Tihomir Engler, Tamara Turza-Bogdan, Andrijana Kos-Lajtman

Zlatko Krilićs Roman Krik (Der Schrei) als Allegorie zur Bewältigung des durch den Krieg hervorgerufenen Hasstraumas

Krieg und kriegerische Auseinandersetzungen begleiten den Menschen von Anbeginn an. Es ist ein Phänomen, dessen Überwindung nicht nur enorme wirtschaftliche, sondern auch soziale Kräfte beansprucht, nicht zu sprechen von den psychischen Folgen für die Betroffenen. In diesem Beitrag wird die Verarbeitung des Kriegstraumas in Zlatko Krilićs Jugendroman Krik (Der Schrei) analysiert, wobei das Augenmerk im Besonderen auf die Erzählstrategie und das didaktische Potenzial des Textes gerichtet sein wird.

Den Hintergrund der Analyse bildet die Frage, auf welche Weise Jugendliteratur Kriegserlebnisse vermitteln soll, um die Heranwachsenden bei der Bewältigung ihrer durch den Krieg verursachten Traumatisierung zu unterstützen. Diese Frage scheint umso dringlicher, da Krilić die im ehemaligen Jugoslawien stattgefundenen kriegerischen Auseinandersetzungen als Hintergrund der Romanhandlung gewählt hat. Zudem sind die Nachwirkungen dieses Krieges auch für die intendierten Leser weiterhin spürbar, weil es noch immer Familien und Gemeinden gibt, die an den Folgen dieses Krieges leiden. Die Bewältigung von Kriegsereignissen ist daher nicht nur wegen der Herstellung normaler Beziehungen zwischen den betroffenen Ländern aktuell, sondern auch in Bezug auf die Lebensgestaltung der Einzelnen in Nachkriegszeiten. Das zeigt sich auch in der kroatischen Kinder- und Jugendliteratur, in der sich eine Reihe von Autoren – darunter auch Zlatko Krilić – zu Wort melden, um den jungen Lesern die Kriegsursachen und -folgen zu vermitteln und somit an ihrer Integration in die Nachkriegsgesellschaft mitzuwirken versucht.

¹ Genaueres zur Entwicklung und zum Stellenwert der zeitgenössischen kroatischen jugendliterarischen Kriegsprosa vgl. Zima 2001 und Težak 1997.

Zlatko Krilićs Roman Krik (Der Schrei) als Aufruf zur Überwindung von Hass und Kriegstraumata

Zlatko Krilićs literarisches Werk

Zlatko Krilić, 1955 in Osijek geboren, ist ein kroatischer Autor, der mehrere Preise erhalten hat, darunter den in Kroatien hochangesehenen Ivana-Brlić-Mažuranić-Preis (1980) sowie den Grigor-Vitez-Preis (1982). Sein erstes Werk, die Geschichtensammlung Prvi sudar (Erstes Stelldichein), wurde 1979 veröffentlicht. Es folgten vier weitere Geschichtensammlungen, zwei Erzählungen, vier Romane und zwei Sammlungen von Kinder- und Jugendschauspielen. Für Erwachsene schrieb Krilić 1987 den Roman Živi pijesak (Treibsand). Darüber hinaus entwarf er Drehbücher für Rundfunk und Fernsehen bzw. Spiel- und Trickfilme. Krilić ist ebenfalls ein erfolgreicher Theaterregisseur; seine Theaterstücke sowie die Dramatisierungen seiner Romane werden auf zahlreichen Bühnen aufgeführt.

Krilićs literarisches Œuvre weist thematisch eine grosse Bandbreite auf: Sie reicht von den autobiographisch basierten Beschreibungen jugendlicher Alltagsszenen über humorvolle Schilderungen alltäglicher Jugendprobleme bis hin zur Behandlung tabuisierter Themen. Neben der thematischen Vielfalt sind für Krilićs Gesamtwerk die Einbeziehung komischer sowie fantastischer Elemente in realistische Rahmenhandlungen charakteristisch. Ein Beispiel dafür ist Krilićs frühe Erzählung Čudnovata istina (Wundersame Wahrheit, 1980), in der eine positive Einstellung gegenüber tragischen Schicksalen zum Ausdruck kommt. Krilićs Gesamtwerk wendet sich insbesondere an Heranwachsende, die er durch die Lektüre zur Reflexion über jugendspezifische und gesellschaftspolitische Probleme anregen möchte. Das gilt in besonderem Masse auch für den Roman Krik (Der Schrei).

Zum Aufbau des Romans Krik

Dass Krilićs Werk Krik (Der Schrei) ein Roman ist, dessen narratives Potential auf mehreren Erzählebenen entfaltet wird, geht bereits aus einem Interview des Autors hervor. Darin erklärt Krilić, dass es sich bei dem von ihm geplanten Werk um «eine Art von Kriegsmärchen [handele], das nach der biblischen Hiobsgeschichte konzipiert worden sei»³. Das bestätigen auch die im Roman enthaltenen Illustrationen, unter denen sich fünf Abbildungen von Buchseiten mit Brandspuren befinden. Sie entstammen offensichtlich der Bibel; einzelne

² Vgl. Hranjec 2006, 239.

³ Pilaš 1995, 199.

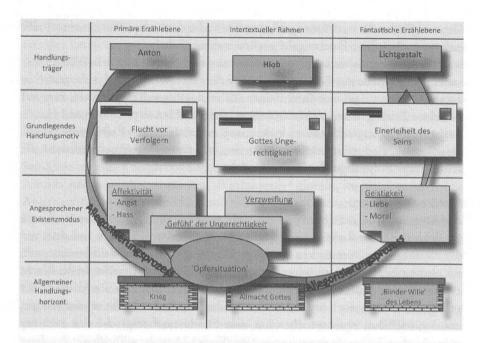


Abb. 1: Verflechtung einzelner Erzählebenen in Hinblick auf Handlungsträger, grundlegende Handlungsmotive, angesprochene Existenzmodi und allgemeine Handlungshorizonte.

Zitate sind durch Fettdruck hervorgehoben. Eine dieser Illustrationen ist dem Text vorangestellt, wodurch bereits in der Einleitung ein intertextueller Bezugsrahmen aufgebaut wird, der darauf hinzuweisen scheint, dass es sich um ein vielschichtig angelegtes Werk handelt.

Um diese Vielschichtigkeit zu erfassen, ist eine Zugangsweise zu wählen, die vor allem dieser offensichtlichen Polyvalenz des Textes Rechnung trägt. In diesem Zusammenhang ist auf das textnahe Verstehen und sein analytisches Instrumentarium zu verweisen, das auf der Anwendung von dekonstruktivistischen und hermeneutischen Verfahren beruht, mit deren Hilfe man die syntaktische und die semantische Substruktur eines literarischen Textes untersuchen kann, um auf diese Weise der semantischen Mehrdeutigkeit des Textes auf die Spur zu kommen. Dabei wird im Rahmen der dekonstruktivistischen Texterkundung nach grundlegenden Bedeutungskomponenten gesucht, mit deren Hilfe im Rahmen einer hermeneutischen Lesart (Leerstellen) bzw. (Irritationsstellen) zu

⁴ Genaueres zu einzelnen Schritten des textnahen Verstehens vgl. Engler 2006, 5-11.

Deutungsbündeln zusammengefügt werden, die dann den Aufbau einer oder mehrerer plausibler Deutungshypothesen ermöglichen.

Im Rahmen einer solchen Vorgehensweise entsteht ein textnahes (Be-)Beutungsraster, das im Falle des Romans Krik (Der Schrei) – wie in Abb. 1 dargestellt – darauf hinweist, dass es sich um einen mehrschichtigen Text handelt, dem auf einzelnen Erzählebenen nicht nur unterschiedliche Handlungsträger und Handlungsmotive eigen sind, sondern in dem auch unterschiedliche Existenzmodi bzw. Handlungshorizonte angesprochen werden, aus deren Zusammenspiel dann die semantische Polyvalenz des Textes entsteht.

Primäre Erzählebene

Auf der primären Erzählebene werden die Erlebnisse eines Jungen namens Anton geschildert. Dieser flieht aus seinem Heimatdorf in den Wald, um sich dort vor den Verfolgern⁵ zu verstecken. Auf dem Streifzug durch den Wald kommt er in ein niedergebranntes Dorf, wo er Unterschlupf und Nahrung findet. In der Nacht erscheinen auch dort die Verfolger, die das Dorf plündern. Versteckt im Keller gelingt es Anton jedoch unentdeckt zu bleiben. Im Keller findet er eine Lampe, aus der, nachdem er sie gerieben hat, eine Flamme aufsteigt, die sich zu einer menschlichen Lichtgestalt verfestigt. Von diesem Moment an begleitet ihn diese Lichtgestalt, die er immer wieder um Hilfe bittet, die ihm aber stets erwidert, sie könne ihn nicht einfach an einen anderen Ort bringen.

Durch den Wald weiterirrend gelangt Anton in ein anderes Dörfchen, das er von einem Baumgipfel aus gerade zu dem Zeitpunkt auskundschaftet, als seine Verfolger dort einfallen, um die einzige dort noch lebende Familie – Vater, Mutter und Sohn – zu verschleppen. Auf der Suche nach Essbarem geht Anton ins Haus der Familie, wo er zu Abend isst, um danach in der Scheune zu übernachten. In ein Gespräch mit der Lichtgestalt vertieft, bemerkt er nicht, dass die Verfolger die Scheune in Brand stecken. Im letzten Moment kann er den Flammen entkommen und in den Wald fliehen. Die Aussichtslosigkeit seiner Situation entlockt Anton einen Schrei, wodurch er die Aufmerksamkeit der Verfolger auf sich zieht. Anton kann sich retten, indem er sein Versteck – ein Erdloch – verlässt und sich in den Schein der Lichtgestalt flüchtet, wo ihn seine Verfolger nicht sehen können. Dort bleibt er bis zum Morgengrauen, als sich ihm eine grössere Gruppe von Menschen nähert. Diese sieht ihn «regungslos im Regen inmitten des gefährlichen Waldes steh[en], ein Ei in der Hand [haltend]»⁶. Die Gruppe nimmt sich des Jungen an, wodurch er endgültig gerettet wird.

⁵ Krilić 2005, 8.

⁶ Ebd., 134.

Die Romanhandlung wird aus der Er-Perspektive erzählt, wobei die Kommentare des heterodiegetischen Erzählers auf ein Minimum reduziert sind, so dass der Erzählfokus fast durchgängig auf die Hauptfigur konzentriert ist. Dieses narrative Verfahren wird durch drei stilistische Verfahren unterstützt. Zum einen beginnt der Roman in medias res: Der Leser wird mit Antons verzweifelter Flucht konfrontiert, wobei die genauen Gründe dafür nur angedeutet werden. Der konkrete Anlass zur Flucht, der genaue Ort der Handlung, und nicht zuletzt die Identität der Verfolger werden nicht benannt. Anstelle der unmittelbaren Schilderung von Kriegsereignissen steht die Darstellung ihrer Folgen, die in Antons panischer Angst vor den «Verfolgern»⁷ gipfeln, im Vordergrund. Die Angst geht dabei Hand in Hand mit dem Überlebensdrang des Jungen, der in ihm als Ver- und Gejagtem immer stärker aufsteigt und schliesslich derart überhand nimmt, dass eine rationale Sicht auf das Geschehen unmöglich wird. Zum anderen wird Antons Verzweiflung über die erlebten Gräueltaten auf der syntaktischen Ehene des Textes dedurch vermittelt, dass von der Tradition der

Zum anderen wird Antons Verzweiflung über die erlebten Gräueltaten auf der syntaktischen Ebene des Textes dadurch vermittelt, dass von der Tradition der Überschriften einzelner Abschnitte in Form prägnanter Zusammenfassungen abgewichen wird. Stattdessen werden die Überschriften durch einzelne Worte gebildet, mit denen die Kapitel scheinbar mehr oder weniger zufällig beginnen, wodurch die Wahllosigkeit und Zufälligkeit der dargestellten Ereignisse zusätzlich betont wird. Diese Auswahl der Kapitelüberschriften weist auf den Zerfall herkömmlicher menschlicher Existenz in der Situation eines Ver- und Gejagten hin, in der eine geordnete Lebensstruktur nicht mehr aufrecht zu erhalten ist. Das Leben zerfällt in Fragmente, was sich im Roman auch in Form einer fragmentarischen Textgestaltung niederschlägt, in der die Darstellung von Antons verwirrtem Geisteszustand dominiert, der nur noch Halt in seinem instinktiven Überlebensdrang findet.

Die Schwierigkeit, die Schrecken der Kriegsereignisse zu übermitteln, wird zum Dritten durch knappe, abbrechende Sätze vermittelt⁹, womit die Atemlosigkeit und Hilflosigkeit des sich auf der Flucht befindenden Jungen betont wird. Dank dieses beschleunigten Erzählrhythmus gewinnt die Darstellung der Ereignisse an Dramatik, wobei zugleich Antons Entwurzelung aus dem

⁷ Ebd., 8.

⁸ Vgl.: «3. Er verlangsamte ... Er verlangsamte seinen Schritt erst, nachdem er sich von dem Holzweg weit genug entfernt hatte.» (Ebd., 15) «6. Vor der Morgendämmerung ... Vor der Morgendämmerung geriet er in den Nebel.» (Ebd., 26).

⁹ Vgl.: «Alle waren aber Unmenschen, Verkörperung des Bösen. Sie bemerkten ihn nicht. Sie waren vorbeigegangen.» (Ebd., 13) «Ein Köper. Ein Leichnam. Der Leichnam eines Hundes oder von etwas anderem. Von etwas grösserem als einem Hund. Vielleicht eines Menschen.» (Ebd., 59)

heimatlichen Umfeld als Grundmerkmal seines Schicksals zunehmend in den Vordergrund rückt.

Aus der Verwendung der erwähnten stilistischen Verfahren ergibt sich eine maximale Fokussierung auf die Hauptfigur, wobei jedoch alle sozialen Koordinaten ausgespart bleiben. Wie schon erwähnt, wird der Handlungsort unbestimmt gehalten, so dass sich alles, fast wie in einem Märchen, in einem Wald abspielt, der überall sein könnte. Auch der Protagonist könnte irgendein Junge und die namenlosen Dörfer könnten irgendwelche durch den Krieg betroffenen Dörfer sein. Auch die Schilderung der Verfolger wird knapp gehalten: Anton bezeichnet sie durchweg als «Un-Menschen»¹⁰. In der Nacht seiner Flucht hört er sie vorbeigehen:

«Im Gebüsch liegend mit geschlossenen Augen konnte sich der Junge die Un-Menschen genau vorstellen. Als ob er sie sähe. Für ihn waren es Werwölfe mit blutrünstigen Augen und schlechten Zähnen, von Kopf bis Fuss behaart. Vielleicht ähnelten nicht alle Werwölfen, jener aber, der sich seinem Gedächtnis am meisten einprägte, sah gerade so aus. Aber alle waren Un-Menschen. Die Verkörperung des Bösen.»¹¹

In der zweiten Nacht, als die Verfolger ins Dorf kommen, um es zu plündern, und Anton sich im Keller versteckt, wird er beim Durchsuchen des Dorfes um ein Haar entdeckt. Es rettet ihn ein Schwein, das die Verfolger jagen und mit sadistischer Wolllust schlachten. Beim Abendessen betrinken sie sich mit Schnaps und «brüllen ihre Schlachtgesänge»¹². Die Mordlust der Verfolger kommt ferner zum Vorschein, als «die bärtigen Übeltäter»¹³ am Vorabend der dritten Nacht die Hunde aus dem Nachbardorf grundlos erschiessen.

In dem hier evozierten Feindbild scheint ein Stereotyp auf, das noch aus dem Zweiten Weltkrieg stammt und in der antifaschistischen Nachkriegsliteratur seine Verfestigung erfuhr. Es handelt sich um das Bild der «Tschetniks», Mitglieder der serbischen Armee im Zweiten Weltkrieg sowie serbischer Freiwilligenkorps in den 1990er Jahren. In diesem «Bild» erscheinen die Serben als Plünderer, stets mit wilden Bärten und betrunken ihre Schlachtgesänge singend, wobei sie mit ihren brutalen, oftmals sadistisch motivierten Morden die Zivilbevölkerung in Angst und Schrecken versetzten. Krilić bedient sich dieses Stereotyps, hält es aber ganz minimal und funktional: Zum einen werden die Gräueltaten nur insofern erwähnt, um Antons Angst zu motivieren; zum anderen fungieren die Beschreibungen der

¹⁰ Ebd., 13. Es handelt sich hier um eine wörtliche Übersetzung des kroatischen Wortes «necovjek», das im Kroatischen und einen Menschen bezeichnet, der über kein Mitgefühl verfügt, d. h. einen Menschen der schlimmer als ein Barbar oder ein unbarmherziger Mensch ist.

¹¹ Ebu.

¹² Ebd., 74.

¹³ Ebd., 102.

Täter im Text als feststehender Topos, der eigentlich für alle Kriegsverbrecher stehen könnte.

Zugleich wird mit der Bemerkung des Erzählers, dass «jener aber, der sich seinem Gedächtnis am meisten einprägte, gerade so aus[sah]»¹⁴, auf die Hintergründe verwiesen, auf denen solche Feindvorstellungen entstehen: Es handelt sich – wie in Antons Fall – um Einzelereignisse, die sich infolge des erlittenen Leids und der daraus entstehenden Angst- und Hassgefühle zu solchen Feindbildern verdichten. Diese Feindbilder werden dann in toto auf ein Kollektiv bezogen, als ob es sich um «Tatsachen» handelt, die ungeachtet ihres eigentlichen Wahrheitsgehalts für alle Feinde gelten, indem man diese generell als sadistische Mörder wahrnimmt. Durch die Bemerkung des Erzählers wird das in Anwendung gebrachte Stereotyp zwar abgemildert, die Tatsache aber, dass diejenigen, die morden, «die Verkörperung des Bösen [bzw.] «Un-Menschen»¹⁵ sind, bleibt jedoch bestehen.

Dabei liegt das Hauptmotiv des Romans auf der primären Erzählebene darin, wie man solchen Unmenschen entkommen kann, d. h. wie man als Opfer von Kriegsereignissen sein eigenes Leben retten kann. Aus diesem Motiv entspringen sowohl Antons panische Angst als auch seine sich daraus ergebenden Hassgefühle. Die Verknüpfung dieses Motivs mit Antons wunderbarer Rettung am Ende des Romans ergibt sich jedoch nicht unmittelbar aus der primären Erzählebene, sondern vor allem durch die intertextuellen Bezüge des Romans, die im Zusammenspiel von Text und Bild entstehen.

Intertextuelle Bezüge

Die intertextuellen Bezüge des Romans werden vor allem durch die Abbildungen verkohlter Seiten – eindeutig die Überreste einer Bibel – hergestellt, die Anton im Dorf findet, wobei eine dieser Abbildungen der Geschichte vorangestellt ist. Auf den Abbildungen befinden sich Zitate aus dem Buch Hiob (Hiob 18, 18–20 sowie 38, 19), den Büchern Moses (Gen. 1, 1–4; Lev. 3, 2–5) und dem Psalm 104.

Die Zitate kommen nur in Bildform vor und werden im Text selbst nicht erwähnt. So scheinen sie auf den ersten Blick nur Illustrationen zum Text zu sein, was aber so nicht zutreffend ist. Die primäre Erzählebene ist nämlich vollständig auf diese intertextuellen Bezüge abgestimmt, die wiederum nicht nur als Mittel der Transponierung des Erzählten ins Wunderbar-Fantastische dienen, wodurch am Ende die Ausweg- und Aussichtslosigkeit von Antons Situation aufgelöst wird, sondern sie bestimmen auch das gesamte Erzählgerüst des Romans und eröffnen auf diese Weise eine weitere, eine allegorische Ebene der Handlung.

¹⁴ Ebd., 13.

¹⁵ Ebd.

Das erste Zitat («Er wird vom Licht in die Finsternis vertrieben [...]») verweist sowohl auf das Schicksal von Anton als auch auf jenes von Hiob. Der biblische Hiob verliert trotz seiner gottgefälligen Lebensweise sein Hab und Gut sowie seine Familie, er fühlt sich von Gott ungerecht behandelt, so wie Anton mit seinem Schicksal im Krieg hadert. Wie Hiob ist auch er ohne Heim bzw. ohne Eltern – sie wurden ermordet – zurück geblieben. Auf sich allein gestellt, gerät er zunehmend in dieselbe Lage wie der wehklagende Hiob, der an der Gerechtigkeit Gottes verzweifelt, weil er am eigenen Leib erleben muss, wie anstatt der Übeltäter Unschuldige bestraft werden. Beiden Figuren gemeinsam ist die zentrale Frage, wie es dazu kommen kann, dass im irdischen Leben unschuldig gelitten wird, während die Schuldigen davonkommen. Es ist die Frage nach den Grundlagen jeglicher Gerechtigkeit. Diese Frage möchte Hiob an Gott richten, um ihm zugleich seine eigene Unschuld zu beteuern. Er kann es aber nicht, weil Gott unsichtbar bzw. transzendent ist, so dass er mit seiner Frage allein bleibt, wie auch Anton auf seiner Flucht durch den Wald allein ist.

Dieser Verslechtung von Bibelzitaten mit der Handlung des Romans scheint eine polyvalente Funktion zuzukommen. Zum einen wird durch die Verschmelzung der beiden Figuren in ihrem Streben nach Gerechtigkeit der Protagonist gleichsam entindividualisiert. Anton wird durch die implizite Verknüpfung mit Hiobs Schicksal nicht nur, wie auf der primären Erzählebene, zum Sinnbild der in Kriegszeiten leidenden Jugend, sondern auch zur Symbolfigur aller unschuldig Leidenden, die nach den Ursachen ihres Leidens suchen, um somit ihre psychische Integrität bewahren zu können.

Damit verknüpft wird zum anderen der Horizont angesprochen, aus dem heraus das zu erduldende Leiden des Unschuldigen erwächst. Im Falle von Hiob ist das der göttliche, metaphysische Horizont. Dieser stellt für den Menschen ein unergründbares Phänomen dar, das aus seiner Transzendenz das irdische Leben bestimmt, selbst aber unbestimmbar bleibt. Die Zitate aus den Büchern Moses scheinen darauf hinzuweisen, dass es sich im Falle dieses metaphysischen Horizontes um ein Urphänomen handelt, das nicht nur alles geschaffen hat, sondern auch über alles nach eigenem, dem Menschen nicht fassbaren Massstab richtet, ohne dafür Erklärungen abgeben zu müssen. Es ist ein Phänomen, das darüber hinaus mit voller Wucht ins menschliche Leben einbricht, darin unlöschbare tiefe Spuren hinterlässt, wofür niemanden anzuklagen ist. Eine solche alttestamentarische Vorstellung von der Allmacht Gottes scheint auch der Kriegserfahrung von Anton zu Grunde zu liegen: Wie Hiob wird auch er aus der Alltagsnormalität herausgerissen, d. h. es wird ihm durch den Verlust seines Heims und seiner Eltern ein unermessliches Leid angetan, ohne dass er dafür einen rationalen Grund ausmachen bzw. Schuld bei sich selbst finden kann.

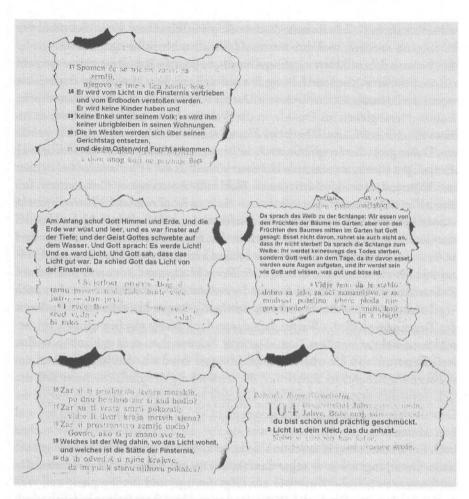


Abb. 2: Bibelzitate, geordnet in der Reihenfolge ihrer Abbildung im Roman.

Auf Grund dieser Verflechtung zwischen Bibelzitaten und der Handlung des Romans erscheint der Krieg als ein metaphysisches Phänomen, das in Form höherer Gewalt ins menschliche Dasein einbricht, wobei seine Herkunft unbestimmbar bleibt, bzw. ähnlich dem Handeln des alttestamentarischen Gottes keinen rationalen Massstäben folgt. Dieses Phänomen bricht jedoch derart gnaden- und wahllos in das Alltagsleben der Menschen (Anton) herein, dass man demgegenüber – wie Hiob – völlig machtlos ist. Als einzige Konsequenz bleibt die Verzweiflung über die Ungerechtigkeit und Unbarmherzigkeit des Lebens. Aus dieser Verzweiflung heraus scheinen in der Bibel Hiobs Wehklagen zu resultieren. Aus ihr heraus

wandelt sich in Kriliés Roman Antons Angst in Hass und zwar nicht nur den Verfolgern, sondern, weil ihm niemand hilft, allen Menschen gegenüber.¹⁶

Aus einem solchem Referenzrahmen heraus, in dem die Kriegsereignisse als nicht rationalisierbare Machtentfaltung des metaphysischen Horizonts erscheinen, worin der Mensch allein durch sein Dasein eingetaucht ist, erfolgt zum dritten Antons Herabgleiten ins Dunkle, in die Welt des Hasses. Entwurzelt wie er ist. leitet ihn nur noch sein Überlebensdrang, sein Wille, das nackte Leben zu retten. Dabei gerät der Junge mit etwas in Berührung, das in seiner Strukturierung demjenigen ähnelt, was Emanuel Lévinas einmal als das «Elementale» bezeichnet hat. Während seines Umherirrens im Wald stillt Anton seinen Durst einem Tier ähnlich in einem Bach¹⁷, um sich dann - bis zum Kopf mit Laubblättern bedeckt - zwischen Wurzeln eines Baumes schlafen zu legen. Aus dem Schlaf weckt ihn ein Geräusch: Es ist ein Igel, der in ihm den Hunger aufkommen lässt, so dass er «wie ein hungriger Wolf um sich blickte und erwartete, dass ihn sein Hunger irgendwelche essbaren Blätter oder Wurzeln erkennen könnte, irgendwelche Kräuter, die man kauen kann, Beeren. Irgendetwas»18. Da fällt ihm ein, dass auch «Igel essbar sind»19. Aber nachdem er den Igel gefangen hat, erkennt er die Angst des Tieres, sein «hilfloses Warten darauf, was der Stärkere machen wird»²⁰. Unentschlossen steht er vor dem Tier: «Der eine Teil von ihm, dem er glauben wollte, weil dieser um sein Überleben kämpft, drängte ihn dazu, den Igel zu töten, um selbst zu überleben. Der andere Teil, der schwächere, der kindliche, jener Teil, der sich davor fürchtete, dass man ihm Gleiches antun könnte, geriete er nur in die Gewalt eines Stärkeren, erlaubte ihm es nicht.»21 Da streckte sich der Igel aus und betrachtete neugierig den Jungen, was «in ihm das abgestorbene Kind erwachen liess. Er lächelte, obwohl er schon sehr lange keine Gelegenheit mehr dazu gehabt hatte. Dem Jungen war es sogar danach, ihn zu kitzeln, mit ihm zu spielen. Da entflammte in ihm die Wut»22, er erschlägt den Igel und isst ihn gierig auf, weil er weiss, «dass das die einzige Weise ist, um zu überleben. Später wischte er mit den Blättern das Blut von den Händen ab.»23

Es ist eine der erste Szenen, in denen Anton, vom unbedingten Überlebenswillen getrieben, auf die animalische Ebene zurückfällt, zur Inkarnation eines Lebens

¹⁶ Vgl.: «Er hasste die Un-Menschen, weil sie ihn jagten und ihm Übel antun wollten, hasste aber auch die Menschen, weil sie ihm nicht halfen, sich vor den Verfolgern zu retten» (ebd., 31).

¹⁷ Vgl. ebd., 16.

¹⁸ Ebd., 21.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., 22.

²¹ Ebd., 24.

²² Ebd.

²³ Ebd., 25.

wird, das nur noch den Kampf ums Überleben kennt. Auf der primären Erzählebene erwächst aus solchen Szenen die Dramatik des Geschilderten, die von der Frage getragen wird, ob das dem Jungen auch gelingen wird. Parallel dazu scheint sich jedoch im Hintergrund des Erzählten Antons Abstieg in den Horizont des «Elementalen» als metaphysische Kulisse des vom Überlebensdrang durchzogenen Lebens abzuspielen.

Dieses «Elementale» beschreibt Emmanuel Lévinas in seinem Werk Totalität und Unendlichkeit, wenn er die Frage nach der Art und Weise stellt, wie «die Dinge uns [...] zukommen»²⁴. Diese, führt Lévinas aus «heben sich in einem Milieu ab, aus der man sie herausgreift», einem Milieu, das «in Erblosigkeit fusst, im gemeinsamen Gut oder Boden, die wesentlich «niemandem» gehören können: das sind Erde, Meer, Licht. Jede Relation oder Besitz entsteht innerhalb des Nicht-Besitzbaren, das umfasst und enthält, ohne enthalten oder umfasst werden zu können. Wir nennen es das Elementale.»²⁵ Demzufolge ist das «Elementale» Inhalt ohne Form»²⁶, so dass man ihm gegenüber kein Aneignungsverhältnis wie etwa bei den Dingen entwickeln kann, sondern «man badet in ihm durchtränkt»²⁷. Das aber, was das «Elementale» in seinem Durchdringen dem Menschen anbietet, ist

«Genuss als Kehrseite der Realität, die Kehrseite ohne Ursprung in einem Seienden, obwohl es sich in der Vertrautheit – des Genusses – so anbietet, als hielten wir uns in den Eingeweiden des Seins. Daher können wir sagen, daß das Element uns von nirgends angeht. Die Ansicht, die es uns bietet, bestimmt keinen Gegenstand, bleibt vollständig anonym. Es ist Wind, Erde, Meer, Himmel, Luft. [...] Es handelt sich nicht um ein Etwas, um ein Seiendes, das sich der qualitativen Bestimmung widersetzt. Die Qualität zeigt sich im Element als solches, das nichts bestimmt.»²⁸

Damit wird bei Lévinas ein metaphysischer Horizont angesprochen, der in seiner qualitativen Bestimmung nicht spezifizierbar ist, der aber dennoch die Qualität aller Erscheinungen überhaupt erst ermöglicht. Dabei wird die Verwendung jeder Sache durch einen bestimmten Genuss begleitet und der Lebensgenuss selbst liegt «in interesselosen Freude am Spiel. Leben heißt, trotz der Finalität und der Spannung des Instinkts spielen, leben heißt von etwas leben, ohne daß dieses Etwas den Sinn eines Ziels oder eines ontologischen Mittels hätte, [...] mit vollen Händen die Nahrung ergreifen, die Welt als die Welt der Reichtümer in Empfang anzunehmen, ihr elementales Wesen aufzusprengen und zu entfalten»²⁹. Demzufolge

²⁴ Lévinas 1987, 185.

²⁵ Ebd., 184 f.

²⁶ Ebd., 185.

²⁷ Ebd., 185 f.

²⁸ Ebd., 186 f.

²⁹ Ebd., 189 f.

stellt der Lebensgenuss eine Angelegenheit der Begegnung mit «Elementalem» dar, das auf uns in seiner Undifferenziertheit «wie eine Welle [zuströmt], die alles verschlingt, mitreißt und in der ich versinke»³⁰. Dabei geniessen wir «diese Welt von Dingen, als seien es reine Elemente, reine Qualitäten ohne Träger, ohne Substanz»³¹. Dieser Genuss des Menschen im «Elementalen» gründet nach Lévinas auf menschlicher «Sinnlichkeit», die nicht der Ordnung der Gedanken gehört, sondern «zur Ordnung des Gefühls, d. h. zum Bereich der Affektivität, in der der Egoismus des Ich sich bebend erhebt»³².

Ein solcher Zustand des egoistischen Bebens scheint Anton während seines Umherirrens durch den Wald als Folge der Entwurzelung aus gewohnter sozialer Umgebung durch die Kriegsereignisse eigen zu werden, so dass er zitternd um sein Leben in der aufgezwungenen Abgeschiedenheit des Waldes in den elementaren Naturzustand zurückfällt. Darin wird er einem Tier ähnlich, das nichts anderes kennt als seinen Überlebenswillen. Das einzig ihm Verbliebene ist gerade das bebende Ich, das es jetzt zu retten gilt. Um das zu erreichen, sind alle Sinne zu mobilisieren, d. h. die Affektivität des Ichs aufs Höchste zu steigern. Das ist aber nur dann möglich, wenn die paralysierende Angst in jenes Gefühl umschlägt, das das bebende Ich vor dem Verschwinden im «Elementalen» als einer alles umschlingenden und vernichtenden Macht, die sich jetzt auch über sein Ich beugt, retten kann. Ein solches Gefühl ist der Hass, der Anton - durch die Ausweglosigkeit seiner Lage motiviert - die Kraft verleiht, auf seiner Flucht durch den Wald auszuharren. Das Problematische daran ist aber, dass man, lässt man sich ausschliesslich von Hassgefühlen leiten, nur immer tiefer in den elementar-animalischen Lebenszustand versinkt, bis man zuletzt, um zu überleben, alle humanen Züge ablegt und somit ganz Tier wird, das nur den instinktiven Lebensäusserungen gehorcht. Einen solchen Weg scheint Anton einschlagen zu wollen, ohne sich darüber bewusst zu sein, dass ein nur durch den Überlebensdrang geleitetes Leben zugleich den Tiefpunkt eines Lebens darstellt.

Zu diesem Tiefpunkt gelangt auch Hiob in seinen Wehklagen, in denen er Gottes Ungerechtigkeit anklagt. Insofern scheint beiden Gestalten das Bestehen auf der Affektivität des bebenden Ich gemeinsam zu sein, den sie als einzigen Massstab aller Dinge ansetzen und von dem aus sie den Vorwurf erheben, dass ihrem Ich keine Gerechtigkeit widerfährt. Es ist eine vollkommen auf das eigene Ich bezogene Einstellung, über die sich Anton – wie auch Hiob einst in

³⁰ Ebd., 191.

³¹ Ebd., 192.

³² Ebd., 195.

der Bibel – zunächst nicht bewusst ist. Insofern scheint das Hauptmotiv der intertextuellen Bezüge des Romans auf die Hiobsgeschichte darin zu liegen, die Unbegründbarkeit des Gefühls der erfahrenen Ungerechtigkeit zu betonen, von dem aus man das eigene Leid als unermesslich und ungerecht empfindet. Dass es sich dabei um eine sehr verkürzte Auffassung der menschlichen Existenz handelt, darüber wird Anton auf der fantastischen Erzählebene in Form eines Motivbündels belehrt, in die sowohl die primäre Erzählebene als auch die intertextuellen Bezüge des Romans münden.

Die fantastische Ebene des Romans

Die fantastische Ebene der Handlung wird durch die Lichtgestalt aus der Lampe eröffnet, die Anton durch Reiben hervorlockt. Auf Antons Vorstellung, es handele sich um eine Figur aus 1001 Nacht, erwidert die Lichtgestalt:

«Man könnte behaupten, ich sei ein Riese. Ich habe viele Namen, meistens werde ich Licht genannt. [...] Ich lebe überall. Ich bin überall um dich herum und sogar in dir. [...] In letzter Zeit bin ich jedoch nur klein in dir, sehr klein. Beinahe bin ich schon erloschen. Deshalb freut es mich sehr, dass du mich gerufen hast. Vielleicht gelingt es uns, dich zu retten.»³³

Auf Antons Bitte, das Licht solle ihn «sofort an einen anderen Ort bringen, weit weg von hier, [...] wo es keine Übeltäter gibt und wo ihm keine Gefahr droht»³⁴, erwidert die Lichtgestalt: «Ich kann es nicht. [...] Und selbst wenn ich es könnte, so würde dich das nicht retten. Du würdest den ganzen Hass, die ganze Dunkelheit, die sich in dir angesammelt hat, mitnehmen.»³⁵ Dass er gefangen und misshandelt werde, sei – so die Lichtgestalt – nicht das Schlimmste, denn «ihr Opfer zu werden ist weniger schrecklich, als ihnen ähnlich zu werden»³⁶. Gerade dieser Gefahr ist Anton jedoch ausgesetzt, was auch seiner zornigen Antwort zu entnehmen ist:

«Wie wirst du mir dann helfen? Wirst du sie totschlagen!? Zerstückeln! Im Jungen entflammte der Durst nach Rache. Er wollte die Feinde in panischer Angst erblicken. Ihre Gesichter sehen, wenn sie sich quälten. Er wollte ihnen alles das antun, was sie den Menschen antaten, so dass sie auch das Gefühl des Entsetzens verspürten.

Wirst du sie totschlagen, redete der Junge voll Wollust weiter, und dazu noch in ihre Herzen einen Pflock schlagen, so dass diese Vampire nie wieder zurückkehren?»³⁷

³³ Krilić 2005, 82.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., 83.

³⁷ Ebd.

Anstatt an Rache zu denken, entgegnet die Lichtgestalt, solle sich Anton «zuerst darum bemühen, ein Mensch zu werden. Nur Menschen können gegen Unmenschen kämpfen. Nur diejenigen, die dem Lichte angehören, können diejenigen, die der Dunkelheit angehören, besiegen.» Enttäuscht darüber, dass er nicht sofort gerettet wird, wirft Anton die Lampe zunächst weg, um sie am nächsten Tag auf seiner Flucht durch den Wald doch mitzunehmen.

In der dritten Nacht ruft er die Lichtgestalt erneut aus der Lampe. Auf Antons Fragen antwortend, behauptet sie, sie sei «kein Gott, jedoch dem Herrn lieb. [...] Ich bin die Frucht seiner ersten Worte. Wie ich ihm lieb bin, so ist ihm auch jeder lieb, der mich in sich trägt.»³⁹ Zwar «gibt es keinen Mächtigeren als mich, jedoch bin ich nur ein Teil des Lebens, nichts über dem Leben»⁴⁰, das aber ohne Licht nicht existieren könne. Selbst die Dunkelheit bedarf des Lichts. Auf Antons Hinweis, das Licht müsse doch stärker als die Dunkelheit sein, stellt die Lichtgestalt fest: «Die Dunkelheit und ich bekämpfen uns nicht, wir kämpfen nie darum, wer stärker ist. Wir existieren in Harmonie. Wir sind zwei Seiten ein und desselben. Wir sind dasselbe.»⁴¹ Das einfachste Sinnbild dafür sei der Tag- und Nachtwechsel, der ohne Kampf stattfinde:

«So bestehen auch Dunkelheit und Licht in den menschlichen Herzen als Wahlmöglichkeiten. Gäbe es die Dunkelheit nicht, gäbe es auch das Licht nicht. Gäbe es das Böse nicht, so gäbe es auch das Gute nicht. Die Dunkelheit und ich bekämpfen uns nicht, nur die Menschen, die die Dunkelheit oder mich gewählt haben, bekämpfen sich. Es ist die Folge ihres Wunsches, dass sie wählen können. [...] Gott hat eingesehen, dass ich das Gute bin, dass ich mich von der Dunkelheit unterscheide, und dennoch löschte er die Dunkelheit nicht aus [...]. Adam und Eva führte er in mein Heim hinein, das Heim des Lichtes, das dir als Paradies bekannt ist. Dort wusste man nichts von der Dunkelheit, wusste man nichts vom Bösen. Indem sie den verbotenen Apfel kosteten, entschieden sie sich nicht für die Dunkelheit, für das Böse, sondern nur dafür, die Dunkelheit und das Böse kennen zu lernen, um das Recht zu erwerben, wählen zu können. Ob sie der Dunkelheit oder dem Licht gehören möchten. Alle ihre Nachkommen haben das Recht und die Möglichkeit zu dieser Wahl. Du kannst wählen. Wenn du nur das Gute kennen würdest und nie Böses kennen gelernt hättest, so könntest du nicht wählen.»⁴²

Gottgefällig sei der Mensch, «der durch seinen eigenen Willen ins Heim des Lichtes zurückkehrt, wohin er [Gott, Anm. der Vf.] die ersten Menschen hin-

³⁸ Ebd., 84.

³⁹ Ebd., 117.

⁴⁰ Ebd., 118.

⁴¹ Ebd., 121.

⁴² Ebd.

führte, die er geschaffen hat»⁴³. Für Anton zählt jedoch nur das, «wohin ich gehe, was ich essen werde. Wie ich es vermeiden kann, dass man mich fängt. Alles andere ist Schwachsinn.»⁴⁴ Dieser «Schwachsinn» ist jedoch sein eigener Überlebensdrang, der sich an sein Ego festklammert, so legt es ihm die Lichtgestalt dar, indem sie behauptet: «Vor dir lebten so viele Milliarden Menschen. Sie wurden geboren, starben auf natürliche Weise oder wurden ermordet. Sie alle sind ein Teil deines Weges. Du selbst bist natürlich einmalig. Dich beschäftigen Alltagssorgen. Du musst jedoch wissen, dass jeder von ihnen einmalig war. Jeder hatte seine Sorgen.»⁴⁵

Die Behauptung der Lichtgestalt assoziiert Schopenhauers Vorstellung vom metaphysischen Horizont des menschlichen Daseins als blindem Willen, der aus seinem Überschuss Individuen in die Welt der Erscheinungen entlässt, um sie dort gnadenlos wieder zu verschlingen. 46 Dabei handelt es sich um einen Horizont, der undurchbrechbar und aus dem kein Entfliehen möglich ist. Alle Wesen wären demzufolge als Erscheinungen nur Produkte dieses blinden Willens, der jenseits irgendwelcher moralischen Einstellungen seinen Totentanz veranstaltete.

Versteht man diese Romanstelle als eine mehr oder weniger bewusst ins Metaphysische gewendete Deutung des menschlichen Daseins im Sinne von Schopenhauer, dann ist darin ein weiterer Schritt im Hinblick auf die Verallgemeinerung von Antons Schicksal zu erblicken: Dieser steht damit nicht nur, wie es die primäre Erzählebene darstellt, für das Leiden der Jugend in Kriegszeiten bzw. wie auf der Ebene der intertextuellen Bezüge für das ungerechte Leiden des Menschen. Vielmehr wird er zur Symbolfigur des Leidens aller geborenen bzw. sterblichen Wesen als kurzlebiger Einzelerscheinungen. Als solche muss Anton jetzt seinen Weg aus dem blinden Toben des metaphysischen Horizonts finden, der ihn in Form von Kriegsereignissen zu verschlingen droht, indem er ihn auf die elementar-animalische Lebensstufe zurückwirft.

Es ist die Lichtgestalt, die Anton schliesslich den Weg zur Rettung aufzeigt. Die Gleichartigkeit und zugleich die einmalige Vielfalt der menschlichen Individuen demonstriert sie Anton, indem sich ihr weisses Licht in Regenbogenfarben auflöst. Darin habe jede Farbe ihre Stelle und sei ein einmaliges Wunder, das aber sinnlos vergehe, wenn es den Weg zu seiner Grundlegung nicht finde, denn «wozu die Schönheit meiner Farben, wenn die Augen geschlossen sind?

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., 122.

⁴⁶ Vgl. Schopenhauer 1977, 175-178.

Wozu die Schönheit des Guten, wenn das Herz sie nicht akzeptiert?»⁴⁷ Gerade die Schönheit des Guten, und d. h. das Herausbilden einer eigenen moralischen Einstellung trotz des irrationalisierbaren Leides und trotz allen Übels in der Welt, scheint das zu sein, was Anton als seine Rettung zu akzeptieren hat. Das geschieht auch, nachdem ihm die Lichtgestalt empfohlen hat, «den Weg der Sonne zu gehen, [...] die Dunkelheit zu meiden»⁴⁸.

Auf diese Weise wird Anton vom unbarmherzigen, durch seinen Überlebenswillen angestachelten Igelmörder zu einem Wesen, das das Leben trotz allem zu schätzen beginnt, indem es sein eigenes Leiden immer mehr auf andere Lebewesen projiziert: Durch das Erwachen des Mitgefühls mit dem Schwein bzw. Huhn im ersten Dorf sowie mit der verschleppten Familie im zweiten Dörfchen überwindet Anton schrittweise seine zuvor auf das eigene Leid fokussierte Sicht des Lebens. Eine der ersten Szenen, in denen sich Antons Wandlung abzeichnet, ist jene, in der er «ein weisses, frisches Ei in einem Nest aus Asche»⁴⁹ entdeckt: «Er beschloss, es nicht aufzuessen, [...] und, sofern er sich rettet, wird er zulassen, dass dem Ei neues Leben entschlüpft. Weil dieses Ei, dachte er, das einzige aus diesem Dorf ist, was noch immer die Hoffnung in sich trägt, neues Leben zu gebären.»⁵⁰

Als er im zweiten Dorf nach der Verschleppung der Familie in deren Küche kommt, findet er dort den Tisch für drei Personen gedeckt. Er wäscht sich, zieht seine nasse Kleidung aus und breitet diese sorgfältig über den Küchenherd aus, um «die festliche Kleidung»⁵¹ des verschleppten Jungen anzuziehen. Er setzt sich an den Tisch, wobei er aus dem Schrank noch einen Teller für sich herausnimmt. Er will «keinen der Hausbewohner von seinem Platz vertreiben»⁵², denn er «versucht die Würde dieser drangsalierten Familie zu bewahren und zugleich zum letzten Mal seine eigene Familie zu spüren. Sich von ihr zu verabschieden.»⁵³ Nachdem er das Vaterunser zu Ende gebetet und sich bekreuzigt hat, füllt er zuerst die Teller der vertriebenen Familienmitglieder mit Maisknödeln, um sich danach selbst zu bedienen. Das wiederholt er mehrmals und ist dabei bedacht die Anstandsregeln strengstens zu beachten wie bei einem Ritual, durch dessen Einhaltung er seine Zugehörigkeit zum zivilisierten Teil der Menschheit bekundet. Noch immer hungrig greift er nach dem Brot, ohne die den anderen Familienmitgliedern

⁴⁷ Krilić 2005, 123.

⁴⁸ Ebd., 87.

⁴⁹ Ebd., 89.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., 108.

⁵² Ebd., 109.

⁵³ Ebd.

zugeteilten Portionen anzurühren. Erst nachdem er gesättigt ist, besinnt er sich der eigenen Eltern, die nicht mehr am Leben sind:

«Anton gelang es erst jetzt, nach dem Abendessen, mit ihnen im leeren Haus mit demselben Schicksal wie dem ihrem, sich von ihnen zu verabschieden. Er fühlte weder Wut noch Hass auf diejenigen, die sie ihm entrissen hatten. Er fühlte keine Einsamkeit. Selbst die Angst war von ihm gewichen. Alles, was er verspürte, war die übergrosse Liebe zu seiner Mutter und zu seinem Vater. So hat er sie, unwissend, wo sie liegen, vielleicht sogar auf jener Kadaverstelle, mit höchsten Ehren begraben. Eine grössere Ehrbezeugung als die Liebe kann es nicht geben. [...] Er liebte sie und in diesen Augenblicken verspürte er keinen Hass auf irgend jemanden.»³⁴

Nachdem seine Kleidung getrocknet ist, zieht Anton sich um und verlässt das Haus, um in der Scheune zu übernachten. Während seiner rituellen Mahlzeit, die den Charakter eines Abendmahls getragen hat, scheint Anton seine endgültige Wahl getroffen zu haben: Er will nicht nur das Leben achten, sondern es ungeachtet der Tatsache, ob es Leid oder Freude mit sich bringt, auch in Ehren halten. Denn die Würde (und Ehre) ist dasjenige, worin das menschliche Dasein inmitten des unendlichen Stromes des aus dem metaphysischen Horizont Zuströmenden seine Berechtigung findet und wodurch sich der Mensch aus dem elementaren Horizont der Lebensaffektivität hervorhebt.

Der Weg zur Erlangung der Menschenwürde ist gerade jener Weg, auf den die Lichtgestalt Anton als Movens seiner moralischen Rettung immer wieder hinweist. Dieser Weg kann eingeschlagen werden, indem man das Gute, d. h. die moralische Dimension des eigenen Daseins, sich immer wieder vor Augen führt. Dass Anton sich endgültig für diesen Weg entschieden hat, bekundet er im Ritual des Abendmahls: Dort setzt er durch sein Verhalten gegenüber den abwesenden Hausbewohnern ein Zeichen dafür, dass die Würde anderer sogar bei ihrer Abwesenheit zu achten sei. Nur so scheint er im Stande zu sein, die durch das Kriegstrauma hervorgerufenen Angst- und Hassgefühle endgültig abzulegen und zu einem humanen Lebewesen zu werden, das nicht aus Selbstsucht, sondern aus Liebe und d. h. aus Sympathie und Toleranz gegenüber anderen Lebewesen zu handeln weiss. Insofern ist Anton nach dem Abendessen bereit, auch den letzten Akt seiner Wandlung zu vollziehen: Sich der Obhut der fantastischen Lichtgestalt mit vollem Vertrauen in die Richtigkeit seiner Entscheidung zu überantworten, um auf diese Weise endgültig gerettet zu werden.

Krik (Der Schrei) als Allegorie des Aufbaus moralischer Dimensionen des menschlichen Daseins

Wie bereits erwähnt, ist das Erzählen im Roman auf mehreren Ebenen angelegt. In der ersten Romanhälfte steht die primäre Erzählebene im Vordergrund, deren Mittelpunkt die mimetische Darstellung von Antons drangvoller Situation bildet. Diese Erzählweise wird stellenweise durch naturalistische Schilderungen grausamer Szenen wie jene der Entdeckung einer Leiche im Brunnen⁵⁵ oder des blutigen Abendessens der Verfolger⁵⁶ ergänzt. In der zweiten Hälfte – ab Antons Entdeckung der Lampe mit der Lichtgestalt – erfolgt der Einbruch des Fantastischen, wodurch die bis dahin streng mimetisch gehaltene Erzählung durchbrochen wird. Den Höhepunkt der fantastischen Erzählebene bildet die wunderbare Rettung des Jungen, indem dieser in das Licht hineinsteigt und sich so vor seinen Verfolgern rettet.

In der Romanstruktur hat dieser Einbruch des Fantastischen keineswegs eskapistische Funktion, wie es öfters in fantastischen Jugendromanen der Fall ist. Im Gegenteil kommt den fantastischen Elementen durch die Verbindung mit den anderen Erzählebenen eine gänzlich andere Funktion zu. Zum einen stellen sie auf der primären Erzählebene die einzig mögliche Lösung der geschilderten Situation dar: Liest man nämlich Antons Einkesselung auf der Waldlichtung als mimetische Abbildung einer realen Situation, so ist festzuhalten, dass es in einer solchen Situation keine rational nachvollziehbare Rettung geben kann. In der Realität wäre der Junge mit Sicherheit gefunden und gefangengenommen worden. Insofern erzwingt schon die Auflösung von Antons aussichtsloser Situation den Einschub fantastischer Elemente, wodurch dann auf der primären Erzählebene ein positiver Ausgang der Handlung auch plausibel erscheint. Zum anderen wird durch diesen Einschub die primäre Erzählebene mit dem biblischen intertextuellen Rahmen verbunden, auf den sich der Autor mit Hilfe von Abbildungen angekohlter Buchseiten bezieht. Durch die Lichtgestalt wird nämlich Hiobs Situation als menschliche Ursituation mit Antons Kriegsschicksal verbunden, indem sie sich auf die Zweifel des Jungen an der Gerechtigkeit in der Welt einlässt und ihm die Herkunft seines Leidens erklärt. Durch diese offen markierten Bezüge auch auf das Paradies¹⁷ wird der Leser aufgefordert, sich Fragen zur Parallelität der Schicksale von Hiob und Anton zu stellen. Erblickt man diese Gemeinsamkeit in der beiden Figuren zugefügten Ungerechtigkeit, die ungeachtet

⁵⁵ Vgl. ebd., 59-61.

⁵⁶ Vgl. ebd., 88-89.

⁵⁷ Vgl. ebd., 121.

dessen ihre Existenzberechtigung hat, so gelangt man zur dritten Grundfunktion, die dem Fantastischen im Roman zugedacht ist.

Diese scheint in der erzählerischen Umdeutung von Antons Schicksal in eine Allegorie des menschlichen Daseins inmitten der Wirren seines Lebens zu liegen. Auf der primären Erzählebene liegt der Fokus auf Antons verzweifelter Flucht. Durch das Erscheinen der fantastischen Lichtgestalt wird jedoch dieser realistische Erzählstrang durchbrochen, indem seitens der Lichtgestalt darauf verwiesen wird, dass Antons Rettung nicht als realistische Handlung zu lesen ist. Antons Rettung kann sich nur jenseits der Wirklichkeit, jenseits der darin dominierenden Leiden und Katastrophen vollziehen, sozusagen in einem imaginären Raum, wofür im Roman das Licht steht. Diesen Raum in der eigenen Existenz als einer der vielen das Leben prägenden Daseinsformen aufzubauen, kann aber erst dann gelingen, wenn man der eigenen Existenz auch eine ethische Dimension verliehen hat. Der Aufbau einer solchen Dimension scheint jedoch in der Realität, deren schlimmste Erscheinungsform der Krieg darstellt, einem Wunder zu ähneln. Aus diesem Grund mündet auch die realitätsbezogene primäre Erzählebene in eine fantastische Auflösung der Handlung: Dass Anton weder im elementaren Horizont seines Daseins verschwindet noch in der Affektivität dieses Horizontes verharrt, scheint er der Tatsache zu verdanken, dass er die ethischen Wurzeln der menschlichen Existenz am Ende doch als seine eigenen anerkennt, wodurch er zur Allegorie all jener nach Gerechtigkeit Suchenden wird, die es verstanden haben, dass die Wurzeln dazu zuerst in sich selbst zu suchen sind.

Aus dieser Perspektive scheint der Roman zur Allegorie dafür zu werden, wie das Eingetauchtsein ins Elementare, in die blosse Affektivität sinnlicher Existenz, zu überwinden ist. Verharrt man nämlich in Angst- und Hassgefühlen als Reaktionen auf Schicksalsschläge, so verbleibt man weiterhin in der elementaren Schicht des menschlichen Daseins; man bleibt ein passives Opfer von Schicksalsschlägen, ein Opfer, dem - wie Hiob - nur Wehklagen über die vermeintlich ungerechte Weltordnung bleiben. Diese Opfersituation kann jedoch – darauf verweist Antons Schicksal sowie die Allegorisierung seines Schicksals in tieferen Textschichten überwunden werden, indem man eine humane und zukunftsorientierte Perspektive gegenüber dem Leben einnimmt. Aus diesem Grund sind Hass- und Angstgefühle in Liebe bzw. Sympathie und Toleranz gegenüber anderen Mitleidenden als Grundlage zum Ausbau der eigenen Würde als menschliches Wesen umzuwandeln. Denn das von anderen zugefügte Leid ist von diesen zu verantworten, während man selbst die Verantwortung dafür zu tragen hat, niemandem Leid zuzufügen. Darin scheint die grundlegende Einstellung gegenüber Leid und Ungerechtigkeit zu liegen, wie sie die Lichtgestalt nicht nur Anton, sondern dem jungen Lesepublikum überhaupt zu vermitteln sucht.

Der Wunsch nach Rettung als narratives Kernfantasma des Romans

Durch die Allegorisierung scheint den fantastischen Elementen noch eine weitere, den Kriegsrahmen des Romans überschreitende Funktion zugewiesen zu werden. Diese wird auf der Rezeptionsebene realisiert, indem sich die Leser anhand von Antons Schicksal die Frage nach eigenen Traumata bzw. nach der Art und Weise ihrer Überwindung stellen können. Zahlreiche Jugendliche werden im Alltag mit Gewaltakten konfrontiert, gegen die sie sich behaupten müssen, wobei Antons Schicksal als Wegweiser bei der Bewältigung von aussichtslos erscheinenden Situationen dienen kann.

Im Hinblick auf eine solche lebenspraktische Funktion des Romans ähnelt Antons fantastische Rettung einem Lacanschen Fantasma. Dieses hat, nach Lacan, das Subjekt zur Übernahme «eines bestimmten Mandats, [zur Besetzung] einer bestimmen Stelle im intersubjektiven symbolischen Netz»⁵⁸ zu bewegen, womit das Subjekt zugleich in ein bestimmtes «sozio-symbolisches Feld»⁵⁹ eingeführt wird. Dabei kennt das Subjekt die Gründe für die Besetzung einer solchen Stelle nicht, denn das zu übernehmende Mandat ist wegen seines performativen Charakters willkürlich bzw. das Subjekt kann die Gründe für die Übernahme eines solchen Mandats anhand seiner natürlichen Eigenschaften nicht erklären.⁶⁰ Infolge dessen entsteht im Subjekt die Frage «Che vuoi?»⁶¹, die Frage danach, was die soziosymbolische Ordnung von ihm eigentlich will, indem sie ihn dazu drängt, ein solches Mandat zu übernehmen. Da das Subjekt im soziosymbolischen Netz keine Antwort darauf findet, bildet es anstelle der Antwort ein Fantasma, das «die Koordinaten für unsere Wünsche [liefert], einen Rahmen, der uns ermöglicht, etwas zu wünschen»⁶².

Ein solcher Rahmen, innerhalb dessen das Wünschbare zum Vorschein kommt, scheint sich im Roman vor allem in Antons Vorstellung von seiner Rettung zu manifestieren. Diese zeigt sich auf der primären Erzählebene in Antons Wunschtraum über seine physische Rettung, während es sich in tieferen Textschichten um den Hinweis darauf zu handeln scheint, dass die Suche nach der moralischen Dimension des menschlichen Daseins ein ewiges, immer aufs Neue zu leistendes Unterfangen ist, das sogar in aussichtslosen Situationen wie dem Krieg aufrecht zu erhalten ist. Dabei stellen sowohl Antons Wunschtraum von seiner physischen Rettung als auch die darauf gründende Aufforderung zur Aufrechterhaltung der

⁵⁸ Žižek 2002, 154.

⁵⁹ Ebd., 155.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶² Ebd., 164.

ethischen Dimension ein narratives Fantasma dar, das auch dann seine Gültigkeit bewahrt, «wenn etwas [die in Brand gesteckte Scheune, Anm. der Vf.] brennt. [...] Man soll es sehen. Vielleicht bringt jemandem sogar das Licht des Brandes die Erleuchtung. Nicht alles Böse ist an sich böse. Kein einziges Wesen der Dunkelheit ist der Hoffnung auf die Erleuchtung beraubt.» ⁶³ Insofern scheint das grundlegende didaktische Potenzial des Romans auf die Verinnerlichung eines solchen Rettungsfantasmas seitens junger Rezipienten ausgerichtet zu sein, das diese nach Möglichkeit auch im aussertextuellen Bereich anwenden sollen.

Primärliteratur

Die Bibel. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 2009. Hranjec, Stjepan: Pregled hrvatske dječje književnosti. Zagreb: ŠK 2006. Krilić, Zlatko: Krik [Der Schrei]. Zagreb: Alfa 2005.

Sekundärliteratur

Engler, Tihomir, Thomas Möbius: Textnahes Verstehen – dekonstruktivistische und hermeneutische Prinzipien bei der Fährtensuche in literarischen Texten. In: Dies. (Hg.): Textnahes Verstehen. Auf Fährtensuche in literarischen Texten. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2006, 5–22.

Lévinas, Emmanuel: Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. Freiburg i. B.: Alber 1987.

Pilaš, Branko: Knjigom u djetinjstvo / Portret Zlatka Krilića. In: Umjetnost i dijete 27 (1995), 185–202.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürich: Diogenes 1977. Težak, Dubravka: Prozna djela dječje književnosti s tematikom Domovinskog rata. In: Ranka Javor (Hg.): Dječja knjiga u hrvatskoj danas: teme i problemi. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba 1997, 42–49.

Zima, Dubravka: Hrvatska dječja književnost o ratu. In: Polemos 4 (2001), 81–122. Žižek, Slavoj: Sublimni objekt ideologije. Zagreb: Arkzin 2002.