

Mut zum „Offenlegen und Zuhöregeben“

Ivan Slamnigs *Bolja polovica hrabrosti*

Öffentlichkeit und Angst. Affirmationsdrang und Mut

Seit der Emergenz der Politik in der archaischen Polis und der damit einhergehenden Zweiteilung des Sozialen in Privatsphäre und Öffentlichkeit war immer ein gewisser Mut erforderlich, um aus dem privaten Bereich der Familie und des bloßen Lebens in den öffentlichen Raum der Politik hinauszutreten:

Der Mut, den wir heute als unerlässlich für einen Helden empfinden, gehört bereits, auch wenn er kein heroischer Mut in unserem Sinne ist, zum Handeln und Sprechen als solchen, nämlich zu der Initiative, die wir ergreifen müssen, um uns auf irgendeine Weise in die Welt einzuschalten und in ihr die uns eigene Geschichte zu beginnen. Dieser Mut entspringt keineswegs notwendigerweise oder primär der Bereitschaft, für ein Getanes Konsequenzen auf sich zu nehmen; des Mutes und sogar einer gewissen Kühnheit bedarf es bereits, wenn einer sich entschließt, die Schwelle seines Hauses, den Privatbereich der Verborgenheit, zu überschreiten, um zu zeigen, wer er eigentlich ist, also sich selbst zu exponieren. (Arendt 2002, 232)

Die Literatur, die im 18. Jh. die Herausbildung einer modernen Öffentlichkeit mitsamt der Verbreiterung von Leserschichten und Vertiefung von Privat- und Intimsphäre begünstigte, ist immer an der Schnittstelle zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit angesiedelt geblieben. So wie jeder Austritt des Menschen (*man*, Sennett 1986, 44) aus seinem Privatraum in den öffentlichen Raum, wo man mit den Augen der Öffentlichkeit genau beobachtet wird, diesen Menschen notwendigerweise zum Bürger macht (*citizen*, ebd.), so wird auch der geschriebene Text erst dann zur Literatur, wenn er veröffentlicht wird.

Wegen ihrer Teilnahme am öffentlichen Leben ist die Literatur demnach auch immer politisch – und zwar wegen der Möglichkeit, sich auf die Polis oder Gemeinschaft auszuwirken.

Es hat daher keinen Sinn, von einem Engagement der Dichtung zu sprechen. Die Schriftsteller haben es hingegen mit Bedeutungen zu tun. Sie benützen die Wörter wie Instrumente der Kommunikation und sind dadurch, ob sie es wollen oder nicht, engagiert in der Aufgabe der Herstellung einer gemeinsamen Welt. (Rancière 2008a, 16)

Interpretatorische Vereinnahmung des Textes

Von diesen Prämissen ausgehend wird hier eine Analyse des Romans *Bolja polovica hrabrosti* (*Die bessere Hälfte des Muts*) des kroatischen Autors Ivan Slamnig (1930-2001) vorgeschlagen, die politische Aspekte seines einzigen längeren Prosatextes beleuchten soll. Die Interpretationsgeschichte dieses im Jahre 1972 erschienenen Romans durchlief drei Phasen: Aleksandar Flakers Zuordnung von *Bolja polovica hrabrosti* zum Modell der Jeans-Prosa hat das Verständnis dieses Textes am stärksten geprägt (Flaker 1975); weitere Interpretationsmöglichkeiten ergaben sich aus der Frage nach dem Verhältnis von Moderne und Postmoderne (Pavličić 1998; Milanja 2003); zuletzt untersuchte man das Zusammenspiel von Tradition und Innovation (Škvorc 2005; Jukić 2006). Dem Problem der (Literatur-)Geschichte geht Tatjana Jukić nach und dekonstruiert es als „nedvojbeno središnji fabularni interes romana“ (383; das „eindeutig zentrale narrative Anliegen des Romans“). Dieses Problem entwächst nämlich der porösen Scheidelinie „između teksta romana (koji uključuje presudopovijesnu pripovijest) i teksta književne povijesti, koji ga pokušava opisati“¹ (ebd.). Während Jukić ihre Lektüre vorrangig auf die Auseinandersetzung des Romans mit der Literaturgeschichte ausgerichtet hat (obwohl auch sie auf den zeithistorischen Kontext der Entstehung und Veröffentlichung des Romans verweist), hat Boris Škvorc *Bolja polovica hrabrosti* in seinem politischen Umfeld betrachtet. Škvorc weist darauf hin, dass die narratologische Komplexität dieses Romans ein Potential geborgen habe für die Interpretationen, die danach fragten, was der Dichter sagen wollte, und als Resultat ein Urteil über eine ganze verlorene Generation fällten, und zwar aus der Perspektive eines

1 „[...] zwischen dem Text des Romans (der eine pseudohistorische Erzählung einschließt) und dem Text der Literaturgeschichte, die ihn zu beschreiben versucht“. [Hier und im Weiteren handelt es sich um Ü.d.A.]

selbstbewussten Individuums, das den Rückzug aus dem sozialistischen Projekt nur verurteilen konnte (so Škvorc 2005, 210). Ebenso waren die innovativen Texte der 50er Jahre naturalisiert in einem politisch vorgegebenen Interpretationskontext einer durch Repressionsmaßnahmen kontrollierten Interpretationsgemeinschaft (211). Es handelt sich dabei um eine schlichte Aneignung des am öffentlichen Leben teilnehmenden Werks durch den Akt der ‚wissenschaftlichen‘ Benennung – d. h. durch die autoritative Verleihung des ‚Namens‘. Vor dem Hintergrund der Ausführungen Jacques Rancières über die Poetik des historiografischen Wissens kann man hierzu Folgendes anmerken:

Selbst die „[Literatur-]Geschichte im üblichen Sinne ist eine Reihe von Ereignissen, die im allgemeinen mit Eigennamen bezeichneten Subjekten zustoßen. [...] Doch eine [Literatur-]Geschichte ist auch, im zweiten Grad, der Bericht von einer Reihe von Ereignissen, die Eigennamen zugeordnet werden.“ (Rancière 1994, 7)

Ivan Slamnig, so Škvorc, sei ein „negator tradicije“ („Ablehner der Tradition“) gewesen, in die er sich zugleich auf eine spezifische, auf den ersten Blick ausschließlich ludistische, zugleich aber wohlerrungene und durchdachte Art und Weise einfüge (Škvorc 2005, 188) und deshalb benennt Škvorc seine ausweichende Schreibweise der politisch bedingten Mechanismen der interpretatorischen Aneignung und Naturalisierung mit „uzmak“ (211; „Rückzug“). Slamnigs junger Held und Ich-Erzähler Flaks bekennt sich tatsächlich gleich zu Anfang des Romans zu einer „igra izbjegavanja, kako se već radi u ovim zgodama“ (Slamnig 1972, 23; „Methode des Ausweichens – wie man es bei solchen Gelegenheiten eben tut“) und beendet die Ich-Erzählung mit den Worten „razuman uzmak – bolja polovica hrabrosti“ (168; „cleverer Rückzug – bessere Hälfte des Muts“).² Im Unterschied zu der von Jukić vorgelegten Lektüre, die in Flaks eine unmündige Figur sieht, die überlistet wurde und die als ein junges Element durch die Manipulation der Erzählerin Matilda in das vermeintliche, aber operable Erbe der lokalen Literatur einwächst (vgl. Jukić 2006, 377), und auch im Unterschied zu der Interpretation Škvorcs, der Flaks’ Rückzug als eine eingeschüchterte „Flucht“ („bijeg“) vor der angenommen gewissen und politisch veranlassten interpretatorischen Vereinnahmung (Škvorc 2005, 212) liest, wird hier der Rückzug als

2 Zitiert wird nach der kroatischen Erstausgabe: Slamnig, Ivan: *Bolja polovica hrabrosti*, Zagreb 1972.

eine aktive und ‚clevere‘ Weltflucht gedeutet, die darin besteht, durch Selbstzensur einer einseitigen politischen Naturalisierung entgehen zu können, um doch (und gerade) durch diese Distanz von der Politik politisch zu bleiben.

Passive Weltlosigkeit und aktive Weltflucht

Der Alltag des Ich-Erzählers Flaks, der sich der erwähnten „Methode des Ausweichens“ (Slamnig 1972, 23) behilft, setzt sich aus müßigem Herumtreiben mit der Clique, schriftstellerischer Tätigkeit und Bemühungen um die Dissertation über kroatische Literatur- und Alltagssprache des 19. Jhs. zusammen. Durch die Schulkameradin Zita begegnet er ihrer ledigen, ‚altjüngferlichen‘ Tante Matilda, die in ihrem Zuhause Literatur als Hobby betreibt, und auf deren Bitte er, obwohl anfangs unwillig, einem eigenartigen Textaustausch zustimmt. Die Tante reicht Flaks Folgen einer von ihr geschriebenen Erzählung ein, die den Handlungsverlauf des Romans regelmäßig unterbrechen. Der Handlungsstrang dieser eingebetteten Erzählung ist in das 19. Jahrhundert verortet und nach dem Modell der kroatischen Prosa des 19. Jahrhunderts, die einen wesentlichen Teil der kroatischen Nationsbildung ausmachte und den westeuropäischen Vorbildern im Wesentlichen hinterherhinkte, angefertigt. Gegenüber dem jungen Schriftsteller entpuppt sich Matildas private Freizeitbeschäftigung als eine weltlose Wiederholungstätigkeit. Es besteht daher ein erheblicher Unterschied zwischen ihrer passiven literarischen Weltlosigkeit und der aktiven Weltflucht Flaks’ am Ende des Romans.

Flaks als Repräsentant der jungen Generation und typischer Vertreter der Jeans-Prosa beschreibt, wie er sich mit seinen ersten Veröffentlichungen in Szene gesetzt hat: „Čeznuo sam za tim da mi pjesma bude objavljena, točnije, da počnem objavljivati, pa sam tu i napisao tako da upali.“³ (Slamnig 1972, 14) Um *was für eine* Literatur es sich dabei handelte, erfährt der Leser nicht. Es wird lediglich bemerkt, *wie* d. h. dank welchem Kunstgriff diese Literatur das Licht der Öffentlichkeit erblickt hat. Der eklatante Unterschied zwischen Tante Matilda und Flaks macht sich also gleich in ihrem ersten Gespräch bemerkbar. Auf die Frage, ob sie schon etwas veröffentlicht hat, antwortet die Tante, dass ihr das Publizieren nicht wichtig ist, sondern die Arbeit am Text selbst. Sie ist an keiner literarischen Öffentlichkeit interessiert:

³ „Ich wünschte es mir, dass mein Gedicht veröffentlicht wird, dass ich zu publizieren beginne, so dass ich auch dieses Gedicht so geschrieben habe, damit es glatt geht.“

- Jeste li što objavili?
- Nisam.
- Mislite li što objaviti?
- Tetu štampanje ne interesira – reče Anita.
- To mi je indiferentno. Zabavlja me sam posao, sastavljanje teksta, ali ne želim ništa svijetu reći, neku novu misao, ili pak nešto od svoga vlastitog iskustva, nešto o sebi.⁴ (29-30)

Wenn Flaks behauptet, das erste veröffentlichte Gedicht so verfasst zu haben, damit es „glatt geht“, fügt er noch hinzu: „Ali svejedno sam se u onaj trenutak nelagodno osjetio – kao da gubim djevičanstvo.“⁵ (14) Dieselbe Unbehaglichkeit verspürt der Ich-Erzähler auch in der Anwesenheit der Tante, die anscheinend „sve one Josipe Eugene Tomiče i Draženoviće, *Turke pod Siskom* i *Pavle Šegote*“⁶ (29) gelesen hatte, alles Literatur des 19. Jahrhunderts, von der er sich nicht gerade angetan fühlt, aber der er offensichtlich Respekt zollt und allmählich Interesse entgegenbringt.

Wenn sie von diesem ambivalenten Verhältnis Flaks' zur literarischen und allgemein kulturellen Tradition der Muttersprache spricht, für die Matildas Schreiben steht, dann assoziiert Tatjana Jukić die Muttersprache mit der Gebärmutter (Jukić 2006, 374). Und um sich von dieser Gebärmutter und der Tradition loszureißen, um aus der dem Uterus in die weite Welt hinauszuschlüpfen, ist der gleiche Mut erforderlich, den man braucht, wenn man als Erwachsener seinen eigenen Körper und seine eigene Meinung in der Öffentlichkeit exponiert:

Im einen wie im anderen Fall ist eine offenlegende Gebärde vonnöten, ein Sieg über die Atemnot, ein Nachvorgehen, ein Herausstellen, ein Offenlegen und Zuhöregeben, ein Opfer an Heimlichkeit zugunsten von Öffentlichkeit, ein Verzicht auf Privatnacht und -nebel zum Vorteil eines Aufklarens unter gemeinsamen Himmeln. (Sloterdijk 1988, 20)

4 „– Haben Sie etwas davon veröffentlicht?“

– Nein, habe ich nicht.

– Möchten Sie es?

– Daran ist die Tante nicht interessiert – sagte Anita.

– Es ist mir gleich. Was mir Freude bereitet, ist die Arbeit selbst, das Verfassen des Textes, aber eigentlich möchte ich der Welt nichts sagen, keinen neuen Gedanken kundgeben, auch nichts aus meiner eigenen Erfahrung, nichts über mich selbst.“

5 „Trotzdem war es mir in jenem Moment unheimlich zumute – als ob ich meine Jungfräulichkeit verlieren würde.“

6 „all die Josip Eugen Tomičs und Draženovićs, *Türken vor Sisaks* und *Pavao Šegotas*“.

Interessanterweise ist der Eintritt in das Haus der Tante mit demselben Unbehagen begleitet wie das Heraustreten an die Öffentlichkeit. Wie stark die Schwelle zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit von Flaks empfunden wird, besagt sein erster Eindruck von Matildas Wohnstätte. Wenn er nämlich mit der ehemaligen Schulfreundin die Wohnung der Tante betritt, riecht er „miris staroga drva“ („den Geruch des alten Holzes“) und schreitet durch „uski hodnik“ („den engen Flur“) in „drugi svijet“ (Slamnig 1972, 22; „eine andere Welt“). Die viel ältere Tante steht nämlich für jene literarischen Traditionalisten, die sein Erscheinen „unter gemeinsamen Himmeln“ (Sloterdijk 1988, 20) wohlmöglich mit Misstrauen sehen würden:

Mesnička je zbog nečega čudno djelovala na mene [...] malo me bilo strah toga efekta [...] imao sam uvijek tremu. [...] Prije nego što bih počeo razgovarati s tetom, osjećao sam se pomalo kao pred ispitom, neugodno mi je bilo što se od meine očekuje da nešto kažem.⁷ (Slamnig 1972, 100-101)

Daher heißt es für ihn, in die Öffentlichkeit hinauszutreten, wenn er sich eigentlich nur in den wohl behüteten privaten Raum einer älteren und altmodischen Dame hineinwagt, um sich mit der Tradition der Nationalliteratur auseinanderzusetzen. Außerdem ist der ‚private‘ Raum der Nationalliteratur leichter zu betreten und zu erobern, wenn Tante Matilda nicht da ist. Dann nimmt auch der Innenraum völlig andere Konturen an:

Kuća je sad drugačije izgledala, glavno osvjetljeno mjesto bila je kuhinja, a sve je drugo bilo u polutami i nekako običnije. Upalila je štelampu u dnevnom boravku, a onda sam za njom krenuo u dosta veliku i uspješno moderniziranu kuhinju. [...] Osjetio sam stanovito olakšanje.⁸ (100-101)

7 „Aus irgendeinem Grund mutete mich die Mesnička Straße seltsam an [...] ich hatte etwas Angst vor diesem Effekt [...] ich hatte immer Lampenfieber. [...] Bevor ich mit der Tante zu reden anfing, fühlte ich mich ein bisschen wie vor der Prüfung. Es war mir peinlich, dass man von mir erwartet, etwas zu sagen.“

8 „Das Haus sah jetzt anders aus. Der Hauptraum war nun die Küche, die beleuchtet war, während sich alles andere in einem Halbdunkel befand und irgendwie gewöhnlicher aussah. Sie [Anita] hat die Lampe im Wohnzimmer angedreht, wonach ich ihr in die ziemlich große und gelungen modernisierte Küche folgte. [...] Ich verspürte eine gewisse Erleichterung.“

Heimischwerden in der Nationalliteratur

Würde man der phänomenologisch begründeten Erzähltheorie Paul Ricœurs folgen, könnte man annehmen, dass für den Erzähler Flaks „die Praxis der Erzählung in einem Gedankenexperiment besteht, durch das wir versuchen, in Welten heimisch zu werden, die uns fremd sind“ (Ricœur 1999, 399). Da Matildas Welt des 19. Jahrhunderts Flaks als fremd erscheint, er aber mit ihr doch den Dialog wagt – sei es wegen Zita, seiner Schulfreundin, sei es aus dem Bedürfnis, sich als jünger Autor mit dieser überwältigenden Tradition auseinanderzusetzen –, stellt sein Versuch, in der Nationalliteratur heimisch zu werden, ohne dabei auf die ästhetische Neuheit, die er mitbringt, verzichten zu wollen, unbedingt ein janusköpfiges Gedankenexperiment dar.

Sich in die Welt der Nationalliteratur hinaus- und in die Privatsphäre der Tante hineinzuwagen, ist immer eine individuelle Aktion. Obwohl durch die Clique unterstützt, muss Flaks seinen Auftritt/Eintritt alleine unternehmen. So behauptet er: „U kuću se ide jedan po jedan, je li? Klapa mora ostati vani.“⁹ (Slamnjig 1972, 21) Mit der Individualisierung des Autonomiegebots steigt auch die individuelle Verantwortung, womit Flaks allerdings einige Probleme hat. Erstens vermag er nicht einmal vor Freunden offen und spontan aufzutreten, so dass er an einer Stelle stotternd behauptet: „Ja sam htio ... htio sam ... reći ... nešto nije u redu ... u vezi s preuzimanjem odgovornosti.“¹⁰ (13) Zweitens zeigt sich Flaks auch Anita gegenüber ängstlich, v. a. bezüglich möglicher Risiken ihrer Beziehung:

- Pa čega se bojiš?
- Čega se bojim? – Nisam čovjek za kojega bi se isplatilo vezati.
- Da kažemo: nisi čovjek koji bi se htio vezati. Nešto preciznije: bojiš se toga kao vraga.
- Pa, da – izgovorim zatečeno.¹¹ (145)

Der Erzähler, der seine Geschichte mit dem Satz einleitet „Odlučio sam da se zaustavim i da se smirim“¹² (5), vermutet, dass die Tante auf

9 „In das Haus kommt jeder für sich, nicht? Die Clique muss draußen bleiben.“

10 „Und wenn ich zu Worte kam, wusste ich nie, wie ich mich ausdrücken sollte. [...] Ich wollte ... wollte ... sagen ... es stimmt etwas nicht ... mit der Verantwortungsübernahme.“

11 „– Wovor hast du denn Angst?

– Wovor ich Angst habe? – Es lohnt sich nicht, sich mit einem Menschen wie mir einzulassen.

– Nennen wir es beim Namen: Du bist kein Mensch, der sich mit jemandem einlassen möchte. Genauer gesagt: Das versetzt dich in Teufelsangst.

– Na ja – sagte ich betroffen.“

12 „Ich habe mich entschlossen, stillzuhalten und zur Ruhe zu kommen.“

seinen (möglichst positiven) Kommentar ihrer Texte zählt. Die Tante, so befürchtet es Flaks, erwartet von ihm die Kohärenz der ontologisch begründeten *Selbigkeit* (fr. *mêmeté*, lat. *idem*, engl. *sameness*; Ricœur 1996, 144), deren Ankerpunkt der *Charakter* ist und die nach der Antwort auf die substanzielle Frage „was?“ sucht, mit der sprachtheoretisch fundierten *Selbtheit* (fr. *ipséité*, lat. *ipse*, engl. *selfhood*; ebd.), deren Ankerpunkt die *Selbstbehauptung* (durch das gehaltene Wort, Versprechen) ist und die von der Frage nach dem „wer?“ ausgeht. Während uns der Charakter ermöglicht, eine Person zu identifizieren und später wieder zu erkennen, trägt der Begriff der Selbstbehauptung eine ethische Bedeutung mit sich, die aber bei Flaks von vornherein unterhöhlt ist. Nach dem Entschluss, stillzuhalten und zur Ruhe zu kommen, verwickelt er sich unerwarteterweise in eine äußerst unruhige Geschichte mit ungewissem Ausgang, in der er sein eigenes Handeln als mit Endzweckgedanken durchsetzt und daher verunreinigt betrachtet:

Osjećao sam da sam učinio krivu stvar, da sam se ubacio gdje me ne treba. [...] I onda, ušao sam u kuću proklamiravši druge razloge, ne zavodjenje. Nije li i tu moment prijevera? Ali prijevera spada u ljubavnu igru, zar ne?¹³ (103)

Ricœurs Frage nach dem „mir“ („Wer bin ich, der ich so wankelmütig bin, daß Du *trotzdem* auf mich zählst?“; Ricœur 1996, 205) findet somit ihre Antwort in der folgenden Feststellung Flaks’: „Nisam čovjek za kojega bi se isplatilo vezati.“¹⁴ (145) Wenn sich nach Ricœur im Versprechen die *Selbtheit* von der *Selbigkeit* befreien und ihre Verankerung alleinig im gehaltenen Wort finden würde (in jenem „ich bleibe dabei“; Ricœur 1996, 154), dann hieße der eben zitierte Satz bereits die Ankündigung der am Ende des Romans geäußerten Absage an die im Versprechen verankerte Selbstbehauptung. Dort, im letzten Brief an Tante Matilda, kommentiert Flaks die abschließende Folge ihrer Erzählung und verabschiedet sich von ihr auf Nimmerwiedersehen. Den eigenen Rückzug und den Abschied von der Tante, die ihn mit ihren Texten angeblich zu verführen versuchte, deutet Flaks als „bolja polovica hrabrosti“ (Slamnig 1972, 168). Darauf bricht er seine Ich-Erzählung abrupt ab. Sein Mut besteht also darin, sich

13 „Ich hatte das Gefühl, etwas Falsches getan zu haben, dass ich mich da hineingeschmeichelt habe, wo ich nicht hingehöre. [...] Und dann, das Haus habe ich betreten mit anderen Vorsätzen, nicht um der Verführung willen. Ist das nicht Betrug? Aber Betrug gehört zum Liebesspiel, nicht?“

14 „Es lohnt sich nicht, sich mit einem Menschen wie mir einzulassen.“

genügend exponiert und den Dialog gewagt zu haben, aber nur bis zur Grenze, von der er sich unbehelligt zurückziehen konnte. Somit setzte er sein Ich erfolgreich in Szene, aber er blieb doch nicht *dabei*, denn er hat die Verantwortung für sein Handeln nicht übernommen.

Die poststrukturalistische Erzähltheorie hat sich von einer phänomenologisch begründeten *Selbstheit* auf radikale Art und Weise verabschiedet, so dass der Tod des Autors im 20. Jahrhundert ungefähr denselben Umbruch wie der Tod Gottes im späten 19. Jahrhundert darstellte (Burke 1992, 22). Im Folgenden wird versucht, einen Ausgleich zwischen der phänomenologischen Selbstbehauptung durch den Sprechakt und der poststrukturalistischen Auslöschung des Autors zu finden: „Now that the author is dead, now that the lesson has been learned, let us return the author to our circle as a guest whose past transgressions have been forgiven but not entirely forgotten.“ (Burke 1992, 29) Entgegen also der postmodernen „declaration of authorial departure“ (7) wird im Folgenden den letzten Worten des Romans treu geblieben („razuman uzmak – bolja polovica hrabrosti“) und der Rückzug nicht als Feigheit oder Verschwinden in der allmächtigen, metaphysisch überdimensionierten Sprache gedeutet, sondern als eine beabsichtigte Tat sowohl des Erzählers/Protagonisten als auch der Autorinstanz. Und diese Autorinstanz, Prosaschriftsteller oder Romancier, vertreibt, so Bachtin,

die fremden Intentionen nicht aus der rededifferenzierten Sprache seiner Werke, er zerstört diejenigen sozioideologischen Horizonte (die großen und kleinen Welten) nicht, die sich hinter den Sprachen der Redevielfalt auftun, er integriert sie in sein Werk. Der Prosaschriftsteller verwendet Wörter, die bereits mit fremden sozialen Intentionen besetzt sind, und zwingt sie, seinen eigenen, neuen Intentionen, einem zweiten Herrn, zu dienen. (Bachtin 1989, 190-191)

Fremde Intentionen und Verweise auf einen sozioideologischen Hintergrund, mit dem die Sprache der im Roman handelnden Figuren besetzt ist, bilden eine wichtige, aber bisher unerörterte Bedeutungsschicht von *Bolja polovica hrabrosti*, auf die unten eingegangen wird.

Pragmatik des Ästhetischen

Die wohl mutigste Figur der Weltliteratur ist Bertolt Brechts Mutter Courage. Rückblickend, so Rancière, kann man feststellen:

Was das Publikum von dieser Mutter Courage lernen muss, die nichts lernt, ist nicht, das Nichtwissen durch ein Wissen zu ersetzen, sondern dieses Wissen, das es mit der Heldin teilt, zu *beurteilen*: das Wissen, das sehr wohl über die ‚objektiven Umstände‘ dieser Welt am Laufenden ist, aber blind gegenüber der Möglichkeit, eine andere zu wollen und zu verwirklichen, in der die Kinder wichtiger sind als die Geschäfte. (Rancière 2008a, 146)

Mutter Courage ist eine Heldin, die ausschließlich an dem Vorrang der Befriedigung der ökonomischen Bedürfnisse festhält, und nicht an moralischen Grundsätzen. Nun soll die Analyse einer Schriftstellerfigur, die nichts veröffentlichen würde, „a da ne bih pomišljao da ću za to dobiti novac“ (Slamnig 1972, 30; „wenn daraus kein Geld zu ziehen wäre“), mit einigen Thesen Jacques Rancières verwoben werden. In den Texten *Die Aufteilung des Sinnlichen* und *Ist Kunst widerständig?* unterscheidet Rancière streng zwischen drei *Regimes* der Kunst: dem ethischen, mimetischen und ästhetischen (Rancière 2004, 22; 2008b, 40-41). Im ethischen Regime werden „die Tätigkeiten, die wir die Künste nennen, nicht als autonome verstanden“, weil sie „direkt an die Seinsweisen einer Gemeinschaft assimiliert werden“ (Tänze und Rituale als Therapeutik, Poesie als Erziehung, Theater als öffentliche Festlichkeit). Das mimetische Regime bestimmt die „Regeln der Produktion der Künste (der poiesis)“, die mit den „Regeln der menschlichen Sinnlichkeit (der aisthesis)“ übereinstimmen müssen. Das dritte Regime, das Rancière das „ästhetische“ nennt, setzt keine solche Hierarchien voraus: „Es gibt keinen Zusammenhang mehr zwischen einer künstlerischen Normativität und einer hierarchischen Aufteilung des Sinnlichen.“ (Rancière 2008b, 41) Das Ereignis (in) der Kunst – so die Ausführungen im genannten Text – wird vom Genie angeleitet, das sich durch die „Nichtmenschlichkeit“ auszeichnet, weil es „etwas zu Starkes erlebt [hat], etwas Unerträgliches, eine Erfahrung der ersten Natur, der nichtmenschlichen Natur, von der [es] mit ‚geröteten Augen‘ und an seinem Fleisch gezeichnet zurückkehrt“ (29). In dem Aufsatzband *Die Politik der Literatur* findet aber das ästhetische Ereignis noch immer zwischen den Zeilen statt: Im oben zitierten Brecht-Essay kommt das Neue beispielsweise nicht durch einen radikalen Bruch mit dem ethischen und mimetischen Regime zustande,

sondern mittels pragmatischer Fähigkeit eines Aushandelns von Kompromissen, womit das Neue clever durch die Hintertür eingeführt werden muss. Brechts Kühnheit besteht nämlich in dem Kunstgriff, mit dem er die DDR-Orthodoxie ausgespielt hat: „Brecht überrascht die Orthodoxie an dem Glied der Kette, das das stärkste zu sein scheint, das Primat der Befriedigung der ökonomischen Bedürfnisse.“ (Rancière 2008a, 151)

„Urteilsspruch“

Den bisherigen Interpretationen ist die Tatsache entgangen, dass der Roman ursprünglich *Pravorijek* (Urteilsspruch) heißen sollte. Der Titel ist einerseits dem juristischen Vokabular zuzuordnen und stellt einen direkten Hinweis auf Rechtsverbindlichkeit dar, andererseits wird er im Buch ausdrücklich mit dem Problem der hinterlistigen Verführung als Betrug in Zusammenhang gebracht: „Ali prijevera spada u ljubavnu igru, zar ne?“¹⁵ (Slamnig 1972, 103) Die Verführung spielt im Roman eine entscheidende Rolle. Flaks stellt fest, dass die Tante mit ihren Texten versucht hat, ihn zu verführen. Er hat ihre Annäherungsversuche „proklamiravši druge razloge“ (103; „mit anderen Vorsätzen“) hingenommen, um nämlich den notwendigen Dialog mit der einheimischen Literaturtradition einzugehen. Als ihn das Gefühl beschleicht, die Tante könnte tatsächlich auf seine Zuneigung hoffen, und ihre Texte wären für sie das Mittel, den Kontakt herzustellen, stellt er fest, dass das Liebesspiel zu weit gegangen ist.

An einer anderen, mit dem sonstigen Handlungsverlauf anscheinend wenig zusammenhängenden Episode kann veranschaulicht werden, wie sehr Flaks darum besorgt ist, dass seine wahren Absichten nicht entdeckt werden. In dieser Episode unterhält er sich mit einem Freund namens Forko. Sie beobachten ein Pärchen, das am Tisch nebenan sitzt. Forko behauptet, dass der Mann sich „ljubezan, nesebičan“ („freundlich, uneigennützig“) stellt, wobei er die Frau „želi zavesti i onda je se što prijje riješiti“ (125; „nur verführen und darauf so schnell wie möglich loswerden möchte“). Das Beobachten des Paares mündet in eine von Forko aufgestellte Theorie der individuellen Emanzipation, die er mit einer aus *Science-Fiction* gespeisten Vorstellung erweitert: Der Verführer, der um Anerkennung kämpft, sei ein reines Individuum, das eigentlich keinen brauche, und sei einem außerirdischen Zentrum verpflichtet, welches Individuen wie ihn auf die Erde aussende. So seien die Menschen von innen kolonisiert: Jeder trage ein Wesen aus dem weiten Weltraum in sich und

15 „Aber Betrug gehört zum Liebesspiel, nicht?“

die Verhältnisse, welche die Menschen zwischen sich zu sehen glauben, seien nur ein Spiel. Außerdem sitze, so Forko, in jedem Menschen ein Fremder, der einem höheren Prinzip gehorche, und dieses höhere Prinzip formuliert er folgendermaßen:

[...] *svatko* hoće biti *netko*, *svatko* objeručke prihvaća to da je osoba, molim lijepo, *svatko* je u tom smislu presretan da preuzme zadatak, ali mrdanja nema, time odmah preuzima i odgovornost, jer je kao gladan vuk skočio na to da ima slobodnu volju.¹⁶ (129)

Aber in dem Moment, wo Forko auch Flaks der Verstellung beschuldigt, trifft er direkt Flaks' Nerv:

Lecnuo sam se. Kad je to izgovorio, najednom sam počeo osjećati u samom sebi drugu, tajanstvenu, ekstrateritorijalnu osobu, i zbog toga sam se osjetio kriv i ugrožen, razotkriven.¹⁷ (126)

Den Protagonisten und den Erzähler Flaks, der in sich eine „tajanstvenu, ekstrateritorijalnu osobu“ trägt, begleitet diese Angst, bloßgestellt und entlarvt zu werden, denn seine Absichten sind offenbar nicht ehrlich. Sein Handeln ist von Endzwecken veranlasst: Als Protagonist will er eine unverbindliche Affäre mit Anita eingehen, und als Erzähler die Tante dazu ausnutzen, sich durch den Dialog mit ihr in den Kanon der Nationalliteratur einzuschleichen.

Legitimierung des halbwüchsigen Rauschens als literarischer Sprache: Die Politik der Literatur

Laut Aristoteles sind Menschen diejenigen, die im Besitz des Logos sind, die sprechenden Wesen. Diejenigen hingegen, die nur Geräusche und Stöhnen von sich geben, kann man nicht als der menschlichen Gattung angehörend betrachten (Arendt 2002, 37). Im Bereich der Kunst wiederholt sich diese Aufteilung in diejenigen, die über eine Stimme verfügen und sprechen dürfen, und diejenigen, die der künstlerischen

16 „[...] *jeder* will *jemand* sein, jeder begrüßt es mit beiden Händen, Person zu sein, bitte sehr, jeder ist in diesem Sinne übergücklich, eine Aufgabe übernehmen zu können, aber das ist kein Scherz, damit übernimmt er auch die Verantwortung, weil er sich wie ein hungriger Wolf darauf festgelegt hat, freien Willen zu haben.“

17 „Mich schauderte. Als er dies gesagt hat, habe ich auf einmal in mir eine andere, geheimnisvolle, außerirdische Person zu spüren begonnen, weshalb ich mich schuldig und wehrlos, ja entblößt fühlte.“

Sprache angeblich unkundig sind („ἀνευ λόγου“, ohne logos; vgl. ebd.), und es ist gerade die Gattung des Romans, der seit Michail Bachtins *Wort im Roman* als einer „künstlerisch organisierten Redevielfalt“ (Bachtin 1989, 157) die Gegenüberstellung und das gegenseitige Herausfordern von einzelnen linguistischen und sozioideologischen Sprachen zuerkannt wird (165). Diese sozioideologische Spannung spiegelt sich in *Bolja polovica hrabrosti* als Opposition zwischen Innovatoren und Traditionalisten, Halbwüchsigen und Erwachsenen (Flaker 1975, 36-50).

Das der Kunst Eigene ist immer „mit einer bestimmten Seinsweise der Gemeinschaft“ (Rancière 2008c, 36) verbunden. Obwohl die Kunst über eine eigene Sphäre der „Raumzeit“ (33), oder den eigenen „Chronotopos“ (vgl. Bachtin 2008) verfügt, kann man sie nicht aus dem Raum des Gemeinsamen, über den Bereich der Kunst Hinausweisenden ausschließen.

Um dem literarischen Missverständnis vorzubeugen, muss Flaks' Kampf um Anerkennung vorsichtig ausgetragen werden. Denn der Kampf um Anerkennung ist „eine Sache des Körpers und der Zählung“ (Rancière 2008a, 57). Um dem negativen Urteil der Tante zu entgehen, entscheidet sich Flaks, zu Ruhe zu kommen und seine Schritte zu bedenken. Auch auf der Ebene der Autorinstanz bemerkt man die Fürsorge für diesen arithmetischen Ausgleich der beiden Erzählebenen, d. h. die Fürsorge für eine neue Art, das Sagbare und das Sichtbare, die Wörter und die Dinge zu verbinden (20). Die Legitimierung des Unlegitimen und Anerkennung des Unanerkannten machen somit den zentralen Bestandteil sowohl literarischer als auch politischer Bestrebungen des Romans aus. Die politischen Bestrebungen werden hier aber nicht auf der politischen Bühne des Staates, sondern in der Literatur geäußert – und genau das ist gemeint, wenn behauptet wird, dass der politische Charakter eines Textes in seiner „Gleichgültigkeit gegenüber jeder bestimmten Politik“ (Rancière 2008c, 51) besteht. Im Weiteren soll auf dieses doppelte „Spiel mit der Politikaftigkeit und der Politiklosigkeit“ (60) eingegangen werden, einen Aspekt, der in den bisherigen Interpretationen ausgeklammert geblieben ist.

An nur einer Stelle im Roman, und zwar in Klammern, findet man eine rätselhafte Figur, den ‚pragmatischen Slamnig‘ wie nebenbei erwähnt: „A nje govih Cerovaca Banskih više i nema, jer je praktični Slamnić – pučanski muž najstarije kćeri – ‚izračunao, da će najbolje biti, ako se imanje dobro među seljake rasproda.‘“¹⁸ (Slamnig 1972, 139). Wer ist dieser pragmatische Slamnić, der nur so beiläufig erwähnt wird? Da

18 „Und Cerovci Banski sind gar nicht mehr da, denn der pragmatische Slamnić – der

es einen solchen Namen normalerweise nicht gibt, kann man von einem Hinweis auf die pragmatische Autorinstanz ausgehen, die einen Roman unterschreibt, in welchem sich das Politische in Klammern befindet und der Mut im rechtzeitigen Rückzug besteht: Slamnić/Slamnig. Es müssen noch die Aspekte dieses pragmatischen Verkaufens des Guts unter den Bauern untersucht werden: So wie der Roman sich aus zwei Erzählsträngen zusammensetzt, so steht auch die Autorinstanz in einem bestimmten Verhältnis zu den Trägern der beiden Erzählstränge.

Es ist kennzeichnend, dass an der Stelle, wo sich Flaks aus dem literarischen Dialog mit Tante Matilda zurückzieht, auch der Roman sein Ende nimmt. Auch wegen der bei Flaks vorherrschenden Ich-Erzählsituation könnte man annehmen, dass die Autorinstanz sich nur auf die Seite des Ich-Erzählers stellt.

Das oben ausgeführte Problem der Verantwortungsübernahme nimmt nämlich klarere Konturen an, wenn man sich auf die literarischen Anfänge Ivan Slamnigs zurückbesinnt. Zum literarischen und allgemein gesellschaftlichen Kontext der 50er Jahre äußerte sich der Autor in einem 1984 gegebenen Interview folgendermaßen:

Odmah neposredno poslije rata postojala je takva vizija književnosti koja služi društvu, dakle koja zapravo podupire tendencije političke, političkog razvoja, to je, naravno, bilo po uzoru na SSSR, danas se govori o angažiranoj i neangažiranoj književnosti, ali da bi se govorilo o dirigiranoj, to je možda vama neobično da je to mogao biti problem. Postojala je vizija, ajde da ne kažemo tu ružnu riječ, dirigirane književnosti, postojala je svakako vizija da bi književnost služila društvenim pokretima i u tom smislu i književnik kao osoba da bi se uklopio u društvenopolitička gibanja.¹⁹ (Slamnig 1984, 180)

Dieses Zitat bekräftigt auch die oben aufgestellte Parallele Flaks-Slamnić-Slamnig: In den 50er Jahren wurden von den jungen Schriftstellern neue

unadelige Mann der ältesten Tochter – ,hat ausgerechnet, dass es am besten wäre, das Gut weise unter die Bauern zu verkaufen.“

19 „Unmittelbar nach dem Krieg herrschte eine Vorstellung von Literatur, die der Gesellschaft dienen sollte, die also politische Tendenzen und politische Entwicklung unterstützen sollte, was natürlich ein aus der UdSSR übernommenes Modell war. Heute spricht man diesbezüglich von der engagierten oder nichtengagierten Literatur, aber von einer dirigierten Literatur zu sprechen, würde sich heutzutage vielleicht verwunderlich ausnehmen. Es gab eine Vorstellung von Literatur, na gut, nennen wir sie nicht unbedingt dirigiert, aber einer Literatur, die den sozialen Bewegungen dienlich sein sollte, und darüber hinaus eine Vision des Schriftstellers als Person, die sich in die gesellschaftlichpolitischen Strömungen einpassen sollte.“

Themen und Ausdrucksweisen bevorzugt, die aus der nachträglichen Perspektive (der 80er Jahre) als selbstverständlich erscheinen, die es aber in den 50er Jahren erst einmal zur Sprache und zur Welt zu bringen galt. Dies betrifft u. a. eine offenere Haltung zur Sexualität, die im Roman ebenso mit Kalkül und absichtlichem Betrug assoziiert wird: „Dečki, idemo se svi prošetati po Gornjem gradu ... a onda pustimo njih da vode svoje gešlehtlihe – hoću reći gešeftlihe gešprehe.“²⁰ (Slamnig 1972, 19)

Über zwei Tatsachen darf man hier nicht hinwegsehen. Erstens ist *Bolja polovica hrabrosti* bestellt worden. Für den Roman hat der Schriftsteller einen Vorschuss bekommen: „Ne bih napisao roman da nije bilo toga. [...] Za dulju prozu potrebna je ekonomska sigurnost.“²¹ (Slamnig 1984, 194) So wie der Ich-Erzähler Flaks musste sich auch der Autor Slamnig über die Erwartungen des Verlags Gedanken machen:

Nisam imao jasnu sliku o kvaliteti, tako da sam se čak bojao da će mi vratiti, da će reći da nisu zadovoljni. Nisam imao sliku hoće li to biti prihvatljivo ili ne, tako da mi je bilo vrlo ugodno kad je roman prihvaćen.²² (Ebd.)

Diese Identifizierung des Autors mit seinem Ich-Erzähler und Protagonisten Flaks, der – wie man dem letzten Zitat entnehmen kann – mit dem Schriftsteller Slamnig selbst einige Ansichten und Befürchtungen teilt, kann man mit dem Bachtin'schen Begriff der *pseudoobjektiven Motivierung* beschreiben, die „eine der Arten versteckter fremder Rede“ (Bachtin 1989, 196) ist:

Allen formalen Merkmalen ist die Motivierung dem Autor zuzuordnen; der Autor solidarisiert sich formal mit ihr, aber genau genommen liegt die Motivierung im subjektiven Horizont einer Person oder der allgemeinen Meinung. (Ebd.)

20 „Jungs, machen wir einen Spaziergang durch die Altstadt ... und dann lassen wir sie, ihre geschlechtlichen, ich meine, geschäftlichen Gespräche führen.“

21 „Ohne diesen Vorschuss hätte ich den Roman nicht geschrieben. [...] Denn für eine längere Prosa ist finanzielle Sicherheit notwendig.“ Ähnliches behauptet oben auch Flaks, wenn er meint, dass er nichts veröffentlichen würde, wenn daraus kein Geld zu ziehen wäre (30).

22 „Ich hatte kein klares Bild von der Qualität, so dass ich es sogar befürchtete, sie würden unzufrieden sein. Ich hatte kein klares Bild davon, ob der Roman befriedigend sein wird oder nicht, so dass ich es als sehr angenehm empfand, als er angenommen wurde.“

Wenn man sich jetzt auf Slamnigs Aussage beruft, nach der „sve su mi proze zapravo monolozi, pa tako i ta“ (Slamnig 1984, 195; „alle meine [seine, I.P.] Prosatexte sind eigentlich Monologe, so auch dieser“), so kann man im Verhältnis der Autorinstanz zu seinen Figuren Flaks und Matilda sogar eine doppelte *pseudoobjektive Motivierung* feststellen: Denn die Vorliebe der Tante für die Tradition der Nationalliteratur gehört zu demselben „Monolog“ (ebd.) wie Flaks’ vermeintliche Abneigung gegen diese Tradition. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die Gedichte *Prosto zrakom ptica leti (Frei fliegt der Vogel in der Luft)* oder *Pjesma Hrvata (Das Gedicht des Kroaten)* von Dimitrije Demeter und *Zrinyi-Frankopan* von August Harambašić nicht von den Figuren in Matildas Erzählung, sondern von Flaks’ Clique auf ihrem Ausflug ins Hinterland von Zagreb gesungen werden (Slamnig 1972, 67). Man darf nicht aus dem Auge verlieren, dass diese Gedichte damals (d.h. in der 50ern und 70ern) wie heute unzweideutig an die nationalen politischen und literarischen Traditionen des 19. Jahrhunderts erinnern.

Um als ästhetisch, d. h. autonom gelten zu können bzw. um im ereignisreichen Jahr 1971/1972 (dem Jahr des sog. Kroatischen Frühlings, als diese Traditionen erneut aufflammten) veröffentlicht werden zu dürfen, hat der Roman eine Absage an die Politik der politischen Parteien geleistet, ohne dabei auf politische Signale verzichtet zu haben. Diese Absage an die Politik ist aber an sich schon eine durchaus politische Stellungnahme. Durch den Roman werden nicht so sehr politische Inhalte („was“) vermittelt, wie die politisch-pragmatische Klugheit und Kühnheit des Ausweichens dargelegt („wie“).

Die Politik dieses Romans ist also zweifach bzw. dreifach: Zunächst bezieht sie eine Durchbrechung der Grenze von Privatsphäre und Öffentlichkeit und die sexuelle Liberalisierung der Literatur mit ein, was in diesem Falle auch die ästhetische Neuheit des Romans ausmacht, weil sie eine Veränderung in der Aufteilung des Sinnlichen impliziert (Rancière 2008b, 41). Die Liberalisierung der Literatur hing damals nämlich eng zusammen mit einer Annäherung der hohen Literatur oder literarischen Traditionen an das gewöhnliche Leben der sie umgebenden Raumzeit und einer Emanzipierung von den literarischen Autoritäten (vgl. Škvorc 2005, 187). Auf diesem anderen Schauplatz der Literatur und der Privatsphäre werden aber auch Inhalte vorgetragen, die sich im Wesentlichen jener Politik annähern, die letztendlich auch auf der offiziellen politischen Bühne des Staates ausgetragen wurde.

Nichts anderes ist gemeint mit der Rancière'schen

Spannung zwischen zwei gegensätzlichen Politiken, zwischen der Logik der Kunst, die Leben wird um den Preis, sich als Kunst abzuschaufen, und der Logik der Kunst, die Politik macht unter der ausdrücklichen Bedingung, überhaupt keine Politik zu machen. (Rancière 2008c, 58)

Es lässt sich also schlussfolgern, dass der Roman mit seiner „Methode des Ausweichens“ (Slamnig 1972, 23) weniger konkrete politische Stellungnahmen birgt, als dass er davon zeugt, wie man auf eine unpolitische Art und Weise politisch sein kann. Die Domäne des Politischen wurde von der staatlichen politischen Bühne einerseits in die Privatsphäre und andererseits in die Kunst übertragen, und auf diesem anderen, privaten Schauplatz hat die neue Literatur mit ihrer nationalen Tradition und Geschichte Kontakt aufgenommen. Den Erfolg der eigentümlichen „Methode des Ausweichens“ hat dieser Roman der Tatsache zu verdanken, dass die hier vorgetragene Kontaktaufnahme mit der Tradition noch immer nur eine individuelle, und keine kollektive oder nationale Emanzipation bleibt – und das im Unterschied zu einer Reihe anderer Texte, die mit dieser Gegenüberstellung geschickt hantierten, und in dem abstrakten Menschenrecht auf Privatsphäre ganz konkrete nationale Projekte vorbereiteten, die einige Jahrzehnte später all ihre Schattenseiten ans Licht bringen sollten. Diesem sich anbahnenden, größeren, abstrakteren Projekt der beginnenden 70er Jahre kommt *Bolja polovica hrabrosti* eindeutig nahe. Aber noch immer nicht allzu nahe.

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. Zürich 2002.
- Bachtin, Michail: Das Wort im Roman. In: Ders.: Ästhetik des Wortes. Frankfurt/M. 1989. S. 154-300.
- Bachtin, Michail: Chronotopos. Frankfurt/M. 2008.
- Burke, Sean: The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburgh 1992.
- Flaker, Aleksandar: Modelle der Jeans Prosa. Zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Romankontext. Kronberg/Ts. 1975.
- Jukić, Tatjana: Zelene, gorke, namještene: povijesti (i) granice u Slamnigovoj Boljoj polovici hrabrosti. In: Čovjek – prostor – vrijeme. Hg. von Živa Benčić und Dunja Fališevac. Zagreb 2006. S. 367-388.

- Milanja, Cvjetko: Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana. In: O Slamnigu. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća. Hg. von Goran Rem. Osijek 2003. S. 257-263.
- Pavličić, Pavao: Zvrkasti doktor [Vorwort]. In: Slamnig, Ivan: Relativno naopako. Zagreb 1998.
- Rancière, Jacques: Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens. Frankfurt/M. 1994.
- Rancière, Jacques: The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible. London, New York 2004. S. 20-30.
- Rancière, Jacques: Politik der Literatur. Wien 2008a.
- Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig? Berlin 2008b.
- Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien 2008c.
- Ricœur, Paul: Personale und narrative Identität. In: Ders.: Das Selbst als ein Anderer. München 1996. S. 141-171.
- Ricœur, Paul: Das Selbst und die narrative Identität. In: Ders.: Das Selbst als ein Anderer. München 1996. S. 173-206.
- Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. 3: Die erzählte Zeit. München 1999.
- Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt/M. 1986.
- Slamnig, Ivan: Bolja polovica hrabrosti. Zagreb 1972.
- Slamnig, Ivan: Interview (razgovarao Željko Ivanjek). In: Gordogan 15-16 (1984). S. 168-197.
- Sloterdijk, Peter: Zur Welt kommen – zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt/M. 1988.
- Škvorc, Boris: Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja ‚nepopunjenih‘ prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar). In: Ders.: Gorak okus prešućenog. Ironično u tekstovima, kontekstu i intertekstualnim konotacijama suvremene hrvatske proze. Zagreb 2005. S. 185-217.

Zur Autorin

Ivana Perica studierte kroatische und deutsche Sprache und Literatur an der Universität Zagreb, mit einsemestrigen Aufenthalten in Leipzig, Konstanz, Graz und Berlin. Danach arbeitete sie anderthalb Jahre als Assistentin an der Zagreber Germanistik. Seit Juli 2009 ist sie als Assistentin in Ausbildung an der Wiener Slawistik tätig, wo sie eine Dissertation zur Politik der Literatur in Bezug auf ihre Grenzposition zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit schreibt.