

Davor Beganović

Universität Tübingen, davor.beganovic@uni-tuebingen.de

Musikalische Spiele im Raum und in der Zeit

Vladan Desnicas *Proljeća Ivana Galeba*

Proljeća Ivana Galeba (1957), der wichtigste Roman des kroatisch-serbischen Autors Vladan Desnica, ein Text, der als paradigmatisch für den Epochenübergang vom sozialistischen Realismus zum Modernismus in den jugoslawischen Literaturen betrachtet werden kann, wurde allzu oft einseitig in seiner zeitlichen Dimension gelesen, wobei seine räumliche Dichte übersehen oder vernachlässigt wurde. Und obwohl unbestritten ist, dass es sich hier um einen Künstlerroman handelt, wird selten und nur unzureichend thematisiert, was für eine Art von Künstler Ivan Galeb eigentlich ist. Damit wird auf eine spezifische Ästhetik Desnicas hingewiesen, aber Galebs Dasein als Musiker¹ wird als zweitrangig entweder verschwiegen oder nur am Rande vermerkt. Die Konzentration auf die Zeitlichkeit erscheint auf den ersten Blick folgerichtig: Sowohl das von der Literaturwissenschaft betonte Hauptthema des Romans, der Tod, als auch die Musik selbst determinieren sich vor allem in einem mit der

Entgegen gängigen Behauptungen, dass Desnicas Roman ein zeitlich bestimmter Roman sei, gehe ich von einer bedeutsamen räumlichen Dimension aus. Das Räumliche entfaltet sich in einer sprunghaften Suspendierung der Linearität, wodurch die traumatischen Erfahrungen des Erzählers performativ wiederholt werden. Eine Bestätigung dieser Poetik findet man auch in Desnicas nichtfiktionalen Texten, die zeitnah zu *Proljeća Ivana Galeba* veröffentlicht wurden. Dort hebt der Autor die Rolle des Fragments hervor, das die Verräumlichung des Linearen ermöglicht. Das Fragment trägt zu einer Rhythmisierung des Textes bei, mit der die strikte Unterscheidung zwischen Literatur und Musik relativiert wird.

1 Hier ist es wichtig zu betonen, dass Galeb ein performativer Künstler, ein Musiker also, und nicht kreativer Komponist ist.

Zeit verbundenen semantischen Rahmen. Der Tod ist die Figur des absoluten Endes. Er setzt einen Anfang voraus, der den zeitlichen Verlauf in Gang setzt. Gleichzeitig aber setzt er den Schlusspunkt eines Lebens. Die Musik, so die gängige Meinung, ist eine zeitliche Kunst, weil sie sich in einer Linearität entfaltet, die sowohl beim »Lesen« der Partitur als auch bei der Rezeption der Performance nicht wegzudenken ist.

Trotzdem gestaltet sich *Proljeća Ivana Galeba* auch als ein räumlicher Roman. Seine Topographie ist spezifisch, verbirgt sich in den Falten des Textes und lässt sich nicht leicht und mühelos dechiffrieren. Meine These lässt sich folgendermaßen auf den Punkt bringen: Der Text, obwohl auch in seiner formalen Organisation stark temporal gerichtet, die auf das Fragmentarische setzt, verwendet die topographische Komponente, um die Linearität vorläufig zu suspendieren oder sogar zu brechen. Diese Tendenz steigert sich auch in der Thematisierung des Räumlichen und durch eine parallele Topographierung des Musikalischen. So erscheint der Text als eine mehrfache Brechung des Zeitkontinuums. Er setzt zwar auf das Zeitliche, greift aber auf das Räumliche spielerisch-subversiv zurück. Im Folgenden möchte ich diese These am Text elaborieren.

1.

Proljeća Ivana Galeba beginnt mit einer Szene, die den Antihelden² in einem Krankenzimmer darstellt, wo die Zeitdimension als sistiert erscheint. »Protoklo je nekoliko dana bez vremena«,³ (PIG, S. 9) werden wir informiert. Die Zeitsuspension erfolgt als Folge von schwerer Krankheit, die den Musiker Ivan Galeb an den Rand des Todes bringt. Darüber spricht mehr als deutlich der Untertitel des Romans – *Igre proljeća i smrti* (Die Spiele des Frühlings und des Todes). Diese prekäre Lage dient als Initialzündung für eine Reihe von Meditationen, die die reflexive Struktur des Romans prägen werden. Aber gleich nach der ersten, eher lässigen, Beschreibung des

2 Ich bezeichne Ivan Galeb als Antihelden, um seine Absetzung von dem ästhetischen Ideal des sozialistischen Realismus zu betonen und seine Positionierung innerhalb der Poetik des spätmodernistischen Existentialismus zu unterstreichen. Aus dieser Perspektive ist es interessant zu betrachten, wie die erste Monographie über Desnica (Korać: *Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*) den angeblichen Realismus seines Werks schon im Titel hervorhebt, während Marković ihm in seinem Buch mit dem signifikanten Titel *Die Räume des Realismus (Prostori realizma)* ihm eine prominente Stelle einräumt. In diesem Sinne ist Bitis Bezeichnung »grotesker Realismus« (Biti: *Doba svjedočenja*, S. 160) wesentlich genauer, wenn auch nicht unumstritten.

3 »Es sind etliche zeitlose Tage vergangen«. Hier und in der Folge: Übersetzungen von D.B. Zitate aus dem Primärtext i.d.F. mit der Sigle PIG und Seitenangabe in einfacher Klammer im Text.

Krankenzimmers, werden wir in eine andere Welt – die Welt der Kindheit des Erzählers – eingeführt. Und diese ist stark topographisch bestimmt. Es handelt sich hierbei um eine ›dichte Beschreibung‹ des Hauses des Großvaters. Der zentrale Punkt des Erzähler-Diskurses besteht nicht in einer konventionellen, realistisch geprägten Deskription, sondern in der Sozialisierung des Raums, die die starren sozialen Grenzen zwischen einzelnen Mitgliedern der Familie und der von ihnen bewohnten Orte innerhalb der Hausarchitektur unterstreicht.

Das Soziale wird durch eine räumliche Trennung zusätzlich hervorgehoben. Als zentraler Ort im Haus erscheint für den Erzähler ein Gang, durch den der Raum geteilt wird: »Dugački hodnik bio je razmeđe dvaju carstava: tu su se ukrštavali svjetlost i sjena.«⁴ (PIG, S. 11) Bald wird klar, dass diese Trennung nicht nur aktuelle, sondern auch symbolische Werte in sich trägt. Damit wird die vorausgesetzte zeitliche Dominanz zumindest teilweise suspendiert. Die vom Licht beherrschte Seite des Hauses trägt andere soziale Konnotationen als diejenige, welche dem Schatten unterliegt. Sie werden streng hierarchisch angeordnet. Der symbolische Wert des Lichts überträgt sich auch auf die spätere Weltwahrnehmung des Erzählers: Die sonnige Seite wird mit dem Guten, die schattige mit dem Bedrohlichem verbunden. So ergibt sich die Aufteilung des Raumes im Sinne der Familienkonstellation als eine, in der das Freundliche (Mutter, Großvater, Großmutter) und das Feindliche (die Tanten, der Onkel) eine übergreifende soziale Bedeutung erhält. Die tätigen Mitglieder des Haushaltes treten gegenüber den untätigen auf. Mittelpunkt des Hauses ist das Arbeitszimmer des Großvaters, der von dort aus über seine kleine Welt herrscht.

Für das Kind allerdings ist diese Welt durch ein Spiel des Lichts und der Schatten bestimmt, das ihn auch als erwachsenen Erzähler verfolgt. Aus dieser Konstellation ergibt sich seine dualistische Wirklichkeitswahrnehmung, die durch mythologische Hinweise zusätzlich markiert wird. Die reflexive Eigenschaft des Erzählers lässt sich an vielen zum Philosophischen neigenden Ausdrücken festmachen, welche eine ästhetisch zweifelhafte Qualität des Gnomischen übernehmen. Sie zeigt sich aber auch in der Fähigkeit, längere philosophisch anmutende Passagen zu formulieren und narrativ konsequent im Rahmen des Textes zu verwenden. Solch eine Stelle subsumiert die vorausgehenden Themen des ganzen Romans:

Mogu reći da sam djetinjstvo proveo u tom hodniku gdje se bio vječiti boj između svjetlosti i sjene, između Arimana i Ahuramazde. Odatle mi je, možda, ostala za čitav život ta vječita

4 »Der lange Gang war Abgrenzung zwischen zwei Reichen: Dort kreuzten sich das Licht und der Schatten.«

dvojnost, ta osnovna podjela svega u životu i svijetu na zonu svjetlosti i na zonu mraka. Odatle i moja nesposobnost da dobro, lijepo, radost, harmoniju shvatim čisto pojmovno, bez primjese predstavoga, već uvijek i jednako kao predstavu svjetlosti; i obratno, sve tužno i ružno, sve mrtvo i ledno, kao zakriljeno sjenom. Po tome, i naše misli mogu da budu osunčane ili sjenovite. (PIG, S. 12)⁵

Das Licht und der Schatten bestimmen nun eine räumliche Dimension, die sich in einem ewigen ›Jetzt‹ in den Gedanken des Erzählers entfaltet. Die Musik erscheint in diesem Kontext als Bindeglied zwischen dem sicheren Raum des Großvaterhauses und der Meeresweite, die für den Tod des Vaters verantwortlich gemacht wird. Wie die Leserschaft schon im ersten Kapitel des Romans erfährt, ist Galeb vaterlos. Aber dieser Verlust wird mit der zusätzlichen Abwesenheit des toten Körpers noch traumatischer. Die narrative Ökonomie legt nahe, die Figur des toten Vaters in der Welt des Erzähltextes durch die musikalischen Assoziationen und Allusionen einzuführen:

Po jednoj od onih čudnih djetinjih kontaminacija, još mi je i sada nerazdvojno s njim vezan *Miserere* iz *Trubadura*, te ne mogu ni dan-danas da se sjetim jednoga a da smjesta ne iskrsne i ono drugo: kad god i ma gdje slušao zvuke tog melodramskog *Miserere*, zvuče mi kao opijelo nad mojim mrtvim ocem zašivenim u kožnatu vreću nad kojom se zaklapaju sutonski vali oceana. (PIG, S. 22f.)⁶

Hier verortet sich die Motivation für Galebs im dann folgenden Erzählverlauf geschilderte musikalische Karriere. Gleichzeitig aber kann man antizipieren, dass es sich dabei eher um eine Ergänzung seiner Neigung zur Philosophie und zum philosophischen Diskurs handelt. Die assoziative Weise seines Schreibens setzt sich gegen das rein Künstlerische durch. Diese Entwicklung wird von der extremen Situation, in welcher er sich befindet, unterstützt. Am Rande des Todes meditierend, kann Galeb seinen Reflexionen freien Lauf lassen und sie von seinem musikalischen Scheitern entkoppeln.⁷ Im

- 5 »Ich kann sagen, dass ich meine Kindheit in diesem Gang verbracht habe, wo ein ewiger Kampf zwischen Licht und Schatten geführt wurde, zwischen Ahriman und Ahura Mazda. Daher ist mir, vielleicht, für mein ganzes Leben diese ewige Doppelheit geblieben, diese grundlegende Teilung von allem im Leben und in der Welt in eine Zone des Lichts und eine Zone der Dunkelheit. Daher meine Unfähigkeit, das Gute, Schöne, die Freude, Harmonie als etwas rein Begriffliches ohne Beimischung des Vorstellbaren zu verstehen, sondern immer und gleich als eine Vorstellung des Lichts; und umgekehrt alles Traurige, Hässliche, alles Tote und Kalte, wie von Schatten verdeckt. So können auch unsere Gedanken sonnig oder schattig sein.«
- 6 »Nach einer von diesen seltsamen kindlichen Kontaminationen ist mit ihm [dem Vater] für mich immer noch unzertrennlich das *Miserere* aus dem *Trovatore* [Verdis] verbunden, so dass ich auch heutzutage nicht an das Eine denken kann, ohne dass das Andere auftaucht: Wann und wo immer ich die Töne dieses melodramatischen *Miserere* höre, sie klingen für mich als Totenlied auf meinen toten Vater, der in einen Ledersack eingenäht ist, über welchem die Dämmerungswellen des Ozeans zusammenschlagen.«
- 7 Vladimir Biti behauptet, dass »Galebs musikalisches Ich ›stirbt‹, so dass sein ›schriftstellerisches‹ Ich geboren werden kann.« (Biti: *Doba svjedočenja*, S. 146)

geänderten Kontext sind auch die geänderten Machtverhältnisse zwischen Räumlichem und Zeitlichem zu betrachten. Nur in diesem Kontext kann auch der in zahlreichen Interpretationen vernachlässigte Raum zurück in den Roman finden. Dafür braucht man aber eine Umwertung der Rolle der Musik und muss ihre Annäherung an das Räumliche in der ganzen Romankonstruktion neu überdenken.

2.

An welchen Elementen des Textes wird es möglich diese Entwicklung zu betrachten? Auf welche Art und Weise revidiert der Erzähler seine auf den ersten Blick feste Meinung? Welcher Sinn ergibt sich aus einer Übersetzung der linearen musikalischen Entwicklung auf die Ebene eines auf die topographische Korrektur abzielenden Kunstwerks? Wie verbindet sich schließlich diese Dominanz des Räumlichen mit der Dominanz der Musik, die das ganze Leben Galebs (oder zumindest sein Leben bis zur verheerenden Verletzung, die seinem Leben als Musiker ein bitteres Ende bereitet) bestimmt? Das sind die Fragen, die eine unkonventionelle Lektüre von *Proljeća Ivana Galeba* verlangen. Dafür muss ich eruieren, ob frühere Deutungen in diese Richtung weisen.

Zrinka Božić-Blanuša sieht in Galebs Rekonstruktion seines vergangenen Lebens eine Verquickung der Erinnerungen und der mit ihnen korrelierten Räume mit der Entdeckung der Violine auf dem Dachboden⁸ des Hauses: »Galeb, der heruntergekommene Künstler, erinnert sich an sein kindliches Ich, das auf dem Familiendachboden streunend, die Violine des verstorbenen Bruders der Großmutter aufgestöbert hat.«⁹ So markiert Božić-Blanuša im Akt der Erinnerung an die Violine den eigentlichen Beginn des Erzählwerks, das sich ab diesem Punkt an als ein Roman der Rekonstruktion von verloren geglaubter Vergangenheit entwickelt. Galebs erste Bemerkung in Bezug auf den Dachboden des Hauses konzentriert sich auf den Tod: »Tavani građanskih kuća – sabirališta ostataka smrti.« (PIG, S. 62)¹⁰ Aber

8 Aleida Assmann weist im Buch *Erinnerungsräume* auf eine tiefgreifende Beziehung zwischen dem Dachboden und dem Erinnern hin. »Der Dachboden ist ein anschauliches Bild für das Latenzgedächtnis: unordentlich, vernachlässigt, verstreut liegen die Gegenstände dort herum, sie sind als Gerümpel einfach da, ausrangiertes vernachlässigtes Gut ohne Zweck und Ziel. Wie das Gerümpel existieren die latenten Erinnerungen in einem Zwischenzustand, aus dem sie entweder ins Dunkel vollständigen Vergessens absinken oder heraufgeholt werden können ins Licht der Wiedererinnerung.« (A. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 256)

9 Božić-Blanuša: *Iz perspektive smrti*, S. 240.

10 »Die Dachböden der bürgerlichen Häuser – Sammelplätze der Überbleibsel des Todes.«

das ist nur eine Ablenkung. Die Reminiszenzen¹¹ führen den Erzähler in einer Richtung, die dem Tod zumindest vorläufig keine dominante Stellung einräumt. Den Tod beseitigt die Kunst, die in Form der Violine erscheint. Während das erzählte Ich als Kind die Räume des Dachbodens untersucht, findet es eben dieses Objekt, das sein zukünftiges Leben auf entscheidende Weise bestimmen wird:

Lunjao sam po tavanu i otkrivao u njemu razne zapasaje smrti. U tom se potkrovlju, na neki način, rodila i moja umjetnost.

Među hrpom ostalih isluženih stvari, tu je ležala i jedna stara dječja violina. Violina onog bakinog brata što je umro u mladićkim godinama. Od njegove smrti ležala je tu, u svome crnom drvenom sandučiću, sličnom djetinjem lijesu. Na jednom od mojih istraživačkih pohoda naiđem na nju. S nekom zebnjom otvorim sandučić i uzmem je među ruke.

Nagonsko traženje leži u nemirnim djetinjim prstima. Oni hoće da sve spoznaju opipom – prsti tih slijepaca sa široko otvorenim očima – i da iz svake mrtve stvari izvabe njen živi glas. Ruka mi bojažljivo posegnu, kao da očekuje neko otkrovenje, i prsti taknuše žice. Zamnije, izbljedio, krhak, njihov davno upokojeni glas, čudan neponjatan. Zadrhti u zraku, trepereći i premirući, rasprostirući se u sve širim krugovima, udarajući o stijene i odrazujući se od njih razdrobljen i usitnjen. (PIG, S. 64)¹²

Die Metaphorik, die sich hier entfaltet, vereinigt die Thematik des Todes mit jener der Kunst, als ob die beiden im symbiotischen Zustand existieren, sich ergänzen und bereichern und schließlich unzertrennlich voneinander das Schicksal des Künstlers unwiderruflich besiegeln würden. Es handelt sich um klare Anweisungen, wie der Roman zu interpretieren ist, in welchen Zusammenhängen seine Erzählstränge fließen sollen.

Doch einer solchen Interpretation stellt sich die fragmentarische Struktur des Romans entgegen. Der Text will sich der Linearität nicht beugen und entwickelt sich in räumlich determinierten, willkürlichen und kontingenten Sprüngen. Seine »Musik« ist nicht eine Entfaltung der Klänge entlang der

11 Dragan Stojanović benutzt den Begriff »existentielles Resümee«, um die für Galeb spezifische Erinnerungsarbeit zu charakterisieren: »Er [Galeb] zeigt sich in seinem existentiellen Resümee, wenn die vergangenen Ereignisse für das richtige Verständnis ihrer Natur »gereift« sind.« (Stojanović: *Jas života i jas smrti*, S. 447)

12 »Ich schlenderte auf den Dachboden und entdeckte auf ihm verschiedene Spuren des Todes. Auf diesem Dachboden wurde, irgendwie, meine Kunst geboren. Inmitten eines Haufens anderer abgenutzter Sachen dort lag auch eine alte Kindervioline. Die Violine jenes Bruders von Oma, der mit jungen Jahren gestorben ist. Seit seinem Tod lag sie da, in ihrem schwarzen hölzernen Kasten, der einem Kindersarg ähnelte. Auf einem meiner Entdeckungsgänge stoße ich auf sie. Mit gewisser Besorgnis öffne ich den Kasten und nehme sie in die Hände. Triebhaftes Suchen liegt in unruhigen Kinderfingern. Sie wollen alles mit den Fingern erfahren – die Finger dieser Blinden mit weit geöffneten Augen – und jedem toten Ding seine lebendige Stimme entlocken. Meine Hand bewegte sich zaghaft, als ob sie eine Offenbarung erwartete, und die Finger berührten die Saiten. Es tönte, verblasst, zerbrechlich, ihre längst beigesetzte Stimme, seltsam unklar. Sie zitterte in der Luft, flatternd und absterbend, sich in immer weiteren Kreisen ausbreitend, schlagend an Felsen und von ihnen abprallend, zerbröckelt und zerkleinert.«

zeitlichen Achse, sondern leidvolle geistige Wiederholung der traumatischen Ereignisse, welche das Leben des Erzählers bestimmt haben. Drei davon sind entscheidend: Als Erstes erscheint sein Weggang aus dem sicheren Hafen der Heimatstadt, der durch den Selbstmord seiner jungen Freundin markiert wird; das Zweite ist die Verletzung, wegen der er nicht mehr Geige spielen kann; das Dritte der Verlust der eigenen Tochter, die an einer nicht näher beschriebenen Krankheit stirbt. Das erste Trauma hindert ihn an der Rückkehr zu dem Ort, wo er die schönsten Erinnerungen pflegen kann, das zweite zerstört seine Karriere und den Traum vom abenteuerlichen und erfüllten Leben, das dritte zwingt ihn wiederum zur Rückkehr an den Ort, wo alles seinen Ursprung hat. Die drei Ereignisse, und das entspricht der spezifischen narrativen Ökonomie Desnicas, sind eher beiläufig erwähnt, an den Rand des Textes verdrängt und nicht ausführlich thematisiert.¹³ Anscheinend dienen sie nur als Kulisse für die reflexive Matrix des Romans. Trotzdem muss man sie berücksichtigen, wenn man das Musikalische, das im Ganzen als etwas Äußerliches erscheint, konsequent lesen möchte.

3.

Dafür ist es wichtig, die vom Autor stammenden und die Musik betreffenden Gedanken in Betracht zu ziehen. Desnica hat in seinen nichtfiktionalen Texten oft über die Musik geschrieben.¹⁴ Man kann davon ausgehen, dass diese eher unsystematischen Äußerungen den Boden für die Aussagen über die Musik im Roman, aber auch für seine spezifische »musikalische« Form bereiten. 1956, also kurz vor der Veröffentlichung von *Proljeća Ivana Galeba*, hielt Desnica einen Vortrag im Filmklub in Zagreb. Dort redete er über die »Realität des Dialogs und der Illusion der Wirklichkeit«.¹⁵ Er beschreibt die

13 Der Tod der Tochter bildet hier eine kleine Ausnahme. Über ihn wird etwas länger berichtet, aber nicht im Sinne einer entscheidenden Wendung zur Narration. Die Reflexion bleibt die Trägerin des Erzähltextes.

14 Als biographische Tatsache gilt, dass es Desnicas unerfüllter Wunsch war, Musiker zu werden. »Eine Zeit lang war ich im Dilemma, ob ich mich mehr in die Richtung der Musik oder der Literatur orientieren soll. Wahrscheinlich hätte ich in der Musik weniger oder noch weniger als in der Literatur erreicht. Trotzdem bedauere ich oft, diesen Weg nicht eingeschlagen zu haben. Die Musik hat einen riesigen, ursprünglichen Vorteil über das Wort: der musikalische Satz ist nicht verdammt, neben seiner ästhetischen noch eine zusätzliche, logische, wortwörtliche Bedeutung zu haben. Was für ein Trost und Beruhigung liegt darin und wie viele vermiedene Missverständnisse!« (Desnica: *Hotimično iskustvo*, S. 81)

15 Das Thema ist insofern interessant, als Desnica in seinen Romanen, aber auch in kürzeren Prosaformen, eher selten zu diesem Mittel greift. Dass er sich auch als Drehbuchautor versucht hat, kann diesen Umstand zumindest teilweise erklären.

Art und Weise, wie man einen Dialog schreibt, ohne alles zu sagen, was die Figuren tatsächlich aussprechen könnten. Diese notwendigen Auslassungen, die den Rhythmus und das Tempo des Dialogs bestimmen, vergleicht er mit der szenischen Musik, die im Hintergrund eines Theaterstückes agiert:

To je otrpilike onako kao kad na pozornici imamo akustičnu pozadinu iza zbivanja na sceni, neku laganu scensku muziku: začuli smo joj početak, a onda ju je prekrio glasniji govor i bučnija zbivanja na sceni. U zatišinama i govornim pauzama, ona scenska muzika opet ispliva na površinu, da bi s novim bučnijim mjestom opet potonula. Stvarno, mi smo čuli samo dva-tri kratka fragmenta muzike, [...] mogli su da budu izvedeni samo ti fragmenti pa da mi ipak dobijemo iluziju da smo prisustvovali izvođenju čitavog tog muzičkog komada i s vremena ga na vrijeme sustizali. Do te mjere, da će nam, ako se radi o kompoziciji koju dobro poznamo, ta napreskok slušana mjesta iz nje osvježiti u pamćenju čitavu kompoziciju i da, poslije predstave, nikako ne bismo znali na partituri pokazati koja smo mjesta iz nje zapravo čuli.¹⁶

Warum ist diese Stelle so wichtig für die Poetik Desnica und für die ästhetische Verbindung zwischen Musik und Literatur? Ich würde behaupten, dass sie – vielleicht auch ohne Intention – genau jene virulente Präsenz des Fragmentarischen in Text aufruft, die fähig ist, die Barriere zwischen dem Zeitlichen und dem Räumlichen zumindest vorübergehend zu tilgen. Es entsteht der Eindruck, dass diese Annäherung von auf den ersten Blick Unvereinbarem auch in *Proljeća Ivana Galeba* eine Konstante darstellt und die Verräumlichung des Musikalischen rechtfertigt.

Ist die Musik in dieser metaphorisch gemeinten Konstellation tatsächlich nur etwas Zweitrangiges? Keineswegs: Die Musik ist bei Desnica allzu wichtig, um sie als eine Unterlage für die bessere Erklärung des Literarischen zu verstehen. Die Assoziationen tendieren (zumindest in diesem Abschnitt) dazu, sich zu verselbständigen und eine neuartige und neuwertige Ästhetik anzubieten. Wie die Prosa kann auch die Musik fragmentarisch wirken. Sie braucht nicht eine lineare oder kontinuierliche Vollendung, um als eine ästhetisch wirksame Einheit verstanden zu werden. Ihre Fähigkeiten, Vollkommenheit zu erreichen, erschöpfen sich nicht in

16 »Es ist ungefähr so, wie wenn wir auf der Bühne hinter der Aktion der Szene einen akustischen Hintergrund, irgendeine leichte szenische Musik haben: Wir haben ihren Anfang gehört und dann wurde sie von der lautereren Rede und lärmenden Ereignissen auf der Bühne überdeckt. Bei Stille oder in Redepausen, kommt jene szenische Musik wieder an die Oberfläche, nur um an einer neuen, lautereren Stelle des Stückes wieder zu versinken. Tatsächlich haben wir nur zwei oder drei kurze Musikfragmente gehört, [...] man könnte auch nur diese Fragmente ausführen und trotzdem bekämen wir die Illusion, dass wir bei der Aufführung des ganzen Musikstückes anwesend waren und es nur ab und zu mitbekommen [eigtl.: es erreicht] haben – bis zu dem Maße, dass diese sprunghaft gehörten Stellen, falls es sich um eine Komposition handelt, die wir gut kennen, bei uns die Erinnerung an die ganze Komposition erfrischen und dass wir, nach der Vorführung, keineswegs in der Partitur zeigen könnten, welche Stellen aus ihr wir tatsächlich gehört haben.« (Desnica: *Hotimično iskustvo*, S. 163, Hervorh. i.O. durch Sperrdruck)

der Erschaffung einer Partitur, welche die Hörerin/Leserin von Anfang bis zum Ende führt. Sie kann ganz im Gegenteil auch im Hintergrund wirken, sie kann sich zurückhalten und nur Teile davon geben, was sie als Gesamtheit anzubieten hat. Trotzdem bleibt sie ›rezipierbar‹ und zugänglich. Aber weil sie eben so ist, verlangt sie von denjenigen, die sie hören/lesen, eine Konzentration, die bereit ist, Zusammenhänge dort zu finden, wo sie nicht unbedingt zu vermuten sind. Um das aber zu erreichen, muss sie verortbar und somit topographisch werden. Sie muss die Räume erobern und die Zeit vernachlässigen. Das Fragmentarische erfordert ja immer die innere Ergänzung durch den Leser/Hörer – und diese ist virtuell-räumlich.

Genau diese Dimension der musikalischen Schöpfung wird in diesem kurzen Ausschnitt aus einem dem Theater gewidmeten Vortrag vergegenwärtigt. Deshalb ist es nicht als Zufall zu deuten, dass Desnica gerade die Theaterkunst, die stark durch die performative Bewältigung des Raums bestimmt ist, mithilfe der Musik zu erklären versucht. Die Inszenierung erscheint als ein Kunstwerk, das nur als eine Einheit der in ihm versammelten Bruchstücke zu verstehen ist. In dieser Eigenschaft ähnelt es der Komposition, die als *Ganzes* im Gedächtnis zu rekonstruieren ist, obwohl ihre Teile dieses Ganze nicht unbedingt als Einheit erscheinen lassen. Auch das Gedächtnis – seine Schlüsselstellung ist hier zentral – wird von den Zwängen des Zeitlichen befreit und als eine fragmentarische Struktur verstanden, die trotz der Unterbrechungen in der Rezeption in einer Lektüre der Partitur ›post festum‹ erkennbar und rekonstruierbar ist. Die Musik ist somit nicht nur Hintergrund im Theater, sondern Beispiel dafür, wie die beiden Künste symbiotisch – in raumzeitlicher Vereinigung – existieren können oder sogar sollen.

4.

Die Beziehung zwischen Musik und Literatur thematisiert ein Gespräch, das unter dem Titel *Između književnosti i muzike* (*Zwischen Literatur und Musik*) 1961 veröffentlicht wurde. Dort redet Desnica über die innere Verbindung zwischen musikalischen Formen und der konkreten literarischen Form von *Proljeća Ivana Galeba*. Hier ist die zentrale autopoetische Aussage:

Muzika je valjda dosta uticala na moje stvaranje. U »Ivanu Galebu« možda se to osjeća u strukturi i arhitektonici djela, u alterniranju, ispreplitanju, suprotstavljanju tema, u smjeni tempa. Neko je, čini mi se tačno, napisao da se poglavlja i događaji u »Ivanu Galebu« smjenjuju i svrstavaju po nekoj zakonitosti, po nekom datom ritmu, kao u određenim muzičkim formama. Pitanju stila i brizi oko muzikalnosti fraze posvećujem kudikamo više pažnje (i važnosti) nego što površnom oku, ili uhu, može da izgleda. Valjda mi se

još nikad nije desilo da sam štampao ijednu rečenicu a da je prethodno i po trideset puta nisam čuo glasno izgovorenu, iz vlastitih ili tuđih usta.¹⁷

Natürlich muss man hier gerade aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive mit Bedacht argumentieren: Wir wissen, dass die Beziehung zwischen musikalischer und literarischer Form höchstens eine analogische ist. Wenn man über die Rhythmen in einem literarischen Text redet, besonders in der Prosa, dann wird meist im metaphorischen Code geredet. Bei Desnica gestaltet sich die Lage etwas anders. Ähnlich wie Thomas Mann in *Dr. Faustus*¹⁸ zeichnet er Verbindungen auf, die auf ein Primat der Musik über die Literatur hindeuten könnten. Zumindest was etliche Momente betrifft, sind seine autopoetischen Aussagen auf der metatextuellen Ebene¹⁹ des Romans relativ leicht zu verfolgen.

Ich habe schon die fragmentarische Struktur des Romans als ein Indiz für seine »Musikalisierung« erwähnt. Diese fragmentarische Struktur, gestützt durch den schnellen Wechsel von kurzen Kapiteln, resultiert auf

- 17 »Die Musik hat wahrscheinlich tatsächlich meine Schöpfung beeinflusst. In »Ivan Galeb« spürt man das vielleicht in der Struktur und Architektonik des Werkes, in der Alternation, Verflechtung, Entgegensetzung von Themen, im Tempowechsel. Jemand hat, zu Recht scheint mir, geschrieben, dass sich die Kapitel und Ereignisse in »Ivan Galeb« abwechseln und einordnen in eine Gesetzmäßigkeit, in einen gegebenen Rhythmus, wie in bestimmte musikalische Formen. Der Frage des Stils und der Sorge um die Musikalität der Phrase widme ich viel mehr Aufmerksamkeit (und Wichtigkeit) als es einem oberflächlichen Auge, oder Ohr, vielleicht erscheint. Wahrscheinlich ist es mir noch nie passiert, dass ich einen einzigen Satz gedruckt habe, ohne ihn nicht vorher bis zu dreißig Mal laut ausgesprochen gehört zu haben – aus eigenem oder fremdem Mund.« (Desnica: *Hotimično iskustvo*, S. 81)
- 18 Es ist interessant, dass zwei monographische Darstellungen von Desnicas Werk (Korać: *Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*; Nemeć: *Vladan Desnica*) diametral entgegengesetzte Positionen zur Beziehung zwischen *Proljeća Ivana Galeba* und *Dr. Faustus* beziehen. Während Korać behauptet, dass im Roman »die essayistisch geformten Passagen über die Musik vorhanden sind« (*Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*, S. 165), meint Nemeć, dass in *Galeb* im Unterschied zum Manns Roman »die Musik in seinen Gedanken überhaupt nicht präsent ist« (*Vladan Desnica*, S. 81). Wahrscheinlich liegt die Wahrheit dazwischen: Galeb denkt als Musiker über die Musik an sich wesentlich weniger nach, als man erwarten würde – aber immer noch genügend, dass wir, wie ich mich bemühe zu zeigen, den Text als »Musikroman« bezeichnen können.
- 19 Die Desnica-Forschung ist sich mehr oder weniger einig, dass die Metatextualität ein zentraler Ort seines Schreibens ist. Schon der erste ernstzunehmende wissenschaftliche Beitrag zu *Ivan Galeb* hebt diese Dimension hervor: »Desnica begann mit einer essayistisch gestalteten Chronik des allgemeinen Zustands und endete mit der essayistischen Introspektion der individuellen Suche nach dem Sinn.« (Peleš: *Poetika suvremenog jugoslavenskog romana*, S. 120) Bei Nemeć bildet sie die zentrale Achse der Interpretation: »Man soll auch die selbstständigen essayistisch-meditativen Einheiten und die metatextuellen diskursiven Sequenzen erwähnen, die nicht auf der linearen Axis stehen, d. h. die Material außerhalb des ›Sujets‹ (Šklovskij) darstellen.« (Nemeć: *Vladan Desnica*, S. 62) Nikola Milošević nennt diese Dimension eine »philosophische« und fügt hinzu: »So wird die philosophische Dimension von Desnicas Roman zu einer Art dominanter literarischer Struktur auf Kosten der Handlungsdimension, welche auf die sekundäre Ebene des künstlerischen Ausdrucks verdrängt wird.« (Milošević: *Zidanica na pesku*, S. 67)

dieser Ebene aus einer Rhythmisierung²⁰ der Prosa, die auch in der steten Wiederholung von dominanten Themen (Tod, Kunst) ihren Ausdruck findet. Die Bruchstückhaftigkeit des Erzählten und die Zerstreutheit der Ereignisse sind Elemente, welche eine einheitliche Struktur verunmöglichen, aber gleichzeitig auch eine musikalische Harmonie verhindern. Wenn ich weiterhin die Metaphorik verfolge, die ich aufgenommen habe, so muss ich hinzufügen, dass die ›erzählerische Musik‹, die in *Proljeća Ivana Galeba* konstruiert wird, eine Kunstform ist, die mit der Literatur des Modernismus einen ständigen Dialog führt. Genauso, wie die moderne Musik²¹ in ihrer Atonalität die Beziehung mit der Tradition und ihren Geboten ablehnt, verwehrt sich Desnicas Roman den Zwängen »harmonischen« Erzählens, die dem Text eine lineare Kontinuität aufzwingen würden, und entscheidet sich für die diskontinuierliche Form des Fragmentarischen.

Wieder behauptet sich der Raum gegen die Zeit. Und wieder spielt Musik dabei eine entscheidende Rolle. So gibt es eine (von der Kritik wenig beachtete) Stelle, die eine seltsame, aber dennoch in der Konstruktion des Romans sinnvolle, sogar bemerkenswerte Kohabitation von Raum und Zeit anzubieten weiß. Gegen Ende des Romans denkt der Musiker, aus dem ein Schriftsteller geworden ist, über die Figur des Künstlers nach, wie er sie sich vorstellt. »Teško mogu zamisliti umjetnika drukčije nego kao kontemplativnu prirodu [...]. Volja se razvija na štetu fantazijskog i senzibilnog [...]. Volja, uglavnom, i znači eliminiranje fantazije i senzibilitosti.« (PIG, S. 382)²² Hier bezieht Ivan Galeb eine eindeutige anti-nietzscheanische Position,²³ die ihn als Meister der langsamen und gewaltlosen Meditation legitimiert. Dieser Gedankenfluss wird von einer Assoziationskette flankiert, die die reflektierende Person des Erzählers weiter zur Idee der Freiheit

20 »Wie die zyklische Zeit im Verlauf der Geschichte einschneidet, so wird die gleichmäßige Chronologie des Lebens abgebaut in einem *unterbrochenen Rhythmus der Wendung* zwischen entgegengesetzten Registern: die lebendige Gegenwart wird zur toten Vergangenheit, die tote Vergangenheit zur lebendigen Gegenwart.« (Biti: *Doba svjedočenja*, S.135f., Hervorhebung V.B.) In seiner Analyse verbindet Biti die Ausführungen von Walter Benjamin aus dem Aufsatz *Der Erzähler* mit Desnicas Verfahren in *Proljeća Ivana Galeba*. Er betont die Affinität zwischen dem mündlichen Erzähler und der Musik, die er im Rhythmus verortet (ebd., S. 139, Fußnote 290).

21 Es ist interessant, dass wir während der Lektüre nicht erfahren, welche Musik Galeb spielt. Auch sein Geschmack bleibt mehr oder weniger verborgen. Seinerseits redet Desnica immer nur von klassischer Musik, die seinen Alltag erfüllt. Dabei nennt er namentlich Vivaldi, Corelli, Verdi.

22 »Ich kann mir den Künstler schwer anderes vorstellen denn als eine kontemplative Natur. Der Wille entwickelt sich zum Nachteil des Phantastischen und Sensiblen. Der Wille bedeutet meistens auch die Eliminierung der Phantasie und Sensibilität.«

23 Das bedeutet nicht, dass Galeb in anderen Kontexten nicht die nietzscheanische Position übernimmt. Besonders wenn es sich um Kunst handelt, wird er zum Nietzsche-Verfechter. Dazu Biti: *Doba svjedočenja*, S. 154.

auch im Allgemeinen führt. Er erinnert sich, wie er während des Krieges in Flüchtlingsquarantäne war. Dort spürte er, wie die Einschränkung, sich zu bewegen, das Gefühl beeinflusste, die Freiheitsluft »mit vollen Lungen einzuatmen«.

Upijao sam u isti mah slobodu, prostor i nesputan tok vremena. Gle, otkrivao sam, i sloboda je nešto što usrkavamo u se plućima! Ima časova kad protok vremena doživljujem kao grdne kvantume sabijene prostornosti što protječu nad mojom glavom; tako hučno, da im očutim vjetar na licu. (PIG, S. 383f.)²⁴

Nun sind wir an dem Punkt gelangt, wo sich die fragmentarische Geschichte von Ivan Galeb, die sich auf den ersten Blick nicht zähmen lässt, endgültig synthetisiert. Diesmal geschieht die Synthese ohne Dazutun der Musik. Sie bleibt aber im Hintergrund, genauso wie die Kulisse in Desnicas metaphorischer Darlegung des szenischen Dialogs: nicht sichtbar, aber umso wichtiger. Sie hat gewissermaßen den Platz für die Versöhnung des alten und im Sterben begriffenen Künstlers mit der Welt vorbereitet. Der Prozess dieser Versöhnung war lang und hat sowohl von Galeb als auch von seiner Umgebung viele Opfer abverlangt. Sie findet in einer veränderten Welt statt, welche eine Dominanz sowohl der Zeit als auch des Raums ablehnt. Ein Äquilibrium zwischen den beiden ist schwer festzulegen, es muss immer wieder von Neuem verhandelt werden. Die Figur des Erzählers übernimmt die zentrale Rolle in diesen Verhandlungen. Er ist derjenige, der durch seinen Unfall die Bindung an der Musik verloren hat. Er ist aber auch derjenige, der weiß, dass seine musikalische Karriere von Anfang an eine Lüge war und dass der Unfall, der sie zu Ende gebracht hat, eigentlich eine höhere Gerechtigkeit darstellt. Es hat etwas aufgehört, das nie anfangen sollte, eine Täuschung war und das eigentliche »Gesicht« des Künstlers verschleiert hat. In diesem Sinne ist auch die Aussage von Ivan Galeb, die den erwähnten Ausführungen folgt, zu lesen: »A u mome slučaju, mislim da je veoma samilosno došla ta vanjska, slučajna nesreća koja mi je povrijedila ruku i skvrčila prste koliko je bilo potrebno pa da mi prepriječi takozvanu ›dalju karijeru‹.« (PIG, S. 66)²⁵ Sie ist mehr ein Zeichen des bloßen Kottierens mit dem Publikum als der Ehrlichkeit. Fast zu Beginn wird so

24 »Ich habe im gleichen Zug die Freiheit, den Raum und den ungebundenen Verlauf der Zeit in mich aufgesogen. Schau, entdeckte ich wiederholt, auch die Freiheit ist etwas, was wir mit der Lunge in uns hineinschlürfen! Es gibt Momente, in denen ich den Verlauf der Zeit als hässliche Quanten von gestampfter Räumlichkeit erlebe, die über meinem Kopf fließen; so tosend, dass ich den Wind in ihrem Gesicht spüre.«

25 »Und in meinem Fall denke ich, dass dieser äußere, zufällige Unfall gnädig kam, der mir die Hand verletzte und die Finger verkrümmte, gerade soviel wie notwendig um mir meine sogenannte ›weitere Karriere‹ zu verbauen.«

Galebs Selbstbild als ein Bild der Selbstzweifel gezeichnet. Eine Skepsis, die seine Fähigkeiten in Frage stellt, ist gleichzeitig auch Signal, dass wir den Erzähler nicht unbedingt als zuverlässigen Träger der Wahrheit wahrnehmen sollen. Aber eine Integration der Musik in den literarischen Text, wie inkonsequent sie auch in gewissen Momenten erscheinen mag, bleibt die ernstzunehmende Konstante dieses Romans.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999.
- Biti, Vladimir: *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska 2005.
- Božić-Blanuša, Zrinka: *Iz perspektive smrti. Heidegger i drugi*. Zagreb: Plejada 2012.
- Desnica, Vladan: *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*. Beograd: Prosveta 1982.
- Desnica, Vladan: *Hotimično iskustvo. Diskurzivna proza Vladana Desnice. Knjiga druga*. Hg. Dušan Marinković. Zagreb: V.B.Z. 2006.
- Korać, Stanko: *Svijet, ljudi i realizam Vladana Desnice*. Beograd: Srpska književna zadruga 1972.
- Marković, Milivoje: *Prostori realizma*. Subotica: Minerva 1981.
- Milošević, Nikola: *Zidanica na pesku. Književnost i metafizika*. Beograd: Slovo ljubve 1978.
- Nemec, Krešimir: *Vladan Desnica*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta 1988.
- Peleš, Gajo: *Poetika suvremenog jugoslavenskog romana (1945–1961)*. Zagreb: Naprijed 1966.
- Stojanović, Dragan: *Jas života i jas smrti*. [Nachwort]. In: Vladan Desnica: *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*. Beograd: Prosveta 1982, S. 425–450.

