



## DER EINGEKAPSELTE ORPHEUS

### Das Bild der Stadt und das Thema vom Ende der Kunst im zeitgenössischen Schreiben von Slobodan Tišma

*Die blaue Straßenbahn spaziert vor der Synagoge  
schreitet zurück und klingelt*

– S. Tišma

Wenn man über etwas nicht ganz klar sprechen kann, bedeutet es dann, dass man darüber tatsächlich schweigen müsse, so wie es ein Philosoph am Ende seines *Tractatus* behauptet, nämlich derjenige Philosoph, der in vielerlei Hinsicht einen großen Einfluss auf die literarische Kindheit und die spätere Entwicklung des Schriftstellers hatte, über den ich einiges loswerden möchte? Gelehrt zu schweigen – was Slobodan Tišma selbst so prominent empfiehlt, während er selbst wie aufgezogen erzählt – oder soll man daneben auch ungelehrt sprechen? Und das bedeutet, nicht nur schweigen, sondern vielleicht auch erfinden, raten, herumsurfen um Bilder, Begriffe und Worte, die eventuelle Gedanken, gestaltende Strategien oder Sprachfiguren ankündigen, als Chiffren einer textuell nachhaltigen Wirklichkeit des Geistes, des Körpers, der Gesellschaft, der Natur, der Technosphäre?

Ja, auf jeden Fall sollte man auch das tun, das ist es, was Tišmas Texte uns beizubringen versuchen: erfinden und raten, profan gesprochen, denn dies ist eine von den nicht nur möglichen, sondern geradezu notwendigen Methoden für jedwedes Schreiben wie auch für die kritische Arbeit am fremden Text. So kann der Kritiker nicht nur seine wissenschaftlichen Phrasen formulieren, sondern auch seine mitunter herbeiphantasierten Lieblingsphrasen und Refrains improvisieren, nach vorgegebenen tonalen und atonalen Tasten des Prototextes, soweit die untersuchte Materie dies zulässt. Am besten ist es, dies verantwortungsbewusst auch zu tun, dabei jedoch gleichermaßen beim eigenen Rhythmus zu bleiben – beim Rhythmus seiner Lesefreiheit, seiner literarischen Erfahrung seiner Stimmung gegenüber dem Text. Und zwar ganz offen, da ohne das offene Erlebnis und eines nachträglichen Dazuerfindens, Dazufabulierens sowie eine gewisse kritische Einbildung beim Benennen und bei der Beschreibung des schöpferischen Aktes und seiner lesbaren Folgen eigentlich keine hermeneutische Praxis existieren könnte, die interessanter wäre als die Statistik.

Dabei denke ich nicht nur daran, dass ein Text als gut oder schlecht bezeichnet wird, seicht-mittelmäßig oder zutiefst böse, narrativ so oder poetisch anders. Nein, ich denke außerdem oder dem zum Trotz auch an jene Elemente des künstlerischen Credo, die sogar die eine oder andere epochale Bemerkung, Erkenntnis, Frage aufwerfen. Etwas, das uns auch oft auf der Zunge liegt, jedoch nicht in die schriftliche Form kippt. Somit auch nicht in die Welt hinein: weder in die wirkliche, noch in die geschriebene.

Dem Künstler gelingt dies jedoch manchmal. Er ist imstande, auch zu übertreiben; mit Kumulation, Repetition, einer herbeigeholten Metapher, einer auffälligen Hyperbel, einer sprachlichen Verzerrung und ähnlichen, zu seinem Stil passenden textuellen Attraktionen, aus einem Element seiner privaten, kleinen Welt der Worte und Ideen ein riesiges Zeichen zu bauen. Ein Zeichen, das wir bereit sind, nicht nur zu lesen, sondern auch zu erkennen oder seismisch noch taktiler in einer fluid-starren Wirklichkeit zu erleben. In der Wirklichkeit unseres Eingebautseins in die sogenannte Realität, die uns umgibt wie die Schrift einen Punkt.

\*

Betrachten wir zum Beispiel ein paar Bilder, die sich aus dem Schreiben Slobodan Tišmas in ein mögliches aktuelles Verständnis zweier unvollkommen komplette und zugleich gleichermaßen unverzichtbare Erscheinungen im riesigen Ambiente, in dem wir uns aufhalten. Stadt und Kunst. Beziehungsweise:

- 1) Die entropische Reduktion der Stadt auf ein selbstgewähltes wohn-räumliches Minimum und
- 2) die Verschiebung des Begriffs der noch lebendigen Kunst in den Raum der Vergangenheit.

Im ersten Fall geben die Bewegungskordinaten des Hauptakteurs dieser Prosa am Stadtplan Zeugnis ab, wobei sie gewissermaßen getrübt sind, durch den betonten, eher deklarativ bezeichnenden als tatsächlich einen Überblick bietenden Enthusiasmus des Erzählers. Alle seine Gesichter in farbigen Masken sind zerrissen, zwischen einer dekorativen nicht ganz gewissen Urbophilie an der Fassade, und einer ganz gewissen Urbophobie hinter der Fassade, zumindest wenn von der Stadt aus der Perspektive des narrativen *Jetzt* die Rede ist. Zudem sind alle Orte, wo sich die Erzählgesichter / – Masken *auf eigenem Terrain* fühlen, mehr oder weniger sicher und real, inmitten ihrer von vornherein proklamierten Nichtrealisierbarkeit, am Stadtrand gelegen. Und wenn sie sich nicht am Rande des Katasters befinden, dann handelt es sich um urbane Buchsen, Prothesen, Löcher und Mauselöcher, kleine Oasen, in denen der untätige Akteur dieser Erzählungen/Geschichten seinen oblomowschen räumlichen und existenziellen Zufluchtsort findet. Anstatt sich in den Schrottüberresten eines alten Autos einzurollen. Oder sich angesichts der Attacke eines imaginären/realen Feindes in den Keller von Großvaters Haus oder in die ohrenbetäubende Dunkelheit einer Diskothek zurückzuziehen. Oder im Lieblingsauto eingesperrt durch unliebsame Straßen fährt. Oder verspielt imaginierend in den schwachen und verschwommen-festen Schatten des restlichen Freiheits-Wäldchens umher zu spazieren. Und zwar an der Donau entlang, die einen Fluss-Matrix-Grenze-Schutz bildet, lebensspendend und mythoschaffend. Und dass er aus diesen sicheren Häusern des Wesens & der eigenen individuellen Mythologie unbeirrbar spricht – rückwärts, gerade so, wie jene beschriebene Uhr auf einem schattigen Platz in einer Stadt, die der Leserschaft auf S. 7 in Tišmas Werk „Urvidek“ präsentiert wird.

So ist das am Rande der Stadt und mit ihrem Bild in der Zeit, während Tišma den aktuellen urbanen Raum auf den Seiten 31 und 33 seines Romans „Quattro Stagioni“ als *Hölle* bezeichnet, *vollgestopft mit so vielen Leuten von allen Seiten, sodass eine allumfassende*

*Plünderung um dies und das entsteht.* Oder etwas poetischer, aber um nichts weniger präziser gesagt auf Seite 141 – *Ein schreckliches Gedränge herrscht auf den Straßen, die Leute sind herbeigeströmt wie in der Hölle.* Tišmas urbane Hölle (*Pakao*) wird stets mit einem großen P geschrieben (Substantive werden im Serbischen normalerweise klein geschrieben, Anm.d.Ü.). Mit einem P, würdig für einen definitiven Rückzug aus diesem Gedränge, für jeden, der es anstrebt, an der Plünderung nicht teilzunehmen, insbesondere für Tišmas Anti-Helden, die sich von einem Buch zum nächsten für die *splendid isolation* entscheiden und eine nur formhalber vielschichtige *Selbsteinkapselung*.

Die Stadt ist also bei Tišma ein übervoller und dennoch öder, leergefegter Ort, von den Göttern verlassen, ein Ort, der die Authentizität seiner eigenen Architektur eingebüßt hat, ebenso die authentische Einmaligkeit eines Olymps oder der Moderne, oder die Magie der Entdeckung, oder die Herausforderung der Kunst, oder den Zauber des Erlebens. Oder alles das zusammen. Oder erst eines davon, und dennoch nicht einerlei. Beispielsweise, jener *Big Smile* („Blues Diary“, S. 67), der, so Tišma, Ort und Stunde in der Existenz wertvoll, erwähnungs- und teilnahmswürdig macht. So etwas scheint aber nunmehr verschwunden, und da sind wir auch schon in *Urvidek*, in den Ruinen des einstigen Bildes der Stadt, wo alles nur noch wie eine Herausforderung des Šumica-Wäldchens existiert, wie eine alternative Verlierer-Nische hin zu einem noch möglichen Unmöglichen. Wie das letzte Stückchen der Reform-Torte in „*Urvidek*“ (S. 149-157). Jenes Stückchen, das auf dem noch gereizten Gaumen und auf der Zunge des marginalisierten Autors zerschmilzt, dies jedoch nicht umsonst, denn der Geschmack ist noch da: und zwar nicht marginal, sondern essentiell frisch.

\* \*

Ansonsten gilt es jedenfalls, das stets präsenste und mächtig repetitive Bild des allgemeinen Endes, der Dämmerung, des Anbruchs des Abends, des ewigen Abends, des Wartens an den Toren des Abendlandes usw. Denn auf solche Bilder bezieht sich – aus mehr als nur textuellen Gründen – auch das Bild vom Ende der Kunst als eines der Leitmotive von Tišmas Gesamtwerk als Dichter und Schriftsteller. In formal divergenten, aber in puncto Sinn und Ton ähnlichen Fragmenten, die auf unterschiedliche Weise von einem Buch Tišmas zum nächsten übertragen werden (durch tagebuchartige, dichtungssähnliche Äußerungen, durch künstlerische Prosa oder essayartige Antworten auf Interviews) zeigt sich überblicksmäßig die doppelte Position Tišmas: die des praktizierenden Künstlers einerseits und die des ihm gegenüber häufig gegnerisch eingestellten Doppelgängers. Jenes Doppelgängers, der als ein beispielhaft inaktiver, aber noch immer nicht ausgestorbener Konzeptkünstler die Natur und den Status der Kunst mit den Mitteln der Kunst selbst untersucht. Es ist dies die Position eines nicht nur zweifachen Verräters und Vertriebenen, sondern auch eines ehrenhaften Skeptikers im Bezug auf die zeitgenössische Lage der Welt und der Kunst. Eigentlich ist die Rede von einem freiwilligen Vertriebenen aus dem Fokus dieser unserer beider Ausgangspunkte und Zufluchtsorte, gleichermaßen epochal belastet durch die aktuellen Imperative des Erfolgs & des Strebens nach irgendeinem Zentrum.

Daher existiert in Tišmas Prosa ein ständiges und metaphorisches und diskursives und formatives und ideographisches Streben nach dem Widerstand und dem Abwenden vom

Imperativ der Zugehörigkeit der Kunst als einem sekundären Paradigma der Macht, der Politik, des Spektakels, ja sogar der Stadt als ihrer neuen/letzten menschlichen Notwendigkeit, sich *an den Toren des Abendlandes* zu versammeln.

Tišmas Erzähler/Künstler bemüht sich also zu laviieren, zu notieren, d.h. herumzuschreiben *auf* den oder *über* die Überreste und Ränder der authentischen Welt und des authentischen Erlebens/Geschehens der Kunst, anstatt sich ins Zentrum zu drängen. Und lieber provoziert oder zerstört er sich im Einklang mit dem ewig reglosen, und dennoch so bunt aufgewühlten Ozean der Transzendenz, als mit greifbar vorhersehbaren Realien des Schaffens nach Konjunktur. Oder mit einer im Voraus entworfenen Vorstellung der Positionierung des Künstlers im Maul einer gefälligen Kunst.

Für Tišma, beziehungsweise für die sprechende Person, die ihn in seinem Schreiben vertritt, war die *Moderne Kunst* der letzte *utopische Raum, der Anfang der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zusammengebrochen ist*, und seither fristet die Kunst ihr Leben im Jenseits, *wie eine riesige Deponie*, in welcher Tišmas narratives post-ego oder auch sein alternatives alter ego, oder seine theoretische Maske *wie ein Post-Schriftsteller herumwühlt*. Und zwar wühlt er *im Abfall* herum, *wobei er Mythen nacherzählt, mit dem ersehnten Ich im Zentrum*, denn auch das ist ein fast authentischer Überrest der einstigen Identität, in deren Schatten sich das künstlerische Ich verstecken und daraus kreativ sprechen kann. Wenn auch in dem es drauflos erfindet beziehungsweise schwatzt, dies jedoch meisterlich! Wir als Leser wissen nämlich und erinnern uns noch immer daran, dass in jedem auch nur halbwegs bedeutenden Erzähler oder Dramatiker auch ein gleichberechtigter Dichter steckte oder zumindest zum Leben erwachte. Während wir Tišma lesen, fühlen und erinnern wir uns oder erfahren beim Durchblättern, dass Tišma als genau so einer, als ein aparter und starker Poet und konzeptueller Dichter, noch vor dem letzten Millennium in die Annalen des postavantgardistischen Schreibens des 20. Jahrhunderts hineingehüpft war. Und dass es ihm auch im *Herumschreiben* von Prosa in diesem Jahrhundert auch nicht gelungen ist, diesem *Zustand* ein Ende zu setzen.

\* \* \*

Genau dort, an dieser klaren, wenn auch ungewissen Trennlinie zwischen Tišmas altmodischer und einer Postmoderne, die jedem und niemandem gehört, ist vielleicht auch der richtige Ort, um ein weiteres Symptom hinzuweisen, das laut Tišma auf ein mögliches Ende der Kunst hindeutet. Das Symptom äußert sich darin, dass Namen gegeben, während zugleich die Personen gelöscht werden. Die Rede ist vom dichotomischen Paar zweier paradigmatischer Gestalten *des Künstlers in der ersten Person* – Žerlinski/Riesling, wiederholt weiterentwickelt durch Tišmas Kurzgeschichten und Romane, als ein Bild, das mitunter sentimental zerfließt wie eine Beichte, dann wiederum auch analytisch grob geschnitten ist. Es ist ein kontrastreiches, also zweigliedriges Bild der Künstlerfigur, das der typologischen Achse *kreativ/virtuos* folgt, wie es noch in den Tagen und Nächten der ersten Moderne von Wassily Kandinsky theoretisch entworfen wurde. Und da Žerlinski – also derjenige Kunstschaffende, der erfindet, Neues anlegt und den Sinn des Schaffens verändert – in Tišmas Büchern stets durch Selbstmord endet oder getötet wird, bleibt die Zukunft der Kunst laut

unserem Autor weiterhin in den Händen virtuoser Spieler; jener Spieler, die lediglich zu Ende singen, sich schmücken oder gegen das bereits Gesungene ansingen. Mit einem Wort – jener, die im Abstand von einer Terz mitsingen und nicht selten auch falsch singen. Dies ist aber laut Tišma gegen jede Musik gerichtet, in der Überschreitung, Übergang, die *Übertragung* des Erlebten in Dichtung und umgekehrt eine *conditio sine qua non* für lebendige Kunst darstellt. Mit einem Überrest toter Kunst, die lediglich den leeren Raum einnimmt und die Überreste auslöscht, wobei sie eine kaum lesbare Authentizität des Ausgelöschten dazuschreibt.

Bei allen Ratespielen rund um die Identität, unter denen diese kritische Skizzierung Slobodan Tišmas unweigerlich leidet, ebenso wie die Bücher dieses überaus zurückhaltenden Rocker und Konzeptualisten aus Novi Sad, sollte man eine Sache nicht vergessen und diese insbesondere nicht vom gewissermaßen komplementären Diskurs über Žerlinski und Riesling verdecken lassen; die Rede ist von dem auf dem Podium künstlerischer Spiele ewig verspielten Paar Original/Falsifikat, über das Slobodan Tišma metakünstlerisch auch in Quattro Stagioni (S. 150-155) Beobachtungen anstellt, wobei er vom klassischen Motiv des Status des Originals im Zeitalter der technischen Reproduktion ausgeht. Es folgt eine verspielte Sinnprothese – ohne die Unterschrift, beziehungsweise ohne die Zustimmung des Autors gibt es auch kein Falsifikat, und anschließend auch die aktive Relativisierung des Problems in Übereinstimmung mit der allgemeinen Haltung des Autors zum Verschwinden der Kunst. Wie? Ganz einfach: durch einen für Tišma adäquaten *Ausfall*, der die Perspektive der vorliegenden Problematik ins Unendliche ausweitet. Die Transzendenz. So: „Indem das Bild von einer Hand in die nächste übergeht, verbraucht es sich. In irgendeinem Augenblick befindet sich das Bild schließlich in den Händen von jemandem, und dann ist es vorbei, das Bild existiert nicht mehr. Aber wessen Hände sind das?“

Interessant und bis zu einem gewissen Grad bezeichnend, dass sich in den Büchern dieses freiwilligen Außenseiters aus Novi Sad in einem inoffiziellen art-Dienst – zugleich ist er der lokale Protomeister der konzeptuellen und Finder der unsichtbaren Kunst – ein solcher Standpunkt über den Zustand der Kunst, beziehungsweise über den künstlerischen Zustand fast ins Unendliche wiederholt. Offensichtlich nicht ohne Grund. Und größtenteils ohne Störung für die übrigen semantischen, rhythmischen, suspense-bezogenen, melodischen und anderen Elemente des Textes.

\* \* \* \*

Es schadet nicht, zu wiederholen, dass in Tišmas Prosa die häufigen Erwähnungen eines Endes der Kunst nach der Moderne oder nach einer Bezeichnung des Endes als eines Endes der überbevölkerten Stadt – wobei nicht weniger häufig der Kollaps der Authentizität des menschlichen Raums proklamiert wird – wie kräftige, beharrliche Symptome für den Verlust der einstigen Frische der Welt funktioniert. Daher wirkt das Schreiben dieses Autors vielfach wie die Ankündigung eines Wertezusammenbruchs & Fehlen einer produktiven Endes jeglicher Imagination, die zeitlich und prosaisch sich zu einem angenommenen *Vorwärts, Weiter, Morgen* hin wendet. Auch wenn dieses *Vorwärts* ein Segment des laufenden narrativen Jetzt oder Augenblicks, Stunde oder Tages, der auf das Gegenwärtige folgen wird.

Auf den Straßen der Stadt Novi Sad, genannt Urvidek, Đurvidek, Šurvidek usw., die Tišma uns als Bild eines asymmetrischen Novi Sad literarisch zeigt und eröffnet, fährt sogar die frühere blaue Straßenbahn – als ein tröstlich herbeiphantasiertes Bild der Progression aus der Kindheit – rückwärts. Und zwar fährt sie, so wie zahlreiche ähnliche Stellen in Tišmas Narration sowie seiner Ausdrücke insgesamt – *unbeirrbar* rückwärts. Hin zu einer einstigen Welt der Jugend, der Frische, des Nonkonformismus, des Mutes oder der Schönheit, die in den Rillen von Schallplatten mit nur 45 oder 33,30 Umdrehungen steckt. Dort ist das Bild für immer aufbewahrt, so wie die Süße im Kirschkern (ham, hm), mit süßer Lust irgendwann vor langer Zeit verschluckt. Damals, als der Durst nach Entdeckung und Revolte als den vitalen Formen des Lebens/des Schreibens noch modern war.

Schließlich wird diese Interpretation überleben, auch ohne dass der Wunsch in Erfüllung geht, die angeführten Stücke und kleinere Reste der fragmentierten Ideographie von Tišmas ansonsten fragmentarischem Schreiben ausdrücklicher in Verbindung mit dem modernistischen Konzeptionen des öden Landes und ähnlichen stets passenden Phantomen des Denkens. Dieses Spiel würde mit Hilfe eines intensiveren Blicks auf das Wesen von Tišmas Ausdruck vermutlich zur Steigerung der allseits beliebten Zitierbarkeit führen. Zugleich würde es gleichermaßen in die unermessliche Tiefe eines altrömischen Waldes, in die Epoche von Tontafeln, sogar in die ersten Streitigkeiten zwischen den Bewohnern des Olymps. Und ist man einmal drin, kommt man da schwer wieder heraus, vor allem im kleinen Format.

Einiges davon ist über das ausgewählte Tišma-Thema zumindest grob skizziert, einiges mittelmäßig umrissen, und einiges wenige ist möglicherweise bis zu einem gewissen Grad sogar entblößt. Und zwar, so will man hoffen, halbwegs in einem Einklang mit dem Werk und den Themen des Schriftstellers, der die Dinge am liebsten so sieht und schreibt, als wären sie an der Außengrenze des Gesehenen und Geschriebenen. Wie etwa: „Ich sah in der Ferne Schleppkähne / wie sie flussaufwärts im Nebel verschwinden / Was gibt es noch dazu zu sagen / Nichts“.

Jedes Wunder genügt, um den Bedarf an Wundern zu decken. Der Künstler, der in S.T. weilt, weiß das, und manchmal gelingt es ihm auch.

*(Aus dem Serbischen von Mascha Dabić)*