

spezifischen Gewicht des aufgestauten Bösen unaufhaltsam nach unten drohten, nicht unter sich begraben hätten, so wie sie das Instrument zermalmt. Unter den eisigen Laven und Stücken, die es dabei immer gab, starrte nur das gelbe und jetzt sehr helle Messing der unteren Rohrwandung heraus, wo das Ventil zum Auslaß des angesammelten Speichels und des heißen kondensierten Blaseatems angebracht war.

Er besorgte sich kein neues Instrument mehr, um irgendwann zu Hause und privat etwas spielen zu können. Aber er blieb im Röhrenwerk. Mit der Zeit avancierte er zum Schweißer, zuerst nahm er den Platz des zweiten Schweißers ein, nach einem besondern Kurs rückte er dann zum ersten auf. Es mußte viel Zeit vergehen, bis er in ein verkommenes, aber vom unerträglichen Metallärm in der Halle einigermaßen abgeschirmtes Büro am Ende der Halle übersiedeln konnte, das für die Vorarbeiter bestimmt war. Auf Rente ging er nach vierzig Jahren treuer Arbeit an geschweißten Rohren als Meister, als die Technik der Metallschweißnähte schon in schwindligem Tempo vorangeschritten war.

Schon sehr bald nach der Verrentung hatte er mit aller Verlässlichkeit feststellen können, daß alle Ziele seines Lebens ihre schließliche und letzte Ausprägung erfahren hatten – wie Bäche, die in einen Fluß münden – in einer einzigen Form, die sich manchmal sogar als Bitte darstellt und die lautet: *ein gesunder Alter sein*. Was auch immer schon geschehen war, in vergangenen Zeiten, wohin es ihn auch immer verschlagen hatte, alles hatte sich zum Bösen entwickelt oder war nur Erinnerung, oder es zeigte sich als wertlos, und wenn er genau nachdachte, konnte man sagen, war alles wegen der letzten Erkenntnis, die jetzt entstand, keine Idee, sondern ein Prinzip, ein Grundsatz, eine glückliche Richtschnur. Und dieser Richtschnur ordnete er seinen täglichen, wöchentlichen, monatlichen und sogar jährlichen saisonalen Rhythmus unter und dies nicht ohne Erfolg. Von den erwähnenswerten *Abweichungen* von der Gesundheit hätte man nur eine, nicht besonders schmerzhaft Operation am Magen aufführen können, und auch diese war nur notwendig wegen der Maßlosigkeit und der unbekümmerten Aktivitäten seiner jungen Jahre. Und sogar der Pfeil der Artemis flog nur vorbei.

Wenn der Winter kommt, wiegt er sich in seinem hölzernen Schaukelstuhl und blickt in die Schneeflocken, wenn es welche gibt. Vor drei Jahren kaufte er sich einen HiFi-Turm und jetzt hört er gelegentlich, besonders wenn draußen Februar ist, der Musik zu. Er hört auch das schönste aller Streichquartette, das von Ravel in F-Dur.

Andrej Inkret: *Apokryphen mit Mehrwert*

Also eine Apokryphe. Wer ist der, der in Wirklichkeit geschrieben hat? Wer erwartete einen solchen oder ähnlichen Bericht? Wenn – offensichtlich – nicht der sie geschrieben hat, der auf seiner Schrift lag, wer hat die Blätter untergeschoben? Wann? Konnte es überhaupt ein zeitloses und endloses Schreiben über vollkommen zeitliche Dinge geben? ... Auf alle diese sinnvollen aber falschen Fragen kann man nur mit neuen Fragen antworten, die sich schließlich in einer neuen hügeligen und endlosen apokryphischen Landschaft verlieren.

(Rudi Šeligo, Abba)

Gattung und Struktur

Die Erzähltexte von Rudi Šeligo, die im vorliegenden Band unter dem Titel *Molčanja* (Schweigen) gesammelt sind, gehören einer Gattung an, die von der traditionellen literarischen Terminologie mit unterschiedlichen Begriffen benannt werden: Novelette, *schizzo*, Kurzgeschichte (short story), Vignette, vielleicht auch Gleichnis, Exempel oder Parabel. Auf jeden Fall sind es *Skizzen*, und zwar in dem spezifischen Sinne, wie wir sie aus der Erzählstruktur von Cankars *Podobe iz sanj* (Bilder aus Träumen), aus Kafkas "Epigraphen" oder aus Borges' *Ficciones* kennen. Ihre Schreibweise ist sehr lapidar, dicht und schwierig, so daß es scheint, als seien sie von einem harten und festen, ja steinigen Material mit großer Mühe heruntergekratzt worden. Gleichzeitig bleiben sie in ihrem Sinngehalt auf eine besondere Weise unbestimmt, nicht festlegbar und zweideutig. Nach ihrer formalen Ausrichtung sind sie ein Zwischending, an der Grenze zwischen Prosa und Poesie gelegen, irgendwo in der Mitte zwischen einem Erzählen, das die Sprache vor allem als Instrument begreift, also in ihren praktischen mediativen Dimensionen und zwischen der poetischen Sublimierung, in der die Sprache freilich nicht mehr nur funktionales Mittel zur Mitteilung ist, sondern aus sich selbst heraus Stoff und Ziel der literarischen Ausformung darstellt.

In erster Linie basieren Šeligos *Molčanja* auf der rudimentären Reduktion des empirischen Materials, auf dem strikten Vermeiden jeglicher Formen eines literarischen Manierismus und jeden extensiven kolloquialen

Fabulierens. Mit der größtmöglichen Genauigkeit versuchen die Texte, nur das und nichts als das zu formulieren, was wesentlich bzw. exemplarisch sein könnte. Sie sind mit äußerster Konzentration, mit Bescheidenheit und auch mit großem Ernst zusammengestellt, als seien sie vom Autor aus einem elementaren Staunen heraus und einer lyrischen Erschütterung über die dargestellten Dinge verfaßt worden. Anders wäre dies wahrscheinlich auch nicht möglich: in den *Molčanja* geht es nämlich alle elf Texte hindurch um Bilder grundlegender menschlicher Wahrheiten, um ihre entscheidenden Randbereiche und deren Überschreitungen, die von dem, der sie beschreibt, schon die höchstmögliche Auswahl und Präzision hinsichtlich der Verwendung sprachlicher Mittel erfordern, kann doch in derartigen Grenzbereichen, wo sich diese Wahrheit auf sehr unmittelbare, sichtbare und verschärfte Weise zeigt, wie ganz besonders und eigentlich immer bei Šeligo, manches verwendete Wort sehr schnell verkehrt und überflüssig wirken. Daher rührt vielleicht auch des Autors geradezu manische Besorgnis um das kleinste Detail, sowohl in einzelnen Formulierungen wie auch im globalen Konzept und in der Tektonik des Textes.

Auf der anderen Seite kennzeichnet Šeligos Prosa eine bildhafte, nicht selten bizarre und sich selbst berauschende Kunstfertigkeit. Es darf auch nicht übersehen werden, daß seine Bilder von überraschenden Einfällen seltsamen Humors durchdrungen sind. Dabei steht außer Frage, daß dieser Humor und diese Kunstfertigkeit an keiner Stelle das entscheidende Gewicht und die exemplarische Bedeutung der gezeigten Gegenstände schmälern können, sondern ihnen eher noch jene spezifische "Tiefenschärfe" zufügen, was gleichzeitig natürlich auch seine unverkennbare "Handschrift als Autor" darstellt.

Humor findet sich in den *Molčanja* immer nur in kleinen Dosen; er entsteht aus einzelnen umgewendeten deskriptiven Passagen, aus unerwarteten Verschiebungen der erzählerischen Sichtweise, aus ungewöhnlichen Bildausschnitten, aus paradoxen assoziativen Implikationen, am häufigsten aus erstaunlichen Anachronismen, ja sogar aus syntaktischen Inversionen usw. Es ist regelmäßig ein ironischer Humor. Mit ihm ist die thematisierte Gegenwart des Autors (seine Rolle) im narrativen System und in der formalen Struktur des Textes festgelegt. Humor und Ironie stellen nämlich den impliziten Kommentar des Autors zu seiner Erzählung dar, die ansonsten so weit wie möglich sachlich, sozusagen "objektiv" zu sein versucht, also so weit wie möglich direkt und streng das Wesen der gezeigten Gegenstände beschreibt und überhaupt als distanzierter anschaulicher "Bericht" von der Wirklichkeit schicksalhafter menschlicher Situationen, Aktionen und

Ereignisse konzipiert ist – der aber trotz aller Anschaulichkeit und Genauigkeit seiner Beschreibungen natürlich nicht seine fiktive Natur bzw. die Quasirealität der Dinge, über die "berichtet" wird, verbergen kann. Gerade deshalb können (und wollen auch) die *Molčanja* Šeligos bei allem ihrem Insistieren auf der wesentlichen und entscheidenden Wahrheit der menschlichen Welt nichts anderes sein als "ausgedachtes". Darum kann es in ihnen nur um Beschreibungen von "Bildern aus Träumen" handeln, um Dinge also, die nur im empfindlichen Medium der Schrift lebendig sind: um Imagination, um literarische Konstruktion von Sprache, um ficciones, also um die Realität eines Textes, die einzig vollkommen verläßlich und unzweideutig ist.

Die Ironie des Textes

Šeligos Noveletten wissen natürlich genau, daß immer nur der Autor der Novelle die Frage des Wesens und der Wahrheit aufwirft und daß auch nur er von schicksalsträchtigen menschlichen Dingen erzählt. Und daß die Dinge schicksalsträchtig, wesentlich und wahr nur insoweit sind, als sie in den Text geschrieben sind. Die Auswahl der Beispiele ist immer alleinige Sache des Autors: er selbst ist es und er ist der Einzige, der seine Helden sucht und der ihren schicksalsträchtigen Heimsuchungen, Erfahrungen, Taten und Erlebnissen das Tor in den Text eröffnet, der dann natürlich einen exklusiven Raum aller ihrer Wahrheiten darstellt. Der Novellenautor selbst ist es, der sich – wohl mit Mühen und Schwierigkeiten – den Gegenstand ausdenkt und den Sinn seiner Erzählung konstruiert. Daher, aus diesem unvermeidlichen und nicht zu überbietenden Verhalten, entstehen dann Ironie und Humor, die allerdings vor allem auf des Autors eigenes Konto zu buchen sind.

Šeligos *Molčanja* erzählen nämlich auch davon, daß alles exemplarische, darunter auch die Wahrheit selbst, früher oder später etwas im Grunde problematisches bleiben. Mag der Autor auch etwas anderes bezwecken, über das Wesentliche und das Schicksalsträchtige kann er nur auf subjektive, das heißt also auf äußerst approximative Art schreiben. Wahrheit kann in seinem Text nichts anderes sein als "Fiktion", eine Angelegenheit sprachlicher Amphibolie, beziehungsweise unzuverlässiger, immer von neuem sich entziehender literarischer Bedeutungen. Die Wahrheit formiert sich auf der Grundlage spezifischer Operationen des Autors: seines Abbaus von kolloquialen und pragmatischen Sprachfunktionen und neuer, offener, noch ungeprüfter und natürlich auch einer riskanten Komposition sprachlicher

Elemente. Die Wahrheit ist eine Angelegenheit ekstatischer und zugleich kontrollierter, auf ökonomische Art sprachlicher – also poetischer – Spielerei, welche ihre eigenen Regeln festlegt, die sie dann für jeden neuen Text sozusagen immer neu festlegt. Und gerade deswegen, weil der Text *dieses* weiß, gibt es unten am Boden seines Weges zur Wahrheit trotz aller seiner Ernsthaftigkeit und seiner Ergriffenheit eine Spur von Ironie und Humor, es ist die Skepsis des Autors bezüglich seiner eigenen Kompositionsverfahren und seiner tatsächlichen Möglichkeiten.

Doch geht es in Šeligos Skizzen trotzdem unaufhörlich und systematisch gerade um die Vorführung solcher originaler, grundlegender und konstitutiver – oder wenigstens paradigmatischer – menschlicher Situationen, damit aus diesen die Wahrheit nur als etwas zweifelsfreies, unwiderrufliches und festes zu Wort kommt, was also auch äußerlich die praktische verbale Struktur des Textes verbindet. Daß sie demnach auch aufhören würde, eine Angelegenheit subjektiver Imagination und artistischer Spekulationen, von willkürlichen Erfindungen des Autors, von irrealen Traumbildern, sowie von literarischer Spielerei und ihren sprachlichen Konstrukten (eines Textes, der real und verbindend nur hinsichtlich seiner sprachlichen Immanenz war) zu sein. Daß sie als Wahrheit ein klarer und reiner Lichtschimmer würde, gerichtet auf die dunkle Boden-Losigkeit und die leere Zukunftslosigkeit der menschlichen Welt.

So versuchen die Skizzen Šeligos in *Molčanja* das zu verwirklichen, wovon sie schon von ihrem Beginn an wissen, daß es nicht zu verwirklichen ist, denn es ist ja doch immer so, daß die Grenzen des Textes auch schon Grenzen der Realität und damit natürlich auch jeder exemplarischen Wahrheit überhaupt bedeuten: es gibt keine transtextuelle Welt. So ist Šeligos Prosa in der extremen Konzentriertheit ihrer kompositorischen Energie und in der systematischen Reduktion des verwendeten Materials auf sein exemplarisches Wesen ein sehr typisches Zeugnis von der wohl einzig wirklichen Möglichkeit der Literatur und von der einzigen Realität der Poesie. Das aber bedeutet – das Unmögliche zu ermöglichen, das Nicht-Reale zu realisieren. Oder mit anderen Worten: Zeugnis abzugeben von der Wahrheit, die auf konstitutive Weise menschliches Sein und Wesen definiert, die aber als Wahrheit nicht existiert und nicht eine Angelegenheit des menschlichen subjektiven Bekenntnisses und Engagements sein kann, denn im Grunde definiert sie auch das Wesen dieses seines Bekenntnisses und seines Engagements selbst. Also Zeugnis abzulegen von einer Wahrheit, von der der Autor, der in dem Text als Subjekt *par excellence* engagiert ist, wahrscheinlich nicht mehr als nichts wissen kann. Für die literarische

Struktur des Textes ist aber natürlich entscheidend, daß der Autor als Subjekt genau *das* weiß.

Šeligos *Molčanja* können wir demnach wenigstens in einer ihrer Dimensionen als literarisches (autoreflexives) Zeugnis einer sprachlichen Schöpfung ansehen, die sich selbst völlig über Zweifel erhaben ihrer subjektiv(istisch)en Wurzeln vergewissert und die dieses ihr subjektivistisches Wesen unaufhörlich problematisiert und sich ihm sogar zu entziehen versucht. Doch entdeckt sie zugleich natürlich immer von neuem, daß sie als *creatio* auch dabei in nichts anderem begründet sein kann als nur in seinem subjektiven, schriftstellerischen Wollen.

Dies sind also Texte, denen es um die Aufdeckung grundlegender und schicksalhafter "transtextueller" Wahrheiten geht, die dabei aber wissen, daß sie nichts anderes sind und werden können als eben "Noveletten". Daß sie nur Bilder exemplarischer menschlicher Realitäten sind, umgeschaffen in quasireale Geschichten nach dem subjektiven Maß von Verstand und kompositioneller Fähigkeit des Novellenschreibers. Das wiederum heißt, daß sie nichts anderes als Erfindungen sein können, Imagination nach Konzept und literarische Fiktion. Šeligos Noveletten wissen, daß die Wahrheit nichts anderes als Schöpfung (Kreation) schriftstellerischer sprachlicher Operationen bzw. poetischer Textkonstruktion ist und sein kann, das heißt also eines bestimmten subjektiven kompositionellen Verfahrens, nicht aber irgendeiner "realen" Welt selbst. Sie wissen, daß uns die Wahrheit aus dem Text heraus als die subjektive Stimme des Novellenschreibers anspricht, sozusagen als sprachliche Materialisation seines Strebens nach der genau bestimmten *Form* des Wortes. Die wiederum ist als Form natürlich nur und allein im Text möglich, mag auch die Wahrheit, von der die Stimme des Novellenschreibers erzählt, noch so sehr versuchen, zu allgemeiner, apodiktischer und trans-textueller Gültigkeit vorzustoßen. Die Wahrheit ist deshalb nichts anderes, als *In-Formation*, die der Autor mit sprachlichem Material gestaltet. Gerade darin liegt dieses initiative Verhalten, das Genre und Struktur von Šeligos Prosa in *Molčanja* bestimmt. – Aber dennoch will und kann sich Šeligos Prosa auf dieses Verhalten nicht einstellen.

So treffen wir in *Molčanja* dann auf diese außerordentlich subtile, strenge und systematisch überlegte "Verwendung von Sprache", in der das Wort nicht nur ein Mittel (zur Information), sondern gleichzeitig auch selbst Gegenstand und Ziel der Komposition ist, und sich mit seiner subtilen und ironischen Ausgeklügeltheit auf die wesentlichen, paradigmatischen und exemplarischen menschlichen Situationen, bzw. auf die grundlegende und konstitutive Wahrheit der (modernen) menschlichen Welt überhaupt

eingestellt hat. Wie schon gesagt wurde, ist die sprachliche Gestaltung Šeligos dabei unaufhörlich unter eine Art autoreflexive Kontrolle gestellt und aus sich selbst heraus offen und nur in sich als Schreiben thematisiert. Wenn der Novellenschreiber seine Exempel konstruiert und wenn er über die Wahrheit "fabuliert", die als objektive, trans-textuelle Gegebenheit auch außerhalb seines Schreibens und ungeachtet des Textes gültig sein sollte, dann schreibt er schon auch über sein Schreiben und über diesen seinen Text selbst. Als Erzähler bleibt er freilich ein autonomes, "allmächtiges" Subjekt, das sich aber gleichzeitig wieder schon als ein Objekt seines Erzählens hervorkehrt. In Šeligos Texten ist das Erzählen selbst kontextuelles Thema des Erzählens. Von der praktischen literarischen Anwesenheit des Erzählers im sprachlichen System des Textes zeugen vor allem Humor und Ironie in ganz entscheidendem Maße, dabei thematisiert und problematisiert der Autor zugleich auch schon implizit Verfahren und Ziel seiner sprachlichen Gestaltung bzw. seiner literarischen Informationen. Damit wird die Wahrheit immer wieder von neuem auf ironische Weise als exemplarische Wahrheit nur und allein des Textes betätigt.

Zugleich aber erweist sich die Wahrheit in dieser ihrer textuellen (literarischen) Exklusivität als unzureichend. Die Ironie, mit der der Schriftsteller seinen Text als Text reflektiert (und die Ironie gibt der Text natürlich immer wieder zurück an die Adresse des Autors), ist Šeligo allem Anschein nach immer zu wenig. Die Idee, daß "alles", was in Wahrheit durch Schreiben auszudrücken möglich ist, nur ein Spiel mit der Sprache, nur eine sprachliche Innovation sein könnte, ist zu leicht, als daß man auf sie setzen könnte.

Die Situation

Im Untertitel gibt Šeligo seinen Texten Gattungsbezeichnungen, die auf den ersten Blick völlig eindeutig scheinen: "Skizzen und Legenden". Wie es scheint, ist die erste Bezeichnung eine der Form im engeren Sinne des Wortes; die zweite verweist auf die Verhaltensforschung, sie ist qualitativ und doch konzeptuell und bezeichnet die Natur und das Ziel der Gestaltung in einem erkenntnistmäßigen und wertmäßigen Sinne. Dabei ist klar, daß beide Bezeichnungen Šeligos in einer evidenten und apostrophierten Verbindung zu dem stehen, was das Wort im Titel seines Buches meint. Dieses Wort erzählt vom "Schweigen". Über die literarische Rede spricht er also wie über verschiedene Arten des Schweigens, sein Erzählen stellt er in die unmittelbare Nähe des Schweigens.

Man muß natürlich fragen, was dies bedeutet: sprechen und zugleich schweigen, schreiben, und doch hinter sich "leeres" (oder reines) Papier zu lassen? Was bedeuten eigentlich die beiden Bezeichnungen des Untertitels im Kontext der *Molčanja*?

Die Skizze (als lapidarste Form der erzählenden Prosa) kommt hier ihrer Struktur nach als narrativer Text zum Vorschein, in dem jedoch die Narration sozusagen aufgegeben worden ist; die Geschichte ist in ihr in der Regel auf ein Minimum reduziert. Im Gegensatz zu den konventionellen Definitionen der Skizze geht es bei Šeligo auch um keinerlei "impressionistisches" Skizzieren von irgendwelchen Eindrücken, von Geschehnissen, Zuständen oder Personen und auch nicht um planmäßiges Erzeugen von Fragmentarischem, wofür eine niedrige, unentwickelte Stufe der sogenannten "Literarisierung" bzw. der dichterischen Sprachgestaltung charakteristisch wäre. Genau das Gegenteil ist der Fall, Šeligos Skizze müssen wir als eigenartige Form eines "Gedichtes in Prosa" verstehen, steht doch in ihr gerade des Autors innovatives, poetisches Verhältnis zur Sprache besonders exponiert da. All sein Erzählen ereignet sich überhaupt erst auf dieser Grundlage: es geschieht also als eine Art "Kristallisation" der sprachlichen Materie, in allen entscheidenden Aspekten vermeidet er bewußt eine unreflektierte, pragmatische Verwendung der Sprache als eines nur operativen Mittels und neigt ganz betont zu dem ihm eigenen artistischen Perfektionismus. – Zugleich steht hinter der Skizze Šeligos, wie schon festgestellt wurde, das entscheidende Prinzip einer Verdichtung und Konzentrierung sowohl bei einzelnen Formulierungen wie auch beim kontextuellen Rahmen der Erzählung überhaupt: das Lapidarische erfordert die Ausrichtung des Schriftstellers auf eine schicksalsträchtige, exemplarische menschliche Wahrheit ganz von selbst. Exemplarisch ist nämlich immer nur die konkrete, bis zum extremen intensivierte und verschärfte Lage des Menschen. Exemplarisch ist immer, wie dies Šeligos *Molčanja* erzählen, die *Situation*, in der sich des Menschen Raum und Zeit schicksalhaft verdichten. Über die Situation, die auch bereits das Basismodell von Šeligos Schreiben in den früheren erzählerischen und dramatischen Texten, und damit aber auch zugleich eine Art Modell der Weltauffassung des Autors darstellt, kann man keine extensiven epischen Geschichten konstruieren. Die Situation kann man nur in ihrer unmittelbaren, scharf begrenzten Konkretheit fixieren und in ihren inneren Verhältnissen, die in der Regel dramatisch sind. Gerade deswegen ist die Skizze allem Anschein nach das geeignetste "Genre". – Wenn wir über die formalen Besonderheiten von Šeligos Texten in den *Molčanja* sprechen, dann sprechen wir also auch schon

von der genau bestimmten konzeptuellen, verhaltensmäßigen und sogar wertmäßigen Orientierung des Autors. Deshalb stellt sich das Problem der Skizze hier nicht nur auf der formalen Gattungsebene dar, sondern es wirkt als konstitutives Modell und globale Struktur, ja sogar als eine Art "ontologisches" Prinzip von Šeligos Literatur, und dies mit allen unterschiedlichen Modifikationen in dieser oder jener Richtung.

Die Ausrichtung auf die *Situation*, in der die exemplarische Wahrheit des menschlichen Wesens in seinen entscheidenden und schicksalhaften Dimensionen zu Tage treten soll und der sich schon das bisherige Schreiben Šeligos intensiv gewidmet hat, erlebt in *Molčanja* wohl seine maximale Verschärfung und Intensivierung: es scheint, daß der Autor damit sein persönliches Modell zu einer ganz besonderen Kulmination gebracht hat. So verbessern und vertiefen *Molčanja* diese literarische Haltung, die man in Šeligos Opus seit dem Kurzroman *Triptih Agate Schwarzkobler* (Das Triptychon der Agathe Schwarzkobler), seit der Novelle *Ali naj te z listjem posujem?* (Soll ich Dich mit Laub überschütten?) und der novellistischen Prosa in der Sammlung *Poganstvo* (Heidentum) bis hin zum Roman *Rahel stik* (Leichte Berührung) verfolgen kann (Rahel stik besteht genau genommen auch aus sehr selbständigen Erzählstücken, die man in einem gewissen Maß auch als abgeschlossene novellistische Einheiten auffassen kann, so daß sich der kontextuelle Rahmen der Texte erst auf ihrer Grundlage als eigenständige Konstruktion unter sich differenterer Situationszusammenhänge konstituieren kann). Ganz besonders kann man diese Haltung in Šeligos Dramen verfolgen, die ganz, von der ersten "Historie", *Kdor skak, tisti hlap*, (Wer springt muß raus) über *Čarovnice iz Zgornje Davče* (Die Hexen von Zgornja Davča), *Lepa Vida* (Die schöne Vida) und *Svatba* (Hochzeit) bis hin zu den den letzten *Ana* (Anna) und *Slovenska savna* (Die slovenische Sauna), im dramaturgischen Sinne aus mehr oder weniger isolierten Sequenzen oder Szenen komponiert wurden, welche untereinander durch scharfe Schnitte verbunden sind. Alle diese erzählenden und dramatischen Texte (entstanden seit dem Ende der sechziger Jahre) sind zudem noch strikt als Inszenierungen wesentlicher, paradigmatischer Aspekte der Menschenwelt konzipiert worden und zwar so, daß diese Aspekte immer in einer besonderen allegorischen Stilisierung und symbolischen Konzentration zu Tage treten.

In einem mehr etologischen Sinne kann man diese Erzähl- und Dramentexte als eine besondere Art von Moralitäten identifizieren. Im Mittelpunkt ihres literarischen Interesses steht immer das Bild eines "sündigen" Menschen, der irgendwie mit den geltenden Normen und Werten der gewöhnlichen,

der "legitimen" Welt im Streit liegt, aber auch die Strafe, die ihn immer wegen seiner Andersartigkeit ereilt. Doch dabei kommt es in den Moralitäten Šeligos nicht mehr zur Offenlegung eines positiven transzendenten Sinnes. Seine Eschatologie verbleibt konsequent ohne ein Modell der Erlösung. Stattdessen zeigen sich darin mit aller Unerbittlichkeit Momente, die für die einstigen Tragödien charakteristisch waren. – Ihre Grundsituation ist immer als geschlossener Raum konzipiert, in dem die schicksalhafte Konfrontation zwischen dem einzelnen Menschen und der objektiven Welt stattfindet; immer von neuem wird offenbar, daß Mensch und Welt auf originellste Art zusammengehören, daß sie sich dabei aber auch schon im Grunde zutiefst fremd sind und voneinander gesondert bleiben; die Situation ist ein Raum für Identifikation und Unterschied. Der Mensch ist Subjekt und zugleich auch immer schon tragischer Gegenstand seines subjektiven Höhenfluges und seines Engagements: aus dieser Situation kann es nirgendwohin einen rettenden Ausweg geben. Der Mensch ist in seiner eigenen Aporie gefangen, ohne daß er irgendwie sein Bestreben nach dem Darüberhinaus wirklich in die Tat umsetzen kann; auch wenn er unaufhörlich die Welt seinen Wünschen, seinen Bedürfnissen und seinem Appetit unterordnet, verbleibt diese immer anders als er, abgesondert und fremd; auch wenn die menschlichen Ideen noch so hochfliegend sich gebärden, die Welt können sie sich nur unterordnen, indem sie sie zerschlagen und vernichten. Doch auch der Mensch selbst ist diese Welt. Gerade dies aber ist die Wahrheit, von der die Texte Šeligos auf "trans-textuelle Weise" Zeugnis ablegen.

So kann man sagen, daß auch für die Skizzen in den *Molčanja* das gilt, was ganz besonders akzentuiert schon in Šeligos Drama *Ana* ausgedrückt wird. Auch in diesen Skizzen geht es um die Aufstellung einer Wahrheit, die nur im sprachlichen Bereich des Textes gültig sein sollte, die aber im selben Maße außerhalb seiner quasirealen Struktur, in der unmittelbaren menschlichen Wirklichkeit, bestrebt ist, Verbindungen einzugehen. Es geht dabei um Bilder von radikal erschütternder und schicksalhafter Einsicht, um eine *Epiphanie*, die die ursprüngliche menschliche Aporie und sein unüberwindliches Paradoxon einer Lösung zuführen soll – die uns aber immer wieder von neuem nur auf die Immanenz des Textes zurückverweist, auf das subjektive, diskursive Wesen dieser Bilder; die Macht, den verbalen Rahmen dieser literarischen Geschichten zu sprengen, kann sie als Literatur einfach nicht haben. Anstatt einer transzendenten Erlösung, die Šeligos literarische Formulierungen unaufhörlich mit mächtiger poetischer Energie suchen, tut sich vor dem Autor mit "tragischer" Ironie immer nur eine

hoffnungslose, paradoxe Wirklichkeit menschlicher Immanenz auf, die er mit keiner "Zauberkraft" der Sprache zu überbrücken vermag. Was bleibt, ist Sehnsucht, und diese ist ganz sicher die Schlüsselkategorie von Šeligos schriftstellerischem Antrieb, auch in den *Molčanja*, nur daß sie hier in ihrer schon vollkommen desillusionierten Form manifestiert ist. Sogar in der Frage nach der Literatur als einer Form des Schweigens.

Wie das Drama von Ana, so erzählen – und belehren – auch die Texte in den *Molčanja* in erster Linie davon, wie man sich nicht verhalten darf, wenn man nicht in unendliche Zerwürfnisse, in Streit und Kämpfe mit seiner Welt geratend möchte; dies ist das Element der Moralitäten. In einer zweiten Dimension machen sie uns klar, daß der Mensch sich gar nicht anders verhalten kann und darf, um noch im Einklang mit seinem ursprünglichen Wesen, das heißt mit seinem eigenen subjektiven Menschsein zu stehen. Der Mensch kann und darf sich seines Subjektivismus nicht entledigen, sollte er sich auch noch so sehr dessen nihilistischer, vernichtender und selbstzerstörerischer Natur bewußt sein. Niemals kann er es so einrichten, daß er nicht zerstört und Gewalt anwendet, daß er kein Leid produziert und nicht selbst auch litte. Die exemplarische Wahrheit der Menschenwelt offenbart sich in der Wirklichkeit des Leidens, in dieser blutenden Wunde, die am lebendigen (menschlichen) Leib der Welt immer aufs neue vom subjektiven Pathos des Menschen aufgerissen wird. Die Welt, die das Subjekt in seinem grenzenlosen Willen zur Macht und in seiner Freiheit formt, in seinem selbstherrlichen Aktivismus, der nur sich selbst und seinem Appetit verantwortlich ist, sich alles unterzuordnen und alles zu beherrschen, alles nach seinem inneren Bilde zu totalisieren – diese Welt ist immer eine katastrophale Welt. Und diese schließt sich früher oder später immer über dem subjektivistischen Menschen wie in seltsamen, bösartigen Kataklysmen, so daß sich der Mensch aus dem göttlichen Wesen mit freiem Willen und Macht "plötzlich" in eine hilflos leidende und verwundete, nur noch zu seinem ärmlichen individualen Tod verurteilte, tragische Existenz verwandelt: ein Opfer des eigenen, alles vereinnahmenden totalitären Aktivismus.

Die Legende

Im Grunde bestimmt und blockiert den Menschen sein freier subjektivistischer Antrieb, der den Horizont aller seiner originellen, kreativen Möglichkeiten darstellt, zugleich aber dennoch die Quelle seiner selbstherrlichen, grundlosen Verantwortungslosigkeit und seines Nihilismus

ist. Und weil er das weiß, versucht er unaufhörlich aus dem Bereich der nur ontischen Künste herauszutreten und sich als ein Wesen mit überschießender, übermenschlicher Macht zur Erlösung zu konstituieren: heraustreten aus dem verdammten, paradoxalen und katastrophalen Kreis; mit einem persönlichen Vorbild (Exempel) Zeugnis abzulegen von der anderen, wenn auch noch so tragischen Möglichkeit der Existenz, oder auch nur von der reinigenden Macht des Leidens und der Schmerzen. – In unmittelbarer Verbindung mit der so aufgeworfenen Frage vom grundlegenden Paradoxon des menschlichen Schicksals ist diese andere Bezeichnung, mit welcher Šeligo im Untertitel seine Texte in den *Molčanja* als "Legenden" definiert. Wie bekannt ist, bedeutet die Legende im Lateinischen einen "Text, der durchzulesen ist". Die Legende ist ein Text mit vorbildlichem, exemplarischem Inhalt. In der Regel erzählt sie von großen menschlichen Taten und von hohen Tugenden, die nicht nach normalem menschlichem Maße gemessen werden und für die der legendäre Held am Ende auch immer belohnt, erhöht und sakralisiert wird. Legenden erzählen vom tiefsten Glauben des Menschen und seinen vollkommensten Bund, von unberechenbarem, ekstatischem religiösem Pathos, vor allem aber zeugen sie von allen möglichen Versuchungen und Prüfungen, in die sich der Mensch durch das subjektivistische Gefüge seiner Welt gestellt sieht, sie zeugen von Schmerzen und körperlichem Leid, das seinen religiösen Geist reinigt und bestärkt, der ein Geist der Liebe ist, der Treue und der Aufopferung. Legenden sprechen zumeist vom vorbildlichen Leben der Heiligen, von der "persönlichen" Heiligkeit des Menschen – über die Weihe als jenseitige, von Gott gestiftete Entschädigung für sein weltliches Leiden und das Heldentum. Dies bedeutet, daß wir in den Legenden – also in Texten, die wir lesen müssen und aus deren exemplarischen Geschichten wir lernen müssen – das Zeugnis vom Überschreiten des menschlichen subjektivistischen Wesens antreffen und von seinem Wunsch nach einem anderen Menschen, von der Sehnsucht nach der Heiligkeit, die jedoch dem menschlichen Leben natürlich nicht wie von selbst gegeben werden kann und die er auch nirgendwo zum Geschenk machen kann, sondern jeder muß sie sich selbst erarbeiten mit seinen unberechenbaren Liebestaten und seiner ekstatischen Liebestreue.

Die Legende erzählt also nicht von Gott als einem transzendenten, unendlichen und alles entscheidenden Prinzip, sondern über die unterschiedlichen Formen der menschlichen Vorbildlichkeit, über die Sehnsucht nach dem Übermenschlichen, Unendlichen, Ewigen und Reinen, das heißt über den menschlichen Wunsch, anders zu werden, über sich

hinauszuwachsen, dauernder zu sein, als seine menschliche Vergänglichkeit, stärker und zugleich einfacher als sein Menschsein, das immer so ist wie immer, nämlich paradox. Dennoch setzt die Legende – als "Genre" – dabei voraus, daß die göttliche "Natur" dem Menschen nicht zugänglich ist und daß man Gott als transzendentes Modell nicht vermenschlichen kann. Die Heiligkeit ist immer an die Tatsache gebunden, daß der Mensch ein relatives, unsicheres, schwächliches und sterbliches Wesen ist. Auch wenn er seinem subjektivistischen Wesen nach und in seinem Willen zur Macht noch so sehr eins ist mit der Allmacht Gottes, auch wenn er noch so grenzenlos, gewalttätig und todbringend in seinem Appetit ist, bleibt er gerade in diesem subjektiven Menschsein selbst immer genauso schwach und sterblich. Die Legende zeugt darum immer nur von der Bescheidenheit und der Unterwürfigkeit des Menschen angesichts des Göttlichen, das absolut und allmächtig ist und das der Mensch nicht nachahmen kann. Die Legende spricht davon, was einzig wirklich mit menschlichen Mitteln erreichbar ist. Sie spricht also von der Heiligkeit, die man nur mit unberechenbarer religiöser und liebevoller Ergebenheit in die göttliche Macht erreichen kann, das heißt, durch Prinzip und Gesetz, die eine jede subjektivistische Selbstherrlichkeit in die Schranken weisen, in der sich die Wahrheit ihrer Entwurzelung und ihres Nihilismus offenbart, weil man erst so in sich und seinem Leben diesen "Überschuß" an menschlichem schaffen kann, der einem – vielleicht? – den Ausstieg aus seinem ursprünglichen, katastrophalen Paradox ermöglichen wird.

Das bedeutet aber natürlich keinesfalls, daß in der Legende der Mensch nur eine Projektion ist, ein passives Objekt göttlicher Macht und daß er ihr auf totalitäre Weise unterworfen ist: daß er sein Menschsein nur auf der Grundlage von Selbstaufopferung und Selbstverneinung belegen kann. Der Mensch kann sein subjektivistisches Wesen freilich nicht einfach so auslöschen und abschaffen, denn es bestimmt und definiert ihn in seinem Menschsein auf grundlegende, konstitutive Art. Die Heiligkeit, um die es in der Legende geht, kann nicht eine Sache irgendeiner Selbstkastration sein. Ganz im Gegenteil: auch in der Legende bleibt der Mensch ein Subjekt, gleichzeitig wird er auf schicksalhafte Weise mit der Erkenntnis konfrontiert, daß sein Subjektivismus nicht einzige, absolute Bestimmung und Maß seines Menschseins ist und sein kann. Ansonsten ist der Mensch zweifelsfrei ein Subjekt, zugleich aber immer auch noch etwas anderes, wovon er sich ablöst und er unterscheidet sich von seinem Subjektivismus. In seinem subjektivistischen Willen zur Macht gibt es immer einen Riß, der nicht mit auch noch so hehren Absichten gekittet werden kann, es gibt eine Grenze,

die niemand jemals überschreiten wird, noch kann man sie sich unterordnen und diese Grenze erlaubt es nicht, daß der Mensch selbst so etwas werden könnte wie ein richtiger, "lebendiger" Gott (das Syntagma stammt aus Šeligos Texten *Ana* und *Abba*). Diese Grenze stellt natürlich der Tod dar, der ebenso wie die Subjektivität eine ursprüngliche, konstitutive Bestimmung des Menschseins bedeutet.

Die Legende ist ein Text, der genau diese Identität und diesen Unterschied zur Geltung bringt: Auch in seiner höchsten subjektivistischen Kraft ist der Mensch noch immer nur und allein der arme, leidende, zum Tode verurteilte Mensch: ein zerrissenes, ambivalentes Wesen, dem seine Subjektivität immer von neuem einredet, es müsse "alles" wollen, trotzdem es in seinem verwundbaren Menschsein ständig erkennt und weiß, daß es in Wahrheit "nichts" erreichen kann. Deshalb geht es dabei um die Sehnsucht (die überhaupt der Zentralnerv von Šeligos Literatur ist): wollen, und doch zu wissen, daß ich immer nur das will, was unerreichbar ist und unmöglich ist; sich beständig und treu nach dem zu sehnen, was es nicht gibt. Die "Heiligkeit" des Menschen ist die Heiligkeit des Sehnsüchtigen; sie liegt gerade in dem Wissen, daß diese Sehnsucht immer ohne Ziel und Ende sein wird. In der Beständigkeit und Treue der Sehnsucht liegt die authentischste menschliche Realität: es ist die Zerrissenheit zwischen dem Wunsch nach Unendlichkeit und der unwiderruflichen Unabänderlichkeit des Todes, mit der für jeden immer alles endet.

Unterschied, Apokryphe

Šeligos "Legenden" in den *Molčanja* wiederholen so natürlich keinesfalls die einfachen und über jeden Zweifel erhabenen hagiographischen Schriften, in ihnen geht es auch nicht darum, Heiligkeiten zu zeigen, die sich ein für allemal als eine Art arbiträres Modell durchsetzen könnten. Es geht nicht um ein manichäisch geteiltes Bild der Menschenwelt, sondern nur um den Unterschied und den Riß innerhalb der Welt selbst – zugleich natürlich auch schon um den Riß im Schreiben, um das Paradox und die Ironie der Legende als Text.

Den Unterschied zwischen dem menschlichen subjektivistischen Wesen, das seinem expansionistischen Appetit zufolge immer grenzenlos ist und das den Menschen dazu treibt, ein "lebender Gott" zu werden, und zwischen der Grenze, die der "göttlichen" Befreiung dieses Wesens immer wieder durch das sterbliche Wesen des Menschen gesetzt wird, diesen Riß, der durch die Mitte der ganzen menschlichen Welt geht, den gestalten die Texte Šeligos

immer als äußerst verschärfte dramatische Situation, als fundamentale Erschütterung, die in der Regel tragische Dimensionen annimmt. Die folgenschwere Offenbarung der menschlichen Ambivalenz geschieht in den "Legenden" immer als Grenzsituation, in der alles menschliche Wollen, sei es nun zur höchsten, von sich selbst berauschten Spannung an den Grenzen menschlicher Kraft getrieben, sei es als reines menschliches Bündel Elend am Tiefstpunkt körperlicher und geistiger Erschöpfung versammelt ist, die aber ebenso am Rande der menschlichen Möglichkeiten liegt, zugleich aber doch nur der entgegengesetzte, niedrigste Punkt ein und desselben Kreises darstellt. Die *Situation* ist in beiden Beispielen dieselbe: sie kann nichts anderes heraufbeschwören als die Aufdeckung dieser paradoxalen Wahrheit, die davon spricht, daß der Mensch trotz aller seiner hochfliegenden Wünsche und seiner pragmatischen Macht katastrophal und unrettbar ist, doch dabei ist er auch bis zu seinem tiefsten Grunde ein unruhiges und unzulängliches – ein sehnüchtiges – Wesen.

So kommt also aus Šeligos Legenden und Skizzen heraus, daß diese Situation des Begrenzenden und des Exemplarischen der menschlichen Welt eigentlich ein einziges Gesicht zeigt. Die Wahrheit offenbart sich aus ihr früher oder später genauso. Es ist egal, ob die Texte von Helden erzählen, die ohne Schuld die irrationale Logik ihres eigenen erlöserischen Voluntarismus und ihres (revolutionären...) Aktivismus umtreibt, mit denen sie immer von neuem nur den "verdammten lebenden Gott mit unersättlichem Schlund" verwirklichen, indem sie sich selbst in Zerstörer verwandeln und zugleich in "erwählte Opfer" ihres Leviathan (*Abba, Hleb*); oder sie sprechen von Menschen, die der "weltlichen Liturgie" mit aller ihrer Verlogenheit und ihrem Terror eine Abfuhr erteilen wollen, die die verrückte und sinnlose "Farbigkeit der Welt" hinter sich lassen wollen und sich ein Wunder nach Art eines radikalen Streites mit den herrschenden gesellschaftlichen Mechanismen (*Razlika na ostrini noža*) oder mit archaischen mystischen Ritualen herbeizaubern, die dann freilich ohne Zaubermacht sind und sich womöglich als seltsame, wollüstige, ekstatische Selbstquälung herausstellen (*Ogenj, Helena; ogenj, Lucija, "Thabiti Kumi"*)... Es ist egal, ob sich über den Helden eine blinde, irrationale Gewalt schließt (*Razdejanje*) oder daß sie eine "alles umfassende Ohnmacht nicht erzwingt, keine Verträge mit dem menschlichen Willen schließt, damit es notwendig wird, auszutreten", daß sie fortgehen über die winterliche Ebene und den Wald, dem Selbstmord entgegen, wo ihnen, den Weggehenden, aus den Bäumen eine magische Musik von Webern erklingt, die aber doch über sie offensichtlich machtlos bleibt: sie vermag nichts anderes, als daß sie "langsam

zum Schrei anwächst, der nur klingt, nicht ruft und der keinerlei Wirkung verspricht, geschweige denn, daß er sich mit der Geschichte des Rufens verbinden wollte..." in die flehentliche Bitte der Welt, die sich Entfernenden mögen zurückkehren (*Rešnja podoba večšmerne Webernove glasbe*); egal ist, ob die geheimnisvollen unerklärlichen Ereignisse wie von selbst unter die Menschen und ihre Behausungen kommen, immer "genau um fünf Uhr, wenn uns jene geheimnisvolle und feuchte Oktoberdüsternis umhüllt, in der sich die Grenzen zwischen Körper und Luft, zwischen Physik und dem Untastbaren verwischen und das allgemeine Umfließen beider Säfte der Welt beginnt, so daß nichts mehr so ist, wie es ist", und alles menschliche, sachliche und träumerische plötzlich unter ein ängstliches Fragezeichen gestellt ist (*Iz zapoznelih pisem*)...

Immer ist es vor uns in dem flüchtigen Bilde, dem spannenden dramatischen Aufzug, der fatalen Situation, mit der unerbittlichen und unerträglichen Dichte von geschlossenem menschlichem Raum und Zeit: es ist das dunkle sehnüchtige Böse nach der anderen, der nichtrealen aber notwendigen Seite der Welt, der Wille nach allem, was aus sich selbst heraus ins Nichts zerrinnt, die Erkenntnis, daß es nicht möglich ist, irgendwohin auszusteigen, und sei die Welt noch so böseartig – das Bild der menschlichen unaussprechlichen "Heiligkeit", die gerade darin liegt, daß sie ihre Wunde und die Wunde der Welt kennt und diese auf sich nimmt als Zeichen und Abdruck der einzig möglichen Wahrheit ihres Menschseins.

Es ist klar, daß Šeligos legendäre Apologien in den *Molčanja* "apokryphe" Texte sind, die in keiner Hinsicht arbiträr sein können. Apokryph – das bedeutet, daß sie keinesfalls Quelle einer Offenbarung oder Wahrheit sein können, die ihre subjektive, autorspezifische, ihre literarische und sprachliche Immanenz überschreiten könnte. Es sind also nicht nur Texte, "die man lesen muß", sie sind als Legenden auch Erzählungen von Wundern, Erfindungen (ficciones) oder wundersame Geschichten – *Literatur* von außergewöhnlicher Gestalt. Sie sind ein kunstvoller, künstlicher und künstlerischer *Text*, der seine subjektive Autorschaft nicht zu verleugnen versucht und der in sich selbst genau weiß, daß er niemals etwas absolutes offenbaren wird, sondern daß er immer nur die streng definierte und subjektiviertere, das heißt also die relative Sicht der Welt. Es sind nur "Bilder aus Träumen", die zwar ihre belehrende Tendenz nie ablegen, die aber dennoch zweifelsohne wissen, daß der Weg zur Hölle immer mit guten Vorsätzen gepflastert ist. Die Legenden – die schon als "Genre" die Authentizität ihrer Zeugenschaft voraussetzen, wissen aber doch, daß im Text jede Authentizität fiktiv oder quasireal ist, weil ihr einziges Kriterium immer nur der Autorentext selbst ist.

Was dem Schreiber der Legende bleibt, ist die Ironie. Ironie aber gibt es doch zu wenig, als daß er sich als Subjekt auf sie einlassen könnte als die einzige Möglichkeit seines Schreibens. Was bleibt, ist eine Art Literatur des Schweigens, der Text als "Schweigen". Und doch – um das Schweigen überhaupt zu vernehmen, müssen ringsum wenigstens einige genau überlegte und ebenso gutgestimmte Worte existieren, wie bei Šeligo. Die Ironie ist aber zu guter Letzt auch selbst nur eine schamhafte Maske des Ernstes.

Aleksander Zorn: *Der Weg zum durchscheinenden Ton*

Am 14. Mai 1935 wurde Rudi Šeligo in Susak, das heute ein Teil der Stadt Rijeka ist, geboren. Die Familie übersiedelte ein gutes Jahr später nach Donji Lapac in der Lika, wo sie bis 1939 blieb und dann nach Jesenice zog. Hier besuchte der künftige Schriftsteller die Grundschule. Er selbst berichtete darüber: *Ich selbst komme aus einer sozial marginalisierten Schicht. Dennoch beabsichtigte ich niemals, weder aus dieser sozialen Lage heraus zu schreiben, noch meine Erfahrungen mit der Welt, noch meine Seelenzustände zu beschreiben. Ich habe auch kaum jemals Egozentrismus zu meinem Thema gemacht. Trotzdem stimmt es wohl, was Borges im Epilog zum Schöpfer meinte: "Jemand nimmt sich vor, eine Welt zu entwerfen...kurz vor seinem Tode wird er sich klar, daß dieses geduldige Labyrinth von Linien ein Abbild seines eigenen Gesichts gezeichnet hat." So etwas läßt sich freilich nicht verhindern: wie soll ich "den Raum mit Landschaften...Orten...Pferden und Menschen" besiedeln, wenn ich nicht dabei bin, in eben diesen Landschaften, Pferden und Orten.*

Bevor auch wir uns auf den Weg machen zu Landschaften und Orten, in denen wir nicht anwesend waren, es aber doch wieder waren, weil uns dies die Wirklichkeit der Literatur ermöglichte, ist es nötig, ein gewisses Vertrauen in den Sinn dieses Vorhabens zu setzen. So wie dies mit dem Gesicht des Schöpfers geschieht, so ist dies auch mit dem Labyrinth von Linien des Essayisten, der sich vorgenommen hat, über einen bestimmten Schriftsteller und seine Werke zu schreiben. Wenn er endlich das Papier mit dem ersten Satz beschreibt: Der Schriftsteller wurde geboren am..., dann beginnen sich alle unklaren Ideen und ungebändigten Assoziationen zu einem bestimmten Bild zu formen. Und sei die Aufgabe des Essayisten auch noch so professoral und seine positivistischen Vorurteile noch so begründet, und auch wenn es einem die phänomenologische und intratextuelle Sauberkeit nicht erlaubt, das Schriftstellerleben mit dessen Prosa zu vermengen, immer entsteht am Ende ein ganz bestimmtes Bild des Ganzen und Mannigfaltigen zusammen: des Lebens, der Literatur, von Manifesten, von Biographie und von Briefen. Dieses Bild ist wie die Reproduktion eines alten Meisters, die vom Postmodernisten entworfen ist: sie ist voll von Zitaten, die wir vielleicht niemals angeführt hätten, wenn wir sie nicht irgendwann gelesen und für eine Zeit aufbewahrt hätten, in der wir sie dann unbewußt niederschreiben

wie eigene Erfindungen, sie ist voll von dem Schriftsteller, über den wir schreiben und seinen scheinbar entfremdeten literarischen Werken, die wir für unsere Zwecke von seiner Person losgelöst haben. Vermischt sind sie außerdem mit kaum wiederzuerkennenden Ausschmückungen unserer selbst. Wir wollen hier nicht den Egozentrismus der Essayistik zu Markte tragen, weil dies jetzt letztlich ohne Bedeutung ist, man sollte nur wissen, daß jeder schüchterne Professor, auch wenn er unberührbar weit weg vom Gegenstand seiner Beschreibung steht, dennoch dem Porträt seines Autors auch etwas von dem beigibt, was ihm aus seinem eigenen Spiegel entgegenblickt.

Es muß aber Šeligos autobiographischer Schüchternheit zum Trotz festgestellt werden, daß alles, was er geschrieben hat, für die Linien seines schriftstellerischen Werkes von Bedeutung ist, seien das politische Äußerungen, eine biographische Feststellung oder eine literarische Metapher, all dieses zusammen ist als Material der Erforschung und Beschreibung von Geltung. Auch wenn der Schriftsteller sich etwas ausgedacht hat und inmitten seiner nachprüfbaren Autobiographie zum Abschluß eine kühne literarische Geschichte erdacht hat, müssen wir sie ganz ernst nehmen, wie ein konkretes Interview. Dann sind wir keine strengen positivistischen Professoren, sondern Erforscher der literarischen Wirklichkeit, die uns auch weiterhin mit ihrer ontologischen Suggestivität zu narren pflegt. All das zusammen gehört natürlich zum literarischen Bild des Autors. All dies ist eine ganz bestimmte Wirklichkeit, die wir unter der Perspektive der Literatur betrachten wollen. Als ob wir schon am Ende von Borges' Schöpfer angekommen wären und wüßten, das sich alles zufällig zum abschließenden Bild gefügt habe. Deshalb sollen sich, der Strenge des Kontextes zuwider, verschiedene Texte zu verschiedenen Gelegenheiten vermischen: alle zusammen sind sie vonnöten, um den alten Meister zu reproduzieren, der zwar schon gemalt worden ist, wovon wir aber noch nichts gewußt haben. Unsere Tätigkeit frischt nur die Farben eines vor langer Zeit gemalten Gesichts auf.

So befand sich der junge Rudi Šeligo noch in Jesenice. Er fühlte sich dort alles andere als zuhause. Alles dort war wie ein Wartesaal. Er beschreibt es so: *Es war nicht das Richtige, es war eher etwas, was nur dem nahekam, was man hätte ein Heim nennen können. So ist dies immer und die Frage des Ortes in der Literatur ist dabei nur sekundär. Ich habe solche Erinnerungen an die Grundschule und kann die Schriftsteller einfach nicht verstehen, die von einer schönen Kindheit sprechen. Ich begann in die deutsche Grundschule zu gehen und verstand keinerlei Deutsch, dabei hatte ich den Eindruck, die anderen würden etwas verstehen. Ich gehörte weder in die Klasse noch sonst wo hin. Ähnlich war es im Gymnasium. Mit einem Bein war ich immer*

draußen, weil ich mich viel mit Musik beschäftigte, am Schluß hörte ich ganz auf, ins Gymnasium zu gehen, so daß mir der Direktor das Dilemma klar machte: das Gymnasium oder die Musik. Und als ich die Musik wählte, habe ich ganz im Sinne der bekannten dogmatischen Redeweise die ganze bürgerliche "Gelehrsamkeit" von mir gewiesen.

Dann ging ich in die Eisenhütte zur Arbeit, war richtiger Arbeiter am Martinsofen, war dem Status nach auf eine Art ein richtiger Proletarier und war doch wieder keiner, weil ich mit einem Bein wieder draußen stand, zum Beispiel in der Musik. Auch später, als ich Philosophie studierte, wußte ich, daß ich nie Philosoph sein werde, da mich damals bereits die Literatur in ihren Bann zog.

In den Worten des Schriftstellers entstanden sogleich die beiden Kategorien: Das Heim und die Musik. Das Heim war das, was es nicht gab, was fehlte und was vielleicht andere kannten und besaßen. Die Schule, in die du gehörst, ist ja auch ein Beruf, eine Art Heim. Ein Heim, das es nicht gibt, ist ein Wartesaal, nur ein Durchgangsraum, von dem aus wir uns immer auf den Weg machen. Die Musik ist etwas anderes, sie ist eine Alternative zur Schule und zum Martinsofen, sie kann Wohnung und sogar Heim sein, manchmal auch ein Ruf und ein Aufbruch. Es steht uns der Ruf der Trompete und ein reisender Musikant in Aussicht! Was also ist die Musik, wenn man wegen ihr die Schule verlassen muß, die ein Heim sein könnte? Und was hat es mit dem normalen, dem heimisch gewordenen Leben auf sich, wenn es so uneinholbar flüchtig ist, so daß man sich mit ihm nicht befreunden kann? Rudi Šeligo hat uns in seiner *Erhörten Erinnerung* (einem zweifellos autobiographischen Text, in dem sein Schöpfer schon ganz klar seine Gesichtszüge hinterläßt) beschrieben, was am Beginn der kindlichen Bewußtwerdung stand, die ihn aus der Familie, aus seiner Umgebung und der menschlich-heimischen Wirklichkeit herausdrängte in die verlockende und härtere Umgebung des *Eiskellers* und zu dem *blitzsauberen, blauen und hohen Laut*. Es war die *Scham*. Diese *Scham* ist Folge und Grund seines nicht richtigen Laufens: *das Laufen von Timotej Vidrih war nicht richtig, weil Zehnjährige nicht hinkten, wenn bei ihnen nicht wenigstens ein Fuß beschädigt oder zu kurz geraten war... das verräterische Stigma der großen Scham, das den Blick auf den Menschen nicht gestattete, nur den auf den Boden...* Aber es gab die Flucht aus der Scham in den Eiskeller und zu dem Ton. Hier muß gleich festgestellt werden, daß es dabei keinesfalls um irgendwelche körperlichen Behinderungen oder Komplexe ging, die daraus entstanden waren, war doch das Kind ganz gesund und stand auf gesunden Füßen, deswegen sind hier banale psychoanalytische Spekulationen nicht angezeigt. Es geht um nicht mehr und nicht weniger als die *Scham*, die als rein existierendes Faktum bestand, schließlich war

auch die Rettung vor ihr irrational: durch den schönen Ton. Die Scham war so eine existentialistische Kategorie, wie es beispielsweise die Angst war oder Sartres Ekel. Die Scham war eine so große Feindseligkeit gegen sich selbst, eine so unerträgliche Verlegenheit vor der Welt, daß der Junge ihretwegen nicht richtig zu gehen vermochte, auch wenn er ganz gesund und normal war. Die Scham ist deshalb zu Beginn des Prozesses der eigenen Bewußtwerdung eine grundlegende Kategorie der Entfremdung und der Entwurzelung. Alles geht daneben. Timotej gehört zu keiner Familie, selbst seine Beine gehören nicht zu ihm und er kann sie nicht wie die normalen Menschen gebrauchen, deshalb hat er nirgends seinen Frieden, erst im Schlupfwinkel, wo es den hohen Ton gibt: *Eine andere Möglichkeit – zumeist im Moment der Verdichtung aller körperlichen Flüssigkeiten, im Moment plötzlicher, wie das Zischen eines scharfen Säbels entstandener Bedauerns darüber, daß ein junger Mensch so viel leiden mußte – da war der dünne, schneeweiße, bläulich durchdringende Laut, dort irgendwo in der Ferne, unbestimmbar wo, aber noch am wahrscheinlichsten hoch oben und gleichzeitig hier, in Reichweite der feuchten Hand, so daß es ihn erfassen konnte und dort hinauffliegen konnte, wo die Vögel und die Wolken verschwinden.* Hier aber sind wir bei der Musik.

Dann kam mir das Buch *Der blinde Musikant* in die Hände, ich glaube, es war eine Übersetzung aus dem Russischen. Da drinnen gab es eine sehr sehr traurige Geschichte, der dornenreiche Weg eines blinden Jungen, der lernen wollte, auf der Geige zu spielen. Ich war ganz gebannt, auf dem Feld mitten im Roggen habe ich es gelesen, damit mich niemand dabei ertappen konnte, welch bittere Tränen der Identifizierung ich dabei vergoß. Ich wünschte mir eine Violine. Es tritt die erste Stufe des Gedankens auf: die literarische Identifikation. Bis zur Literatur ist noch ein langer Weg. Auf einmal scheint es so zu sein, daß die fremde Sinnggebung, der Sinn des literarischen Helden, nicht nur viel reicher, vollkommener und schöner, sondern auch der richtige und wahre ist. In dieser kindlichen Welt der Scham erscheint auf einmal die Violine in einem schwarzen Kasten, in dem geheimnisvollen Behältnis für den hohen Ton, für die ein sofortiger Beschluß gefaßt ist: *ich will sie bekommen, ich werde sie bekommen... seine brennende Begierde, sein hartnäckiges Beharren darauf, was er nicht besaß, zu bekommen, und seine Entschlossenheit, die überhaupt nicht zu begründen war oder auf die es ihm nicht möglich war, eine auch nur halbwegs ausreichende Antwort auf die Frage Warum? zu formulieren...* Das, was er nicht besaß, verwandelte sich in entschlossene Begierde. In ihr fühlen wir den Wunsch nach der Errettung aus der Scham des vollen gewöhnlichen Lebens. Vielleicht auch den Wunsch nach einem Weg, der aus dem Wartesaal heraus und anderswohin führt. Aber wohin? Was war das, was er nicht besaß und das er weder begründen noch gestalten konnte? Was ist eine Violine?

Die Beschreibung der Violine geschieht auf eine ungewöhnlich erotische Art und Weise, die sinnliche Schönheit der Form des Instruments ist wie eine kleine Liebeserklärung zu einem Ding, das lebendig geworden ist. Dies muß festgehalten werden! Hier ist ein verliebter Re-ist am Werk! So schreibt ein Schriftsteller über die Violine, in einer der schönsten Beschreibungen dieser betörenden Anziehung, die das Instrument ausübt, welche je auf literarisches Papier komponiert worden ist: *Der Abglanz freudiger Erwartung eilte über Timotejs bebende Finger, wenn sie nun den verstummten Boden des Streichinstruments und dann wieder die Stege und die verstaubten Fächer, jetzt den sich verjüngenden Hals berührten, der dann zwischen den Saitenspannschrauben auslief. Wenn er ausatmet, kaum merklich, beginnt er von neuem, mit offener Handfläche um in der Mitte die kühlen Ränder zu spüren und die Veränderungen geschwungener Formen und als er sie umdreht, um auf ihren Boden unerwarteten Atem zu hauchen, da hätte er vor Freude über die Erfüllung seiner Wünsche und vor Glück heulen können. Die Augen brennen in feuchter Begeisterung, die sich wegen des hohen Entzündungspunktes am Anfang noch nicht in Tränenbächen über die Wangen ergießen können. Der Ritus der Annäherung dauert schon lange, zu lange, und verhindert es, unabhängig davon überzugehen auf die Ebene des Hauptgeschehens, und schon weht ein Vorabendwind herein, als er dann doch ihren armen Körper unter das Kinn drückt und vorsichtig, mit bebender Hand den Bogen über die Saiten führt. Als es ihm gelingt, langsam über die e-Saite zu ziehen, ohne zu sehr an die benachbarte a-Saite zu kommen, und als dies noch beruhigend lange dauert, da heben sich die unsichtbaren Schranken dann doch noch und heiße Tränen stürzen über Nase und Mund auf das Kinn... der große Wunsch nach der Violine, den jener Ton erhalten hatte, den er gespürt und bezeichnet hatte und der Errettung versprochen hatte und sanfte Zuflucht... er werde diesen Ton da schon noch erreichen.*

Für einige Zeit schien es, als habe er mit jenem Ton das Ganze in den Griff bekommen. Dann aber zeigte es sich, daß in diesen hohen Erlebnissen eines einzigen Tones, der jeden Tonortes gebrach und jeder Beziehung zu anderen Tönen, und der deshalb mit schrecklichem und zugleich einladendem Laut erklang, daß er dann nicht weniger hinkte, und er sich auch nicht weniger schämte. Die Illusionen waren gefallen. Zuerst schien es, daß mit der Violine das Leben etwas Ganzes geworden war, das sich mit all den Saiten verflochten hatte und mit der Beziehung zu allem anderen, zur Umwelt, zur Gesellschaft und zum Körper. Daß er nun endlich ohne Scham gehen würde, daß er nun eine schöne literarische Geschichte werden würde, voller Sinn, wie jener Blinde Musikant. Aber sie spielt nicht von selbst. Trotz aller erotischen Vollkommenheit des Sinns, der in ihr verborgen ist, spielt die Violine nicht von selbst. Ein einziger durchscheinender Ton ergibt noch keine

Vollkommenheit. Vielleicht ist der Ruf jener Ton, der in der Violine verborgen ist und der auch selbst Timotej sucht; jene reine, klare und durchscheinende Schönheit. Aber das ist noch nicht die Vollkommenheit des Sinnes selbst. Was aber nun?

In das unbeständige jugendliche Herz tritt nun ein neuer Ruf zur Liebe, der Film *Der Junge mit der Trompete: Massen von Jugendlichen waren wie verrückt vor Begeisterung, sie sahen ihn sich auch fünfmal an. Während des Films vergossen sie – mit unverminderter Heftigkeit – Tränen der Identität, Tränen der Begeisterung, alles zerfloß in Mitgefühl und Hingerissenheit, daß es dem Jungen gelungen war, zu einem der besten Trompeter des Erdteils aufzusteigen, der sich damals – trotz entgegengerichteter ideologischer Propaganda – als ein Abschnitt des Paradieses darstellte, von dem die hiesige Jugend nur träumen konnte. Und was spielte dieser Junge, der niemand anderer war als Kirk Douglas? Sentimentale Schlager mit süßlichem Vibrato... Unser Timotej schrieb sich zum Posaunenunterricht ein, denn alle Trompeten waren schon vergeben. Die Instrumente verteilte die Blasmusik und so waren die Jungen, die ansonsten in die Musikschule gingen, dennoch an ein späteres Auftreten bei der Kapelle gebunden, also an das Spielen von Trauermärschen und von feierlicher Marschmusik an staatlichen Feiertagen.*

Jetzt folgten nacheinander erleichterte, sogar leichtsinnige Momente, wo das Gefühl der Scham vor der eigenen Existenz nicht mehr so unerträglich häufig zu verspüren war... Er versuchte sich im Rauchen, der Druck auf seine eigene Existenz ließ zeitweise ganz nach, das falsche Laufen war nicht mehr so autoritativ bedeutsam, auch wenn es noch im Rahmen des universalen Gangs der Eisenbahnarbeiter im nahen Lokschuppen verblieb... Aber noch immer starrten in die Zeit längere Momente, wo ihn die Gnade der Ekstase heimsuchte, das einladende Geheimnis, das seinen Namen nicht verriet... Dann entfielen die Tonintervalle als unnötige Ornamente, die Unterschiede zwischen ihnen versanken in eine beliebige Bedeutungslosigkeit, mit aller Sicherheit trieb es ihn hin zu jenem einzigen Laut, ein Ton in der Nähe desjenigen, den er vor Jahren und Monaten auf der E-Saite seiner Violine entdeckt hatte und der – zweifelsohne – in der Nähe desjenigen vortonigen lag, in der engen Nachbarschaft des Urlautes, den kein Instrument erzeugen kann, und den Timotej wohl auch noch niemals gehört hatte. Als er sich ihm – womöglich wirklich – auf eine Entfernung erträglichen Vorwissens genähert hatte, da setzte er das Mundstück von den Lippen ab, und stellte das Instrument auf seine Knie. Er starrte in das dunkle Nichts und hörte als erstes auf Seinen Widerhall, und dann den Spuren des Vergehens zurück in das offene Nichts, das diese Musik aller Musiken erzeugte.

Der Weg der Identifizierung ist schwer und der fremde Sinn filmischer und literarischer Helden gerät oft genug ins Lächerliche, wenn wir ihn in unser aktuelles slovenisches Leben verpflanzen. Anstatt daß der Junge mit der

Trompete einer der besten Trompeter der Erde wird, muß er die Zugposaune auf Beerdigungen blasen. Es ist schwer, Kirk Douglas aus dem amerikanischen Paradies zu sein, wenn man Timotej aus Jesenice ist. Und doch öffnet die Musik einiges, wozu das Leben nicht in der Lage ist. Sie öffnet den Weg zum klaren und reinen Ton. Der richtige Weg zu dem Urton, wo alles harmonisch und vereint ist in einer einzigen sinnerfüllten und vollen Dichte der Schönheit. Ihn zu erkennen, der diese Musik der Musiken aus dem dunklen Nichts erzeugte. Diesen, den Timotej noch niemals gehört hatte, aber der ihm ständig folgte auf der Strecke des gerade noch erträglichen Erkennens. Jenen, der ihn in diesem hinkenden Leben vorwärts geleitete, weil er über der Scham seines Lebens stand und er ihre sinnhafte Überschreitung bedeutete. Das ist jene durchscheinende und reine, unbekannte ruhige Schönheit. Eine Schönheit, die viel kälter war durch ihren Hohn, die aber dennoch den Schmerz aufnahm und ihn heilte. So stellen wir normale Menschen uns Gott vor.

Der Ruf der Trompete, sich auf den Weg zu machen, ist ein religiöser Ruf, noch weit entfernt von jedem konkreten Glauben. Er ist die uralte Sehnsucht nach dem Beginn, an dem aus dem dunklen Nichts eine klare, weiße Reinheit entsteht, wie die Musik, die aus dem Instrument hervorgeht. Wie das Licht aus der Schwärze der Nacht. Es ist die Urmusik, die keiner Kontrapunkte bedarf. Es ist ein einziger langer und klarer Ton, der in immer denselben reinen Nachklängen verharrt. Aber ist dieser Laut nicht im musikalischen Körper selbst verborgen, in der geheimnisvoll erotischen Anziehungskraft der Violine? Ist er nicht auch im unbekanntem, blitzsauberen, hohen und blauen Laut des *Eiskellers* verborgen, wohin sich Timotej verstecken geht, wohl ist er auch auf geheimnisvolle Art in Marjetka und Romana verkörpert, beim kirchlichen Ritual, das Timotej manchmal besucht, um den betörenden Geruch des Weihrauchs einzusatmen, wo er wieder das bedeutendste antrifft, das ihn von irgendwo weit her ruft: *Wenn die Orgeln und ihre Pfeifen aufbrausten – dann, ach dann verstummten die Orgeln bei den Pfeifen der mittleren Lage, auch die Posaunen verstummten, die Bässe begründeten keine Polyphonie mehr, der Faden des Durchflusses von nichtfaßbarem Stoff aus einem Ton in den anderen war unterbrochen, daß nichts mehr geschehen konnte, was den Blick verführte, woanders hin zu blicken und jener, in mehrere Richtungen dauernder Ton hoch und einsam, ein Zittern im Weihrauch über den Gebeten der Gläubigen, drohte sogar mit Grauen der Schönheit seines in den Frieden gelegten Andauerns...?* Immer ist es jener, der Einzige Laut, immer besteht er losgelöst und fern von anderen musikalischen Tönen, als käme er aus irgendeinem Nichts. Immer ist es ein und derselbe, irgendwo in der Nähe der e-Saite bei der Violine. Nur die Kunst kann ihm

nahekommen. Die Kunst ist ein Mittel, das uns erlaubt, diesen Ton zu hören. Der Junge, der den durchdringenden Ton sucht, ist zum Künstler prädestiniert. So kann er sich auch selbst diesem annähern.

Bis dahin ist aber noch ein langer Weg. Und die launenhaften Instrumente wollen beileibe nicht ständig den Gottsuchern zu Gebot stehen, um ihnen mit klaren Tönen den Weg zu weisen, so daß sie mit sicheren Schritten dem heiligen Ziel entgegenschreiten können. Dennoch ist der Versuch mit der Musik lang und es ist ein tiefer und echter Versuch des Suchens. Er dauert so lange Zeit, wie noch die Illusion von der Erschaffung jenes Tones lebendig sein kann, der über der Musik und über Instrumenten und Orchestern steht. Als es sich zeigt, daß er sich im Musikantenhandwerk verlieren und vergessen könnte, da muß er aufhören. So beschreibt Rudi Šeligo das plötzliche Ende seiner Karriere an der Zugposaune: *Und so unumstößlich, wie ich mit der Musik begonnen hatte, so hörte ich auch damit auf. Zu Beginn des Jahres 1960 sollte ich im Zagreber Radiotanzorchester vorspielen. Also gab ich mein Zimmer in Stari Vodmat auf, warf einige Bücher und Kleider in einen Koffer und ging zu Fuß zum Bahnhof. Auf der Resljeva, dem Gaswerk gegenüber, braunte in mir nur eine Frage und machte mich unsicher: "Soll das heißen, daß du jetzt dein ganzes Leben die Posaune ziehen wirst?!" Ich stellte meinen Koffer und die Posaune auf die Erde, dachte darüber nach und hob dann beides wieder auf und kehrte zurück nach Vodmat. Von da an habe ich die Posaune nie mehr in die Hand genommen.*

Der Weg nach Vodmat war die endgültige Hinwendung zur Literatur. Aber bis dahin war dem jungen Rudi noch mancherlei zugestoßen. Vor allem verließ er das Gymnasium, weil ihm diese Schule rückschrittliche bürgerliche Wissenschaft bedeutete und dann ging er ins Hüttenwerk. *An die Rinne (eine halbe Stunde Arbeit, eine halbe Stunde Ausruhen wegen der unerträglichen Hitze) und schließlich in das Röhrenwerk, wo ich mit einem Wasserdruck von 50 Atmosphären die Schweißnähte zu kontrollieren hatte. Bei all dem war ich schwach, sehr dünn, so daß ich vor Erschöpfung heulte. Ich erinnere mich an einen harten Winter, an zwei Meter Schnee und an die Wochen, in denen ich Nachtschicht hatte. Auf dem Weg um halb zehn Uhr abends im bittersten Frost überlegte ich: Die "Schweißer" werden sicher wieder die ganze Nacht saufen, die Nähte werden platzen und das Wasser wird in dickem Strahl über mich stürzen – wenn doch Sommer wäre, wo doch fast alle Schweißnähte dicht halten! Und so geschah es auch, ich war acht Stunden lang naß vom Scheitel bis in die Stiefel hinein. Damals verankerte sich in mir unanfechtbar ein maligner Aberglaube und an dem Morgen, als ich bei noch schlimmerem Frost nachhause kam, da begann mein Glauben an die Sendung des Proletariates und der Arbeit zu wanken. (Heute halte ich diesen meinen anderthalbjährigen Exkurs für einen Fehler; ganz ähnlich wie das, was ich im Herbst 1989 gemacht habe, als ich mich nicht von der Politik lösen konnte. Aber beide Male hatte ich keine Wahl.)*

Die soziale Seite der Lebensgeschichte wurde nicht sehr bedeutsam. Šeligo wurde kein Emile Zola und der hohe helle Ton war in der Eisenhütte nicht vernehmbar. Der helle Ton war höher auf der Leiter des literarischen Suchens postiert. Die ideologische Sicht auf das Proletariat und der politische Aktivismus waren ganz offensichtlich nicht der Raum, wo man ein Gespür für die Vollkommenheit des ureinigen Einen hatte. Die Mission des Proletariates schweißte im Hüttenwerk auch fürderhin die Röhren, daß es zischte wie besessen, aber es kam dennoch kein Ton e dabei heraus. Und das Leben wurde deshalb dort nicht zur Gänze mit Sinn versehen. Die heißen Tränen der Identität entquollen nicht den Augen des antibürgerlichen jungen Rudi, als er Hüttenarbeiter wurde. Der Ruf der Posaune war auch weiterhin einladend.

Er schrieb sich in der Tolmeiner Lehrerbildungsanstalt ein und begann zum ersten Mal ernsthaft zu lesen. Der Komponist Makso Pirnik führte ihn in Tolmein hin zu Cankar, zu Dostojewski und öffnete ihm neue Horizonte in Musik und Literatur: *Das Firmanent beim Zusammenfluß von Tolminka und Soča öffnete sich und wusch mir die Einseitigkeit des Hüttenarbeiters ab. Es begann eine Art intellektueller Geburt – ich hatte ja vorher nichts gelesen... Als ich mich an der Fakultät einschrieb, hatte mich schon die Literatur am Wüchel, deshalb belegte ich Slavistik, aber das ging wieder nicht und ich kehrte zurück zu Philosophie und Psychologie... Ich las Naši razgledi, studierte genau die Zeitschrift Beseda und alles erschien mir bedeutend, voll von Sinn für das Leben.*

Hier können wir eindeutig das Wort *Sinn* lesen. Es steht plötzlich da wie die Reinkarnation der süßen Identität mit dem Blinden Musikanten und dem Jungen mit der Trompete, wie sie die Fülle des Lebens verspricht, die immer woanders war, in Büchern und Filmen, nur dort nicht, nur in diesem hinkenden Hüttenarbeiterleben nicht. Sie war verborgen in der vollkommenen Form der Violine, in der blitzenden Vergoldung der Posaune, von wo sie so selten und so schwer nur einen Weg fand in die Nähe des vollen, des sinnhaften Urtones. Und jetzt war sie wohl in den Büchern. Womöglich verborgen in der Literatur selbst, nicht nur in ihren blinden Helden.

Muß man in der Literatur wieder nach dem hellen Ton suchen? In den klingenden musikalischen Sätzen, wie sie Rudi Šeligo in seinen späteren Jahren so unerreichbar niedergeschrieben hat? Wieder dieser verborgene Ton in erotischen Worten, vollkommen wie eine Violine und wie eine fühlbar schöne Sache dem re-istischen Magier anheimgegeben, damit er sie ins Licht einer völlig neuen Schau stellte? Wieder diese vollkommene Bewegungslosigkeit eines einzigen Tones, ohne Fabel, ohne Kontrapunkt mit anderen, eines einheitlichen und selbstgenügsamen Tones. Vielleicht muß auch die

Literatur in der klaren, kalten, unberühmbaren Schönheit ihrer Nähe zur Saite e stehenbleiben, so daß der Sucher zuhören kann, wie die Worte vor dem Hintergrund des dunklen Nichts klingen.

So hat Šeligo das verborgene Bild im Instrument der Literatur beschrieben, aus dem dann ein Satz fließen kann wie irgendein Ton: *Zu Beginn gibt es regelmäßig immer eine bildhafte, sichtbare Vorstellung. Ich habe ein Bild vor Augen, das mich nicht mehr losläßt und mich so lange quält, bis ich etwas mit ihm mache. Diese fixe Idee hat für mich nichts originelles, ich bin auch nicht betroffen, weil ich damit nicht einverstanden wäre, es ist noch nicht einmal ein Reflex, sondern es ist in Wirklichkeit wie eine ganz infantile Vorstellung, ein vollkommen statisches Bild, von dem ich nicht weiß, wohin ich mit ihm soll, wie eine fixe Idee, die ich am Anfang weder bewerten kann, noch der ich irgendeine Bedeutung zuzuschreiben vermag. Erst später kommt dann die Reflexion, wenn ich analysiere, um dem Druck zu entgehen... alles beginnt mit einer ständigen, sich immer wiederholenden Vorstellung. Neben sie treten dann weitere, weniger zentrale Bilder.* Bemerken Sie die Ähnlichkeit zwischen dem statischen Bild und dem einen einzigen Ton auf der Violine? Der erwachsene Schriftsteller ist noch immer Timotej mit einer statischen Vorstellung, die weiter andauert und bei der er wie bei dem musikalischen Ton keine Bedeutung finden kann. Was dort auch war, wie konnte es ihn rufen. Die Reflexion, die später kommt, ist dann wie das Üben auf dem Instrument; sie ist notwendig, damit das statische Bild zu sprechen beginnt; wie auch der Ton unter den Tönen, der Akkord unter den Akkorden und die Saite neben der Saite erst später die Musik konstituieren. Aber es ruft ihn zuerst ein einziges unbewegliches und statisches Bild, ein Bild nahe bei der eidetischen Saite e, entstanden irgendwann in der Jugendzeit. Eine eidetische gottsucherische Vision, die sich beständig in unterschiedlichen Verkleidungen zur Sache meldet, aber immer selbständig, selbstgenügsam, unbeweglich und durchscheinend verbleibt. Obgleich sie mit allen vielfältigen Tönen, aus denen die Musik entsteht, ausgestattet ist, verbleibt sie als Ton unberührt inmitten aller lautlicher Bestrebungen. Und auch wenn sie mit der Reflexion von Wörtern und Sätzen, die man Literatur nennt, ausgestattet ist, bewegen Dich ihre Unberührbarkeiten nicht, auch nicht ihre Erhabenheit gegenüber der reflektiven Bedeutung oder gegenüber zusätzlicher neuer Vorstellungen. Beständig sich wiederholend, uneinholbar in der Bedeutung und erhoben über die Geschichte der Reflexionen um sich herum, ist dies ein Abbild des ursprünglichen Bildes vor der Bedeutung, welches zweifelsfrei gekommen ist und sich sehen lassen will. Auch wenn das Erste Bild in verschiedenen Formen sichtbar ist, gedacht für verschiedene Prosaformen und Reflexionen, welche aus ihm folgen, bleibt doch der Status des Urbildes unangetastet:

Eine Schöpfung, die wie eine Vision aus dem dunklen Nichts kommt. Von dort irgendwo ruft sie nach dem Schriftsteller.

In der Literatur beginnen die Urbilder zu sprechen. Die Sprache beginnt den Laut des Sinnes zu formen. Der Dichter des eidetischen Urbildes schreibt: *Für mich ist das nicht ein Abschreiben der Welt, auch wenn wir noch immer innerhalb der Mimesis leben, sondern eine Erschaffung der Welt, natürlich auf dem Papier. Es leitet mich dazu an, eine Welt zu schaffen, nicht mit der Absicht, jene, die mit den Sinnen faßbare Welt zu verbessern, sondern es ist die Imagination, die sich oft genug reduziert auf die Notwendigkeit, die Welt zu erschaffen. Im gesellschaftlichen Umfeld bedeutet dies das Überschreiten der Hemmschwellen. Du kannst die Welt nicht erschaffen, weil Du weder Gott bist, noch ein historisches Subjekt... Aber welch ein Glück, wenn Du Papier hast und Du die Gabe besitzt, Sprache zu schaffen.*

So können wir schließen: es geht um das Schaffen. Um das Schaffen einer Welt, wenn auch nur auf dem Papier und aus Sprache. Um die Überschreitung der Hemmschwellen des gesellschaftlichen Lebens, wo Timotej nur voller Scham von einem Warteraum zum anderen hinken kann. Es geht auch um die Mimesis. Um die Mimesis des Schaffens. Nicht um das Kopieren der sinnlichen Welt, nicht um die Zola'sche soziale Welt des Proletariats in der Eisenhütte, nicht um Naturalismus und Ideologie, sondern um das, was wesentlich ist: schaffen aus dem dunklen Nichts, um das Schaffen selbst zu erproben. Das Nachschaffen des Wunders. Der eidetische Ruf des hohen e, der dem Sinn die größte Last aufbürdet: das erste Bild aller Bilder zu finden, das erstanden ist und eine Welt geschaffen hat. So wird das hinkende Entlein zum Schwan, ist es doch ein Bild Gottes.

2.

Die Novellen, die für unser Buch ausgewählt wurden, entstanden von 1958 bis 1995. Rudi Šeligo veröffentlichte sie in *Kamen* (Stein, 1968: *Kamen, Deva in gora, Žil, Februar* / Stein, Die Zwei und der Berg, Gil, Februar), in *Poganstvo* (Heidentum, 1973: *Šarada, Okus po jodu, Kaj delajo s tabo, Vigilija, ali konec vajenske dobe pesnikove* / Scharade, Geschmack nach Jod, Was machen sie mit dir?, Vigilie oder das Ende der Lernzeit des Dichters) und in *Molčanja* (Schweigen, 1986: *Abba, "Hleb", Ogenj Helena, Ogenj Lucija* / Abba, Der Laib, Feuer Helena, Feuer Lucija), die letzte schließlich in *Nova revija* und in unserer Ausgabe. Nach dem Roman *Stolp* (Der Turm, 1966) ist *Kamen* das zweite im Druck erschienene Buch Šeligos. Die Novellen darin entstanden bereits zu Zeiten der Zeitschriften *Revija 57* und *Perspektive*, zwischen den Jahren 1958 und 1967 und sie bedeuten einen Wechsel in der poetischen

Schreibweise, die die literarische Kritik *Re-ismus* genannt hat, die Sammlung selbst aber stellt einen grundlegenden Schritt zum radikalen Modernismus dar. Das Geleitwort schrieb dazu Taras Kermauner, der auch den Begriff Reismus in die slovenische literaturkritische Terminologie einführte. So schrieb er in *Kamen: Das Vordringen von Rudi Šeligo in die erste Reihe der slovenischen Literatur war spät; die Bedeutung seiner Prosa offenbarte sich im letzten bzw. in den letzten beiden Jahren.* (Er schrieb das im Jahre 1968.) *Die Gruppe, mit der er von 1957 bis 1964 zusammenarbeitete, es war die Gruppe um Revija 57 und Perspektive, war ideell und ästhetisch ganz anders ausgerichtet und stand damit der grundlegenden Beziehung, die Šeligo zur Welt entwickelte fremd gegenüber. Es waren die Jahre, in denen sich die Welt von Zajc, Strušič, Taufer, Smole, Božič, Rožanc und Kozak endgültig entfaltete, das heißt die Welt der Selbstanfechtung des Humanismus, der tragischen Zerrissenheit des humanistischen Menschen, der den einzigen – allerdings unmöglichen – Ausweg im Nihilismus sieht, in einer Welt der totalen Kritik des neuen Kleinbürgertums, der verdinglichten und entfremdeten Gesellschaft, in einer Kritik des Besitzstrebens, des Besitzes überhaupt, der Macht, der Anpassung an das Gegebene, einer sehr konkreten politischen Kritik, in der Welt der Wiedererweckung heroischer Größe unter den Märtyrern und Opfern eines de facto vergessenen und verschütteten Wesens der Revolution, einer Welt, die unter dem Menschen als Marionette dessen einzigen und wahren Grund entdeckte: das Sein... In seinem neuen postperspektiveschen, posthumanistischen in der Tat schon reistischen Bestreben stand Šeligo allein... Die Welt, die vom Standpunkt des Humanismus aus entmenschlicht war, entpersönlicht und institutionalisiert, war aus der Perspektive des Reismus auf einmal akzeptabel; was vorher Entfremdung in einer feindlichen Fremde bedeutete, war nun unser Heim.* In diesem komplexen historischen Kontext des Jungmarxismus, des Humanismus (des "plebäisch-demokratischen Humanismus" wie ihn Janko Kos nennt) und des Nihilismus, und natürlich des Vergessens der authentischen Größe der Revolution und deshalb der Kritik der neuen Bourgeoisie, was man heute als kritische Einführung in den Aufbau des Sozialismus "mit menschlichem Antlitz" entziffern könnte, müssen wir im Zusammenhang mit Šeligos Literatur zumindest zweierlei festhalten: daß seine künstlerische Konzeption des Menschen unter diese ganze jungmarxistische Gesellschaftskonzeption gelegt ist, das heißt, daß sie auf Grundlagen fußt, die noch keine Ideologie darstellen und daß seine Prosa im *Reismus* beheimatet ist, der nicht mehr dem Geist der Perspektive entsprach und der sozial-realistischen Kritik "alles Bestehenden", sondern der bedeutete, die Welt als solche zu akzeptieren. Die Welt ist also nicht mehr die Kritik der Welt, sondern sie liegt unter der Kritik: Im Sein. In diesem Sinne können wir feststellen, daß die Welt nun für die Prosa das geworden

war, was sie *war* und nicht mehr das war, was sie nach der ideologischen Konzeption zu sein hatte. War dies nun auch schon eine "Anpassung an das Gegebene", das ist natürlich die moralistisch-ideologische Frage im Sinne der *Perspektive*; die Entfremdung von der Welt ist immer eine humanistische und sie entsteht deshalb, weil die Welt nicht dem humanistischen Konzept entspricht; der Reismus nähert sich, unter diesem Licht besehen, eher ohne vorgefaßte ideologische (humanistische) Konzepte. Vereinfacht gesagt, versucht der "Reismus" sich die Welt schließlich aus der Nähe zu besehen ohne historische, marxistische, revolutionär verändernde Vorurteile. Ob das überhaupt möglich ist und ob die Welt überhaupt ohne die Instrumente eines historischen Kontextes (der ja immer auch ideologisch ist) und seiner Optik betrachtet werden darf, ist eine philosophische Frage, die wir hier nicht lösen werden. Die Problematik wird sichtbar im Unterschied zwischen einer Literatur, die innerhalb des Konzepts der tragischen Zerrissenheit des Humanismus und der Kritik des Bestehenden und einer Prosa, die auf eine Welt "gelangt" ist, die so ist, wie man sie betrachten kann, ohne daß man immer wieder auf sie aufmerksam machen muß, daß sie nicht die richtige ist, weil sie nicht im Einklang steht mit ihrem (vergessenen und verschütteten) Sein. Das *Wesen* der Welt ist in dieser Logik ideologisch, das *Sein* aber besteht vorideologisch unter ihm. Das *Wesen* beschreibt die humanistische Literatur, das *Sein* der Welt aber steht im Brennpunkt der reistischen Prosa Rudi Šeligos.

Es mögen uns naheliegende philosophische Wörterbücher vor Vereinfachungen bewahren, die aus dem literaturkritisch verstandenen Dualismus zwischen dem plebäisch-demokratischen und dem aktivistischen (nicht aber klassischen) Humanismus und Reismus resultieren, die uns aus dem angeführten Kontext heraus in den Blick geraten konnten. Dennoch ist der hier skizzierte Unterschied zwischen beiden grundlegenden Konzepten der literarischen Welt immerfort beieinander und er wiederholt sich in vielen Varianten, deshalb werden wir ihn als Ausgangspunkt festhalten. Der Reismus ist nämlich immer sichtbar in seinem Gegensatz zum Humanismus, zuerst überhaupt nur als seine Kritik, das heißt als Teil der These und Antithese des Humanismus. Natürlich ist er aber auch schon in der humanistischen (zur Zeit der *Perspektive* auch jungmarxistischen) "Kritik des Bestehenden" im Keime des "Bestehenden" vorhanden. Man muß ihn nur erkennen, daß er ein zu akzeptierendes Heim und nicht das Fremde ist, und schon haben wir den Standpunkt des Reismus inne, so schreibt es Taras Kermauner. Wenn wir es ein wenig in der literarischen Sprache des jungen Timotej paraphrasieren, der da voller Scham durch die Welt hinkt, die er nicht als

sein Heim akzeptieren konnte, so können wir sagen, daß die Welt noch nicht mit dem Sinn süßer Identifikation verschmolzen war, als sie da so entfremdet vom wahren Humanismus und keinesfalls nach dem menschlichen Abbilde existierte. Wie Kermauners Humanist, so irrte hier auch Timotej als Fremder durch eine fremde Welt, und es gelingt ihm an keiner Stelle, mit ihr harmonische Verbindungen der Identifikation einzugehen, es sei denn, er fände sie in Büchern. Gemäß der Homologie literarischer Strukturen könnte man über ihn sagen, er sei der hinkende und unangepaßte Humanist, der nur in Büchern das verborgene Wesen der Welt finden kann und daß dieses verborgene Wesen ihm die Bücher selbst vor Augen führen, genauer gesagt, die tragischen literarischen Helden, die es gilt nachzuahmen. Und wo hätte es einen natürlicheren Ort für das humanistische Wesen gegeben, wenn nicht in Büchern und Filmen von tragischen und erfolgreichen menschlichen Größen. Und wo wäre die Selbstanfechtung des Humanismus in evidentere Weise zum Ausdruck gekommen als im wirklichen Leben, wo Kirk Douglas zum hinkenden Don Quichotte aus Jesenice wird, dem es nicht gelingt, zum ersten Ritter der Posaune bei Begräbnissen zu werden. Es scheint, daß Timotejs Wiedererweckung des goldenen Zeitalters hinkender reisender Ritter aus Romanen und Filmen eine richtige kleine Geschichte der "Zerrissenheit des humanistischen Menschen" darstellt, die ganz brutal an das de facto vergessene Wesen der Welt klopfte: einer Welt, die nicht aus humanistischen Büchern bestand. So trug die Jugend des Helden bereits die Kritik des Humanismus in sich.

Was ist also der Reismus und wie zeigt sich sein Unterschied zur humanistischen Literatur? Taras Kermauner erklärte den Reismus von Šeligos Literatur folgendermaßen: *Für diese Phase Šeligos (gemeint ist die erste noch nicht reistische Phase von Kamen) ist ein ungewöhnlich mächtiger Passivismus charakteristisch. Der Mensch ist in einen Gegenstand der Welt und seiner selbst verwandelt. Er agiert nicht. Er wartet. Mit ihm geschieht etwas. Aber dieses Empfinden oder besser Fühlen (als abstraktes Empfinden) verbirgt in sich ein Element von etwas neuem. Das neue kündigt sich schon an...Woher das hypernaturalistische Aufzählen von Dingen außerhalb der Novelle, das keinerlei Verbindungen mit dem Naturalismus besaß, weshalb auch die Funktion solcher Aufzählungen geradezu als anaturalistisch bezeichnet werden kann? Die Dinge waren einfach da. Sie ziehen den Schriftsteller magisch an: so, wie sie sind, selbständig. Und schon haben wir hier die Verbindung: wegen seiner Passivität, seiner Ohnmacht usw. (all dieses fühlenden Empfindens, das im vollkommenen Gegensatz zum Aktivismus stand, zum Subjekt, zur Kraft, zum Willen) fühlt sich der Stein schon als Sache...* Reismus beschreibt Taras Kermauner im Unterschied zum humanistischen Aktivismus: die Konzeption

des reistischen Menschen ist passiv, ohnmächtig, selbständig aber auch magisch. Der Mensch wird zu einem Teil der Sache, zu einem Gegenstand unter Gegenständen. Seine humanistisch possessive Rolle des Subjekts, wonach Dinge nur Dinge sind, ist nun unterbrochen. Das Wesen einer Welt, die sich nach dem Menschen ausrichtete, war jetzt verschwunden. Es zeigte sich die magische Oberfläche der Welt. Wie Timotejs Violine viele Jahre später.

Aber dorthin ist noch ein weiter Weg. Auf einmal erschien die reistische Welt wie eine *extreme Immanenz, die nicht einmal mehr den Schatten einer Transzendenz kannte*. Dinge ohne Transzendenz können aber doch auch magische Anziehung ausüben. Das Magische ist hier offensichtlich noch auf einer Stufe schamanischer Ursprünglichkeit, fern jeder (humanistischen) Transzendenz. Der Mensch hockt hier noch passiv zwischen den Gegenständen, reistisch so attraktiv wie irgendeine Skulptur, war aber überhaupt nicht auf so humanistische Träume von einer besseren, vermenschlichteren Welt vorbereitet. Sein Fleisch unterschied sich nicht von der Bronze.

Damit aber der Mensch die reistische Vollkommenheit einer Bronceskulptur erreichen konnte, mußte in der Prosa noch allerhand geschehen. Verschwinden mußte die Vergangenheit und mit ihr die Erinnerung. In der Prosa hielt die Gegenwart Einzug. *Die Existenz ist kein Geschehen in der Zeit, sondern die Gegenwärtigkeit im Raum...Es gibt keine ontologische Differenz zwischen dem Seienden und dem Wesen. Das Seiende = das Sein. Was ist, ist wahr(heit)*. Das, was ist, was wir sehen und berühren, ist der ganze Sinn. Das ganze Vorhandensein.

Hier ist vielleicht ein Stolperstein: Vorhandensein! Dieser grundlegende Unterschied zum Nichts! Ein Wunder, daß es die Dinge gab. Vor dem Hintergrund des dunklen Nichts hört man den hohen Ton ihres Vorhandenseins. Damit wir in dieser völligen Unbeweglichkeit sich selbst genügsamer Gegenstände irgendetwas vergessen haben! Welche magischen Körperlichkeiten die von dem Vorhandensein gespiegelt wurden. Vielleicht schimmerte das Sein geheimnisvoll in seinem Vorhandensein vor dem Hintergrund des dunklen Nichts?

Aber bis dahin ist noch ein langer Weg, wenn das Dasein sichtbar wurde als blaues durchscheinendes Sein. Wenn seine Identifikation: Dasein = Sein nicht so mausetot, so unbeweglich und so passiv sein wird, ohne die Hinzufügung eines menschlichen Sinnes. Wenn das Dasein im Sein erklingt wie die geheimnisvolle Differenz, die die Saite erklingen läßt.

Taras Kermauner hat bei uns als erster den Begriff des *Reismus* verwendet,

hat ihn besonders anhand Šeligos Prosa beschrieben, vielleicht schon in inniger Verbindung mit dem plebäisch-humanistischen Konzept, und ihm die theoretische Basis verschafft, die aber vorher schon der französische *nouveau roman* entwickelt hatte. Später hat diese Prinzipien besonders vernehmbar gerade Rudi Šeligo vertreten. In der Zeit der Niederschrift von *Kamen* erschien auch die Übersetzung des Essays *Antiroman* von J. Bloch-Michel im Jahrgang 1960 der *Perspektive*, auf den Schriftsteller aber übten die beiden Autoren des *nouveau roman* Butor und besonders Alain Robbe-Grillet großen Einfluß aus, von dem Šeligo selbst sagt, daß er *die Richtigkeit meiner theoretischen Wahl bestätigte. Ich war überzeugt davon, das dies das Meine war, auch wenn es andere gesagt hatten.* So erklärte es Jean Bloch-Michel: *Der Roman erzählt keine Geschichte. Demgemäß dürfen in diesem Roman keine "Personen" auftreten, das heißt, daß die menschlichen Wesen, die im Roman auftreten, vom Autor nicht wie Subjekte behandelt werden. Um eine solche Objektivierung des menschlichen Wesens im Roman zu erreichen, muß er also ebenso die Psychologie verwerfen. Unter diesen Bedingungen sind die strukturellen Elemente des Romans von jetzt an zweigeteilt. An erster Stelle sind sie Objekte, wobei dieses Wort im weitest möglichen Sinne verstanden werden soll, daß für ein Subjekt, das spricht, immer eine Objekt, inclusive ein menschliches Wesen und das im selben Sinne, wie eine Sache verwendet wird. Dann ist hier der Roman selbst. Der Roman ist keine Abenteuergeschichte mehr, die von einer oder mehreren Personen erlebt wird, sondern sie ist selbst das Abenteuer des entstehenden Romans, den der Autor schreibt und den der Leser liest. Nach all diesen Verböten wird die romanschreibende Kunst eine Art Kunst des Blickes, d. h. des vorsichtigen aber begrenzten Beschreibens dessen, was ich sehe, wobei sich ganz von selbst versteht, daß es mir im Namen der Psychologie selbst verwehrt ist, auch wenn im amerikanischen Behaviorismus tief verwurzelt, Bewegung oder die Worte anderer, die ich beobachte, zu erklären. Getreu seiner Absicht und folgerichtig in seiner Konsequenz treibt Robbe-Grillet seine Theorie bis zur äußersten Grenze: Er will, das das Beschreiben eines Objektes sich der Bedeutung soweit verweigert, daß es sich verbietet anthropomorphe Ausdrücke im Bezug auf Dinge zu verwenden. So hat ihm gemäß die Sonne nicht mehr das Recht, "unbarmherzig" zu sein, die Nacht darf nicht mehr "friedlich" sein und Wolken dürfen nicht mehr "drohen", auch mein Arbeitstisch ist nun nicht mehr "häuslich". Das Objekt ist allein das, was es ist: eine Gegenwärtigkeit, und zwar ganz Gegenwärtigkeit, die Robbe-Grillet in einer öffentlichen Diskussion mit anderen Schriftstellern "hartnäckig" genannt hat, damit hat er gerade eines der Worte verwendet, die er verbietet, um seine Gedanken besser bewußt zu machen.*

So sind wir zum poetischen Kern gekommen, der die Prosa Rudi Šeligos seit *Žila* bestimmt, das heißt, daß nur die ersten beiden Novellen unseres

Buches, *Kamen* und *Dva in Gora* noch in der Zeit der Vorbereitung auf die Poetik des *neuen Romans* geschrieben wurden, die aber spontan verlief, denn sie wurde ja "ganz von anderen geschrieben", es war aber doch eine Zeit unseres Schriftstellers. Alle Beschreibungen vom Verfertigen von Prosa führen in das Vergessen der Transzendenz und noch viel weiter, in die Negation der anthropomorphen Welt. Die Welt also existiert einfach, ohne Psychologie, ohne Ideologie und ohne Geschichte. Sonne, Nacht und Wolken liegen im Roman auf dem Schreibtisch des Schriftstellers, auf dem niemals die Abenteuer literarischer Personen heimisch geworden sind. Der Schriftsteller schafft mit seinem Blick das einzige Abenteuer, das in der Welt der Dinge noch geblieben ist: das Abenteuer seines Überganges auf das Papier. Das Wort ist nur das Medium des Blickes, den es auf dem Papier zu beschreiben gilt. Es ist natürlich nur logisch, daß Robbe-Grillet später Filme dreht, dort kann er seinen Blick unmittelbarer in Kunst umsetzen. Doch vorerst sind wir noch bei den literarischen Worten, bei den Dingen auf dem Papier. Sie dürfen sich nicht mit Anthropomorphismen schmücken und sie haben nur einen anthropomorphen Sinn: das es sie gibt. Sie sind gegenwärtig. Sie existieren. Sie sind da. Es könnte sein, daß es sie nicht gibt, aber es gibt sie doch. Gerade dieses hartnäckige Da-Sein ist zu ihrer grundlegenden Bestimmung geworden. Die Anwesenheit im Gegensatz zur Abwesenheit, die Gegenwärtigkeit im Gegensatz zur Nichtgegenwärtigkeit. Das, was hartnäckig besteht, unterscheidet sich vom Nichts. Nur dem kann man nicht widersprechen. Wir sind bei Descartes: *Cogito ergo sum* schallt aus den Worten des *neuen Romans* wieder wie eine paradoxe hartnäckige historische Gegenwärtigkeit. Wie ein dauernder ruhiger durchscheinender Ton.

Damit die Sache mit der Gegenwärtigkeit und der Transzendenz sich noch verwickelter darstellt, schreibt Robbe-Grillet in einem seiner anderen Schriften über *Natur, Humanismus und Tragödie*, veröffentlicht im Jahre 1967 in den *Problemi*, unter anderem über die Gegenwärtigkeit das Folgende: *Als eine geistige Brücke zwischen dem Menschen und den Dingen sollte der humanistische Blick auf die Welt vor allem eine Garantie der Solidarität sein... Meine eigene Trauer mit der Trauer zu vermengen, die ich einer Landschaft verliehen habe, heißt die Prädestination meines derzeitigen Lebens: diese Landschaft existierte vor mir; wenn sie wirklich traurig ist, war sie es schon vor mir und diese Übereinstimmung, die ich jetzt empfinde zwischen mir und ihr, erwartete mich lange vor meiner Geburt, diese Traurigkeit war schon seit jeher für mich bestimmt... Der Glaube an eine Natur offenbart sich uns als Quelle allen Humanismus im alltäglichen Sinne des Wortes... Die Tragödie können wir als erneute Einbeziehung der Entfernung definieren, die zwischen Menschen und Dingen besteht und zwar als ein neuer Wert: die Tragödie tritt auf als*

die letzte Erfindung des Humanismus, jetzt gerät die Trennung zur höchsten Form der Erlösung... Die Dinge zu beschreiben bedeutet sich entschieden in eine Außenposition zu versetzen, es bedeutet, entschieden jede Annäherung an den Gegenstand zurückzuweisen: Sympathie als irrales, Tragödie als entfremdendes Verstehen, das ausschließlich der Wissenschaft zusteht. Wissenschaft ist das einzige redliche Mittel, das der Mensch in seiner Beteiligung an der Welt besitzt... Die Literatur hat andere Ziele. Nur die Wissenschaft kann sich dem Innenleben der Dinge widmen... Die Oberfläche zu beschreiben bedeutet, dieses Äußere zu konstituieren... Die Entfernung zu ermassen ohne unnütze Trauer, ohne Zorn und ohne Verzweiflung darüber, was entzweit ist, das ermöglicht es uns, dasjenige, was es nicht gibt, mit dem, von dem etwas da war, zu identifizieren...vielleicht ist es eine tragische Illusion, ohne ein Beispiel seine Zuflucht in den Dingen zu nehmen. Vielleicht. Vielleicht auch nicht. Und in diesem Falle...

Fühlen Sie die Bitte um Unsterblichkeit unter den Gegenständen? Daß die Vorläufigkeit kalter Verhältnisse räumlicher Art für immer die Definition dessen, was ist, vorschreiben könnte? Daß der Mensch eine Landschaft ohne Prädestination und dies ein Beweis für die Dauer wäre! Das Äußere konstituieren! Den Gegenstand schaffen, so daß es ihn gibt! Und mit ihm den Menschen. Der Gegenstand ist der Zufluchtsort der Ewigkeit. Der Zufluchtsort der Unsterblichkeit! Eine autonome Welt. Wo der Mensch so konstant wäre wie irgendein Gegenstand! Das Einzige, was nach dem Debakel der Tragödie übrig bliebe. Die Einsetzung der Entfernung von den Gegenständen, die uns gleichwertig macht. Der Beweis, daß die Dinge an sich, wenn wir sie konstituieren, indem wir sie beschreiben, Beweis dafür sind, daß wir existieren. Er ist die wirkliche, kalte, oberflächliche, aber so feste Hoffnung in die Dinge und in uns! Das Einzige, was noch wahrscheinlich ist. Es ist dieses hohe e, das in der Violine verborgen ist.

3.

Rudi Šeligo ist mit dem neuen Roman ein gut Teil seines literarischen Weges gegangen, aber er hat ihn auch verlassen. Heute können wir nur noch schwer ermassen, welche bedeutende Umwälzung in der literarischen Auffassung der Welt und des Menschen seine Prosa in Kamen, im Triptichon, in Poganstvo und in Molčanja gebracht hat, welche großen poetischen Veränderungen sie in den literarischen Stil eingebracht hat und wie sehr sie die Relevanz der Prosa im slovenischen literarischen Raum verändert hat, in welchem die Lyrik dominierte. Šeligos Prosa ist eine der bedeutendsten literarischen und ästhetischen Ereignisse der zeitgenössischen slovenischen

Kunst, denn sie blieb nicht Experiment, sondern sie wuchs heran zu der heutigen Reife des Schriftstellers einer edlen Klassik des Modernismus. In seiner Poetik aber geht es um die wesentlichen Fragen der Welt und des Menschen, nicht nur um irgendeine literarische Technik, von der es in der Literaturgeschichte nur so wimmelt. Es geht nur um das Schaffen, um die philosophische Dimension des Denkens, die auf die Frage: *wie man schreiben soll, mit der Frage antwortet, die sich dann unbarmherzig daraus ergibt: warum besteht die Welt?*

Šeligos Poetik des neuen Romans ist deshalb die letzte relevante Poetik der slovenischen Literatur im metaphysischen Sinne, denn sie eröffnet gleichzeitig die ontologische Dimension der Welt. Nach ihr entstanden nur noch Poetiken neuer slovenischer Prosa einer wieder aufgelegten Lart pour l'art und der Postmoderne, die aber nicht mehr die metaphysischen Kreationen des Menschen betreffen, denn sie wenden sich der Literatur selbst als einer realen Wirklichkeit und einer visuellen virtuellen Realität zu. Das alles betrifft natürlich die ontologische Dimension der Kunst, aber dies ist schon eine ganz andere Geschichte. Im neuen Roman steht der Schriftsteller noch im Wettstreit mit Gott um die Schaffung einer Welt aus dem Nichts, in der virtuellen Realität ist er schon in ihm. Realität ist dort die Herstellung einer Fiktion. Und doch, es möge gestattet sein, um anzudeuten, ohne Wirklichkeit kann es auch eine virtuelle Wirklichkeit nicht geben, und so beginnt dann die Geschichte wieder von vorne. Wenigstens die Kamera zur Aufnahme der Wirklichkeit mußte man in der guten alten wissenschaftlichen Wirklichkeit erfinden, damit wir durch sie gleich wieder in die Fiktion verschwinden konnten. Überhaupt wird eine Story der virtuellen Wirklichkeit und überhaupt jeder nichtmimetischen Wirklichkeit nicht an den poetischen und theoretischen Versuchen des neuen Romans vorbei-kommen. Doch überlassen wir diesen Kolportage-Ehebruch besser den Literaturtheoretikern des Fernsehens, *geschah es doch in einem anderen Land und außerdem, die Sünderin ist tot*; wie dies Marlowes Jude von Malta ausgedrückt hat.

Die Veränderungen in Šeligos Poetik, die wir beim heutigen Lesen verfolgen können, und die schon im Entwurf der Poetik des neuen Romans selbst verborgen waren wie irgendeine Inkonsequenz oder wie ein Mehrwert, sind seine zeitgemäße Lebendigkeit und Schaffenskraft. Und nicht zuletzt seine geheimnisvolle literarische Schönheit, wie irgend so ein durchscheinender Laut des Wortes, aus dem vielleicht eine Welt entstand.

Literaturgeschichte und Kritik haben Šeligos Bücher und seine Poetik sorgsam begleitet, verkörperte er doch eine der zentralen Schreibweisen von

Prosa in der zeitgenössischen slovenischen Literatur. Wir wollen nun einige bedeutende kritische Befunde zu Šeligos novellistischer Prosa vorstellen, vor allem das, was sich auf *Poganstvo* und *Molčanja* bezog.

Andrej Inkret schrieb in seiner Kritik zu *Poganstvo* im Jahre 1974: *Das ist genau genommen ein "phänomenologisches Konzept", mit dem die Prosa radikal als reine, unmittelbare Deskription geschaffen wird. In ihren Text kann nur eingehen, was – nach dem Prinzip der Filmkamera – sichtbar und simultan ist. Als Deskription kennt diese Prosa keine "historischen" Dimensionen, keine Psychologie, keine Ideologie, ja sie ermangelt überhaupt jeglichen transzendentalen Modells, sie ist eine Beschreibung, der einzig die sinnlich verifizierbaren Motive und Situationen zugänglich sind.* Andrej Inkret war Mitglied der *Perspektive*, seine Beschreibung von Šeligos Prosa verweist auf Kenntnisse des neuen Romans von Robbe-Grillet und des Reismus und er macht die Programmelemente der neuen Prosa in der Literatur selbst namhaft. Er macht aber auch auf Elemente in Šeligos Texten aufmerksam, die nicht den Stempel des französischen neuen Romans und seiner Theorie tragen: *Šeligos Schreibweise eröffnet die Poesie einer vergessenen, übersehenen und auserlesenen Welt, in einer "höheren Sicht" des verlorenen, verworfenen und degradierten Geschehens der Dinge...*

Die Praxis von Šeligos Prosa ist hinsichtlich der Poetik des neuen Romans etwas anders. Noch immer gibt es keine Transzendenz, denn der Stoff ist ja seiner Rolle "entkleidet", es gibt keine Psychologie oder Ideologie; es kommt aber Poesie im degradierten Geschehen der Dinge zum Ausdruck. Die "Poesie der vergessenen Welt" aber kündigt bereits Schönheit und Gefühl an, welches bei Robbe-Grillet verboten ist. Wenn sich aber unter den Dingen auch die Poesie zu Wort meldet, ist auch der Anthropomorphismus nicht fern. Nun können wir auf einmal davon sprechen, daß Šeligos Prosa die konsequente Poetik des Reismus zu überschreiten beginnt. Diese Überschreitung ist bei Andrej Inkret die Poesie in einer vergessenen Welt, wo sie aufgrund einer "höheren Sicht" übersehen worden ist. Aber bedeutet dies, daß diese "höhere Sicht" auch in der niedrigeren Welt der Dinge zu Hause sein kann, nur daß sie bis jetzt dort übersehen wurde und sie erst Rudi Šeligo mit seiner reistischen Prosa sichtbar gemacht hat? Andrej Inkret spricht dies an keiner Stelle aus, er versteht Šeligos Prosa noch vollkommen unproblematisch im Kontext der Normen des neuen Romans, die immanente Logik der Poesie in einer vergessenen Welt, die wir seinen Worten entnehmen können, transportiert nun aber die Schönheit aus den Höhen der Transzendenz hinein in die Welt der visuellen Deskription. Aber nimmt sie damit auch gleich die Transzendenz mit sich?

Dieser Frage hat sich mit großer Präzision Janko Kos gewidmet. So schrieb er 1969 angelegentlich der Analyse des neuen Romans, wo er sich auch mit Šeligos *Kamen* und *Triptih Agate Schwarzkobler* beschäftigt: *Der Mensch ist aus diesen Erzählungen weder verschwunden, noch hat er aufgehört, ein Subjekt ihrer Welt zu sein. Aber er ist bei der Beschreibung einzelner Körperteile und -bewegungen, von Gegenständen und alltäglichen Verrichtungen so vorangeschritten, daß es schon einer nicht mehr ganz sichtbaren, unbestimmten und unverständlichen, ja genau genommen geheimnisvollen Erscheinung ähnelt, die uns mehr als jede andere Sache beunruhigt. Je gegenständlicher er in seinen Einzelheiten wird, umso mehr erscheint das Ganze mystisch. Aber hat nicht gerade damit die antipsychologistische Deskription das erreicht, was von allem Anfang an das Ziel simultanen Erzählens gewesen ist? Die abgeschlossene, im Wesen begründbare, bis auf den Grund klare und anschaulich-übersichtliche Welt der retrospektiven Erzählung gegen eine Beschreibung der Wirklichkeit auszutauschen, die ein extrem offenes, grundloses und unklares Wesen besitzt, die daher auch nicht weiß, was ihre Vergangenheit war und wie ihre Zukunft sein wird – daraus ergibt sich die Wirkung der simultanen Erzählung, die in der Prosa Rudi Šeligos und seiner Nachahmer nach Slovenien vorgeedrungen ist... Deshalb kann man die retrospektive Erzählung vielleicht als die metaphysische Form des Erzählens bezeichnen, die simultane aber als die phänomenalistische... Den Blick auf die retrospektive und die simultane Erzählung in der heutigen slovenischen Prosa vermögen wenigstens teilweise einige Fragen ihrer Technik, ihres Stils und ihrer Erzählverfahren zu erhellen, wirklich bis auf den Grund den Inhalt, die Bedeutung und die Struktur einzelner slovenischer Werke erklären, geschweige denn, sie zu bewerten, vermögen sie nicht. Die Tatsache, daß Šeligo die antipsychologistische Erzählung verwendet, läßt noch keinerlei Schluß auf die motivischen, ideellen und sozialen Seiten seiner Prosa zu. Wer aus den gegenständlichen Eigenschaften seines Stils schließen würde, daß es in dieser Prosa um den Tod des "Humanismus" im wahren Sinne des Wortes ginge, der würde sich wohl verrechnen, kann man doch aus den motivischen und untergründigen emotionalen Komponenten der Novellen *Preizkus z iglo in pepelom*, *Februar*, *Žil*, *Triptih Agate Schwarzkobler*, mit Recht schließen, daß Šeligo von Zeit zu Zeit ein ausgesprochen humanistischer Schriftsteller im Sinne einer "Liebe zum Menschen" ist, und keinesfalls ein "Reist" im metaphysischen Sinne des Wortes.*

An dieser Stelle müssen wir den Unterschied zwischen der Literaturtheorie klassischen Typs, welche die Worte Janko Kos' implizieren, der Literatur als Synthese von Form und Inhalt auffaßt, und der formalistischen Literaturtheorie, die über Literatur vor allem unter dem Aspekt der Form spricht, ausklammern, weil wir dieses nicht weiter problematisieren wollen. Vielleicht ist die formalistische Literaturtheorie dem neuen Roman näher,

der über die Verfahren des Schreibens spricht und das Verbot der Metaphern und über die Beschreibung von Entfernungen zwischen Gegenständen, was ein Ende der Transzendenz, der Tragödie und die Installation einer neuen Gegenwart der Dinge bewirken soll, was alles zusammen bedeuten soll, daß das literarische Verfahren des Schreibens auch der Inhalt der Erzählung sein soll, der damit nicht mehr von seiner Form getrennt existiert. Wenn sich die Literatur genau an ein bestimmtes Schreibverfahren hält, an eine besondere Art des Wortgebrauchs, dann kreiert sie zugleich auch neuen Inhalt, sagen uns die Formalisten. Die Beschreibung der Gegenstände auf besondere Art und Weise ist deshalb auch ein ganz neuer Inhalt, eine ganz neue Welt ohne Transzendenz. Für die klassische Literaturtheorie seit Aristoteles ist aber der Inhalt etwas anderes als die Form und er bleibt ungeachtet des Gebrauchs literarischer Techniken, Stile und erzählerischer Verfahren bestehen, auch wenn er anders in dem Werk inkorporiert ist. Und in diesem Inhalt fand Janko Kos eine "Liebe zum Menschen". Ganz richtig, denn wenn dies ein inkonsequenter Gebrauch der Poetik des neuen Romans herbeigeführt hat und so die Form eine "Liebe zum Menschen" geschaffen worden ist, oder aber wenn sie trotz der Beschreibung der Dinge Šeligo im aristotelischen Inhalt einfach vergessen hat, ist es klar, daß die *Liebe* bleibt. Das hat Andrej Inkret in der *Poesie* zwischen den Dingen völlig anders gesehen, die ja ebenso Šeligos emotionales Überwinden des neuen Romans ausmacht und dieses kann der heutige Leser im traurigen Fatalismus der Šeligoschen Helden erkennen, in dieser bitteren Träne der Identifikation, die unter den gleichgültigen Dingen noch heute attraktiv und kommunikativ bleibt. Janko Kos schlug hierfür eine andere Terminologie vor, nicht die des "Reismus", weil es kaum möglich ist, ihn konsequent zu erreichen, sondern er spricht von einer "simultanen phänomenalistischen Erzählung". Dabei entdeckte er noch etwas, was er "mystisch" nannte. Wenn wir Kos' Gedanken weiter radikalisieren, der meint, daß der Mensch in Šeligos Prosa in den Beschreibungen von Gegenständen und Körperteilen mystisch über sich hinauswächst, keinesfalls aber verschwindet, dann erhalten wir einen extremen Anthropozentrismus. Das Bewußtsein des Autors sieht nämlich die Welt *im Lichte einer gegenständlichen Punktualität*, was bedeutet, daß es sich auf die Gegenstände und Details geworfen hat, dabei aber nicht verloren ging und damit zerstört ist, sondern daß es in jedem Teil dieser Welt gegenwärtig ist. Der Mensch ist in der Literatur nicht als eine ganzheitlich beschriebene und konsequente Figur sichtbar, sondern seine Spur findet sich in der Vielfalt seiner gegenständlichen Punktualität, die wie die Scherben eines zerschlagenen Spiegels im gesamten Raum verstreut ist. Weil er überall

ist, ist all das er selbst. Die ganze Welt ist ein in kleine Stücke zerschlagener Mensch. Jedes Ding ist ein schriftstellerisches menschliches Bewußtsein. Die Welt der Dinge ist eine anthropozentrische Welt. Deshalb ist sie vollkommen mystisch.

Einige Jahre später, 1975, hat Janko Kos seine Lektüre des neuen Romans in Slovenien vertieft. Er verglich die Theorie und Praxis der Robbe-Grillet'schen Poetik und Schreibweise mit der Prosa Šeligos. Während für Robbe-Grillet der neue Roman ein vollkommen autonomes Gebilde ist, ist für Šeligo das literarische Werk ausgesprochen dualistisch: es ist eine autonome Schöpfung aber auch der Bericht über eine reale Welt. Erinnern wir uns an unsere Lektüre von Robbe-Grillet's *Humanismus und Tragödie*, wo wir den Wunsch nach dem autonomen Erschaffen einer Welt, den Wunsch nach der Unsterblichkeit unter den Gegenständen vorfanden. So schreibt Janko Kos: *Die Absage an den Anthropozentrismus, der vor allem eine Absage an übertriebene, schon ziemlich eigenwillige und erfundene Ambitionen des menschlichen Verhältnisses zur Welt und seiner Rolle in ihr bedeutet, spielt bei Robbe Grillet eine ausgesprochen metaphysische Rolle. Es geht ihm offensichtlich nicht nur um den Widerstand gegen temporal, historisch und empirisch bestimmte Ideologien, sondern um wesentlich mehr – nämlich um eine neue metaphysische Grundlegung der Literatur und über diese auch des Menschen. Im Gegensatz mit der Theorie der modernen slovenischen Prosa, die der Literatur jederlei wirksamen Einfluß auf das Gefüge der realen Menschenwelt absprach, kommt nach Robbe-Grillet der modernen Prosa gerade in dieser Hinsicht eine große, ja sogar entscheidende Rolle zu, hilft sie doch, neue Verhältnisse des Menschen zur Welt und zu sich aufzubauen; aber nicht nur empirisch, sozial und moralisch mit Hilfe von gerechteren, realistischeren Vorstellungen von der Welt, sondern sie geht näher an die Wurzeln. Sie verändert ihn also entscheidend, im Wesen, das heißt metaphysisch... Gerade hierin liegt die Quelle (im dualistischen Gegensatz zwischen der menschlichen Subjektivität und der Objektivität der äußeren Welt) von Robbe-Grillet's beständigem Verwerfen eines jeden Anthropozentrismus, der in die Forderung umschlägt, der Mensch solle seine Haltung eines allmächtigen Subjekts aufgeben, welches willkürlich mit den Dingen umgeht und ihnen seine Lebensart, seine Pläne und seinen Sinn aufzwingt. Statt dessen solle er sich in ein gleichberechtigtes Ding unter Dingen verwandeln, was natürlich bedeutet, daß mit seiner Subjektivität auch die Objektivität der dinglichen Welt aufgehört hat zu bestehen, zwischen dem Menschen wird dann eine neue Beziehung entstehen, die Welt und mit ihr der Mensch werden damit von neuem geboren. Dies wird aber keine ganz normale und alltägliche, sondern eine geradezu metaphysische Geburt sein. Damit, daß der Mensch in seiner Beziehung zur Welt weder Subjekt noch Objekt ist, sondern ein gleichberechtigtes Ding unter den Dingen, wird sein Bewußtsein einen mehr passiven Anblick bieten, der nichts projiziert und keinerlei*

Sinn in sich aufnimmt; erst in dieser Hinsicht wird die Welt wieder rein sein, ohne Sinn und Absicht, unschuldig und ursprünglich wie im Paradies.

Wie wir irgendwo vorher geschrieben haben: es geht um die Schöpfung, das Paradies, um den Garten Eden, den Gott geschaffen hat, jetzt aber wird der Romanautor die Welt von der menschlichen Sünde der Erkenntnis reinigen und dies in einem Maße, daß sie erstrahlen wird, wie im ursprünglichen Paradies. Wieder unschuldig, wieder umgeben von den Dingen, die wie er eine Schöpfung Gottes sind, und wieder unsterblich. Eine Welt ohne anthropozentrischen Sinn, denn diesen hat es im Paradies nicht gegeben. Der Sinn des Paradieses war das Paradies, aufgehoben bei Gott. Aber darin liegt auch der Haken: Kinder beginnen auf die Welt zu kommen gemäß der Erkenntnis, daß der Mensch wie Gott ist und nackt. Die Schöpfung des Lebendigen aus dem Menschen kommt nach der Sünde. Damit das Schreiben zur Geburt einer Welt wird, muß man in das Paradies der ursprünglichen Dinge eine Schlange einlassen.

Rudi Šeligo hat dies natürlich getan. Die Dinge in seiner Prosa waren, kurz gesagt, nicht so zufriedenstellend, als daß sie im Paradies seiner Nacktheit gegenüber unbeteiligt geblieben wären. Sie wußten es auch weiter, daß sie nackt waren. Deshalb beließ er ihnen eine ganze Reihe von Metaphern oder doch wenigstens von Metonymien, wie ein Kleid. Die Feigenblätter der Metonymie in der theoretischen Trockenheit der Poetik wurden zur großen Kunst von Šeligos Prosa. Sie offenbarten das, was der Mensch wußte, nachdem die Schlange gegangen war: daß er wie Gott war, wenn er etwas hervorbringen konnte. Wenn er schuf. Die Nachbildung Gottes war für die Literatur möglich, ebenso wie die Nachbildung der Schöpfung. Am Schluß geht es immer darum. Trotz der Dinge, die bis zum Strahlen der Unwissenheit gereinigt wurden. Die Schlange brachte den Neid: warum kann ich nicht wie Gott sein? Warum sollte nicht auch ich eine Welt erschaffen? Warum bin ich nur bloße unschuldige Schöpfung, wie die Dinge im Paradies? Die Schlange ist Literatur. Sie wurde für Gott zur Konkurrenz.

Es sei uns nachgesehen, daß wir die Zitate gescheiter Professoren und Kritiker wie Sandsäcke behandeln, die es gilt abzuwerfen, damit sich unser Ballon in die Lüfte erhebt. Doch geht es hier nicht nur um die Literatur; es geht um die Schöpfung. Deshalb ist ein Aufsteigen in die höheren Lagen unbedingt nötig.

Janko Kos stellt auf der Grundlage eines näheren Vergleichs fest: *Nach allem, was über beides gesagt worden ist, besteht schon kein Zweifel mehr daran, daß Šeligo in seinen theoretischen Schriften zwar einige Elemente der Position Robbe-Grilletts aufgenommen, dessen metaphysischen Kern aber nicht übernommen hat. Šeligos*

theoretische Position ist nicht metaphysisch, sondern aus Erfahrung historisch, sozial, ja sogar moralistisch. All dieses steht natürlich im Einklang mit der slovenischen Tradition seit Prešeren, die in der Regel nicht auf die Metaphysik hin ausgerichtet ist, sondern auf eine konkrete, soziale und moralische Wirklichkeit... Mit ihrer realen Genauigkeit und ihrer ausdrücklichen Beschränkung auf die soziale Sphäre intersubjektiver Beziehungen innerhalb der heutigen Industriegesellschaft kommt sie oft einem neuen Realismus sehr nahe, wenngleich in einem anderen, weniger metaphysischen und sozialhistorischen Sinne, als dieser Ausdruck in einigen theoretischen Texten Robbe-Grilletts verwendet wird. Der ihm zugrundeliegende Unterton ist nämlich nicht das gelassene Desinteresse des reinen Anblicks, welches sich bereits jenseits alles "menschlichen, allzu menschlichen" befindet, sondern soziale und moralische Sensibilität, die zwischen der scheinbar heidnischen Zufriedenheit am sinnlichen, vollen Menschenleben und der Empfindung eines schmerzenden Dualismus, eines fast romantischen Leidens und von Tragizität hin und herpendelt, was natürlich Robbe-Grillet weder kennt, noch bereit wäre zu akzeptieren.

Hier müssen wir Janko Kos verlassen. Prosa ist regelmäßig nur dort lebendig, wo sie sich nicht an ästhetische Normen hält. Ansonsten ist sie tote und abstrakte Struktur. Šeligos literarische Praxis ist "metaphysisch". Dennoch ist sie in der Tat sehr weit entfernt von Robbe-Grilletts *Anthropotheismus*, den Janko Kos in seiner Theorie mit Recht aufgefunden hat. Der schmerzhaft Dualismus senkt sich nicht nur hinein zwischen die literarische Autonomie und konkrete soziale Erfahrung, sondern auch zwischen die Tragik der metaphysischen Spaltung von Existenz und Wesen, zwischen dieses hinkende Leben und dem Ewigen, dem wir uns nur manchmal nähern können, bis zu einem naheliegenden, mitklingenden Laut. Schließlich würde das Eintauchen in das "immanent" Soziale ohne die Metaphysik gerade bei Šeligo einen Erfolg der Theorie des neuen Romans bedeuten, denn es verschlösse geradezu endgültig den Weg in jederlei Humanismus, die Tragödie würde wegen der Aufhebung der Klassenunterschiede verschwinden und die Menschen würden damit zu sozialen Dingen werden. Es ginge nur noch um eine Variante bei der Auswahl von Dingen. Dies ist natürlich nicht geschehen und Šeligo verbarg seine heimliche metaphysische Sehnsucht schamhaft hinter den ästhetischen Beschreibungen einer Reihe von Jahren. Wenigstens vor dieser Lektüre, der es nicht gelang, in seinen ausgefeilten Sätzen das leidenschaftliche Suchen dieser ersten und ursprünglichen Welt wiederzufinden, dieser Absenz und Leere Agates, des Jungen in Februar, in Kamen und allen anderen Arbeiten, die sich immer weiter verwandeln, damit sie nicht vor den Hintergrund des Nichts gestellt sind und nicht den universalen Laut ersehnen. Aber dies deckte er etwas später auf, ganz sicher

und auf jeden Fall dann, als Timorej seine Violine kaufte. Als aus ihr der erste Ton erklang, da offenbarte dieser die Sehnsucht nach diesem anderen Menschen, der in Kamen noch verborgen war, der gerne unter den richtigen Steinen gewilt hätte, im Berg, um nicht so anthropozentrisch desinteressiert zu sein und in dem verlassenen Jungen in dem Unglück in Februar, der wartet, daß der tote Herr wieder lebendig wird und ihn rettet. Die Gefühle haben begonnen, in die reine und kalte Welt der Dinge vorzudringen. In der Prosa begannen sich Skizzen einzunisten und aus den Geschichten über die Berufswelt entstanden Legenden. Das Präsens verging im Präteritum und es entstand Geschichte. Es kamen asketische Metaphern zum Vorschein. Die Poetik des neuen Romans wurde literarischer Stil und war nicht mehr das Ziel. Šeligo begann eine andere Prosa zu schreiben. Die Literatur wurde apokryph. Es erschien der Band *Molčanja*.

Was sagt die Literaturkritik zu den *Molčanja*? Andrej Inkret schrieb das folgende: *Ständig ist in einem nicht greifbaren Bild ein gespannter dramatischer Akt vor uns, eine fatale Situation, in der mit unerbittlicher und kaum erträglicher Dichte menschlicher Raum und menschliche Zeit zusammengeschrumpft sind: es ist das dunkle sehnsüchtige Verlangen nach der anderen, der irrealen aber notwendigen Seite der Welt, der Wunsch nach all dem, was sich ganz von selbst ins Nichts verliert, die Erkenntnis, daß es keine Möglichkeit des Ausstiegs gibt, sei die Welt auch noch so bösartig – das Bild der menschlichen, unaussprechlichen "Heiligkeit", die gerade darin liegt, daß er seine Wunde und die Wunde der Welt kennt und sie als Zeichen und Abdruck der einzig möglichen Wirklichkeit seines Menschseins annimmt. Klar ist es also, daß Šeligos legendäre Apologien in den "Molčanja" apokryphe Texte sind, die in keinem Sinne arbiträr sein können. Apokryph – das bedeutet, daß sie keinesfalls Quelle einer Offenbarung oder Wirklichkeit sein können, die ihre subjektive, autorspezifische, ihre literarische und sprachliche Immanenz überschreiten könnte. Es sind also nicht nur Texte, "die man lesen muß", sie sind als Legenden auch Erzählungen von Wundern, Erfindungen (fictions) oder wundersame Geschichten – also Literatur von außergewöhnlicher Gestalt.*

Die Wörter, die die Dinge beschrieben haben, sind jetzt vollends zu einer Literatur der Wörter geworden. Wenn aber das Wort zu einer Literatur der verlorenen Illusionen zurückkehrt, um noch einmal irgendwann die Welt bis zur reinen Sache des Reismus reinigen zu können, dann will es vielleicht die Literatur bis hin zu ihrem Anfang reinigen. Die apokryphen Legenden sind zwar noch kein Großer Text, der am Anfang aller Texte stünde und der die erste Legende darstellt, aber man hat schon begonnen, danach zu suchen. Sie sind wirklich keine echte Quelle göttlicher Offenbarung, aber sie stehen schon ganz dort in der Nähe. Vielleicht wird irgend ein glanzvoller Satz in

den apokryphen Schriften dann doch aus einer großen kanonischen Handschrift dorthin gekommen sein. Denn der Schriftsteller, der die seichte ideologische Instrumentierung der Literatur aus einer schöpferischen Sendung heraus abgelehnt hat, wird niemals davon ablassen, die Ursprünglichkeit des Großen Textes zu suchen, der die Welt vom dunklen Nichts trennt. Vielleicht nur symbolisch, vielleicht auch nur in dichterischer Erfindung, aber doch in der großen Analogie mit dem grundlegenden Unternehmen selbst. Vielleicht liegt die menschliche "Heiligkeit" nicht gerade darin, daß sie unrettbar immanent ist. Es gibt schwache Zeichen dafür, schwache und wenig überzeugende. Sozusagen sind es nur apokryphe. Deshalb kann auch jede Nachahmung des Schaffens nur apokryph sein. Aber wenn wir schon vom Apokryphen sprechen, dann kann es sein, daß es irgendwo auch etwas kanonisches gibt. Irgendwo muß ja diese Schlange sein, die es uns zurückbringt.

4.

Mit kurzer Prosa ist die Poetik Rudi Šeligos einen langen Weg gegangen. Von Kamen bis zu Spomin. Von der Literatur über die Dinge ohne Erinnerung bis zum Schreiben der Erinnerung an Menschen. Von den Grundsätzen des neuen Romans bis zum Kanon alter Handschriften. Von der Negation der Geschichte in der Welt der simultanen Erzählung bis zur Retrospektive historischer Apokryphen.

Vom nicht einzuholenden Präsens gelangte er zum edlen Präteritum. Aus der Entropie der Gegenstände zum Anthropismus des Menschen. Eidetische Bilder haben begonnen, sich zu bewegen. Das Wort, das unverrückbar im Jetzt gestanden ist, hat begonnen, in der Vergangenheit seinen Anfang zu suchen. Die Šeligos Prosa zugrundeliegende Wissenschaft ist nicht mehr die eidetische Statik. Es beginnt die Dynamik der Geschichte.

Der Weg zum durchscheinenden Ton hat die Prosa Šeligos in den unendlichen Raum der Harmonien geführt. Der hohe einsame Ton der Violine, irgendwo bei der e-Saite, ist in das Streichquartett in f-Dur übergegangen. Jener Einzige Laut des Wortes, welches so vollkommen war, wie die Sache, hat begonnen, nach der vollendeten Harmonie des Großen Textes zu suchen.