matoš meistens im Traum oder in der Phantasie des Hauptprotagonisten kommt, wird durch eine solche Vermischung oft die Komplexität der menschlichen Seele beziehungsweise das, was eine Person in sich tragen kann, erforscht. Oder anders ausgedrückt: Im Unterschied zu Hoffmann und Kafka, bei denen durch die Vermischung des „Realen“ und des Märchenhaften zumeist die bürgerliche Welt und gesellschaftliche Normen hinterfragt werden, versucht Matoš, auf diese Weise einen Zugang zum Übernatürlichen, wie es auf das Individuum wirkt, zu eröffnen.

Eine weitere Spezifik von Matoš' Poetik gegenüber jener Kafkas und Hoffmanns ist, dass die Personen, in deren Träumen oder Visionen es zur Vermischung zwischen dem „Realen“ und dem „Märchenhaften“ kommt, oft autobiographische Züge aufweisen. So werden in vielen Novellen verschiedene Ereignisse aus dem „realen“ Leben des Autors, etwa seine Desertion aus der österreichischen Armee, seine darauf erfolgende Verhaftung, die Flucht aus dem Gefängnis, sein Leben in der Emigration und seine zahlreichen Reisen durch europäische Metropolen, das Verlassen des Elternhauses, seine Gefühle gegenüber seiner ersten Liebe Dragica Tkalčić und die Verlobung der beiden, geschildert. Autobiographisch wirken seine Novellen

auch darin, dass in seinen fiktiven Texten oft „reale“ Personen aus dem Leben des Autors – seine Eltern Marija und August Matoš, sein Großvater Grgur Matoš, seine Verlobte Danica Tkalčić, sein Onkel Ferdinand Schams, der Pfarrer Petrinović, seine Schulfreunde und andere Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wie August Harambašić, Bogdan Popović, Fran Mažuranić – als agierende Personen auftreten. Ein autobiographischer Bezug wird auch dadurch hergestellt, dass in Matoš' Texten politische Ereignisse, die er unmittelbar miterlebte oder Episoden aus dem Leben seiner Familienangehörigen und Bekannten dargestellt werden. Als autobiographisch erweisen sich seine Texte auch darin, dass alle „realen“ Lokalitäten und Zeiten zumeist Städte und Orte, Straßen und Plätze sind, an denen sich Matoš selbst aufgehalten hat.

Auch hinsichtlich des behandelten Themas lassen sich seine Novellen als typische Autobiographien lesen. Das Thema ist auch hier das individuelle Leben beziehungsweise die Geschichte einer Persönlichkeit (Lejeune 1994: 14), was insbesondere in der Novelle *O tebi i o meni* zum Ausdruck kommt, der Matoš selbst eine Schlüsselstelle zuwies, indem er sie an den Beginn seiner Novellensammlung *Umorne priče* stellte und sie als eine Art Vorwort bezeichnete².

Versucht man Matoš' Erzählungen gemäß der Definition der Autobiographie, wie sie Lejeune vorgelegt hat, zu klassifizieren, stellt sich bald heraus, dass sie sich – trotz unverkennbarer Topoi der Autobiographie – keinem Modell zuordnen lassen. Bei Matoš werden die erkennbaren Topoi der autobiographischen Gattung gleichzeitig bestätigt und unterlaufen beziehungsweise variiert. Es werden sowohl die märchenhaften als auch autobiographischen Muster mit denselben poethologischen Verfahren behandelt.

Die Topoi der autobiographischen Gattung variiert Matoš vor allem dergestalt, dass er ein und diesselbe autobiographische Episode – Desertion, Flucht aus dem Gefängnis – in mehreren seiner Texte, den fiktiven ebenso wie den referenziellen, behandelt (cf. *Za novim bogom*, *Nezahvalnost*, *Prije deset godina*, *Prije trinaest godina*, *Uspomene*, *Moji zatvori*, *Kod kuće* etc.).

Auch wenn in allen Novellen Ich-Themen – eines der Hauptmerkmale der autobiographischen Gattung – dominieren, handelt es sich dabei nicht

² Der Untertitel der Novelle lautet: *Kao predgovor* (Matoš 1973a: 155).

um lange Prosatexte, die sich rückblickend auf ein individuelles Leben, die Geschichte einer Person beziehen würden, sondern um kürzere Texte, in denen verschiedene Personen in Ich-Form auftreten. Kurzum: Seine Prosatexte stellen das Leben einer Person niemals in seiner Gesamtheit dar, wie für eine autobiographische Schrift typisch, sondern bieten Abwandlungen einander ähnlicher Einzelepisoden und Ausschnitte aus dem Leben verschiedener Personen.

Besonders aus der Erzähler-Autor-Protagonist-Position lässt sich ablesen, wie die Merkmale der autobiographischen Schrift in Matoš' literarischen Texten variiert werden. Auch wenn sich weder die konsequente Grenzziehung zwischen dem Bereich der Fiktion und dem Bereich der Wirklichkeit, die expliziten Hinweise auf die Nicht-Einmischung des Autors in den Fiktionsaufbau, noch seine vollständige Souveränität gegenüber der Wirklichkeit übersehen lassen – wie erwähnt trägt in keinem der Texte der Ich-Erzähler den Namen des Autors –, ist in keinem seiner Texte das Verhältnis Erzähler–Autor–Protagonist fix festgelegt, sondern wird durch ungleiche narrative Umstände verschiedenst variiert: Hauptakteur und Erzähler sind zwei verschiedene fiktive Personen, sie sind eine fiktive Person, sie tauschen ihre Identitäten oder ergänzen einander, werden in verschiedenen und wechselnden Gestalten dargestellt – viele Optionen werden gleichzeitig verwendet. Eine Eigenart von Matoš' Poetik liegt darin, dass einerseits die Fiktivität seiner literarischen Texte offensichtlich ist und andererseits sich die hergestellte Fiktivität immer wieder wackelig zeigt, somit die fiktiven Personen auf indirekte Art und Weise in eine Verbindung mit dem Autor zu bringen sind. Dass es sich bei der so dargestellten Erzähler–Autor–Protagonist–Position um Matoš selbst handeln könnte beziehungsweise, dass sowohl die dargestellten Episoden als auch die agierenden Personen – auch wenn sie verschiedene Namen tragen – sowohl einander als auch dem Autor ähneln, so dass beim Leser der Eindruck entsteht, es handle sich um das Leben einer Person, legt vor allem der Umstand nahe, dass sich diese verschiedenen „Ichs“ auf einen Typ des Individuums, einen modernen Bohemien, einen *Flâneur*, der ein beliebtes Thema der Literatur des *Fin-de-siècle* war, reduzieren lassen. Bei näherem Betrachten lässt sich nämlich nicht übersehen, dass es sich bei allen Hauptfiguren um Wanderer handelt, die nach Freiheit suchen, die, ähnlich einem modernen Nomaden immer hungrig, ohne fixe Unterkunft und Anstellung sind, Personen, die die Welt ohne festen Halt und ohne klare

Hierarchie erleben. Bei Matoš ist dieser Typ Individuum nicht nur Teil seines Kunstprogramms, sondern entspricht dem, wie er seine eigene Existenz gestaltet hat, dem, was er selbst auslebte. Wie seinen (auto)biographischen und essayistischen Texten zu entnehmen ist, wurde er, wie viele seiner Protagonisten, nach seiner Desertion aus der österreichischen Armee zum heimatlosen Emigranten, zum *Flâneur*, der durch Europa reiste, stets auf der Suche nach der eigenen Identität (cf. Oraić Tolić 1996: 55–56).

Auf eine solche Variierung der Autor–Erzähler–Protagonist–Position wird im Text mit einigen deutlichen Signalen hingewiesen. So enthalten einige der von einem fiktiven Erzähler getragenen Novellen Texte, die bereits zuvor publiziert worden waren, die Novelle *Nekad bilo, sad se spominjalo* etwa das Gedicht *Hrastovački noturno* (Matoš 1973a: 93), die Novelle *Za novim bogom* die stilistisch leicht abgewandelte Erzählung *Sjena* (Matoš 1973b: 62–63), die Novelle *Put u Ništa* wiederum spielt an einigen Stellen explizit auf seine Erzählung *O Tebi i o meni* (Matoš 1973a: 254–255) an etc. Des Weiteren wird mit der Variierung des Namens des Protagonisten explizit auf den Autor hingedeutet wie etwa in *Balkon*, wo der Protagonist sich der geliebten Frau hingibt und sich dabei „August“ beziehungsweise einen Clown nennt (Matoš 1973a: 195).

Im Verlauf einer derartigen Variierung lassen sich sowohl Personen mit offensichtlich autobiographischen Zügen als auch die Hauptprotagonisten der „märchenhaften“ Novellen in eine Verbindung mit dem Autor setzen. Wie es zur Berührung und Vermischung der märchenhaften und autobiographischen Merkmale in seinem Opus kommt beziehungsweise wie sich das Autobiographische als eine weitere Form des Märchenhaften lesen lässt, wird im Folgenden am Beispiel der Benennung der handelnden Personen erläutert.

Die Benennung der handelnden Personen ist ein besonders bedeutungstragender Topos von Matoš' Poetik insgesamt. Bei der Benennung der Figuren werden gleichzeitig mehrere Methoden verwendet, wodurch es zur Vervielfältigung und Multiplizierung der agierenden Personen kommt. So trägt eine Person entweder auffallend viele Namen oder die agierenden Figuren werden gar nicht genannt³; ein anderes Mal wird der Name nur mit

³ Auf ein solches Verfahren wird im Text oft explizit Bezug genommen (cf. Matoš 1973a: 150–155, 174–182).

den Anfangsbuchstaben angedeutet oder der Leser erfährt erst am Ende der Novelle, wie der Protagonist heißt etc. Umgekehrt tragen Personen oft nur einen Namen, wodurch es zur Vervielfältigung und Multiplizierung verschiedener Subjekte unter einem anderen Aspekt kommt. Des Weiteren wird durch den Namen die Identität einer Person bezeichnet. So heißt beispielsweise der Protagonist der Novelle *Cvijet sa raskršća* Solus und dieser wird als Einzelgänger, der nach der absoluten Freiheit strebt, dargestellt, und in der Novelle *Iglasto čeljade* wird der Hauptprotagonist als „iglasto čeljade“ (ein nadelförmiger Mann) bezeichnet und durch die Nadel charakterisiert.

Durch die Benennung der Personen wird bisweilen auch die Sujetlinie bestimmt. So erweist sich in der Novelle *Miš* der Kosenamen Miš, mit dem der Hauptprotagonist Mihajlo Milinović seine Geliebte Ljuba Kolarićeva nach einem französischen Drama bedenkt (Matoš 1973a: 65), als eines der bedeutungstragenden Elemente der gesamten Erzählkonstruktion.

Besonders interessant ist die Benennung der Protagonisten, die vor allem hinsichtlich der dargestellten Ereignisse viele autobiographische Züge aufweisen. Oft werden sie mit verschiedenen Varianten des Namens „Petrinović“ – so heißt der Protagonist von *Nekad bilo sad se spominjalo* – oder des Namens „Marjanović“, den der Hauptprotagonist der Novelle *Put u Ništa* trägt, benannt. (Auch hier ist der Name selbst bedeutungsgeladen.) Wie in der Sekundärliteratur hervorgehoben, lässt sich nämlich der Name Petrinović auf den Matoš' Protagonisten in vielerlei Hinsicht ähnlichen Helden aus der Volksliteratur Petrica Kerempuh und der Name Marjanović auf seine Mutter Marija zurückführen (Oraić Tolić 1996: 73). So heißt der Protagonist in *Prva pjesma* Petar Marjanović, in *Nezahvalnost?* Alfred Petrinović beziehungsweise de Kiss-Pérovác, in *Božićna priča* trägt er den Namen Petar Smiljanić Pero, in *Moć štampe* Jovan Petrović, in *Za novim Bogom*⁴ heißt einer der Protagonisten Petrinović und ein anderer Petar Marjanović etc. Bemerkenswert ist, dass durch die Variierung dieser zwei Namen nicht nur jene Protagonisten, die aufgrund der geschilderten Ereignisse in Verbindung mit dem Autor zu bringen sind, sondern auch andere agierende Personen, die auf den ersten Blick nicht viel mit dem Leben des Autors gemeinsam haben und auch andere „reale“ Protagonisten (wie etwa sein Pfarrer Ante Pinterović,

⁴ Tadijanović merkt an, dass Matoš in der Figur Stanko Petrinović seine Flucht im Herbst 1894 darstellte (Matoš 1973b: 304).

sein Onkel Ferdinand Šams, seine Mutter Marija, die auch Marta oder Marica genannt wird, oder seine Verlobte Dragica etc.), gekennzeichnet sind.

Interessant ist, dass Matoš das Spiel mit der Verleihung und Abwandlung von Namen nicht nur in seinen fiktiven Texten, sondern auch in seinem Leben betrieben hat. So ist bekannt, dass Matoš seinem bürgerlichen Namen Antun Matoš den seines Großvaters Gustav hinzufügte und auch, dass er sich in seinen Texten mit verschiedenen Namen auswies – als Antun Matoš, Antun Gustav Matoš oder einfach A.G.M., aber auch mit den Kosenamen Gustl, Maćok, Gustafa etc. (cf. Jelčić 1984: 55–59). Bekannt ist auch, dass er sich wie seine fiktiven Figuren (etwa Orlović, der inkognito reiste, Matoš 1973a: 167) als verschiedene „reale“ Personen ausgab und mit verschiedenen Pässen reiste, etwa mit dem des serbischen Dichters Vojislav Ilić oder dem seines Bruders Leon (cf. Jelčić 1984: 17–19).

Aus dem Gesagten geht also deutlich hervor, dass Matoš' Geschichten eine Vielzahl an für die Märchengattung typischen Merkmalen aufweisen. Und zwar nicht nur dergestalt, dass etwa die Hauptperson auf der Suche nach dem Glück, der Liebe ihr Zuhause verlässt, dass vieles zeit- und raumlos wirkt oder Gegenstände Zauberkraft besitzen, sondern vor allem dadurch, dass dies mit einem Höchstmaß an psychologischer Subtilität geschildert wird, durch die die Grenze zwischen dem Vorstellbar-Möglichen und dem Tatsächlich-Realen aufgehoben erscheint. Eine Eigenart von Matoš' Poetik besteht darin, dass er mit vorgeprägten Märchenformen parodistisch umspringt, indem er das scharf markierte Erzählgerüst ab- und ausschweifend überwuchert, die etablierte Ordnung der Welt in Zweifel zieht, die naive Ästhetik sentimentalisch zersetzt und versucht, die unveränderlichen Figuren mit ihren stereotypen Eigenschaften, indem er sie durch ein reiches Innenleben anreichert, spöttisch zu überzeichnen.

Die Verwendung des Märchenhaften, die Alltagsferne des Reichs des Wunderbaren dienen dazu, dem Alltag hinterrücks heimzuleuchten, wobei der Bereich des Märchenhaften zur Metapher für das geheimnisvolle Wirken des menschlichen Unbewussten wird. Da es sich um die in Märchenform gekleideten Probleme des Ichs und der Zeit handelt, die oft in einer direkten Verbindung mit dem Leben und der Zeit des Autors stehen und

mit den für die autobiographische Gattung typischen Topoi realisiert sind, lassen sich seine Novellen gleichzeitig unter dem Aspekt des Märchens und der Autobiographie interpretieren beziehungsweise gewissermaßen als autobiographische Märchen lesen.

Im Kontext der Entwicklung der Märchengattungs betrachtet, knüpft Matoš mit seinen Werken gleichzeitig unverkennbar an das Volksmärchen und an den Typus des Kunstmärchens, wie es in der Romantik, allen voran in der deutschen Literatur aufgefasst wurde, wie auch an das modernistische Märchen an. Da es ihm gelingt, die Märchenformeln des Wunderbaren sowohl mit Volksmärchen als auch mit romantischen Märchen und Jugendstil-Arabesken, sowohl mit satirischen Elementen als auch mit autobiographischen zu koppeln, lässt sich sagen, dass er eine individuell geprägte Abwandlung des Volksmärchens nicht nur im Kontext der Gattungsentwicklung in der kroatischen Literatur, sondern im europäischen Raum insgesamt schuf. So lassen sich Matoš' Märchenerzählungen als Texte bezeichnen, in denen verschiedene, zum Teil gegensätzliche Stilregister gezogen werden, so dass das Ergebnis eine Art synkretische Prosa ist, die auf unterschiedlichen Ebenen rezipiert werden kann und auch unterschiedlichen Lesererwartungen entspricht.

Literaturverzeichnis

- Barac A., 1997, *Geschichte der jugoslavischen Literaturen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden.
- Berendsohn W., 1968, *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Ein stilkritischer Versuch*, Wiesbaden.
- Franeš I., 1974, *Stil Matoševe novelistike*, in: idem, *Matoš, Vidrić, Krleža*, Zagreb, S. 239–298.
- Franeš, I., 1998, *Susret sna i jave na raskršću života*, in: I. Franeš, V. Žmegač, *Hrvatska novela*, Zagreb, S. 165–182.
- Jelčić D., 1984, *Matoš*, Zagreb.
- Jelčić D., 1997, *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do post-moderne*, Zagreb.
- Klotz V., 2002, *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, München.
- Lejeune P., 1994, *Der autobiographische Pakt*, übers. W. Bayer, D. Hornig, Frankfurt am Main.

Lüthi M., 1997, *Das europäische Volksmärchen*, Tübingen.

Matoš A.G., 1973a, *Sabrana djela*, Bd. 1, *Iverje. Novo Iverje. Umorne Priče*, Hrsg. D. Tadijanović, Zagreb.

Matoš A.G., 1973b, *Sabrana djela*, Bd. 2, *Novele, humoreske, satire. Scenski tekstovi*, Hrsg. D. Tadijanović, Zagreb.

Oraić Tolić D., 1996, *Matoševa proza*, in: Z. Kravar, D. Oraić Tolić, *Lirika i proza Antuna Gustava Matoša*, Zagreb, S. 53–145.

Šicel M., 1966, *Matoš*, Rijeka.

Šicel M., 1982, *Hrvatska književnost*, Zagreb.

