

Aspekte der „ars memorativa“ bei Miroslav Krleža

(Eine Kindheit in Agram 1902–03)

WALTER KROLL (Göttingen)

Volker Bockholt (1959–2010) in memoriam

Nihil potest homo intelligere sine phantasmate¹

Der Beitrag untersucht am Beispiel der Kindheitserinnerungen von Miroslav Krleža den literaturwissenschaftlichen Aspekt des Erinnerns im Kontext der ars-memorativa-Tradition.² Dabei steht das Aufdecken mnemotechnischer Verfahren und intertextueller Bezüge im Vordergrund.

Beginnen mit der Frage, wie erinnert Krleža? In Bildern oder in Worten? Bereits die Anfangszeilen seiner Kindheitserinnerungen (*Djetinjstvo u Agramu godine 1902–03*. Odlomak iz dnevnika polovinom sprnja tisuće devetstotina

1 Aristoteles nach Thomas von Aquin (Thomas Aquinas 1949, S. 92).

2 Zur Gedächtnis- und Erinnerungsforschung vgl. die Arbeiten von Flaker 1985, Lotman 1985, Lachmann 1990, Assmann 1999, Benčić 2006; ebenso den Forschungsüberblick in dem Sammelband von Erll / Nünning 2005. Richtungweisend sind dabei die Konzepte von Renate Lachmann und Aleida Assmann, die im Hinblick auf die Gedächtnis- und Erinnerungskunst unterschiedliche Positionen vertreten. Lachmann setzt die Gedächtniskunst (*ars memoria*) mit Intertextualität gleich: „Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.“ (Lachmann 1990, S. 7). Sie verankert die Intertextualität im Bereich der Mnemotechniken der Rhetorik und untersucht Verfahren, die das Speichern von Erinnerung bedingen und in Gang setzen. Assmann dagegen unterscheidet zwischen Gedächtnis und Erinnern: Gedächtnis als *ars* ist das mnemotechnische Verfahren des *Speicherns*, Erinnern als *vis* bildet einen Vorgang, den *Prozess des Erinnerns*: „Das Erinnern verfährt grundsätzlich rekonstruktiv; es geht stets von der Gegenwart aus, und damit kommt es unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung. [...] Der Akt des Speicherns geschieht gegen die Zeit und das Vergessen, deren Wirkungen mit Hilfe bestimmter Techniken außer Kraft gesetzt werden. Der Akt des Erinnerns geschieht in der Zeit, die aktiv an dem Prozeß mitwirkt.“ (Assmann 1990, S. 29). Bei Assmann erhält memoria als *vis* „anthropologische“ Relevanz und wird „im Verbund dreier Geistesgaben verortet“ – der *Phantasie*, der *Vernunft* und des *Gedächtnisses* (ebd., S. 30). Die Unterscheidung zwischen Erinnern als Prozess und Gedächtnis als Speicher erscheint sinnvoll. Vgl. auch Lotman 1985, der zwischen „informativem und kreativem Gedächtnis“ unterscheidet.

četerdeset i druge godine)³ aus dem Jahre 1942 scheinen darauf eine signifikante Antwort zu geben:

Odmah, na početku, mnogo slika. Lopte, mjesečine, vosdoskoci u sjenama drvoreda, mačke i golubovi. Gledam krilate sne, u snu ptice i crvene lopte, a po sobama, gdje zvrndaju šivaći strojevi, stoje lutke bez glave, bez ruku, neobično tanke u pasu. (*Djetinjstvo*, S. 5).

Bilder über Bilder, gleich zu Beginn. Bälle, Mondschein, Springbrunnen im Schatten von Alleen, Katzen, Tauben. Ich habe beschwingte Träume, in denen ich Vögel und rote Bälle sehe. Zimmer mit schnurrenden Nähmaschinen, wo Puppen ohne Arm und Kopf stehen, ungewöhnlich schmal in der Taille.⁴

Am Anfang dieser Erinnerungen stehen nicht Wörter, sondern Bilder, die aus „beschwingten Träumen“ als Gedächtnisspuren, als Engramme, als das „Gesehene, Gehörte und Empfundene“ hervorsprudeln:

Mjesečina, kotrljanje lopte, krivulja loptina leta, crvena blistava kugla u sjaju podnevnog sunca u sjeni drvoreda kad pljušte vodoskoci (srebrno zvono pljuska vodoskoka), žena u polutmini sobe doji dijete, a plinska svjetlost prodire kroz spuštene rolete, alabastroeno bijela kugla te žene na prsima, krvave rane svetaca, glas zvona, žuti kanarinci što ih tajanstveni gospodin u fraku vadi iz crnoga cilindra, žubor potoka, glas pijevca, sve su to doživljaji o kojima se može govoriti beskrajno mnogo, a pitanje je: može li se prodrijeti u njihovo naročito značenje opisivanjem, i kako duboko? Što je potrebno da se izraze ti utisci, a što opet da se opišu „slike“ tih „slika“ ili „dojmovi“ tih „dojmova“, da se time postigne opis snage, stihijske siline ili engrama uzbuđenog utiska, koji izaziva sam stvar kada je opisujemo? (*Djetinjstvo*, S. 12).

Der Mondschein, das Rollen von Bällen, die Kurve des Ballflugs, eine rote glänzende Kugel an einem sonnigen Mittag im Schatten der Allee beim Plätschern der Springbrunnen (das Silberglöckchen des Wasserspiels), im Halbdunkel eines Zimmers eine Frau, ihr Kind stillend, das Gaslicht schimmert durch die geschlossenen Jalousien, die alabasterweiße Kugel der weiblichen Brust, die blutigen Wunden der Heiligen, die Stimme der Glocken, die gelben Kanarienvögel, die ein geheimnisvoller Herr im Frack aus schwarzem Zylinder zaubert, das Murmeln eines Bachs, die Stimme eines Hahns, all das sind Erlebnisse, über die man unendlich viel reden kann, offen aber bleibt die Frage, ob und wie tief man durch die Beschreibung in ihre besondere Bedeutung einzudringen vermag. Was ist nötig, um

3 *Kindheit in Agram 1902–03*. Fragment aus dem Tagebuch von Mitte Juli 1942. (S. 11–104). Erschienen in der Zeitschrift *Republika* (VIII, knj. II, 1952, br. 12, S. 337–379). In der Gesamtausgabe der Werke von Miroslav Krleža (*Sabrana djela Miroslava Krleže*, Zagreb 1972, Bd. 27) wurde im Titel der Kindheitserinnerungen das Wort Agram (Zagreb) entfernt; der Titel lautet *Djetinjstvo 1902–03*; außerdem wurde der Text von Krleža überarbeitet. Zitiert wird nach der Ausgabe von 1972 als *Djetinjstvo* mit Seitenangabe.

4 Die deutschen Übersetzungen aus *Djetinjstvo* stammen von Barbara Antkowiak und werden im Folgenden als *Kindheit* mit Seitenangabe zitiert. In einigen Fällen wurden sie um der wörtlichen Übereinstimmung willen modifiziert.

diesen Eindrücken Ausdruck zu verleihen, was, um die „Bilder“ dieser „Bilder“ oder die „Eindrücke“ dieser „Eindrücke“ so zu schildern, daß die Kraft, die elementare Stärke oder das Engramm des Erlebnisses deutlich wird, welches die Sache selbst beim Beschreiben hervorruft? (S. 7).

Krleža hinterfragt seine Engramme aus der Kindheit, die er einerseits aus der kindlichen Perspektive zu sehen meint („als unser Blick noch frei und kindlich war“, *Kindheit*, S. 10), andererseits reflektiert er über sie – wie in Platons „Höhlengleichnis“ – als „Bilder vergessener Bilder von Bildern, die aus der Distanz von vierzig Jahren Erinnerungen genannt werden.“ (*Kindheit*, S. 10). In 21 Beispielen versucht er hinter das Geheimnis dieser Engramme zu gelangen, die „uns wie Katarakte von Traumgesichtern“ durchfließen, uns „wie Kaskaden von Bildern und Visionen tragen und uns wie Libellen über den Strudel der Wirklichkeit“ (*Kindheit*, S. 18) stürzen lassen. Hier einige Beispiele:

1. Balon (montgolfjera), ta svilena lopta, kao neizrecivo duboka senzacija uzleta i uspona materije nad oblake. 2. Zvijezde, od prvog dana nepromijenjeno do danas: prosuta vreća neshvatljive magične pšenice, žito koje blista u noći, nebeska slama kao genijalna metafora. [...] 6. Teatar. Problem umorstva, junaštva, kriminala, tragične smrti i pobjede, topova, trompeta, bitaka, barjaka, vojske uopće, te je ta živahnost fantazije toliko jaka, da će zavladata mnogim kombinacijama pro futuro, odlukama o građanskom pozivu [...]. 19. Ljudska krv kao otvoreno pitanje. Ništo što sam kasnije saznao o ljudskoj krvi nije nikada pojačalo moje impresije o tome iz prvih dana. Katarakti masne, crne, venozne krvi, bujica grimizne arterije, ta crna ponornica koja se, tamnosmeđa i gusta, kao bujica ruši niz hrdine u klance naših žila [...]. (*Djetinjstvo*, S. 16).

1. Ein Ballon (eine Montgolfière); dieser Ball aus Seide, als unaussprechlich tiefe Empfindung schwereloser, über den Wolken schwebender Materie; 2. Die Sterne, unverändert vom ersten Tag bis heute: ein ausgeschütteter Sack unbegreiflich magischer Weizenkörner, Getreide, das in der Nacht funkelt, himmlisches Stroh als geniale Metapher. [...] 6. Das Theater. Die Frage von Mord, Heldentum, Verbrechen, tragischem Tod und Sieg, von Kanonen, Trompeten, Schlachten, Fahnen, von Militär ganz allgemein, und die Phantasie ist so lebhaft, daß sie viele Kombinationen pro futuro und Entscheidungen über den bürgerlichen Beruf beherrschen wird [...]. 19. Menschliches Blut als offene Frage. Nichts, was ich später über das menschliche Blut lernte, konnte je meine diesbezüglichen Eindrücke aus den früheren Tagen verstärken. Die Katarakte fetten, dunklen venösen Blutes, der Sturzbach hellroter Arterien, dieser unterirdische Strom, der sich dunkelbraun und dick über Felsen in die Schluchten unserer Adern hinabstürzt [...]. (S. 11).

Die lexikonartige Aufzählung heterogener Objekte (Ballon, Sterne, Theater, Blut) bildet zunächst als Verfahren der *Enumeratio* die Ebene der Deskription – die Ebene der Denotate. Doch im Prozess des Erinnerns entsteht als Assoziationskette eine sekundäre (modellierende) Ebene, auf der den Denotaten (aus der Kindheit) Konnotationen des erinnernden Erzählers gegenübergestellt werden, die ins Metaphorische greifen, Plastizität und sinnliche Wahrneh-

mung⁵ erzeugen: *Ball* – „unaussprechlich tiefe Empfindung schwereloser, über den Wolken schwebende Materie“; *Sterne* – „ein ausgeschütteter Sack unbegreiflich magischer Weizenkörner, „himmlisches Stroh“; *Theater* – „Mord, Heldentum, Verbrechen, Tod und Sieg, Kanonen, Trompeten, Schlachten, Fahnen“. *Blut* – „Katarakte fetten, dunklen, venösen Blutes“, „Sturzbach hellroter Arterien“. Es entstehen Gedächtnismetaphern. Harald Weinrich bezeichnet sie als „Magazin-Metaphern“⁶, die ihren (artifizialen) Ursprung in der Sophistik und Rhetorik haben. Doch die fast unüberschaubare Bilder-Flut, die auf den Leser einstürzt, verbindet der Erzähler der Kindheitserinnerungen mit *autothematischen* Kommentaren und Deutungen. Einige Bilder und Begriffe werden mit „kleinen“ Ereignissen verknüpft, die jedoch keine Ereignishaftigkeit⁷ erzeugen. Die Kindheitserinnerungen sind hier (S. 1-36) noch sujetlos. Das Erzählte geht in die Narration und Perspektivik eines *Essays* über, in dem die autothematische Reflexion dominiert und perspektivisch im Detail verweilt. Erst hier erfährt der Leser, welche Macht und Wirkung Bilder entwickeln können. Gemeint sind Bilder historischer Ereignisse und die Verkettung dieser Ereignisse zu Motiven, die sich in die Phantasie des Kindes Krleža eingeschrieben haben: (motivische Äquivalenzen):

Plastika predočivanja historijskih događaja (Kartago, Rim, Atena, Hanibal, Luther, Robespierre ili patos takvih pojmova), model sunčanog sistema, svemirski zakoni, neshvatljivo tiho kretanje kugle zemaljske i trajna psihoza nad pitanjem progona prvih kršćana. Od svijetu dječih psihoza najneugodnija bila je igra moje vlastite uobrazilje na motiv progona prvih kršćana. Gladijatori, arene, divlje zvijeri, katakombe, rika lavova, baklje, ko lovi sa kipućim uljem, pribijanje živog ljudskog tijela na dasku, šibanje, Golgota, Kalvarija, sakrivanje po pivnicima, bježanja, hapšenja, noćna ispitivanja, sve je to raspirivalo paklene krugove uznemirine svijesti, obično pred dolaskom sna. Naiva i uvijek jednako svježija senzacija buđenja u potpuno neopasnom jutru: nema arene, nema smrtnu osuđu, nema krvavih rasparenih utroba, nema zaklane djece, danas je četvrtak pa ni škole nema, sjajno! (*Djetinjstvo*, S. 19)

Die plastische Vorstellung historischer Ereignisse (Karthago, Rom, Athen, Hannibal, Luther, Robespierre oder das Pathos solcher Begriffe), das Modell des Sonnensystems, die kosmischen Gesetze, die unbegreiflich stille Bewegung der Erdkugel und die ständige Psychose in Verbindung mit der Frage der Verfolgung der ersten Christen. Die unangenehmste aller kindlichen Psychosen war das Spiel

5 Vgl. dazu Benčić 2003, die von sinnlicher Perzeption (osjetilna percepcija) in den Kindheitserinnerungen spricht.

6 Weinrich 1964.

7 Vgl. Schmid 2008, S. 11-18, der für „Sujettexte, in denen sich eine Grenzüberschreitung ereignet“ (Ju. M. Lotman), den Begriff „Ereignishaftigkeit“ verwendet und fünf Merkmale unterscheidet, die „in einer Zustandsveränderung realisiert sein müssen, damit diese ein Ereignis genannt werden können.“: 1. Relevanz der Veränderung, 2. Imprädiktabilität (Unerwartetheit), 3. Konsekutivität, 4. Irreversibilität, 5. Non-Iterativität.

meiner eigenen Phantasie auf das Motiv der Verfolgung der ersten Christen. Die Gladiatoren, die Arenen, die wilden Tiere, die Katakomben, das Löwengebrüll, die Fackeln, die Kessel mit siedendem Öl, die Kreuzigung eines lebenden menschlichen Körpers, die Auspeitschung, die Schädelstätte, der Kalvarienberg, die Keller verstecke, Flucht, Verhaftungen, nächtliche Verhöre, all das entfachte die Höhlenkreise des beunruhigten Bewußtseins, gewöhnlich kurz vor dem Einschlafen. Die naive und stets gleichermaßen frische Empfindung des Erwachens an einem gänzlich ungefährlichen Morgen: keine Arena, kein Todesurteil, keine blutigen aufgeschlitzten Leiber, keine abgeschlachteten Kinder, heute ist Donnerstag und sogar schulfrei, herrlich! (*Kindheit*, S. 15–16).

Die „plastische“ Vorstellung von der Verfolgung der ersten Christen, eingebettet in einen historischen und kosmischen *Raum*, impliziert das Todesmotiv. Es durchzieht von nun an Krležas Kindheitserinnerungen, verkettet die wenigen Ereignisse zu motivischen Äquivalenzen und erweitert das Erzählte um die Dimension der *Zeit*. Dass er 1942 ausgerechnet an Christenverfolgung, Verhaftungen, Folter und nächtliche Verhöre erinnert, ist kein Zufall. Das antike Szenario der Christenverfolgung in der Arena bildet hier eine räumliche Äquivalenz zu Krležas Lebenssituation in der Stadt Agram (Zagreb) der Ustaša-Zeit (1941–1945). 1941 von der Gestapo verhaftet, landete er im Gefängnis in der Petrinjska-Straße, wurde dann bald frei gelassen, lebte aber in völliger Isolation und unter ständiger Polizeiaufsicht. Seine Bücher wurden verboten und verbrannt, unter anderem alle Ausgaben der Anti-Kriegserzählungen aus dem Zyklus *Hrvatski Bog mars* (*Der Kroatische Gott Mars*). Dass er dem Tod durch Erschießen entging, sei wohl in höchster Instanz von Ante Pavelić entschieden worden.⁸ Die „naive und stets gleichermaßen frische Empfindung des Erwachens“ ohne das Inferno in der Arena des Todes klingt fast wie Galgenhumor, denn der nächste Tag hätte für Krleža im Jahre 1942 anders ausgehen können.

Aus der Gegenüberstellung der Kontexte (antike Arena – Zagreb 1942) entsteht für den Leser ein neues Lektüreerlebnis. In diesem Prozess des Erinnerungens offenbart sich spätestens hier die *Palimpsest*-Struktur⁹ dieser Kindheitserinnerung. In die Erinnerungen aus den Jahren 1902–1903 sind die Ereignisse und Erlebnisse des Jahres 1942 als Referenzsignale eingeschrieben. Der Text impliziert eine Doppelkodierung ohne Prätext: „Die neue textuelle Qualität kann der Rezipient nur aufgrund der Identifizierung der Referenzsignale konkretisieren [...]“¹⁰, und diese liefert der Kontext.

Krležas „Arena“-Text verweist als *Raum-Metapher* auf die seit der antiken Gedächtniskunst bestehende Verbindung zwischen *Gedächtnis* und *Raum*:

Der Kern der *ars memorativa* besteht aus „imagines“, der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und „loci“, der Zuordnung dieser

8 Vgl. dazu Lasić 1982, S. 293. In den vier Jahren der Ustaša-Herrschaft hat ihn niemand angerufen, von niemandem hat er jemals einen Brief erhalten (Lasić 1982, S. 307).

9 Terminus nach Genette 2008.

10 Lachmann 1990, S. 60.

Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raumes. Von dieser topologischen Qualität ist nur ein Schritt zu architektonischen Komplexen als Verkörperungen des Gedächtnisses. [...] Architektonische Gedächtnis-Metaphern sind Ruhmestempel, Gedächtnistheater und Bibliothek.¹¹

Gleich im Anschluss an den „Arena-Passus“ greift Krleža das Todesmotiv auf, indem er sein Verhältnis zum Tod in der Kindheit erläutert und den Leser zu seinem *locus horribilis* führt (er wohnte in der Nähe eines Bestattungsinstituts der Zagreber Altstadt), in eine Kindheit „die im Schatten ständiger, fast täglicher Begräbnisse abläuft [...]“ (*Kindheit*, S. 16). Er erinnert Ängste, Kriegsterror, Kriegspropaganda und Widerstand in der Geschichte:

S jedne strane puši se strah pred usirenom krvlju svetaca i mučenika, a ova se strava na drugoj strani miješa sa političkim demonstracijama (oko 1902-03), te krije u sebi stravu sigetske opsade i sigurne smrti; ti su polički strahovi poprimili programatski bečko-novomještanski, zrinsko-frankopanski nacionalno ugroženi oblik uznemirine političke svijesti. To su bili prvi trzaji neke vrste političkog otpora, koji rađa neizbježnošću smrtne opasnosti (tiranije, kasnijeg političkog terora, kasarne, Galicije, Petrograda, Kronstadta, Rusije, SHS, Pešte, Horthyjevih krvoprolića, „Hungarija-hotela 1919, Glavnjače 1922-29, Petrinjske ulice pod Janko Bedekovićem kao simbolom od 1929 do 1940. Elementi halucinantne sadističke propagande toliko su intenzivni, te mogu, oblikujući karakter [...] (*Djetinjstvo*, S. 19-20).

Auf der einen Seite zitternde Angst vor dem geronnenen Blut der Heiligen und Märtyrer, die sich auf der anderen Seite mit politischen Demonstrationen mischt (1902-03) und in sich das Grauen der Belagerung von Siget und des sicheren Todes birgt; diese Ängste nahmen allmählich die programmatische, national bedrohte Form des beunruhigten politischen Bewußtseins an. Es waren die ersten Regungen einer Art unbewußten politischen Widerstands, der aus der Unvermeidlichkeit tödlicher Gefahr geboren wird (der Tyrannei, des späteren politischen und Kriegsterrors, der Kaserne, Galiziens, Petrograds, Kronstadts, Rußlands, des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen, des blutigen Horthyregimes, des „Hungaria-Hotels“ im Jahre 1919, des Gefängnisses Glavnjača 1922 bis 1929, der Petrinjskastraße unter Janko Bedeković als Symbol von 1929 bis 1940). Die Elemente einer krankhaften sadistischen Propaganda sind so intensiv, daß sie sich charakterformend aufdrängen [...]. (*Kindheit*, S. 16-17).

Die Geschichte greift hier in die Ereignisse der Gegenwart, vor der Krleža in seiner Isolation und Vereinsamung (geradezu kämpferisch, aber vergeblich) warnt. Diesem gesellschaftskritischen Exkurs folgen dann Reflexionen über die Erziehung, Kunst, den Künstler, die Wahrheit in der Kunst und die „Widerspiegelungstheorie“. Er wendet sich implizit gegen die *Indoktrination* in der Erziehung des Kindes und gegen die Deformierung des Menschen durch unreflektierte (schablonenhafte) Nachahmung und Dressur fremder Erfahrungen,

11 Assmann 1999, S. 158.

die ihm Scheuklappen aufsetzen und im Ergebnis eine fremdgesteuerte Marionettenfigur hervorbringen:

Čovjek se je tako zaputio najnormalnijim putem zaglupljivanja i završit će svoju karijeru kao drvena lutka, jer su počeli da ga modeliraju po svemu što im je potrebno da bi stvorili jednu pasivnu lutku, u ovom kazalištu marioneta, toj društvenoj igri ratova, tiranije, katastrofa, kulta laži i mitosa kriminala. Ne podređujući se tiraniji odgoja, tvrdoglaviji pojedinci čuvaju u sebi živu sliku svog slobodnog, sa bilo kakvom stegom nesuglasnog djetinstva: to su izgubljena, mrtva, davna dječja nadahnuća, sačuvana u srcu samo onih luda, koje puk zove pjesnicima. [...] A „umjetnik“ je slaboumno, neodgovorno dijete koje hoće da živi neposrednim životom svog slobodnog djetinstva bez obzira na skupu cijenu koja se plaća često i životom [...] Kroz pjesnika progovara neukrotiva priroda koja se ne da sapeti nikakvim sponama [...]. (*Djetinjstvo*, S. 23–24)

So hat denn der Mensch den allernormalsten Weg der Verdummung eingeschlagen, und er wird seine Karriere als hölzerne Puppe beschließen, denn man ist dabei, eine passive Figur aus ihm zu machen in diesem Marionettentheater, diesem Gesellschaftsspiel der Kriege, der Tyrannei, der Katastrophen, des Kults der Lügen und der Mythologie des Verbrechens. Widerstandsfähigere Individuen, die sich der Sklaverei der Erziehung nicht beugen, bewahren in sich das lebendige Bild ihrer freien, sich jeder Disziplin entziehenden Kindheit: Das sind verlorene, tote, ferne, kindliche Schwärmerieen, gehütet im Herzen nur jener Narren, die vom Volk Dichter genannt werden. [...]. Der „Künstler“ jedoch ist ein unvernünftiges, unmündiges Kind, das frei und ungehemmt leben möchte, ohne Rücksicht darauf, daß das einen hohen Preis, ja nicht selten Kopf und Kragen kostet [...]. Durch den Mund des Dichters spricht die unbändige Natur, die sich keine Fesseln anlegen läßt. [...] (*Kindheit*, S. 21–23).

In der Raum-Metapher („Marionettentheater“) ist implizit Kritik am kroatischen Bildungswesen der Ustaša-Gesellschaft herauslesbar; sie ist allerdings auf totalitäre Systeme an sich übertragbar. Die aufgezeigte Affinitätsbeziehung zwischen „Kind“ und „Künstler“ resultiert aus der Einsicht, dass beide freie Wesen *sui generis*¹² repräsentieren. Ihre „unbändige Natur“ lässt sich „keine Fesseln anlegen“. Krleža geht nun zum zentralen Anliegen seiner Argumentation aus dem Jahre 1942 über und zeigt die Unterschiede in der (ästhetischen) Wahrnehmung zwischen Kind und (erwachsener) Mensch:

Osjećajući „ljepotu“, mi smo u tome trenutku zvijer i čovjek istodobno. Kao čovjek (to jest izobličena ili ukroćena ili odgojena zvijer), mi gledamo ljudski i tu reflektiramo ljudske utiske koji nam se često nameću po kalupima društva, stada, krda, predaje i iskustva, što ga je stado kroz vjekove steklo. Djetinjstvo je od tih stvari slobodno. Čitavu problematiku prevladava djetinjstvo na jedan veoma naivan način: igrom. [...] Dječja igra je borba protiv ispraznosti društvenog života. (*Djetinjstvo*, S. 33–34).

12 Benčić 2006 zeigt die historischen Implikationen dieser Auffassung auf, die auf Rousseaus *Émile*, Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* und Nietzsches zurückgehen (S. 14–18).

Wenn wir „das Schöne“ empfinden, sind wir Bestie und Mensch im selben Augenblick. Als Mensch (das heißt als deformierte oder gezähmte oder dressierte Bestie) schauen wir menschlich und reflektieren menschliche Eindrücke, die uns häufig nach den Mustern der Gesellschaft, der Herde, des Rudels, der Tradition und jahrhundertalter Erfahrung aufgedrängt werden. Die Kindheit ist von diesen Dingen frei. Die ganze Problematik bewältigt die Kindheit auf sehr naive Weise: im Spiel. [...] Kindliches Spiel ist Kampf gegen die Leere des Lebens in der Gesellschaft. (*Kindheit*, S. 35).

Im Spiel wird das Kind zum *homo ludens*. Frei von gesellschaftlich bedingten Wahrnehmungszwängen aller Art, entfaltet das Kind im Spiel intuitive Kreativität. Indirekt fordert hier Krleža die Rückkehr des Künstlers oder Dichters in den Schillerschen Zustand des Naiven, damit die Einheit zwischen Mensch und Welt (Natur) wiederhergestellt wird, bevor sie der rationale Geist des Sentimentalischen für immer trennt; eine utopistische Einschätzung, die Krleža in der Tito-Ära nicht mehr vertreten konnte. Nach der Kritik der (naiven) „Widerspiegelungstheorie“ (Sozialistischer Realismus), die aus heutiger Sicht bekannte Positionen referiert, und Betrachtungen über die künstlerische Wahrheit wendet sich Krleža der Malerei zu. Damit setzt er in Zagreb seine „nächtlichen Gespräche mit Toten“¹³ fort, denn am 27. Januar 1942 starb in Belgrad sein serbischer Freund, der Maler Petar Dobrović, über den er schon im Jahre 1921 einen Aufsatz¹⁴ verfasst hatte. Da allerdings Aleksandar Flaker das Verhältnis „Krleža und die Malerei“¹⁵ erschöpfend untersucht hat, verzichte ich auf die Analyse dieser Text-Stelle, in der der Erzähler Dobrovićs Maltechnik erklärt und ihn ausführlich zitiert, zumal sie eine Fortsetzung wahrnehmungsästhetischer Fragestellungen (Perspektivik) bedeutet.

Insofern kehre ich zu Krležas (architektonischen) Gedächtnis-Metaphern zurück. Sie führen den Leser in einen neuen (fundamentalen) Erinnerungsraum zurück. Die Erzählung verliert sich nicht mehr in unzähligen Enumerationen von Engrammen der Erinnerung, sondern konzentriert sich auch *perspektivisch* auf einen Ort, auf die *Kirche*, die architektonisch und rituell einen strukturierten Raum darstellt. Diesem Raum werden neue Bilder (*imagines*) zugeordnet:

13 Lasić 1982, S. 300 und 309.

14 Krleža 1921. Darin distanziert sich Krleža „von den avantgardistischen Richtungen in Kunst und Literatur.“ (Flaker 1990, S. 143).

15 Vgl. Flaker 1982; Flaker 1985 und Flaker 1990. Flaker untersucht auch die Beziehung zwischen *Gedächtnis und Traum*. Flaker fasst 1985 Krležas „Denken in Engrammen“ in der Formel „Krležas ikonisches Traumgedächtnis“ zusammen: „Krležas verbale Rekonstruktion traumhafter Ikonographie gründet sich nämlich regelmäßig auf die eigene ikonische Erinnerung: Architektur, Bühnenbild und Theater, Film, Malerei.“ (Flaker 1985, S. 202). Flaker begrenzt seine Ausführungen auf Krležas *Aufzeichnungen aus dem Jahre 1943* (*Zapis iz godine 1943*). Die Parallele zu den „architektonischen Gedächtnis-Metaphern“ bei Aleida Assmann ist offensichtlich (vgl. Assmann 1999, S. 158).

Po fragmentima kojih se sjećam, bio sam dijete razigrane uobrazilje: od prvih dana svog pamćenja uživao sam u polurasvjeti crkvenoj, kada u dnu mračne lađe paluca dušica ili pucketa plamen svijeće, sa čađavim pramenom koji titra okomito, uznemireno, a vani se čuje cvrkut lastavica [...] Polupljesnivi miris velike crkvene lađe, miris starih pergamena, u pomalo sagnjiljoj koži, djeluje do danas podjednako intenzivno. [...] Volio sam lamentacije na veliki petak i to, koliko se sjećam, od najranijeg djetinstva. Imao sam pri tome čudnu, upravo pogrebnu senzaciju uznemirenih crnih sjenki, koje se miču mračne i nejasne, kao sjenke pogrebnih scena na nekim grčkim vazama u Louvreu (kasnije) [...] Od najranijeg svog sjećanja imao sam razvijen, ne ću da kažem prirodan, ali svakako snažan osjećaj za elegične događaje na sceni, a sve, što se zbivalo na Veliki petak u crkvi, bila je elegična predstava, ne samo po pogrebnim dekoracijama nego i po motivima. Svete crkvene slike presvučene tamnojubičastim zavjesama, žrtvenici barbarski, razbojnički razvaljeni, svijećnaci povaljani, čegrtaljke mjesto zvona klepeću pakleno, a jedno tijelo Kristovo leži krvavo i doista mrtvo, ukočeno na crnom suknu. Spava na odru nevina, krvava ljudska žrtva, stižu starice u crmini, plaču i ljube krvave rane Kristove: to je smrt, neshvatljiva, istinita smrt. (*Djetinjstvo*, S. 36–37).

Nach dem Wenigen zu urteilen, woran ich mich erinnere, war ich ein Kind von lebhafter Phantasie: Seit ich denken kann, habe ich das Dämmerlicht der Kirchen genossen, wenn im Hintergrund des finsternen Schiffes das ewige Lämpchen flackerte oder die Kerzenflamme knisterte [...]. Der Schimmelgeruch des großen Kirchenschiffs, der Geruch alter Pergamente in morschem Leder wirkt heute noch ebenso intensiv auf mich. [...] Ich liebte die Lamentationen am Karfreitag, und das seit frühester Kindheit. Dabei hatte ich immer die unheimliche fast begräbnishafte Empfindung unruhiger schwarzer Schatten auf gewissen griechischen Vasen im Louvre (später). [...] Seit ich denken kann, habe ich ein ausgeprägtes, ich will nicht sagen angeborenes, jedenfalls starkes Empfinden für elegische Vorgänge auf der Bühne, und alles, was sich am Karfreitag in der Kirche abspielte, war eine elegische Vorstellung und das nicht nur wegen der Begräbnisdekorationen. Die Heiligenbilder von dunkelvioletten Vorhängen verhüllt, die Opferstöcke barbarisch, räuberisch geplündert, die Leuchter umgestürzt, anstelle der Glocken scheppern höllisch die Läutebretter, und der gemarterte Körper Christi liegt, blutig und wirklich tot, starr auf schwarzem Tuch. Das unschuldige Opfer ruht auf dem Katakomben, alte Frauen in schwarzen Kleidern treten heran, weinen und küssen die blutigen Wunden: Das ist der Tod, der unbegreifliche, wirkliche Tod. (*Kindheit*, S. 38).

Auffallend ist die *bildlich-sinnliche* Wahrnehmung des Ortes: Knistern der Kerzenflamme, Schimmelgeruch und morsches Leder, Musik und Dekoration, Kontrastfarben – schwarz und rot (Blut). Dann die bewusste Wahrnehmung des Ritualen am Karfreitag, das als „elegischer Vorgang auf der Bühne“ umschrieben wird. Das ist die Perspektive eines Dramaturgen, der hier eine Szene schreibt. Das Motiv des Todes verkettet die Erzählung. Es entsteht eine (biographische) *Sinnlinie*, die die *Geschehensmomente* verbindet.¹⁶ Aus der immer-

16 Vgl. dazu Schmid 2008, S. 257.

währenden (kindlichen) Faszination ritueller Akte in der Kirche erklärt das Autoren-Ich Krležas (spätere) Leidenschaft für das Theater:

Dijete, zbudjeno galamom orgulja, dimom voštanica u polumraku ogromnog prostora, crnim suknom, opojnim mirisom tamjana i cvijeća, poezijom kakvu su nam namrli Jeremija ili Jacopone, svečanim dvorskim ritualom, ne poimajući o čemu se radi, ne uspijeva da se otme čarobnom tajanstvu ovoga teatra. Da je *Stabat Mater* bio moćan udar truba, kakve se odjekuju scenom prave drame, da je Jeremijina kuknjava nad Jeruzalemom koji leži u ruševinama tragedija velikoga stila, da je mrtvo tijelo Kristovo jezivo umorstvo, to se sve otkriva u uhu djeteta za moćnu jeku kerubinskih truba i korova. (*Djetinjstvo*, S. 47–48).

Völlig verwirrt durch das Dröhnen der Orgel, den Rauch der Kerzen im Halbdunkel des riesigen Raums, die schwarzen Tücher, den betäubenden Duft von Weihrauch und Blumen, die Poesie, wie sie uns Jeremias oder Jacopone hinterlassen haben, das feierliche Hofritual und ohne eine Ahnung, worum es sich handelt, kann sich ein Kind dem geheimnisvollen Zauber dieses Theaters nicht entziehen. Daß Jacopones „Stabat Mater“ ein mächtiger Trompetenstoß war, wie er in einem echten Drama erschallt. Daß Jeremias' Klage um das zerstörte Jerusalem eine Tragödie großen Stils ist, daß der tote Leib Christi das Opfer eines grausigen Mordes ist, das alles offenbart sich dem Ohr des Kindes unter dem lauten Widerhall von Posaunen und Engelschören. (*Kindheit*, S. 52)

Krležas Sinn für die „theatralische Schaustellung“ in der Präsentation kirchlicher Feiertage, die er als Ministrant mitgestaltete, impliziert allerdings auch Momente des Karnevalesken, der Rabelaisschen Lachkultur:

Živeći u sjeni šoštarkalendarske kabalistike svoje bake, kao pravi kaptolski Latin, njegovao sam kult velikih crkvenih blagdana na čisti barokni način, uglavnom hedonistički. [...] Glavni su motivi ovih pantagrueskkih svetkovina: „Narodil se“, „Poiti, pastiri“, „O, sveta tri kralja, o blažen vaš dan“, „Jeremija“, „Stabat Mater“ i litanije, sve same čiste formule baroknih svetkovina. (*Djetinjstvo*, S. 49).

Als echter Kaptoler Lateiner, der im Bann der Schusterkalenderkabbalistik seiner Großmutter lebte, betrieb ich den Kult der großen kirchlichen Feiertage auf rein barocke Art, also lustbetont. [...] Die Hauptmotive dieser rabelaisschen Festtage: „Christ ist geboren“, „Singet, ihr Hirten“, „O Heilige drei Könige“, „Jeremias“, „Stabat Mater“ und die Litaneien: alles reine Formeln barocker Festtage.“ (*Kindheit*, S. 54).

In der Umkehr kirchlicher Feiertage in ein hedonistisches Fest und in der Reduktion ritueller Kirchenlieder auf barocke Formelhaftigkeit greift der Erzähler auf den Topos *verkehrte Welt* zurück, in dem er das Heilige entweiht und das Erhabene ins Lächerliche herunterzieht. Mit diesem Erinnerungstopos signalisiert der Ich-Erzähler die Abkehr von der Institution der Kirche „zum Hellenismus im heidnischen Sinne.“ (*Kindheit*, S. 57). Über seinen ersten dramatischen Versuch in der Gymnasialklasse 1903–1904 über eine Szene aus der *Ilias*, in der Priamos zu Achilles kommt und um Hektors Leiche bittet, kommt er daher zu einer Einschätzung, in der die Präsenz des Todesmotivs (Golgatha)

das Ergebnis der „Propaganda“ (*Kindheit*, S. 58) der Kirche darstellt. Golgatha als Bild, aufgeladen mit dem Pathos des katholischen Todeserlebnisses, erweist sich bei Krleža dennoch als eine (rezente), panchron dimensionierte Raum-Metapher. Noch im Jahre 1952 spricht er auf dem Schriftstellerkongress in Ljubljana von der „magnetischen Kraft“¹⁷ der Golgatha-Motive, die ihn seit der frühen Kindheit „verfolgt“.

Im nächsten Abschnitt kehrt er in den Erinnerungsraum Kirche zurück, den er nunmehr in einen traumatischen Ort (*locus horribilis* → *Kirche*; *Messe* → *Drama*) verwandelt, um mit den „images agentes“ des Ministranten Krleža abzurechnen:

Drama, u kojoj sam tri godine glumio, zvala se Sveta Misa, a bila je to velika svetkovina u mrtvačkom i uskrsnom sjaju Pompae mortis et resurrectionis, za koju su nas dresirali gotovo punu godinu dana. (*Djetinjstvo*, S. 53)

Das Drama, in dem ich drei Jahre lang auftrat, hieß heilige Messe, und es war ein großes Fest im Glanz von Tod und Auferstehung – Pompae mortis et resurrectionis –, für das wir fast ein Jahr lang dressiert wurden. (*Kindheit*, S. 58).

Sogleich greift er direkt „Drill und Dressur“ in der Ministrantenausbildung an. Sie war geprägt von Monotonie, Langeweile, Frontalunterricht, permanentem Auswendiglernen lateinischer Zitate, Exerzitien und der Erziehung zur (devoten) Demut. In der Kritik der Verformung des Kindes im System der Kirche offenbaren sich die Wirkungsqualitäten des „schöpferischen bzw. kreativen Gedächtnisses“¹⁸, der „memoria als einer *vis*“.¹⁹ Den *Confessiones* des hl. Augustin stellt Krleža seine *Bekenntnisse* als Ministrant gegenüber. Empfindungen, Eindrücke und Bilder erhalten eine neue Zeichenqualität. Beide privilegieren die bildlich-*sinnliche* Wahrnehmung. Doch während Augustinus seine Kindheit und Jugend bildlich-*sinnlich* erinnert, um zur göttlichen Wahrheit, zu Gott, zurückzukehren, aktualisiert Krleža sein Ministrantendasein, um mit Gott und der Institution der Kirche abzurechnen. Die Verfahren der „augustinischen“ sinnlichen Perzeption dienen lediglich dazu, Ursprünglichkeit und Authentizität der Wirklichkeit des „Gottesdieners“ *vor der* Deformation durch rationale Erkenntnis zu erleben. Dass er in seiner Wahrnehmung der Welt später andere Denkmodelle vorzog, wird aus dem folgenden Zitat deutlich:

Sveti Augustin ruši s prijestolja Homera i Virgila. On se kaje što je plakao nad smrću Didone, a ne nad smrću Kristovom, a meni su plač nad smrću Kristovom na Veliki Petak, *Stabat Mater* i Jeremijada bili doživljaj dramatskiji od smrti Didonine, i time sam počeo da shvaćam šta je tragedija, a ipak je sve to u meni rodilo kasnije posve druge perpektive, koje su se razvile do organske materijalističke i ateističke spoznaje. (*Djetinjstvo*, S. 64).

17 Krleža 1982, S. 121.

18 Lotman 1985, S. 6.

19 Assmann 1999, S. 30.

Der heilige Augustin stürzte Homer und Vergil vom Thron. Er bereute, weil er den Tod der Dido beweinte und nicht den Tod Christi, für mich hingegen waren das Weinen um den toten Christus am Karfreitag, das „Stabat Mater“ und die Jeremiade dramatischere Erlebnisse als der Tod der Dido, und damit begann ich zu begreifen, was eine Tragödie ist, dennoch eröffnete das in mir später gänzlich andere Perspektiven, die sich zu materialistischer und atheistischer Erkenntnis ausweiteten. (*Kindheit*, S. 72).

Nach der Gegenüberstellung mit Augustinus²⁰ wechselt der Erzähler vorübergehend den Erinnerungsraum Kirche. Es folgen Reflexionen über die „Hal tung des Knaben gegenüber der geheimnisvollen barocken Welt voller Aberglauben“ (*Kindheit*, S. 82), die Krleža in der kajkavischen Umgebung seiner Großmutter Terezija Goričančeva²¹ verbrachte. Die ironische Betrachtung des Aberglaubens dieser Zeit korrespondiert hier zweifellos mit dem kritischen Diskurs über sein Ministrantendasein, zu dem er dann übergeht, um einige Details über das Messe-Ritual zu kommentieren. Den topischen Verfahren der „verkehrten Welt“ folgend, desavouiert der Erzähler die rituelle Ordnung der Messe, indem er sie mit einem „orientalischen Hofzeremoniell“ (*Kindheit*, S. 93) vergleicht und seine Figur als „heidnischen Ministranten“ enttarnt. Der heidnische Ministrant Krleža, der mit „gesenktem Blick, bescheidener Haltung, aufrechtem Gang“ über den „Marmorfußboden der Kathedrale“ zum Altar „schwebt“, ignoriert das Messe-Geschehen und sucht nur den Blick zu Isabella, die in der ersten Reihe sitzt:

[...] i dok odgovaram samo usnom, duh mi se vrze kao mali vrabac oko Isabellinog krila, oko Isabelline utrobe, blagoslovljen, o Isabella, plod utrobe tvoje, njene, naše, njihove, Madonine, benedictus fructus ventris tui, tvoje utrobe, tvoga mesa, tvoga tijela, krvave utrobe jače od naših misli [...] nevjeran kao sveti Toma, savršeno ravnodušan spram svega što se ovdje, oko žrtvenika, zbiva, upravo tako kao što sam nehajan spram hokus-pokusa svoje bake, kada hladnim nožem nešto gata izgovarajući nerazgovijetne riječi nad ječmcem. (*Djetinjstvo*, S. 98, 100).

[...] und während ich nur mit den Lippen antworte, flattert mein Geist wie ein kleiner Sperling um Isabellas Schoß, um Isabellas Leib, gebenedeit, o Isabella, sei die Frucht deines Leibes, ihres, unseres, des Madonnenleibes, benedictus fructus ventris tui, deines Leibes, deines Fleisches, deines Blutes, deines blutigen Leibes, der stärker ist als unsere Gedanken [...]. Ungläubig wie der heilige Thomas, vollkommen indifferent gegenüber allem, was sich hier, um den Altar, abspielt und mich genauso kalt läßt wie der Hokuspokus meiner Großmama, wenn sie mit kaltem Messer und unverständlich gemurmelten Beschwörungsformeln Gerstenkörner behandelt. (*Kindheit*, S. 104, 107).

Der Altar der Kirche verwandelt sich zum Erinnerungsort sexueller Begehrlichkeiten. Den (ignorierten) abwesenden Gott ersetzt in der *sinnlichen* Wahrnehmung eine „heidnische“ Göttin, Isabella. Gebet und Litanei des Gottes-

20 Vgl. dazu Benčić 2006, S. 30-37, die diese Gegenüberstellung ausführlicher behandelt.

21 Vgl. dazu Kuzmanović 1998.

dienstes vermengen sich mit fremder Rede über Isabellas Körper, und die pagnyrische Erhöhung des Körpers erreicht stellenweise Qualitäten poetischer Prosa. Das Modellieren des sakralen Ereignisses, der Heiligen Messe, gerät so zu einer karnevalesken Szene mit einer wahren Bilderflut, zu einem „Wirbel eines höllischen Kaleidoskops, das beharrlich mit durchtriebener Verführungskunst arbeitet.“ (*Kindheit*, S. 109).

Auf den letzten Seiten verlässt der Erzähler den Erinnerungsort Kirche, um in das Jahr 1942 zurückzukehren. Er erinnert an die blutige Schlacht um Char'kov und die Wolga (Stalingrad) und lauscht in der gespenstischen Stille der Wohnung Geräuschen nach, die darauf hindeuten (könnten), dass „jemand“ kommt, um Krleža „abzuholen“; 1942 hat er damit täglich gerechnet. Später sagte Krleža zu Enes Čengić über seinen Text: „Pisan je kroz suze čovjeka koji očekuje smrt“ (Er ist mit den Tränen eines Menschen geschrieben, der den Tod erwartet).²²

Vor diesem Hintergrund klingt die Schlusspassage der Kindheitserinnerungen wie eine *Beichte* des Ministranten Krleža, denn die letzte (pathetische) Szene spielt sich in dem Erinnerungsort Kirche (Theater) ab. In seinem Monolog, in dem er sich als Illusionist, Scharlatan, Betrüger, Idiot und Judas anprangert, ist er sich aller Widersprüche bewusst, auch der, die sich zwischen sinnlich-bildlicher und „rationaler“ Wahrnehmung aufgetan haben:

Stojim kao ministrant u središtu svog vlastitog svijeta (na prijelazu XIX u XX stoljeće), svijeta koji ni po čemu nije koordiniran s onim vrhunarnim svemirskim redom školovanog Misnika kome točim vino i perem ruke. [...] Bio sam, dakle, iluzionist, ne toliko neinteligentan te ne bih bio svijestan da prodajem maglu i dim u obliku svetih riječi. Bio sam varalica i šarlatan, vještak i rutiner, kome nije bilo do simbolike misterija, nego do Isabelle [...] Bio sam neka vrsta idiota, opsjednutog profanim fiksnim idejama o blagoslovljenoj utrobi Isabelle, i to upravo u trenucima kad se pjevalo o utrobi Djevice, bio sam Juda, ajmeh meni, da se nijesam rodio takvim: si natus non fuissem homo ille... [...] (*Djetinjstvo*, S. 101–104).

Ich stehe als Ministrant im Mittelpunkt meiner eigenen Welt (am Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert), einer Welt, die in keinem Punkt mit der übersinnlichen kosmischen Ordnung des ausgebildeten Priesters übereinstimmt, dem ich den Wein einschenke und die Hände wasche. [...] Ich war also ein Illusionist, aber doch intelligent genug, um zu wissen, daß ich Schall und Rauch in Gestalt heiliger Worte verkaufte. Ich war ein Scharlatan, ein Betrüger, ein Experte und Routinier, dem es nicht um den Symbolgehalt des Mysteriums ging, sondern um Isabella [...] Ich war eine Art Idiot, den die profane fixe Idee vom gebenedeiten Leib Isabellas bedrängte und verfolgte, und das akkurat in den Augenblicken, da vom Leib der Jungfrau gesungen wurde, ich war ein Judas, weh mir, und ich wäre besser nie geboren worden: si natus non fuissem homo ille... [...] (*Kindheit*, S. 111).

22 Čengić 1985, S. 154.

Die Raum-Metapher *Kirche* und ihre (karnevalistische) Modellierung als *Theater* (Topos „verkehrte Welt“), in dem sich die Hauptfigur dieser theatralischen Schaustellung, der Ministrant Krleža, im „Mittelpunkt seiner eigenen Welt“ als „Rabelaischer Held“ demaskiert, bildet somit ein mnemotechnisches Spezifikum der Gedächtniskunst der „Kindheit in Agram“. Sie erinnert in *sinnlichen* Bildern an die Geburt des Dramatikers Krleža aus dem Geist des kirchlichen Rituals. Die karnevalistische Modellierung (Bachtin) der Welt findet dann ihre Fortsetzung in den *Balladen des Petrica Kerempuh* (*Balade Petrice Kerempuha*, 1946).²³ Dort aktualisiert Krleža mit Verfahren der Stilisierung das vergessene kajkavische (binnenkroatische) Barock in der *Gattungsform*²⁴ der Ballade. Im Gegensatz zu der Bilderflut in *Kindheit in Agram 1902–03* steht hier am Anfang der Erinnerung das (kajkavische) Wort (*kajkavska rič*); dies bedarf jedoch einer gesonderten Untersuchung.

Krležas Kampf gegen das Vergessen hat auch eine Dimension, die über die Literatur hinausgeht. Gemeint ist seine Tätigkeit in dem Lexikographischen Institut (Leksikografski zavod) in Zagreb, in dem er in späten Lebensjahren die kroatischen Enzyklopädien betreute. Diese Tätigkeit bedeutete dann eine *Institutionalisierung der Erinnerungsarbeit*.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Krleža, Miroslav, 1921: „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, in: *Savremenik* (1921), br. 4, listopad-prosinac, 193–205. (Wiederabdruck in: *Sabrana djela Miroslava Krleže*, Bd. 20, Zagreb 1963).
- Krleža, Miroslav, 1972: *Djetinjstvo 1902–03 i drugi zapisi*, in: *Sabrana djela Miroslava Krleže*. Bd. 27. Zagreb.
- Krleža, Miroslav, 1981: *Kindheit. Erinnerungen*. (Übersetzt von Barbara Antkowiak). Berlin.
- Krleža, Miroslav, 1992: „Rede auf dem Schriftstellerkongreß in Ljubljana“, in: *Most*, 16 (1982), 1–2, 112–137.

23 Vgl. dazu Lauer 1990.

24 „Es entspricht dem Wesen literarischer Gattungen, die beständigsten, die ‚ewigen‘ Tendenzen in der Entwicklung der Literatur widerzuspiegeln. Stets bewahrt sie die überdauernden Elemente des *Archaischen*. Dieses Archaische erhält sich in ihr allerdings nur dank einer ständigen *Erneuerung*, einer Anpassung an die Gegenwart sozusagen. [...] Sie repräsentiert das schöpferische Gedächtnis im Prozess der literarischen Entwicklung und ist daher in der Lage, die *Einheit und Kontinuität* dieser Entwicklung zu gewährleisten.“ (Bachtin 1971, S. 118).

Sekundärliteratur:

- Assmann, Aleida, 1999: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.
- Bachtin, Michail M., 1971: *Probleme der Poetik Dostoevskij*. München.
- Benčić, Živa, 2003: „Djetinjstvo u Agramu‘ Miroslava Krleže i pitanje osjetilne percepcije“, in: Flaker, Aleksandar / Užarević, Josip (Hrsg.): *Vizualnost. Zagrebački pojmovnik kulture XX. stoljeća*. Zagreb, 397–407.
- Benčić, Živa, 2006: *Lica Mnemozine. Ogledi o pamćenju*. Zagreb.
- Berndt, Frauke, 2005: „Topik-Forschung“, in: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York, 31–52.
- Butzer, Günter, 2005: „Gedächtnismetaphorik“, in: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York, 11–29.
- Čengić, Enes, 1985: *S Krležom iz dana u dan (1975–1977). Trubač u pustinji duha*. Zagreb.
- Dickhaut, Kirsten, 2005: „Intermedialität und Gedächtnis“, in: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York, 203–226.
- Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hrsg.), 2005: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York.
- Flaker, Aleksandar, 1982: *Poetika osporavanja*. Zagreb.
- Flaker, Aleksandar, 1985: „Krležas ikonisches Traumgedächtnis“, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 16 (1985), 201–213.
- Flaker, Aleksandar, 1990: „Krleža und die Malerei (Von der Identifikation eines Objekts zur verbalen Entsprechung)“, in: Lauer, Reinhard (Hrsg.): *Künstlerische Dialektik und Identitätssuche. Literaturwissenschaftliche Studien zu Miroslav Krleža*. Wiesbaden, 143–160.
- Genette, Gérard, 2008: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main.
- Humphrey, Richard, 2005: „Literarische Gattungen und Gedächtnis“, in: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York, 73–96.
- Kuzmanović, Mladen, 1998: *Krleža u sjeni Terezije. Krležina protuslovlja i tvorbeni elementi Balada: Terezija Goričančeva*. Zagreb.
- Lachmann, Renate, 1990: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main.
- Lasić, Stanko, 1982: *Krleža. Kronologija života i rada*. Zagreb.
- Lasić, Stanko, 1987: *Mladi Krleža i njegovi kritičari. 1914–1924*. Zagreb.
- Lasić, Stanko, 1989: *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*. Knjiga prva: *Kritička literature o Miroslavu Krleži od 1914. Do 1941*. Zagreb.
- Lauer, Reinhard, 1990: „Form- und Gattungsprobleme der ‚Balladen des Petrica Kerempuh‘ von Miroslav Krleža“, in: Lauer, Reinhard (Hrsg.): *Künstlerische Dia-*

- lektik und Identitätssuche. Literaturwissenschaftliche Studien zu Miroslav Krleža.* Wiesbaden, 179–193.
- Lotman, Jurij M., 1985: „Pamjat’ v kulturoložičeskom osveščennii“, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 16 (1985), 5–9.
- Schmid, Wolf, 2008: *Elemente der Narratologie.* (Zweite Auflage). Berlin, New York.
- Thomas Aquinas, 1949: *In Aristoteles libros. De sensu et sensato. De memoria et reminiscencia commentarum.* (Hrsg. R.M. Spiazzi.) Turin.
- Weinrich, Harald, 1964: „Typen der Gedächtnismetaphorik.“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* (1964), 23–26.
- Yates, Frances A., 2001: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare.* Berlin 2001.
- Žmegač, Viktor, 2001: *Krležini europski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu.* (Zweite Auflage), Zagreb.