



DER ROMAN VON NOVI SAD UND DAS URBANE UNBEHAGEN (SIEBEN ANMERKUNGEN UND EINE „MAHNUNG“)¹

1. Die Anderswertigkeit der Stadt?

Die Rhetorik der Literaturkritik hat sich angeblich oder wirklich verändert: einst sagte man ausschließlich, dass die Literatur eine Stadt beschreibt, und heutzutage wird genauso erfolgreich behauptet, dass die Literatur eine Stadt schreibt und dass die Stadt genauso die Literatur schreibt, womit die klare Grenze zwischen dem kreativen Subjekt, das über eine Erfahrung verfügt, und der Übersichtlichkeit und Überwindbarkeit des Objekts, mit dem es sich beschäftigt, verschleiert wird. Wie dem auch sei, beim Lesen manch eines Literaturwerks empfindet man, wie sich die Stadt in unsere Körper und unsere Seelen einprägt und manchmal Schrammen hinterlässt, oder sie doch ausschmückt, indem sie ihnen Rollen und Sinn zuweist.

Fakt ist, dass die Stadt, besonders nach der Erfahrung des modernen Romans, auf eine paradoxe Weise die Quelle des literarischen Diskurs darstellt: die Stadt wird als unpoetisch betrachtet, aber oft erweist sie sich als am poetischsten von allem. Die Stadt ist der Ausdruck eines typischen Dualismus der Modernität; einerseits ist die Stadt ein Raum der Freiheit und des Schaffens; andererseits wird die Stadt von der Ideologie der *Bourgeoisie* regiert – die, die Hauptströmung, aber auch die dissidentischen Elemente erzeugt. In der modernen Metropole werden generative Grenzen der Gesellschaftswandlungen aufgedeckt, weil die Metropole so gut wie alle Funktionen einer Gesellschaft, die Mehrheit der Population, als auch die stärksten Extreme des technologischen, kommerziellen, industriellen und intellektuellen Lebens beansprucht.

Weil die Stadt gefährlich und berauschend zugleich ist, konnten Dichter aus ihr entweder in die pastorale Phantasie, in die Sicherheit der Welt von Legenden und Geschichte flüchten, oder sie konnten doch mutig in das urbane Chaos eintauchen – und vielleicht sind das doch bloß zwei Seiten ein und derselben Reise. Die Stadt ist eine Metapher der modernen Welt, aber zugleich der konkrete Ort, in dem ein Dichter das Doppelspiel spielen

¹ Diese Arbeit ist das Ergebnis der Forschung im Rahmen des Projektes „Die Aspekte der Identität und ihre Gestaltung in der serbischen Literatur“ (Nr. 178005), finanziell unterstützt vom Ministerium für Bildung und Wissenschaft der Republik Serbien.

kann: mit seiner bloßen Anwesenheit in der Stadt glaubt er, all denjenigen überlegen ist, die er anspricht; er erleuchtet sie, zeigt seine Modernität, aber er ist gleichzeitig der Stadt überlegen, weil er immer entfliehen kann und immer die Schnelligkeit, die Fragmentierung, das Bröckeln und das Chaos beobachten kann, ohne von ihnen erfasst zu werden. Schließlich stellt die Stadt selbsteine logische Position für solche Verzwillingungen dar: die Stadt ist, wie man an zahlreichen literarischen Beispielen sehen kann, ein geordnetes Chaos, ein organisiertes Getümmel, die die Beschleunigung mit der strengen Geometrie kombiniert.

Alles in allem hat die modernistische Kunst ein besonderes Verhältnis zur modernen Metropole in ihrer statischen Rolle als ein Kulturmuseum und ein dynamischer Rahmen für die Erzeugung neuer technischer Mittel und einer ausgeprägten sozialen, ethnischen und kulturellen Heterogenität zugleich. Die Erinnerung eines einzigen Menschen reicht nicht mehr aus, um der physischen Umgebung einen Sinn zu geben. Die Stadt entwickelt sich zum Schauplatz der Kinodramatik, zu einer Art Film, gedreht mit menschlichen Augen oder mit den Linsen der tausenden von Kameras, die uns heutzutage umgeben und verfolgen.

Wenn also die Literatur der Stadt nicht entfliehen kann, bedeutet das auch, dass sie in der Stadt wahrhaftig, authentisch wohnt, oder nur eine betrügerische Welt erschafft? Das Verhältnis zwischen Wirtschaft und der klassischen Prosa ist gebrochen und versucht sich durch die intersubjektiven Netze sozialer Sprachen, die vom Verlust des gemeinsamen Horizontes bezeugen, wiederherzustellen. Das moderne Schreiben versucht eine Art Gewalt über die Sprache auszuüben, als auch über die Formen des sozialen Lebens, die es promovieren sollte. Mit der Ausnahme von einzelnen Begeisterungen für technische Mittel und Moden, ist die gegenwärtige Welt für Dichter in der Regel eine Pseudowelt, wobei Dimensionen ihrer Probleme mit der Gegenwart eine wichtige Rolle in der Textualität spielen. Die Antwort auf die Frage nach der Anderswertigkeit der Stadt ist auch nicht vorhanden. Die Literatur bietet schon seit langem keine utopistische Vision, die eine Nicht-Stadt wäre, aber sie beschäftigt sich unabdinglich mit dem „Lesen“ und dem „Schreiben“ der Stadt. Neuigkeit und Veränderung sind der städtischen Umgebung eigen und diese ändert sich, wie Leonardo Benevolo sagt, schneller als das menschliche Herz und bietet dabei schon längst keinen trostspendenden Schutz gegen die Vergänglichkeit menschlicher Erfahrung mehr. Wie soll man denn im Schatten solch einer Unbehaglichkeit erzählen?

2. Der Eindringling auf dem Asphalt

Es scheint so, als ob die Utopie zusammen mit derjenigen Generation gestorben ist, von der László Végel in seinem Roman *Memoiren eines Zuhälters* (1967) erzählte. Das ist eine herbe und apokryphe Darstellung von Novi Sad aus der Sicht eines Studenten, und ich bin davon überzeugt, dass ihre Aktualität auch den modernen Leser überraschen würde. Das bedeutet weder, dass die Stadt sich in den letzten fünfunddreißig Jahren nicht verändert hatte, noch deutet es auf die ewige Wiederholung des Gleichen hin, aber es ist offensichtlich, dass die ähnlichen Ausdrücke der Sexualität, begrenzte materielle Umstände, die allgemeine Uniformität, die mediale Manipulation und Kriminalität (auch) ein Teil von unserem Alltag sind. Végel schrieb ein gewagtes Buch über die Unangepasstheit sowie eine Geschichte über die Welt der sozialen und urbanen Lügen eines Systems, das letztendlich so abstrakt

wurde, dass es auch der heutigen Stadt entsprechen würde, weil die Siegel, die so ein System am Körper und Seele verstreut, nur genau so sehr erkennbar sind, wie wir sie als unausweichlich empfinden. Végel ist nicht an großen Geschichten interessiert, sondern an der Phänomenologie des Alltäglichen sowie an der Immanenz des Lebens.

Die Form ist auch interessant: der unkorrigierbare Einsiedler, der Hauptheld und Erzähler namens Bub, ansonsten Literaturstudent vom Rande der Gesellschaft, ist jemand, der seinen Unterhalt verdient, indem er, zwecks Erpressung, Sex eines Ingenieurs mit jungen Mädchen heimlich fotografiert. Er schreibt seine Erinnerungen nach Wochentagen (ohne Jahresangabe) auf, und das macht er unregelmäßig, so dass Lücken in seiner Erfahrung und seinem Gedächtnis entstehen. Mit so einem geschickten Vorgang wird die Zeit ausgedehnt und die Konsistenz des Memoirendiskurses angefochten. Der Diskurs wird hier zusätzlich mit einer unpräzisen, schäbigen und zerfallenen Sprache und Syntax am Rande des Offiziellen verdunkelt. Die Form ändert sich gelegentlich, besonders dann, wenn der Held-Erzähler Briefe von dem Freund und der Freundin, die die Stadt verlassen haben, erhält. Das große Thema des Romans, der auch ein einzigartiger Beitrag für die Stadtsoziologie darstellt, ist die Sexualität – in der allgemeinen Düsterei ist sie die einzig wahre Bestätigung der Existenz, was am besten den intellektuellen und geistigen Provinzialismus beschwört (Tschechow war der Meinung, dass das Hauptmerkmal einer Provinzstadt die Kopulation ihrer Einwohner, als die interessanteste Beschäftigung, darstellt). Das Wort Zuhälter ist eine Metapher, weil es sich hier eher um die Selbstverkuppelung als eine Selbsttäuschung handelt. Végels Roman beschwört gut diese Faszination innerhalb des urbanen Kaffs, das durch Prostitution armer Mädchen, besessen mit der legitimen Versprechung eines besseren Lebens, gekennzeichnet wird. Der Bildungsroman entwickelt sich so zu einer Geschichte über den Pessimismus und die Apathie junger Menschen, ohne eine Antwort, was man tun oder nicht tun soll, zu bieten: „Wir sind nicht imstande zu rebellieren, weil wir davon überzeugt sind, dass alles schon verloren ist.“ (Végel 1986: 65). Der Erzähler würde „diejenigen Jungen und Mädchen bestrafen, die heutzutage nicht alles so tun, wie sie sich vorgestellt hatten als sie noch vierzehn-fünfzehn Jahre alt waren, die zu früh erwachsen und ernst wurden, die zu früh sterben wollen. Diejenigen, die heute schon besudelt sind, weil sie erwachsen sind“ (Végel 1986: 73-74).

Das Leitmotiv des Romans ist der Rousseausche Diskurs über die „reinen Menschen“. Das ist gewiss moralsch positiv, aber es bleibt doch unbestimmt, was es bedeutet, rein zu sein. „Wir stellten uns selbst vor wie die Sonne *beim Aufgang*. Erinnerst du dich, gerade du hast das gesagt? Ich will sagen, dass wir, der Teufel weiß warum, nicht das Schicksal verwirklicht haben, das wir erwarteten. Wir haben, meine ich, ein ganz anderes verwirklicht“, schreibt der Erzähler Bub (Végel 1986: 61). Obwohl jemand sagen würde, dass es hier um den Sozialismus geht, bringt uns das zu einem wichtigen Moment, der die oben genannte Diagnose über die Aktualität des Romans bestätigt. Gegenüber der Reinlichkeit wird nämlich der Konsum gestellt, als die einzige Möglichkeit, die Authentizität auszudrücken: „Weißt du, was wir noch tun können? Wir können Hemden wechseln, wir können Hosen, Mäntel, Mädchen und Zimmer wechseln. Na also, das bedeutet reinlich zu sein.“ (Végel 1986: 144-145).

Was sind die Wurzeln der Unzufriedenheit von Bub und seinen Freunden in der urbanen Umgebung von Novi Sad? Sie werden von der Strömung zerstört, von der sie entfremdet

sind; die Wurzeln der Unzufriedenheit sind faustisch – sie werden verfolgt von dem Unbehagen in der Kultur, von der schieren Leere, von der Armut, von dem Nichtvorhandensein der persönlichen Geschichte, von der Perspektivlosigkeit, von der Ausgeschlossenheit und von dem Gefühl der Nichtzugehörigkeit. Die Stadt ist die Bedingung der Unzufriedenheit, obwohl der Roman die bekannte These über die unmögliche Welt als der Leitsatz der Politik, aufs Neue zu affirmieren scheint: es ist besser zu scheitern beim Versuch, das Unmögliche zu verwirklichen, als im Lob des Bestehenden zu beharren.

Der urbane Eindringling, der nihilistische Zuhälter, wünschte sich in einem Moment, den urbanen Tod auf dem Boulevardasphalt zu sterben: „Wenn ich schon einmal sterben muss, möchte ich darauf umkippen. An die Donau darf ich, zum Beispiel, nicht einmal denken. Die Feinheit des Wassers, seine Weiblichkeit, langweilen mich. Aber der Asphalt – das ist etwas ganz anderes. Auf dem Asphalt kann der Funke vom menschlichen Körper immer noch herspringen“ (Végel 1986: 76). Obwohl er eine trügerische und verwirrende Topographie darbietet, eröffnet Végel überzeugend die Perspektive des Verlusts, die sich bis zum Beginn unseres Jahrhunderts anhielt und, wie wir noch sehen werden, bezeichnend für später verfasste Romane über Novi Sad blieb. Wie man es anhand des oben genannten Funkenbilds allerdings sehen kann, glaubt der Schriftsteller auch an die Formschöpfung der Stadt, an die Freiheit der urbanen Existenz, die von unten, vom Asphalt selbst, herkommt, entblößt von äußeren Zwängen.

3. Der beharrliche Spaziergänger

Die fünfzehn Kapitel des führenden Romans über die Vergänglichkeit von Novi Sad, *Das Buch Blam* (1972), thematisieren das Entschwinden einer Welt, der Welt der Juden von Novi Sad, die in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg eine wichtige Rolle im Stadtleben hatten. Das zentrale beschriebene Ereignis ist das Verbrechen der ungarischen Besatzer, das im Januar 1942 geschah, bekannt auch als die Razzia von Novi Sad. *Das Buch Blam* handelt von der Geschichte über das tragische Schicksal der Einwohner von Novi Sad, als auch über den einen – dank seiner Konvertierung – Überlebenden, namens Miroslav Blam. Er ist ein Angehöriger der alten Welt, die zerfiel und nie wieder zurückkommen werde (das ist eine Welt, die in vielerlei Hinsicht an die mitteleuropäische Welt, beschrieben im Roman *Sanduhr* von Danilo Kiš, veröffentlicht im selben Jahr, erinnert). Der Roman beginnt mit der Darstellung eines denkwürdigen Gebäudes von Novi Sad, in dem der Hauptheld Anfang der fünfziger Jahre wohnt. Wir verfolgen seine Sicht auf die unmittelbare empirische Wirklichkeit, die sich darauf zu einer Mischung zwischen der Topographie und dem Gedächtnis entwickelt, einer Verflechtung der unveränderten Wesentlichkeit der städtischen Umgebung und seinem Gedächtnis an die verstorbenen Einwohner der Stadt. Wie kommt es denn, dass eine Stadt, von Menschen bewohnt, zusammen mit dem Verschwinden dieser Menschen auch nicht verschwindet? Wie verwirklicht sich die symbolische Ordnung der Stadt?

Ich würde sagen, dass die eigentliche Hauptfigur des Romans *Das Buch Blam* die existenzielle, kognitive und moralische Machtlosigkeit ist, als auch die Scham, die von so einer Machtlosigkeit begleitet wird. Diese Machtlosigkeit wird von Miroslav Blam verkörpert, der

bedrückt ist und sich für seine Widersprüchlichkeit, für seine Ungleichartigkeit mit sich selbst in der Zeit, und für seine Gespaltenheit im Zwiespalt schämt. Er ist weder tot noch lebendig, sondern führt „ein verlogenes Leben“, „ein Halbleben“, „ein scheinbares Leben“ im „homologischen Garten“, weil er eine von außen unsichtbare, aber von innen starke Metamorphose erlebte und überlebte. Als Beteiligter an einem schwer zu begreifenden, unausweichlichen *Prozess*, der sich schon ereignete, aber der sich in seinem Bewusstsein stetig wiederholt, ist er dazu verdammt, seine Scham zu überdauern, weil das menschliche Argument in einer entmenschlichten Welt unmöglich ist – aber nicht in einer imaginären weiten Welt, sondern in der unmittelbaren Welt einer Stadt, die er selbst erschafft und in der er wegen seiner eigenen (Un)tätigkeit dazu verurteilt ist, den Trost zu suchen, damit er das Recht auf das Leben im Hier und Jetzt erobern und verteidigen kann. Warum ist etwas gerade so geschehen, wie es geschehen ist und nicht irgendwie anders, wenn man sich umschaute und bedenkt, dass das Leben unzählige Möglichkeiten bietet, sowie den Beweis für eine Menge möglicher Wege und Optionen? Warum sterben die einen, während die anderen leben und die dritten überleben? Wer entscheidet darüber? Ergibt die Welt überhaupt einen Sinn? Gibt es überhaupt Wahrheit und, wenn doch, wie und an wen soll sie ausgerichtet werden? „Woher hat er die Kraft? Wie kann er bloß ruhig zwischen den verzückten Zuhörern sitzen, die auf den Bänken der ehemaligen Synagoge, angeregt von der Musik, über ihre belanglosen persönlichen Gefühle schwatzen, die sie aus ihren sicheren Wohnungen, aus dem Umfeld ihrer verschonten Familien, mitbrachten? Wie so schreit und heult er nicht seine andere, seine richtige Wahrheit?“ (Tišma 1988: 231). Nach diesen Sätzen folgt das „musikalische“ Finale des Romans, in dem Miroslav Blam, durch Straßen schlendernd, den Tod beschwört, um seine Scham zu überwinden.

Die symbolische Ordnung der Stadt wird durch starke Bilder veranschaulicht. *Das Buch Blam* gehört der Erfahrung der Spaltung, die zwischen dem Wunsch und der Möglichkeit der Literatur, ein übergeordnetes, höheres Verständnis der Welt und der Stadt zu sein, entsteht (selbstverständlich, *To Whom It May Concern*, so der Romantitel von Raymond Federman) und als solche, die Unausweichlichkeit des unbehaglichen Bruchs zwischen dem Einzelnen/dem Allgemeinen, dem Schweigen/dem Reden, dem Unbekannten/dem Bekannten, dem Existenziellen/dem Ästhetischen, der Anwesenheit/der Abwesenheit bestätigt. Die typische Situation ist wie folgend: auf einer Seite liegt das Versprechen des Lebens, die herausfordernde und reizende urbane Welt, die ihre Fülle in der Schönheit trägt (in der Liebe, in der Musik, im Tanz...); auf der anderen Seite liegt die grausame Unmittelbarkeit der Welt, verkörpert durch Leiden, Entbehrung und Gewalt, die nicht von Papierpuppen durchgeführt werden, sondern von Menschen wie wir. Über diesem Riss wachsen Früchte, die den Schriftsteller fütterten auf eine gleiche Weise, auf die er sie pflegte. Die Hauptbestrebung ist, *ein Buch* zu schaffen, indem die Eigenheit sich bis zum Platzen dehnt, damit sie sich der verlorenen aber der angestrebten Allgemeinheit annähert. Die Stadt wird immer größer, die Gemeinsamkeit wird immer geringer; kann denn so eine Literatur existieren, die groß genug ist, um die entstandene Kluft zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen zu bedecken?

4. Der Trost aus Porzellan

Tanja, die Ich-Erzählerin im Roman *Regen und Papier* (2004) von Vladimir Tasić, wurde in Novi Sad geboren und wuchs zusammen mit ihrem Vater in einer Atmosphäre auf, die sie nicht mal selbst genauer definieren kann: „Wenn ich über meine Familie nachdenke, denke ich, streng genommen, gar nicht nach. Ich reihe Bilder und Eindrücke auf. Üblicherweise kommt, wie in einem Stummfilmabschnitt, das Wort ‚Wahnsinnige‘ hervor, das sich anfangs auf meinen Vater bezog, aber mit der Zeit eine ganze Generation, oder sogar zwei, erfasste.“ (Tasić 2004: 17). Im Mittelpunkt des Erwachsenwerdens der Heldin, von dem sie selbst durch selektive Episoden erzählt, befindet sich der Vater, ein „gescheiterter Erfinder“, durch dessen Einsichten die Allgemeinbegriffe einer Kultur und einer ehemaligen Welt dargestellt werden, nach denen, zum Beispiel, Tanja „die schönste auf der Welt“ ist, „außer dieser Kleinen aus *Flashdance*.“ Selbstverständlich ist das Spiegelbild nur ein Teil der Selbstwahrnehmungsstruktur der Heldin, deren Sexualität und deren Spielrolle als Frau, die anziehend ist; dass heißt, sie ist ein Teil der Simulation, die wahrhaftig perfekt wäre, wenn nur die starke Selbstreflexion sie nicht zerstören würde. Auf einer wichtigen Ebene ist der Roman eine elegische Geschichte vom verhängnisvollem Wachstum eines Melanoms der Selbstwahrnehmung von Tanja, von der Erweiterung ihrer Erkenntnisse über ihren Vater, ihre Mutter, ihre Vorfahren, ihre eigene Stadt, ihre Freunde und über die Welt, eben so, wie wir diese Erkenntnisse in unseren eigenen isolierten, aber auch indirekten, allumfassenden Vorstellungen weben. Der Wachstum dieses korrodierten Bewusstseins wird von der obsessiven Kenntnis der Mythen und mythologischen Geschichten begleitet, die, natürlich, ihre ursprüngliche Rolle in Zeit und Raum schon seit langem verloren haben, aber eine Art darstellen, den Handlungen einen momentanen, lokalen Sinn zu geben. Außerdem ist der Verweis auf mythologische Geschichten in der postmodernen Welt eine Ermahnung gegen das Erlöschen von Menschen, Welten und von der Erinnerung in Zeit und Raum. Der Roman ist gewebt aus Stimmen, Soziolekten und aus Schon-erzähltem; ehemalige Welten werden durch das Rauschen der Sprache, durch Symbole und Stereotypen, durch Mythen von einer kurzen Tragweite und durch wechselhafte Wellenlängen der Meinungen und Erinnerungen dargestellt. Diese Seite des Romans, diese Präsenz der Geschichte – im Sinne, dass die Gegenwart am meisten unsere Wahrnehmungen der ehemaligen Welt formt – kann allerdings auch die Heiterkeit und das Lachen mit sich tragen, was die Existenz in Zeit und Raum nur bestätigt.

Der Roman ist eine Geschichte über junge Dreißigjährige, die ihre Stadt verließen, als sie sich schon so sehr verändert hatte, dass eine der möglichen Welten ganz verschwand, noch bevor eine andere Welt entstehen konnte. Wie findet man seinen eigenen Platz in Raum und Zeit der Gegenwart? Den Hauptfiguren des Romans *Regen und Papier* erscheint das Leben am Rande als die beste Lösung in einem Moment, beziehungsweise das Leben bestehend aus Geschichten, Geständnissen, Musik, Mythenachklang, Psychologie, Geschichte, Astrologie, Filmen, Popkultur, wissenschaftlichen Erkenntnissen. Tasićs Einwohner von Novi Sad sind auf der Suche nach einer authentischen Lebensemotion in der Tiefe des Ozeans, der sich unterhalb des Schaums der Gesellschaftsrollen, des Informationskreislaufs, der rosigen Sensationen, der Neonspektakel, des allgemeinen Wettkampfs und des allge-

genwärtigen rhetorischen Schwungs verbirgt. Mit Tanjas Worte gesagt verwehren sie sich den Einigungen, die sie in der Stadt, die sie einst für ihre eigene hielten, sehr gut bemerken: „Vielleicht brauchte jemand noch ein Einkaufszentrum, noch einen Laden für Vitamine und Badeanzüge, noch eine Schuhboutique mit Schuhen, geklaut aus dem Ausschusswarenlager auf der Autobahn Padua-Udine, noch ein Reisebüro, das keiner jemals betreten wird, noch mehr Autos, geparkt neben Müllcontainern, den Geruch von ranzigem Öl, in dem Tortillas und Panzerotti schwimmen, noch eine Kirche, in der man Buße kaufen und die tiefste Geistigkeit simulieren kann, noch einen Schädelturm², noch eine Metzgerei und noch eine Bank. Metzgereien und Banken, habe ich festgestellt, gehen immer zusammen nebeneinander. Schweinshaxen und Microfinance. Wirtschaftsbank und *Gavrilović*³. Was bedeutet das? Was, um Gottes willen, bedeutet das, diese widerliche Formel, aufgeschrieben auf der Haut der Stadt wie eine obszöne Gleichung zwischen Blut und Geld, Fleisch und Krediten, Schlachten und Zinsen?“ (Tasić 2004: 23-24).

Neben der Schilderung der Oberfläche der Gegenwartsströmung zieht die Erzählerin auch Parallelen der Sinnlosigkeit in einer Zeitvertikale der Angst, die sich in Schicksalen des sowjetischen Wissenschaftlers Lew Termen (*Fünf*) und ihrer Oma (*Zwei*) widerspiegelt. Sie dienen nicht nur als eine Illustration der Unmöglichkeit, der Geschichte zu entfliehen, sondern viel mehr als die Illustration der Präsenz der Geschichte, der Ausweglosigkeit aus der Zeit-Raum-Gegenwärtigkeit, der Täuschung von Alternativen, der Hilflosigkeit von Projektionen, weder Richtung Vergangenheit, als eine Art Emanzipation, noch Richtung Zukunft, als Lösungsträger. Auf der Suche nach einer besseren Welt bleibt nur eine ausgeprägt individuelle, marginale Hoffnung der Erzählerin, die sie mit keinem teilen kann und die ihren Platz nur im Finale des Romans finden kann, das eigentlich, in der erzählerischen Inversion der Linearität, der eigentliche Romananfang ist (die Romankapitel reihen sich auf von Nummer 10 bis Nummer 1): „Deswegen ist es nicht unmöglich zu hoffen, dass eines Tages... Eines Tages. Wenn der große Regen, den ich beschwor, kommt und geht; wenn der sibirische Rabe mit seinem düsteren Festessen fertig ist; wenn Hugin und Mugin nach Odin, Merkurs nördlichem Bruder, zurückkehren, und die gleiche Sprache anfangen zu sprechen; wenn eine ordentliche Inventur im Megamarkt der Grausamkeiten gemacht wird; wenn von Elektras Haarlocken nur Staub und Schuppen zurückbleiben; wenn der Mars weit entfernt von der Erde ist, der Pluto seinen retrograden Weg aufnimmt, und Io, der größte Streuner, endlich nach Hause zurückkehrt und seinen Platz im Tanz der Jupitermonde annimmt, neben Metis, Europa, Kalisto und Ganymed. Dann, an diesem weit entfernten Tag, werden vielleicht manche anderen Ritter, tanzend und wühlend durch die kosmische Müllkippe, die hinter uns zurückbleibt, diesen Brief finden, ihn lesen, deuten und sagen, nicht ohne ein gewisses Staunen, das meine Freude und mein Trost aus Porzellan ist: „Außergewöhnliche Menschen lebten auf diesem so gewöhnlichen Ort“ (Tasić 2004: 267). Ein trügerischer, zerbrechlicher Trost für die Oberflächlichkeit und für den Zynismus der modernen Welt ist, neben der Freundschaft junger Menschen, die zur Vorstellung von „Klio und Terpsichore“ fuhr, auch die Idee, dass eines Tages eine Welt existieren könnte, die sich

² Anspielung auf den Turm in der serbischen Stadt Niš, von den Osmanen aus den Knochen und Schädeln serbischer Rebellen im Ersten Serbischen Aufstand gegen die türkische Herrschaft erbaut (Anm. d.Ü.).

³ Kroatischer Hersteller von Fleischprodukten (Anm. d.Ü.).

über diese unsere Welt staunen würde, genauso wie Tanja in ihrer Kindheit staunte, als sie von ihrem Opa zum ersten Mal den Ausdruck: „die Augen sind ein Spiegel der Seele“ hörte (Tasić 2004: 24). Viel mehr figurativ als diskursiv, *Regen und Papier* ist eine schmerzhaft und schwer zu verdauende Geschichte über die Gegenwärtigkeit, weil der Trost für diese Welt aus einer schwer vorstellbaren anderen Welt kommen könnte, die ein bisschen an die imaginäre Schöpfung der Renaissancemagier erinnert, gebaut auf der Verschmelzung von Glaube und Kenntnis.

Regen und Papier sagt uns leise, dass die Hoffnung nicht in der Notwendigkeit liegt, sondern darin, dass eine Welt der falschen Notwendigkeit nur zur Besinnung kommt, wenn sie die Möglichkeit des unvermuteten Staunens akzeptiert. Es ist eine Geschichte über das Bedürfnis der Zugehörigkeit und das Bedürfnis, zumindest durch Andeutung, die Fragen, was das hier für eine Welt ist, was es für Welten geben kann, und wie sie sich untereinander unterscheiden, zu beantworten. Hinter den Romanfiguren, hinter dem melancholischen Silberrhythmus und dem Informationen- und Bilderfluss erscheint deswegen etwas Subliminales, etwas was den Leser in einem täuschenden, paradoxen, flüchtigen und unzerlegbaren Moment Richtung Staunen hinführt, das erst dann zum Vorschein kommt, wenn Mythen nicht mehr bloße Geschichten sind.

5. Die Welt und das Buch

Der Roman mit dem Titel *A ako umre pre nego što se probudi?* (2009) (*Und wenn sie stirbt bevor sie aufwacht?*) von Đorđe Pisarev ist eine reife Frucht der langzeitigen Arbeit an einer erzählerischen Vivisektion der Verhältnisse zwischen den selbstbewussten und fortgeschrittenen Kenntnissen über Möglichkeiten der Literatur und bodenständigen Kategorien der Realität, der Existenz und der konventionellen Geselligkeit. In Kürze, handelt es sich um eine Geschichte, die uns durch fesselnde grotesk-humorvolle Wendungen und Pointen, Fragen über die Natur der Wirklichkeit, des Einzelnen, der Liebe und des Todes stellt. Im Jahr 1999 oder 2009 (das bleibt absichtlich doppeldeutig), entschließt sich der Romanheld, vom Beruf Romanschreiber, der mitten in einer Krise steckt, in der die Lebenslust ihn verließ, ein totales Buch zu schreiben. Allerdings findet er sich selbst, wie er durch die Straßen einer Stadt schlendert, die früher mal Novi Sad war. Sein banaler Gang zum Markt wird zur lustigen Phantasmagorie, in der sowohl die bekannten Aspekte von Zeit und Raum als auch die Menschen, die sie bewohnen, zusammenbrechen, damit, wie in einem aus dem Labor kontrollierten literarischen Experiment, einige andere Menschen, Zeiten und Räume geschöpft werden können. Es ist eine Geschichte über die Welt, in der Zeiten sich zusammenfügen, um einen Effekt der historischen Utopie zu erzeugen, wie sie hätte sein können – irgendwo zwischen dem Schreiben und dem Briefwechsel, zwischen der Pluralität intimer Welten und dem weggeschlachten sozialen, urbanen und wirtschaftlichen Hintergrund für Handlungen, die das Subjekt unternimmt.

Neben dem Schriftsteller-Helden und seiner Gattin erscheint gelegentlich der ironische „allwissende“ Erzähler, der zusätzlich zeigen will, wie narrative Konventionen sich zwischen dem Schriftsteller und der Welt einnisteten. Nicht nur sein Titel, sondern der Roman selbst, beruht auf einem Paradox, weil der „unzuverlässige“ Schriftsteller versuchen muss, sich selbst

zurückzuerobern, als auch die Welt als einen Raum, in den seine Literatur, die ironischerweise gleichzeitig mächtig und ohnmächtig ist, sich hineinschreibt. Das Ende der Geschichte deutet, wie der Schluss eines Bildungsromans, auf die Rückkehr des Helden in „die beste aller Welten“ hin – in unsere Welt also, die, obwohl sie unergründlich und gefährlich scheint, uns als die einzige Welt überbleibt, weil wir unsere Wünsche und Projektionen nur in ihr verwirklichen – die Idee über die Existenz anderer Welten miteingeschlossen. Obwohl er zuerst die Welt aufstellen möchte – die verschwundenen Häuser von Novi Sad, die Straßen, die Bürgersteige, die Fahrwege – der lyrische Schriftsteller-Held beendet doch seine Suche dort wo sie anfang: in seiner Wohnung und bei seiner Liebsten, gleichzeitig, allerdings, auf die Grenzen des Konventionellen stoßend, die Grenzen des Sprechens – auf Liebe und Tod, deren wirkliche Inhalte sich nicht auf ihre sprachlichen Darstellungen reduzieren lassen.

Es handelt sich um eine Kunst der Inversion, um eine gelungene narrative Metalepse und um eine Geschichte über den Übergang aus einer Welt in die andere – was ein Vorgehen ist, auf den der postmoderne Roman stark aufmerksam machte, mit der Absicht, auf die heutige Kraft, neue Welten zu schaffen, hinzuweisen. Diese Kraft ist aber eigentlich die Kehrseite der aktuellen Ohnmacht diese, die eine einzige Welt, wirklich zu teilen. Die Tugend von Đorđe Pisarev liegt darin, dass er, im Unterschied zu den meisten anderen gegenwärtigen Schriftstellern, die Lüge über den Bestand einer privilegierten und gewährleisteten Position der Literatur, vom Schreiben und von Schriftstellern, nicht akzeptiert, sondern versucht, stilistisch und thematisch, uns zu erklären, dass wir uns diese Position erkämpfen müssen, indem wir zuerst der Welt ja sagen. Der Roman empfiehlt sich, unter anderem, durch die Satire auf Kosten der weit verbreiteten naturalistischen kleinbürgerlichen Illusion, dass wahrhaftig genau das ist, was wir in der Lage sind, unseren eigenen Annahmen anzupassen (anstatt sie zu ändern).

Pisarev hat ein virtuelles Buch geschaffen, das Wege zur Realität (als einer Sammlung von Vorstellungen und Geschichten) und zum Realen (als einer persönlichen Bestrebung, sich von Vorstellungen zu befreien) sucht, die Elemente der Fantasy und popkultureller Narrative einschließend, als auch ein edles Streben und Möglichkeit der Literatur, unaufdringlich bessere Welten zu schaffen, auf lyrische Weise die Vergänglichkeit darzustellen und Wendepunkte in Grenzdiskursen von Liebe, Traum und Tod zu suchen.

6. Trauma und Transition

Obwohl sich dieser Text hauptsächlich mit dem Roman von Novi Sad beschäftigt, sind die Fäden, die durch die anderen literarischen Gattungen geflochten werden, wenn es um das Unbehagen geht, auch interessant. In seinem Erzählungsband *Trauma* (2009), entschloss sich Franja Petrinović *Die Legenden vom Bankrott* zu schreiben, womit er geschickt den zeitlichen, räumlichen, aber auch poetischen Erzählungsrahmen festlegt. Wegen seiner thematischen Einheit und seiner poetischen Kohärenz, trägt *Trauma* die Ankündigung eines Romans in sich; auf der Rezeptionsebene bedeutet das, dass man das Buch in einem Zug liest, als eine literarisierte Sammlung von Vignetten aus einer unmittelbaren Wirklichkeit. Der Rahmen ist die Gegenwärtigkeit, erfasst mit der bekannten, heutzutage auch abgenutzten, aber nicht überwundenen Metapher namens „Transition“, mit der man den

Übergang aus der Staats- in die Marktwirtschaft bezeichnet, aber damit auch zahlreiche Menschenschicksale verdeckt, die sie als eine spezifische biopolitische Totalität verschlingt. Die Transition ist selbstverständlich weder nur eine Wirtschaftskategorie, noch ist die Wirtschaft autonom. Unter diesem Schutz des harten biopolitischen Merkmals tauchen verschiedenste Schicksale auf, für die wir blind bleiben, genau wegen der Kraft der Mechanismen, in die wir miteingeschlossen sind.

Natürlich kann man die Frage stellen, warum sich Literatur überhaupt für diese Prozesse interessieren soll. Die Antwort auf diese Frage ist einfach: weil die „Transition“ ein Totalitätsungeheuer ist, das sich nicht nur im Recht auf Arbeit, der Gehaltshöhe, der Automarke, der Wohnungsquadratur oder von außen sichtbaren Wohlstandsmerkmalen widerspiegelt. Obwohl man sie anderswie darstellen will, hat die „Transition“ eine biopolitische Macht, weil sie nicht nur unser Arbeitsumfeld beeinflusst, sondern auch die Art und Weise, wie wir unsere Freizeit nutzen, die Kunst konsumieren und an der allgemeinen Wunschwirtschaft teilnehmen. In Kürze, auch wenn die Transition das Leben nicht ganz kontrolliert, verändert sie jedenfalls die Lebensweise. Deswegen hat die Transition wesentliche Bedeutung für diejenige Literatur, die nicht eine Kunst des billigen Trosts sein will und auch nicht blind für die Teilung des Sinnlichen, die im Hier und Jetzt abläuft.

Deshalb ist es notwendig, den Haupteindruck nach dem Lesen des Erzählungsbands von Petrinović sofort zu nennen, nämlich, dass es ihm gelungen ist, etwas auszudrücken, was sehr schwer auszudrücken ist, und sogar im Namen derjenigen zu sprechen, die zum Schweigen verurteilt sind. Die Erzählungsweise ist überraschend direkt, weil sie nicht versucht, die Hässlichkeit des Lebens durch die Ästhetik des Schönen zu ersetzen. Petrinović ist dabei konsequent und baut so eine Art armseliger „Dubliner“, die eigentlich, zufällig oder absichtlich, es ist doch egal, die Einwohner von Novi Sad sind, deren Leben durch Anblicke der Gewalt und der Absurdität abläuft: „Was bleibt von allem? Was für Erinnerungen an diese Zeit, an diese Stadt?“ Es handelt sich um eine spezifische Phänomenologie des gegenwärtigen Übels, aber nicht des Übels, das großen Geschichten über politische, militärische oder wirtschaftliche Vorherrschaft gehören würde, sondern des zwischenmenschlichen Übels, das eine Frucht zufälliger Begegnungen ist, ein Wutausdruck wegen der Tatsachen der bloßen Existenz.

Die „Helden“ von *Trauma* sind Sklaven der Zeit, versunken in Unwissen, Auseinandersetzungen, Fehler, Getriebenheit, Schuld – aber sie sind vor allem Opfer von denjenigen Menschen, die weder das Gefühl noch den Sinn für die Einsicht der einfachen Tatsache haben, dass der andere Mensch genauso ein Menschenwesen ist wie sie auch. Petrinovićs Geschichten sind eine gelungene Kartographie eines absurden Raums des Hasses, gekennzeichnet mit einer schwer zu erklärenden, aber allgegenwärtigen Gewalt, durch die die „Welt“ den „Menschen“ verschlingt, obwohl die Frage nach dem Schuld ungeklärt bleibt – das Übel kommt zu Menschen auch von außen, aber sehr oft wird sie auch von ihnen selbst erzeugt, mangelndes Bewusstsein über den Anderen wegen. Vielleicht ist eigentlich, wie schon Voltaire sagte, das schlimmste Verbrechen dasjenige, das wir im Ungewissen begehen, aber überzeugt von unserer eigenen Richtigkeit und Tugendhaftigkeit.

Obwohl dieser Erzählungsband auf eine wahrlich sehr gelungene Weise immanent gesellschaftskundlich ist, ist das nicht ihre Haupteigenschaft; sein Hauptwert liegt in der

erzählerischen Art von Petrinović, in der Art wie er seine „Trümpfe“ aufdeckt und in dem Vorgang, mit dem er eine Phänomenologie der Gewalt und Dummheit bloßlegt. Der Vorgang bewegt sich vom Dokumentarismus und vom publizistischem Stil, über humoristische Töne und die Vorgehensweise des Bewusstseinsstroms, bis zum allegorischen Diskurs, womit er einen Effekt der Symbolisierung der Schicksale erzielt, die uns so naheliegend und herkömmlich vorkommen, obwohl sie, zugegeben, unverdientermaßen oft als unwürdig der literarischen Darstellung verkündet werden. Der Erzähler ist resigniert und melancholisch, wie ein entfernter Verwandte desjenigen, der es schaffte, dem Maul eines Wals zu entkommen, um uns die Geschichte über den Untergang eines Schiffes zu erzählen.

Im Roman *Almaški kružoci lečenih mesečara* (2011) (*Almaš Zirkel der geheilten Schlafwandler*), einer, von der Gattung her, bitteren und ziemlich depressiven Kritik der Transition, unter der Bezeichnung *die unausgeglichene Chroniken*, erzählt der enttäuschte Erzähler von Franja Petrinović über eine entzauberte Welt. In diesem Buch wird eine Welt „ohne Gyroskop“ dargestellt, die schichtenweise aus Leid und Unglück, Leid und Unglück...besteht. Was hat das „moralische Relikt“ zu sagen, das heißt, was hat derjenige zu sagen, der behauptete, dass er kein Erzähler des Buches, sondern sein Sager sei? Was rechtfertigt sein biblisches Soliloquium? Die Rechtfertigung ist klar und gehört ursprünglich der modernen Literatur: vom Rand der Gesellschaft wird von Helden mittleren Alters erzählt, die nach allen unseren Abstürzen in den Schlamm der Geschichte, ihre Leben nicht mehr unter Kontrolle haben; ein Schriftsteller und sein enger Freundeskreis werden, besonders nach dem Umbruch im April 1993, nachhaltig überflüssig, was später der „Räuber Kapitalismus“ noch beenden würde. Im Zentrum des Buches steht die Gewalt, die anonym, unbeherrscht, verborgen, und – am schlimmsten – heuchlerisch ist. Im gewissen Sinne ist das Buch dem Roman *Regen und Papier* von Vladimir Tasić komplementär, wobei hier Sachen von „innen“ und nicht von „außen“, aus der Perspektive eines zurückgekehrten Emigranten, betrachtet werden.

Der Roman wird durch Strategien des Entgegensetzens von mythomanischen und realen Inhalten unseres Lebens in Novi Sad erzählt: der Mythos von Novi Sad als einer ruhigen und florierenden Stadt gegenüber der urbanen Realität von Gewalt und Armseligkeit; Frühlingsaufblühen im April 1993 gegenüber der Gewaltausbreitung auf Stadtstraßen im selben Zeitraum; Ideale an die die Helden glauben gegenüber „Idealen“ einer utilitaristischen Zeit; die Glanzwelt von Tatarsko brdo⁴ gegenüber der Realität am Futoger Markt; Tacitus, Seneca, Horaz und Tiberius gegenüber unseren Zeitgenossen... Der Romanheld ist eine Stadt ohne Illusionen, die nur zufällig Novi Sad heißt, und auf deren Kosten viele erbitterte Worte ausgesprochen wurden; in besten Momenten spürt der Leser ein Geschwirr von Soziolekten, das sich in eine Symphonie verwandelt. Die Kultur in der Modernität nivelliert alles und die „Aprildämonen“ von Petrinović suchen den Weg, wie man die Verschiedenheit darstellt – das heißt, das Inoffizielle und das Verschwiegene. Es verdient jedes Lob, dass die Idee des Außenseiterseins auch auf der Ausdrucksebene betont wird, weil der Roman die Errungenschaften der sogenannten „Raumform“ verwendet. Solch eine nichtlineare Erzählungsweise in unserer Zeit kokettiert nicht unbedingt mit dem Markt, falls sie bisher

⁴ ein Wohnviertel in der Nähe von Novi Sad (Anm. d. Ü.).

nicht ganz von Regalen in Buchhandlungen vertrieben wurde. Für meinen Geschmack, unterminiert die Grimmigkeit des Erzählers viel zu sehr ein mächtiges literarisches Instrument – die Ironie. Was wäre, wenn von derselben Welt oder von ihren Aspekten, ein entzückter Erzähler erzählen würde? Ich bin der Meinung, dass dadurch die bitterhumorvolle Ironie, die vielleicht die beste Seite des Petrinovićs Romans ist, noch stärker geworden wäre. So wie es ist, haben wir ein Soliloquium, das in sich gewisse Ambivalenzen gegenüber den überflüssigen Menschen beinhaltet, weil hier das Problem auch vielmehr durch das Erzählen erstehen werden sollte und nicht, dass der Rahmen für das (Nicht)handeln der Helden schon vom Anfang an vorgegeben wurde.

7. Das kosmische Ei

Das Bernardi-Zimmer: für Stimme (Kontratenor) und Orchester (2011), der Roman von Slobodan Tišma, hat einen auffälligen Anfang. „In der Schale“, der Titel des ersten Kapitels, ist poetisch und doppeldeutig und kündigt damit eine interessante Lektüre an. Hier liegt der Hauptakzent, ähnlich wie bei Petrinović, auf der ich-ich Kommunikation. Es handelt sich um eine weitere Geschichte über das Gedächtnis des Subjekts, was auch den Aspekt der Familie mit einschließt, wo der Vater die Steifheit und Disziplin verkörpert, während die Mutter einen Hippie heiratet, als der Erzähler zehn Jahre alt ist. Das Leitmotiv ist die Geschichte von Bernardo Bernardi (1921-1985), dem bekannten kroatischen Designer. Bernardi wurde zum Protagonisten der Träume des Erzählers und eigentlich auch seine Faszination (oder eher ein Hirngespinnst) auf der Projektionsebene der symbolischen Ordnung. Die Beschreibung des angeblichen Bernardi-Zimmers ist, schließlich, voller widersprüchlicher Gefühle, aber es ist letztendlich eine Art „leerer Ort“ der Erzählerexistenz. Wahrscheinlich ist dieser Ort das Resultat seiner Wünsche und der erzählerischen Logik, obwohl es unklar blieb, was das Problem dieser Prosa sei: der Erzähler Pišta sagt, dass er keine Autorität ist, wie sein Vater; dass er nicht sonderlich ordentlich ist, d.h. dass er, zum Beispiel, in seiner Pubertät monatelang nicht badete; wegen Angst vor Einsamkeit ist er umgeben von Menschen, die genauso wie er selbst, „Erniedrigte und Beleidigte“ sind (obwohl man eher sagen könnte, dass sie entthronte Lieblinge, als auch Liebhaber der Macht sind), wobei er selbst im Wrack eines alten Mercedes wohnt, das vor seinem Wohnhaus steht (er flüchtete also wieder in die Einsamkeit, die er fürchtet).

Der Erzähler wird von der Erinnerung an eine längst vergangene Fahrt auf der Adria-Magistrale heimgesucht, als ein Autounfall geschah, von dem er nicht viel weiß, aber an den das Autowrack ihn ständig erinnert. Er lernt nicht gerne, aber er denkt gerne nach; er hat seine Schwärmereien, so wie Hexerei, Wahrsagerei, Okkultismus und vor allem Kunst. Dieses Ei aus der Schale liebt sich selbst nicht und oft stellte er sich sogar als jemand anders vor, sodass er sich sogar wünschte, sein geschlechtsloses Geschlecht zu ändern. Im ersten, längeren und gelungenen Teil des Romans, ist dem Erzähler seine Wahrheit bewusst und doch nicht bewusst, er möchte sich wahrlich erheben, aber gewisse Anker, die ihm nur halb bewusst sind, ziehen ihn runter. Die große Wende kommt schlagartig, in der Form von noch einem von vielen „Deus ex machina“ aus dem vorigen Jahr. Pišta muss aus der Wohnung ausziehen und sein beherrschender Gedanke ist es nun, wohin mit dem Bernardi-Zimmer.

Dann erscheint rätselhaft die Mutter, um ihm zu sagen, dass der Vater starb, worauf eine nicht besonders überzeugende Reinfantilisierung des Erzählers folgt. Das erzählt uns auf den Ozeanwellen das kosmische Ei, das im Gefängnis landet, woraus seine Mutter es rettet, während seine vorige Welt mit dem Radiergummi weggewischt wird, damit er sich in einer komplett neuen Welt wiederfinden kann. Im letzten Kapitel erzählt ein anonymes Erzähler die Biographie von Pišta Petrović, was ein bekannter Vorgang aus dem Roman *Die toten Seelen* ist, wobei es sich mehr um die Wiederholung vom bereits Erzählten handelt als um die Entblößung des Hauptprotagonisten (das ist nochmals das typische Problem mit dem Charakter, der nicht vollendet ist, sondern vor uns entsteht).

Einerseits sollte man das Wertvollste im Roman betonen: der Erzähler ist absichtlich oberflächlich, was auf der serbischen Prosabühne, die voller Witzbolde, Alleswisser und Richter ist, wahrlich erfrischend klingt. Andererseits kam es mir teilweise so vor, als wäre der angebliche Nonkonformismus eigentlich der versteckte Konformismus und das Künstlerdasein ein Alibi für die behütete bürgerliche Existenz. Ist er vielleicht doch nicht ein Schöngest im Sinne Dostojewskis, der nicht begreift, dass er eigentlich ein Teil des eigenen Problems ist, während er über die Macht, die Politik und die Schönheit diskutiert? Entgegen der allgemeinen Meinung, dass Tišma eine Stimme der authentischen Minderheit darstellt, kann auch die folgende Frage gestellt werden: was, wenn der Roman zeigt, dass er die Stimme jener verwirrten, nostalgischen und untätigen serbischen Mehrheit, oder der Mehrheit von Novi Sad ist, die sich selbst oft als eine metaphysisch gegründete pseudoelitistische Minderheit betrachtet, die unter dem Namen der Kunst oder eines gezügelten bürgerlichen Wahnsinns wirkt? Die vermeintliche Unschuld der Kunst existiert nicht, weil auch dieses vermutlich oder wirklich verdrehte, randständige, marginale oder marginalisierte Subjekt gerne und mit einer gewissen Verachtung den kleinbürgerlichen Allgemeinplatz betont, über seinen siebten Bruder (d.h., den siebten Mitbewohner in seiner Wohnung) sprechend, dass jeder Provinzler große Pläne und großen Ehrgeiz hat. Daher bleibt es dem Leser überlassen abzuschätzen, ob dieser Wahnsinn, in dem die Verschiedenheit nur dann respektiert wird, wenn es dem Subjekt gerade passt, systematisch ist oder nicht, beziehungsweise, ob dieser Wahnsinn dem Benehmen einer Minderheit oder einer Mehrheit entspricht. In *Das Bernardi-Zimmer* macht Tišma, genauso wie in seinen vorigen Werken, eine Gratwanderung: das Sein hat seinen Sinn nur in einem Kontext, und der Zerfall der realen Welt ist gleichzeitig der Zerfall jeder adäquaten Theorie vom Sein. Ist so was nur in der Literatur möglich? Und ist dann die Kunst nur ein trügerischer und umstrittener Trost für die Unmöglichkeit, in der realen Welt zu handeln? Mein Eindruck ist es, dass Tišma zeigt, die Schlüsselprobleme der Modernität anrührend, wie das Ludische, als auch das Zufällige, letztendlich Formen und Instrumente des Kapitalismus sind, und nicht etwas, was das Bewusstsein und jemandes Leben befreien könnte. Die seichte und schwache Idee über Pištas Persönlichkeit symbolisiert ein Konzept des fragmentarischen Subjekts, das auf eine Art und Weise bestimmt wird, die es gar nicht versteht. Entgegen dem gut festgelegten Rahmen, kommt mir das Einführen der utopischen Realität am Ende des Romans eher als eine Unmöglichkeit vor, das bereits Angefangene zu vollbringen, als ein Punkt, den dieser Roman hätte erreichen können. Leser werden selbst einschätzen müssen, ob diese Unmöglichkeit konstitutiv ist, oder bloß ein künstlicher Zusatz den narrativen Romanfäden.

8. Urbi et orbi

Nun kommt eine kurze „Mahnung“ (das Wort steht unter Anführungszeichen, weil die Sache all denjenigen klar ist, die sich nicht für eine routinemäßige Kontemplation entschieden, befriedigt durch den aufgeregten Impressionismus, das Glitzern der Oberfläche und die idealistische Rhetorik). Der Roman über Novi Sad – und hier wurden nicht alle wichtigen Autoren und Autorinnen genannt; man könnte über die Werke von Laslo Blašković, Milica Mičić Dimovski, Nikola Kajtez, Judita Šalgo, Vojislav Despotov⁵ sprechen – zeugt von zahlreichen unterirdischen und überirdischen Unbehagen, obwohl der eigentliche Eindruck ist, dass diese Unbehagen gleichzeitig über das typisierte Verhältnis zwischen der Literatur und der Stadt sprechen, beziehungsweise über den Prozess, der das eminente Gebiet für den Ausdruck des Literarischen ist. In der hektischen Gesellschaft der Modernität kann nichts einen heiligen Status bekommen, die mobile Bevölkerung erlaubt es nicht, dass irgendein Heiligenschein auf seiner Zergliederung haften bleibt – und diese Zergliederung beeinflusst unausweichlich die Natur der Kunst. Wir kommen deswegen zurück zu den ursprünglichen Anmerkungen über das Verhältnis zwischen der Stadt und dem Roman: Novi Sad ist der privilegierte Ort der literarischen Vorstellungskraft, gerade weil er nicht der privilegierte Ort der Existenz ist; das Umgekehrte gilt allerdings auch – Novi Sad ist nicht der privilegierte Ort der ideologisierten Existenz und genau das macht ihn interessant für die literarische Aneignung. Die unmittelbare Erfahrung ist illusorisch, Grenzsituationen ausgenommen, und die Teilung der Erfahrung auf die literarische und die existenzielle macht keinen Sinn in unserer Welt der Simulation und der allgemeinen Vermittlung. Die gegenwärtige Literatur ist gekennzeichnet von wechselhaften Prozessen der Assimilierung, der Revision und der Zurückweisung der Wirklichkeit, als ein Versuch, den Gleichgewichtspunkt zwischen den (oft konfliktbeladenen) Anforderungen der soziologischen Bewusstheit und der (post) modernen Ästhetik, zu bestimmen. Wie erwartet, besteht hier ein typischer Dualismus, weil die besprochenen Bücher, neben kritischen Tönen, auch Romantikmythen über die Spontaneität des Verlangens beinhalten. Sie werden am häufigsten durch die angenommene Absonderung des aristokratisierten Autorensubjekts von der Nicht-Zergliederung der Außenwelt ausgedrückt. Dieser Glauben ist auch mit einem Gefühl des Abstiegs der metaphysischen Werte überdacht, was die Hoffnung unterminierte, dass die Übereinstimmung zwischen dem Subjekt und der Welt durch die Sozialisierung und den gemeinsamen hermeneutischen Horizont erreicht werden könnte. Obwohl die Schriftsteller hin und wieder auf die „Natürlichkeit“ des bürgerlichen Subjekts reinfallen, sind die einprägsamsten Seiten Ausdruck einer edlen Phantasie über den reinen Zustand, der nicht mit dem Wandel der Gegenwärtigkeit besudelt ist. Trotz dieser kritischen Funken vom Asphalt, bleibt das literarische Schreiben eine Art Anmerkung und Andenken, aber auch Warnung. Als solches

⁵ Siehe dazu „Savremeni novosadski roman: Novi Sad kao narativni prostor“ („Der gegenwärtige Roman von Novi Sad: Novi Sad als der narrative Raum“) (Symposiumsarbeiten), *Zlatna greda* Nr. 59, 2006, S. 19-51 (mit Artikeln von János Banai, Draško Ređep, Vladimir Gvozden, Alpár Losoncz, Mladen Vesković, Kornélia Faragó, Slobodan Vladušić, Zoran Đerić und Mihajlo Pantić); weiterhin auch *Antologija savremene novosadske priče* (Anthologie der gegenwärtigen Erzählungen von Novi Sad), herausgegeben im Jahr 2000 von Nenad Šaponja.

hat es eine viel breitere Bedeutung als Repräsentation oder Dekoration: es ist eine politische Prüfung – oder eine Übung – wie man das Selbst aus dem Raum ausschließt, der ein Teil der abstrakten Ordnung ist, die die Erfahrung homogenisiert und jeden Bürger in einen Aspekt der Mikro- und Makroökonomie der Macht innerhalb des städtischen Umfelds verwandelt. Die Romanschreiber empfinden, dass die Suche nach dem abgesonderten Selbst die Basis der Gemeinsamkeit ist, die nicht nur eine einfache Summe der Menschen eingezogen in ihre verborgenen Leben wäre, innerhalb eines verwirklichten Raums der ständigen Bewegung, der Neutralisierung der öffentlichen Räume, der undurchsichtig-durchsichtigen Gebäude, der Videoüberwachung, der Angst vor der Gewalt, der Unsicherheitscodes und der Ungewissheit, an denen es in der Stadt (Novi Sad) nicht mangelt. Gleichzeitig versuchen sich die Schriftsteller, wie bereits gezeigt, die Andersartigkeit der Stadt vorzustellen, indem sie Unschuld, Nostalgie, Performance, Selbstisolation und Inversion herbeirufen. Es ist eine gute Sache, dass zumindest die Literatur eine zerbrechliche Illusion von einer anderen Welt oder Stadt bewahrt und in ihren besten Momenten zum Raum eines unbehaglichen Verlangens wird (bleibt), in der Stadt zu leben und gleichzeitig nicht zu leben, mit verschiedenen Formen der reichen Gestaltung, die aus diesem Paradox entstehen können.

Literatur:

- Végel, László (1986) *Memoari jednog makroa (Bekenntnisse eines Zuhälters)*, übersetzt ins Serbische von Aleksandar Tišma, Matica Srpska – Prosveta, Novi Sad – Beograd.
- Petrinović, Franja (2011) *Almaški kružoci lečenih mesečara: neuravnotežene hronike (Almaš Zirkel der geheilten Schlafwandler: die unausgeglichenen Chroniken)*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Trauma: *stečajne legende* (2009) (*Trauma: die Legenden vom Bankrott*), Novi Sad: Adresa.
- Pisarev, Đorđe (2009) *A ako umre pre nego što se probudi? (Und wenn sie stirbt, bevor sie aufwacht?)*, Zrenjanin, Agora.
- „Savremeni novosadski roman: Novi Sad kao narativni prostor“ („Der gegenwärtige Roman von Novi Sad: Novi Sad als der narrative Raum“) (Symposiumsarbeiten), *Zlatna greda*, Nr. 59, 2006, S. 19-51 (mit Artikeln von János Banai, Draško Ređep, Vladimir Gvozden, Losoncz Alpár, Mladen Vesković, Kornélia Faragó, Slobodan Vladušić, Zoran Đerić und Mihajlo Pantić).
- Tasić, Vladimir (2004), *Kiša i hartija (Regen und Papier)*, Novi Sad: Svetovi.
- Tišma, Aleksandar (1988), *Knjiga o Blamu (Das Buch Blam)*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Tišma, Slobodan (2011), *Bernardijeva soba: za glas (kontratenor) i orkestar, (Das Bernardi-Zimmer: für Stimme (Kontratenor) und Orchester)*, Novi Sad: Kulturni centar grada Novog Sada.
- Šaponja, Nenad (Hrsg.) (2000) *Antologija savremene novosadske priče (Anthologie zeitgenössischer Erzählungen aus Novi Sad)*, Novi Sad: Stylos.

(Aus dem Serbischen von **Jelena Radovanović**)