

Vladimir Biti

**DIE KOLLEKTIVIERUNG DES ÄUSSERUNGSGEFÜGES  
DIE FRÜHLINGE DES IVAN GALEB VON VLADAN DESNICA  
ALS POLYPHONER ROMAN**

**Zweischneidige Vielstimmigkeit der Minderheitenliteratur**

*Die Frühlinge des Ivan Galeb* gilt unumstritten als einer der größten Romane des 20. Jahrhunderts im südslawischen Raum. Es handelt sich um einen im Jahr 1957 veröffentlichten hochmodernistischen Künstlerroman, in dem der gescheiterte Geigenspieler Ivan Galeb zugleich als Erzähler und Protagonist fungiert. Nachdem er eine schwere Operation überstanden hat, blickt er vom Krankenbett auf sein Leben zurück. Der Roman ist durch seine schonungslosen Reflexionen gekennzeichnet und wurde von der breiten Öffentlichkeit sofort als großes Kunstereignis erkannt.

Was ihn aber immer wieder umstritten machte, war die Tatsache, dass sein Autor Vladan Desnica der serbischen Minderheit in Kroatien angehörte. In welche Literatur sollte sein Roman also eingeordnet werden, in die kroatische oder die serbische? Dabei war interessanterweise niemand bereit, diesen außerordentlichen Roman der Minderheitenliteratur zuzuschreiben: die Serben vermutlich nicht, weil sie sich selbst in Kroatien traditionell nicht als Minderheit erlebten, die Kroaten wiederum nicht, weil sie somit ein großes Werk aus dem Hauptstrom der kroatischen Literatur ausgeschlossen hätten.

Ich möchte hier hingegen die These wagen, dass dieser Roman ein Musterbeispiel der Minderheitenliteratur darstellt, wobei der Begriff jedoch nicht im gängigen politischen, sondern im breiteren philosophischen Sinne verstanden werden soll, den ihm Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Kafka-Buch (1975) gegeben haben.<sup>1</sup> Ihnen zufolge ist eine „kleine Literatur“ (*littérature*

<sup>1</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Kafka: Für eine kleine Literatur*. Dt. von Burkhard Kroeber. Frankfurt/M., 1976. Kroeber übersetzt *littérature mineure* zwar berechtigterweise als kleine oder mindere Literatur, aber die Autoren führen im Klartext: „Eine kleine oder mindere Literatur ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient.“ Dem fügen sie hinzu, dass „die unsichere und unterdrückte Nationalidentität geradezu zwangsläufig auf die Literatur angewiesen ist“ (24).

*mineure*) nicht jene, die notwendigerweise von den Repräsentanten einer ethnischen Minderheit, sondern eher von all jenen geschrieben wird, die unter den gegebenen Umständen über keine akzeptable Identität verfügen. Was ihnen vonseiten der politisch etablierten Mehrheit als Identität angeboten wird, das wollen oder können sie nicht annehmen. Aus diesem Grunde müssen sie ihre Identität durch Literatur erfinden. Deleuze nimmt diesen Gedanken im ersten Kapitel seiner *Kritik und Klinik* (1993) wieder auf:

Die Gesundheit als Literatur, als Schreiben besteht in der Erfindung eines Volks, das fehlt. Es gehört zur Fabulierfunktion, ein Volk zu erfinden. Man schreibt nicht mit seinen Erinnerungen, es sei denn man macht sie zum kollektiven Ursprung und Ziel eines kommenden Volks, das noch dort, wo es verraten und verleugnet wurde, verborgen liegt [...] eines Volks, das sich aus den Emigranten aller Länder zusammensetzt. [...] Es ist ein kleines, auf ewig minderes Volk, das von einem Revolutionär-Werden erfasst wird. Vielleicht existiert es nur in den Atomen des Schriftstellers, ein bastardhaftes, niederes, beherrschtes Volk, stets im Werden begriffen, stets unvollendet. Bastard bezeichnet keinen Familienstand, sondern den Prozess oder die Drift der Rassen. Ich bin ein Tier, ein Neger minderere Rasse für alle Ewigkeit.<sup>2</sup>

In *Tausend Plateaus* nehmen die Autoren die Frau als Beispiel für eine solche „mindere Rasse“, weil ihr die majoritäre männliche Norm als Maßstab ihrer „Menschlichkeit“ auferlegt wird. Indem sie sich im politisch gegebenen Bezugsrahmen nicht adäquat ausdrücken kann, muss sie ihre Identität auf imaginärem Wege kreieren. Ohne literarische Schöpfung kann, so Deleuze und Guattari, die Identität „kleiner“ Gemeinschaften nicht erworben werden. Sie ist „kollektive Äußerung eines kleinen Volks oder aller kleinen Völker, die ihren Ausdruck nur durch und im Schriftsteller finden“.<sup>3</sup> Doch diese Schöpfung, als ein „Delirium, das ... die Völker, Rassen und Stämme durchquert und die Weltgeschichte heimsucht“,<sup>4</sup> wirkt sich dann – so das Kernstück des Arguments – genau entgegengesetzt und damit entkräftend auf politisch errichtete Identitäten aus. Einerseits als etwas Unpolitisches gegen die Politik gewendet, erzielt die Literatur andererseits klare politische Effekte. Dabei stößt man „auf die immerwährende Gefahr, dass ein Herrschaftsdelirium sich dem bastardhaften Delirium beimischt und die Literatur in einen verkappten Faschismus hineinreißt, in die Krankheit, gegen die sie kämpft“.<sup>5</sup> Diese Behauptung, dass die Verwandlung der Literatur in ein „kollektives Äußerungsgefüge“ die anvisierte Emanzipation ins Gegenteil verkehren kann, hört sich hier wie ein Echo des wiederholten Zweifels aus dem

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, „Literatur und Leben“, *Kritik und Klinik*, Frankfurt/M. 2000, 15.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Kritik und Klinik*, 16.

Kafka-Buch an, „wie diese Verkettung überhaupt beschaffen ist: faschistisch oder revolutionär? Kapitalistisch oder sozialistisch? Oder gar beides zugleich in der widersprüchlichsten und teuflischsten aller Verbindungen?“<sup>6</sup>

Franz Kafka hatte sich nämlich als tschechischer Jude mit der vorherrschenden deutschen Sprachnorm auseinanderzusetzen. Statt sich ihr zu verpflichten, hat er diese Norm im Namen der jüdischen Gemeinschaft eingesetzt, der sie ihre eigene Sprachidentität abgesprochen hatte.<sup>7</sup> Das Ergebnis war „ein starker Deterritorialisierungskoeffizient, der ihre Sprache erfasst“.<sup>8</sup> Plötzlich wurde die deutsche Sprache ihrer überlieferten Stütz- und Ankerpunkte entledigt, wodurch das eingübte Zuschreibungsverfahren extrem erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht wurde. Dies spielt sich bei Kafka unter anderem in der Form der sog. Erlebten Rede ab, in welcher die anscheinend neutrale Erzählrede immer wieder durch die Stimmung, Denkweise oder Lebenseinstellung sei es eines Charakters oder einer Charaktergruppe „angesteckt“ wird. Auf Grund solcher „Pfropfung“ wird die Grenze zwischen dem Erzähler und dem Charakter verschwommen, sodass die übliche Leserfrage „Wer spricht mich hier an?“, mithilfe derer er sich durch die Labyrinth des Lesevorgangs bewegt, kaum zu beantworten ist. Die Verantwortung für den Sprechakt lässt sich keinem von den Subjekten, weder dem produzierenden noch dem produzierten, eindeutig zuschreiben. Kafka tat alles, „um ihre Unterscheidung zu erschweren, ihre Spur zu verwischen und ihre Rollen dauernd zu vertauschen“.<sup>9</sup> Deleuze und Guattari sprechen in diesem Sinne vom „kollektiven Aussageverkettungseffekt“ (*agencement collectif d'énonciation*).

Weder gibt es ein Subjekt, das die Aussage produziert, noch eines, dessen Aussage produziert würde. [...] Doch wir glauben nicht, wie immer man dieses Verhältnis auch fassen mag, dass die produzierte Aussage auf ein *Subjekt* zurückführbar ist, sei es verdoppelt oder nicht, gespalten oder nicht, reflektiert oder nicht. [...] Das *Aussagen*, d.h. die aktive Äußerung, geht dem Ausgesagten voran, nicht kraft eines Subjekts, das Sätze produziert, sondern kraft einer Verkettung, die das aktive Sichäußern zu ihrem ersten Triebrad macht, dem andere Räder jeweils an ihrer Stelle nachgeordnet werden.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Kafka, 119.

<sup>7</sup> Die deutsche Bevölkerung in Prag fühlte sich schon an und für sich als eine von den Massen getrennte Minderheit: Die Juden, die dieser Minderheit angehörten, wurden noch zusätzlich von dieser deutschen Bevölkerung als „Stehler ihrer Sprache“ abgestempelt. Laut Deleuze und Guattari, kam für die Juden jedoch keine andere Sprache in Betracht. „Anders als deutsch zu schreiben war für die Prager Juden unmöglich, weil sie zu ihrer ursprünglichen tschechischen Territorialität eine unüberwindliche Distanz empfanden.“ (24)

<sup>8</sup> Kafka, 24.

<sup>9</sup> Kafka, 116.

<sup>10</sup> Kafka, 115, 118.

Kafka lag daran, diese Deterritorialisierungseffekte durch seine Literatur voranzutreiben, zu beschleunigen und zuzuspitzen. „Wie das Tier, das geschlagen wird, die Bewegung des Schlags nur mitmachen und ihr ein wenig zuvorkommen kann, um dann besser zurückzuschlagen und zugleich einen Ausweg zu finden.“<sup>11</sup> Erst durch solche unerhörte Intensivierung wird der meistens verborgene Tatbestand in den Vordergrund gerückt, dass keine(s) der redenden Subjekte für seine oder ihre Rede die volle Verantwortung tragen kann; wir übernehmen die Sprache von unzähligen Vorgängern und können daher nicht als souveräne Träger unserer eigenen Äußerungen gelten. Das Sprachsubjekt wird somit gerade in der ‚kleinen Literatur‘ als jenes enthüllt, das es für die französischen Philosophen im Jahrhundert der großen totalitären Ideologien unwiderruflich geworden ist: nämlich nur eine unter den unzähligen Auswirkungen des allübergreifenden „Maschinenpotentials“ der anonym gewordenen Sprache. „/S/tets demontiert der Urteilsatz eine Verkettung, in der die Maschine ein Teil und er selbst ein Teil der Maschine ist, der seinerseits eine Maschine bildet, um das Ganze entweder in Gang zu halten oder zu verändern oder zu zerstören.“<sup>12</sup>

In solch einem unkontrollierbaren Zusammenhang wird jedes Redesubjekt einer systematischen Deterritorialisierung unterzogen und damit in ein „unbegrenztes Immanenzfeld“ einbezogen. Darauf zielen Deleuze und Guattari ab, wenn sie in der Minderheitenliteratur eine Mobilmachung der rausch-, aber gleichzeitig angsterregenden Vielstimmigkeit jenseits der eingeübten subjektbezogenen Realität der Sprache entdecken. Hier wendet sich die Sprache von erkennbaren Subjekten ab; als resonantes, polyphones Sprechen wird sie unter- oder oberhalb der etablierten Wahrnehmungsschwelle zum Ereignis verwandelt und produziert dabei die seltsamsten Effekte. „Immer gibt es indessen Regeln, die zugleich die Regeln der Demontage sind, wobei man nicht mehr recht weiß, ob in der Unterwerfung nicht die heftigste Revolte steckt und ob der Kampf nicht die schlimmste Zustimmung impliziert.“<sup>13</sup> Es ist demzufolge unmöglich vorwegzunehmen, in welchem Effekt diese unübersichtlich polyphone Verkettung letztendlich münden wird. Die Befreiung von den „bösen Mächten“ der „fesselnden Vergangenheit“ und die Versklavung durch die „bösen Mächte“ der „freimachenden Zukunft“ werden in der Polyphonie stets parallel geführt.

Kapitalismus, Stalinismus, Faschismus, das waren die Töne, die Kafka hörte und auf die er horchte. Nicht das Lärmen der Bücher, sondern das Poltern einer nahen, ja benachbarten Zukunft, das Rumoren neuer Verkettungen von Wünschen, Maschinen und Aussagen, die sich in die alten Verkettungen einschleiben oder schroff mit ihnen brechen.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Kafka, 82.

<sup>12</sup> Kafka, 113.

<sup>13</sup> Kafka, 114.

<sup>14</sup> Kafka, 115.

Die Polyphonie zeichnet sich durch eine unbehagliche Doppeldeutigkeit aus, und entlarvt somit die bekanntlich enthusiastisch-emanzipatorische Deutung Michail Bachtins als einseitig. Das geht aus folgenden Ausführungen von Deleuze und Guattari noch klarer hervor:

Kapitalistisches Amerika, bürokratische Sowjetunion, faschistisches Deutschland – all jene zukünftigen „bösen Mächte“, die zu Kafkas Lebzeiten nur an die Tür klopfen, allerdings mit harten, dicht aufeinanderfolgenden Schlägen. Das Verlangen: lauter Maschinen, die in ihre einzelnen Räder zerfallen, lauter Räder, die wieder neue Maschinen bilden. Plastizität der Segmente, Verschiebung der Barrieren. Das Verlangen ist im Grunde polyvok, allseitig-ungerichtet, und es ist gerade durch seine Polyvoziertheit ein einziges großes Verlangen, das alles überströmt.<sup>15</sup>

### Das Weder-Noch-Prinzip der Gattungshybride

Im Gegensatz zu den gängigen Interpretationen des Romans Vladan Desnica, die ihn auf das monologische Heldenbewusstsein zurückführen,<sup>16</sup> werde ich im Folgenden versuchen zu zeigen, dass Desnica Roman *Frühlinge* genau diese doppeldeutige Aussageverkettung der kleinen Literatur vornimmt. Es handelt sich ja zunächst einmal um eine sog. quasiautobiografische Prosa, die die Gattungen des Romans und der Autobiografie ineinander verstrickt, weil sich weder die eine noch die andere zur Bildung einer Minderheitenidentität eignet.<sup>17</sup> Eine derartige Subversion der eingebürgerten Gattungen teilt Desnica mit manchen „Minderheitenliteraten“ im zentral-osteuropäischen Raum, u. a. z.B. Italo Svevo und Witold Gombrowicz. Auf Grund der politischen Entwicklungen in der Region haben sie, jeder auf seine Weise, die sog. gespaltene Identität der „minoritären Gemeinschaften“ beerbt.

Der erste in dieser Reihe war der unter dem Pseudonym Italo Svevo bekannt gewordene deutschsprachige Jude Ettore Schmitz mit seinen beiden quasiautobiografischen Romanen, *Ein Leben* (*Una vita*, 1892) und *Die Bekenntnisse des Zeno* (*La coscienza di Zeno*, 1923). Mit diesen Romanen entschied er sich zu einer oft kommentierten Schreibweise, die die italienische Sprache in Regelwidrigkeiten verwickelt. Seine Sprach- und Gattungsentscheidungen lassen sich dadurch erklären, dass die gespaltene Identität, die Grenzgebiete wie Triest kennzeichnet, *eher nach einer Differenz gegenüber jedweder Identität als nach irgendeinem fest gesetzten Merkmal sucht*. Sveys autobiografischer Impuls

<sup>15</sup> Kafka, 79/80.

<sup>16</sup> Stellvertretend für die jugoslawische Rezeption des Romans, die sie synthetisch zusammenzufassen versucht, steht die Monographie von Krešimir Nemeč, *Vladan Desnica*, Zagreb 1988. Nemeč hält *Die Frühlinge* für einen Roman „des monologischen Bewusstseins“.

<sup>17</sup> Für das Konzept der quasiautobiografischen Prosa s. Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1982, 268ff.

geht Angelo Ara und Claudio Magris zufolge daraus hervor, dass die Triestiner Schriftsteller von ihrem „Schreiben nicht Schönheit, sondern Wahrheit verlangen, weil das Kunstschreiben in ihren Augen nicht nur einen individuellen, sondern ebenso einen gruppenbezogenen Identitätserwerb bedeutet“.<sup>18</sup> Das Ästhetische lässt sich in einer „kleinen Literatur“ vom Politischen unmöglich trennen, weil es seiner Verwirklichung diene. „Ihr enger Raum bewirkt“, so Deleuze und Guattari, „dass sich jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verknüpft“ (25). Die angesprochene Gattungsmischung der quasiautobiographischen Prosa bezieht sich somit unmittelbar auf eine Mischung des Individuell-Ästhetischen mit dem Kollektiv-Politischen.

Ähnliches ließe sich vom „argentinischen Polen“ Gombrowicz behaupten. Von seinem selbstgewählten und weit abgelegenen Emigrationsort aus ging er mit den fikionalisierten Autobiografien oder autobiografischen Romanen *Transatlantik* (1953), *Pornografie* (1960) und *Kosmos* (1963) auf Identitätssuche. In diesen gattungshybriden Texten geht es allerdings nicht um die Suche nach einem verloren gegangenen Ursprung, wie ihn eher die national etablierten Gattungen konstruieren, sondern um etwas Immer-erst-Bevorstehendes, das sich einem gattungsspezifischen Bezugsrahmen prinzipiell entzieht. Um jede derartige Vereinseitigung und damit Verfälschung des eigenen Identitätsanspruchs vorwegzunehmen, setzt Gombrowicz in den genannten Werken eine verwirrende Buffonerie der hin-und-her pendelnden Identität in Gang. *Pornografie* z.B. erzählt von einem „Ich, Witold Gombrowicz, der Schriftsteller“, der von einem gleichnamigen Protagonisten redet, sich aber in dem von den Nazis besetzten Polen befindet – und das, obwohl Gombrowicz sein Land, wie man aus seinem *Tagebuch* weiß, im Jahre 1939 ein für allemal verließ.<sup>19</sup> Wenn er also seine Romane zuerst dem „Dokumentarimperativ“ unterzog, ordnete Gombrowicz diesen ersten Imperativ sofort dem neuen Kunstimperativ einer „erfundenen Zeugnisablegung“ unter. So gestaltete sich das grundlegende *Weder-Noch-Prinzip* seines Schreibens.

Auf ähnliche Weise geht der Minderheitenschriftsteller Vladan Desnica vor. In seinen Texten werden entgegengesetzte Identitätsprinzipien gegenseitig ausgespielt. Schon in seinem eigenartigen Sprachamalgam, das in der Literaturkritik vielfach vermerkt, aber selten auf den Punkt gebracht wurde, gibt er weder dem kroatischen noch dem serbischen Sprachprinzip endgültig Recht, sondern zwingt sie beide durch kreative Verblendungen, Anachronismen, Neologismen,

<sup>18</sup> Trieste: *Un' identità di frontiera*, Turin, 1982, 16. Meine Übersetzung.

<sup>19</sup> S. Guido Snel, „Gardens of the mind, places for doubt: Fictionalized autobiography in East-Central Europe“, in Marcel Cornis-Pope and John Neubauer, eds., *History of the literary cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in 19th and 20th centuries*, Vol. 1, Amsterdam/Philadelphia, 2004, 386-400, insb. 390-92.

Phraseologismen und Satzgefüge zu einem unaufhörlichen und kaum entwirrba-  
ren Ineinandergreifen.

### Das Labyrinth der Übertragungen: Autor/Erzähler/Figur

Anders als Gombrowicz gibt Desnica seinem Erzähler und Protagonisten jedoch einen fiktiven Namen und hebt damit den Romancharakter des Werkes hervor. Dennoch haben die Kritiker und Interpreten des Romans sich nicht davon abhalten lassen, den Erzähler und Protagonisten Galeb mit Desnica dem Autor zu verwechseln. Beispiele dafür sind so zahlreich, dass es sich hier erübrigt, nähere Nachweise zu erbringen.<sup>20</sup> Die Kongruenz zwischen dem Autor und dem Erzähler-Protagonisten wurde vor allem in Bezug auf ihre poetologischen Ansichten hergestellt, als ob Desnica beim Romanschreiben dieselbe Poetik verwenden würde, die der Erzähler-Protagonist Galeb in vielen seiner Reflexionen erarbeitet. Die merkwürdige Gleichsetzung des Autors mit dem Erzähler und Protagonisten lässt sich jedoch keineswegs schlicht als „Balkanspezialität“ der betreffenden Literaturkritik abtun. Bachtin weist mit dem Begriff des polyphonen Romans in seinem Dostoevskij-Buch darauf hin, dass die russische Kritik die Romanprotagonisten nicht als unselbständige Bestandteile eines einheitlichen Kunstplans, sondern als eigenständige, gleichrangige Dialogpartner betrachtete und sich mit ihren vorgetragenen Meinungen auseinandersetzte.<sup>21</sup> So lässt sich auch das Verfahren Dostoevskijs (und des Spätmodernisten Desnica umso mehr) verstehen, das die Figur gegenüber dem Autor betont selbständig und autonom erscheinen lässt. Dies beinhaltet übrigens eine der Zentralthesen Michail Bachtins zum polyphonen Roman.

Gerade diese Verselbständigung jedoch, die die Ansichten der Figur relativ autonom gegenüber dem vom Autor verfassten Sujet gelten lässt, müsste uns davon abhalten, die derart vorgetragenen Meinungen mit jenen des Autors zu verwechseln. Laut Bachtin neigte Dostoevskij dazu, seine eigenen, sich gegenseitig widersprechenden Ideen auf zwei getrennte Romanfiguren zu verteilen, womit letztendlich keine von ihnen an sich für den Autor zu sprechen vermag. Weit davon entfernt also, vom Beginn des Schreibens an seine Meinungen oder Weltanschauung verfügbar zu haben, bildet sie der (implizite) Autor erst einmal kontrastiv, d.h. durch ein unermüdliches *Weder-Noch-Verfahren* vermittels verschiedener Figuren. Seine Identität-auf-der-Suche kommt erst durch entgegengesetzte Anschauungen der Figuren zustande, und zwar *via negationis*. Negation ist ihr abwesendes dialogisches Prinzip, das immer aufs Neue nach dem Horizont einer Versöhnung sucht. Sobald sich im Bewusstsein einer Figur eine

<sup>20</sup> Vgl. Nemeč, op. cit., 75/6.

<sup>21</sup> Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, dt. von Afelheid Schramm, München 1971, 9.

Wahrheit ausmachen lässt, distanziert sich der Autor vom blinden Fleck dieser Wahrheit, da diese in einem verkörperten Bewusstsein statt in der allumgreifenden Wahrheit gründet, und schwenkt auf eine andere partikuläre Wahrheit um. Insofern er aber dem Leser diese erstrebte umfassende Wahrheit selbst nicht bieten kann - sie ist prinzipiell unzugänglich - darf der Autor keine dieser Figurenwahrheiten schlicht abschreiben. Sie alle bilden gleichberechtigte Bestandteile eines großen und unergründlichen Ganzen, das in stetigem Werden begriffen ist. Daher bezeichnet Bachtin das Figurenbewusstsein als „nicht-definitiven Ideen Kern“, der sich der Autorenobjektivierung entzieht und widersetzt. Jede vorgetragene Idee bildet einen verhältnismäßig selbständigen Bestandteil des in Bewegung gesetzten großen unabschließbaren Dialogs, dessen Fortsetzung in keinem einzigen Augenblick vorwegzunehmen ist. Kein einziger der Beteiligten hat sie in der Hand; sie ist in ihre gegenseitigen Beziehungen eingeschrieben, die sich stets aufs Neue bilden und außerhalb ihrer Verfügungsgewalt liegen. Daher kann jede einzelne Etappe dieses Dialogs jederzeit eine rückwärtige Umwertung erfahren.

Es gibt kein erstes und kein letztes Wort, und es gibt keine Grenzen für den dialogischen Kontext [...]. Selbst ein vergangener, das heißt im Dialog früherer Jahrhunderte entstandener Sinn kann niemals stabil (ein für allemal vollendet, abgeschlossen) werden, er wird sich im Prozess der folgenden, künftigen Entwicklung des Dialogs verändern (indem er sich erneuert).<sup>22</sup>

Daraus folgt, dass keine Figurenäußerung im polyphonen Roman beim Wort genommen werden kann. Als Etappe der laufenden Autopoiesis der sich vervielfältigenden Autorenidentität ist sie in der Regel mehrfach codiert und unabschlossen. Vermutlich hat Desnica diese literarische Qualität seiner Autorenbildung im Roman hervorheben wollen. Wiederholt hat er darauf hingewiesen, dass in einem literarischen Werk nur „das Dichterische und das Maß des Dichterischen wesentlich sei“, und daher sollten „alle Bestandteile des Kunstwerkes in der Funktion dieses Dichterischen betrachtet werden...“ „Die Ideen, Erfahrungseinsichten und anderes verlieren hier ihre selbständige Bedeutung, um in ein Instrument des Dichterischen verwandelt zu werden...“ Aus dieser Sicht „ist es primitiv anzunehmen, dass der Schriftsteller hier und da nichts Klügeres und Originelleres sagen könnte, als das, was er seinem Helden in den Mund gelegt hat“.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Michail Bachtin, „Zur Methodologie der Literaturwissenschaft“, in *Ästhetik des Wortes*, hrsg. R. Grübel, dt. von S. Reese und R. Grübel, Frankfurt/M., 1979, 357.

<sup>23</sup> Vgl. Vlatko Pavletić, „Svako djelo vrijedi točno onoliko koliko poetskog sadrži u sebi...“: Razgovor s Vladanom Desnicom“, *Izraz* 3/1958, 325/6. Meine Übersetzung.

Diese distanzierte *dichterische Qualität*, die ihre ästhetische Absolutheit gerade durch die Relativierung all der „politisch“ (d.h. situationsbedingt) vorgetragenen Meinungen des Erzähler-Protagonisten erwirbt, ließe sich sehr gut mit dem bachtinschen allumfassenden weil sich stets zurückziehenden Autorenprinzip vereinbaren.<sup>24</sup> Auch das letztere nimmt eine göttliche Neutralität oberhalb des irdischen Gedränges menschlicher Leidenschaften in Anspruch. Anders ausgedrückt, setzen sowohl Dostoevskij als auch Desnica in ihren Ideenromanen den ganzen *Todesernst* der entgegengesetzten Figurenideen einem alles verzeihenden *Autorenlachen* aus, indem sie die „menschliche, allzu menschliche“ Figurenverkörperung mit der eigenen göttlichen Entkörperung, die die Stellung des „neutralen Dritten“ anstrebt, parallel führen. Auch das Konzept der Aussagenverkettung von Deleuze und Guattari übrigens, das die Vorgehensweise des polyphonen Romans sehr präzise bezeichnet, ist mit der neutralen dritten Person aufs Engste verbunden. Deleuze hebt hervor, dass sich die kleine Literatur der allgemeinen Neigung zur Personalisierung der Angelegenheiten entschlossen widersetzt.

Die Literatur ... folgt dem umgekehrten Weg und entsteht nur, indem sie unter den scheinbaren Personen die Macht eines unpersönlichen entdeckt, das keineswegs eine Allgemeinheit, sondern eine äußerste Singularität ist: ein Mann, eine Frau, ein Tier, ein Bauch, ein Kind... Als Bedingung des literarischen Aussageakts dienen nicht die ersten beiden Personen; die Literatur beginnt nur dann, wenn in uns eine dritte Person entsteht, die uns der Fähigkeit „ich“ zu sagen beraubt (das „Neutrale“ Blanchots).<sup>25</sup>

Gerade weil der Schriftsteller einer ‚kleinen Literatur‘ sich ständig selbst revolutioniert, muss er auf die „Macht eines Ich“ verzichten und in den zerstreuten Atomen unter jeglicher Identitätsmaske immer aufs Neue nach eigenständiger Singularität suchen. Die Idee des Neutralen ist im Frühwerk Maurice Blanchots *La part du feu* (1949), auf das sich Deleuze im angeführten Zitat bezieht, mit der Anonymisierung des Autorenselbst in der gesichtslosen *Schrift* (im Unterschied zum personifizierten *Werk*) eng verbunden. Wir werden auf die Verbindung dieses Schriftbegriffs mit dem Konzept des polyphonen Romans zurückkommen. Zunächst gilt es Folgendes festzuhalten: Gleichermäßen in Weiterführung der bachtinschen Idee gegen Ende der 1940er Jahre sieht Blanchot, genau wie

<sup>24</sup> Vgl. z.B. die folgende Stelle aus der Abhandlung „Das Wort im Roman“: „Der Autor ist nicht in der Sprache des Erzählers und nicht in der normalen Hochsprache, mit der die Erzählung korreliert ist, zu finden [...], sondern er gebraucht die eine oder andere Sprache, um seine Intentionen keiner von ihnen gänzlich auszuliefern; er benutzt diesen Wechselruf, diesen Dialog der Sprachen in jedem Moment seines Werkes, um selbst sprachlich gleichsam neutral, Dritter im Zwiestreit zu bleiben [...]“ *Ästhetik des Wortes*, 204.

<sup>25</sup> *Kritik und Klinik*, 13.

Bachtin, die höchste Aufgabe eines Literaten darin, sich in den Labyrinth der Schrift aufzulösen und das Ich auf die Anderen zu übertragen.

### Das Ineinandergreifen der Gegensätze: Verkörperung und Entkörperung

Diese Engführung des Ernstes mit dem Lachen, des Lebens mit dem Tod, der „politischen“ Identifizierung mit der „dichterischen“ Anonymisierung, bis sie sich als voneinander untrennbar erweisen, erschließt den Sinn des „Spiels des Frühlings und des Todes“, wie der Untertitel des Romans von Vladan Desnica lautet. Wie wichtig dieses Ineinandergreifen der Gegensätze Desnica erschien, lässt sich seiner Erwägung entnehmen, in den folgenden Ausgaben den Titel seines Romans durch dessen Untertitel zu ersetzen.<sup>26</sup> Aus dem Blickwinkel des ewigen Naturwandels, der das „Dioskurenideal“ dieses Romans kennzeichnet, schließen sich die Oppositionspole gegenseitig nicht nur aus, sondern beziehen sich parallel gegenseitig ein. Wie in Bachtins Karneval, ist in jeder Geburt bereits der Tod enthalten, in jedem Tod schon die Geburt.<sup>27</sup> So ist das Zeitvergehen nicht einfach mit dem voranschreitenden Tod gleichzusetzen, weil, wie es einerseits heißt, ein jeder „Augenblick der messbaren Zeit“ (jedan časak mjerljivog) „ganze Ozeane der unermesslichen Zeit“, (čitave oceane nemjerljivog vremena) „die Zaubergrotten des Zeitlosen“, (učarane spilje bezvremena) d.h. die freimachende Geburt „einfängt“ (kaptira).<sup>28</sup> Wenn aber der Frühling ausbricht, „dann“, heißt es andererseits, „erfahren alle unsere vergangenen Frühlinge mit ihm ihre Auferstehung. Sie sind die Jahresringe der Seele“ (S proljeća u nama uskrsavaju sva naša minula proljeća. To su godovi duše, 327), die wiederum das Altern und damit den nahenden Tod andeuten.

In derselben dichten Art und Weise wie sich Ernst und Lachen, Tod und Geburt, Politisches und Ästhetisches zueinander verhalten, beziehen sich der in Entkörperung (Deterritorialisierung) begriffene Autor und seine in Verkörperung (Territorialisierung) begriffene Figur gegenseitig ein. Dennoch lässt sich in dieser Gegenseitigkeit eine grundlegende Machtasymmetrie erkennen.<sup>29</sup> Während der eine den blinden Fleck des anderen ausmacht, um ihm oder ihr somit

<sup>26</sup> Vgl. Vladan Desnica, *Eseji, kritike, pogledi*, Zagreb 1975, 210: „Možda ću čak u nekom idućem izdanju taj podnaslov uzeti kao naslov romana.“

<sup>27</sup> Vgl. Michail Bachtin, *Chronotopos*, dt. von Michael Dewey, Frankfurt/M. 2008, 140/41.

<sup>28</sup> Vladan Desnica, *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*, Zagreb 1977, 110. Meine Übersetzung hier und weiter. Weitere Seitenangaben eingeklammert im Text.

<sup>29</sup> Für die Kritik des Herunterspielens der angsterregenden Dimension des Karnevals und polyphonen Romans bei Michail Bachtin s. z.B. David Carroll, „Narrative, Heterogeneity, and the Question of the Political: Bakhtin and Lyotard“, Murray Krieger (Hrsg.), *The Aims of Representation: Subject/Text/History*, New York 1987; Michael André Bernstein, „The Politics of Ressentiment“, Gary Saul Morson and Caryl Emerson (Hrsg.), *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, Evanston 1989; Ken Hirschkop, *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*, Oxford 1999, 75ff.

einen situationsbedingten Körper zu verleihen, zeichnet sich der Autor im Unterschied zur Figur durch die *unbegrenzte* Fähigkeit aus, diesen einschränkenden Blindfleck zu reflektieren. Obwohl Galeb dieselbe Suche nach sich selbst in den anderen wie der Autor und mit demselben Ziel der Selbstentkörperung unternimmt, erweist er sich von einem gewissen Punkt an außerstande, die vom Autor zugewiesene körperliche Einschränkung seiner Suche wahrzunehmen. Das Privileg der unbeschränkten Entkörperung bleibt dem Autor vorbehalten.

Zunächst will sich Galeb mit der selbsttäuschenden Annahme, dass der Körper ausschließlich die anderen, keineswegs aber das Ich auszeichnen sollte, gewiss nicht zufrieden geben. So gilt es den ironischen Kommentar zu verstehen: „Die Eigenschaften, Merkmale, Qualitäten – daraus bestehen die anderen. (...) Unser Ich besteht aus dem blanken Faktum des Seins und dem primären, blinden Gefühl dieses Seins“ („Svojtva, obilježja, kakvoće – to je ono od čega su sačinjeni drugi... Naše ja sastoji se iz golog fakta bivstvovanja i iz primarnog, slijepog osjećaja tog bivstvovanja“, 255). Jedes Ich neigt dazu, körper- und volumenlos, als „ein reiner Gedanke“, „raumloses Bewusstseinspünktchen“ zu existieren („sušta pomisao, besprostorna tačkica svijesti“, 318ff.). Es ist „alterlos“, überlässt „die Jahre den anderen, dem *Nicht-Ich*“ („Godine – to je stvar za druge, za *ne-ja*“, 254); alle Eigenschaften sind für es etwas „Nebensächliches, Unwesentliches“ (sporedno, nebitno), weil das Ich „das Eine und Einzige“ (jedan jedini) ist. (255, 264) Gegenüber einem so beanspruchten immateriellen Ich bemüht sich Galeb immer wieder, hinter dieser verkrampften Abwehrmaske „etwas Ungeschütztes, Hilfloses, wie das zögernde verblutete Gewebe der aus ihrem Schild herausgerissenen Schildkröte“ (nezaštićeno, bespomoćno, kao prezava okrvavljena tkiva kornjače iščupane iz njezina oklopa, 31), einen „miserablen Nervenknoten“ (bijedna gvalja živčevlja, 307) oder einen „nackten, leidenden Fleischklumpen“ (zgoljna gruda mesa koja pati, 24) bloßzulegen. Er tut alles Erdenkliche, um hinter dem ernsthaften Anschein der „eisernen Logik“ der großen Philosophen die dichterischen Affekte, sogar kindliche Naivität, Irrationalität oder Selbstbetrug zu entblößen. (83ff.) Jeder Mensch ist aus seiner Sicht ein verderbendes irdisches Wesen aus Fleisch und Blut.

Aber nicht nur die anderen sind dieser prinzipiellen Überführung in die körperliche Existenz unterzogen. Statt eines kontinuierlichen, beständig voranschreitenden organischen Ganzen besteht auch das Ich des Galeb selbst aus lauter Wendepunkten, als „alles plötzlich umgekehrt wird, im Menschen ein ungeahnter Abgrund sich auftut, seine Einstellung kopfüber umgestellt wird ... um die bisherigen ‚Werte‘ und ‚Heiligtümer‘ zu trockenem Staub zu machen ...“ (U čovjeku odjednom sve preokrene, u njemu zine jedan neslućen ambis, tumba se prevrne njegov stav ... Dotadašnje ‚vrijednosti‘ i ‚svetinjje‘ postanu krta suvež, 257). Auf der Spur der nietzscheanischen Umwertung aller Werte geht er in seinen Reflexionen von der dargelegten Entblößung-durch-Verkörperung der ande-

ren konsequent zur Verabschiedung-durch-Verkörperung seines eigenen früheren Ich über. Wie für Bachtin der Mensch niemals sein letztes Wort gesagt hat, sondern immer aufs Neue geboren wird, so besteht für Galeb sein Ich aus „einer Reihe aneinander geketteter Sprengkörper“ (nanizane lančane mine, 232): „Mein Leben war nichts anderes als eine Reihe von sukzessiven ‚Befreiungen‘. Ich habe alles von mir weggeworfen und, wie ein Schiffbrüchiger vor dem Sprung in die Wasserwellen, mich bis auf die nackte Haut ausgezogen. Ich glaubte, dass ich in dieser Weise ganzheitlicher, eigener, mehr Ich selbst werde.“ (Život mi nije bio drugo nego niz susljednih ‘oslobođenja’. Odbacivao sam od sebe sve, svlačio se do gole kože, kao brodolomac pred skok u valove. Vjerovao sam da tako postajem cjelokupniji, više svoj, više ja, 280). Somit macht er sein voriges Selbst unermüdlich zu einem Anderen, um sich von ihm loszulösen. Es handelt sich demzufolge bei Galeb um eine systematische Befreiung des eigenen (freischwebenden) Geistes durch die Evakuierung des eigenen (leidenden) Körpers. In diesem Sinne ist es z.B. zu verstehen, wenn er von einem beständigen „Trieb nach der Auflösung, Aufspaltung der Persönlichkeit“ oder vom „Durst nach Selbstvernichtung“ redet (porivu rastvaranja, razdvajanja ličnosti; žedi samouništenja, 44). Der Karnevalsgeist, heißt es bei Bachtin, nimmt den Tod als die Saat an, ohne die kein Keimen, Reifen, Früchten und keine Ernte stattfindet.<sup>30</sup>

Ivan Galeb als Erzähler schlägt demnach einen entschlossenen („männlichen“) Weg des heideggerschen Seins-zum-Tode ein, um sein eigenes Leben, wie jenes der anderen, vom entkörpernten „anderen Ufer“ her beobachten zu können. Als er an seiner schwer erkrankten Tochter bemerkt, wie die „Schwünge ... des schwarzen Winds“ „die Fackel ihres Lebens entflamten“ (zamasi crnog vjetra ... raspirivali buktinju života, 290), dann trifft diese Beschreibung genauso auf ihn zu. Jedes Trauma in der Domäne seines erlebenden Ich (wie z.B. das Verschwinden des Vaters, die aneinandergereihten Tode der Mutter, Großmutter, Frau, Tochter, des Großvaters, der Verlust der Lebensgefährtin) treibt den Wind in die Segel seines erzählenden Ich. Darüber hinaus muss sein geigerisches Ich in der Welt des Romans sterben, damit sein erzählendes Ich, dem das Entstehen des Romans zu verdanken ist, geboren wird. Ivan Galeb liefert somit beinahe ein Musterbeispiel für die bekannte These Walter Benjamins, dass der Geburtsort des Erzählgeistes das Sterbebett des Erzählerkörpers sei.<sup>31</sup> „Es wäre besser“, meint Ivan, „wenn die Leute die Dinge öfters so sehen würden, wie sie uns am Sterbebett vorkommen.“ (Trebalo bi uopće da ljudi češće vide stvari kakvima nam se ukazuju na samrtničkoj postelji, 167/8). Denn vom „anderen Ufer“ her erscheinen die leidenschaftlichen Affären unseres Lebens so

<sup>30</sup> *Chronotopos*, 144.

<sup>31</sup> Walter Benjamin, „Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1977, 396.

gründlich entkörperert, dass uns nun selbst unsere „entscheidenden“ Lebensereignisse so hohl und tot wie leere Larven vorkommen“ („presudni“ dogadaji života čine šuplji i mrtvi kao prazne ličinke, 68/9). „Das würde gewissermaßen heißen, dass wir in allem, was wir tun, um endgültige und sichere Erkenntnis zu erreichen, bis ans letzte Ende gehen müssen. Und das heißt: bis zum Punkt des Misslingens. In diesem Sinne ließe sich sagen, dass erst das Misslingen unser Leben abrundet und ihm den Sinn verleiht, dass erst das Misslingen unser Werk krönt.“ (To bi u neku ruku značilo da u svemu, eda bismo došli do konačne i sigurne spoznaje, moramo ići do samog konca. A to znači: do tačke neuspjeha. U tom smislu, moglo bi se reći da tek neuspjeh zaokružuje, osmišljava naš život, da tek neuspjeh kruniše naše djelo, 50).

### **Untrennbare Unvereinbarkeit: Selbstverwirklichung durch Selbstwiderlegung**

Trotz der konsequent durchgeführten Entkörperungsmaßnahmen aber gelingt es dem Galeb-Erzähler nicht, derselben Entblößung-durch-Verkörperung seitens des Autors zu entgehen, die er auf andere Figuren oder seine eigenen Lebensstapen so unerbittlich konsequent anwendet. Angesichts der geläufigen Interpretationen dieses Romans, die den (verkörperten) Erzähler-Protagonisten mit dem (entkörperten) Autor verwechseln, möchte ich auf dieses Misslingen Ivan Galebs ganz besonderen Nachdruck legen. Denn die „Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene“, die den „grotesken Realismus“ in der Deutung Michail Bachtins auszeichnet,<sup>32</sup> findet in diesem Roman nicht nur zwischen Galeb und seinen Anderen (entweder anderen Figuren oder früheren Ichformen) statt, sondern ebenso, obwohl weit verborgener, *zwischen dem Autor als Gestaltungsprinzip und Galeb als Erzähler-Protagonisten*. Diesbezüglich ließe sich den herkömmlichen Deutungen dieses Romans die folgende Behauptung Michail Bachtins entgehalten:

Hinter der Erzählung des Erzählers lesen wir eine zweite Erzählung – die Erzählung des Autors über dasselbe, wovon der Erzähler erzählt, und außerdem über den Erzähler selbst. [...] In diesen Horizont des Autors geht mit allem, was erzählt wird, auch der Erzähler selbst mit seinen eigenen Worten mit ein. [...] Diese zweite Schicht der Intentionen und Akzente des Autors nicht wahrnehmen heißt, das Werk nicht zu verstehen.<sup>33</sup>

Galeb ist trotz allem gegenteiligen Anschein also eine körperlich bedingte Figur, deren Erzählen, Denken und Benehmen sich durch wiederholte Selbstwi-

<sup>32</sup> Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, dt. von Gabriele Leupold, Frankfurt/M. 1995, 70.

<sup>33</sup> *Das Wort im Roman*, 203/4.

derlegung, -entzweigung und -verdoppelung von der Körperlichkeit zu befreien trachtet. Man darf ihn schon deswegen nicht beim Wort nehmen, weil er aus unversöhnlichen Subjekten besteht. Unzählige Male widerspricht er sich selbst und wird darauf sogar von anderen Figuren hingewiesen (282): einmal hebt er die Widersprüchlichkeit als das Grundgesetz der menschlichen Psyche hervor (162), ein anderes Mal behauptet er, alle Widersprüchlichkeit aus dem eigenen Denken ausgerottet zu haben (84f.); einmal entdeckt er die Sinnlichkeit der Gedanken und Worte (10f.), ein anderes Mal den verbalen Charakter der Gefühle (284ff.); einmal behauptet er, dass das Natur- und Kunstschöne untrennbar seien (60ff.), ein anderes Mal hingegen versucht er, beides aufmerksam voneinander zu trennen (246f.) usw. Der Autor führt die Auflösung von Galebs Integrität sogar so weit, dass z.B. Pater Angelo in einem Gespräch mit ihm seine eigenen *früheren* Überzeugungen nun gegen ihn verteidigt, oder dass der Betreuer mit den blau gewordenen Lippen in einem anderen Gespräch vor dem erstaunten Galeb seine eigenen *bevorstehenden* Überzeugungen vertritt. Ähnliche Doppelgänger lassen sich unschwer in den Figuren des Schauspielers (211ff.) oder des Zahnlückigen (233ff.) erkennen. Schon alle diesen Spitznamen lassen vermuten, dass es sich bei den angesprochenen Figuren um bloße Projektionen der Einbildungskraft von Ivan Galeb, d.h. seine imaginären Doppelgänger handelt.<sup>34</sup>

Im Roman wimmelt es von solchen Entzweigungen, Verdoppelungen, Amalgamen, Verlängerungen und Umkleidungen. Diese erbringen den Nachweis dafür, dass der Andere (die Figur oder der Erzähler) in ihm zugleich als *untrennbar* vom Ich (dem Erzähler oder dem Autor) und *unvereinbar* mit ihm begriffen wird. Im „Gegenwartsaugenblick versklavt“, in „den engen Grenzen seines Körpers eingefangen“ (zarobljen sadašnjim časom, zatočen uskim granicama tijela, 43), sehnt sich Galeb zunächst einmal leidenschaftlich danach, „ein Anderer zu sein“ (biti neko drugi, 151). Sobald er aber nach dem Prinzip der Untrennbarkeit vom Anderen ein Anderer wird, wird „die Versuchung“ (napast) erweckt, ein gewisses „noch weiter, noch etwas“ (pa još i dalje, još nešto) auf dem Leitfaden der Unvereinbarkeit mit dem Anderen hinzuzufügen. „Dieses ‚noch etwas‘ mag wohl etwas mehr sein als zu geben nötig oder überhaupt möglich ist. (...) Eine Neigung, den Gefäßboden anzukratzen, die Tüte völlig von innen nach außen zu kehren. Ein Exzess, zu dem uns ‚das Begehren nach der Selbstübergabe‘ treibt.“ (To ‚još nešto‘ valjda je nešto više nego što treba ili što uopće može da se da... Težnja da se zagrebe dno posude, da se sasvim izuvrati kesa. Eksces na koji nas nagoni ‚žudnja davanja sebe‘ 264). Diese unstillbare Neigung zur jenseitigen Andersheit des Anderen deutet auf das Begehren nach der Entbindung des eigenen „urverdrängten“ Ich hinter allen Identitätsmasken hin, die diesem Ich von den Anderen angeboten werden. Wir haben sie im Zusammenhang mit dem Be-

<sup>34</sup> Darin lässt sich eine klare Überlappung mit den von Deleuze und Guattari wiederholt angesprochenen unzähligen Doppelgängern des kafkaschen Subjekts erkennen.

dürfnis nach Unpersönlichkeit bei Blanchot angesprochen, welches Deleuze auf die Suche nach der „äußersten Singularität“ zurückführt.<sup>35</sup> Auf der Spur des lacanschen „je ne sais quoi“ spricht Judith Butler hier von einem Exzess, der jeden vorgenommenen Versuch, eine eigene Identität zu errichten, unvermeidlich untergräbt.<sup>36</sup> Es handelt sich, so heißt es wörtlich auch bei Ivan Galeb, um eine „unersättliche Nostalgie“ nach dem „verlorengegangenen Ich“, das jedoch „beharrlich nach seiner Befriedigung verlangt“ (nestalog ja koje uporno traži da bude zadovoljeno, 293). Es ist dieser unwiderruflich vorenthaltene Pol des eigenen Selbst (im Falle Ivan Galebs seine früh verstorbene Mutter), der die Magnetonadel unseres Ich immer wieder insgeheim anzieht (108). Man lässt sich auf einen verzweifelten Feldzug seiner Eroberung unbewusst, geradezu widerwillig ein, um diesen ein für allemal abgeschnittenen „Teil des Selbst zu erlösen“ (zbog iskupljenja jednog dijela sebe, 109) und damit das eigene Ich zu rehabilitieren.

Dieses unkontrollierbare, weil über das bewusste Selbst hinausgehende Begehren zeichnet in diesem Roman indessen nicht nur Galeb, sondern – so meine These – darüber hinaus und von Anfang an auch den Autor dieses Romans aus. Statt wie bisher als klares Abbild des Autors zu gelten, dürfte Galeb eigentlich als verborgenes Medium eines zwanghaften sich-Selbst-übertreffen-Wollens des Autors verstanden werden. Auch Kafka übrigens sah seine Aufgabe darin, „weniger ein Spiegel zu sein, als *eine Uhr, die vorgeht*“.<sup>37</sup> Das ist das Grundmerkmal der „kleinen Literatur“: „der Ausdruck prescht vor, er geht den Inhalten voraus, sei's um die starren Formen zu präfigurieren, in die sie bald eingezwängt werden, sei's um sie über eine Flucht- oder Transformationslinie ins Freie zu lassen“.<sup>38</sup> Worauf läuft das letztendlich hinaus? Keine einzige Figur genügt dem gesetzten Zweck, das „wahre Ich“ des Autors zu entblößen, nicht einmal der extrem selbstbewusste Galeb selbst, als dessen ebenso ungenügende Repräsentanten sich alle anderen Figuren schon durch ihre Spitznamen herausstellen: Der Mann, der sich eingebildet hat, Krebs zu haben; die Mutter des verlorengegangenen Kindes; der Mann, der nie nach Hause zurückkam; der Betreuer mit blau gewordenen Lippen; der Zahnlückige; der Schauspieler; der blindgewordene Junge; der Großkopf (Glavonja); der Wasserköpfige (Bučko); der Tränende (Slinko) usw. Durch die Herausstellung eines Grundmerkmals liefert jeder dieser Spitznamen einen Nachweis für eine bestimmte Distanzierung Ivan Galebs von der jeweiligen Figur. Während sich aber Galebs Identitätssuche mit der entsprechenden Verortung-durch-Kennzeichnung dieser Figuren begnügen

<sup>35</sup> Vgl. *Kritik und Klinik*, 13.

<sup>36</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London 1990, 143.

<sup>37</sup> *Kafka*, 82. Die Autoren verweisen hier auf Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt/M. 1951, 88.

<sup>38</sup> *Kafka*, 118.

muss, schließt die Identitätssuche des Autors die Verkörperung Galebs mit ein. Darüber hinaus wird *die distanzierende Identifizierung aller bevorstehenden Leseindrücke* weitergeführt, unter anderen auch die erwähnten Verwechslungen des Erzählers mit dem Autor vonseiten der akademisch etablierten Literaturkritik, die dabei offensichtlich mehr von sich selbst denn vom Roman spricht. Auf Grund seiner polyphonen Struktur verfügt dieser Roman über die Fähigkeit, doch all jene Interpretationen aufzuheben, mit denen er irrtümlicherweise identifiziert wurde. Wie David Miller in seiner einflussreichen, von Foucault inspirierten Interpretation des modernen Romans vorgeführt hat, schaukelt dieser Roman seinen Leser in die Sicherheit einer grundsätzlichen Illusion des liberalen Subjekts, das vor jener Überwachung geschützt sei, die es selbst über andere Figuren ausübt. Gleichzeitig macht aber dieser Roman, auf einer unbewussten Ebene,

the liberal subject the subject of a *body*, whose fear and desire of violation displaces, reworks, and exceeds his constitutive fantasy of intact privacy. The themes that liberal subject ordinarily defines himself against - by reading *about* them - are here inscribed into his reading body.<sup>39</sup>

### **Identifizieren statt identifiziert werden: Der Autor als allmächtiger Anrufer**

*Die Frühlinge des Ivan Galeb* lässt sich insofern als Exerzierplatz einer unermüdlichen, weil grundsätzlich unvollendbaren Autorenervielfältigung deuten, die in der Form der Überbietung-durch-Assimilierung aller Leseridentifikationen vor sich geht. Darin könnte man einen wichtigen Berührungspunkt dieses Romans mit dem anfangs angesprochenen Werk eines Italo Svevo oder Witold Gombrowicz erkennen, ein Merkmal, das sie alle zu den Vertretern der modernistischen Minderheitenliteratur macht. Solche Literatur verweigert sich ganz prinzipiell allen eingeübten Identitätszuweisungen seitens des Lesers. Die Übertragung auf immer neue angebotene Gattungs-, Untergattungs-, Stil- oder Diskursidentitäten lässt sich in ihr nicht aufhalten, weil sich jede durch welcher immer stattfindenden Lesevorgang zugewiesene Identität sofort als ungenügend, korrekturbedürftig und ergänzungsbedürftig herausstellt. Dadurch löst sich die Autorenidentität schrittweise in jenem von Deleuze und Guattari besprochenen „unbegrenzten Immanenzfeld“ auf, das keine Stütz- und Ankerpunkte anerkennt und dessen Bedeutung daher über alle feststellbaren Instanzen hinausgeht. Die Autoren sprechen in diesem Sinne von einer „allgemeinen Funktion, die aus sich

<sup>39</sup> David A. Miller, *The Novel and the Police*, Berkeley/Los Angeles/London 1988, 163.

selbst heraus wuchert, die immerfort neue Segmente bildet, an denen sie sich immer schneller entlang bewegt“.<sup>40</sup>

Die entsprechende Konsequenz aus dem Aufstieg dieser Tendenz in der Gegenwartsliteratur ziehend, haben die Poststrukturalisten gegen Ende der 1960er Jahre dann von der Auflösung des Werks in der Schrift (*écriture*) gesprochen. Den letzteren Begriff hat Roland Barthes, sich an Blanchot anlehnd, vier Jahre vor der Veröffentlichung der *Frühlinge des Ivan Galeb* in die Literaturtheorie eingeführt, um das bewusst vorgenommene Ausradieren der autoritären Merkmale der „schönen Literatur“ im modernistischen Roman zu bezeichnen.<sup>41</sup> Da eines dieser Merkmale der allwissende auktoriale Erzähler war, hat Ann Banfield in einer Reihe von aufschlussreichen Arbeiten im Schriftbegriff Roland Barthes die Äußerung des unpersönlichen Wissens bzw. entleerten auktorialen Zentrums erkannt.<sup>42</sup> Insofern als auch Bachtin von der Dezentrierung des Autors im polyphonen Roman und dem kraftvollen Vordringen des letzteren erst einmal in der modernistischen Literatur des 20. Jahrhunderts redet, hält sie den Schriftbegriff für eine logische Fortsetzung seines Begriffs des polyphonen Romans. Beide sind durch die Abwesenheit des Autorenstandpunkts gekennzeichnet. Beide breiten sich unaufhörlich aus: In den unbegrenzten Dialog werden immer neue Stimmen einbezogen. Diese charakteristisch „imperiale Geste“ der sich unaufhaltsam ausweitenden Schrift hat Michel de Certeau mit dem folgenden Versprechen der „skripturalen Ökonomie“ an ihre bevorstehenden „Buchstaben“ verbildlicht: „Gib mir deinen Körper, und ich gebe dir eine Bedeutung, ich mache dich zum Namen und Wort meines Diskurses!“<sup>43</sup> Es ist schwierig, sich diesem Versprechen als Leser zu entziehen, weil die Rücknahme des einstigen Wertungszentrums ein Labyrinth unvereinbarer Perspektiven erschafft, das beim Leser Verwirrung, Angst und Orientierungsnot hervorruft.<sup>44</sup>

Damit sind wir zum erwähnten politischen Effekt der ästhetischen Entpersonalisierung der Autoreninstanz zurück gelangt. Der entleerte Autorenthron beinhaltet nämlich, so meine These, einen verborgenen Herrschaftsanspruch. Dieser Herrschaftsanspruch wird nicht nur in Bachtins demokratischer Deutung des polyphonen Romans, sondern ebenso in Desnicas „croceanischer“ Deutung der

<sup>40</sup> Kafka, 117.

<sup>41</sup> Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur* (1953), Hamburg 1959.

<sup>42</sup> Ann Banfield, „Écriture, Narration and the Grammar of French“, Hawthorne, J. (Hrg.), *Narration: From Malory to Motion Pictures*, London, 1985; „Describing the Unobserved: Events Grouped around an Empty Center“, Fabb, N./Attridge, D./Durant, M./McCabe, C. (Hrg.), *The Linguistics of Writing*. Manchester, 1987; „L'Écriture et le non-dit“, *Diacritics* 4/1991.

<sup>43</sup> Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, dt. von Ronald Voullié, Berlin 1988, 269.

<sup>44</sup> In der Deutung Franz Stanzels, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1982, zweite, verbesserte Auflage, 259ff., deckt sich diese Rücknahme des Wertungszentrums, genauso wie bei Bachtin, mit der „Verleiblichung“ des Erzähler-Ichs im Raum der auktorialen Erzählsituation bei Dostoevskij über. Wiederholt deutet er darauf hin, wie befremdend sich dieses Ereignis auf den Leser auswirkt.

„dichterischen Qualität“, die alle vorgetragenen Ideen und Erkenntnisse beinahe allversöhnend überbietet, verschwiegen und verdrängt. Die Entkörperung des Autors kann nur auf Kosten der Verkörperung der Figuren, des Erzählers und Lesers vor sich gehen; literarische Identitätsbildung, die nach den Differenzen gegenüber jedweder Identität sucht, ist nur um den Preis gleichzeitiger Festlegung der Figuren- und Leseridentitäten möglich. Wenn sich die westliche liberale Demokratie nach der berühmten Deutung Claude Leforts durch das leere Zentrum der Macht auszeichnet,<sup>45</sup> kann man sich dem Eindruck der Analogie zur Struktur des polyphonen Romans kaum entziehen. Beide funktionieren durch unendliche Vervielfältigung eines grundsätzlich abwesenden Zentralsubjekts in viele partielle (d.h. parteiische, voreingenommene, einseitige) Stellvertreter, deren Horizont durch ihre Zuweisung zu einem ganz bestimmten Ort im großen werdenden Ganzen eingeschränkt wird. Darauf zielt Bachtin ab, wenn er schreibt, dass im polyphonen Roman „der gesamte einseitige Ernst (des Lebens wie des Denkens) und das gesamte einseitige Pathos den Helden vorbehalten sind; der Autor aber, der sie alle im „großen Dialog“ des Romans zusammenführt, lässt diesen Dialog offen, führt ihn nicht zum Abschluss“. „Diese Position schließt jeden einseitigen, dogmatischen Ernst aus und verhindert, dass sich ein Standpunkt, ein Pol des Lebens und Denkens verabsolutiert.“<sup>46</sup> In einem Gedankengang Ivan Galebs wird diese Trennlinie zwischen den gegeneinander kämpfenden Teilnehmenden und dem gleichgültigen Beobachter folgendermaßen ausgeführt: „Und es gibt keinen Unterschied, der die Menschen so tief voneinander trennt wie dieser. [...] Denn sie gehören demselben Kreis, der Welt der Lebenden an. Und wir – wir sind schon auf dem anderen Ufer.“ (A nema te razlike koja ljude razdvaja tako duboko kao ta. /.../ Jer oni pripadaju u isti krug, u svijet živih. A mi – mi smo već na drugoj obali.) (312) Nur am „anderen Ufer“ kann man „volumenlos“, als „lauter Gedanke“, ohne „irgendwas zu empfinden“, in „die weiße zeitlose Stille“ hinter den „niedergelassenen Augenlidern“ versunken existieren (bez zapremine, kao sušta pomisao, misaona jedinka koja ništa ne čuvstvuje, bijela tišina bez vremena iza spuštenih trepavica). (318-322)

In der schroffen Asymmetrie zwischen der leidenschaftlichen Befangenheit der Figuren in bestimmten Knotenkonstellationen des wuchernden Dialognetzes

<sup>45</sup> Der französische politische Philosoph erarbeitet diese These in *L'invention démocratique: les limites de la domination totalitaire*, Paris 1981 (zweite, erweiterte Auflage 1994). Er bezieht sich auf Lacan, wenn er behauptet, dass die Macht in der Demokratie, im Gegensatz zur Monarchie, entkörpern bzw. ihr Platz entleert ist (wie das bei Lacan mit dem Realen der Fall ist), woraufhin sich der Kampf um ihre symbolische Stellvertretung entfaltet. Insofern ein Stellvertreter in die unendliche Verkettung des Symbolischen verstrickt ist und daher nicht nachweisen kann, dass er den leeren Platz der Macht mit Recht einnimmt, und insofern diese Einnahme die Grundvoraussetzung der sozialen Einheit ist, bleibt die Einheit der demokratischen Gesellschaft prinzipiell ungewiss, ungesichert, gespalten und umstritten, dem „großen Dialog“ der antagonistischen sozialen Kräfte überlassen.

<sup>46</sup> *Probleme*, 187.

einerseits, und der indifferenten, unbegrenzten Beweglichkeit des Autors entlang der „Fluchtlinien“ dieses Netzes andererseits, ist das Ungleichgewicht so unverkennbar, dass der beanspruchte demokratische Charakter der polyphonen Romanstruktur zweifelhaft wird. Es scheint, als ob der Autor des polyphonen Romans gerade jene Rolle des „unbeteiligten Dritten“, eines „monologisch umfassenden Bewusstseins außerhalb der dialogischen Opposition“ usurpiert, welche er laut Bachtin dem Leser als Betrachter untersagt.<sup>47</sup> Wie kann der polyphone Roman der Erbe jener Karnevalkultur sein, die den Unterschied zwischen Tod und Leben, Beobachtern und Teilnehmenden aufhebt, wenn dieser Unterschied in ihm einen wahren Triumph feiert? Die Demokratie dieser Polyphonie ruht genauso wenig in der proklamierten Gleichheit unter deren Beteiligten, wie es mit der westlichen liberalen Demokratie der Fall ist, die nur jene in ihren globalisierenden Dialog zuzulassen bereit ist, die sich den von den „Architekten“ vorgeordneten Spielregeln von vorn herein unterordnen. Wir sind daher bezüglich des Charakters dieses Dialogs eher geneigt, mit Emmanuel Lévinas zu schlussfolgern, dass „der Anfang jeder Rede“, die in ihm stattfindet, sich im (abwesenden) Gesprächspartner befindet, der „jenseits des Systems bleibt ... nicht auf derselben Ebene wie ich. Der Gesprächspartner ist kein Du, sondern ein Sie. Er offenbart sich in seiner Herrlichkeit (*segneurie*). Die Exteriorität fällt also mit einer Herrschaft (*maîtrise*) zusammen.“<sup>48</sup> Im polyphonen Roman ist somit nur der vom Autor „Angerufene aufgerufen, das Wort zu ergreifen“;<sup>49</sup> keiner kann zur Wortmeldung (und damit Subjektivierung) kommen, ohne vom abwesenden Herrn, den Bachtin bezeichnenderweise „neutraler Dritte[r] im Zwiegespräch“ nennt, in eigenartiger Bauchrede, d.h. über seine Stellvertreter anrufen zu sein.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> *Probleme*, 23.

<sup>48</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, dt. von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg 1987, 144. Wo ich das für notwendig befand, habe ich die Übersetzung durch das französische Original ergänzt. Zu den wichtigen Berührungspunkten zwischen Bachtin und Lévinas s. Michael Eskin, *Ethics and Dialogue: In the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam, and Celan*, Oxford 2001. Auch Bachtin nennt diesen letztendlichen Gesprächspartner ‚der Überadressat‘ und verortet ihn in einem anderen Raum und einer anderen Zeit. In seiner grundsätzlichen Außerhalbbefindlichkeit (*vnenachodimost'*) macht er jedes ausgesprochene Wort unabschließbar, bodenlos und unendlich in seinem Sinn. Vgl. dazu „Problema teksta v lingvistike, filologii in drugih gumanitarn'ih naukah“, *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979, 305-7.

<sup>49</sup> *Totalität*, 93.

<sup>50</sup> „Problema teksta“, 305/6. Was die Neutralität dieses „dritten Bewusstseins“ anbetrifft, vgl. „K metodologii gumanitarn'ih nauk“, in demselben Buch, 371: „S točki zrenija tret'ego soznanija i ego ‚neutral'nogo‘ mira, gde vse zamenimo, neizbežno depersonificurujatsja.“ In diesem Text, der zwischen 1959 und 1961 entstand, verbindet Bachtin also die Konzepte der dritten Person und der Neutralität im Konzept des Autors in einer Weise, die auf die Idee der Neutralität in der emanzipatorischen Deutung Maurice Blanchots ein autoritäres Licht wirft.

Die Art und Weise, wie Lévinas dieses Anrufen in seiner *Totalität und Unendlichkeit* deutet, entspricht der Art und Weise, wie Bachtin das Ins-Leben-Rufen der Figuren seitens des Romanautors darstellt. Darüber hinaus aber findet sich ein paralleler Vorgang in dem Anrufen (*interpellation*), das Louis Althusser in seinem berühmten und nur einige Jahre danach veröffentlichten Essay zu den ideologischen Staatsapparaten dargelegt hat. Lévinas besteht darauf, dass das Anrufen die Andersartigkeit des Anrufenden, seine Zugehörigkeit der anderen Kategorie, dem „anderen Ufer“ nur bestätigt, weil schon die spontane Vernehmung seines Anrufs ihn zu „meinem Lehrer/Herr/Meister (*maître*)“ befördert, d.h. seine „Privilegien und Herrschaft anerkennt“. Auch ohne es also zu wissen, sind wir durch die bloße Aufnahme einer Rede immer schon in die Unterordnung geraten „/D/er Bezug zum Anfang ist kein Wissen um den Anfang. Ganz im Gegenteil, jede Objektivation steht schon unter seinem Bezug.“<sup>51</sup>

Auch bei Althusser sind alle angerufenen Subjekte grundsätzlich auf dasjenige Zentralsubjekt angewiesen, weil sie als dessen bloße Verdoppelungen, Reflexe und Widerspiegelungen kein eigenes Gewicht haben. „Der Gott ist also das Subjekt, während Moses und unzählige Subjekte des Gottesvolks seine angerufenen Mitredenden seien: seine *Spiegel*, seine *Abbilder*.“<sup>52</sup> Die Subjektwerdung bezieht somit bei Althusser dieselbe spontane Unterwerfung des Angerufenen unter den „abgelösten“ Anrufenden mit ein. Darauf läuft sein zweideutiger Begriff des *assujettissement* hinaus. Diese These hat dem Ideologie-Essay Louis Althusser einen außerordentlichen Stellenwert in der Geschichte der Erzähltheorie eingeräumt, weil sie die Souveränität der Leseridentifikation im Laufe des Lesevorgangs sowie nach seiner Beendigung als bittere Täuschung entlarvt.<sup>53</sup> Während der Erzähltext den Leser dazu anleitet zu glauben, dass er während des Lesevorgangs die volle Urteilsfreiheit genießt, sind alle seine Reaktionen von Anfang an durch die übernommene Subjektrolle „angerufen“. Der Leser ist in das Faszinationsfeld des Erzähltextes immer-schon einbezogen und durch die Bezauberung gleichermaßen versklavt.<sup>54</sup>

Insofern deutet Desnicas Anspruch, dass „alle Bestandteile des Kunstwerks in der Funktion des Dichterischen betrachtet werden sollten“ und dass sie „ihre selbständige Bedeutung verlieren, um in ein Instrument des Dichterischen verwandelt zu werden ...“, unerwarteter Weise auf eine unabwendbar autoritäre Konsequenz seiner polyphonen Romanstruktur hin. Das beabsichtigte Ausradieren der autoritären Merkmale der Belletristik hat nämlich einen unabdingbaren Anruf gezeitigt, der dem Leser seine Identität nur um den Preis der Unterord-

<sup>51</sup> *Totalität*, 142.

<sup>52</sup> Louis Althusser, „Idéologie et appareils idéologiques d'État“, *Positions*, Paris 1982, 131. Meine Übersetzung.

<sup>53</sup> Wie schon in der Deutung David Millers, s. Fn. 39.

<sup>54</sup> S. dazu Mark Currie, *Postmodern Narrative Theory*, New York 1998, 28.

nung gewährleistet. Dass das entkörperte Autorensubjekt des polyphonen Romans nur die Identitäten anzuerkennen bereit ist, die sich im Banne seiner absoluten Souveränität bilden, bestätigt Desnica dadurch, dass er die „Autorenpersönlichkeit“ (ličnost autora) entscheidend für die Qualität des Eindrucks befindet, den das Werk im Leser hinterlässt.<sup>55</sup> Der Leseindruck ist für ihn ein unmittelbarer Effekt des Autorenausdrucks. Croce hat hier bekanntlich von der *espressione* und *impressione* geredet und Desnica, als treuer Nachfolger seiner Ästhetik, deutet beide als unbewusste, durch die unwiderstehlichen Triebkräfte der Persönlichkeit (sei es in der Autorenperson bei der Produktion oder im betreffenden Werk bei der Rezeption) erzwungene Ergebnisse. In einem anderen Essay heißt es: Was sich in der Rezeption aus der Darstellung des Autors ergibt, „ergibt sich von sich selbst“ (slijedi samo po sebi), d.h. spontan und automatisch. Zwar kann der Leser den dargestellten „Menschen und Menschenrealitäten“ gegenüber Abstand nehmen, nicht jedoch dem Autor gegenüber, der sich in die Darstellungsform sozusagen eingeschlichen hat.<sup>56</sup> Desnica liefert also mit seiner dargelegten auktorial vollendeten Romanauffassung ein Paradebeispiel jenes polyphonen Romans, den Bachtin als „Durchführung des Themas in vielen, verschiedenen Stimmen“<sup>57</sup> bzw. „völlige Dialogisierung aller Elemente der Konstruktion“ bezeichnet, wobei „die Freiheit des Helden ... ein Moment der Intention des Autors“ ausmacht.<sup>58</sup>

Wenn aber die „Autorenpersönlichkeit“ (die in Desnicas Essay ohnehin sehr vage und abstrakte Attribute erhält) so verdoppelt, gespalten, verteilt, amalgamiert und verlängert erscheint, wie wir sie im polyphonen Roman vorgefunden haben, dann ist *ein richtiger Weg* von seinen unübersichtlich verästelten Repräsentanten zu einem in *je ne sais quoi* „zurückgezogenen“ Repräsentierten schier unmöglich. Wo soll man den Anfang und wo das Ende in einer unermüdlich wuchernden Struktur setzen? Außerdem ist das Verhältnis des Repräsentierten zu seinen Repräsentanten weit davon entfernt, so souverän zu sein, wie sich das Bachtin und Desnica zu wünschen scheinen. Schon Ivan Galeb kommt in seinen unzähligen Entblößungen der vorgezeigten Gesichter anderer Menschen zu dem Schluss, dass sie sich manchmal so traumatisch selbstentblößend herausstellen können, dass sie den Entblößenden zum erschrockenen Rückzug zwingen. Was uns der Spiegel des Anderen als unser eigenes Gesicht widerspiegelt, ist einfach unerträglich. (30, 31, 36) Im Essay *Notizen zur Kunst* stellte Desnica als Schriftsteller dasselbe Grauen bei sich selbst fest, wenn es um die Gestaltung der Figuren ging. „Die Veröffentlichung tiefer und intimer Momente der Menschenseele

<sup>55</sup> Vladan Desnica, „Ličnost i prosede“, in *Eseji, kritike, ogledi*, Zagreb 1975, 115.

<sup>56</sup> Vladan Desnica, „Jedan zakašnjeli prilog diskusiji o ‚tipičnome‘“, *Eseji, kritike, ogledi*, 84/5. Meine Übersetzung.

<sup>57</sup> *Probleme*, 301.

<sup>58</sup> *Probleme*, 74/5.

ist immer mit einem gewissen Gefühl verletzter Empfindlichkeit und Scham verbunden; das gewaltsame analytische Einbrechen in die geheimen Mäander der Psyche führt unumgänglich zur Duldung eines gewissen Schmerzens sowie der Überwindung von Etwas, was in uns widersteht, zappelt und errötet.<sup>59</sup> Es ist keineswegs erfreulich, sich mit dem Anderen schonungslos auseinanderzusetzen. Sobald wir ihn einmal kritisch identifiziert haben, hieß es schon bei Ivan Galeb, „bleibt an seiner Stelle eine Leere genau seiner Züge, Figur und Gestalt, und sitzt an seinem Platz am Tisch wie der Geist des ermordeten Banquo, und starrt auf uns...“ (na negovom mjestu ostane praznina tačno njegovih crta, lika i obličja, i sjedi na njegovom mjestu za stolom, kao duh umorenog Banqua, i zuri u nas). (29) Daher meint Desnica im angesprochenen Essay, „muss der Schriftsteller jede Möglichkeit der Verweichlichung von sich selbst abwenden, eigene Empfindung eindämpfen und sich selbst in einen Zustand des kataleptischen Nichtreagierens setzen“.<sup>60</sup> Wir können also mit Galeb schlussfolgern, dass „die Bedingung für Menschenliebe eine gewisse *distantia loci* sei“ (kao da je uslov za čovjekoljublje izvjesna *distantia loci*) (188). Wäre die dargelegte prinzipielle Autorendistanz allen Figuren gegenüber nicht möglicherweise dieser erschrockenen Abwehrgeste zuzuschreiben?

Desnicas „Autorenpersönlichkeit“ trifft daher eher das französische (Pro)nomen *personne*, das neben der grammatischen Person auch einen gesichtslosen „irgendjemanden“ d.h. „niemand besonderen“ bezeichnet. Diese „Persönlichkeit“ ist von Anfang ihres „Schöpfungsakts“ an einer Entpersonalisierung durch die traumatisierende Anrede sie umgebender Anderer ausgesetzt. In der Tat ist der Autor, wie er in der heutigen Theorie gesetzt wird,<sup>61</sup> eine Funktion des ganzen literarischen Systems in seinen intersystemischen Beziehungen, an dessen Anforderungen sich jede gegebene „Autorenpersönlichkeit“ notgedrungen anpassen muss. Mit seinen unübersichtlichen anonymen Mechanismen stellt dieses System einen äußerst heterogenen und kaum zu entschlüsselnden Bezugsrahmen für die Leserezeption. Unter solchen Umständen kann die „Autorenpersönlichkeit“ offensichtlich keinen Leseindruck autonom gestalten, sondern muss sich im Gegenteil damit abfinden, ihrerseits von der Kontingenz des letzteren stets aufs Neue und bis ins Unendliche mitgestaltet zu werden. Erst wenn der polyphone Roman seiner grandiosen Autorensouveränität in Bezug auf den Leser,

<sup>59</sup> Vladan Desnica, „Zapisi o umjetnosti“, *Eseji, kritike, pogledi*, 50. Meine Übersetzung.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Vgl. vor allem Séan Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 1992. Burke hält den Autor für das Ungewissheitsprinzip des Textes, das den Anspruch auf Objektivität des letzteren dekonstruiert (171/2). Andrew Gibson leitet die Ethik des postmodernen Autors aus dem Scheitern des Versuchs seines modernen Vorgängers ab, den Leser zu seinem gehorsamen Objekt zu machen. S. *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Levinas*, London/New York 1999, 29.

die er in der Hochmoderne noch mehr oder weniger ungestört genießt, derart entledigt ist und sich infolge dessen als bereit erweist, sich auf ein „Spiel gegenseitiger Konstitution“ mit jedem beliebigen Leser einzulassen, darf er die demokratische Vielstimmigkeit erneut in Anspruch nehmen (ob mit oder ohne Recht, muss hier allerdings dahingestellt bleiben). Der Autor ist, wie die Figuren, ein Konstrukt des Lesers nicht weniger als der Leser ein Konstrukt des Autors. Slavoj Žižek hat Althusser's *jeu de double constitution*<sup>62</sup> so interpretiert, dass erst derjenige oder diejenige, der oder die den Anruf vernimmt, denjenigen oder diejenige, der oder die ihn oder sie angerufen hat, konstituiert.<sup>63</sup> Allerdings nicht endgültig, weil bei seiner oder ihrer Konstitution immer ein Überschuss des lacanschen *je ne sais quoi* oder deleuzescher zerstreuter Atome des „kommenden Volks“ übrig bleibt, der die Autoreninstanz für unerwartete Umschreibungen offenhält. Selbst wenn *Die Frühlinge des Ivan Galeb* ohne die entsprechende Bereitschaft ihres Autors geschrieben sind, sich auf dieses Risiko einzulassen, enthält dieser musterhafte hochmodernistische Roman der „kleinen Literatur“ ein bisher kaum entdecktes Potential, auf solch ein befruchtendes gegenseitiges Spiel aus vielerlei Perspektiven hin geöffnet zu werden. Wenn schon nicht erheblich mehr, sind wir seinem Autor mindestens eine geduldige und sorgsame Enthüllung seiner verkrampften Abwehrmaske schuldig.

---

<sup>62</sup> Louis Althusser, op. cit., 123.

<sup>63</sup> Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, London 1999, 260.