

Hans Hartl (Hrsg.)

Die zeitgenössischen Literaturen Südosteuropas

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

SÜDOSTEUROPA-JAHRBUCH

Im Namen der Südosteuropa-Gesellschaft herausgegeben von
WALTER ALTHAMMER

11. Band

Die zeitgenössischen Literaturen Südosteuropas

18. Internationale Hochschulwoche der
Südosteuropa-Gesellschaft
3.—7. Oktober 1977 in Tutzing

Selbstverlag der Südosteuropa-Gesellschaft
München
1978

REDAKTION:

Hans Hartl, München



Druck: Josef Jägerhuber, Starnberg

INHALT

<i>Walter Althammer:</i>	Vorwort	III
E I N F Ü H R U N G		
<i>Reinhard Lauer:</i>	Typologische Aspekte der Literaturen Südosteuropas	1
J U G O S L A W I E N		
<i>Jože Pogačnik:</i>	Die Literaturen Jugoslawiens	19
<i>Ivo Frangeš:</i>	Die kroatische Dichtung	40
<i>Slobodan Markovič:</i>	Der Roman in der jugoslawischen Gegenwartsliteratur	57
<i>Alfred Walter:</i>	Deutsche Übersetzungen kroatischer und serbischer Gegenwartsliteratur .	73
U N G A R N		
<i>Pál Pándi:</i>	Fragen der neuen ungarischen Literatur	81
<i>János Pusztafay:</i>	Finnisch-ugrische Traditionen in der modernen ungarischen Lyrik	91
<i>Katalin Frank:</i>	Ungarische Literatur in Deutschland	100
R U M Ä N I E N		
<i>Romul Munteanu:</i>	Der rumänische Gegenwartsroman .	117
<i>Jon Dodu Balan:</i>	Tradition und Innovation in der rumänischen Literatur	127
<i>Anneli Ute Gabanyi:</i>	Rumänische Literatur in Deutschland	133
B U L G A R I E N		
<i>Georgi Markov:</i>	Die bulgarische Literatur seit 1944 .	145

	G R I E C H E N L A N D	
<i>Michael Meraklis:</i>	Die griechische Literatur der Nachkriegszeit	159
<i>Alexander Sideras:</i>	Vertonte griechische Gegenwartsliteratur	165
	T Ü R K E I	
<i>Behcet Necatigil:</i>	Die türkische Literatur nach 1945 . . .	183
<i>Yüksel Pazarkaya:</i>	Die türkische Sprachreform	196
<i>Adelheid Uzunoglu-Ocherbauer:</i>	Über das Übersetzen aus dem Türkischen	200
	A L B A N I E N	
<i>Mikolaj K. Dutsch:</i>	Albanische Gegenwartsliteratur . . .	209

VORWORT

Alljährlich vor Beginn des Herbstsemesters veranstaltet die Südosteuropa-Gesellschaft seit 1956 ihre nun schon zu einer festen Tradition gewordenen Internationalen Hochschulwochen. Die Thematik dieser akademischen Begegnungen mit Professoren, Dozenten, Assistenten und Studenten aus den Ländern Südosteuropas konzentriert sich jeweils auf einen anderen Wissenschaftszweig, so daß stets Kollegen der gleichen Fachrichtung von hüten und drüben zu einem freimütigen Informations- und Meinungsaustausch zusammengeführt werden. Auf bisher 18 Hochschulwochen trafen sich Historiker, Kulturhistoriker, Wirtschaftswissenschaftler, Soziologen, Pädagogen, EDV-Experten, Ethnologen und Literaturwissenschaftler zu Symposien über gemeinsam interessierende Fragestellungen. Namhafte Gelehrte konnten als Vortragende gewonnen werden; die ihren Referenten folgende Diskussion war stets, auch wenn kontrastierende Standpunkte und Betrachtungsweisen verfochten wurden, vom Geist akademischer Kollegialität und vom Bemühen um gegenseitiges Verstehen getragen. Nicht weniger wertvoll als der beiderseitige wissenschaftliche Gewinn ist für die jeweils 80 bis 100 Teilnehmer die Anknüpfung persönlicher Kontakte: Man lernt sich kennen, schließt Freundschaften und bleibt fortan miteinander in Verbindung. So erfüllen die Internationalen Hochschulwochen neben ihrer wissenschaftlichen Funktion auch die der Vermittlung kollegialer Fühlungnahmen über Grenzen und Systemschranken hinweg.

Die 18. Internationale Hochschulwoche Anfang Oktober 1977 in Tutzing war dem Thema „*Die zeitgenössischen Literaturen Südosteuropas*“ gewidmet. Auf ihr sollte renommierten Literaturwissenschaftlern aus Albanien, Bulgarien, Griechenland, Jugoslawien, Rumänien, der Türkei und Ungarn die Gelegenheit geboten werden, das schöngeistige Schrifttum ihrer Heimatländer in Übersichtsdarstellungen und analytischen Referaten vorzustellen, um seine Kenntnis im Westen zu fördern und vielleicht auch eine bessere Rezeption im deutschsprachigen Raum zu erreichen. Das ungewöhnliche Interesse an dieser Veranstaltung drückte sich in der hohen Teilnehmerzahl und ihrer vielfältigen Zusammensetzung aus: Über einhundert Hochschullehrer, Literaturwissenschaftler, Studenten, Verleger, Schriftsteller, Übersetzer und Journalisten aus Südosteuropa, der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der Schweiz waren der Einladung gefolgt und beteiligten sich an der Diskussion mit den Referenten. Deren

Vorträge vermittelten ein von Land zu Land differenziertes, in seiner Gesamtheit aber geschlossenes Bild der literarischen Entwicklung nach dem 2. Weltkrieg — eine so breitgefächerte Zusammenschau hat es bisher wohl kaum gegeben, und daher entschloß sich denn auch die Südosteuropa-Gesellschaft, die Referate im vorliegenden Band der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

In der Überzeugung, daß mit dieser Veröffentlichung ein Beitrag zur besseren Kenntnis der zeitgenössischen Literaturen Südosteuropas geleistet wird, danke ich den südosteuropäischen und deutschen Referenten für ihre Mitwirkung. Die wissenschaftliche Leitung der 18. Internationalen Hochschulwoche hatte Prof. Dr. Reinhard *Lauer*, ihre Planung, Vorbereitung und Durchführung sowie die Redaktion des vorliegenden Bandes besorgte Hans *Hartl*. Beiden sei ebenfalls herzlich gedankt.

Dr. Walter Althammer, MdB
Präsident der Südosteuropa-Gesellschaft

REINHARD LAUER (Göttingen)

Typologische Aspekte der Literaturen Südosteuropas

*Eine Einführung in ihre Gemeinsamkeiten, Besonderheiten und
zeitgenössischen Probleme*

Seit langem ist die Südosteuropaforschung in der Bundesrepublik Deutschland übernational, überregional und interdisziplinär ausgerichtet, d. h. sie versucht, nicht nur auf eine Nation oder Region bezogene Themen und Fragestellungen zu untersuchen und zu beleuchten, sondern übergreifende Zusammenhänge zu erkennen und darzustellen. In der Diskussion über Standort und Aufgaben der Südosteuropa-Forschung ist von maßgeblichen Wissenschaftlern immer wieder mit programmatischem Nachdruck auf diese methodologische Triade hingewiesen worden. Unsere großen Vorbilder der Südosteuropa-Forschung — Franz Babinger, Fritz Valjavec, Alois Schmaus — haben ganz selbstverständlich so gearbeitet. Das von Franz Ronneberger 1961 entworfene Programm zum Ausbau der Südosteuropa-Forschung in der Bundesrepublik Deutschland ¹⁾ geht in diese Richtung; und vor allem hat Klaus-Detlev Grothusen, Präsidiumsmitglied der Südosteuropa-Gesellschaft und Vorsitzender des Südosteuropa-Arbeitskreises der Deutschen Forschungsgemeinschaft, immer wieder diese drei Grundsätze: Übernationalität, Überregionalität und Interdisziplinarität herausgestellt und unterstrichen. ²⁾

So überzeugend sich dieses Programm darstellt, es hat mit ihm seine Schwierigkeiten, sobald es verwirklicht werden soll. Für den Geographen, den Wirtschaftswissenschaftler, den Historiker mögen die methodischen Probleme zu bewältigen sein, selbst — mit übersetzerischer Hilfe — die Sprachbarrieren. Kaum überwindlich aber ist die Schwierigkeit der Multilingualität Südosteuropas für den Literaturwissenschaftler, der sich ja nicht mit dem mühsamen Zusammensuchen von Sätzen und Bedeutungen behelfen kann — wie zur Not noch der Linguist. Nein, der Literaturwissenschaftler muß mit künstlerischen Texten, die stets und überall mit komplizierten formalen und semantischen Strukturen ausgestattet sind, zurechtkommen; er muß, um Entwicklungsprozesse erfassen und darstellen zu können, nicht einen, nicht zwei, sondern ein Maximum an Texten ken-

nen und überblicken. Das ist vom Einzelnen kaum für *eine* Literatur zu leisten, geschweige denn für die große Anzahl von Literaturen, die in Südosteuropa auf relativ engem Raum versammelt sind: die slowenische, die kroatische und die serbische, die makedonische in Jugoslawien; die ungarische, die rumänische, die bulgarische, die albanische, die griechische und die türkische Literatur — nicht gerechnet die Literaturen der großen und kleinen Minderheitengruppen in Jugoslawien, Ungarn, Rumänien, Bulgarien.

Komparatistische Forschung wird in diesem Bereich meist in der Weise betrieben, daß Einzelprobleme oder -kontakte zwischen zweien dieser Literaturen abgehandelt werden. Die Literaturwissenschaftler in den balkanologischen Instituten der südosteuropäischen Staaten haben bei der Erforschung bilateraler Beziehungen Hervorragendes geleistet, und es ist nur zu bedauern, daß wir noch immer keine ausreichende Bibliographie, geschweige denn eine synthetische Darstellung der engen literarischen Verflechtungen in Südosteuropa besitzen. Hier kann auf lange Sicht in der Tat nur Teamarbeit, interdisziplinäre Zusammenarbeit zu Ergebnissen führen.

Ansätze dazu gibt es in der Bundesrepublik Deutschland am Südosteuropa-Institut der Freien Universität Berlin, wo unter Leitung von Norbert Reiter an einem großen Projekt „Sprache und Literatur als nationsbegründete Faktoren beim Eintritt der Balkanvölker ins Industriezeitalter“ gearbeitet wird.³⁾

Einen bescheidenen Beitrag zur vergleichenden Betrachtung und Diskussion der Literaturen Südosteuropas leistet die seit November 1973 an der Universität Göttingen bestehende Arbeitsgemeinschaft „Literaturen Südosteuropas“, in der Südslawisten, Ugristen, Rumänisten und Neugrälizisten zusammenwirken, um Beiträge zu einer literaturwissenschaftlichen Balkanistik — wie wir es nennen möchten — zu erarbeiten.⁴⁾

Ideengeschichtliche Hintergründe

Vor allem aber verdienen die der Ideengeschichte und Literatur Südosteuropas gewidmeten Hochschulwochen der Südosteuropa-Gesellschaft in diesem Zusammenhang Erwähnung. So waren im Oktober 1974 in Ellwangen Probleme der Aufklärung im Donau-Balkan-Raum und ihr Beitrag zur europäischen Kultur behandelt worden. Dabei hatte sich mit aller Deutlichkeit gezeigt, daß Sinn und Substanz der Aufklärung in Südosteuropa sich ganz wesentlich von unserem Bild der Aufklärung unterscheiden; daß geläufige synthetische Begriffe des Aufklärungszeitalters wie Klassizismus, Rokoko, Empfindsamkeit usw. unter den Entwicklungs- und Rezeptionsbedingungen im südosteuropäischen Raum fragwürdig werden. Aufklärung, zeitlich bis tief ins 19. Jahrhundert hinein verschoben, ge-

winnt eine stark nationale Funktion; romantische Wiedergeburtbewegungen erweisen sich von aufklärerischem Didaktizismus durchsetzt.⁵⁾ Eine Grundfrage an die Literaturwissenschaft wurde und blieb gestellt: Kann man unter den offenkundigen Substanz- und Zeitverschiebungen im südosteuropäischen Raum unsere heuristischen Verständigungsbegriffe noch sinnvoll einsetzen? Lohnt es sich, neue Begriffe einzuführen, deren allgemeiner Gebrauchswert sich erst nach geraumer Zeit herausstellen würde? Das gilt genauso für spätere Begriffe wie Realismus, Naturalismus, Impressionismus, Modernismus, schließlich: Expressionismus, Avantgarde, Ruralismus usw. Damit sind methodologische Probleme angeschnitten, die auch die gegenwärtige Hochschulwoche in starkem Maße beschäftigen werden.

Es sind Probleme, die mit der Periodisierung, d. h. mit der Benennung der literarischen Evolution, im südosteuropäischen Raum zu tun haben. Eine literaturwissenschaftliche Balkanistik, die solche Fragen aufnimmt, wird zu berücksichtigen haben, daß die südosteuropäischen Literaturen sowohl eine Reihe typologischer Gemeinsamkeiten hinsichtlich ihrer Voraussetzungen und Entwicklungsprozesse als auch jede für sich eigengesetzliche Besonderheiten aufweisen. Aus der Spannung von typologischen Merkmalen und autonomen Eigenarten entsteht das unverwechselbare Profil einer jeden Nationalliteratur. Aus der Summe der gleichartigen und der unterschiedlichen Erscheinungen der Einzelliteraturen, die sich aus ähnlichen oder unterschiedlichen historisch-politischen, gesellschaftlichen und ideologischen Bedingungen ergaben, wird die Einheit und die Vielheit der literarischen Struktur Südosteuropas gebildet.

In diesem Sinne richten sich die folgenden Ausführungen 1) auf die Frage der typologischen Gemeinsamkeiten der südosteuropäischen Literaturen; 2) auf die besonderen Traditionen und Bedingungen der einzelnen Literaturen; 3) auf die literarischen Probleme der südosteuropäischen Literaturen der Gegenwart, d. h. nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die „kleinen“ Literaturen Südosteuropas

Wir haben es in Südosteuropa durchweg mit „kleinen“ Literaturen zu tun. Dieser Begriff, der übrigens in der literarischen Diskussion in den betreffenden Ländern selbst immer wieder auftaucht, ist nicht qualitativ, sondern quantitativ zu verstehen, und das auch nur in dem Sinne, daß diese Literaturen — im Vergleich etwa mit der englisch-amerikanischen, der russischen, der französischen oder der deutschen Literatur — aus einem relativ kleinen ethnisch-sprachlichen Potential heraus entstehen. Um den Unterschied dieser Potentiale zu verdeutlichen, die ja der Produktion und vor allem der Rezeption einer Literatur zugute kommen, mögen die nachfolgenden globalen Angaben genügen: Während sich die englischsprachige

Literatur auf ein Rezipientenreservoir von weit über 200 Mio. stützen kann, die russische auf 120 Mio., die deutschsprachige auf 80 Mio., die französische auf über 50 Mio., sind die südosteuropäischen Literaturen wesentlich kleiner dimensioniert: die türkische auf eine Sprachgemeinschaft von 26 Mio., die ungarische und die rumänische auf etwa 15 Mio., die serbisch-kroatische auf 13 Mio., die bulgarische auf 6,7 Mio., die albanische auf ca. 3 Mio. und die slowenische und makedonische auf je etwa 1,5—2 Mio. ⁶⁾

Gäbe es so etwas wie einen Koeffizienten der literarischen Dichte, der etwa durch den prozentualen Anteil der Schriftsteller an der Gesamtzahl der potentiellen Rezipienten (d. h. der Sprecher einer Sprache) ausgedrückt würde, so besteht kein Zweifel, daß gerade die sog. „kleinen“ Literaturen einen besonders hohen Dichtewert erreichen würden. Als Exempel hierfür kann die slowenische Literatur dienen: anderthalb Millionen Slowenisch-Sprechenden standen hier 1965 136 im Schriftstellerverband organisierte Schriftsteller ⁷⁾ gegenüber, d. h. auf ca. 10 000 Einwohner kam, statistisch gesehen, ein Schriftsteller. Ein solcher, rein statistischer Wert sagt selbstverständlich nichts über die Qualität einer Literatur aus, doch kann er als Anhaltspunkt dafür stehen, daß sich in der betreffenden Sphäre ein besonders intensives literarisches Leben abspielt.

Zu den Faktoren, die die literarische Physiognomie Südosteuropas in besonderer Weise geprägt haben, gehören die vielfältigen ethnischen und sprachlichen Interferenzen. In die größeren kohärenten ethnischen Zonen sind allenthalben heterogene ethnische Gruppen — sei es inselartig, sei es in gleichmäßiger Durchdringung — eingestreut. Die literarischen Aktivitäten der Minderheitengruppen führen zu typologisch höchst interessanten Erscheinungen, da sich in ihnen sowohl kulturelle Tendenzen des Kreises, dem sie sprachlich zugehören, als auch desjenigen, dem sie staatlich zugeordnet sind, verschmelzen. Oftmals erfüllen die Schriftsteller der Minderheitenliteraturen daher eine fruchtbare Aufgabe als Vermittler zwischen den beiden Literaturen, zwischen die sie gestellt sind. Charakteristisch ist ferner nach wie vor das Vorhandensein mehrsprachiger literarischer Rezeptionsräume, in denen sich Autoren zwei-, ja dreisprachig artikulieren und Leser Literatur in ebensoviel Sprachen rezipieren.

Gegen das 18. und 19. Jahrhundert hat sich die Situation in den ehemals österreich-ungarischen bzw. türkischen Ländern dadurch qualitativ verändert, daß die Penetration der einstigen Staatssprachen — Deutsch und Türkisch — im 20. Jahrhundert beendet wurde. Ähnlich ist mit dem langwierigen und schwierigen Prozeß der Subjektwerdung der südosteuropäischen Nationen die unmittelbare, machtgestützte kulturelle Einwirkung seitens der benachbarten Mächte und Großmächte — trotz gelegentlicher unguter Rückfälle — zivileren Formen des kulturellen Austausches gewichen, ohne die keine Kultur auf die Dauer bestehen kann.

Es versteht sich, daß in keinem der literarischen Räume, die wir vor uns haben, alle möglichen und denkbaren literarischen Impulse von außen aufgenommen und verarbeitet werden, sondern nur diejenigen, die in die ablaufenden kulturellen Prozesse integrierbar sind. Die Annahme oder Nicht-Annahme auswärtiger Impulse wird nachgerade zum typologischen Merkmal der einen oder anderen Literatur. Auch in früheren Perioden der Literaturentwicklung ist dies nicht anders gewesen, mit dem Unterschied freilich, daß a) die kulturelle Kommunikation in früherer Zeit schleppender vonstatten ging; b) über lange Zeitspannen hinweg politisch-kulturelle Räume in Südosteuropa bestanden, die hermetisch voneinander abgeschlossen waren. Die Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Hemisphäre hat die betroffenen Völker aufs nachhaltigste geprägt. So hat die Kirchenspaltung von 1054 eine bis heute fortwirkende Scheidelinie zwischen orthodoxen und katholischen Christen in Südosteuropa gezogen. Später haben Rumänen, Serben, Bulgaren, Albaner, Makedonier, Griechen, dem Türkenreich einverleibt, die für die Entwicklung der europäischen Kultur so wichtigen Phasen des Humanismus und der Renaissance nicht durchlaufen — im Gegensatz zu Slowenen, Kroaten, Ungarn und den Griechen auf der Insel Kreta, die vom 13. bis 17. Jahrhundert unter venezianischer Herrschaft stand. Im 18./19. Jahrhundert fanden diese Völker schwer den Anschluß an die europäischen Entwicklungen des Barock, der Aufklärung, der Romantik, die sie in eigenartiger, abbrezierender Weise dann nachholten.

Nachholprozesse und „beschleunigte Entwicklung“

Solche Prozesse des „Nachholens“, des beschleunigten Durcheilens zurückliegender europäischer Evolutionsphasen bei gleichzeitiger Verarbeitung auch neuerer, aktuellerer Strömungen machen die Literaturen Südosteuropas zu einem der interessantesten Untersuchungsfelder der vergleichenden Literaturwissenschaft, aus dem exemplarische Modelle für literarische Entwicklungen schlechthin gewonnen werden können. Hier sei nur an das von dem sowjetischen Literaturwissenschaftler G. D. Gačev anhand bulgarischen Materials entwickelte Modell von der „beschleunigten Entwicklung der Literatur“ erinnert.⁸⁾

Die „beschleunigte Entwicklung“, die wir in der einen oder anderen Form in allen Literaturen Südosteuropas im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts beobachten können, fing sich um die Jahrhundertwende fast ohne Ausnahme im Modernismus bzw. Symbolismus. So sehen wir zwischen 1890 und 1914 die südosteuropäischen Literaturen mit nur wenigen Ausnahmen auf der Höhe der europäischen Entwicklungen. Doch schon der Erste Weltkrieg schuf eine erneute, auch für die Literatur relevante Teilung Südosteuropas. So kurzfristig sie war, gewann sie doch litera-

turtypologisch insofern Bedeutung, als sich in dieser Zeit eine Orientierung auf verschiedene Varianten der künstlerischen Avantgarde vollzog: auf den deutschen expressionistischen Typus bei Slowenen, Kroaten, Ungarn, Bulgaren; auf den französischen surrealistischen Typus bei den Serben, z. T. auch Griechen und Rumänen.

In dem uns interessierenden Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg entstand eine Scheidelinie zwischen den Staaten, die dem Ostblock, und jenen, die ihm nicht angehörten, modifiziert freilich durch die Verschiebung Jugoslawiens nach der Informbürokrise 1948 und durch die Abschottung Albaniens seit 1960. Für die Literaturen in Südosteuropa wurde die Zugehörigkeit zur einen oder anderen Hemisphäre dadurch bedeutsam, daß durch sie die Wirkung und Intensität der Doktrin des „sozialistischen Realismus“ und — reziprok dazu — die Ausblendung der Abschwächung westlicher modernistischer Strömungen bestimmt wurde.

Eine bis in die Gegenwart hineinreichende Besonderheit der südosteuropäischen Literaturen besteht in der starken „Folklorisierung“ der Literatur, wie es der bulgarische Literaturwissenschaftler Bojan Ničev genannt hat.⁹⁾ In fast allen Literaturen Südosteuropas hatte sich in einer agrarisch-patriarchalischen Sphäre eine reiche Volksliteratur herausgebildet, die im 19. Jahrhundert, wo nicht Fundament der Literatur, so doch ein dominierendes Element in ihr wurde. Wenn die jungen Literaturen Südosteuropas bei Goethe und den Brüdern Grimm, bei Prosper Mérimée und Aleksandr Puškin, bei europäischen Literaten und Wissenschaftlern bereits im 19. Jahrhundert Interesse fanden, dann wegen dieses Bornes der reinen Volkspoesie, der in Südosteuropa viel reicher sprudelte als anderswo. Im weiteren Verlaufe der Literaturentwicklung zeigte sich Folklore aber oft auch als schweres Gewicht, dem man nicht zu entrinnen vermochte. Wir werden Gelegenheit haben, die Frage zu erörtern, in welchem Maße und in welcher Form noch oder wieder Folklore gut die Literaturen der Gegenwart speist.

Das Problem der Literatursprache

Als letztes der typologischen Merkmale, das die südosteuropäischen Literaturen bündelt, sei das Sprachenproblem erwähnt. Obwohl einige der südosteuropäischen Literaturen auf alte oder — denken wir an Griechenland — uralte literatursprachliche Traditionen zurückblicken können, erzeugte sich überall im 18./19. Jahrhundert die Notwendigkeit, die Literatursprache neu, und zwar auf der Basis der gesprochenen Sprache, zu konzipieren und zu kodifizieren. So gerieten im Serbischen und Kroatischen, im Ungarischen, Rumänischen, Griechischen und Türkischen *frühere* Kodifizierungen der Sprache, die sich inzwischen weit von der gesprochenen Sprache entfernt hatten, in Konflikt mit dem neuen Konzept. Wir

haben vor uns zum Teil lange Zeit fortwirkende Oppositionen wie die zwischen dem vom Kirchenslavischen und Russischen geprägten Slavenserbisch und dem von Vuk Karadžić geförderten volkssprachlichen Serbokroatisch; zwischen der griechischen „Rein-Sprache“ (Katharevusa) und der neugriechischen Volkssprache (dhimotiki); zwischen „reinem und feinem“ Türkisch (Fasih-türkçe) und „Volkstürkisch“ (Kaba-türkçe) usf. Sprachkonflikte blieben virulent in jenen Bereichen, wo die Alternative zwischen hochsprachlicher Tradition und Volkssprache nicht eindeutig zugunsten der letzteren entschieden wurde bzw. entschieden werden konnte (Griechisch, Rumänisch, Türkisch), oder wo, wie im serbo-kroatischen Sprachenstreit, unifikatorische Tendenzen die partikularen Normen zu überlagern drohten. Eine ähnliche Konfliktsituation mit der Gefahr einer Sprachspaltung bestand auch in der albanischen Literatur als die frühere Schriftsprache, das Südgegische, nach dem Zweiten Weltkrieg durch das Toskische abgelöst wurde.¹⁰⁾

Allgemein ist festzustellen, daß das Prinzip, die Schriftsprache auf das Fundament der im Volke gesprochenen Sprache zu gründen, in den Sprachgemeinschaften Südosteuropas sich weit stärker durchgesetzt hat als etwa in den Sprachgemeinschaften der großen europäischen Nationen. Das hat darin seinen Grund, daß sich die Nationsbildung in Südosteuropa erst im 19. Jahrhundert, bereits *nach* dem von Herder aufgestellten Sprachkriterium, vollzog. Die Nationen, die sich hier formierten und die seit langem bestehenden Universalstaaten, die österreich-ungarische Monarchie und das Osmanische Reich, „dekomponierten“¹¹⁾, waren Sprachnationen — Sprachnationen, deren primäres Unterscheidungsmerkmal nur die gesprochene, die Muttersprache, nicht irgendwelche Hoch- oder Kultsprachen wie Altgriechisch, Latein oder Kirchenslavisch sein konnten. Der Sprachnationalismus, der einerseits die individuelle kulturelle Profilierung der südosteuropäischen Völker erst ermöglichte, wurde auf der anderen Seite zu einem Hemmnis der Vermittlung kultureller, insbesondere sprachabhängiger Güter, — ein Problem, das einen der Diskussionspunkte der gegenwärtigen Hochschulwoche bilden wird.

Wenn bisher auf typologische Gemeinsamkeiten der kulturellen und literarischen Entwicklung in Südosteuropa abgehoben wurde, so wurde doch keinen Augenblick darüber vergessen, daß natürlich auch die Eigenart jedes Ethnikums deutlich und unverwechselbar ausgeprägt ist. Alles Einschlägige hier zu nennen, würde nicht nur den zeitlichen Rahmen dieses Vortrages sprengen, sondern auch die fachliche Kompetenz des Vortragenden bei weitem überschreiten. Hier können vielmehr nur einige hervorstechende Tatsachen in Erinnerung gerufen werden, die von der Vielfalt der kulturellen Traditionen und Eigenart der südosteuropäischen Nationen zeugen.

Blicken wir nach Griechenland, so haben wir ein Volk vor uns, das — freilich durch den Filter von Zeit und Geschichte — seine Wurzel in der altgriechischen Kultur und im mittelalterlichen Byzanz besitzt. Es bedarf keiner Frage, daß der Bezug auf diese Traditionen, die Auseinandersetzung mit ihnen, auch die neuere griechische Kultur und Literatur aufs stärkste prägt. Doch besitzt die griechische Antike, die ja für ganz Europa zum unerreichbaren Humanitäts- und Kulturideal wurde, für die griechischen Nachfahren einen völlig anderen Stellenwert als etwa in unserer Vorstellung. Ihre Wiedergewinnung ist zu vergleichen mit der Wiedergewinnung der altrömischen Tradition durch die Italiener im 15./16. Jahrhundert — das nennen wir Renaissance; oder mit der Wiedergewinnung des germanischen Mittelalters durch die Deutschen — das nennen wir Romantik; und nicht zuletzt mit der Erringung eines idealen Humanitäts- und Formverständnisses im 18. Jahrhundert — das nennen wir Klassizismus. So ist die Rezeption der griechischen Antike durch die Griechen der Neuzeit geeignet, viele bei uns etablierte Überzeugungen und Stil- bzw. Epochenbegriffe in Frage zu stellen oder wenigstens zu relativieren. Zur altgriechischen Tradition tritt aber die byzantinische, die der Orthodoxie, die in der reinen Form eben in Griechenland überliefert wurde. Und in produktivem Gegensatz hierzu steht die populäre Tradition der Volkslieder (Akriten- und Kleftenlieder) und der Volksmusik sowie der volkssprachlichen kretischen Literatur der Renaissance-Zeit.

Ein spezifisches Problem der rumänischen Kultur- und Literaturentwicklung ist im Kampf um die Latinität zu sehen, d. h. in der Hervorkehrung der antiken dako-romanischen Tradition gegenüber heterogenen, vor allem slavischen ethnischen und sprachlichen Einfügungen. Da die Rumänen zunächst in den Bereich der bulgarischen Kirche gehörten, hatte sich bei ihnen altkirchenslawisches Schrifttum verbreitet. Und obwohl Rumänisch als Kirchensprache schon im 17. Jahrhundert eingeführt wurde, behielt es doch bis Mitte des 19. Jahrhunderts die kyrillische Schrift bei. Mit anderen Worten: die langandauernde slawo-romanische Symbiose der Rumänen wurde erst relativ spät — im Zuge der nationalen Bewegung im 19. Jahrhundert — durch eine um so entschiedener sprachliche und kulturelle Reromanisierung aufgelöst. Damit wurde zugleich eine auf den gemeinsamen lateinisch-romanischen Ursprung gegründete Affinität zur französischen Kultur geboren, wie sie enger in keiner anderen südosteuropäischen Literatur zu bemerken ist.

Ungarische und bulgarische Traditionen

Eine unverwechselbare, selbständige ethnische und sprachliche Einheit ohne alle Verwurzelung und Verwandtschaftsbeziehungen im südosteuropäischen Raum stellen die Ungarn dar. Geschichtlich seit der Christia-

nisierung durch Stephan den Heiligen ein unübersehbarer politischer Faktor in Europa, zeigt die kulturelle Entwicklung der Ungarn, wie es Wolfgang Schlachter einmal ausgedrückt hat, ein Schwanken zwischen selbstbewußter Behauptung der ungarischen Eigenart und einer „permanenten Anpassungskrise“ an die Werte und Normen Europas. ¹²⁾ Eines der reichsten Zentren des europäischen Humanismus bildete im 15. Jahrhundert der Hof des Matthias Corvinus. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurde Latein als Sprache der schönen Literatur, der Wissenschaft und — bis 1848 — der allgemeinen Verwaltung gepflegt. So besteht eine neulateinische Tradition, wie sie, außer den lange Zeit an Ungarn angebundene Kroaten, keine andere südosteuropäische Nation aufzuweisen hat. Die durch den Vorstoß der Türken bewirkte Teilung der ungarischen Nation in einen protestantischen und einen katholischen Teil hatte unter anderem auch eine Spaltung der kulturellen Orientierung zur Folge: die katholischen Landesteile verblieben in enger Verbindung mit Wien und Österreich, während die protestantischen Teile mit dem protestantischen Norden Deutschlands, mit den Universitäten Halle, Jena, Göttingen, in Kontakt traten. In jüngster Zeit hat eine Rückbesinnung auch auf die finnisch-ugrischen Ursprünge des Ungarntums, hat eine Beschäftigung mit obugrischer und samojedischer Mythologie und Folklore eingesetzt.

In Bulgarien wirkt das Bewußtsein fort, daß die erste große Blüte slawischen Schrifttums überhaupt, das Goldene Zeitalter der altkirchenslawischen Literatur in der Herrschaft des Zaren Simeon im 10. Jahrhundert, ein bulgarisches Ereignis war. Daß die Bulgaren im Mittelalter das kirchenslawische Schrifttum nach Rußland vermitteln, haben die Russen Jahrhunderte später durch die Befreiung von der türkischen Herrschaft vergolten. Doch brachte das Jahr 1878 nur den politisch und militärisch spektakulären Höhepunkt der russisch-bulgarischen Interessengemeinschaft; längst vordem war die bulgarische Wiedergeburtbewegung am Vorbild der russischen Kultur orientiert gewesen. Nach der politischen Verstimmung und dem Rückzug der russischen Berater im Jahre 1885 sowie der Wahl des Prinzen Ferdinand von Sachsen-Coburg-Gotha zum Fürsten von Bulgarien 1887 trat allerdings eine stärkere Hinwendung auch nach Deutschland ein, die nicht nur im politischen, sondern insbesondere auch im kulturell-literarischen Sektor Bedeutung gewann und Nachwirkung zeigt.

Illyrismus und Regionalismus bei den Kroaten

Auf der Suche nach balkanischer Vorfahrenschaft haben sich die Bulgaren, gestützt durch archäologische und linguistische Forschungen, den Thrakern zugewandt — ein Impuls, der von Literatur und Kunst in den letzten Jahren begierig aufgenommen wurde. Bemerkenswert, daß die

Bulgaren das illyrische Ideologem nicht akzeptierten, die These nämlich, die Illyrer seien die altgeschichtlichen Vorfahren der Slawen auf dem Balkan. Diese Konstruktion hat seit der Renaissancezeit das politische Denken der Kroaten, teils aber auch der Serben und Slowenen bewegt. Nicht nur die Erinnerung an das kroatische Feudalreich Tomislavs und das serbische Großreich der Nemanjiden, sondern auch die ethnische und sprachliche Verbundenheit mit den mächtigen slawischen Nationen Europas, Polen und Russen, wurde in der illyrischen Ideologie aufgehoben.¹⁵⁾ Ihre Ausstrahlung auf die Literatur ist bis in unsere Tage ungewöhnlich groß gewesen. In ihrem Namen wurde in der Bewegung des kroatischen Illyrismus im 19. Jahrhundert die Einheit aller Südslawen im großen geographischen Dreieck Villach—Varna—Skutari postuliert — eine „illyrische“ Großnation, wie sie nach Herder schon nicht mehr denkbar und realisierbar war. Daß gerade die Kroaten die Idee eines monolithischen Blocks aller Südslawen vertraten, kann nicht verwundern angesichts der partikularen Vielfalt politischer und kultureller Entwicklungen im eigenen Bereich. Das Gesetz des Regionalismus, d. h. die Ausbildung regionaler Stränge in Sprache, Kultur und Literatur, steht über der Kulturgeschichte Kroatiens. Dalmatien, Slawonien, Binnenkroatien — jede dieser Regionen besaß in der Geschichte ihre eigene schriftsprachliche und literarische Tradition: Reichtum und Vielfalt. Noch heute besteht ein lebendiges kroatisches Schrifttum im čakawischen und kajkawischen Dialekt, neben der Literatur in der štokawischen Hauptsprache.

Besonderheiten der serbischen und slowenischen Entwicklung

Das Selbstverständnis der Serben findet Rückhalt in der Erinnerung an das mächtige mittelalterliche Nemanjiden-Reich, an die vom Heiligen Sava geschaffene serbische autokephale Kirche, an die heroische Katastrophe auf dem Amselfeld, schließlich an die erfolgreichen nationalen Aufstände von 1804 und 1815, die den Serben früher als anderen südosteuropäischen Völkern Autonomie innerhalb des Osmanischen Reiches errangen. So entstanden nationale Mythen, die in besonderem Maße auch von der Literatur aufgenommen und getragen wurden. Eine Besonderheit der serbischen Entwicklung bestand darin, daß 1690 nach der Großen Wanderung der Serben vom Amselfeld in die Vojvodina, d. h. an die Peripherie der österreich-ungarischen Monarchie, die serbische Nation in zwei kulturelle Zonen sich entfaltete, die sich nach Substanz und Charakter bis auf den heutigen Tag deutlich unterscheiden.

Keines der Völker Südosteuropas dürfte in seiner sprachlichen und kulturellen Eigenständigkeit so stark in Frage gestellt gewesen sein wie das kleine Volk der Slowenen dicht an der Grenze zum übermächtigen deutschen Kulturkreis. Hinzu kommt, daß das ohnehin kleine Sprachgebiet der

Slowenen aufgrund der Siedlungsbedingungen im Alpenraum eine ungewöhnlich starke mundartliche Zersplitterung aufweist. Vielleicht hat aber gerade diese Gegebenheit das Überleben der Sprache — als eines reinen Bauernidioms — ermöglicht, während die enge Verbindung zum deutschen Kulturraum auch eine Chance eröffnete, die Chance nämlich, Prozesse, die dort abliefen, gleichsam als eigene mitzuvollziehen. Die Bibelübersetzungen, die im Zuge der Reformation entstanden (Primož Trubars Übersetzung des Neuen Testaments und die Bibelausgabe von Jurij Dalmatin 1584), später dann das dichterische Werk France Prešerens, das aus einer engen Affinität zur deutschen Romantik erwuchs, sind einmalige, frühe Höhepunkte südeuropäischer Literatur überhaupt, die sich zu einem Teil auch der Nähe zur deutschen Kultur verdanken.

Makedonische, albanische und türkische Charakteristika

Bei der jüngsten unter den südslawischen Literaturen, der makedonischen, die eine kodifizierte Literatursprache — und damit das wichtigste äußere Kennzeichen einer selbständigen Nation — erst nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt, ist die Suche nach Tradition noch im Gange. Vorläufig wurden Helden der Folklore wie Königssohn Marko (Marko Krale) zu Orientierungspunkten.¹⁴⁾ Doch der Blick schweift weiter zurück in die große Vergangenheit der Region Makedonien.

In der multinationalen und multilingualen literarischen Gesamtstruktur Jugoslawiens sind bei den einzelnen Völkern apostrophierte unterschiedliche kulturelle Traditionen und regionale Besonderheiten — hier wäre nachdrücklich auch auf die Eigenarten des bosnisch-herzegowinischen Raumes und den besonderen Charakter Montenegros hinzuweisen — wirksam als ein Faktor der Divergenz, der im Wechselspiel mit integrierenden Tendenzen des Staatswesens Jugoslawien das Gesamtbild der Literatur in Jugoslawien bestimmt.¹⁵⁾

Eine Sonderstellung nehmen die albanische und die türkische Literatur im südeuropäischen Rahmen ein. Die albanische Literatur gründet sich auf eine singuläre Sprache und eine unsichere historische Überlieferung. Im 19. Jahrhundert, als die benachbarten Nationen in ihrem Identitätsstreben bereits weit fortgeschritten waren, erblickten die Albaner noch in der engen Anlehnung an das Türkische Reich die Lösung ihrer nationalen Frage. Nationalbewußtsein und Literatursprache der Albaner haben sich so im Verhältnis zu den anderen Völkern Südeuropas außerordentlich zögernd und uneinheitlich entwickelt. Die albanische Sprachgemeinschaft ist nicht nur politisch — auf Albanien und Jugoslawien — geteilt, sondern zeigt auch eine sprachlich-dialektische Zweiteilung. Die Literatur schickte sich erst spät an, die Standards der europäischen, ja der umliegenden südeuropäischen Literaturen zu erreichen.

Die Türken schließlich, die jahrhundertlang große Teile Südosteuropas beherrschten und einen dichten kulturellen Einfluß in dieser Zone geltend machten, sind hauptsächlich durch ihre Geschichte mit Südosteuropa verbunden oder — wie es Zoran Konstantinović jüngst formulierte ¹⁶⁾ — sind „nur als Bezugspunkt und nicht als Bestandteil der gemeinsamen geistigen Strukturen dieses Raumes“ zu betrachten. Die Hochkultur im Osmanischen Reich, die durch persisch-arabische Sprach- und Stilelemente lange Zeit geprägt war, durchlief erst im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Phase der Rückbesinnung auf das eigentliche Türkentum — ein Antagonismus brach damit auf, der, durch westliche Einflüsse überdeckt, noch heute spürbar ist.

Geschichte und Gegenwartsliteratur

Was hier stichwortartig an gemeinsamen Strukturen und besonderen Charakteristika der südosteuropäischen Literaturen genannt wurde, betrifft historische Bedingungen und Traditionen, d. h. im wesentlichen Vergangenes, Geschichtliches. Hat dies — so ist zu fragen — für die Literaturen der Gegenwart Bedeutung?

Die Antwort auf die Frage geben Werke, die zum Besten gehören, was in den südosteuropäischen Literaturen in unserem Jahrhundert geschaffen wurde. Ivo Andrićs Romane „Die Brücke über die Drina“, die „Travniker Chronik“ (deutsch unter dem Titel „Wesire und Konsuln“ bekannt) und nicht zuletzt eine parabolische Erzählung „Der verfluchte Hof“ sind historische und geistige Ortsbestimmungen des südosteuropäischen Menschen in einer Welt, die durch Jahrhunderte mit wechselnden Fronten geteilt war, geteilt zwischen zwei Welten. Dem pessimistischen Blick auf die Welt der zwei Welten hat Andrić selbst das verbindende Symbol der Brücke entgegengestellt, das sein Werk in vielfältigen Bedeutungen durchzieht.

Stark vertreten ist der historische, der geschichtsdeutende Roman auch in der bulgarischen Nachkriegsliteratur, wo die nationale Vergangenheit — etwa in den Romanen von Dimitür Mantev oder Anton Dončev — nunmehr im Sinne der historisch-materialistischen Geschichtsauffassung dargestellt wird. ¹⁷⁾

Nicht selten nimmt freilich die Auseinandersetzung mit Historie und Geschichtslegenden einen ideologiekritischen, desillusionierenden Charakter an. Der serbische Lyriker Miodrag Pavlović etwa hat vielen seiner Gedichte südosteuropäische Geschichtslegenden unterlegt: die slawische Urzeit, das Bogumilentum, die Schlacht auf dem Amselfeld. Doch er durchlöchert die heroisch glänzende Vorderfront der historischen Ereignisse und rückt Sinn und Tragik der Geschichtsabläufe dadurch ins Bewußtsein, daß er sie aus ungewohnter Perspektive darbietet. In einem brillanten Text

wird beispielsweise die Eroberung von Knossos durch die Dorer aus der Sicht der knossischen Hunde geschildert, deren Lage sich durch den Machtwechsel nicht im geringsten verändert hat. Auch der rumänische Lyriker Marin Sorescu greift in ähnlichem Sinne in die römisch-rumänische Tradition zurück, wenn er etwa aus Ovids Verbannung an die Schwarzmeerküste eine Parabel vom ewigen Miß-Verhältnis der Machthaber zu den Dichtern gestaltet. Es wäre ein Leichtes, aus den einzelnen Literaturen weitere Beispiele für die dichterische Auseinandersetzung mit den geschichtlichen und kulturellen Traditionen aufzufinden, sei es im Roman, im Drama, in der Lyrik. Historie, Legende, Mythos dienen dabei als Modelle, die als Deutungen gegenwärtiger Situationen und Probleme intendiert sind. Daß die Literaturen Südosteuropas in diesem Bereich hervorragende künstlerische Leistungen vorzuweisen haben und auch besondere Anerkennung gefunden haben, bezeugt die Verleihung der Nobelpreise für Literatur an den Jugoslawen Ivo Andrić 1961 und an den griechischen Lyriker Giorgos Seferis 1963. Der eine ein Schilderer historischer Ereignisse, die zu Parabeln vom Zustand unserer Welt wurden; der andere ein Lyriker von hohem Rang, bei dem Mythentradition und Gegenwart sich gegenseitig durchdringen und erhellen.

Zwischen Realismus und Modernismus

Wichtige Themenkreise, die die südosteuropäischen Literaturen in der Nachkriegszeit immer wieder unter Verwendung verschiedener künstlerischer Konzepte aufgreifen, sind:

a) die soziale, sozialpsychologische und ideologische Problematik der Zwischenkriegszeit, zumeist — wie in den Romanen von Miroslav Krleža, Oskar Davičo, Tibor Déry oder Dimitür Dimov — demonstriert an Helden, die aus dem Bürgertum stammen und sich in den politischen Wirren und sozialökonomischen Antagonismen, in die sie hineingestellt sind, auf die Seite des Proletariats und der Revolution schlagen:

b) der Themenkomplex Krieg-Okkupation-Partisanenbewegung-Bürgerkrieg, der vor allem in den jugoslawischen Literaturen, aber auch in der albanischen, bulgarischen und rumänischen abgehandelt wird. In der griechischen Literatur wird, entsprechend den gegebenen politischen Fronten, das Bürgerkriegsthema in zwei verschiedenen ideologischen Perspektiven dargeboten.

In den von der Doktrin des „sozialistischen Realismus“ berührten Literaturen gewann das Thema des sozialistischen Aufbaus in der ersten Nachkriegszeit vorrangige Bedeutung. Seit Ende der 50er Jahre aber zeichnet sich in fast allen südosteuropäischen Literaturen der deutliche Trend ab, auch die Existenz- und Seelenproblematik des Einzelnen, vor allem am Beispiel der jüngeren Generation, intensiver zu erfassen. In der Erzähl-

literatur führte das zu den charakteristischen Texten der „jungen Prosa“ oder — wie es Aleksandar Flaker nennt ¹⁸⁾ — der Jeans-Prosa, einer weltweiten Welle, die Amerika, West- und Osteuropa gleichermaßen erreichte. Der Wertkonflikt zwischen „Alten“ und „Jungen“, der hier in typischen Handlungs- und Sprachmustern, meist aber noch in realistischer Manier, ausgetragen wird, begegnet anders auch in Grotesken, absurden oder zeitenthobenen Modellen und Montagen der jüngeren Autoren.

Damit ist eine für jegliche literarische Formation entscheidende Frage angeschnitten, die Frage nämlich nach der künstlerischen Methode, dem System des literarischen Ausdrucks. Es scheint nun, daß bezüglich der Ausdruckstendenzen in den angesprochenen Literaturen eine bestimmte Gesetzmäßigkeit erkennbar ist, die gegen Ende dieser Ausführungen kurz erörtert werden soll.

Der literarische Ausdruck der südosteuropäischen Literaturen scheint sich in der Nachkriegszeit vor allem in der Spannung zwischen Realismus und Modernismus vollzogen zu haben. Realismus — das bedeutet Streben nach „mimetischer“, also „nachahmender“ Darstellung historisch-konkreter Verhältnisse, insonderheit sozialökonomischer und sozialpsychologischer Probleme, in der Nachfolge der großen Vorbilder des Realismus in der französischen, englischen und, allen voran, russischen Literatur. Nun hatte es auch in den südosteuropäischen Literaturen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts realistische Strömungen gegeben, die aber noch deutliche patriotische und folkloristische Charakteristika aufwiesen. Nach ihrem künstlerisch-ästhetischen Wert stehen die darauf folgenden modernistischen Strömungen der 90er Jahre im allgemeinen über der realistischen Formation. Das heißt, daß Realismus in den südosteuropäischen Literaturen — auch in den sozialistischen Staaten! — nicht jenen kanonischen Rang gewinnen konnte und kann wie in der russischen Literatur, wo der „sozialistische Realismus“ nicht ohne russozentrische Folgerichtigkeit als eine Amalgamierung derjenigen künstlerischen Methode, die den Höhepunkt der russischen Literatur markiert, mit einer bestimmten politisch-ideologischen Ausrichtung postuliert wurde. In den südosteuropäischen Literaturen besaß eher schon der Modernismus (eine „offene“, heterogene Formation mit starken idealistischen, metaphysischen, vielfach auch artistischen und formexperimentellen Zügen) den Rang, kanonisiert zu werden, während auf der anderen Seite das vorfindliche Defizit an realistischer Literatur zum produktiven Korrektiv zu werden versprach.

Nach dem „Tauwetter“

Ganz so einfach und schematisch konnte freilich bei der Vielfalt der gesellschaftlichen und ideologischen Bedingungen in den einzelnen Literaturen das Evolutionskonzept nicht ablaufen. In den sozialistischen Staaten

Südosteuropas wurde unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg die Doktrin des „sozialistischen Realismus“ in außerordentlich dogmatischer und künstlerischer Enge nicht nur aus der Sowjetunion importiert, sondern mit administrativen Mitteln auch durchgesetzt. Die Entwicklung verlief hier — in Ungarn, Rumänien, Bulgarien — so, daß das geschlossene System des „sozialistischen Realismus“ sich in der sog. Tauwetter-Phase der 50er Jahre und in den 60er Jahren allmählich öffnete und in zunehmendem Maße Ausdrucksmodi des Modernismus und der Avantgarde zurückgewann. Ähnlich wie in der Sowjetunion hat eine breite und fruchtbare Rezeption und Neubewertung der nichtrealistischen, nicht-mimetischen literarischen Strömungen eingesetzt. Anders in der „bürgerlichen“ Demokratie Griechenlands; anders in Jugoslawien, das mit dem Abrücken vom Ostblock auch die Doktrin des „sozialistischen Realismus“ über Bord warf. (Dies geschah in der großen Rede von Miroslav Krleža auf dem Schriftstellerkongreß in Ljubljana 1952.) Hier traten modernistische und realistische Ausdruckstendenzen in freie Konkurrenz, was in scharfen literaturästhetischen Auseinandersetzungen und Polemiken, ja, in der Etablierung gegnerischer literarischer Lager seinen Ausdruck fand. In Jugoslawien, wo die Avantgarde in Prosa und Poesie Ende der 60er Jahre bis an die Grenzen des verbalen Ausdrucks überhaupt gelangte (OHO-Gruppe in Slowenien; konkrete/visuelle Poesie; Signalismus in Serbien), hat in den letzten Jahren, vergleichbar mit aktuellen Prozessen in den westeuropäischen Literaturen, in gewissem Umfang eine Rückwendung zum Realismus eingesetzt.

Die Befunde in den jugoslawischen Literaturen sprechen dafür, daß sich Höhepunkte der Nachkriegsliteratur jeweils da ergaben, wo sich Traditionsbezüge und Engagement an die Gegenwart, wo sich realistische und modernistische Strebungen sythetisierten: im Werke Ivo Andrićs und Miroslav Krležas, Meša Selimovićs, Vasko Popas, um nur einige Namen zu nennen. Es sind Autoren, die zugleich auch das weitere südosteuropäische Schicksal in Vergangenheit und Gegenwart im Auge haben.

Anmerkungen

¹⁾ F. Ronneberger: Vorschläge zur Einordnung der Südosteuropa-Forschung in die Aufbaupläne der deutschen Hochschulen. München 1962. (= Südosteuropa-Studien. 1.)

²⁾ K.-D. Grothusen: Die Südosteuropa-Forschung heute, in: Südosteuropa-Mitteilungen. 1975, 1. S. 3—19.

³⁾ Vgl. Nd. Reiter: Bericht über das Projekt „Sprache und Literatur als nationsintegrierende Faktoren beim Eintritt der Balkanvölker ins Industriezeitalter“, in: Südosteuropa und Südosteuropa-Forschung. Zur Entwicklung und Problematik der Südosteuropa-Forschung, hg. von K.-D. Grothusen. Hamburg 1976. S. 157—165.

4) Vgl. R. Lauer: Bemerkungen zur südslawischen Literaturforschung in der Bundesrepublik Deutschland, in: Südosteuropa und Südosteuropa-Forschung, a. a. O., S. 238 ff.

5) Vgl. Ch. Radler: Die 15. Internationale Hochschulwoche. Zur Geschichte der Aufklärung im Donau-Balkan-Raum, in: Mitteilungen der Südosteuropa-Gesellschaft. 1974. 3/4. S. 5—11.

6) Angaben nach: Das Fischer-Lexikon. Sprachen, hg. von H. F. Wendt. Frankfurt am Main 1961; sowie G. Décsy: Die linguistische Struktur Europas. Wiesbaden 1973.

7) Vgl. Südosteuropa-Handbuch. Band I: Jugoslawien, hg. von K.-D. Grothusen. Göttingen 1975. S. 415.

8) G. D. Gačev: Uskorennoe razvitie literatury (na materiale bolgarskoj literatury pervoj poloviny XIX v.). Moskau 1964. Vgl. auch A. Schmaus: Volks- und Hochkultur in Südosteuropa, in: Südosteuropa-Mitteilungen. 1973. 3. S. 27.

9) B. Ničev: Uvod v južnoslavjanskijat realizëm. Sofia 1971.

10) Vgl. Décsy, a. a. O., S. 119.

11) G. Décsy, a. a. O., S. 161.

12) W. Schlachter: Die ungarische Literatur, in: Kindler Literatur Lexikon. Zwölfbändige Sonderausgabe. Zürich 1970. 1. S. 517.

13) Vgl. R. Lauer: Genese und Funktion des illyrischen Ideologems in den südslawischen Literaturen, in: Ethnogenese und Staatsbildung in Südosteuropa, hg. von K.-D. Grothusen. Göttingen 1974. S. 116—143.

14) Vgl. G. Stalev: The Elements of Macedonian Folklore Transposed into New Ideas, Forms and Illustrations of Contemporary Macedonian Poetry, in: Tradition in Macedonian Literary, hg. von A. Spasov und G. Stalev. Skopje 1974. S. 15—25.

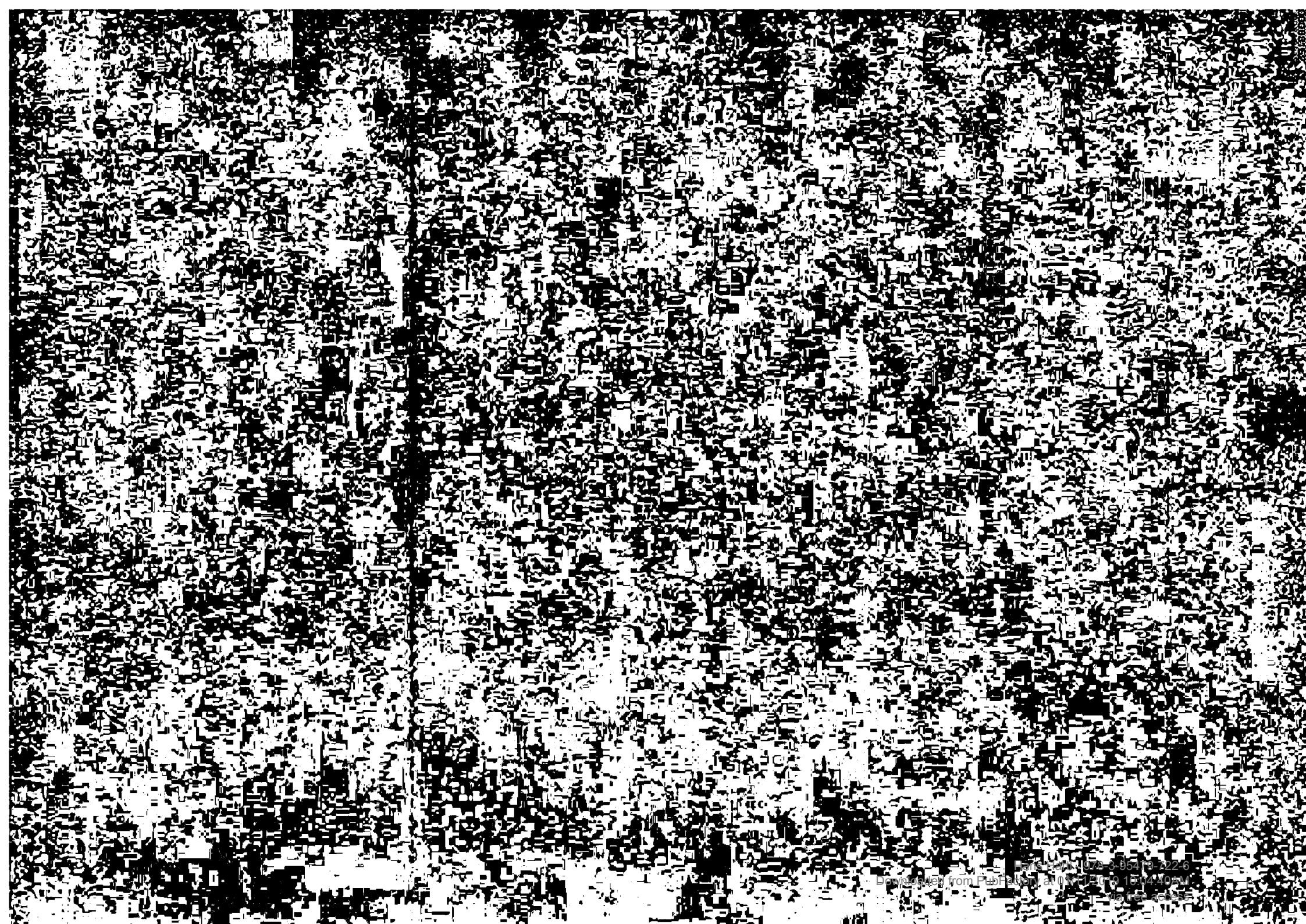
15) Vgl. Südosteuropa-Handbuch. Band I: Jugoslawien, a. a. O., S. 414.

16) Z. Konstantinović: Von der Ausstrahlung deutscher Literatur in Südosteuropa, in: Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland, hg. von D. Papenfuß und J. Söring. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz / 1977 /. S. 117.

17) Vgl. D. Kulman: Das Bild des bulgarischen Mittelalters in der neubulgarischen Erzählliteratur. München 1968. (= Slavistische Beiträge. 32.) S. 87ff.

18) A. Flaker: Modelle der Jeans-Prosa. Kronberg/Ts. 1975.

JUGOSLAWIEN



JOŽE POGAČNIK (Novi Sad)

Die Literaturen Jugoslawiens

National differenziert und doch eine verwandte Gesamtheit

Der Charakter des Stoffes, der hier behandelt werden soll, kann nicht nur von außen betrachtet werden, sondern wir müssen ununterbrochen in ihm und mit ihm verweilen. Die gegenwärtigen literarischen Strömungen mit ihren Gegensätzlichkeiten, Abhängigkeiten und Ähnlichkeiten sind Bestandteile unserer Alltäglichkeit, in der wir uns mit unserer analytischen Denkweise nicht immer zurechtfinden können. Die vielen Bedeutungsmöglichkeiten des historischen Augenblicks können nicht ausgeklammert werden und man kann über ihn nicht so denken wie über ein in der Vergangenheit zurückliegendes Ereignis. Die Besonderheit des geschichtlichen Augenblicks wird dadurch charakterisiert, daß in der Gegenwart literarische Strömungen auftreten, die mit der literarischen, kulturhistorischen und ästhetischen Tradition brechen. Wir leben in einer Zeit, die durch tiefe Gegensätze und schicksalhafte Auseinandersetzungen gekennzeichnet ist. In ihr gehen viele frühere Strömungen verloren, aber gleichzeitig entstehen neue, die wir nur teilweise in ihren Anfängen erkennen können. Die eingeschlagene Bewegungsrichtung der neuen geschichtlichen Phänomene kann zwar mehr oder weniger erkannt werden, doch vermag unser forschender Blick nicht alle Kräfte zu erfassen, die in ihr walten.

Aus diesem Grunde müssen die nachfolgenden Ausführungen auch als ziemlich hypothetisch angesehen werden und die Erörterung über die Gegenwartsdichtung kann über ein Anfangsstadium nicht hinausgehen. Es wird auch nicht ganz zu umgehen sein, gewisse impressionistische Urteile abzugeben, denn der entsprechende Stoff ist an sich so geartet, daß er mehrere Bedeutungsmöglichkeiten oder sogar gegensätzliche Interpretationen zuläßt. Die methodologische Einschränkung auf ausgewählte formale Komplexe kann die Gesamtheit und Verschiedenartigkeit der literarischen Geschehnisse nicht enthüllen; die Beschränkung auf ein Gebiet liefert den Grund für die Erweiterung der Dimensionen auf anderen Gebieten. Dies ist zwar eine methodologische Frage, die sich allgemein auf das Denken über die Literatur bezieht, aber gleichwohl, muß man immer vor Augen haben, wie diese dialektischen Verhältnisse in starkem Maße in den wis-

senschaftlichen Forschungen vorhanden sind, die sich mit Fragen einer Geschichte auseinandersetzen müssen, die erst im Entstehen begriffen ist.

Die Erforschung der ideell-ästhetischen Physiognomie der Gegenwartsliteraturen in Jugoslawien ist schon am Anfang mit Schwierigkeiten verbunden, die prinzipieller und methodologischer Natur sind. Die geschichtliche Vergangenheit und die Praxis der Gegenwart veranlassen uns, drei Standpunkte in der Beurteilung der jugoslawischen Literaturen einzunehmen. Von ihnen könnte jeder für sich als Ausgangspunkt der Forschung dienen. Der erste Standpunkt ist der der unabhängigen Traditionen; danach bestehen fest abgegrenzte, selbständige und abgesonderte Ganzheiten in den Literaturen Sloweniens, Kroatiens, Serbiens und Makedoniens. Der zweite Standpunkt verteidigt die Einheit der Literatur, bedient sich des Terminus „jugoslawisch“, und steht im Gegensatz zu den verschiedenen nationalen Eigenheiten. Dieser Standpunkt ist problematisch, weil durch ihn das Bestehen von unzweifelbaren nationalen Traditionen negiert wird; er förderte in der Regel auch die Tendenzen des politischen Unitarismus. Der dritte Standpunkt spricht von literarischen Reihen in übergeordneter Ganzheit, die wir, analog dem Begriff der europäischen Literatur, auch jugoslawische Literatur nennen können. Der Standpunkt von der jugoslawischen Literatur als Gesamtheit von verwandten Literaturen entspricht am besten dem Gegenstand der Forschung und ist als fruchtbarer Ausgangspunkt anzusehen. Dieser Standpunkt achtet nämlich die schon bestehenden nationalen literarischen Traditionen, gleichzeitig ist er aber für alles Neue offen, was auf diesem Gebiet entsteht. Die jugoslawische Literatur, auf diese Weise definiert, vereint die schon vorhandenen alten literarischen Traditionen mit der im Entstehen begriffenen Tradition sowie auch die Reihe der literarischen Gegebenheiten, die für die Nationalitäten charakteristisch sind, die in derselben staatlich-rechtlichen Gemeinschaft leben (Albaner, Ungarn, Slowaken, Ruthenen, Rumänen usw.). Die Bestandteile dieser Sintagmen sind folgende:

a) Die *slowenische* Literatur mit der Tradition der Schriftsprache aus der Mitte des XVI. Jh. und mit einer kontinuierlichen literarischen Entwicklung seit der Aufklärung.

b) Die *Kroaten* und *Serben* haben zur Zeit Vuk Stefanović Karadžić und L. Gaj (erste Hälfte des XIX. Jh.) als Schriftsprache den štokavischen Standard übernommen, der bei den Serben die Tradition der „künstlichen“ Idiome und bei den Kroaten die Kontinuität der regionalen Literaturen unterbrochen hatte. Die kroatische moderne Literatur hat die kajkavische und čakavische Literatur in sich integriert (die Territorien von Provinzkroatien, Slavonien und die ragusanisch-dalmatinischen Regionen). Beide Literaturen, die kroatische und die serbische, fußen auf verschiedenen Traditionen, die auch zu einer Entfernung in der Standardsprache führten. Der neuštokavische Standard, der linguistisch noch ein einheitliches Idiom

ist, wird dennoch sowohl in der serbischen als auch in der kroatischen Literatursprache realisiert, die sich voneinander hauptsächlich in der Schrift unterscheiden (die Serben bedienen sich am meisten der kyrillischen und die Kroaten der lateinischen Schriftart).

c) Die *makedonische* Literatur, die die formelle Kodifizierung der Literatursprache im Jahre 1944 erlebte, hat das literarische Leben der dortigen Gegenden seit Kliment Ohridski einverleibt.

d) Die *montenegrinische* Literatur, die eine historische Tatsache seit 1945 ist, und die erst in der Gegenwart ihre eigene Tradition entdeckt und sie in das eigene kulturhistorische Bewußtsein integriert hat.

e) Ein besonderes Phänomen stellt die Literatur in *Bosnien* und der *Herzegowina* dar. In dieser Region bestehen drei literarische Schichten, die die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung widerspiegeln und zwar: die Muselmanen, Kroaten und Serben. Sowohl die montenegrinischen als auch die bosnisch-herzegowinischen Regionen bedienen sich des neu štokavischen Sprachstandards, der sich gemäß der regionalen Eigenheiten modifiziert. Dies wird in der Linguistik als Subvariante des gemeinsamen Sprachstandards benannt.

Auf der Grenzlinie verschiedener Kulturkreise

Die Situation, die wir geschildert haben, ist als Resultat von historischen und mentalen Gegebenheiten zu betrachten. In den Fällen von nationalen literarischen Traditionen oder literarischen Kontinuitäten, die erst im Entstehen sind, spiegelt sich das Schicksal solcher Länder, die geographisch klein, kulturell unentwickelt und politisch oft unfrei waren. Diese drei Eigenschaften gelten gleichermaßen für alle nationalen und regionalen Gebiete, spiegeln sich im Charakter der Literatur wider, kommen in der Auffassung ihrer gesellschaftlichen Funktion zum Ausdruck und bewirken aber auch die Kraft ihres Sendungsbewußtseins.

Die jugoslawischen Literaturen entstanden am Kreuzweg, wo sich die Zivilisation des Westens mit der des Ostens begegnet, auf der Grenzlinie von verschiedenen Kulturkreisen, die für sich genommen schon eine fruchtbare Quelle für Innovationen und Synthesen sein könnte (das ist diejenige „dritte Dimension“, über die M. Krleža sehr oft gesprochen hat). Dies jedoch bedeutete aber auch eine Existenz, die eher am Rande als im Mittelpunkt besteht und sich verwirklicht. Die gesellschaftlich-politische Geschichte verzeichnet eine schwere wirtschaftliche und soziale Rückständigkeit, die hinter dem durchschnittlichen Entwicklungsniveau der westeuropäischen Zivilisation zurücksteht, an dem sich die jugoslawischen Völker beteiligt haben. Es besteht weiterhin eine zentralisierende Tendenz der kulturellen Zentren, was zur Folge hat, daß die einzelnen Zentren zu verschiedenen Augenblicken sich den verschiedenen Zivilisationsmittel-

punkten zuwandten. All das wirkte auf die geopolitische Karte, die sich mit der Zeit auch territorial bedeutend veränderte und trug zur Herausbildung des besonderen und verflochtenen völkischen, ethnischen und regionalen Bewußtseins in der Literatur eines auch sonst multinationalen Landes bei.

Es ist für dieses Land charakteristisch, daß es die normale kapitalistische Entwicklung nicht durchmachen konnte und somit auch nicht die natürliche Herausbildung der modernen Nation und die genetisch klare Entwicklung der modernen Literatur erlebt hat. Die mehrschichtige Erschütterung der historischen Kontinuität bewirkte eine abnormale, hinsichtlich mancher anderen Völker in Europa, untypische literarische Genesis. Die nationalen Traditionen der Slowenen, Kroaten und Serben sind klar markiert; anderswo sind relative Spuren der eigenständigen regionalen Traditionen vorhanden, die jedoch unter normalen Bedingungen eines kapitalistischen Entwicklungsprozesses völlige Eigenständigkeit erlangt hätten (im Falle von Bosnien und der Herzegowina). Daneben aber gibt es diejenigen Gebiete, in denen der Prozeß der nationalen Identifikation vor Beginn des XX. Jahrhunderts abgeschlossen war (die makedonische und montenegrinische Literatur).

Pragmatismus, Modernismus, Hermetismus

Gebiete mit Interferenzerscheinungen, die man in der Geschichte beobachten kann, wurden in unserer Zeit immer größer. Die jugoslawischen Völker leben in derselben politisch-rechtlichen und wirtschaftlichen Gemeinschaft und schöpfen ihre Informationen aus den gleichen Quellen. Diese Verbindungen, wie auch die gemeinsame Revolution, bilden eher die jugoslawische Gemeinschaft heraus, als die sprachliche oder ethnische Verwandtschaft. Das soll aber nicht bedeuten, daß dieses Letztere nicht wichtig ist. Sicher ist aber, daß solche Eigenschaften, die uns übrigens auch mit anderen slawischen Völkern verbinden, weniger wichtig sind, als die gemeinschaftlich erwählte, konzipierte und erlebte Geschichte. Die ehemaligen zufälligen typologischen Ähnlichkeiten sind in den letzten drei Jahrzehnten ineinandergewachsen und ergeben ein gemeinsames Zentrum, von dem alle Impulse ausgehen. Gleichzeitig hat seine Bearbeitung in der „Methodologie“ den überschütteten historischen und spezifisch-individuellen Erfahrungen näher gebracht. Ungeachtet dessen, daß die entsprechenden grundlegenden Forschungen noch nicht das Niveau erreicht haben, das eine Synthese von diesem Standpunkt aus ermöglichen könnte, soll hier der Versuch gemacht werden, im Einklang mit allen in der Einleitung ausgesprochenen Einschränkungen, das Unmögliche zu wagen. Unsere Gegenwart verlangt von der Wissenschaft vor allem, richtige Antworten zu geben, dagegen ist ihr aber viel zu wenig bewußt, daß es ebenso wichtig

ist, richtige Fragen zu stellen. Das Thema, worüber wir sprechen, ist ein Rätsel, dessen Erforschung mit den Antworten die Existenz der Probleme noch lange nicht vernichten wird — wie das K. Jaspers sagen würde.

Die jugoslawische Literatur ist in den letzten drei Jahrzehnten durch drei literarische Etappen durchgegangen, welche wir Pragmatismus, Modernismus und Hermetismus nennen könnten. Pragmatismus bedeutet das Überwiegen der Idee über die Inspiration, des Utilitarismus über die Ästhetik und der Politik über die Literatur. Der Modernismus trennte sich von dem Utilitarismus, suchte nach neuen und verschiedenen Mitteln und Formen des Ausdrucks, blieb aber in den Grenzen der durchschnittlichen Verständlichkeit. Der Hermetismus meldete sich, als sich der Individualismus der vorherigen Strömung in artistischen Solipsismus verwandelte. Die Kommunikation spielte eine sekundäre Rolle, da die Wortbildung als Konstruktionsprinzip in den Vordergrund trat.

Die philosophische Grundlage dieser drei ideell-ästhetischen Strömungen findet sich in den Gedankensystemen des sozialistischen Realismus, des Existenzialismus und des Strukturalismus, und wir erkennen daran, daß sich die jugoslawische Literatur direkt den europäischen Traditionen angeschlossen hat. Dichter wie Kritiker haben sich darum bemüht, die Würde des Menschen und die Unabhängigkeit des Schaffensaktes in ihren Texten zum Ausdruck zu bringen, wobei eine einseitige und vereinfachende Sichtweise in der Deutung des Zeitgeschehens nicht zu umgehen war. Auf diese Weise hat das literarische Schaffen relativ schnell seine Prüfung vor der Geschichte bestanden, es reagierte sensibler auf das Zeitgeschehen und war in der Lage, die anthropologischen Situationen genauer zu artikulieren.

Die jugoslawische Gegenwartsliteratur in einer Übergangsphase

Die Vorgänge, die den gegenwärtigen Standard der jugoslawischen Literaturen bestimmt haben, gestalteten sich, obwohl innerlich und einheitlich logisch, vielfach sehr schwierig und ließen viele Fragen offen. Die jugoslawische Literatur der Gegenwart ist mit ihren historischen, gedanklichen und literarischen Eigenheiten in einer Übergangsphase. Die Begeisterung der Nachkriegszeit gründete sich in dem Bekenntnis zur nationalen und sozialen Freiheit. Das literarische Schaffen wurde als eine sozial-ethische und allgemein-nationale Aufgabe betrachtet. In dieser Zeit war der Dichter im idealen Einklang mit den gesellschaftlichen und geschichtlichen Zielen, sein Schaffen ist aus dem Enthusiasmus für den sozialen Aufbau und für seine Entwicklung hervorgegangen. Das neue gesellschaftliche System stellte dem Schriftsteller Aufgaben, die Teile der unmittelbaren Arbeit und der politischen Praxis waren. Die grundlegende äußerliche Charakteristik der Literatur der ersten Jahre nach dem Krieg ist die

Ästhetik des Etatismus und Utilitarismus. Dieses Prinzip war so umfassend, daß damals nur diejenigen Werke Anerkennung erlangen konnten, die sich auf die Erneuerung gründeten und literarisch die historisch verifizierten Geschehnisse aus der nahen Vergangenheit und Gegenwart gestalteten. Die gemeinsame Grundlage dieser Werke war der Glaube, daß man mit Wort und Bild auf das Leben einwirken und es ändern kann im Einklang mit der schon vorher aufgestellten Idee.

Die Literatur der ersten Nachkriegsjahre gestaltete sich von dieser Seite her dramatisch; das Leben ist kein Zustand mehr, sondern Kampf, der von dem idealen Glauben an den Menschen geführt wird und in der Überzeugung gründete, daß man das Leben nach ideellen Grundsätzen gestalten kann. Mit diesen Zielsetzungen hat sich die literarische Literatur wirklich der Ästhetik des sozialistischen Realismus genähert, obgleich sie diese nie als das einzige Gestaltungsprinzip der Künste anerkannt hat. Die positive Tradition des Realismus der Vorkriegszeit und das Gefühl für die Einheit des literarischen Werkes haben auf die ästhetischen Positionen nur derjenigen Schriftsteller gewirkt, die eher die politische Glut als das Gefühl für die Kunst kennzeichnet.

Anfang der fünfziger Jahre, parallel mit der Veränderung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, hat sich die jugoslawische Kultur erneut mit Europa verbunden. Die Industrialisierung und die modernen technologischen Prozesse riefen eine Verminderung humanistischer Inhalte in der Welt hervor. Änderungen moralischer und existentieller Art führten den Menschen letztlich zu der Überzeugung, daß das Leben keine richtige Mitte besitzt. Die ursprüngliche Harmonie zwischen dem Einzelnen und der Welt brach zusammen und der Mensch empfand Furcht und Kummer. Diese existentiellen Zustände, die intensiv gewirkt haben, wurden zur Quelle und zum Maßstab der Inspiration in der Literatur der Gegenwart. Der Schriftsteller begann zu sprechen wie jemand, der in seinem Leben von Grund auf bedrängt und ganz an die Grenze seiner Existenz gedrängt ist. Die objektiv-historische und ideell-politisch angehauchte Thematik der ersten Nachkriegsjahre wurde allmählich von einer subjektiven Betrachtungsweise zurückgedrängt; die Beweggründe dafür sind in der Natur und in der inneren Welt des Menschen zu suchen, wobei besonders am Anfang die Erotik thematisiert wurde.

Literarische Brücken nach Europa

Die Befreiung der jugoslawischen Literatur ist auch darin zu sehen, daß in Richtung Europa wieder literarische Brücken errichtet wurden. In den ersten Nachkriegsjahren war die sowjetische Literatur und die von ihr erwählten Klassiker aus dem XIX. Jahrhundert vorbildhaft. Anfang der fünfziger Jahre öffnete sich die jugoslawische Kultur der Literatur der

amerikanischen „verlorenen Generation“ und dem amerikanischen modernen Drama. Dieser Welle folgte die Hinwendung zur französischen Literatur; es wurden vor allem die Existenzphilosophie und das Thema des Absurden rezipiert. Parallel hiermit beschäftigte man sich immer mehr mit der Philosophie des XX. Jahrhunderts; in der Publizistik und Literatur sind die Spuren der deutschen Denker ganz deutlich zu erkennen (K. Jaspers, M. Heidegger), die von einigen Autoren mit der Dialektik Hegels und den Grundsätzen vor allem des „jungen“ Marxismus verbunden wurden.

In den sechziger Jahren hat sich die Wahrheit über den Menschen völlig in die subjektive Welt verlagert, die dann die Literatur in die Gefilde ausgesprochen subjektiver (sogar privater) Inspiration hinüberführte. Das Erlebnis dieser Art hat in seinen Extremen den Menschen vollkommen mit dem Gegenstand gleichgestellt; so hat das Schöpfertum die Stufe erreicht, die die Anwendung der Prinzipien der sogenannten „konkreten Literatur“ ermöglicht.

Auf die Frage nach der Welt ohne Mittelpunkt und nach der Position des existenzlosen menschlichen Individuums sind drei Antworten möglich. Die erste Antwort geht aus dem traditionellen klassischen Begriff der Kultur hervor, die den traditionellen, nur deklarativen Humanismus verbietet. Dies bedeutet, daß sie aus der Gesamtheit der idealen Werte hervorgegangen ist, deren praktische Bedeutung für die heutige Erfahrung zumindest problematisch, womöglich auch überflüssig ist. Das Ziel dieser Strömung ist: um jeden Preis diese Ordnung der Dinge zu bewahren, die die Jahrhunderte geheiligt haben. Für diese Antwort ist die Hierarchie der Taten und der Werke charakteristisch, die mit gesellschaftlichen, ästhetischen, moralischen und anderen Werten gemessen werden. An der Spitze der Werte-Pyramide befindet sich der Mensch, der seinem Wesen nach vollkommen ist und die Ereignisse der Geschichte in die gewünschte Richtung lenkt. Die Ganzheit des Menschen in seiner Wirkung und das ausgebaute Wertesystem sind zwar schöne Prinzipien, aber das Leben des XX. Jahrhunderts hat sie verworfen; die beiden Prinzipien können nur noch als Intentionen Bestand haben, da sie die Praxis des Lebens nicht unterstützen. Die Anhänger und Verfechter dieser Kulturorientierung müssen sich wohl des Zerfalls dieses Systems bewußt sein, da sie diese Erkenntnis in eine sentimentale Schwermütigkeit führt, was mit dem passiven Erleben einer historischen Tatsache gleichbedeutend ist. Die aktive Erscheinungsform dieses Phänomens ist der Glaube daran, daß sich die Welt noch immer nach den Normen der klassisch-humanistischen Traditionen einrichten läßt. Diese Überzeugung griff auch nach den Druckmitteln der Gesellschaft oder der politischen Ausschließlichkeit, und dies bedeutet, daß es ihr an der Macht gebrach, die sie in der Hand hatte.

Die zweite Antwort gründete sich auf den Errungenschaften von Wissenschaft und Technik und kann am besten durch die Benennung „Kultur der Industriegesellschaft“ charakterisiert werden. In der technischen Entwicklung ist die jugoslawische Gesellschaft so weit vorangeschritten, daß sie sich stark der Wohlstandsgesellschaft angenähert hat. Für die Gesellschaft wurden der Erfolg, der Gewinn, der Profit, die materiellen Erfolge, der Konsum u. ä. zum Wert des Lebens. Die jungen Menschen wuchsen in einer solchen Welt auf, während sie in den Bildungsstätten den Normen der klassischen Kultur begegneten. Die Gegensätzlichkeit zwischen den Idealen und der Wirklichkeit haben sie vor allem so gelöst, daß sie die humanistische Tradition als eine große Lüge, als leeres Wort oder als Verbalismus beurteilt haben, der im Leben keinen Rückhalt besitzt.

Die dritte mögliche Antwort auf die Frage nach der Stellung des Menschen in der Welt ist die Erscheinung der sogenannten „wilden Kultur“. Programmatisch wurde sie in den Manifesten des Jahres 1968 formuliert; sie beinhaltet, daß die Jugend aus sich heraus eine Antwort auf die Welt geben könne. Ihre erste Forderung nach der permanenten Revolution wurde überwiegend als Empörung um der Empörung willen verstanden. Ihr zweites Prinzip demaskiert sich in den destruktiven und anarchistischen Bestrebungen, die von dem humanistischen Standpunkt her die Bezeichnung der „Antikultur“ bekam. Es ist hier tatsächlich die Rede vom Ende der klassischen Tradition, doch wird vielmehr hier der bewußte Widerstand gegen die technifizierte Gesellschaft betont. Die äußerlichen Merkmale dieser Richtung haben nicht den traditionellen humanistischen Charakter, sondern sie betonten den Irrationalismus, akzeptierten die Spontaneität und erweckten schöpferische Potentiale. Die Atmosphäre der Freiheit, die sich diese Richtung für ihre Wirkung aneignet, verleiht ihr einen poetischen Zauber, mit dem sie gegen die Verwandlung des Menschen in einen Roboter der technologischen Vorgänge kämpft. Die Grundlagen dieser Antwort ruhen in dem ehrlichen Bewußtsein der Jugend, daß man sich allem widersetzen muß, was sie geistig begrenzt. Diese Auflehnung wird oft mit den Auffassungen der linken Gesellschaftstheoretiker verbunden (Idol der Jugend war vor allem H. Marcuse); es ist jedoch nicht möglich, sie überwiegend als ideologische Auflehnung zu interpretieren, denn ihre grundlegende Devise ist vor allem — die Freiheit.

Der wiederentdeckte Einzelmensch

Nach dem Kriege konnte sich die *Poesie* am besten entwickeln und die größten Erfolge aufweisen. Ihrer Natur gemäß spiegelt sie am unmittelbarsten das menschliche Schicksal in der Zeit und im Raum wieder, und es ist daher kein Wunder, daß sie in der modernen Literatur eine so bedeutende Stellung hat. In der Nachkriegspoesie finden wir ein Thema, das

folgenden Ausgangspunkt hat: Konfrontation des Schöpfertums mit dem Tod. Diese Gegebenheit war am Anfang nicht so schwerwiegend wie sie hätte sein können, denn der Gedanke an die Freiheit gab dem Sterben auf dem Kampfplatz und in den Lagern einen Sinn. Die deterministische Auffassung der Zeit geriet gerade auf diesem Gebiet in eine Krise. Die jugoslawische Lyrik gelangte sozusagen unbemerkt zu der Erkenntnis, daß es auch solche Situationen gibt, die nicht immer mit gewissem gesellschaftlichem Optimismus in Einklang zu bringen oder zu rechtfertigen sind. Die Quelle der Inspiration wechselte von der äußerlichen Wirklichkeit in die intime Welt des Menschen hinüber und damit entstand die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft. Damit wurden für die Dichtung Möglichkeiten geschaffen, mit ihrem passiven Verhältnis der Geschichte gegenüber abzurechnen und gleichzeitig die Grundlagen dafür gelegt, daß die Lyrik in eine ästhetische Vorrangstellung rückte.

Als in den fünfziger Jahren die Schriftsteller bemerkt hatten, daß Revolution und Kunst nicht gleichzusetzen waren, meldeten sich in ihren Werken plötzlich Bedenken über das individuelle Schicksal des Menschen. Der Mensch mit seinen individuellen Problemen war wieder allein, und ihre Last begann ihn wieder mit allem Gewicht zu bedrücken. Das Glück befand sich zwar wieder in der unendlich fernen Zukunft, aber im Unterschied zu den früheren Dichtern wurde jetzt nach ihm gesucht. Der Mensch ist inmitten der leeren und dunklen Wirklichkeit erschrocken und müde: bedrückend sind sowohl die Zukunft als auch die Gegenwart; Zuflucht wird in der schönen Erinnerung an die Vergangenheit gesucht. Die Diagnose des existentiellen, historischen und ideologischen Agnostizismus hatte zwei feste Punkte — die Geburt und den Tod —, fand aber auch einen Ausweg aus dem augenblicklichen Zustand. Diesen Ausweg sah der Dichter in der subjektiven Tätigkeit, die nur vom individuellen Standpunkt her gesehen einen Sinn hat. Das Prinzip der inneren Welt des Menschen kann sich nicht verselbständigen, weil sie mit der äußeren Wirklichkeit verbunden ist, auf die der Dichter keinen Einfluß hat. Es bleibt ihm die private Zuflucht übrig, die nur ihn befriedigt; der Versuch, diesen Zufluchtsort zu verlassen, könnte seine Existenz ernstlich bedrohen.

Als Fortsetzung der erwähnten Vorgänge traten existentielle Probleme im wahren Sinne des Wortes in den Vordergrund. Der Gegensatz zwischen dem Subjekt und dem Objekt wurde überwunden und zwar so, daß das Dichtertum über das menschliche Dasein in seiner Gesamtheit zu sprechen begann. Der Dichter sprach nicht mehr nur im Namen seiner eigenen Erfahrungen, sondern als Mensch, der selbst das moderne Dasein verkörpert. So geschah es, daß die Welt des Humanismus zu zerfallen begann und die jugoslawische Lyrik in einem Zeitraum von zehn Jahren die Zersetzung der moralischen und ästhetischen Ordnung erlebte, die auf dem Einzelnen,

der Aktion und Geschichte basierte. Durch die Zerstörung des Gedankensystems, auf dem die Klassenkultur basierte, ist auch die Ideologie, die mit ihren verschiedenen Inhalten das Dichtertum erfüllte, verlorengegangen.

Drei lyrische Grundtendenzen

In ideell-ästhetischer Hinsicht sind die modernen Dichter, trotz gewisser individueller Gegensätzlichkeiten, relativ einheitlich. Sie gingen von denselben existentialen Prämissen aus und strebten nach den gleichen Zielen. Später gaben sich die literarischen Gegensätze vergrößert, so daß heute von drei lyrischen Grundtendenzen gesprochen werden kann. Die traditionellste erwächst aus der romantischen Disharmonie zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit. Danach ist die Wahrheit schuldig daran, daß sich der Mensch nicht verwirklichen kann. Dieser Mißklang wird manchmal mit dem uralten Dilemma verknüpft: das Verhältnis von bäuerlicher und bürgerlicher Welt, wobei auf der Anklagebank die urbane Zivilisation sitzt, während der Bauer zur Quelle sehr bedeutender Lebenserkenntnisse wurde. Die zweite Tendenz basiert auf der Überzeugung, daß die Poesie noch immer fähig ist, dem Menschen zu helfen. Die Vertreter dieser Strömung sprechen im Namen der allgemeinen menschlichen Werte und Vorbilder; mit ihrer Hilfe wollen sie die Welt retten und entzaubern. Die dritte Grundtendenz rückt ganz in die Nähe der ehemaligen zentralen Tendenz der Gegenwartspoesie. Sie beharrt auf dem absurden Aktivismus als auf der einzig möglichen Tätigkeit des Menschen. Umfangreich ist die Gruppe der Dichter, die das erwähnte Thema proklamiert, und dies mit der Sprache der (phänomenologischen) Philosophie oder der pompösen, üppigen Sprache der (surrealistischen) Metaphorik.

Die *Erzählprosa* ist genetisch mit der Tradition eng verbunden, die nach dem Krieg stark genug war, von den Gestaltungsprinzipien des sozialistischen Realismus abzuweichen. Ähnlich anderen literarischen Gattungen, erlebte auch die Prosa zuerst die Phase der Begeisterung, danach folgte der Zweifel, der von einer kritischen Sichtweise begleitet wurde. Die zeitgenössische Prosa hat mit Erfolg den Zwiespalt sozialer, moralischer und psychologischer Art gelöst, der im Laufe der Zeit aufgetreten ist. Es zeigte sich eine Antinomie zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiven, und als logische Folge verschiedener Faktoren meldete sich die Erschütterung des Menschen in der Bewußtheit über die verlorene eigene Welt und der Gedanke über die Verfluchttheit des Lebens. Den neuen Dimensionen des Lebens traten die Schriftsteller mit demjenigen moralischen Potential entgegen, das für den Realismus der dreißiger Jahre charakteristisch war, was aber durch die veränderte gesellschaftliche Realität in der Regel fast zerstört worden war. Zeichen von inneren Gegensätzen offenbarte auch

die literarische Struktur, die neben den romantisch erlebten Erzählungsgeschichten auch zahlreiche realistisch objektivierete Bruchstücke aufwies. Das Grundthema war der Zwiespalt zwischen dem psychisch reifen, charakterlich aber komplizierten Einzelnen und der Gesellschaft (besonders anziehend wurde der Konflikt von Helden mit falsch angelegten Ansichten über den Sozialismus). Die Disharmonie zwischen den Vorbildern und der Wirklichkeit versuchten die Schriftsteller mit objektivierenden Kriterien zu erfassen, wodurch aber ihr moralisierender Standpunkt verlorenging. Durch die Verlagerung des Interesses von den äußeren auf innere Ereignisse wurden weitere Änderungen in der modernen Erzählprosa herbeigeführt.

Die persönliche Existenz rückt in den Vordergrund

Das sechste Jahrzehnt hat die Frage der persönlichen Existenz in den Vordergrund gestellt. Im jugoslawischen Raum wurden gewisse Grundsätze des Personalistischen und die Theorie des Absurden aktualisiert, besonders anziehend aber wurde Sartres Modell des Existentialismus. Im Mittelpunkt der Interessen stand das Thema der persönlichen und der gesellschaftlichen Entfremdung. Die vollkommene Identifikation des Einzelnen mit der Gesellschaft bedeutet danach sogar die Entsagung aller individuellen Eigenschaften; die Identifikation mit der Gesellschaft führt zur Entpersönlichung, Entmenschlichung und bedeutet ein Aufgehen in den gesellschaftlich-politischen Konventionen. Die gesellschaftliche Wirklichkeit ist ein gefährlicher Gegner des Menschen, der die Persönlichkeit ständig gefährdet und sie vernichten will. Aufgabe des Schriftstellers ist es demnach, das existentiell Wesentliche des Menschen als das eines Einzelnen kennenzulernen und zu realisieren, seine Wirkungsweise zu entdecken und die Kräfte zu bestimmen, die gegen die Selbstverwirklichung des Menschen wirken. Der Schriftsteller beantwortet nicht mehr die Frage nach dem Status des Menschen (*wer ist der Mensch?*), ihn interessiert in erster Linie der genetische Aspekt des Daseins (*was ist der Mensch?*), und dieser Frage widmet er sich vollkommen.

Die beiden Tendenzen aus den vorigen Dezennien sind in der neuesten Zeit kritisch beleuchtet worden: Der traditionalistische Eingriff hat sich als ungenügend für die Darstellung und Gestaltung der Sensibilität des Menschen erwiesen, während die modernistische Variante der Prosa in der Aneignung modernerer technischer Verfahren und stilistischer Eingriffe geholfen hat. Die Verwerfung der Traditionen und die Annahme modernerer Formen ist an sich noch keine Garantie für eine gute und neue Prosa. Außerdem brachte dieses Zeitalter solche Stoffe hervor, die nach anderen Gestaltungsprinzipien verlangten, die weniger analytisch und distanziert waren. Dies ist ein Grund dafür, daß heute die Zahl der Prosawerke zu-

rückgeht. In der Erzählprosa zerfallen die einzelnen Strukturen langsamer, daher sind neue Erscheinungen auch schon genologisch seltener. Die Mehrheit der Schriftsteller ist den alten Denksystemen verpflichtet, was die Einbeziehung und Gestaltung der neuen Wirklichkeit erschwert. Die philosophisch-moralische und essayistische Prosa hat die Bedeutung der Fabel eingeengt, die Form (Gestalten, Personen) entwertet, und die Thesen der Individualpsychologie zerstört. Wir begegnen nur noch dem Versuch des „neuen Romans“, worin von der klassischen Prosa im wesentlichen einzig die Sprache unverändert geblieben ist, wenn auch hier das rurale Idiom aufgegeben und das urbane Idiom aufgegriffen worden ist. Die syntaktische Konstruktion entspricht nicht den Erwartungen des durchschnittlichen Lesers. Die Sätze sind alogisch aufgebaut, und stehen im Gegensatz zur ideologisch aufgefaßten Prosa und ihrer Botschaft. Die Sprache der neuen Prosa will diejenige Unauthentizität imitieren, die für die Gegenwart charakteristisch ist. Ein Dialog wird einem Wortspiel ähnlich, das gar keine Substanz hat; die ehemalige Brücke zwischen den Menschen hat sich in leere Phrasen verwandelt. Danach ist die Aussage eines der Protagonisten dieser Tendenz (R. Šeligo) ganz verständlich, der behauptet, daß der Prosatext vor allem eine „Sprache der Beobachtung“ sei.

Das Drama

Für das *Drama* der Gegenwartsliteratur gelten als Modelle das bürgerliche Drama und das gesellschaftskritische Dorf-Drama. Im Mittelpunkt des Interesses steht der Einzelne (der sog. „kleine Mensch“), der sich gerade mit der Gesellschaft zu entzweien beginnt oder aber mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit in Konflikt steht. Dieser Einzelne ist auf Grund seiner gesellschaftlichen Stellung bescheiden und durchschnittlich, und das, was ihn in den Augen des Schriftstellers sympathisch macht, ist seine ideale Subjektivität, die die einzige Garantie für echte Menschlichkeit ist. Die gesellschaftliche Problematik wurde in den Hintergrund gerückt, während in den Vordergrund moralische und ethische Fragen traten. Die Darstellung des Menschen als besonders gut und edel führte oft zu seiner Idealisierung, aber mit solchen Menschen konnten keine schicksalhaften dramatischen Konflikte entstehen. Diese Dramenliteratur ist in literarischer Hinsicht als Vorbereitung für die nächste Stufe der Entwicklung interessant.

Zu uns gelangte danach das poetische Drama mit seiner Welt substantieller Gestalten (platonische Ideen), die sich von der Welt der Wirklichkeit unterscheiden. Aus Spanien kam das Schicksalsdrama (F. G. Lorca), während B. Brecht mit seinem epischen Theater das Drama vom Naturalismus abgelöst und auf die aristotelische dramatische Konzeption verwiesen hat.

Impulse aus der amerikanischen Dramatik verwiesen auf die abnormalen Seelenzustände, benutzten Introspektionen und Symbole, was die Grausamkeit der Wirklichkeit unterstrich, während die Motivation der gesellschaftlichen Probleme durch die Psychologie von deformierten Persönlichkeiten wiederum auf die Psychoanalyse verwies. Die französische Boulevard-Komödie hat mit Hilfe der Groteske die Nostalgie nach der Ordnung, die zerstört worden war, abgebildet. Das englische Vorbild (J. Osborne) hat das Thema der „zornigen Jugend“ eingeführt, d. h. das Thema der Menschen, die ihren Platz in der Gesellschaft nicht finden können und aggressiv gegen die Normen der Gesellschaft vorgehen.

Außerhalb überlieferter Regeln

Auf der Suche nach dem modernen Drama fiel dem existentialistischen Gedanken eine besondere Rolle zu. Hier wirkte S. Kierkegaard mit seinen Warnungen, die sich auf die moralische Verantwortung des Einzelnen, auf seine individuelle Ernsthaftigkeit und Ehrlichkeit sowie auf die Freiheit bezogen, die nur in authentischer Individualität möglich ist. Gegen die Dominanz des Allgemeinen und im Namen der Verteidigung der Individualität des Einzelnen trat J. P. Sartre auf, der nicht so sehr durch seine Philosophie als durch seine literarischen Werke wirkte. Es waren institutionelle Gründe und Gründe, die auf der Generationsfrage basierten, die dazu beitrugen, daß das Drama, welches das Problem des Humanismus thematisierte, sich am reichsten entfaltete. In diesem Zusammenhang können wenigstens zwei Stufen beobachtet werden. Ihr gemeinsames Merkmal ist die Hinwendung zur Ontologie und das Aufgreifen moderner dramaturgischer Methoden. Diese Dramen teilen sich nach ihren äußerlichen Eigenheiten in poetische Dramen und Thesen-Dramen. Beide Arten verwenden die ideelle Typisierung, die Allegorie und die Groteske und führen Probleme und Erscheinungen vor, die entweder hinter oder über den Erscheinungen stehen, wodurch das durch sie realisierte Leben mehr an Gesetzlichkeit gewinnt und in eine höhere Wirklichkeit übergeht, die eigentlich metaphysischer Natur ist. In diesen Dramen wird der Mensch als ein moralisches Wesen angesehen, das seine Vergänglichkeit, Endlichkeit und Sinnlosigkeit durch Arbeit und Aktion überwindet.

Das neueste jugoslawische Drama ging sogar einen Schritt weiter. Sein äußerliches Zeichen ist eine dramatische Konstruktion, die sich weder an die von Aristoteles vorgeschriebenen Regeln noch an die Ibsensche Dramaturgie hält. In diesen Dramen gibt es nichts „Ernsthaftes“, sie halten nichts von großen Prinzipien oder erlebter Wirklichkeit, sondern hier geht es nur um das reine Spiel. Der Ernst der Welt hat sich in die Willkürlichkeit des Spiels verwandelt, das Drama in Happening bzw. Gruppendelirium. Dieses Spiel ist zur gleichen Zeit Genuß und Herausforderung. Ideell-

ästhetisch wird jedoch die erwünschte Rückkehr zu der ursprünglichen Reinheit der Kunst gezeigt.

In Verweigerung von Werturteilen und das Bestehen von überindividuellen und übernationalen literarischen Einheiten anerkennend, wollen wir im folgenden, ohne dabei die Originalität der einzelnen Schriftsteller in Frage zu stellen, die Gemeinsamkeiten der jugoslawischen Literaturen hervorheben, auf Grund *mancher* gemeinsamer gnoseologischer und stilistischer Eigenschaften, die mit den letzten zwei, drei Dezennien verbunden sind und sich in den Literaturen verschiedener Sprachen und verschiedener Traditionen zu Wort melden.

Kann die Literatur die Wirklichkeit verändern?

Die Erstellung eines solchen ideellen-stilistischen Systems geht von der Basis aus, die von und nach dem Krieg geschaffen wurde. Für sie ist folgendes charakteristisch: nämlich die Überzeugung, daß die Literatur die Wirklichkeit verändern kann, die Prämisse von der Harmonie zwischen dem Einzelnen und der Wirklichkeit aufstellt, und daß sich der Stil auf das klassische oder romantisch-realistische Gestaltungsprinzip stützt. Die literargeschichtliche Norm findet sich in der Epoche des Realismus. Sein Leben wurde verlängert, weil die Tradition stark war. Ein großer Teil der Schriftsteller, die die moderne Literatur gestalteten und auch weiterhin an ihr arbeiten, hat seine ideell-ästhetische Orientierung noch aus Vorkriegszeit mit sich gebracht. Die Tradition hat sich vor allem der serbischen und kroatischen Literatur aufgedrängt, in der I. Andrić und M. Krleža hinsichtlich der Entfaltung alles Neuen eine entscheidende Rolle spielten.

Eine Ausnahme bildete M. Krleža in allen jugoslawischen Literaturen. Ihm fiel die Rolle zu, auf dem Kongreß der Schriftsteller in Ljubljana (1952) die neue literarische Ideologie und das neue ästhetische Prinzip der Freiheit in dem formellen Suchen zu formulieren. Mit seinem gesellschaftskritischen und polemischen Eingriff hat er die sozial-realistische Richtung unterstützt, während der intellektualistische und barock zergliederte Satz bewiesen hat, daß die formelle Aussage eine Sache der Wahl und der Begabung ist. Besonders in der kroatischen Literatur bleibt die krležianische Faktur bis in den heutigen Tag eine unübertroffene Norm (z. B. Matković, P. Šegedin, R. Marinković), aber ihre Spuren sind überall vorhanden (unter den Slowenen z. B. bei A. Hieng).

Anfang der fünfziger Jahre beginnt die Literatur das Intime des Menschen zu analysieren und die Dimensionen des Subjektivismus zu zergliedern. Die Erscheinung der Disharmonie zwischen dem Subjekt und der Wirklichkeit ermöglichte die Annahme symbolistischer, expressionistischer (bei den Serben surrealistischer) und realistischer Standards. Es dominiert

das Erlebnis des Absurden, dennoch finden die Schriftsteller noch immer irgendwelche Perspektiven, die der individuellen Existenz als Stütze dienen. In diese gedankliche und literarische Formation gehören die folgenden Schriftsteller:

Slowenische Literatur: B. Pahor, A. Rebula, A. Hieng, C. Zlobec, K. Kovič, L. Kovačič, D. Zajc, G. Strniša, D. Smole, P. Kozak u. a.

Kroatische Literatur: V. Parun, J. Kaštelan, S. Mihalić, M. Slaviček, V. Desnica, P. Šegedin, R. Marinković, S. Novak, M. Matković u. a.

Serbische Literatur: D. Maksimović, O. Davičo, D. Matić, B. V. Radičević, S. Raičković, V. Popa, M. Pavlović, B. Miljković, L. Simović, M. Danojlić, M. Crujanski, D. Čosić, A. Vučo, A. Isaković, A. Tišma, V. Bulatović, R. Konstantinović, J. Hristić, V. Lukić, A. Popović u. a.

Makedonische Literatur: A. Šopov, B. Koneski, I. Točko, G. Todorovski, S. Janevski, S. Drakul, T. Momirovski, D. Solev, Ž Čingo, V. Urošević, K. Čašule u. a.

Montenegrinische Literatur: M. Lalić, M. Kralj, S. Perović, P. Gudelj, R. Bošković, B. Šćepanović, M. Bećković, Ž. Komanin u. a.

Literatur in Bosnien und der Herzegowina: D. Dizdar, N. Simić, H. Tahmišić, B. Čopić, M. Selimović, R. Trifković, M. Oljača, D. Kolundžija u. a.

Seit den sechziger Jahren beobachten wir das irrationale, philosophische Vordringen in die vereinsamte, verworfene oder ungebundene Existenz des Menschen. Die Überzeugung von der Sinnhaftigkeit des Kunstaktes verschwand, was den Grund für den Entfremdungseffekt von Welt und Leben lieferte. Diese Literatur verbindet sich stilistisch mit dem Expressionismus, Surrealismus und Dadaismus. Elemente aber des naturalistischen Gesprächsstils oder der polemischen sozialen Aussage sind ebenso zu finden. Die sprachliche Faktur der neuesten Phase spannt sich von dem äußersten unkommunikativen Hermetismus bis zum äußerst einfachen Straßenslang. Die hervorragenden Vertreter dieser Stilrichtung sind die folgenden:

Slowenische Literatur: P. Božič, R. Šeligo, T. Šalamun, D. Jovanović.

Kroatische Literatur: M. Ganza, Z. Mrkonjić, D. Horvatić, I. Slamnig, I. Kušan, A. Šoljan, A. Majetić, Z. Majdak, B. Pavlović.

Serbische Literatur: M. Todorović, V. Radovanović, R. Livada, G. Olujić-Lešić, B. Čosić, B. Pekić, R. Smiljanić, M. Kovač, F. David, D. Mihailović, D. Kiš.

Unterschiedliche Hintergründe und Strukturen

In der makedonischen Literatur finden sich Spuren dieser Strömung vor allem in der Lyrik (A. Popovski, V. Urošević, J. Koteski, P. Andrejevski, R. Pavlovski, P. Boškovski, B. Djuzel u. a.). Die montenegrinischen, bosnischen und herzegowinischen Regionen sind in dieser Hinsicht weniger

profiliert. Im Prinzip gilt für alle jugoslawischen Literaturen, daß sie an der angeführten Tendenz nicht gleichermaßen partizipieren. Es geht dabei um verschiedene soziale Hintergründe und psychologische Strukturen, die in einzelnen Fällen diametral verschieden sind. Die historisch-psychologische Unebenheit, gleichbedeutend mit ungleichen literarischen Traditionen und verschiedenartigen ästhetischen Erfahrungen, ist Grund dafür, daß in der generellen Einheit der jugoslawischen Literaturen große Variabilität der Interessen und der Errungenschaften besteht. Für die Mehrheit der Literaturen, über die wir hier sprechen, ist doch die Konzentration der Kräfte auf die sog. vertikale Identifikation bedeutend.

Die gilt vor allem für die muselmanische Literatur in Bosnien und der Herzegowina, in Montenegro und Makedonien; am erfolgreichsten bringt unter ihnen die makedonische Literatur die historische Vertikale mit der Horizontale der Gegenwart ins Gleichgewicht. Die serbische Literatur hat neben der (kurzlebigen) surrealistischen Erfahrung auch in sprachlicher und ideell-ästhetischer Hinsicht eine bedeutende rurale Tradition. Die kroatische Literatur, mit den slowenischen Bestrebungen zusammen, sucht in einem Teil schon die horizontale Identifikation, während sie in anderen Teilen in mundartliche Traditionen aufgelöst wird (kajkavische und čakavische Mundart).

Die Zukunft von all diesen Traditionen liegt, neben allen augenblicklichen Verschiedenheiten, im Schöpfen aus dem Eigenen und im Anschluß an Europa. Dies bedeutet, in der Artikulation der eigenen Authentizität und in der horizontalen Identifikation mit allem, was in der Welt, in der wir leben, als Fortschritt charakteristisch ist.

Keine „einspurige“ jugoslawische Literatur

Im Unterschied zu allen bisherigen Phasen und Epochen hat die jugoslawische Literatur der Gegenwart keine einspurige und einheitliche formale Dimension entfaltet. Die Erscheinungen, die heute in der Kunst des Wortes leben, könnten sogar den Verdacht bestätigen, daß sie in einer Zeit existieren, die keine gemeinsame Grundlage hat, sondern die vielmehr vom Stilpluralismus (bzw. Koexistenz) bestimmt wird. Die Analyse irgendeines Textes erbringt keinen einheitlichen künstlerischen Ausdruck, sondern stellt fest, daß in dem individuellen Ausdruck sehr heterogene Elemente miteinander assimiliert und vermischt sind. Es ist klar, daß eine gründliche Umwandlung der künstlerischen Formen im Gange ist; es geht hier nicht um die Entstehung irgendeiner neuen großen Form, sondern um die Kombination und Modifizierung verschiedenster Elemente, und gerade dieser Verknüpfung des Bekannten ist das einzige äußere Kennzeichen innerer Veränderungen, die sich in der modernen Literatur vollziehen.

Unruhe schlich in die Kunst des Wortes ein. Sie wollte ihre ehemalige Rolle beibehalten, aber die Welt gab immer mehr zu verstehen, daß sie sie entthront und, im Vergleich mit ihrer früheren Stellung, auf die Nebengleise abgeschoben habe. Da in der Zwischenzeit auch eine neue Lebensorientierung entstanden war, erwies es sich als notwendig, auch daran zu denken, die Kunst in Einklang mit der neuentstandenen ästhetischen Sensibilität zu bringen. Es begann eine krampfhaftige Untersuchung der von den Traditionen ererbten Formen, der sich innovatorische Versuche anschlossen, mit dem Ziel, die moderne Literatur auch formell zu ergründen und sinnhaft zu machen. Die moderne Literatur ist voll von verschiedenen stilistischen Komplexen, die wir ihrem Ursprung nach in traditionelle und moderne Elemente einteilen können. Die Schriftsteller haben vor allem das Erbe übernommen, mit dem ein Ausgleich unmöglich war. Ihr Rückgriff in die literarische Vergangenheit ging von den näheren zu den entfernteren Epochen, wobei es wichtig ist, zu bemerken, daß die Intensität der Annahme parallel mit der Entfernung der Erscheinung schwächer wurde. So war zu beobachten, daß die größte Wirkungskraft vom sozialen Realismus ausging, nach ihm dann der Expressionismus (bzw. Surrealismus) und der Symbolismus. Die moderne jugoslawische Literatur weist also postrealistische, postexpressionistische (postsurrealistische) und postsymbolistische formal-stilistische Elemente auf. Im Prinzip ist ein Schriftsteller Träger und Vertreter einer Richtung, aber es gibt genügend Beispiele für die gleichzeitige Wirkung aller erwähnten Einflüsse, dem auch die Mehrspurigkeit der formalen Dimensionen entspricht.

Die erwähnten drei formal-stilistischen Komplexe, die den Symbolismus, Expressionismus (Surrealismus) und neuen Realismus als Quelle haben, schlossen sich mit all ihren Merkmalen an die modernen literarischen Strömungen an. Das symbolistische Streben nach Schönheit ist allerdings ein Ausdruck der totalen Unzufriedenheit mit dem Leben; die innerliche Zerrissenheit und die Disharmonie des Expressionismus sind im Einklang mit den Erlebnissen des heutigen Lebens; im sozialen Realismus war vor allem dasjenige Element aktuell, das die Schaffung der Einheit von dem Guten im Menschen und der gesellschaftlichen Existenz postulierte. Die moderne Literatur hat die Erfahrungen der früheren Zeiten formell übernommen und sich mit ihnen vollkommen identifiziert; außerdem ist die Intensität der unmittelbaren Erlebnisse dargestellt, daß sie anfänglich die Erforschung nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten verhindert. Neuerungen wurden stufenweise eingeführt und waren mit großen Schwierigkeiten verbunden, die bis heute nicht beseitigt sind.

Die Poesie hat die Prozesse, die in der Modernen ihren Ausgang nahmen, fortgeführt und bis zum Ende weiterentwickelt. In der ganzen Dichtung ist ein ausdrückliches Streben nach der sogenannten reinen Poesie zu beobachten (*poésie a l'état pur*). Die kurzen Formen dominieren durch-

weg, die eine Möglichkeit zur Verdichtung der poetischen Aussage im ästhetischen und semantischen Sinn bieten. In den Mittelpunkt der poetischen Gestaltung trat die Metapher, die das Grundinstrument zur Entdeckung der Wahrheit in der Welt ist. Die metrische Kompaktheit ist durch die semantische Organisation der Verszeile ersetzt worden. So kam es, daß die metaphorische bzw. symbolische Vieldeutigkeit eine zentrale Stelle in der Poesie erhielt und daß am Ende die konkrete Poesie steht (ihre dominierenden Spielarten sind: die visuelle, phonetische, semantische, kinetische, taktile Lyrik).

In der Erzählprosa gab es weniger formale Neuheiten, aber auch für sie ist eine Prästrukturierung der Traditionalismen nach modernen Gestaltungsverfahren zu beobachten. In diesem Zusammenhang sind besonders zwei Feststellungen zu machen: 1. Der moderne Prosatext stellt keinen kontinuierlichen Verlauf einer Handlung dar, sondern ihre Struktur ist aus sukzessiven Quellen zusammengestellt, die zueinander im Verhältnis der Wiederholung, Variation oder Symmetrie stehen. 2. Die moderne Prosa tendiert zur Poetisierung und auch zu größerer essayistischer Diskursivität. Die moderne Prosa verbindet sich immer mehr mit dem Essay, und so kommt es dann zu einer Synthese von philosophischer Allgemeinheit der Aussage und von poetischer Konkretheit der Gestaltung.

Auf dem Gebiet des Dramas kamen das poetische Drama und das Drama mit Themen aus der Antike zu größerem Ausdruck. In allen diesen Texten werden wesentliche Fragen des Daseins und der Geschichte behandelt, und zwar in einer Form, die einheitlich ist. Allein das poetische Drama hat diejenige hohe Stufe der gedanklichen und emotionellen Artikulation bewahrt, wonach die dramatische Kunst immer gestrebt hat. Etwas Ähnliches könnte nur noch in der Tragödie erreicht werden, aber diese Art des dramatischen Schaffens wird immer seltener. Die Übersicht der wichtigsten formalen Eigenschaften zeigte ein sehr breites Spektrum, das durch die geschichtlichen Ereignisse der Literatur bestimmt wurde.

Die avantgardistischen Richtungen

Im horizontalen Sinne kommt es zur Aufhebung der traditionellen stilistischen Verfahrensweisen, die durch Neuheiten der modernen Welt ersetzt werden. Die avantgardistischen Richtungen in der modernen jugoslawischen Literatur haben sich an die Errungenschaften der modernen Wissenschaften angeschlossen (Informationstheorie, Phänomenologie der Perzeption, Theorie des Spiels, die Entwicklung der graphischen Technik u. a.) und eine neue literarische Wirklichkeit geschaffen, die mit den traditionellen Begriffen sehr schwer zu definieren ist. Daher rührt auch das Unverständnis zwischen der Literatur, der heutigen Kritik und der Leserschaft; es ist indessen klar, daß wir Zeugen von Erscheinungen sind, die

man nicht ignorieren kann. Die kulturhistorische Rechtfertigung dieser Erscheinung ist unanfechtbar. Nur die unbehinderte Entwicklung dieser Richtungen kann uns zu der Erkenntnis bringen, ob die Avantgarde der Gegenwart fähig ist, auch bedeutendere künstlerische Resultate zu geben.

Das literarische Leben des heutigen Jugoslawien ist eine Aktivität, die verschiedene Gesichter und Kehrseiten hat, die aber alle ihre Gestalten aus derselben Irradiationsmitte gewinnen. Die Autoren und Kritiker haben dieselben Erscheinungen mit verschiedenen Namen benannt: so haben sich solche Termini gemeldet, wie Avantgarde, Antipoesie, engagierte Poesie Reismus, antipsychologische Prosa, Popart oder Popartismus, topographische Poesie und Ludismus. Jeder dieser Begriffe deckt nur eine Schicht, sogar auch der Begriff Reismus, der am häufigsten genannt wird. In der erwähnten Epoche muß man, genetisch betrachtet, zwei Stufen unterscheiden, die durch die Kategorie des Absurden und die Kategorie des Spiels bezeichnet sind. Das unmittelbare Erlebnis gebar das Gefühl, daß die Welt, die Natur und Geschichte in einem absurden Verhältnis zum Menschen stehen und daß der Mensch selbst seinem sozialen, privaten und kosmischen Wesen nach absurd ist. Das Absurde umging nur noch die Literatur, was der Grund und Basis ihres Bestehens und Seins ist. Gerade im Mittelpunkt der literarischen Avantgarde steht der Begriff des Spiels als derjenige Strahlungspunkt, von dem alles Extreme bestimmt wird und der die Übergänge zwischen diesem regelt. In ideeller Hinsicht liegt die Quelle der gesamten neueren Literatur in der romantischen Metaphysik des Absoluten und dem autonomen Subjekt, welches seine exponierteste Position erreicht hat.

Wenn wir also die Entwicklungslinie der jugoslawischen Literatur in den letzten Jahrzehnten verfolgen, so bieten sich uns als die logischste Periodisationsgrundlage die Begriffe des *Existentialismus* und des *Strukturalismus* an. Dabei müssen wir uns darüber im klaren sein, daß diese Begriffe nur die Grundkonstruktion bezeichnen, aus der uns indessen manches entgleiten kann. Sie ist jedoch immer in einer gewissen Verbindung mit ihnen. Nach dem Vorbild des Existentialismus thematisiert die moderne Literatur das Prinzip des Subjektivismus; das Subjekt steckt jedoch noch immer in den Gegensätzen des Subjekts und des Objekts. In den Werken der Schriftsteller der sechziger Jahre waren diese Themen eher spontan als absichtlich ausgewählt worden. Die Schriftsteller haben neue existentielle Grundsätze eingeführt und zwar: Nichtigkeit als Modus menschlichen Bestehens, und Freiheit, durch die der Mensch zu dem Wesen wird, was er eigentlich ist. Im Gegensatz zum französischen Existentialismus hat der jugoslawische für sich in Anspruch genommen, daß er von Humanismus, Optimismus und Handlungsbereitschaft geprägt ist, und nie hat er behauptet, daß sein Weg zu der völligen Sinnlosigkeit und zum Zerfall führen kann.

Die avantgardistischen literarischen Strömungen entstanden aus der Erkenntnis der Strukturen, durch die der Mensch determiniert ist, und daher mußte die Idee des Einzelnen als Subjekt, der mit seiner Aktivität den Sinn des Lebens und die Ordnung der Geschichte realisiert, fallen. Dieser weitreichende Durchbruch brachte für die Literatur die Trennung der ideologischen von der ästhetischen Ebene. Der Zerfall des Anthropozentrismus führte zu der zentralen Frage: wie wirken verschiedene Strukturen aufeinander und wie verhalten sie sich zueinander in einer Gesamtheit? In diesem Zusammenspiel wurden neue Gesetze entdeckt und ihrer Untersuchung ist auch die moderne literarische Tätigkeit gewidmet.

Alles bisher Gesagte hat den Charakter gesellschaftlicher und gedanklicher Ergründung, es fehlen aber die Elemente, auf die die Formen gebaut wurden. Eine literarische Epoche ist nämlich durch den Stil neuer Welt- und Lebensanschauung realisiert, was wiederum bedeutet, daß das neue Erlebnisvermögen nicht ausreichend ist, wenn es nicht adäquate Ausdrucksformen besitzt. In der literarischen Strömung, die wir Existentialismus nannten, bestehen damit im Zusammenhang gewisse Schwierigkeiten. Diese Strömung hat nämlich keine eigene authentische Ausdrucksweise geschaffen, sondern sie hat ihre Erkenntnisse mit formalen und stilistischen Mitteln eingekleidet, zu denen sie durch Auswahl und Verbindung schon bekannter traditionaler Verfahrensweisen kam. Die Mehrheit der Texte dieser Art ist in den Grenzen von breiter verständlichen literarischen Kommunikationen geblieben, was jedoch nicht für die Texte, die dem Strukturalismus zugerechnet werden, behauptet werden kann. Dieser hat wenigstens theoretisch eine neue kosmologisch-statistische Ästhetik erfunden, in der das erste Problem die Fähigkeit der Trennung physischer Prozesse von den ästhetischen (die Unterscheidung der Entropie von der Information) ist.

Die jugoslawische moderne Dichtung nimmt teil an allen europäischen gedanklichen und literarischen Strömungen. Die höchstentwickelte Tradition hat bei der schnellen Einholung der Verspätung geholfen; sie verfügte über einige hervorragende künstlerische Begabungen, die manchmal von dem Erleben der europäischen Ereignisse zu ihrer Belebung hinüberwechselten. Die Schriftsteller haben gerade dann ihr Bestes erreicht, wenn ihr Schöpferium aus der Verbindung des Allgemeinen mit Individuellen erwuchs; erst aus diesem Gefüge entstanden wertvolle Texte, die sowohl als Bekenntnisse bedeutend als auch ästhetisch hochstehend sind.

Für den heutigen Augenblick der jugoslawischen Literaturen ist dennoch das Folgende am bedeutendsten: Unser Schriftsteller ist nicht mehr unsicher, er ist der auktoriale Erzähler, der unaufdringlich darüber denkt, was und wie er schreibt. Dieses Nachdenken führt ihn immer mehr zu Themen, die allgemeinmenschlich sind und zu formalen Realisierungen, die auf dem Niveau der Zeit stehen. In dieser seiner Bestrebung wünscht er

für seine Aktivität das Wort zu finden, das er suchend mit Liebe ersinnt. Beide erhabenen Orientierungswege können sich nur in der Atmosphäre der Freiheit entwickeln, denn die Freiheit ist, wie wir wissen, die inspirative Quelle sowohl der Kunst als auch der Geschichte. Solch eine Entscheidung bewirkt, daß die jugoslawischen Literaturen sehr charakteristisches Vergleichsmaterial liefern und unentfernbar Bestandteile der europäischen literarischen Ereignisse geworden sind. M. Ristić hat einmal gesagt, daß es keine „größere Freiheit gäbe als die Freiheit des Kampfes für die Freiheit“. In der Welt ohne Mitte, im Leben der Gewalt und im Gedanken des Dunkels bedeutet eine solche Orientierung Mut, Glaube und — Hoffnung.

I V O F R A N G E Š (Zagreb)

Die kroatische Dichtung

Volkspoesie in künstlerischer Verfeinerung

Die Dichtung ist die allerpersönlichste Ausdrucksweise des Menschen, *der* Ausdruck einer Einzelpersönlichkeit schlechthin. Über die Poesie zu sprechen würde also gleichbedeutend sein mit einer Aussage über einen Einzelmenschen. Ist dem aber auch wirklich so? Wir stellen uns diese Frage, um zu erklären, woher die Dichtung der jugoslawischen Völker kommt und auf welches Ziel sie zustrebt.

Es muß vorausgeschickt werden, daß es sich hierbei nicht nur um die Serben, Kroaten, Mohammedaner, Montenegriner, Slowenen oder Mazedonier handelt (um nur einige slawische Völkerstämme in Jugoslawien zu nennen), sondern auch um Albaner, Ungarn, Rumänen, Italiener, Ukrainer, Slowaken, Tschechen — also um die sogenannten nationalen Minderheiten. Wie kann man es dann aber wagen, über das Individuelle zu sprechen, wenn es durchaus im Bereich des Möglichen liegt, daß in einem so kurzen Abriß sogar größere überindividuelle Gruppen — wie beispielsweise ganze Nationen — ohne jeden unlauteren Hintergedanken — übergangen werden?

Und weiter: Faßt man die nationale Dichtung ausschließlich als Kunst auf, ist sie — anscheinend — eine Kontradiktion; mit anderen Worten, die Poesie ausschließlich auf den gemeinsamen Nenner des Nationalen zurückzuführen, würde nur *eine* Möglichkeit bieten, sie zu bewerten, beziehungsweise sie zu erleben; eine Möglichkeit, die nur das Nichtpoetische, Akzidentelle erschließt, indem ihnen das Essentielle, das Poetische geopfert wird. Und dennoch, zur Sprache verurteilt, kann die Dichtung unmöglich diejenige nationale Gemeinschaft verleugnen, deren Sprache sie spricht, sie kann ihr natürliches, primäres Publikum nicht übergehen, in dessen Namen sie spricht und an das sie sich wendet, genauso wenig wie das Akustische, durch das sie bedingt ist und dem sie ihre Stimme anzupassen hat: Die Dichtung kann nie ihre Universalität erreichen, wenn sie das Geschichtliche nicht durchlaufen hat und wenn sie das Geschichtliche, indem sie es durchläuft, nicht auf eine höhere, übernationale, allgemeinemenschliche Stufe hebt. Übrigens, die Geschichte einer nationalen Dichtung ist nichts anderes als die Darstellung eines Prozesses, in dessen Ver-

lauf sich das ihr eigene Einzelne in das Unsrige, Gemeinsame, Allgemeine verwandelt.

Je mehr die Dichtung Dichtung ist, das heißt Kunst, um so mehr werden wir angespornt, ihre Existenz zu vervielfältigen, uns auf die Suche nach ihrer Mannigfaltigkeit zu begeben, ihren Kontext zu erweitern, ihre Möglichkeiten zu bereichern. Die kroatischen (oder gar die jugoslawischen) Dichter unter einen Hut zu bringen, hieße Kroatien (beziehungsweise Jugoslawien) für sich entdecken, und zwar auf dem Wege über sein Schöpfertum; das hieße zugleich, sich einer Definition zu begeben, die die Maßstäbe herabdrückt, die Horizonte einengt. Die Anthologie einer nationalen Dichtung muß also nicht zwangsläufig bedeuten, daß die Poesie auf das Nebensächliche zurückgeführt wird; und zugleich muß das keine Flucht vor der einzigen Art sein, wie sich diese Poesie konstituieren konnte. Es gibt jedoch Dichtungen und Dichtungen. Die slawischen Dichtungen widerspiegeln vor allem die Heimat ihrer Völkerschaften, das Volk in ihr, das Leben des Volkes, sein Ringen, seine Geschichte, die zeitweiligen Mutlosigkeiten und die Visionen. Die slawischen Dichtungen bringen in erster Linie die Verbundenheit des künstlerischen Ausdrucks mit dem volkhaf-ten, der geschriebenen Sprache mit der gesprochenen zum Ausdruck, und es ist keine Seltenheit, daß dem Volksgeist der Stellenwert des Vorbilds, des Kanons, der Vorschrift zugesprochen wird. Im Gegensatz dazu hat beispielsweise die französische Poesie im Laufe ihrer Geschichte die innige Verbindung des Menschen mit seiner Heimat sowie deren wechselseitige Durchdringung aus den Augen verloren; und wenn sie diese Verbindung doch einmal sieht, verfällt sie in die unerträgliche Rhetorik einer zweitklassigen Literatur. Die Größe der französischen Dichtung liegt darin, daß sie einen verfeinerten, sublimierten Ausdruck anstrebt. Es gelingt ihr, die Schönheit zu verwirklichen, indem sie sich von den Ablagerungen des Alltags befreit, sowohl was den Ausdruck als auch was das Thema anbelangt. Die großen Ereignisse der französischen Geschichte aber fanden keinen Niederschlag in der epischen und ebensowenig in der lyrischen Dichtung.

Lebensnotwendige Bindung an die Volksdichtung

Ähnlich wie die übrigen slawischen Dichtungen, hegt und pflegt auch die kroatische, von den ersten Anfängen im weit zurückliegenden 15. Jahrhundert an, diese enge, lebensnotwendige Bindung an die Volksdichtung. Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der breit angelegten Reformbewegung mit der politisch-literarischen Zielsetzung, eine einheitliche Schriftsprache zu schaffen, bleibt diese Zweifaltigkeit der kroatischen Poesie unauflösbar: sie ist im Grunde eine der wichtigsten Quellen ihrer poetischen Inspiration. Sich auf die älteren Epochen der Poesie in

Dubrovnik und Dalmatien stützend, führt die kroatische Poesie aus der Zeit der erwähnten Bewegung, des sogenannten Illyrismus, ihre Lehre fort, indem sie den Geist des Völkischen mit dem des Künstlerischen verquickt. Eines der ersten inspirierten Gedichte, das in der von Ljudevit Gaj herausgegebenen Zeitschrift „Danica“ unter dem Titel „Kroatisches Heimatland“ erschienen ist und aus der Feder von Antun Mihanovič stammt, ist volkstümlich in der Art, wie es die Heimat beschreibt; und zugleich ist — da es sich direkt von Gunduličs *Dubravka* (beziehungsweise vom *Osman*) ableitet — die Verbindung mit der Kunstpoesie nicht zu übersehen. Die ungewöhnliche Auszeichnung, später zur Nationalhymne gewählt zu werden, hat dieses Gedicht jedoch nur dem Umstand zu verdanken, daß es die traditionellen Ideale der kroatischen Poesie zum Ausdruck brachte, nämlich Friedfertigkeit, Humanität und die magische Anrufung des idyllischen heimatlichen Landschaftswesens.

Verfolgt man in der kroatischen — und auch in den anderen jugoslawischen Dichtungen — diese Verschmelzung des Künstlerischen mit dem Volkstümlichen, wird man sehr bald merken, daß dasjenige, was bedingt als die Entwicklung einer Lyrik bezeichnet wird, in diesem Falle dem Spaltungsprozeß dieser zwei grundlegenden Komponenten entspricht. Die Epoche der Moderne in der jugoslawischen Literatur (Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts) ist eben durch die Tendenz gekennzeichnet, daß sich die Literatur überhaupt und die Lyrik ganz besonders vom geschichtlichen Engagement zu befreien sucht und nach der Befähigung zu dem strebt, was wir eingangs als die zutiefst individuelle Ausdrucksweise bezeichnet haben. Betrachtet man nun in der kroatischen Literatur diesen Prozeß anhand der größten Beispiele, wird man sehr bald feststellen, daß sich das reichhaltige künstlerische modernistische Erbe des berühmtesten Vertreters der kroatischen Moderne, das Erbe Antun Gustav Matoš's, in den Werken der drei bekanntesten kroatischen Dichter nach ihm, besser gesagt: in den Werken seiner Nachfolger, in jene Bestandteile aufgespalten hat, die der Zeit standhalten konnten und in ihr aufgingen. Die Namen Tin Ujevič, Miroslav Krleža und Antun Branko Šimić sollen unseren Gedankengang verdeutlichen: Die Dichtung entwickelt sich nämlich sowohl durch die Bejahung als auch durch die Verneinung ihrer Voraussetzungen. Aus dem Artismus eines Antun Gustav Matoš wird Tin Ujevič seinen noch virtuoserem Artismus entwickeln (obwohl er sein Leben lang mit dem lebenden und dann auch noch mit dem toten Matoš polemisiert!); und in Opposition zu diesem Artismus wird Miroslav Krleža seine persönliche Variante einer an Kranjčević erinnernden engagierten Lyrik schaffen (und während Kranjčević für die liberale, laizistische Denkweise Anerkennung suchte, wird Krleža zum tatkräftigen Kämpfer für die neue Gesellschaftsordnung und die leninistische Formel des Internationalismus werden); und schließlich wird — wieder in Opposition zu Matoš — Šimić,

beeinflußt vom europäischen Expressionismus, eine völlig antirhetorische Poetik schaffen. Es ist interessant, daß alle drei, ohne Rücksicht auf die tiefe Bindung an das, was Jahrhunderte hindurch als Heimat bezeichnet wurde, vor allem auf dem Ästhetischen bestehen werden, so daß in dem Werk dieser drei wahrscheinlich größten Dichter, die die kroatische Literatur überhaupt hervorgebracht hat, vor allem das Individuelle zum Tragen kommt. Und dennoch wird die Tradition, der sie verpflichtet sind, sehr bald allen die Augen dafür öffnen, daß die Flucht vor der Geschichtlichkeit zwar sehr wohl als Zielsetzung möglich ist, jedoch nicht als Verwirklichung: Auch ihr Werk wird vom Blut ihrer Epoche durchtränkt, und deutlicher noch zeigt sich das bei ihren Nachfolgern, etwa in der Art, wie sie selbst mit Matoš's Werk umgesprungen sind.

Probleme der Periodisierung

Wenn nun der Gegenstand unserer Betrachtung die Literaturperiode nach dem Zweiten Weltkrieg sein soll, muß hervorgehoben werden, daß diese Periodisierung mit Hilfe der gleichen Menge von Argumenten verteidigt wie auch widerlegt werden kann. Das Jahr 1945 ist eine ausgesprochen ästhetische, nichtliterarische Kategorie. Wenn wir jedoch übereinkommen — sogar in europäischen Maßstäben — die Bestimmung „zwischen den beiden Kriegen“ anzuerkennen (als ob nicht leider jede menschliche und dichterische Epoche zwischen zwei Kriegen stattgefunden hätte!), werden wir zwangsläufig auch die folgende akzeptieren müssen: die nach dem Zweiten Weltkrieg. Für die jugoslawische Literatur ergibt sich bereits daraus eine geringfügige, aber nicht unwichtige Korrektur: der Zweite Weltkrieg „an sich“ hat sehr wohl 1939 begonnen, für Jugoslawien jedoch erst 1941. Ergibt sich daraus die Notwendigkeit, die jugoslawische Literatur ab 1939 oder 1941 zu periodisieren? Die Frage scheint auf den ersten Blick eine scholastische zu sein, ist es aber nicht. Denn dem Beginn des Kriegs soviel Wichtigkeit beizumessen würde bedeuten, die Kriegsjahre von den Vorkriegsjahren, ja gewissermaßen auch von den Nachkriegsjahren zu trennen; es würde bedeuten, zu behaupten, daß zugleich zwei Literaturen existierten: eine diesseits und eine jenseits der Barrikaden; und es würde schließlich auch bedeuten, daß, wenn auch unabsichtlich, die wesentliche Tatsache, daß alles, was wir unter dem Komplex des Jahres 1941 verstehen, ganz zufällig entstanden wäre: daß die kroatische Literatur den Krieg nicht vorhergesehen, ihn nicht angekündigt und nicht auf die Greuel, die der Faschismus mit sich bringen wird, hingewiesen hätte.

Genau das Gegenteil ist eingetreten: Von allen Typen des literarischen Ausdrucks ist gerade die Dichtung diejenige, die auf die geistigen Strömungen ihrer Zeit am schnellsten und unmittelbarsten reagiert. Außer

dem, was ich mit aktiver Abstinenz bezeichnen möchte, hat die kroatische Literatur auch eine ganze Reihe von dichterischer Prominenz aufzuweisen, die sich offen, sowohl physisch als auch ästhetisch, auf die Seite der Widerstandskämpfer gestellt hat. Ich nenne nur die Namen Vladimir Nazor und Ivan Goran Kovačić, von denen ich annehmen darf, daß deren Reichweite die Grenzen unseres Landes bereits zu ihren Lebzeiten überschritten hat. Ihre schwere Prüfung vor der Geschichte hat die kroatische Poesie also mit Erfolg bestanden; sie hat diese Prüfung bestanden, indem sie sich eben darauf stützte, was jede Poesie zur Kunst macht, das heißt indem sie auf der Tradition aufbaute, ohne die sie überhaupt nicht existieren könnte; und bestanden hat sie ihre Prüfung gerade mit den Mitteln, die ihr die Tradition an die Hand gegeben hat. Genauso wie die beste Möglichkeit der Aufrüstung eines Widerstandskämpfers der besiegte Vorgänger oder Widersacher ist, so schöpfte auch die Dichtung, die von der Pathetik des nationalen Kampfes fürs nackte Überleben getragen war, sowohl aus der bisherigen Volkstradition als auch aus der künstlerischen Tradition. Diese Behauptung könnte vielleicht im ersten Augenblick überraschen, aber sehr bald wird sie völlig logisch und gesetzmäßig erscheinen, bedenkt man wieviele Elemente beispielsweise von Gundulić und Mažuranić, wieviele Elemente des Volkstümlichen im wunderbaren, klassischen Ausdruck des Epos *Jama* (Das Grab) von Ivan Goran Kovačić enthalten sind. Unsere Musen, die hehren Feen des Slawentums hatten, auch wenn sie während des Krieges nicht schwiegen, keine Zeit, eine neue Stilistik zu schaffen; aber allein die Tatsache, daß sie nicht geschwiegen haben, war so neu, daß ihrer Sprache die Dignität der Zivilcourage nicht abgesprochen werden kann.

Sprache und Dichterpersönlichkeit

Ich möchte an dieser Stelle meine Ausführungen für einen Augenblick unterbrechen. Ich wurde eingeladen, vor einem fremden Publikum (diesen Ausdruck „fremd“ gebrauche ich sehr bedingt) einige Fragen im Zusammenhang mit der jugoslawischen zeitgenössischen Dichtung zu erörtern. Ich frage mich nun — zusammen mit Sartre —, ob wir den gleichen Geschmack auf der Zunge haben: „le même goût dans la bouche?“ Und wenn nicht, wie das erreicht werden könnte? Worin ist eigentlich der Sinn der Literatur zu suchen, vor allem in so schicksalsträchtigen Momenten? Um noch einmal mit Sartre zu sprechen: „Entre ces hommes qui sont plongés dans une même histoire et qui contribuent pareillement à la faire, un contact historique s'établit par le truchement du livre. Ecriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire . . .“ Ich gebe offen zu, daß es mein Wunsch, ja, mehr noch: meine Pflicht ist, hier, wo wir durch diese Art des gemeinsamen Kontextes verbunden sind, nicht nur einige Infor-

mationen zu vermitteln, sondern darauf hinzuarbeiten, daß es bei uns, bei Ihnen und bei mir, zur gleichartigen Begriffsbildung im Zusammenhang mit einer bestimmten Lyrik kommt.

Zur Sprache verurteilt, hatten wir eingangs gesagt. Denn Poesie ist Sprache, Sprachkunstwerk; sie zwingt der Sprache ihre eigenen Gesetze auf und befolgt die ihrigen. Aber die Dichtung bringt auch ihre ureigene Tradition mit sich: nirgends hat sich Valéry's Gedanke so bewahrheitet wie in der Poesie: „Ce qui est beau dans le nouveau c' esqu' il répond à un besoin antique.“ Indem sie sich erneuert, indem sie eine immer neue Gestalt annimmt, beweist die Dichtung unwiderlegbar ihre Alttertümlichkeit. Der Fall Ivan Goran Kovačić bestätigt das auch auf dieser Ebene. Unser Gespräch hier ist selbstverständlich weder der richtige Ort noch der richtige Augenblick, die sprachlichen Eigenheiten der kroatischen, serbischen, slowenischen oder irgendwelcher der jugoslawischen Lyriken zu erörtern. Wir reden hier über den sprachlichen Ausdruck nur im Rahmen einer vorläufigen, objektiv zwar unzulässigen, für unsere Belange jedoch einzig möglichen Arbeitshypothese.

Die zweite Eigenschaft ist leichter zu sehen, sie ist weniger an die Sprache gebunden, aber doch wesentlich genug, um ein wirkungsvolles Verständnis der (voraussetzlich) unbekanntenen Dichterpersönlichkeit zu gewährleisten. Wir denken hier nicht an die zivile Persönlichkeit, an die Biographie, sondern an das, was meistens — und nach meinem Dafürhalten sehr richtig — als *lyrische Subjekt* bezeichnet wird. Es stellt sich nämlich die Frage, was dieses lyrische Subjekt in seiner Gemeinschaft bedeutet und wie es seinen eigenen Stellenwert innerhalb derselben beurteilt. Von den drei genannten Dichtern (Ujević, Krleža, Šimić) ist einer (Šimić) zu früh gestorben, auf tragische Weise zu früh, als daß er in den vierziger Jahren unseres bewegten Jahrhunderts auf diese Frage hätte antworten können; gestorben ist er zum Teil auch ermüdet von der dekorativen Rolle, die in der kroatischen Literatur der Dichterpersönlichkeit von den vorangegangenen Generationen aufgezwungen wurde. Der zweite (Ujević) hat sich, nachdem er sich nur in seinen Anfängen vor dem Ersten Weltkrieg von den Sirenen der älteren patriotischen Lyrik hatte verführen lassen, sehr bald im Laufe des Ersten Weltkriegs, auf — wie er sich selbst ausgedrückt hat — nicht beschrittene, nicht geebnete Wege begeben und hat sein einsames Refugium der Bohème mit dem Banner des Individualismus geschmückt. Enttäuscht von der Aktion, sagte er sich von jeder Aktion los und wagte sich in die noch nicht erforschten Räume des Kontemplativen vor. Der dritte (Krleža) ist, indem er seine dichterische Lampe an der „Flamme“ der Geschichte entzündet hatte, sein ganzes Leben lang in diesem Jakobischen, biblischen Zweikampf mit ihr verharret; die dekorative Seite der dichterischen Repräsentanz (der Repräsentanz im Emersonschen Sinne) ablehnend, ist Krleža, während er mit den Geschehnissen polemisierte.

sierte und dadurch neue Geschehnisse hervorrief, der Tradition treu geblieben, die — selbstverständlich in einer eher liturgischen Aufmachung — am vollständigsten Silvije Strahimir Kranjčević, einer seiner Lehrer, zum Ausdruck gebracht hat: „Križ naroda moga / I ja još moram primit na ramena . . .“ (Das Kreuz meines Volkes muß auch ich noch auf mich nehmen . . .).

Poesie — nur der Kunst verpflichtet

Das sind Fragen, die sich der Dichter stellt, wann immer die Rolle des Dichters im Verhältnis zum Publikum nicht völlig klar oder gar austauschbar ist, wenn der Dichter oberhalb des ihm bekannten, soziologisch definierten Publikums noch die amorphe Masse der potentiellen Leser sieht. Bei den noch nicht befreiten Völkern — und das Kroatien von Kranjčević gehörte damals noch zur österreich-ungarischen Monarchie — setzt sich der Dichter nicht für eine genau bestimmte gesellschaftliche Schicht, eine Klasse ein: er wendet sich an das ganze Volk und nimmt seine Last auf seine Schultern. Im Jahre 1936, das aus vielen Gründen als Umbruch bezeichnet werden könnte, als Ende der Epoche „zwischen den beiden Kriegen“ (!), veröffentlicht Krleža seinen im wahrsten Sinne des Wortes geschichtlichen Gedichtband *Balade Petrice Kerempuha* (Die Ballade des Schelms Petrica Kerempuh). Zum wiederholten Mal hat in der kroatischen Poesie das Öffentliche den Sieg über das Private davongetragen, das Universelle über das Individuelle. Und wenn dann im Jahr 1942 Vladimir Nazor und Ivan Goran Kovačić nicht nur was die Poesie anbelangt, sondern auch physisch, als Zivilpersonen, sich auf die Seite des Antifaschismus schlagen, dann ist das nicht nur ein bewundernswürdiger persönlicher Entschluß, sondern auch die Weiterführung einer Tradition, die (ohne Rücksicht darauf, wie sie bewertet wird) die Lage und die Rolle des Dichters im Leben einer Nation beeinflußt. Zugleich sind die Gedichte, die sie zu jener Zeit verfassen, so beschaffen, daß sie nur diesseits der Barrikaden der Geschichte veröffentlicht werden können, das heißt also, daß sie keinesfalls einen nur individuellen Akt darstellen. Viel interessanter scheint mir aber darauf hinzuweisen, daß die kroatische Dichtung nicht erst 1941 ihren Standpunkt bezieht, zufällig oder aus einer augenblicklichen Inspiration heraus, sondern — wie es eben Krležas Gedichtband beweist — schon viel früher, im Einklang mit der Logik ihrer Lage. Zur gleichen Zeit, gewitzt durch die Erfahrungen des älteren nationalen Standpunktes und aller Folgen, die ein solcher öffentlicher Standpunkt für die ästhetische Seite des Problems mit sich bringen kann, hat die kroatische engagierte Poesie zwischen den beiden Kriegen, in erster Linie wieder in Krležas Balladen, vor allem für das Ästhetische plädiert. Die enorme und nicht auszulotende Tätigkeit Krležas war vor allem der Erläuterung eines Ziels

gewidmet: daß nämlich die Poesie nur dann ihre Wirkung ausüben kann, wenn sie Poesie ist, wenn sie ihre grundlegende Aufgabe, Kunst zu sein, nicht veruntreut hat. Das ist eine Erklärung für die Tatsache, daß die kroatische Poesie zusammen mit den übrigen jugoslawischen Dichtungen sehr leicht, ja sogar auf völlig natürliche Weise die Freiheit akzeptieren konnte, die ihr nach der Abschaffung der Diktatur im Jahre 1948 geboten wurde.

Entwicklungsstationen der Nachkriegszeit

In diesem Sinne ist der Fall der hervorragenden Dichterin Vesna Parun charakteristisch, die das Jahr 1945 sowohl als eine geschichtliche Situation wie auch als Lösung der eigenen politischen Dilemmata erlebte; und das Jahr 1947, als sie den Band feinstziselierter Verse *Zore i vihori* (Morgenröte und Stürme) publizierte, empfand sie als ihre Bestätigung. Der heutige Leser, der etwa zu jener Zeit geboren wurde, wird kaum verstehen können, woher die Heftigkeit und Unnachgiebigkeit der damaligen offiziellen Kritik stammt, über ein Buch, das ausschließlich bejahend ist und das die gegebene geschichtliche Situation als die eigene akzeptiert! Das Mißverständnis beruht auf der Diskrepanz der Thematik (die anerkannt wurde) und der Bearbeitung (die als dekadent abgetan wurde), auf der Diskrepanz zwischen dem Standpunkt, der (vereinfacht ausgedrückt, aber im Einklang mit dem, was bisher hier gesagt wurde), also einem Standpunkt, der demjenigen von Krleža entspricht, und der Art, wie er ausgedrückt wird, und die ist (hier können wir es beruhigt aussprechen, denn das ist die damalige offizielle Lesart) diejenige von Ujević. Die dogmatische Kritik konnte jedoch ihre eigene These nicht akzeptieren, die These, daß der Inhalt wichtiger sei als die Form; sie ist — auch neben allen ihren Erklärungen — eher einem ästhetischen Urteil geneigt: der Inhalt könne Unwahrheit, Lug und Trug sein — scheint sie zwischen den Zeilen auszudrücken; aber die Form enthülle den ureigensten Standpunkt des Dichters. Die Art von Ujević sei eine Todsünde, aber sie werde durch die natürliche Weiterentwicklung widerlegt. Als 1950 Jure Kaštelan die einen Wendepunkt bezeichnende Anthologie von Ujevićs Gedichten *Rukovet* (Der Strauß) veröffentlichte und zwei Jahre später das noch bedeutendere Buch der eigenen Verse *Pijetao na krovu* (Der Hahn auf dem Dach), bedeutete das nicht nur die Auflösung des falschen Dilemmas über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Engagements der Form von Ujevićs Gedichten im zeitgenössischen geschichtlichen Prozeß, sondern vor allem den Beweis, daß sich die kroatische genausowenig wie die übrigen jugoslawischen Dichtungen nicht einmal zeitweilig von den bereits errungenen Ausdrucksmöglichkeiten losgesagt haben.

Wenn die Situation in Zagreb mit derjenigen in Beograd verglichen werden sollte, könnte man — über den Daumen gepeilt — sagen, daß in

Beograd gleich nach 1948 ein sehr lebhafter Meinungskampf entfacht wurde, der die literarische Welt in die sogenannten Modernisten und die sogenannten Realisten gespalten hat. Wir haben das Attribut „sogenannte“ bewußt wiederholt, um aufzuzeigen, daß diese Zweiteilung im Grunde genommen eine Vereinfachung ist, die jedoch in diesem Augenblick vonnöten ist. Wenn dieser Kampf nicht nur auf ästhetischem oder philosophischem Terrain ausgetragen wurde, war er dennoch wirklich notwendig und hat in so mancher Hinsicht die Weiterentwicklung der serbischen Literatur gefördert. Während es aber in Beograd Polemiken gegeben hat (einen modernen Sängerkrieg), hat sich in Zagreb die Polarisierung auf andere Art und Weise abgespielt: ein scheinbarer Krieg in Beograd, ein scheinbarer Frieden in Zagreb. Die Milieus reagierten im Einklang mit den eigenen Traditionen und den augenblicklichen Stimmungen.

Kehren wir jedoch von den objektiv-geschichtlichen Relationen zur Dichtung zurück, so werden wir feststellen müssen, daß die Geschehnisse um das Jahr 1948 in der Dichtung nicht nur in diesen Relationen wichtig sind. Der Umbruch, zu dem es damals gekommen ist, bedeutet das endgültige Durchsetzen der Erkenntnis, daß die Dichtung in Zukunft wesentlich gleichbedeutend sein wird mit dem Schaffen einer neuen Sprache, der Sprache der Poesie: Ein Gedicht zu schreiben bedeutet nicht mehr in der „allgemeinen“ Sprache zu schreiben, bedeutet nicht mehr in erster Linie das linguistische Muster der „schönen“ Sprache zu schaffen, derjenigen Sprache, die ohne das geringste Zaudern in die Grammatik aufgenommen werden kann als Beispiel, beziehungsweise Zitat; nein, das ist die Schöpfung jener „Sprache in der Sprache“ im Valéry'schen Sinne; das heißt die alltägliche, „gewöhnliche“ Umgangssprache wird gezwungen werden, aus sich heraus die Sprache der Poesie zu redestillieren: die schöpferische Sprache.

„Idiom einer Landschaft“

Bemerkenswert scheint mir in diesem Zusammenhang, daß wir als das Entstehungsjahr der neuen Poesie das Jahr 1936 bezeichnet haben (Erscheinen von Krležas Balladen), ohne erwähnt zu haben, daß diese im kajkawischen Dialekt verfaßten Balladen jenseits der stokawischen Schriftsprache liegen, daß sie eigentlich ein phönixhaftes Wiedererstehen des kajkawischen literarischen Idioms bedeuten; und zwar nicht als Protest oder Negation dessen, was Gaj 1836 getan hat, sondern als Ankündigung moderner Erkenntnisse, die am vollständigsten unter der Elliotschen Formel von „*dem Idiom einer Landschaft*“ zusammengefaßt werden können. Urplötzlich wurde klar, daß in den Wurzeln einer jeden wertvollen individuellen kroatischen Dichtersprache jener Punkt miteinbezogen ist, an der das lyrische Subjekt in *der* Sprache zu sprechen beginnt und sie

akzeptiert, die es auch als die seine ansieht und erlebt hat. Alle großen Namen der kroatischen Poesie, auch vor dieser Grenze und erst recht danach, weisen als wichtigstes Kennzeichen eben dieses auf. Ujević würden wir nie verstehen können, auch bei all seinen kosmischen und surrealistischen Ausflügen nicht, wenn man ihn von seinem urwüchsig-südländischen Idiom loslöste; Vesna Parun ist ganz in dem Küstenstreifen-Idiom befangen, Kaštelan widerspiegelt die Sprache des dalmatinischen Hinterlandes, Slavko Mihalić wird unverständlich ohne Karlovac (diese „Dreiländergrenze“ der kroatischen Dialekte), ebenso Ivan Slamnig ohne die eigenartige Mischung des Zagreber Dialekts und des Mediterranen, wie auch Milivoj Slaviček ohne die Zagreber Korrektur eines kroatischen Grenzdialektes und so weiter. Ein Zeichen, daß es bei uns zum Prozeß der Vervollständigung der Dichtersprache gekommen ist und daß sie einerseits zurückgreift nicht auf eine abstrakte Umgangssprache, sondern auf das angeborene Idiom des lyrischen Subjekts; daß aber zugleich dieses Idiom wagt, alle „unlogischen Dinge“ auszuprobieren, die dem modernen Ausdruck in der Poesie überhaupt geläufig sind.

Diese Entwicklung begann in der neuesten Lyrik mit Kaštelans Kriegerversen, die plötzlich die sprichwortartige Knappheit der Volkserzählung mit dem Unerwarteten der Kunstpoesie verbanden. Aller üblichen Hilfsmittel der künstlerischen Poesie (Metapher, Komparation, dekorative Figuren) entblößt, macht seine Skizze *Jezero u Zelengori* (See in den Grünen Bergen) einige grundlegende Forderungen an das Gedicht geltend: die Einfachheit, das Geheimnisvolle, die Rhythmik, das humane Ideal . . .

SEE IN DEN GRÜNEN BERGEN

*In den Grünen Bergen — sagten sie — ist ein See,
Mit eignen Augen haben wir ihn geschaut.*

*Wo sind die Stimmen, bekannt
und unbekannt?*

*Wohin sind sie,
wie sind sie
entschwunden . . .*

*In den Grünen Bergen ist ein See,
Seine Wege weiß verbannt.*

Dieses ganze Gedicht atmet Einfachheit: eine Behauptung, zwei bange Fragen und dann wieder die am Anfang gestellte Behauptung. Wer spricht hier eigentlich, wer stellt diese Fragen? Ein Soldat in der Marschkolonne? Ein Hirt in Bedrängnis? Ein verängstigter Mensch? Egal, die Grünen Berge, ein mythologisches Gebirge aus unserer Volksdichtung, und der See in diesem Gebirge als ideelles Ziel, auf das man zustrebt; die Stimmen, die seine Wirklichkeit bestätigen sollten, sind verhallt: wohin? Und

der See, die Grünen Berge, gibt es die überhaupt? Und wenn es sie gibt, kann man zu ihnen gelangen, wenn sie von einem weißen Wall umgeben sind? Kaštelan war nie Surrealist, hat aber aus den surrealistischen Erfahrungen das zu entnehmen gewußt, was für ihn von größtem Nutzen sein wird: die Knappheit des Ausdrucks und eine mutige Herausforderung an die (vermeintliche) Unklarheit.

Lyriker auf Entdeckungsreisen

Wenn Kaštelans Stärke in der eben genannten Knappheit seines Ausdrucks liegt, ist die Schönheit des Gesangs von Vesna Parun in der breiten, klangvollen, sonoren musikalischen Phrase zu suchen, die jedoch nicht nur ihre größte Stärke ist, sondern zugleich eine Gefahr darstellt. Eine Eigenschaft, deren adäquateste Bezeichnung „Rhetorik“ wäre, wenn wir in dieser in Verruf geratenen Eigenschaft noch eines der wesentlichen Merkmale der Poesie sehen können: alles äußere Geschehen sowie das Erlebnis dieses Geschehens in Wortbilder umzumünzen! Das anfängliche Mißverständnis zwischen Vesna Parun und der Kritik bezog sich auf das Gebiet der minutiös ziselierten Form (die, bekanntlich von der dogmatischen Kritik sonst hochgelobt wird); hier könnte sich aber vielleicht eine Gefahr verbergen: von der Korrektheit der Form könnte eine „Unkorrektheit“ des Inhalts bemäntelt werden! Aber abgesehen von diesen längst vergangenen Tagen, muß darauf hingewiesen werden, daß die Kritiker von diesem so üppig sprudelnden Wortfluß beunruhigt waren, weil es offensichtlich war, daß er die Form überfluten wird, die mit der Zeit diesem Druck keineswegs wird standhalten können. Dazu ist es auch gekommen. Ihre Poesie bekam immer mehr den Charakter der hymnischen Ekstase. Das war schon an ihren ersten Gedichten abzulesen (ein Band, über den wir schon gesprochen haben), und so soll nun diese *Pietà* zeigen, wenn auch in der Übersetzung, was (in den Augen der Kritik) kontrovers, und was (in den Augen der Literaturgeschichte) evident war:

MENSCHENMUTTER

*Besser, du hättest den schwarzen Winter geboren als mich, o meine Mutter,
den Bären im Bau, die Schlange im Nest.*

*Besser, du hättest den Stein geküßt als mein Antlitz, o meine Mutter,
hätte ein Wild mich gesäugt mit dem Euter, besser wär's, denn ein Weib.
Und hättest du einen Vogel geboren, o meine Mutter, so wärest du Mutter
und, glücklich, unter dem Flügel würdest ein Vöglein du wärmen.*

*Hättest du einen Baum geboren, aufleben tät er im Frühling,
erblühn von deinem Liede die Linde, grünen das Schilf.*

*Ein Lamm tät dir zu Füßen sich schmiegen, wärst einem Lämmchen du
Mutter,*

schmeichelst du und weintest, möcht dich das Rind selbst, das sanfte verstehen.

So aber stehst du allein und teilst mit den Gräbern dein Schweigen.

Schwer ist's, Mutter zu sein, wenn Messer und Mensch sich verbrüdern.

Diese Verse erschienen im Jahr 1947; sie haben aber, betrachtet man sie als *pars pro toto*, nicht nur der Poesie von Vesna Parun, sondern auch der kroatischen Dichtung überhaupt Tür und Tor geöffnet. Die folgende Generation der Dichter (etwa ab 1950), konnte sich leichten Herzens auf kühne Entdeckungsreisen begeben. Der Sprung glückte nicht nur auf dem Gebiet der Thematik, sondern, was auch diese Generation selbst mit Stauen feststellen mußte, auf dem Gebiet des Ausdrucks. Die Poesie begann über nuanciertere und effizientere Ausdrucksmittel zu verfügen. Genau so wie in der Stilistik das Abweichen von der Norm nur dann einen Sinn hat, wenn diese genau definierte und allgemein anerkannte Norm gibt, so bedeutet auf dem Gebiet der Poesie das Zurückgreifen auf klassische Formen sowohl die Anerkennung als auch das Zerstören dieser Formen.

Gleiches spielte sich auch auf dem Gebiet der Thematik ab. Plötzlich trat die Poesie, die bislang nur den Gefühlen vorbehalten war, und auch da nur den sogenannten gewählten Gefühlen, mit dem Alltag und mit dem Wissenschaftlichen in Berührung. Einer von den typischen Vertretern dieser Generation, Ivan Slamnig, nimmt in seine Verse den Slang der Umgangssprache herein, und zugleich szientistische Elemente, von denen immer behauptet wurde, daß sie durch ihre Kompliziertheit dem Wesen des Lyrischen widersprechen. Und dennoch ist das eine Dichtung, die durch ihre Einfachheit besticht: ihre Gelehrsamkeit ist nur eine scheinbare, ihr Wesen ist in Wirklichkeit eine gedämpfte lyrische Schwermut, die aus keinem vollblütigen Gedicht wegzudenken ist:

SIESTA IN NARONA

Kleine weiße Kolonnade.

Sieh ihn doch schleichen von Säule zu Säule

mit wilden Augen im Lederwams aus gelbem Luchs!

Während ich ihn beobachte, löst er sich

von einer Säule, jetzt siehst du ihn ganz!

Dann verdeckt ihn wieder eine andere.

Sieh doch, wie wild er ist, sieh doch, wie wild!

Sieh doch sein schwarzes Haar, sieh doch, wie er mich ansieht!

Es muß so ein Vardäer sein,

irgend ein wilder Stamm,

ein Daorsäer, Naresius,

Dalmate, Kroate.

*(Ich betrachte ihn, Weintrauben kauend,
auf meiner marmornen Terrasse
umrahmt von der weißen Kolonnade.)*

*Weshalb er wohl gekommen, Drusus,
mit Bogen und mit Köcher
in seinem Wams aus Leder?
Er kam, Drusilla-Baby,
um Pfeile einzukaufen,
Helme und Lanzenspitzen,
und komisches Zeug, die Kinder zu beschenken . . .
Was will er sich holen, Drusus?
Nadeln zum Tätowieren,
Spangen für seine Frauen,
Er kam, Drusilla-Baby,
einen Stein aus der Fassade,
ein Stückchen Kolonnade,
tropfsteinweiß, auszuwählen,
um unsern Hausgott zu stehlen,
um irgendwas zu klauen,
er kam, um uns niederzuhauen,
ohne sich was dabei zu denken.*

Alle Lehren der Zeit hat sich Slavko Mihalić, wahrscheinlich die stärkste Persönlichkeit dieser Generation, am besten zunutze gemacht, von dem mit Recht gesagt wurde, daß er eine allgemeine Stimmung der Welt und nicht eine Meinung über die Welt widerspiegelt. Die Urangst, die nach Heidegger Träger der Bewußtseinsstimmung über die Nichtigkeit (und man könnte hinzufügen: die Hilflosigkeit) ist, bildet den Grundtenor dieser Lyrik. Es wäre falsch, diese „philosophische Einstellung“ von Mihalićs Dichtung mit irgendeiner Eruditeninspiration in Verbindung zu bringen; ganz im Gegenteil, ihre Stärke und Überzeugungskraft liegt in ihrer Spontaneität, fast Zufälligkeit. Übrigens, der schicksalhafte Zufall ist in der Tat eine Obsession dieser Lyrik:

MEISTER, LÖSCH' DIE KERZE

*Meister, lösche die Kerze, ernste Zeiten sind gekommen.
Zähl lieber nachts die Sterne, seufze der Jugend nach.
Deine ungehorsamen Worte könnten ihre Leinen zerbeißen.*

*Bau Zwiebel an im Garten, mach Brennholz klein, räum den Dachboden auf.
Besser keiner sieht deine Augen und das Staunen in ihnen.
So ist dein Handwerk: nichts darfst du verschweigen.*

*Hältst du's aber nicht aus und greifst eines Nachts wieder zur Feder,
Meister, sei vernünftig, laß dich nicht auf Prophezeiungen ein.
Versuch die Namen der Sterne aufzuzeichnen.*

*Die Zeiten sind ernst, keinem wird etwas verziehen.
Nur Clowns wissen, wie man sich herauswinden kann:
Sie weinen, wenn ihnen zum Lachen zu Mute ist, und lachen,
wenn das Weinen ihnen das Gesicht entstellt.*

Bemerkenswert scheint ebenfalls die Tatsache, daß sehr bald und sehr persistent sogenannte Prosagedichte zu erscheinen beginnen. Dichter wie Danijel Dragojević, Dubravko Horvatić, Igor Zidić, Tonko Maroević und andre zeugen, indem sie sich die Erfahrungen von Ponge, Char und Michaux zu eigen machen, immer deutlicher von einer Erscheinung, die allen europäischen Dichtungen gemeinsam ist: daß sich nämlich die Grenze zwischen dem Poetischen und dem Nichtpoetischen immer mehr verwischt. Anstelle des Metrums gewinnt der Rhythmus immer mehr an Wichtigkeit, das Metrum hört nämlich auf, ein System zu sein, und wird zum dynamischen Prinzip. Wenn auch mit relativer Verspätung im Vergleich mit der europäischen Dichtung, scheint dieses Auftreten von Prosagedichten auch bei uns das zu reflektieren, was Gérard Genette als „ständige Abschwächung des auditiven literarischen Verbrauchs“ bezeichnet. Wir sind nun eigentlich bis zu einer Zeit gelangt, da die Entwicklung der Literatur (hier sprechen wir über die Dichtung, wo das Problem noch deutlicher zutage tritt) nicht mehr einzig und allein von den innersten, immanenten Gesetzmäßigkeiten der Literatur abhängig ist, sondern auch von der immer stürmischeren Entwicklung anderer Medien, die immer mehr über die eigenen Grenzen hinaustreten. Bis zum Zweiten Weltkrieg konnte man über die Wirkung des Films sprechen hören, obwohl nicht alle davon ganz überzeugt waren; jetzt ist uns mehr als klar, daß die Indiskretion des Bildschirms und die Gewalt, die seine vom Bild gestützten Worte auf die breiten Massen ausübt, die Gesetzmäßigkeiten für die Art, seine Zeit zu erleben, aufgestellt haben. Zusammengedrängt auf die etwa 50 Zentimeter des Fernsehgesichtsfeldes wird uns ununterbrochen die Welt in einer komprimierten Form präsentiert, die wir angeblich beherrschen, aber in Wirklichkeit winkt sie uns nur spöttisch und siegesgewiß zu. In diesem Klima tauchen auch einige Versuche auf dem Gebiet des Konkretismus bei uns auf (Josep Stošić), gebunden — selbstverständlich — an die weit zurückliegenden Versuche unseres Surrealismus (Ivšićs *Narcis* aus dem Jahre 1942).

Wenn wir den Surrealismus schon erwähnt haben, der in der kroatischen Literatur anders als in der serbischen, seinen Ursprung im spanischen, besser gesagt in Lorkas Surrealismus hat, muß darauf hingewiesen

werden, daß er bei uns irgendwo vor dem Krieg aufgetreten ist, in den Gedichten von Drago Ivanišević, in der ersten Sammlung von Jure Kaštelan unter dem Titel *Crveni konj* (Das Rote Pferd), 1940, die sofort von der Polizei beschlagnahmt wurde, und daß er während des Krieges fortgesetzt wurde von dem eben genannten Radovan Ivšić, der heute in Paris als französischer Dichter lebt.

Der letzte relevante Abglanz des Surrealismus ist die Lyrik von Zvonimir Golob und Irena Vrkljan. Dieser Surrealismus ist jedoch heute, trotz einiger unbestreitbarer Werte, vor allem der akademischen Reinheit des Aufbaus (erstaunlich!), irgendwo auf halbem Wege zwischen der (ehemaligen) dichterischen Kühnheit und der (heutigen) verwirklichten Fähigkeit der Leser, diesen Typ von Dichtung zu rezipieren, steckengeblieben; der heutige Surrealismus, der sich mit dem Erreichten begnügt, kann nicht den Mut zu neuen Herausforderungen und Anstößigkeiten aufbringen.

Dieser Teil der Arbeit wurde den bereits erwähnten konkretistischen Versuchen überlassen, die heute (zu einer Zeit, da weniger gelesen wird, aber das Wenige, was gelesen wird, besser verstanden wird) herausfordernd wirken, weniger durch den Inhalt als durch ihre Form, und zwar in der vordergründigen Bedeutung des Wortes: durch das äußere Aussehen. Wenn Josip Stošić beispielsweise einen nicht betitelten Text (?), ein Gedicht (?) verfaßt

	wenn		
wenn		wenn	
			obwohl
	aber		
		denn	
obschon			
		dennoch	
	vielleicht		

dann reagiert die sogenannte Öffentlichkeit, die zwar an die Ausbrüche von Vesna Parun oder Zvonimir Golob gewöhnt ist, doch mit einer gewissen Gereiztheit auf diese Konjunktionen, die keine Grammatik sind, aber auch keine (geometrisch, graphisch) angeordneten Verse. Der Gesamtwert dieser Artefakte liegt jedoch in dem Versuch, die typographische weiße Fläche zu aktivieren, eine Einheit, die wir die Seite eines Buches zu nennen pflegen, zu aktivieren in bezug auf das, was uns als Text angeboten wird. Das sind Versuche, die uns noch aus der Zeit der italienischen Hermetisten bekannt sind (Ungaretti vor allen), nur daß sie dieser weißen Fläche einen verhältnismäßig strukturierten (syntaktisch strukturierten) Text gegenübergestellt haben. Daß aber diese Frage noch *sub judice* ist, zeigt allein schon die Tatsache, daß es auch unter den jüngsten noch immer

Vertreter der sogenannten visuellen Poesie gibt. Wie immer ist ihr größter Wert in der Aufrichtigkeit (wenn es sie gibt), denn diese jungen Leute warten nicht auf eine neue Mode, sondern verharren mit Selbstverleugnung in der im Augenblick herrschenden.

Drei Epochen

Stellt man nun die Frage, was es mit den Eigenschaften der kroatischen Poesie ist, die wir als die grundlegenden bezeichnet haben: die Bindung an das Volkstümliche und das Engagement der dichterischen Persönlichkeit — welche Antwort werden wir dann geben können? Die vollständigste Übersicht über diese Poesie, nämlich diejenige von Mrkonjić, versucht das zu analysieren aufgrund der dreifachen Erfahrung ihrer dichterischen Tat: 1. die Erfahrung des Raums (Erde — Geschichte); 2. die Erfahrung der Existenz (Individuum — Modernität); 3. die Erfahrung der Sprache (Poesie — Gegenständlichkeit). Diese Einteilung unterscheidet sich nicht sehr von der unseren. Ich würde sogar wagen zu behaupten, daß die zwei ersten Elemente identisch sind. Und das dritte?

Die Antwort müßte — unserer Meinung nach — lauten: Mrkonjićs Dreiteilung ist keine synchrone, sondern vorwiegend eine diachrone. In der ersten Epoche überwiegen die Probleme der Geschichte, in der zweiten diejenigen des Individuums, in der dritten diejenigen der Sprache. In dem Bewußtsein, daß sich alle Kämpfe der heutigen Poesie gerade auf dem Gebiet des Ausdrucks abspielen, setzt die neueste Dichtung hier auch ihre meisten Kräfte ein. Es scheint uns unbegründet, daran zu zweifeln, ob dieser Kampf Resultate zeitigen würde. Welcher Art sie sein werden, ist keine wissenschaftliche Frage, weil sich die Geschichte genau so wenig wie die Literaturgeschichte mit Voraussagen befaßt hatte. Sie wirft ihren Blick zurück auf die Vergangenheit, nur um die Gegenwart besser verstehen zu können.

Es ist nur die Crux einer jeden Rückschau, daß sie einen Blick von einem festen (oder zumindest als fest angenommenen) Punkt auf die Geschehnisse wirft, die wir alle als Ordnung erleben müssen, als Entwicklung und nicht als Chaos. Das beinhaltet auch einen Standpunkt (den auch der Forscher berücksichtigen muß) sowie die Voraussetzung, daß der verflossene Haufen von Geschehnissen doch eine Kette beziehungsweise eine Entwicklung ist. Für den Literaturhistoriker ist das eine *conditio sine qua non*. Fraglich ist nur, ob es ein *progressus ad finitum* oder ein *progressus ad infinitum* ist. Ohne zu zaudern würde ich sagen: das letztere. Denn auch wenn wir einen „Zwischenraum“ einer nationalen Literatur, beispielsweise die Geschichte ihres Romantizismus erforschen, und wenn wir auch genau oder etwas weniger genau den *terminus ad quem* kennen, wissen wir ebenso genau, daß dieser *terminus* der Anfang neuer Fragen und neuer Ver-

wicklungen sein wird. Denn die Entwicklung der Literatur löst nichts. Oder besser gesagt, sie löst, indem sie verwirrt, gibt Antworten, indem sie Fragen stellt, beruhigt, indem sie beunruhigend wirkt. Sich nach einer solchen oder einer anderen womöglich noch schallgeschwindigeren Darstellung der kroatischen oder welcher Lyrik immer zu fragen, wohin sie führt, oder wohin alles das führt, wäre falsch. Wir können nur Auskunft geben oder darstellen, beziehungsweise Interesse wecken. Und wenn Sie am Anfang vielleicht alle drei Möglichkeiten ins Auge gefaßt haben, würden wir dennoch mehr als zufrieden sein, wenn uns das letztere gelungen sein sollte.

(Übersetzt von Gertruda Postl-Bozić; Verstexte: Ina Jun-Broda.)

SLOBODAN Ž. MARKOVIĆ (Belgrad)

Der Roman in der jugoslawischen Gegenwarts- literatur

Versuch einer integralen Betrachtung verschiedener nationaler Traditionen

Das Thema *Der Roman in den zeitgenössischen Literaturen der Völker Jugoslawiens* birgt mehrere Probleme in sich, namentlich die Frage, ob sich die Entwicklungsrichtungen des Romans mehrere Nationalliteraturen vereinigen lassen. Betrachtet man konkret die Literaturen der jugoslawischen Völker, so ist zu bedenken, daß zwischen ihnen infolge historischer Umstände in den früheren Epochen eine Vielzahl von Verbindungen und Kontakten bestand und daß sich viele ihnen gemeinsame Momente aus ähnlichen Existenzbedingungen und insbesondere daraus ergeben, daß ihnen nahe verwandte oder sogar dieselbe Sprache zugrunde liegt. Man darf darüber allerdings nicht vergessen, daß die Nationalliteraturen — insgesamt genommen — auf verschiedenen literarischen Traditionen fußen. Ganz augenscheinlich wird dies an der Romantradition der Völker, die sich nach dem Ersten Weltkrieg in Jugoslawien zusammenfanden und die im neuen Jugoslawien in gleichberechtigter Gemeinschaft leben.

Unter zeitgenössischer Literatur verstehen wir literarische Erscheinungen und Werke, die nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die Gegenwart, also aus den letzten dreißig Jahren datieren. Diese Einschränkung erweist sich als notwendig, weil unter diesem Terminus in unserer Literaturgeschichte oft ein größerer Zeitraum zusammengefaßt wird, und zwar die fünfzig bis sechzig Jahre nach dem Ersten Weltkrieg. Unserer neueren Literaturwissenschaft dienen historische Ereignisse häufig zur Kennzeichnung literarischer Perioden; das gilt besonders für die Weltkriege, die sich umwälzend auf das Leben und die Gesellschaft der jugoslawischen Völker auswirkten, was auch in der Literatur seinen Niederschlag fand. Ohne auf die Willkürlichkeit dieser zeitlichen Grenzziehung in der Literatur eingehen zu wollen, betonen wir sie, um unser Thema zu umreißen. Nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die Gegenwart entwickelten sich die mazedonischen, serbischen, montenegrinischen, moslemischen, kroatischen und slowenischen Literaturen selbständig und gemeinsam mit ihnen auch die

Literatur der albanischen, ungarischen, rumänischen, italienischen, türkischen, slowakischen, bulgarischen, italienischen und ruthenischen Volksgruppen. Daß sich diese Literaturen in Jugoslawien einerseits nahestehen und viele Gemeinsamkeiten aufweisen, auf der anderen Seite aber in ihnen Eigenarten als Form einer selbständigen nationalen Entwicklung zum Ausdruck kommen, in der sich auch das Nationalbewußtsein manifestiert, macht dieses Thema so kompliziert. Wir möchten hier aufzeigen, worin die Eigenheiten innerhalb der Entwicklung des Romans in den Nationalliteraturen bestehen, welcher Stand erreicht wurde sowie was dem Roman als literarischem Genre bei den jugoslawischen Völkern heute gemeinsam und was verschieden ist.

Der mit der neueren jugoslawischen Literatur befaßte Literaturhistoriker steht vor dem Problem, welche Methode er bei seinen Forschungen anwenden soll. Entstehungsbedingungen, Verbindungen, Kommunikation und Beweglichkeit der Autoren, bis hin zum Leben in national gemischter und anderer Umgebung, das Auftreten bestimmter ästhetischer Auffassungen und Denkweisen in einzelnen Abschnitten des gemeinsamen Lebens und anderes mehr lassen die Möglichkeiten der komparativen Methode unzureichend erscheinen. Als die günstigste erweist sich in diesem Fall die integrale Methode, da sie die Erscheinungen in den jugoslawischen Literaturen — hier konkret im Roman — innerhalb des Systems erforscht, in dem sie entstehen, das von ihnen gebildet wird und in dessen Gesamtheit sie sich einfügen.

Erste Anfänge und Höhepunkte

In einigen Literaturepochen und Zeitabschnitten hat der Roman als Genre weder der Zahl noch dem künstlerischen Wert nach in allen jugoslawischen Literaturen die Höhe erreicht, auf die sich andere Gattungen — insbesondere Poesie und Erzählung — erheben konnten. In der mazedonischen Literatur existierte der Roman als literarisches Genre bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts überhaupt nicht, nur Kočo Racin hatte ein Fragment aus seinem Roman *Afion* (Tabak) veröffentlicht. Damit sollen vereinzelt künstlerisch wertvolle Romanwerke der neueren oder früheren Literatur nicht verleugnet werden. Aber erst in der zeitgenössischen jugoslawischen Literatur wurde der Roman vorherrschend und erreichte nach allgemeiner Überzeugung seine volle Reife. Die fünfziger Jahre bezeichnete Prof. Dr. Miloš Bandić als *Zeit des Romans* (so lautet der Titel eines Bandes seiner Essays und Kritiken aus dem Jahre 1958), und diese Bezeichnung wurde allgemein aufgegriffen. Damals wurden in sämtlichen nationalen Literaturen eine Vielzahl von Romanen veröffentlicht (in der mazedonischen sogar der erste Roman überhaupt), die durch moderne Struktur und ästhetische Qualitäten ein hohes Niveau erreich-

ten. Außerdem handelte es sich um verschiedenartige Romane, so daß dieses Genre in vielen Spielarten auftrat.

Der Aufstieg des Romans begann zu einer Zeit, als sich die Literaturen der jugoslawischen Völker die Welt zu erschließen und die positiven Erfahrungen der europäischen Literaturen aufzugreifen angingen. Das war allerdings auch für die drei vorhergehenden Perioden charakteristisch, nämlich für die Aufklärung, die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Im letztgenannten Zeitraum fanden sie den Anschluß an die europäische Literatur, vor allem in Dichtung und Essay, aber nicht mit dem Roman. Expressionismus, Surrealismus und soziale Literatur hatten nicht nur ihre Verfechter bei uns, sondern schlugen in Kunstwerken und theoretischen Beiträgen in der slowenischen, kroatischen, mazedonischen und serbischen Literatur tiefe Wurzeln, so daß ihre mehr oder minder erkennbaren Spuren auch in der zeitgenössischen Literatur und gleichfalls im Roman präsent sind.

Daß man den Anschluß gewann und sich der Welt öffnete, ließ in den zeitgenössischen nationalen Literaturen Jugoslawiens drei Maßstäbe zu einem verschmelzen: die Normen für die künstlerische Bewertung der Nationalliteraturen wurden denen der übrigen jugoslawischen Literaturen, der Wertung der jugoslawischen Literaturen im Vergleich zur Weltliteratur und einzelner Werke direkt an universellen literarischen Maßstäben angeglichen. Zu jener Zeit, als man diese strenge Beurteilung der ästhetischen Qualität akzeptierte und anwandte und als man hervorragender künstlerischer Leistungen in der Welt eingedenk war, erlebte der Roman in Jugoslawien einen Höhepunkt und — wie bereits gesagt — eine Zeit der Reife. Andererseits konnten diese Maßstäbe angelegt werden, weil die Werke der nationalen Literaturen eine künstlerische Aussagekraft erreicht hatten, die einem solchen Urteil standzuhalten vermochte.

Die Anfänge des modernen Romans standen im Zeichen der Meisterrung handwerklicher Fertigkeiten und der Abkehr von Nachahmungen der Weltliteratur. Nach 1945 erschienen in rascher Folge Ivo Andrićs drei Romane *Na Drini ćuprija* (Die Brücke über die Drina), *Travnička hronika* (Wesire und Konsuln) und *Gospodjica* (Das Fräulein). Dieses für den serbokroatischen Sprachraum literaturhistorische Ereignis bedeutete einen Höhepunkt des Romanschaffens, an dem zuvor Miloš Crnjanski mit *Seobe* (Wanderungen) und Miroslav Krleža 1932 mit *Povratak Filipa Latinovicza* (Die Rückkehr des Filip Latinovicz) und 1938/39 mit *Banket u Blitvi* (Bankett in Blitwien) gewirkt hatten. Mit Ivo Andrićs Romanen wurde ein Wertmaßstab gesetzt, der nicht allein für die Literaturen des serbokroatischen Sprachraums, sondern auch für die anderer Sprachen, z. B. der slowenischen und mazedonischen, bedeutsam war. Krleža, Andrić und Crnjanski verdanken wir weitere Romane: Andrić veröffentlichte 1954

Prokleta avlija (Der verwünschte Hof), Krleža 1967 die mehrbändigen *Zastave* (Flaggen) und Crnjanski 1962 den zweiten Band von *Seobe* (Wanderungen) sowie 1972 *Roman o Londonu* (Roman über London). Diese drei Altmeister des Romans blieben eigenständig und unwiederholbar, frei von Epigonentum, und setzten Maßstäbe für dieses literarische Genre. Ihre poetische Vorstellungswelt entspringt unmittelbar oder symbolisch einem historischen Themenkreis, wie bei Andrić oder Crnjanski, oder leidenschaftlichem gesellschaftlichen Engagement, wie bei Krleža. Am Übergang von der Literatur zwischen den beiden Weltkriegen zur zeitgenössischen slowenischen Literatur steht Voranc Prežihov (eigentlich Lovro Kuhar) mit seinem revolutionären Nationalroman *Požganica* (1939), dem Kriegsroman *Doberdob* (1940) und dem sozialen Roman *Jamnica* (1941), mit denen auch er sich in die Entwicklung des modernen Romans einfügen wird. Der jugoslawische Nachkriegsroman wurzelt in ähnlichen Lebens- und Themenkreisen. Sein hervorstechendstes Merkmal ist vielleicht die Verschmelzung von geschichtlich-sozialer Problematik zu einer romanesken Kriegsprosa, die in ihrem Wesen antimilitaristisch ist.

Krieg und Volksbefreiungskampf

Die Jahre des Zweiten Weltkriegs und des Volksbefreiungskampfes sind für den zeitgenössischen Roman in den jugoslawischen Literaturen von außerordentlicher Tragweite, zum einen weil sie seine Nachkriegsentwicklung bedingen und zum anderen weil die vom Krieg hervorgerufenen poetischen Vorstellungen in ihn integriert werden. Leben, Ereignisse, Milieu und Themen jener Zeit inspirierten viele Schriftsteller und ziehen sich schon dreißig Jahre mit unverminderter Intensität durch die künstlerisch besten Prosawerke. Auch hervorragende Romane schöpfen ihre Inspiration aus dieser Periode. Betrachtet man das als gemeinsames Merkmal des Romans in den Nationalliteraturen Jugoslawiens, so muß auch hier auf bestimmte Besonderheiten und Unterschiede verwiesen werden. Oft ist den Werken die Einstellung der handelnden Personen zum Befreiungskampf und ihre Beteiligung an den sozialen Umwälzungen gemeinsam. Einige Romane weisen eine enge inhaltliche Bindung zwischen sozialem Kampf und dem Ringen um die Wiedererlangung der Freiheit auf. In der mazedonischen Literatur und ihrem Roman steht daneben noch die Verwirklichung des jahrhundertealten Traums von der nationalen Befreiung und der Emanzipation der Persönlichkeit. Das Thema des Volksbefreiungskampfes hielt früher oder später Einzug in den Roman sämtlicher jugoslawischer Völker. Zuerst trat es 1946 in Tone Seliškars Werk *Tovariš* (Genossen) auf, das er noch im Krieg zu schreiben begonnen hatte, während es genau zehn Jahre später 1956 im Mazedonischen von Slavko Janevski in *Dve Marije* (Zwei Marias) bearbeitet wurde.

In den zehn Jahren von 1946 bis 1956, von den Anfängen bis zur Blütezeit des Romans, wandelte sich die Einstellung der Autoren zur Kriegsthematik und ihrer Gestaltung. Man strebte nicht mehr nach der Gestaltung eines idealen Kriegshelden, so daß im Roman der Heldenmut in der ganzen Vielschichtigkeit seiner Komponenten wiedergegeben werden konnte. In der künstlerischen Gestaltung des Romans äußerte sich das Heldentum in Tat und Aktion wie auch in Konflikten, in denen der Held mit sich und seinem Gewissen allein ist. Die große Außenwelt als zu ahnende oder konkret dargestellte menschliche Gemeinschaft, welche den sichtbaren oder bekannten Rahmen überschreitet und in unendliche Dimensionen hinüberreicht, reflektiert sich im Roman dieser Zeit im beschränkten Bild eines menschlichen Werkes oder im Schicksal des Individuums. Nacheinander erschienen damals die Romane *Svadba* (Die Hochzeit) 1950 und *Raskid* (Trennung) 1955 von Mihailo Lalić, 1952 *Pesma* (Die Libelle) von Oskar Davičo, 1951 Dobrica Ćosićs *Daleko je sunce* (Die Sonne ist fern), Vjekoslav Kaleb's *Ponižene ulice* 1950 (Erniedrigte Straßen) und *Divota prašine* 1954 (Die Herrlichkeit des Staubs), 1951 *Zimsko ljetovanje* (Sommerfrische im Winter) von Vladan Desnica, 1946 *Na kmetih* (Auf dem Dorf) von Ivan Potrč, *Balada o trobenti in oblaku* 1956 (Die Ballade von der Trompete und der Wolke) von Ciril Kosmač, *Dve Marija* (Zwei Marias) von Slavko Janevski im Jahre 1956, 1958 *Ona što beše nebo* (Sie, die der Himmel war) von Vlado Maleski. Wenn der Kriegsroman dieser Zeit sich auch auf das Lebendigste der realistischen Tradition stützte und ihr verhaftet blieb wie in *Na kmetih*, *Daleko je sunce* und *Divota prašine*, erbrachte er auch neue schöpferische Verfahren und Betrachtungsweisen wie in den Romanen *Pesma*, *Balada o trobenti in oblaku* und *Dve Marije* und erschloß damit neue Ausdrucksmöglichkeiten.

Mit den Kriegsromanen begann die Aufgliederung dieses Genres in den jugoslawischen Literaturen. Die Thematik verlangte zwei traditionelle Merkmale des Romans in unseren Literaturen: die zeitliche Festlegung des Geschehens und die moralische Parteinahme der Gestalten. Ersteres entsprang der Authentizität des Kriegserlebnisses im Bewußtsein von Autor und Leser, die weder aufgegeben noch ins Mythische, Legendarie oder eine andere Form ohne zeitliche Bestimmbarkeit umgeformt werden konnte. Neben der Möglichkeit zur Gestaltung eines weiten und mannigfaltigen Kreises von Beziehungen, die im zweiten Merkmal zum Ausdruck kommt, ergab sich die eigentliche Notwendigkeit der moralischen Stellungnahme aus dem Krieg als allgemeinem Akt des menschlichen Kataklysmus, aus dem Befreiungskampf als historischem Wendepunkt des nationalen Seins und schließlich aus dem Krieg, der das Schicksal des einzelnen bestimmt, wo sich die rationalen und irrationalen Seiten des Subjekts abzeichnen. Trotz Individualismus und Entfremdung hat der Krieg die Bindung an die soziale und nationale Existenz nicht unterbro-

chen, noch ihr die nähere gesellschaftliche Bestimmung genommen. Das sind zugleich die stärksten Fäden, die diesen Roman an die realistische Erzähltradition binden, und sie sind im Kriegsroman bis in unsere Tage spürbar, selbst in solchen Werken wie *Lelejska gora* (Der Berg der Klagen) von Mihailo Lalić und dem Prosawerk *Srebrni snegovi* (Silberner Schnee) von Živko Čingo.

In dem Maße wie sich der Kriegsroman entfaltete und bereicherte, wurden markante Komponenten des herkömmlichen Romans verschoben und abgebaut. Die poetische Vorstellung, welche das Werk vermittelt, weicht mehr oder minder von der geschichtlichen Realität ab, vornehmlich im Verhältnis und in der Übereinstimmung der Faktoren der gesamten Realität und schließlich in der Repräsentativität, in der das Leben und die gesellschaftlichen Prozesse ablaufen. Künstlerisch realisiert wird eine neue Welt des komplexen Seins, eine Mikrowelt, die der Gesamtheit des allgemeinen Weltbildes nicht widerspricht, aber auch nicht von ihr abhängt. Anstelle der ganzheitlichen Darstellung der gesamten Welt werden nur Anzeichen für ihre Existenz gegeben, zumeist an Hand des Konflikts zwischen dem Individuum und der Welt. Diese Konfliktquelle ist als Grundlage und Voraussetzung dafür anzusehen, daß sich der innere Reichtum des einzelnen stärker äußern kann, daß die Tiefe der menschlichen Persönlichkeit bloßgelegt und ihr vielschichtiges Bewußtsein dargestellt wird.

Das Individuum im Mittelpunkt

Bewußtsein oder Selbstbewußtsein des Individuums stehen oft im Widerspruch zum gesellschaftlichen Gesamtbewußtsein der Umwelt und der Zeit, denen es angehört oder sich gegenüber sieht. Das ist die Wurzel für das Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit, der Unzufriedenheit und des Unglücklichseins. Die Sujets und der Ablauf der Handlung verlieren in einigen Romanen ihre Geschlossenheit und Kontinuität und zerfließen in mehrere kleine Einheiten, die anscheinend weder gegenseitig verbunden noch bedingt sind. Die Episoden beruhen auf der völligen Wahrscheinlichkeit von Details aus dem Leben, die ungeachtet der ihnen abgehenden Chronologie und Geschlossenheit die endgültige Vorstellung suggerieren oder assoziieren. In dieser unterstellten und demnach fließenden Vision steht das Individuum im Mittelpunkt, ohne durch die Unterordnung unter allgemeine gesellschaftliche, ideologische und moralische Leitlinien seine Persönlichkeit einzubüßen, sondern völlig autonom existierend. Die Vielfalt dieses Romans widerspiegelt sich unter anderem in breit gefächerten Beziehungen von allgemeiner bis zu individueller moralischer Haltung, wobei manches zustimmend oder ablehnend, direkt hervorgehoben oder mittelbar unterstellt wird. Daraus resultiert auch das gesellschaftliche

Engagement von Romanen wie *Na kmetih*, *Daleko je sunce*, *Pesma*, *Divota prašine* oder auch der Individualismus in Werken wie *Zimsko ljetovanje*, *Balada o trobenti in oblaku*, *Dve Marija*.

Die Erscheinung, welche an Romanen mit Kriegsthematik abzulesen ist, findet auch in Werken, die Probleme aus verschiedenen menschlichen Lebensbereichen behandeln, ihren Niederschlag, und zwar sowohl in der ersten Entwicklungsphase des Romans, als sich die Differenzierung anbahnte, wie auch später, wo diese Vielfalt voll zum Ausdruck kam und ethisches Engagement und Objektivität zu entgegengesetzten Polen werden ließ. Im einen wie im anderen Falle ist die historische Komponente spürbar. Obgleich der historische Faktor als Inspiration und Thema sowie als zeitlicher und räumlicher Rahmen besonders den Werken, die den Krieg behandeln, zugrundeliegt, war er nie von bestimmender literarischer Bedeutung, ganz gleich in welchem Maße er ausgeprägt war und wie weit und ob er mit den historischen Tatsachen übereinstimmte. Er wirkte sich weder auf die moralische Ausrichtung des Werks noch auf seine Objektivität wesentlich aus. Wertvoll ist dieses Moment insofern, als es die geistige und emotionale Seite des Menschen bloßzulegen und darzustellen hilft und wenn es unmittelbar auf die nähere künstlerische Bestimmung des Werks hinwirkt.

Neben den obengenannten Werken sind die Romane von Andrić und Krleža, in denen historische und soziale Komponenten ineinandergreifen, verschmolzen werden und wo geschichtliche Fakten häufig Symbolwert annehmen, ein einprägsames Beispiel für die Funktion der Geschichtlichkeit. Unter anderem ist das an der Symbolkraft der Titel ihrer Werke *Prokleta avlija* (Der verwünschte Hof) und *Zastave* (Flaggen) sichtbar, obwohl auch in den Titeln, die für den literarischen Inhalt stehen, und in den Werken selbst konsequent Geschichtstreue gewahrt bleibt. In Kenntnis der Arbeitsweise der Autoren und ihrer Einstellung zu historischem Faktenmaterial kann man — ohne besondere Beweise heranzuziehen — behaupten, daß sie durchgehend die geschichtliche Glaubwürdigkeit der Tatsachen wahren. Als Beispiele in dieser Richtung wären Krleža und Andrić auch Miško Kranjec' dreibändiger Roman *Crveni gardista* (Der Rotgardist) und Meša Selimovićs *Tvrđjava* (Die Festung) u. a. an die Seite zu stellen.

Die Gegenüberstellung der inneren und äußeren Existenz des Menschen mußte im Roman zwangsläufig zu einer stärkeren Betonung des Individuellen im Menschen führen. Daher erreicht der Roman in seiner Entwicklung eine Stufe, wo sich die Individualität der handelnden Personen vielschichtig manifestiert; zumeist füllt eine Gestalt den Gesamtrahmen der Erzählung, eröffnet seine Welt und beleuchtet durch sie die äußeren Welten, schüttelt das Gehabe und die Normen der Außenwelt ab, kämpft gegen diese Normen und erhebt sich über sie. Die Entstehung die-

ser Romanform ging eigentlich auf einen Zug von Werken zurück, die immer noch der Erzähltradition der engagierten Prosa, des realistischen Verfahrens und des psychologischen Romans verhaftet blieben; das war auch an den Ausdrucksformen abzulesen, die das traditionelle Modell noch nicht aufgaben, aber durch neue Momente etwas von ihm abwichen. Am weitesten ging dabei Petar Segedin, der in seinen Romanen *Djeca božja* (Gotteskinder) von 1946 und *Osamljenici* (Die Vereinsamten) von 1947 einen Handlungsstrang parallel zum Kriegsroman aufnimmt und einbezieht. In seinen Werken überwiegt der innere Monolog, durch den der Bewußtseinsstrom und die psychologische Verstrickung des Geschehens in der Welt und im Menschen, die assoziative und poetische Verbindung verschiedener Zeiten, Menschen und Welten ausgedrückt wird. Etwas später verliehen auch andere Autoren in ihren Romanen der ganzen Komplexität dieses Stroms Ausdruck. Eine besondere künstlerische Reife erreichten Vladan Desnica 1957 mit *Proljeća Ivana Galeba* (Die Frühlinge des Ivan Galeb), 1961 Matej Bor mit *Daljave* (Ferne), Meša Selimović 1961 in *Derviš i smrt* (Der Derwisch und der Tod), Ranko Marinković 1965 mit *Kiklop* (Der Kyklop) und Taško Georgievski 1962 in *Zidovi* (Die Wände) sowie Lojze Kovačić 1972 mit *Stvarnost* (Wirklichkeit). Ganz gleich, ob es sich um die Krise eines Menschen, meistens eines Intellektuellen, oder um den Zwiespalt handelt, in den Menschen aus verschiedenen Schichten „objektiv“ verfallen, weist die Struktur der poetischen Darstellung in diesen Romanen eine moderne Grundlage auf, und in der Gestaltung selbst überwiegt die kosmopolitische Betrachtungsweise menschlicher Konflikte.

Widerstand gegen das Überholte

Eine Reihe von Romanen, die ihren Merkmalen nach zwar zu verschiedenen Arten zu zählen sind, weisen zwei analoge Züge auf, die einen Abbau der Normen der Literatursprache und der Regeln des Benehmens sowie des „Anstandes“ bedeuten. Der Keim dazu liegt in Oskar Davičos Roman *Pesma* (Die Libelle), der den Jargon einer städtischen Bevölkerungsschicht einbezieht und in dem die Sexualität als Erscheinungsform der Persönlichkeit eine wesentliche Rolle spielt. Durch die Gestalten Mičas und Annas fließt etwas vom gewöhnlichen Belgrader Sprachgebrauch in den Roman ein, und die poetischen und erotischen Szenen sowie die Darstellung der intimen Beziehungen von Veković, Anna und Miča enthalten Details und ein Vokabular, die unmittelbare Formen von Sexualität ausdrücken. Zu diesem Kreis sind auch viele junge Romanautoren zu zählen, deren Werke wir in der Mehrzahl mit Aleksander Flaker als „junge Prosa“ oder „Jeansprosa“ bezeichnen könnten; so ist auch Flakers Buch betitelt *Proza u trapericama*, 1976. Von diesem bei Davičo angedeuteten Merkmal bis zu seiner Herauskristallisierung als einer Art Markenzeichen entfal-

teten sich einige Eigenschaften dieser Prosadarstellung, die sich in der Literatur nicht nur eingebürgert haben, sondern so gestaltete Romane besonders bei jungen Lesern populär und modern machten.

Einige Romane dieses Typs stützen sich in Thema und Inhalt auf die Gegenwart und benutzen sogar Details aus dem Alltag junger Leute. Die Gestalten stammen vorwiegend aus der Stadt, werden auf der Straße oder an Orten, wo ihre Altersgenossen zusammenkommen, und erst dann in der Familie gezeichnet, die sie durch ihr Verhalten transparent machen und die durch ihre Selbstdarstellung an dieser Familie bis hin zu den Schattenseiten alles Ungewöhnliche bloßlegen, was für die Außenwelt zuvor unsichtbar war. Das ist eine Art von Emanzipation der Persönlichkeit, eine Befreiung von der Tyrannei der familiären und sozialen Abkapselung und von allen Verhaltensnormen, in denen sich ein traditioneller Status widerspiegelt. Durch Ausdrucksweise und Verhalten der Figuren, die Herausstellung, Gestaltung und Betonung freier, drastischer und daher nichtliterarischer Details und Sphären wird eine Unkonventionalität erzeugt, die häufig nicht nur ein wesentliches, sondern das überwiegende Merkmal darstellt.

Das Verfahren und die Weise, auf welche sich der Widerstand gegen Überholtes zeigte, wurden rasch zum Romanmodell oder zu Modellen, mit denen die jungen Autoren neue Inhalte gestalteten. Diese Romane umfassen hauptsächlich die Fragen, die die jungen Menschen von heute beschäftigen. Sie ergeben sich aus der modernen Zeit und dem Jungsein in ihr, und sie werden sowohl von der Realität des Lebens als auch von inneren Auseinandersetzungen und Trieben bestimmt. Drastisch überbetont sind einige Seiten der Sensibilität der Gestalten, die als Ablehnung, Widerstand oder Protest, oft aber auch als unerklärlicher Aufschrei zum Ausdruck kommen. Individualismus entspringt einmal den tiefen psychologischen Schichten der Subjekte, wird im engeren Familienkreis genährt und geäußert, ebenso in der Gruppe und der Schicht bis hin zur gesellschaftlichen Bestimmtheit, die aus den Kriegsfolgen, den Veränderungen im Leben, dem Mißverhältnis oder Konflikt zwischen gesellschaftlichen Systemen, Ländern und Staatengruppen resultiert.

Dieser Prosa- und Romantyp als Genre konstituiert sich bereits ein Vierteljahrhundert lang. Seine Mannigfaltigkeit ist daran abzulesen, daß er viele Spielarten von Themen, Menschenschicksalen und Strukturen benutzt, die obengenannte Aspekte mitumfassen — von zerrütteten Revolutionären bis zu halbwüchsigen Herumtreibern, von der streng gegliederten Struktur mit eindeutiger Fabel bis zu Feuilletonismus und Trivialität, von dokumentarischer Treue bis zur Groteske. Deshalb läßt sich unter diesem Phänomen ein großer Kreis von Autoren zusammenfassen. Als Hauptvertreter wären zu nennen: Grozdana Olujić *Izlet u nebo* (Ausflug in den Himmel, 1958), *Glasam za ljubav* (Ich stimme für die Liebe,

1963), Miodrag Bulatović *Heroj na magarcu* (Der Held auf dem Esel, 1964), *Ljudi sa četiri prsta* (Die Daumenlosen, 1976), Dragoslav Mihajlović *Kad su cvetale tikve* (Als die Kürbisse blühten, 1968), Bora Ćosić *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution, 1969), Moma Kapor *Beleške jedne Ane* (Aufzeichnungen einer Anna, 1970), *Foliranti* (Schwindler, 1970), Antun Šoljan *Izdajice* (Verräter, 1961), Alojz Majetić *Čangi* (später *Čangi off Gottoff*, 1963), Zvonimir Majdak *Kužiš, moj stari* (Du stänkerst, mein Alter, 1973), Ivan Slamning *Bolja polovica hrabrosti* (Die bessere Hälfte der Tapferkeit, 1972), Vladimir Kavčić *Ne vraćaj se sam* (Komm nicht allein zurück, 1959), *Sreća se ne stiže sama* (Das Glück erreicht man nicht allein, 1961), Pavle Zidar (*Pseudonym Zdravko Slamnik*), *Dim/koji miriše na sestru Julu* (Rauch, der nach Schwester Jula riecht, 1970), *Marija Magdalena* (Maria Magdalena, 1968), *Tumor* (Der Tumor, 1970), Jovan Pavlovski *To Radiouce* (1972), Simon Drakul *Bela dolina* (Das weiße Tal, 1962).

Diese Erscheinungen fügen sich in eine gewisse Polarisierung der Autoren in den jugoslawischen Literaturen ein, die in den letzten zwanzig Jahren einsetzten und andauerten, wobei eine jugoslawische Literatur oder ein Kulturzentrum häufig eine Ausstrahlung auf die anderen ausübte. Der Beginn tiefgreifenderer ästhetischer Auseinandersetzungen kam sicherlich in der Belgrader Zeitschrift „Svedočanstva“ (Zeugnisse) im Jahre 1952 zum Ausdruck, kristallisierte sich in dem Zagreber Blatt „Krugovi“ (Kreise) zwischen 1954 und 1958 heraus, Verfechter hatten sie auch in Ljubljana „Perspective“ und „Razgledin“ Skoplje. Der Höhepunkt bestand in dem sogenannten Konflikt zwischen Realisten und Modernisten, der zwischen 1955 und 1965 ausgetragen wurde. Zu dieser Zeit wurden literaturtheoretische Diskussionen unter Einbeziehung ästhetischer und ideologischer Elemente geführt. Träger der Polemiken waren Josip Vidmar und Boris Zihnerl (1956—1957), und die Diskussionen wurden in den Zeitschriften „Savremenik“ (Zeitgenosse), „Delo“ (Das Werk), „Krugovi“ (Kreise) u. a. ausgetragen. Diese Diskussionen verhalfen dem Roman ebenso wie den übrigen Literaturgattungen zu einem weiteren Gesichtskreis, stellten eine noch engere Bindung an die Strömungen in der Welt her, ließen einzelne Erscheinungen im klaren Licht erscheinen und bestätigten das ästhetische Kriterium als den Hauptmaßstab bei der Bewertung eines Werks.

BORIS VIŠINSKI (Skoplje)

Die makedonische Gegenwartsliteratur

Ihre Charakteristika und Tendenzen

Makedonien liegt im zentralen Teil der Balkanhalbinsel, wo sich verschiedene Kulturen und Zivilisationen kreuzen, seien es vom Osten oder vom Westen kommende. Diese verschiedenen Einflüsse wie auch das eigene nationale Wesen des makedonischen Volkes, das sich in seiner Geschichte einer harten Unterdrückung durch Stärkere ausgesetzt sah, finden ihren Ausdruck in seiner Kultur und Literatur.

Die makedonische Literatur ist eine spezifische Widerspiegelung des Lebens der Makedonier, ihrer Vergangenheit und Gegenwart, ihres Dilemmas, ihrer Widersprüche und Sehnsüchte. Inzwischen erlebte diese Literatur ihre ungehemmte und freie Entwicklung erst nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Makedonier als ein gleichberechtigtes Volk in der jugoslawischen Föderation die internationale Szene betraten.

Um besser verstehen zu können, was diese Freiheit für den makedonischen Schriftsteller bedeutet, muß die Tatsache hervorgehoben werden, daß die Schriftsteller Makedoniens unter ungünstigen gesellschaftlich-politischen Bedingungen, als die makedonische Sprache verboten war und damit auch die Möglichkeit, in ihr zu schreiben, die Feder in die Hand nahmen und entweder in anderen Sprachen schrieben, wie z. B. Grigor Prličev (griechisch), Nikola Vapcarov (bulgarisch), Gančo Hadži Panzov (französisch), oder in ihren heimischen Dialekten, indem sie ihnen literarische Formen gaben. Nur Kosta Racin, der im Zweiten Weltkrieg ums Leben kam, gelang es, den Dialekt-Einfluß in seinem Schaffen zu überwinden und sich der Literatursprache anzunähern, so daß er mit seiner bekannten Liedersammlung *Weißer Morgendämmerungen* als Begründer der makedonischen Gegenwartsliteratur gilt.

Als 1945 die Normen der makedonischen Literatursprache kodifiziert wurden, eröffneten sich viele Möglichkeiten sowohl für das eigene literarische Schaffen als auch für die Veröffentlichung von Spitzenleistungen anderer Literaturen in makedonischer Übersetzung. Auf diese Weise gliederten sich eine historische Unwahrheit und ein Paradoxon aus: Die Sprache, in der die erste slawische Schrift geschaffen wurde, die Sprache des makedonischen Gebietes in der Umgebung von Saloniki, wo die slawischen und

makedonischen Gelehrten Kyrill und Method im 9. Jahrhundert die ersten kirchlichen Schriften übersetzten und den slawischen Völkern den Weg zu Kultur und Fortschritt eröffneten, erlangte als letzte die Möglichkeit, eine Literatursprache zu werden und ein reiches literarisches Schaffen zu entfalten. In den dreißig Jahren seither erfuhr die SR Makedonien eine tiefgreifende Umgestaltung der Kultur und Bildung, und im Zusammenhang damit entwickelte sich eine intensive Herausgebere Tätigkeit in makedonischer Sprache. Den Lesern wurde neben makedonischen Werken auch ein großes Spektrum der Klassiker der Literatur vorgestellt, von den indischen Epen bis zu Homer, von Shakespeare bis Balzac, von Molière bis Heine und Goethe, von Stendhal bis Tolstoi, Dostojewski und Gorki, von Edgar Allan Poe bis Baudelaire und Rilke, von Ivo Andrić bis Faulkner, von Thomas Mann bis Brecht, von Beckett bis Heinrich Böll und Günter Grass, von Seferis bis Miroslav Krleža, von Pablo Neruda bis Artur Lundkvist, von Michail Scholochow bis Kazantzakis und viele andere. Nicht genannt sind hier Autoren und Bücher außerhalb der Belletristik. In derselben Zeit wuchs die Zahl der Mitglieder des Schriftstellerverbandes Makedoniens von nur einigen Mitgliedern bei seiner Gründung bis auf heute annähernd zweihundert Mitglieder an.

Ihre Werke werden immer mehr auch in andere Sprachen übersetzt und in Form von Prosa- und Lyrikanthologien herausgebracht. Erwähnt seien hier nur die Ausgaben von Anthologien in Frankreich, in der BR Deutschland, in der Sowjetunion, in den USA, in Griechenland und Polen, wie auch einzelne übersetzte Romane, Sammlungen von Erzählungen, Dramen und Liedersammlungen, die ihren Leserkreis nun auch in anderen Kulturen finden.

Suche nach der Identität

Die makedonischen Schriftsteller suchen und finden die verlorene Zeit der vergangenen Jahrhunderte, sie suchen die Identität ihrer Heimat und die Persönlichkeit und Seele des makedonischen Menschen. Sie schaffen Werke in einer Polyphonie der Stile und Sujets, der traditionellen und modernen Formen und Inhalte, der Benutzung verschiedener Techniken und Ausdrucksmittel. Durch ein intensives Schaffen wird ein Mangel in der eigenen literarischen Tradition ausgeglichen. Diese hatte unter makedonischen Bedingungen keine permanente Kontinuität, sie war jedoch auch nicht gering. Die Lyrik hatte in Makedonien auch früher ihre herausragenden Vertreter und schöpferischen Persönlichkeiten, ebenso die dramatische Literatur. Nur die Prosa machte in der neueren Zeit ihre ersten Schritte und erreichte ihre höchsten Leistungen.

Die Literatur der Lyriker, aber in einigen Fällen auch die der Prosaautoren, knüpft an ein bedeutsames makedonisches Volksschaffen an, an

einen unübersehbaren Reichtum an Volksliedern, Märchen, Legenden, Sprichwörtern, Volksglauben und anderes, das den Volksgeist des Makedoniers zeigt, der, eingeengt durch Jahrhunderte unter schwierigsten Lebensbedingungen, einzig und allein im schöpferischen Volksschaffen seinen Ausdruck finden konnte. Dieser Reichtum ist zum großen Teil bereits gesammelt und publiziert, wird aber ständig weiter gesammelt, so daß er eine nicht versiegende schöpferische Inspiration für die makedonischen Schriftsteller der Gegenwart darstellt.

Im Ganzen gesehen, entwickelte sich etwa in den fünfziger Jahren in der makedonischen — wie gleichzeitig in allen jugoslawischen Literaturen — ein Prozeß des freieren literarischen Ausdrucks, nicht belastet von irgendwelchen dogmatischen Vorschriften. Dieser Prozeß hat sich mit der Zeit immer mehr vertieft und erweitert sich auch heute noch stetig. Er beschränkte sich nicht allein auf das literarische Gebiet, sondern erfaßte alle Bereiche der Kunst und Kultur, als Ergebnis einer allgemeinen Demokratisierung in Jugoslawien und einer immer stärkeren Entwicklung der sozialistischen Selbstverwaltung der Gesellschaft.

Dabei muß man betonen, daß die Freiheit der Kreativität unter jugoslawischen Bedingungen neue Dimensionen erreicht hat, daß sie die Schaffung wahrhaft humanistischer und künstlerischer Werke stimulierte. So war es denn auch möglich, die Psyche des makedonischen Menschen zu entdecken, Makedoniens Eigenarten, Mythen und Schicksale zu erschließen. Die Literatur wurde Zeuge der Zeit und zugleich ihr Chronist. Die dichterische Botschaft erreichte eine immer universellere Bedeutung. Auf der literarischen Karte Makedoniens füllten sich die leeren Räume sehr schnell, denn in diesen schöpferischen Jahren entstanden viele gute Werke verschiedener Genres. Dieser Prozeß war weder leicht noch problemlos. Es war eine Zeit des Reifens und Wachsens auch für einzelne Persönlichkeiten. Hervorragende Lyriker, Erzähler, Romanciers, Dramen- und Komödiendichter traten hervor, und auch in der Literaturkritik meldeten sich Persönlichkeiten zu Wort.

Von der älteren Generation seien Blaže Koneski, Slavko Janevski, Gorgi Abadžiev, Vlado Maleski, Stale Popov, Vasil Iljoski, Jovan Boškovski genannt, aber es gibt auch eine große Zahl junger und jüngerer Autoren, und jeder von ihnen trägt etwas Eigenes und Spezifisches zur makedonischen Gegenwartsliteratur bei.

Bis in die sechziger Jahre und auch später dominierte im literarischen Schaffen Makedoniens die Lyrik, deren herausragende Vertreter auch europäische Wertschätzung genießen; ihnen folgte ein reges Prosaschrifttum, das zunehmend eine dominierende Rolle erlangt. Die literarische Entwicklung veränderte sich dynamisch und schnell, ein Prozeß, der bei anderen Literaturen langsamer und allmählicher verlief. Daß in nur drei Jahrzehnten so viel nachgeholt werden konnte, verdankt die makedoni-

sche Literatur ihren weit zurückreichenden Wurzeln: den Volksüberlieferungen, Mythen, Märchen, Legenden, Zaubergeschichten und Liedern, die häufig die modernen literarischen Texte prägen, nicht als bloße Kopie, sondern in einer symbolischen und metaphorischen Transposition. In dieser Literatur vermischen sich die Folklore und das Dorf mit städtischem Milieu, der Mensch, der sich selbst sucht und sich in vielen Fällen nicht finden kann im Strudel der modernen Zeit, lebt mit einem Bein im Dorf, mit dem anderen in der Stadt, arbeitet vormittags in der Fabrik und nachmittags auf seinem Acker.

Eine besondere Behandlung erfährt in den makedonischen Erzählungen und Romanen der Mensch, der von seinem häuslichen Herd getrennt wurde und aus ökonomischen Gründen gezwungen ist, im Ausland zu leben, in Amerika, in Australien oder in europäischen Ländern. Das alte Thema der sogenannten „Petčalbarstvo“ (Gastarbeiter), das in Volksliedern besungen wird, bekommt einen neuen Inhalt, ebenso das Thema der ethnischen Teilung Makedoniens in drei Teile und damit auch die Tragödie der Menschen, die aus ihrer Heimat vertrieben wurden, die die durchlebte Unruhe traumatisch in sich tragen, nicht nur als sentimentale Nostalgie, sondern als Lebensfrage nach ihrem Recht und einem Platz unter der Sonne.

Der makedonische Mensch — in Geschichte und Gegenwart

In den Romanen erscheinen auch entfremdete Menschen als Ergebnis der modernen Zivilisation und entpersonifizierte Persönlichkeiten, für die weder Zeit noch Erinnerung existieren, sondern nur eine im Unterbewußtsein und Bewußtsein ausgedachte Wirklichkeit; sie sind verstrickt in einen inneren Monolog; es erscheinen aber auch religiöse Themen mit biblischen Motiven oder ihren Variationen. In der Welt der Nachkriegseuphorie beim Aufbau der Heimat vermischen einige Autoren Traum und Wirklichkeit, indem sie Rätselhaftes und Phantastisches am makedonischen Menschen erfinden.

Historische Persönlichkeiten, vom Popen Bogumil, dem Begründer des Bogomilentums, entstanden in Makedonien, bis hin zum Zaren Samuil, zu Grigor Prličev, Goce Delčev, Gorče Petrov, Kosta Racin, Nikola Vapčarov und anderen, daneben Volkshelden und Freiheitskämpfer gegen die Türken, makedonische Kämpfer für nationale und soziale Rechte, Aufständische und Revolutionäre auferstehen in Romanen, Dramen, Erzählungen, Filmszenarien, Fernsehserien und Hörspielen, indem sie der Gegenwart nahegebracht werden. Jedoch das Thema Krieg und Revolution ist nicht nur in der makedonischen Literatur dominierend, sondern auch in den anderen jugoslawischen Literaturen, und nicht nur als Thema schlechthin, sondern als hochwertige literarische Verwirklichung. Dieser

Kampf für soziales Recht und nationale Freiheit wird als Gemeinschafts-erlebnis dargestellt so wie auch die Anstrengungen in der Gegenwart, und dies gibt den literarischen Werken die gemeinsame Komponente und die Wechselbeziehung mit den jugoslawischen Schriftstellern, die sich den Kriegs-, Nachkriegs- und Gegenwartsthemen widmen. Der Krieg wird nicht nur als Krieg behandelt, obwohl dies früher überwog, sondern es werden seine Folgen auf die Psyche des Menschen und seine Degradierung dargestellt, zugleich das Streben, die Würde zu erhalten, weil man nur so zu einer Welt des wahren Rechts und der Gleichheit gelangen kann, zu einer Welt ohne Krieg und Haß.

Das gegenwärtige Leben mit seinen sozialen Gärungen, die Schwierigkeiten der ehemaligen Partisanen, die sich nicht in die neue Wirklichkeit einleben können, das von Strenge und Konventionen freie Leben der jungen Generation — das sind ebenfalls Themen, die ihre Autoren finden. Vielleicht ist der Held unserer Tage — um eine alte Wendung zu gebrauchen — noch nicht gefunden, aber über ihn wird in den modernen literarischen Aussagen nicht gesprochen, weil es auch nicht gefordert wird. Den Helden der Gegenwart, nervös und labil, verkrampft, kann man in der Gesamtheit der literarischen Widerspiegelung finden, nicht aber in einzelnen Werken, die als Beispiel dienen könnten. Die Schriftsteller bemühen sich jedoch, den Arbeiter, den Menschen aus der Produktion mit allen seinen Problemen literarisch darzustellen, um den gegenwärtigen Themen in ihrer aktuellen Bedeutung Rechnung zu tragen. Tatsache ist, daß die literarischen Themen eine beträchtliche Variationsbreite aufweisen, daß aber die Wirklichkeit immer noch nicht umfassend dargestellt wird. Sie wird mehr in der Vergangenheit gesucht, in früheren Begebenheiten und Persönlichkeiten, so daß sich die Vergangenheit selbst erneuert und einen Schimmer und Widerhall der Gegenwart erhält. Der Held der Vergangenheit, aus der Zeit des letzten Krieges oder von noch früher, aus der Zeit des Heidentums und aus dem Mittelalter, erhält so einen neuen Glanz und neue Anziehungskraft für den heutigen Leser oder Zuschauer und mit ihm die Ideen, die er ausspricht oder verkörpert.

Auf diese Weise wird eine Art von Literatur geschaffen, die neben psychologischen Analysen, verschiedenen Experimenten usw. etwas von der Unruhe der Menschen Makedoniens wiedergibt, von ihren Überzeugungen und Irrtümern bis zu ihren Hoffnungen. So wird mittelbar eine geistige Verbindung des heutigen Makedoniers mit seinen Vorfahren und ihrer Beharrungskraft hergestellt, die Jahrhunderte überdauerte. Außenstehenden mag das sonderbar erscheinen, aber dieses sich ständig wiederholende Thema in der makedonischen Literatur ist das Ergebnis des gewonnenen Lebensrechtes, des Rechtes, sich selbst erstmals im wirklichen Licht der Vergangenheit zu sehen, ohne Fälschungen und Erfindungen, ohne falsches Pathos, erzeugt und hinterlassen von anderen. Aus den ent-

fernten Jahrhunderten strömen der Gegenwart neue Kräfte zu, und die zeitgenössische makedonische Literatur belebt und erneuert auf eine zeitgemäße Weise die alten Werte, die einem kleinen Volk die Würde zurückgeben: einem kleinen Volk, das um seine Existenz, seine Unabhängigkeit und seinen wahren Namen kämpft.

Mit diesen kurzen Ausführungen wollte ich nur die grundlegenden Richtungen und charakteristischen Merkmale in der Entwicklung der makedonischen Gegenwartsliteratur aufzeigen, ohne in Details zu gehen. Eines ist jedoch sicher: Die makedonische Literatur entfaltet zum ersten Mal ihre Möglichkeiten und leistet dabei einen wertvollen Beitrag zu den europäischen Literaturen und zu deren gegenseitiger Durchdringung und Annäherung.

ALFRED WALTER (Göttingen)

Deutsche Übersetzungen kroatischer und serbischer Gegenwartsliteratur

„Kleine Nationen haben es schwer, sich im Ausland Gehör zu verschaffen und ihre Literatur zur Geltung zu bringen.“ Diesem Satz, halb resignierend, halb vorwurfsvoll, begegnet man häufig in jugoslawischen Aufsätzen und Artikeln, die sich mit dem Problem der südslawisch-deutschen Literaturbeziehungen auseinandersetzen.

Es scheint wieder einmal so, daß diese Nationen dazu verurteilt sind, nur die Nehmenden zu sein, und daß ihnen kaum Gelegenheit gegeben wird, auf der Geberseite zu stehen. Dabei ist ein Land wie Jugoslawien durch die Vielfältigkeit, Originalität und Bedeutsamkeit seiner Literaturen in besonderem Maße dazu geeignet, Vermittlerdienste im literarischen wie auch im gesamten kulturellen Bereich zu leisten. Seine unmittelbare Nachbarschaft zum deutschen Sprachbereich, seine politische und kulturelle Zugehörigkeit zur europäischen Staatengemeinschaft machen es erforderlich, diesem Vorwurf nachzugehen, ihn möglicherweise zu modifizieren, aber auch nach Gründen zu suchen, die zu der heute wohl nicht mehr so ausschließlichen Einstellung: „*Slavica non leguntur*“ geführt haben mögen.

Die nachfolgenden Ausführungen sind das vorläufige Zwischenergebnis eines Forschungsprojektes, das gegenwärtig unter der Leitung von Prof. Reinhard Lauer am Seminar für slavische Philologie der Georg-August-Universität in Göttingen mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft durchgeführt wird. Ziel dieses Projektes ist es, alle deutschen Übersetzungen kroatischer und serbischer Autoren in größtmöglicher Vollständigkeit bibliographisch zu erfassen. Die Bibliographie wird abschließend die gesamte Rezeption der kroatischen und serbischen Literatur in deutschen Übersetzungen von ihren Anfängen bis zur Gegenwart aufzeigen. Den slowenischen, makedonischen und darüber hinaus auch bulgarischen Bereich konnten wir in unserer Arbeit nicht berücksichtigen; zu zahlreich waren die Übersetzungen aus dem Serbokroatischen. Die Notwendigkeit, auch die deutschen Übersetzungen aus diesen Literaturen systematisch in einer Bibliographie zusammenzustellen, wurde dagegen von uns nicht übersehen. Die südslawische Volksdichtung, die durch ein-

gehende Studien oftmals untersucht worden ist und lange Zeit bei der Erforschung der deutschen Rezeption südslawischer Literatur im Vordergrund stand, mußte von uns ebenso unberücksichtigt bleiben.

In meinem Referat werde ich mich auf den Zeitraum vom Ende des 2. Weltkrieges bis heute beschränken.

Das Jahr 1945 markiert einen deutlichen Einschnitt in den Beziehungen der europäischen Staaten zueinander; es brachte eine Reihe von tiefgreifenden Veränderungen auf politischem, wirtschaftlichem und kulturellem Gebiet mit sich, die der Krieg erzwungen hatte. Im deutschen Sprachraum hatte Österreich seine Souveränität wiedererlangt, während auf deutschem Boden zwei selbständige Staaten entstanden. In der Schweiz, wo vor dem Krieg Katharina A. Jovanovits als hervorragende Vermittlerin jugoslawischer Literatur und Volksdichtung gewirkt hatte — von ihr besitzen wir eine gültige Übertragung des „Gorski vijenac“ von P. P. Njegoš — ist nach 1945 nur selten eine Publikation aus dem südslawischen Bereich nachzuweisen. So werden uns im wesentlichen die Veröffentlichungen in Österreich, der Bundesrepublik Deutschland und der DDR zu beschäftigen haben.

Als 1947 in Graz zwölf Erzählungen von Branko Ćopić unter dem Titel „Die Mutter aus Drvar“ als eine der ersten Übersetzungen nach dem Kriege erschienen, wurden sie mit folgender editorischen Notiz begleitet: „Mit vorliegendem Buch wollen wir (d. i. Kristall Verlag Graz. Anm. d. Verf.) beginnen, die schöne Literatur des ‚Neuen Jugoslawien‘ unserem Volke zugänglich zu machen und eine Brücke mehr zu unserem südöstlichen Nachbarn zu schlagen.“

Das „Neue Jugoslawien“, das sich in den letzten Kriegsjahren konstituiert hatte, kam aber nicht nur, wie später noch zu sehen sein wird, mit Themen aus dem Partisanenkrieg zu Wort, wie wir sie vornehmlich bei Ćopić vorfinden, und mit Erzählungen und Romanen, die dem Sozialistischen Realismus als verbindlicher Doktrin zur Gestaltung literarischer Werke verpflichtet waren. Spätestens 1952 trat Miroslav Krleža auf dem Schriftstellerkongreß in Ljubljana in seiner programmatischen Rede dieser Doktrin entgegen, indem er das l'art pour l'art-Prinzip und die Autonomie des Künstlers für die Dichter und Schriftsteller Jugoslawiens verteidigte. Durch die Proklamation dieser Prinzipien, die bald ihren Niederschlag in der Literatur selbst fanden, leistete Krleža einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Vielgestaltigkeit der literarischen Landschaft Jugoslawiens, wie sie sich uns heute präsentiert.

Während in der DDR infolge einer zielgerichteten Kulturpolitik im Bereich der Literaturrezeption die jugoslawischen Kriegs-, Partisanen- und Widerstandsromane in größerer Zahl übersetzt wurden (so z. B. Dobrica Ćosić: Die Sonne ist fern, Branko Ćopić: Freunde, Feinde und Verräter, Oskar Davičo: Die Libelle, Mihajlo Lalić: Der Berg der Klagen),

konnten diese Romane bei uns nur selten ihr Lesepublikum finden. Zu groß war die Abwehr gegenüber dieser Thematik.

Ein Überblick über die quantitative Entwicklung der Übersetzungen von Werken serbischer und kroatischer Autoren soll eine Vorstellung von der Intensität der jugoslawisch-deutschen Literaturbeziehungen seit dem Neubeginn nach 1945 bis heute geben. Die nachfolgenden Zahlen mögen dies dokumentieren.

So ist festzustellen, daß von 1945 bis 1957 pro Jahr durchschnittlich nur drei Bücher veröffentlicht worden sind; bis 1960 erhöht sich diese Zahl auf elf, um im Jahre 1961 auf 22 Publikationen anzusteigen. 39 Veröffentlichungen sind im Jahre 1962 zu verzeichnen, und dies markiert auch gleichzeitig die höchste Zahl von Veröffentlichungen innerhalb eines Jahres. Bis zum Ende der 60er Jahre liegen die Durchschnittswerte bei 20 Neuerscheinungen und Auflagen, um dann mit Beginn des Jahres 1970 wieder auf sieben abzufallen.

Da die Auswertung von einschlägigen Literaturzeitschriften für unsere Arbeit noch nicht abgeschlossen ist, bedeuten diese Zahlen keine endgültigen Werte, doch wage ich die Prognose, daß sich kaum etwas am Zahlenverhältnis ändern wird. Für den Zeitraum von 1945 bis 1977 ergibt sich eine vorläufige Gesamtzahl von 320 bibliographischen Einheiten. Die Zahl der Einzeltitel liegt dagegen um ein Mehrfaches höher, da hier Anthologien und Gedichtbände als eine bibliographische Einheit gezählt wurden.

Die Verleihung des Nobelpreises an Ivo Andrić im Jahre 1961 für seinen Roman „Die Brücke über die Drina“ mag wesentlich für die Rezeption der Werke von Andrić und darüber hinaus auch zum gesteigerten Interesse des deutschen Lesepublikums für serbische und kroatische Autoren beigetragen haben, das die gesamten 60er Jahre anhalten sollte. (Eine parallele Erscheinung ist auch in der Sowjetunion zu verzeichnen, wo der größte Teil der Übersetzungen aus den jugoslawischen Literaturen in die 60er Jahre fällt). Insgesamt liegen von dem Roman „Die Brücke über die Drina“ 23 deutsche Ausgaben und Auflagen vor, wobei die erste deutsche Übersetzung bereits aus dem Jahre 1953 datiert, der bis zum Jahre der Verleihung des Nobelpreises an Ivo Andrić noch acht Ausgaben folgen sollten.

Vergleicht man die Rezeption von Andrić mit der des zweiten großen Schriftstellers und Dichters Jugoslawiens, des Kroaten Miroslav Krleža, so müssen wir leider feststellen, daß er bei uns bei weitem nicht die Popularität erreicht hat wie Ivo Andrić... Zwar besitzen wir von Krleža in deutscher Übersetzung eine Reihe seiner wichtigsten Prosawerke, Dramentexte und Gedichte, doch fehlt daneben ein für Kroatien so bedeutsamer Roman wie „Zastave“ (Flaggen), der im Jahre 1977 in einer Neuauflage in Jugoslawien erschienen ist. Vielleicht sind Krležas „geistige Traditionen, sein Lebensgefühl, Bewußtsein und Denken zu europäisch, uns zu nah“,

um unser ungeteiltes Interesse zu finden, wie Reinhard Lauer dieses Paradoxon in einem Aufsatz über die jugoslawische Literatur in Deutschland beschrieben hat. Mit Bosnien dagegen, das von Andrić in seinen Romanen und Erzählungen vielfach gestaltet wird und als Hintergrund für seine Fabeln dient, erschließt sich dem deutschen Leser ein vollkommen neuer literarischer Raum, der einer gewissen Exotik nicht entbehrt und deswegen einen besonderen Reiz für das deutsche Lesepublikum besitzt.

Es mag bei Krleža auch sicherlich verlegerische Gründe haben, daß seine Werke bei uns nicht in der gleichen Vollständigkeit veröffentlicht wurden. Bekanntlich stellte der österreichische Stiasny-Verlag, bei dem viele Werke von Krleža in den 60er Jahren erschienen waren, aus wirtschaftlichen Gründen seine Tätigkeit ein. In den letzten Jahren nahm sich der Ost-Berliner Verlag Volk und Welt der Übertragung und Herausgabe der Werke von Krleža an, doch werden wir auch bei ihm auf eine ganze Reihe von Übersetzungen, besonders aus dem Bereich der bei Krleža so umfangreichen Essayistik, warten müssen.

Um nicht den Eindruck einer negativen Literaturrezeption der Werke von Miroslav Krleža im deutschsprachigen Raum entstehen zu lassen, möchte ich auf einige Dramen aufmerksam machen, die in Deutschland und Österreich zur Aufführung gelangt sind.

So wurde 1973 vom Württembergischen Staatstheater in Stuttgart das Drama „Galizien“ inszeniert, ein Stück, das 1919 unter dem Titel „U logoru“ (Im Lager) erschienen war und kurz vor der ersten Aufführung in Zagreb verboten wurde. Im Jahre 1975 begann das Wiener Volkstheater mit der Inszenierung der Glembay-Trilogie. Unter dem Titel „Die Glembays“ (Gospoda Glembajevi) wurde der erste Teil dieser Trilogie gespielt, und im Frühjahr 1977 folgte zunächst der dritte Teil, der den Titel „Leda“ trägt.

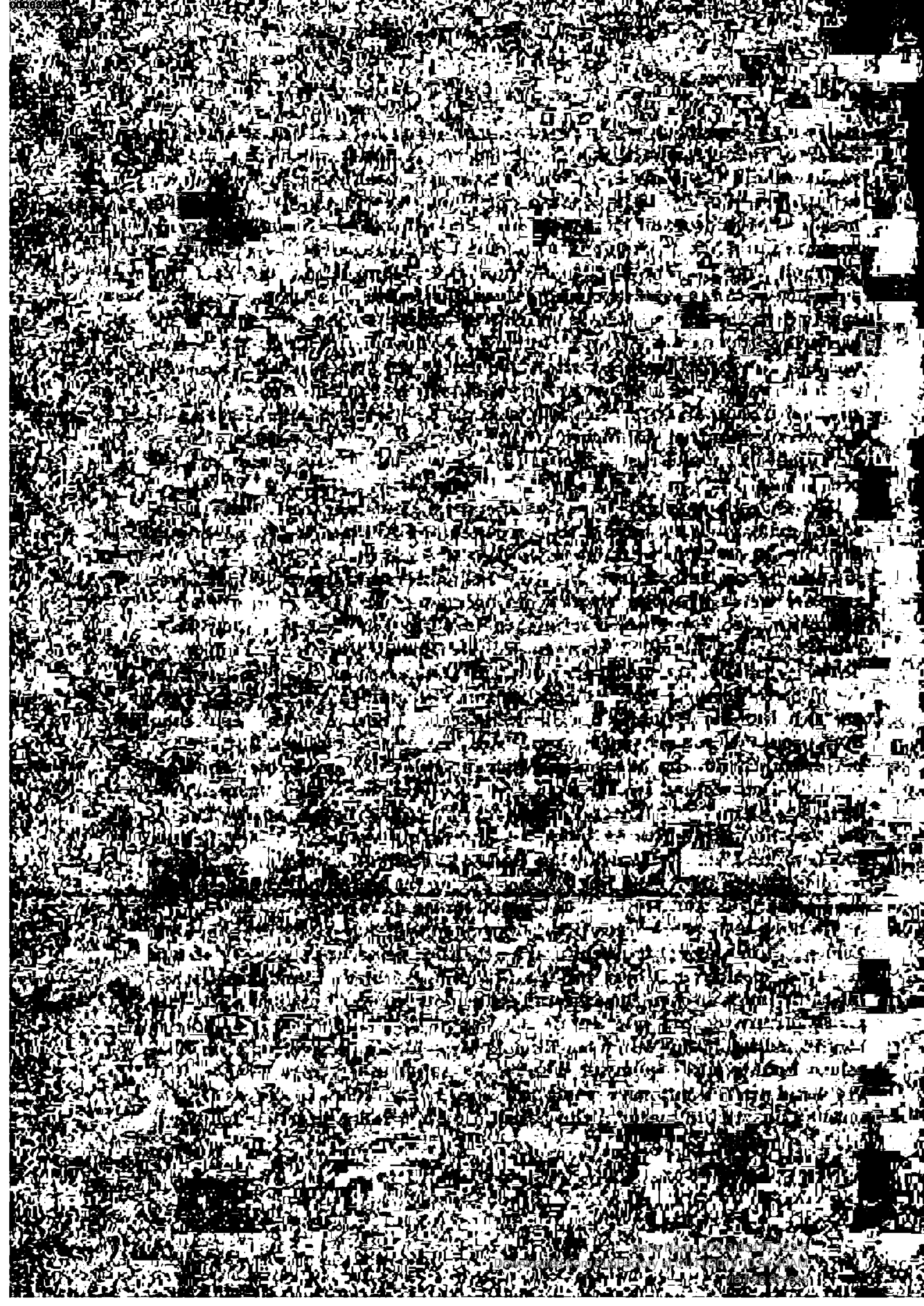
Neben Andrić und Krleža dürften die Werke von Miodrag Bulatović im deutschen Sprachraum am bekanntesten geworden sein. Im Jahre 1959 in der Zeitschrift „Akzente“ mit seiner Erzählung „Die Geschichte vom Glück und Unglück“ bei uns erstmalig vorgestellt, konnte Bulatović bis zum heutigen Tag insgesamt 31 Prosawerke veröffentlichen. (Im Vergleich dazu liegen uns von Ivo Andrić 394 und von Miroslav Krleža 120 übersetzte Titel vor).

Die Lyrik des „Neuen Jugoslawien“ verbindet sich dem deutschen Leser im wesentlichen mit den Namen von Oskar Davičo, Miodrag Pavlović und Vasko Popa. Alle drei Dichter sind bei uns jeweils durch einen repräsentativen Gedichtband vertreten, ohne die zahlreichen Veröffentlichungen in einschlägigen Gedichtsanthologien besonders zu erwähnen. Trotzdem möchte ich auf eine Anthologie aufmerksam machen, die im Jahre 1976 unter dem Titel „Beschwingter Stein. Zeitgenössische Lyrik aus Ju-

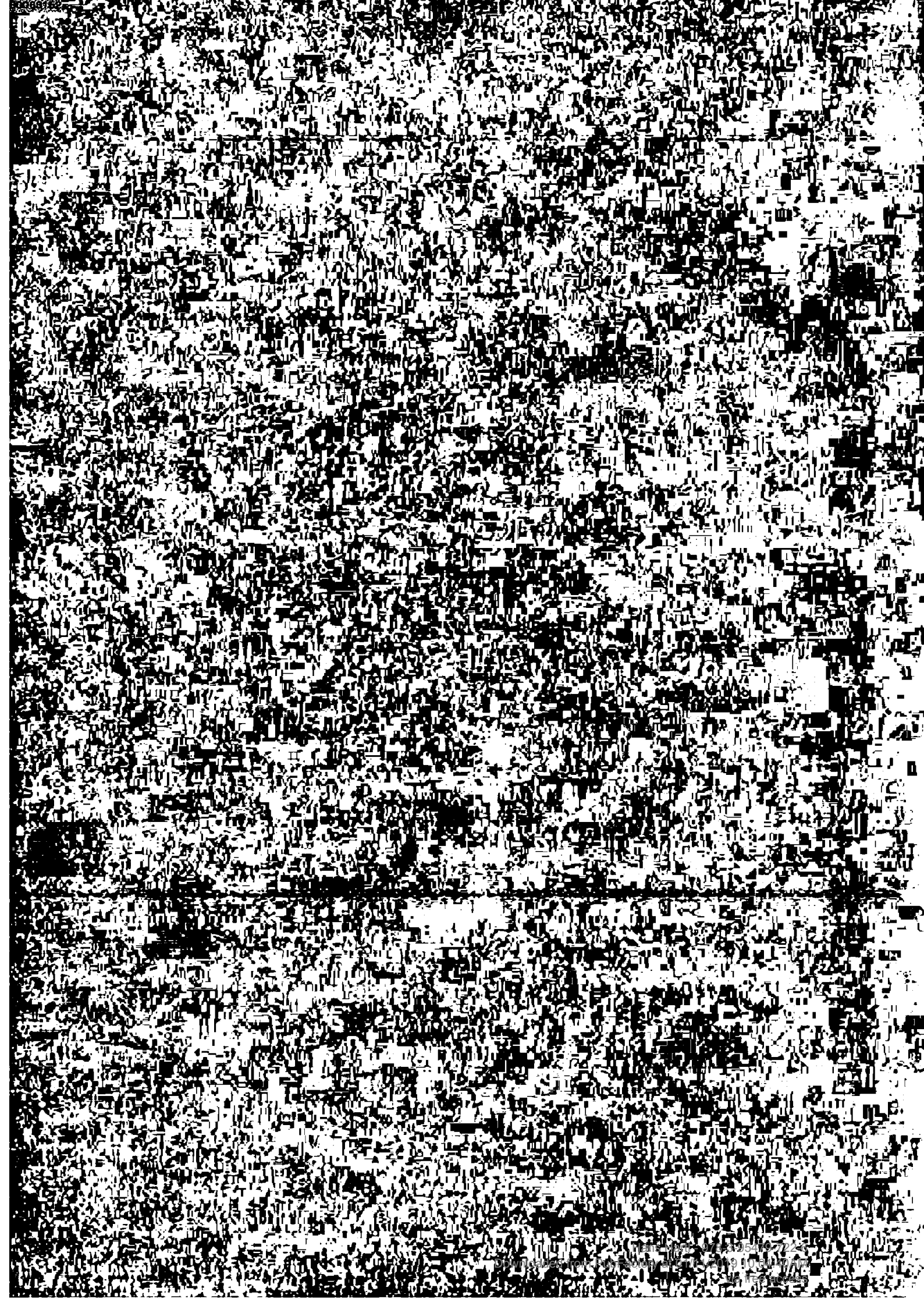
goslawien“ erschienen ist. In eigenwilliger Weise hat die Übersetzerin Ina Jun-Broda eine Auswahl von Gedichten von Autoren aus allen sechs Republiken und des Kosmet-Provinz zusammengestellt, die in Zusammenarbeit eines Verlages aus Zagreb mit einem Verlag aus Wien/München herausgegeben worden ist. Wenn ich diese Anthologie besonders nenne, so geht es mir hier in erster Linie um die Würdigung der übersetzerischen Tätigkeit von Ina Jun-Broda, die nun viele Jahre schon andauert und sicherlich noch lange nicht erschöpft sein dürfte. Ina Jun-Broda, zweisprachig noch während der k.k.-Monarchie in Zagreb aufgewachsen, setzt die besten Traditionen einer Talvj, Katharina A. Jovanovits, Camilla Lucerna und Lili Novy fort, wobei letztere besonders zur Rezeption der slowenischen Literatur im deutschen Sprachraum beigetragen hat. Neben Ina Jun-Broda, die heute in Österreich lebt, sind als Übersetzer Zlatko Gorjan (Jugoslawien), Manfred Jähnichen (DDR), Werner Creutziger, Peter Urban, Karl Dedecius und Ernst E. Jonas (Bundesrepublik Deutschland) zu nennen.

Die Zusammenarbeit jugoslawischer und deutscher bzw. österreichischer Verlage, wie sie bei der soeben genannten Anthologie „Beschwingter Stein“ wohl erstmals praktiziert worden ist, kann dazu beitragen, daß die jugoslawischen Literaturen bei uns bekannter werden und intensiver rezipiert werden. Bisher wurde von jugoslawischer Seite nicht allzu viel getan, um den Rezeptionsvorgang zu fördern. Für den gesamten Zeitraum von 1945 bis 1977 konnten lediglich zwölf Veröffentlichungen in deutscher Sprache verzeichnet werden. In Österreich ist seit dem Konkurs des Stiasny-Verlages heute eigentlich nur der Molden-Verlag zu nennen, der sich um die Belange der jugoslawischen Literaturen im deutschen Sprachraum kümmert, auch wenn sich die verlegerischen Tätigkeiten hauptsächlich um das Werk von Milovan Djilas drehen. In der Bundesrepublik Deutschland sind jugoslawische Autoren in so angesehenen Verlagen wie dem Carl-Hanser-Verlag, der mit 27 Editionen an der Spitze der Veröffentlichungsskala steht, im Suhrkamp-Verlag (23 Veröffentlichungen) und im Reclam-Verlag (sieben Veröffentlichungen) publiziert worden. In der DDR sind der Aufbau-Verlag (24 Veröffentlichungen) und der Verlag Volk und Welt mit 14 Publikationen zu nennen.

Ich habe in diesem kurzen Überblick zeigen wollen — und die genannten Zahlen mögen das verdeutlicht und anschaulich gemacht haben —, daß wir von einer positiven Bilanz für die Rezeption serbischer und kroatischer Literatur im deutschen Sprachraum sprechen können. Trotzdem sollte uns auch die Entwicklung, wie wir sie seit Beginn dieses Jahrzehnts verfolgen können, nachdenklich stimmen. Eine Analyse dieses Sachverhalts im Einzelnen konnte nicht geleistet werden. Es sollen nur einige Fragen und Probleme des Rezeptionsvorgangs angesprochen werden, zu dessen Untersuchung unsere bibliographische Arbeit die Materialien bereitstellen wird.



UNGARN



P A L P A N D I (Budapest)

Fragen der neuen ungarischen Literatur

Gesellschaftliche Erwartungen, Geschmacksverhältnisse, Weltanschauung

Die Möglichkeit, vor diesem Auditorium heute über einige Fragen der neuen ungarischen Literatur zu sprechen, ist mir eine große Ehre. Ich bin Redakteur einer kritischen Zeitschrift in Budapest, und ich habe die Aufgabe, meine Ansichten und Erfahrungen in einem mir ungewohnten, aber doch auch nicht völlig fremden geistigen Milieu vorzutragen, mit Freude übernommen. Ich weiß, daß Sie in den vergangenen Jahren die Werke mancher ungarischen Dichter in deutscher Übersetzung kennenlernen konnten: Romane des vor einigen Jahren verstorbenen László Németh, des jüngst ebenfalls verschieden Tibor Déry, der Schriftstellerin Magda Szabó, dazu auch Gedichte von Gyula Illyés, István Vas, Sándor Weöres, Ferenc Juhász, László Nagy, sowie Theaterstücke von István Örkény. Übrigens leben wir hier in Europa nahe genug beieinander, um uns voneinander ein Bild zu machen.

Es liegt mir fern, Sie von meinen ästhetisch-philosophischen oder gar von meinen politisch-historischen Ansichten überzeugen zu wollen. Denn es ist mir klar, daß sowohl unsere weltanschaulichen sowie auch unsere ästhetisch-literarischen Ansichten wesentliche Unterschiede aufweisen. Aber diese Unterschiede können und sollen meiner Meinung nach den Dialog zwischen uns, die gegenseitige Information, das gegenseitige Kennenlernenwollen nicht verhindern. In diesem Sinne habe ich mir das Ziel gesetzt, Ihnen einige bleibende Werte und einige Probleme unserer Literatur aufzuzeigen, ohne dabei Ihre Geduld mit einer langen Aufzählung von Namen und Werken in Anspruch zu nehmen.

Damit Sie die historisch bedingte Situation der ungarischen Literatur besser verstehen, muß ich die Bemerkung vorausschicken, daß es eine mehrere Jahrhunderte alte Tradition unserer Dichtung ist, unter allen Umständen die Wahrheit über das öffentliche Leben zu verkünden. Dieses Bestreben kam sowohl in der Zeit, als die Unabhängigkeit unseres Landes von den Habsburgern unterdrückt wurde, wie auch in den Perioden, als der innere Konservatismus, die Reaktion eine direkte politische Aktivität der fortschrittlichen Kräfte verhinderte, zur Geltung. In dieser eigenartigen Situation wuchs die ungarische Literatur in der ersten Hälfte des 19.

Jahrhunderts heran und gab der Nation, darüber hinaus der Weltliteratur Sándor Petöfi. Zu Beginn unseres Jahrhunderts war der Dichter Endre Ady, dessen hundertster Geburtstag bald gefeiert wird, der erste unter den geistigen Erneuerern. Zwischen den beiden Weltkriegen führte der jung und tragisch verstorbene Proletariersohn Attila József die Erlebnisse und Ideen der Arbeiterbewegung in unser literarisches Leben ein und wurde zum größten, auch im Ausland zunehmend anerkannten Vertreter der sozialistischen Lyrik.

Drei Gruppen nach 1945

Die historische Wende des Jahres 1945 schuf die Möglichkeiten zur Neugestaltung des geistigen und literarischen Lebens in Ungarn. Gleich nach der Befreiung unseres Landes meldeten sich drei große Schriftstellergruppen mit dem Anspruch auf künstlerische Kontinuität unter neuen Verhältnissen. Die angesehenste literarische Zeitschrift der ersten Jahrhunderthälfte „Nyugat“ (Der Westen) hatte zwar die Gleichschaltung Ungarns durch Hitlerdeutschland nicht überlebt, doch erhoben jene bürgerlich-humanistischen Schriftsteller, die als Mitarbeiter der Zeitschrift nicht in den Konzentrationslagern umgekommen waren, nach 1945 sofort ihr Panier. Unter ihnen gab es begabte Dichter, wie beispielsweise Milán Füst. Sowohl in der Politik wie auch in der Literatur entfalteten die sogenannten Volksschriftsteller eine rege Aktivität. Die besten von ihnen — ich denke an Gyula Illyés, Péter Veres und, mutatis mutandis, an László Németh — vermochten die künstlerische Darstellung der bäuerlichen Welt zur Darstellung der Fragen der Nation, ja sogar der Menschheit zu einer soziographisch-essayistischen Untersuchung ihrer Probleme auszuweiten. Die dritte große Gruppe wurde von jenen angeführt, die ihre Werke in Berührung mit der Arbeiterbewegung gestalteten und entweder verschiedene avantgardistische Tendenzen vertraten, wie Lajos Kassák, oder die in der kommunistischen illegalen Arbeit zu Schriftstellern geworden waren. Ein anderer Teil dieser Gruppe — wie Béla Balázs, Béla Illés oder József Lengyel — kehrte aus der sowjetischen Emigration nach Ungarn zurück.

Die Skizzierung dieser drei — bei weitem nicht einheitlichen — Schriftstellergruppen kann natürlich nur ein sehr vereinfachtes Bild der ungarischen Literatur geben, die 1945 eine neue Phase ihrer Entwicklung begann. Immerhin vermag diese grobe Skizze vielleicht doch den nächsten Schritt unserer Betrachtung anzuzeigen: Die Situation nach 1945 wurde in Ungarn in erster Linie nicht durch die rege literarische Tätigkeit, sondern durch den fortschreitenden Prozeß der großen gesellschaftlichen Veränderungen bestimmt. Man kann über diese Veränderungen unterschiedlicher Meinung sein: ich bin der Ansicht, daß die Bodenreform und Kollektiv-

tivierung Gipfelpunkte in der Geschichte des ungarischen Volkes waren. In harten politischen Kämpfen wurde die Verstaatlichung der Bergwerke und der Großbetriebe begonnen, und die gesellschaftlichen Veränderungen nahmen auch auf kulturellem Gebiet immer markantere Züge an. In den sogenannten Volkshochschulen erhielten mehrere zehntausend Bauernkinder eine höhere Ausbildung und Tausende von Arbeiterjungen absolvierten die Abiturkurse, so daß die wachsende gesellschaftliche Rolle der Werktätigen sich nach einigen Jahren auch an den Universitäten bemerkbar machte. Diese neuen Kräfte meldeten sich auch in der Literatur. In den Reihen der Studenten der Volkshochschulen tauchten auch Dichter auf, einige von ihnen zählen heute zu den bleibenden Repräsentanten der ungarischen Literaturgeschichte. Ich denke zum Beispiel an Ferenc Juhász, László Nagy oder an den jung verstorbenen István Simon. Das war die Generation „der blanken Winde“. Die Bezeichnung kommt aus einem damals sehr populären Studentenlied von Ferenc Jankovich. In ihren Versen jubelte die Freude der neu gewonnenen Freiheit und der feste Glaube an die verändernden Kräfte. Auf ihren Bücherregalen wuchs die Zahl der Bände der Weltliteratur, sie vertrauten auf den Aufstieg des Landes, auf die Heilbarkeit der Kriegswunden und auf die Gegenwart und Zukunft des Sozialismus.

Die vielversprechende geistige Bewegung der ersten Jahre nach Befreiung wurde dann von Konzeptionsprozessen, von sektiererischen, gesetzwidrigen Erscheinungen beeinflußt. Der 20. Parteitag der Kommunistischen Partei der Sowjetunion verurteilte eindeutig diese Erscheinungen, und die ungarische Partei und Regierung nahmen eine ähnliche Stellung ein, als sie im Zuge der Bekämpfung der konterrevolutionären Ereignisse von 1956 die Ursachen jenes tragischen Herbstes im sektiererischen Dogmatismus, im Revisionismus und in der Tätigkeit der klassenfeindlichen Kräfte des In- und Auslandes identifizierten. Mit all diesem sind Sie wohl sicherlich vertraut. In der Qualifizierung der Ereignisse können zwar zwischen uns Meinungsverschiedenheiten bestehen, die Hauptsache aber ist, daß die Tatsachen ihren Platz in unserem Bewußtsein haben.

Die fünfziger Jahre

Nachdem ich diese düsteren Zeiten der vergangenen dreißig Jahre berührt habe, möchte ich auch von einer anderen Seite an die Literaturbetrachtung der fünfziger Jahre herangehen. Wenn ich diese Jahre nur von der Literatur her betrachte, dann muß ich einerseits auf die schädliche Wirkung des Dogmatismus und der administrativen Eingriffe hinweisen, andererseits aber muß ich feststellen, daß auch jene Jahre einige literarische Werke hervorgebracht haben, die von bleibendem Wert sind. Zu jener Zeit schrieb Tibor Déry seinen zweiten großen Roman *Felelet*

(„Die Antwort“), der von der damaligen kulturpolitischen Führung verurteilt wurde, der aber seitdem — eben wegen seiner künstlerischen Wahrheit — den ihm gebührenden Platz in der Geschichte der ungarischen Literatur eingenommen hat. Zu jener Zeit schrieb Gyula Illyés das historische Drama „*Fáklyaláng*“ („Fackellicht“), das zu den Spitzenleistungen der gesamten ungarischen Dramenliteratur gehört. Ich will von einer Aufzählung zahlreicher anderer Autoren und Werke absehen, jedoch darauf hinweisen, daß ein bedeutender Teil der in jenen Jahren entstandenen Gedichte von Ferenc Juhász, László Nagy und László Benjámín ebenfalls einen bleibenden Wert hat.

Das Gesagte erleichtert es, zu verstehen, wieso und warum die Konsolidierung unseres geistigen Lebens nach 1957 so schnell erfolgte. Während der Ereignisse des Jahres 1956 gerieten bekanntlich einige Schriftsteller mit dem Staat in einen schweren Konflikt, und diese Tatsache hatte auch gerichtliche Konsequenzen. Eine breite Schicht der ungarischen Schriftsteller schrieb und publizierte bereits Anfang der sechziger Jahre wieder, und zwar nicht nur die, die mit den Bestrebungen unserer gesellschaftlichen Ordnung übereinstimmten, sondern auch die, die in einigen Fragen ihren Vorbehalten Ausdruck gaben oder wegen der Ereignisse der jüngsten Vergangenheit sich beleidigt fühlten. Das immer reger werdende literarische Leben der sechziger Jahre fand seinen Ausdruck nicht nur durch das Erscheinen bedeutender Werke der älteren Generation — wie Gyula Illyés, László Németh, István Vas, Péter Veres, Tibor Déry, József Lengyel —, sondern auch in ermutigenden Wirkungen auf die jüngere Generation, die in jenem Jahrzehnt in bemerkenswerten Romanen und Erzählungen die grundlegenden Fragen der Gegenwart und der nahen Vergangenheit der ungarischen Gesellschaft beantwortete. Die Romane „Zwanzig Stunden“ von Ferenc Sánta, „Schrottplatz“ von Endre Fejes, „Kalte Tage“ von Tibor Cseres — ich könnte die Beispiele noch weiter fortsetzen — waren unbestreitbare Zeichen des literarischen Aufschwungs. Die sich erneuernde Schaffenslust der mittleren Generation zeitigte auch in der Lyrik bedeutende Werke. Ich verweise hier nur auf die Gedichte von Ferenc Juhász, László Nagy, László Benjámín, Sándor Csoóri, Imre Csanádi, Mihály Váci, Gábor Garai und auf die neue Schaffensperiode von János Pilinszky.

Die Politik oder die Kulturpolitik besaß in Ungarn nach 1957 keinerlei Wundermittel. Man sagte den Künstlern: Ihr sollt schaffen! und zugleich: Vor der ungarischen Gesellschaft stehen diese und jene Aufgaben der Entwicklung — ihr Dichter sollt euch um die Wirklichkeit und nicht um die Selbstkritik kümmern. Die kulturelle Administration, die die öffentliche Meinung der Gesellschaft vertrat, verlangte von den Schriftstellern, die vor kurzem den richtigen Weg verfehlt hatten, kein Mea culpa, sondern Werke. Die Betonung der Möglichkeiten der schöpferischen Arbeit

enthielt unmißverständlich auch den Gedanken, daß einerseits der Künstler, der Schriftsteller ein Recht auf den Irrtum, auf das Risiko des Irrtums hat, während andererseits die anderen Faktoren des geistigen Lebens das Recht und die Möglichkeit haben, diese Irrtümer zu kritisieren und sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Der kulturpolitischen Praxis gelang es, die Mehrheit der schaffenden Künstler davon zu überzeugen, daß die ideologischen oder sogar die Politik betreffenden Meinungsunterschiede weder Verbote noch strengere Maßnahmen zur Folge haben. Es wäre natürlich falsch, zu behaupten, daß es in den inzwischen vergangenen zwei Jahrzehnten zu keinem Konflikt zwischen einigen Schriftstellern und den leitenden Organen des geistigen Lebens gekommen ist; man kann aber ruhig hinzufügen, daß in Ungarn niemand gezwungen war, wegen eines künstlerischen Werkes mit Vertretern von Organen außerhalb des kulturellen Sektors peinliche Gespräche zu führen.

Dieser Tatsache möchte ich weiter hinzufügen, daß die verlegerische Freiheit in Ungarn die Möglichkeit bietet, ein Buch im Selbstverlag des Autors herauszugeben. Auf diese Privatausgaben bezieht sich selbstverständlich das Gesetz, das eine antihumane, faschistische, gegen andere Völker und Rassen gerichtete Propaganda auch in künstlerischer Form verbietet. Unsere Verlagspraxis läßt auch die Pornographie nicht zu. Ich bin mir dessen bewußt, daß einige unter den Anwesenden mit diesen „Beschränkungen“ oder mindestens mit einigen ihrer Punkte nicht einverstanden sind; doch zu ihrer Orientierung sei auf die Tatsache verwiesen, daß es in Ungarn in den letzten zwanzig Jahren kaum einen Schriftsteller gab, der die schöpferische Freiheit zur Propagierung von faschistischen Ideen oder zur Völkerhetze hätte ausnützen wollen. Was die Pornographie betrifft, können diesbezügliche Auffassungsunterschiede zwischen Schriftstellern, Lesern und Verlagen bestehen, wenn wir aber das ästhetische Gesetz gelten lassen, demzufolge die künstlerische Darstellung der Erotik einen menschlichen Wert beinhaltet, dann glaube ich damit das Wesentliche unseres Standpunktes erklärt zu haben.

Anspruch auf eine „gültige Literatur“

Nun möchte ich in meinen weiteren Ausführungen drei wichtig erscheinende Fragen aus dem Komplex unseres literarischen Lebens herausgreifen. In erster Linie möchte ich darauf hinweisen, daß die an die Schriftsteller gerichteten gesellschaftlichen Erwartungen keine administrativen Forderungen, sondern Fragezeichen des Lebens sind. Dies bedeutet natürlich nicht, daß wir der Ansicht wären, daß zwei oder drei Gedichte oder eine propagandistische Novelle bei der Lösung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Probleme eine direkte Rolle spielen könnten. Die künstlerisch Schaffenden und die Rezipierenden nehmen

bei uns immer nuancierter wahr, daß es weder eine vollwertige Gesellschaft ohne Kunst, noch einen Sozialismus ohne gültige Literatur gibt. Der Anspruch auf die „gültige Literatur“ setzt den Schaffenden — mit den Worten von Georg Lukács ausgedrückt — das Ziel, „das wahre, künstlerisch-realistische Bild des heutigen Menschen zum Bestandteil des Bewußtseins der Menschheit zu machen“.

Dieses Ziel stand auch vor Ferenc Sánta, als er im Besitz tiefer und vielfältiger Kenntnisse des Dorflebens seinen Roman „Zwanzig Stunden“ schrieb. Im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit stand der düstere Oktober des Jahres 1956, besser gesagt, jenes Drama, das sich in dem von ihm aufgesuchten Dorf abspielte. Sein mit strenger künstlerischer Ökonomie geschriebenes Buch versucht die Frage zu beantworten: Wie konnte es geschehen, daß ein Teil der Dorfbewohner mit dem „Vorsitzenden Jóska“, der einer von ihnen und schon vor der Befreiung ein besitzloser, aber angesehener Bauer war, in Konflikt geriet? Der „Vorsitzende Jóska“ war nach 1945 zu einer führenden Persönlichkeit des Dorfes geworden, zum Vorsitzenden der Genossenschaft. Ethisch gesehen war er noch immer derselbe Mensch wie früher, und dennoch wandten sich seine besten Kameraden gegen ihn. Es gelang dem Schriftsteller, ein plastisches Bild der dramatischen Spannung, der Leidenschaften, Verletzungen und entstellten Illusionen zu zeichnen, wobei er die menschlichen Schicksale und Charaktere analysierte. Die Darstellung der subjektiven Beweggründe verdeckte aber nicht die objektive, vielleicht von den Absichten der Handelnden unabhängige Bedeutung der Taten und Situationen.

Um diesen Roman entbrannte damals eine heftige Diskussion. Die öffentliche Meinung nahm sowohl *gegen* wie auch *für* ihn Stellung. Unter solchen Umständen kam es zur Verfilmung des Romans, was noch weitere Schichten in die Diskussion einbezog. Der künstlerische Wert und die lebensnahe Wahrheit des Romans haben gesiegt; heute gilt dieses Buch als ein hochgeschätztes Werk der neuen ungarischen Literatur.

Wer die gestrige und heutige ungarische Literatur näher kennenlernt, kann die Beobachtung machen, daß sich die Möglichkeit einer Harmonisierung zwischen den großen Fragen, die die öffentliche Meinung im Laufe der gesellschaftlichen Umgestaltung interessieren, und dem von innen kommenden künstlerischen Interesse abzeichnet. Es ist kein Zufall, daß die Literatur, das Theater und die Filmkunst in Ungarn zu jenen gesellschaftlichen Prozessen, die den Einzelnen oder eine Menschengruppe sowohl auf der Ebene des öffentlichen Lebens als auch in der Privat- und manchmal in der intimsten Privatsphäre betreffen, ihre Meinung in einer künstlerisch gültigen Form äußern. Das Fortschreiten der Urbanisation, die sorgenvollen Probleme der Umwälzung aus einem Agrar- in ein Industrieland, die Aufgaben der sozialistischen Demokratie, die veränderte Lage der Frauen in der Gesellschaft, die Spannungen, die die demogra-

phischen Wellenhöhen und Wellentiefen verursachen, die Probleme des Wohnungsbaus — ich könnte die Reihe unserer Sorgen und Freuden noch weiter fortsetzen —: alle diese Fragen beschäftigen die Gesellschaft so tief, daß die Schriftsteller, die für die menschlichen Relationen von ihrem Beruf her besonders empfindlich sind, von ihnen nicht unberührt bleiben können. Aber die Art und Weise, die Auffassung, den Geschmack und den Ton seiner Reaktion, kann der Schriftsteller allein bestimmen, er soll entscheiden, ob er auf eine Frage in direkter oder indirekter, in konkreter oder in abstrakter Form antworten will.

Nach dem Erscheinen seines Werkes kann die Diskussion beginnen. Es gibt kein Rezept, kein Schema, keine Vorschriften, es wird aber die Möglichkeit geboten, das Werk zu kritisieren, auch auf der gesellschaftlichen Ebene. Diese Situation, diese bereits erwähnte natürliche Harmonie zeitigte schon in den verschiedensten literarischen Gattungen Ergebnisse. Ich möchte hier auf die bedeutende Schriftenreihe „Die Entdeckung Ungarns“ hinweisen. Diese Serie von Einzelmonographien brachte einen neuen Typ literarischer Soziographie zustande. Die Bücher von György Moldova, Bulcsu Bertha, Sándor László Bencsik und anderen sind interessante und wertvolle Dokumente des Zusammentreffens zwischen den Ansprüchen der Leser und Schriftsteller. Wer aber einen Blick auf die neueren Theaterstücke des fünfundsiebzigjährigen Gyula Illyés wirft, kann auch in diesem ein jugendlich reges Interesse für die den Menschen auf die Probe stellenden Sorgen unserer Gesellschaft entdecken.

Die Frage der Geschmacksverhältnisse

Eine weitere Frage ist die der Geschmacksverhältnisse in Ungarn. Hierfür wieder ein konkretes Beispiel: die lyrische Dichtung von Ferenc Juhász und ihre kritische Aufnahme. Ich möchte nicht seine Biographie erzählen, obwohl der Aufstieg eines dörflichen Maurersohnes in die Spitze der ungarischen Lyrik durchaus interessant sein könnte. Die Vorbilder seiner Jugendlyrik in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre waren die großen Meister des 19. Jahrhunderts, Petöfi und János Arany. Von den älteren Zeitgenossen übte auf ihn Gyula Illyés eine befruchtende Wirkung aus. Diese Tradition knüpfen bei Juhász an eine heitere, harmonische, keine Angst kennende Gemütswelt an. Dann aber wurde der glatte Wasserspiegel des Sees aufgepeitscht und der Dichter litt nicht nur unter den Wellenschlägen der Oberfläche, sondern auch unter der Erkenntnis der in der Tiefe wirkenden Kräfte. Diese Erkenntnis schleuderte ihn aus dem dichterischen Pubertätsalter in das Mannesalter der Unruhe, der Ängste und des Trotzdem-siegen-Wollens. Seine dichterische Betrachtungsweise wandelte sich, sein Ton wurde zusammengesetzter, die Struktur seiner Gedichte komplizierter und seine sprachliche Schöpfungskraft folgte die-

ser lyrischen Metamorphose mit einer außerordentlichen Invention. Die Welt, die sich uns in den neuen Gedichten von Juhász eröffnet, ist dicht wie ein Dschungel, und eben diese überwältigende Üppigkeit, die Wucherung der Assoziationen lösten in den Lesern die künstlerische Erregung aus. Die alte Harmonie hat sich aufgelöst, aber auch diese neue Periode seiner Lyrik ist kein Lob der Disharmonie, keine Apotheose der Zügellosigkeit, sondern ein Kampf für die neue, höhere Harmonie. „Der Dichter“ — ich zitiere seine eigenen Worte — „glaubt noch immer unerschütterlich daran, daß die menschliche Vernunft und Anständigkeit eine größere Kraft ist als die Selbstentzündung der angehäuften Bomben, der Akkumulation von Angst, Mißtrauen und Dummheit.“

Große Unternehmungen haben einen großen Widerhall, der neue Ton findet schnell Anhänger, aber ebenso schnell auch Gegner. Auch um die Gedichte von Ferenc Juhász spielten sich heftige Diskussionen ab und sind noch immer nicht zu Ende. Neben der Gruppe der Kundigen und Begeisterten ist auch die Zahl jener beträchtlich, deren Geschmackswelt dieser Dichtung fern steht. All dies halte ich für natürlich, und nur jene können sich darüber aufhalten, die in dem Wahn befangen sind, daß Gleichförmigkeit im Geschmack zu den Zielsetzungen der sozialistischen Länder gehört. Wir haben keine solchen Zielsetzungen.

Die von der Vergangenheit ererbten gesellschaftlichen Unterschiede brachten auch Bildungsunterschiede mit sich, und diese machen sich auch auf dem Gebiet des Geschmacks bemerkbar. Wir sind aber bestrebt, die negativen gesellschaftlichen Bedingungen dieser Unterschiede zu beheben. Das steigende, freilich nicht besonders rasch steigende kulturelle Niveau der Gesellschaft führt nach unseren Erfahrungen keinesfalls zur Uniformierung des Geschmacks, sondern, eben umgekehrt, zu einer gesunden Differenzierung, zu einer immer intensiveren Teilnahme der Persönlichkeit an der Deutung der Kunstwerke, zur Bereicherung der künstlerischen Rezeption. Wie die Künstler, die über die wesentlichen Erscheinungen der Welt ähnlich denken und die kleinen und großen Greuel und Wunder des Lebens in ihren Werken dennoch anders darstellen, erleben auch die Leser ihrer Persönlichkeit, ihrem Leben und Temperament entsprechend, den Kunstgenuß individuell.

Der Marxismus nicht die einzige Weltanschauung

Die dritte Frage betrifft unsere Auffassung von den weltanschaulichen, politischen Unterschieden und Diskussionen in der ungarischen Literatur, denn es gibt solche Unterschiede und Diskussionen. Unsere Gesellschaft und unser gesellschaftliches Bewußtsein befinden sich in einer enormen Umwandlung und es wäre unnatürlich, wenn es in der Kunst dieser Gesellschaft keine weltanschaulichen Differenzen gäbe. Die marxistische Ana-

lyse unseres gesellschaftlichen Bewußtseins zeigt, daß der Marxismus in Ungarn nicht die einzige Weltanschauung ist. Die Hegemonie des Marxismus scheint zwar auf den wichtigsten Gebieten des öffentlichen Lebens gesichert zu sein, aber wir sind uns klar darüber, daß in unserem Land Menschen mit verschiedenen Weltanschauungen und Betrachtungsweisen leben, ja miteinander leben. Bürgerliche Varianten der humanistischen Ideen, aus der Vergangenheit herrührende konservative Gedanken wirken noch in den Köpfen nach, und wir müssen auch mit mehr oder weniger leidenschaftlichen Tendenzen des Nationalismus rechnen. Hinzu kommt als nicht zu übersehende Tatsache, daß in Ungarn noch Massen von religiösen Menschen leben. Die römisch-katholische Kirche gibt sogar eine literarische Zeitschrift heraus, die protestantischen Kirchen publizieren die Zeitschrift „Confessio“ mit ideologischen Ansprüchen. Wenn man zu all diesen Erscheinungen hinzurechnet, daß neben den meisten traditionellen weltanschaulichen Richtungen hauptsächlich unter der Jugend auch die Ideen der neuen Linken sich bemerkbar machen oder auch revisionistische und anarchistische Gedanken auftauchen, die der Marxismus keinesfalls in sich integrieren kann, ist es selbstverständlich, daß wir uns mit den Verkündern dieser Anschauungen auseinandersetzen.

Würde man übersehen, daß diese ideologischen Erscheinungen des alltäglichen Lebens automatisch auch in die Literatur eingehen, dann würde man die spezifischen Eigenschaften der künstlerischen Darstellung außer acht lassen. Das künstlerische Werk kann nämlich die weltanschaulichen Schranken des schaffenden Künstlers überschreiten. Dies ist aber nur eine Möglichkeit für jene Künstler, die die Wirklichkeit ehrlich und authentisch darstellen, aber keinesfalls ein automatisch zur Geltung kommendes Ergebnis des Schaffensprozesses. Die Momente des künstlerischen Schaffens sind keine philosophisch-theoretische Kategorien, sondern ästhetische, und als solche drücken sie eine Lebensqualität, ein der Ideologie nahestehendes Weltbild aus. Wenn sich die schaffende Persönlichkeit als Künstler auf die Wirklichkeit konzentriert, können Lebenserscheinungen, deren determinierende Funktion der Künstler als alltäglicher Mensch, Zeitungsleser oder Gesprächspartner nicht wahrnimmt, seine Aufmerksamkeit auf sich lenken. Es kann auch vorkommen, daß sich im Bewußtsein des Künstlers im Laufe des Schaffensprozesses die eigenen Anschauungen mit den Argumenten des Lebens konfrontieren und in diesem inneren Kampf das Leben triumphiert.

Diese Bemerkungen fallen eher in die Sphäre der Theorie. Die alltägliche Praxis zeigt dagegen, daß unter den Bedingungen des Aufbaus des Sozialismus, sozusagen auf dem Boden des im Bau befindenden Sozialismus, eine spezifische Art bürgerlicher Literatur existiert, deren Vertreter die bürgerlichen literarischen Traditionen pflegen, ohne Apologie der bürgerlichen Gesellschaft. Diese Menschen wurden von der kapitalistischen

Gesellschaft enttäuscht, sie verliebten sich aber nicht in den Sozialismus, und sie setzten so ihre künstlerische Tätigkeit in einem solchen Miteinanderleben ohne Liebe fort. Es gehört auch zur Wahrheit, daß die korrekte Geltendmachung der sozialistischen Normen und Ideen die Anziehungskraft des Sozialismus auf diese Menschen verstärkt. Der gestrige kühle oder höhnische Partner kann unter der Wirkung dieser Anziehungskraft heute Interesse zeigen oder die ersten Schritte in der Richtung machen, die zur Verinnerlichung dieser Beziehung führt. Dieser Schriftstellertyp kann auch eine außerordentliche dichterische Begabung haben, er kann aber auch mittelmäßig sein. Der Begabung, der künstlerischen Schöpfungskraft gebührt auch dann Anerkennung, wenn seine Lebensbetrachtung von der marxistischen Weltanschauung eine Distanz trennt.

Der hervorragende Dichter und Übersetzer, der magische Wortkünstler Sándor Weöres wurde mit dem Kossuth-Preis, mit dem größten staatlichen Preis für künstlerische Tätigkeit, ausgezeichnet. Es wird aber nicht als „Sektierertum“ betrachtet, wenn die marxistische Kritik seine Werke auf einem hohen Niveau kritisiert. Diese zweifache und doch einheitliche Praxis, die natürlich nicht nur für Sándor Weöres gilt, hat zwei Bedingungen. Die erste Bedingung ist, daß sich die Kritik auf das Kunstwerk richtet und nicht die Künstler selbst mit verschiedenen Etiketten versehen will. Die Kritik darf nur geistige Folgen und keine administrativen Maßnahmen nach sich ziehen. Die zweite Bedingung ist, daß die Tendenz der einander folgenden Werke des Schriftstellers nicht zurück, in die Richtung einer überholten Welt zeigt, sondern die Experimentierlust und -möglichkeit der Begabung aufweist, wenn man den kühnen, manchmal vielleicht schwer zu folgenden Flug seiner Kunst beobachten kann.

Ich bin am Ende meines Beitrags und ich habe das Gefühl, weniger als nötig über die hervorragenden Leistungen der ungarischen Literatur und mehr als geplant über die kulturpolitischen Aspekte, über unsere Sorgen und Probleme gesagt zu haben. Ich hätte gern über einige neuere wertvolle Werke der ungarischen Literatur informiert und hätte mit Freude darüber berichtet, wie ein breiter Strom von Literatur aus dem Ausland, aus Ost und West zu uns fließt, Unsere geistige Beziehung zu den ungarischen Literaturen der Nachbarländer würde einen eigenen Beitrag verdienen. Aber für heute war das vielleicht schon mehr als genug. Ich habe über Dichter und Schriftsteller, über die großen Künstler eines kleinen Landes gesprochen, aber mehr wert als alles Gesprochene ist Goethes Rat: „Wer das Dichten will verstehn, / Muß ins Land der Dichtung gehen; / Wer den Dichter will verstehen, / Muß in Dichters Lande gehen.“

JANOS PUSZTAY (Budapest/Göttingen)

Finnisch-ugrische Traditionen in der modernen ungarischen Lyrik

Unter den Literaturen, die in das Programm dieser Hochschulwoche aufgenommen wurden, sind die ungarische und die türkische die einzigen, die nicht indoeuropäischen Völkern angehören. Die bekanntesten finnisch-ugrischen Sprachverwandten der Ungarn sind die Finnen und Esten; noch näher aber stehen ihnen die der Welt kaum bekannten, in Nordwestsibirien lebenden Ob-Ugrier: die Vogulen und Ostjaken.

Die Ungarn, schon über tausend Jahre im Donauraum ansässig, haben sich der Kultur der europäischen Völker angepaßt. Europa spielte in der Entstehung und Entwicklung der ungarischen Literatur eine große Rolle, aber auch die ungarische Volksdichtung trug dazu Wesentliches bei. In ihr blieben, wenngleich nur fragmentarisch, eine Vielzahl finnisch-ugrischer Elemente erhalten.

Vor etwa 200 Jahren wurde wissenschaftlich nachgewiesen, daß die ungarische Sprache der finnisch-ugrischen Sprachfamilie angehört. Anfänglich hatten unwissenschaftliche, illusionistische Theorie historisch-glorifizierender Art eine Rolle gespielt. So war denn die Empörung über die Arbeit von János Sajnovics¹⁾ verständlich, der eine Verwandtschaft der Ungarn mit den Lappen entdeckte. Die von einer ruhmreichen ungarischen Herkunftsgeschichte schwärmenden Dichter verwahrten sich in bissigen Epigrammen gegen diese Familiarisierung mit einer „fischfettigen Sippschaft“.²⁾

Ab der Mitte des vorigen Jahrhunderts änderte sich die Lage. In den vierziger Jahren erschien in Finnland das weltberühmt gewordene finnische Epos „Kalevala“, das in Ungarn den Versuchen einer Rekonstruktion des verlorengegangenen urmadjarischen Volksepos Auftrieb gab. János Arany, einer der bekanntesten Dichter des 19. Jahrhunderts, verarbeitete in seinen Epen alte Motive aus der Urgeschichte und der Volksdichtung der Madjaren. Die literarische Quellenforschung hat den Einfluß der „Kalevala“ auf die Werke Arany nachgewiesen.³⁾ Auch die Poesie der größten ungarischen Lyriker in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, Endre Ady (1877—1919)⁴⁾ und Attila József (1905—1937)⁵⁾, läßt Anklänge an die „Kalevala“ erkennen. Im Jahre 1909 erschien in Ungarn die schöne „Kalevala“-Übersetzung von Béla Vikár als ein wichtiges Ereignis im ungarischen

schen Literaturleben. Ady reagierte auf das finnische Epos⁶⁾ in seinem Gedicht „Északi ember vagyok“:

Ha én szólok, Észak beszél,
 Fagy és Fátum fogja a számat:
 Ember beszél, kinek a sors,
 Az élet, évek és napok
 Szívének gyökeréig fájnak.
 (Ich bin ein Mensch des Nordens
 Wenn ich spreche, redet der Norden,
 Frost und Fatum halten meinen Mund:
 Ein Mensch redet, dem das Schicksal,
 Das Leben, die Jahre und die Tage
 bis zu den Herzenswurzeln weh tun)

Der Einfluß der „Kalevala“ ist auch in mehreren Gedichten von Attila József erkennbar: z. B. „Áradat“ (Strom), „Ordas“ (Wolf), „A hetedik“ (Der siebente), „Szól a szája szólítatlan“ (Sein Mund spricht unangesprochen) usw.⁷⁾ Die ursprüngliche Abneigung gegen die finnisch-ugrische Herkunft des Ungarischen verschwand.

Nach dem Zweiten Weltkrieg verarbeitete die ungarische Literatur neue Themen, neue Gedanken. Die Konfrontation mit der Vergangenheit, die Suche nach Wegen in die Zukunft, der Aufbau des in Ruinen liegenden Landes gab neue Inspirationen. Die dichterischen Möglichkeiten der Folklore wurden im allgemeinen außeracht gelassen. Das Interesse für die finnisch-ugrischen Traditionen regte sich erst wieder gegen Ende der sechziger Jahre und ist bis heute nicht erloschen. Es wurden Anthologien der Volksdichtung und Literatur unserer Sprachverwandten herausgegeben, deren Übersetzer die bedeutendsten Vertreter der ungarischen Gegenwartsdichtung sind, z. B. Gyula Illés (der Autor des auch im Deutschen erschienenen soziographischen Romans „Pustavolk“), Sándor Weöres, László Nagy, István Simon, Géza Képes, Anna Bede, Zsuzsa Rab, Ferenc Buda u. a.⁸⁾ Trotz zahlreicher Übersetzungen sind Gedichte von den erwähnten Dichtern mit finnisch-ugrischen Themen kaum zu finden. Sándor Weöres hat lediglich einige Volkslieder, z. B. tscheremissische und mordwinische, umgestaltet und ungarisch herausgegeben als wären sie Paraphrasen. Sein Gedicht, „Öskori motívum“ (Urgeschichtliches Motiv), erinnert uns an Ob-ugrische und samojedische ‚Alltagslieder‘ oder ‚Schicksalslieder‘:

Fenn csillag-orsón
 szövik a sorsot,
 lenn hús habokon
 vezetik a ladikot,
 kis hal, nagy hal
 elötte, mögötte.

(Oben auf Stern-Spindeln
wird das Schicksal gewebt,
unten auf kühlen Wellen
führt man das Boot,
kleiner Fisch, großer Fisch
vor ihm, hinter ihm.)

Der einzige unter den modernen ungarischen Dichtern, der die alten finnisch-ugrischen Folklor-Traditionen in seine dichterische Schöpfung bewußt einbaute, ist Ferenc *Juhász*, einer der bedeutendsten Vertreter unserer modernen Literatur. Seine Dichtung ist sowohl in der Form wie auch inhaltlich von der „Kalevala“ und den Ob-ugrischen Heldenliedern und mythologischen Sagen beeinflusst. Schon in seinem ersten großen Werk, im Epos „Apám“ (Mein Vater)⁹⁾, sind die charakteristischen Züge des „Kalevala“-Mettrums zu erkennen. Ein Rezensent seines Gedichtbandes, „Harc a fehér báránnyal“ (Kampf mit dem weißen Lamm), stellte richtig fest: „In den tiefsten Schichten der Form-Vision findet man die dichterische Manifestation eines magischen Weltbildes. Im Zentrum des Gedichtes, wie z. B. auch im Gedicht „A varázsló éjszakája“ (Die Nacht des Zauberers), steht der Befürworter der Gemeinde, die sich mit den Obrigkeiten der Natur im unmittelbaren Kampf befindet. Juhász, wie ein richtiger poeta doctus, erforscht die rekonstruierbaren Sagen der vogulischen, ostjaki-schen, finnischen Zauberer, die Heldenlieder, die Bärenlieder sowie die alte ungarische Volksdichtung und schöne Literatur. Auf die primitive Grundsicht wird ein höher entwickeltes Weltbild — das der Mythologie und der Religion — aufgebaut.“¹⁰⁾

In den epischen und dramatischen Teilen des „Szarvas-ének“ (Hirschlied)¹¹⁾, das sich auf eine alte ungarische Ballade gründet, ist die Paraphrase der formellen Züge alter Folklore-Gattungen zu erkennen.¹²⁾ Jener Abschnitt, welcher der Antwort des Jünglings auf den Ruf seiner Mutter vorangeht, erinnert an die „Kalevala“:

A fiú ezt meghallotta,
fejét hirtelen fölkapta,
szimatolt tág orr-vedrekkel,
fülelt erezett fülekkkel,
síró hangra egész testtel,
mint vadász nyálkás léptére,
erdőtűz kondor füstjére . . .
(Dies hörte der sohn
riß seinen kopf empor,
witterte mit geöffneten nüstern,
bebenden flanken,
lauschte mit ohren
und körper der klagenden stimme,

als wär's der trotzige schritt des jägers
oder der torkelnde rauch des moosfeuers . . .)¹³).

Es seien hier auch weitere Zitate, die „Kalevala“-Stimmung oder die formellen Eigenschaften des finnischen Epos enthalten, aufgeführt:

Amikor a tóhoz érne
ránéz holdfényes vízére:
vízben remeg holdas bükkfa,
tóból szarvas néz rá vissza . . .
(Wenn er zum See hinkommt,
blickt er auf das mondbeschienene Wasser:
im Wasser zittert eine Mond-Buche,
aus dem See schaut auf ihn ein Hirsch zurück . . .)

. . . feje agancsot rügyedzett,
csontág csontot leveledzett,
arcát állig szőr borítja,
ferde vágatú orrlikja . . .
(. . . sein Kopf hat Geweih geknospet,
Knochen-Zweig hat Knochen angesetzt,
sein Gesicht bedeckt Haar bis an den Hals,
seine Nüster sind quer geschlitzt . . .)

. . . hullatna fiúi könnyet,
nem-látni fúj vízi-szörnyet,
hogy a szuszogás-örvényben
megragyognak vízi-éjben
virág-uszonyú halacskák,
buggyant-szemű gyémántocskák . . .
(. . . er möchte kindliche Tränen vergießen,
um nicht zu sehen, bläst er ein Wasser-Ungeheuer,
so daß im Schauf-Wirbel,
in der Wasser-Nacht
Fischlein mit Blumen-Flossen,
kleine Diamanten mit hervorquellenden Augen
aufleuchten . . .)

. . . mikor a víz tolla csappan
szarvas áll a hold-habokban . . .
(. . . wenn des Wassers Feder platscht,
ein Hirsch steht in den Mond-Wellen . . .)

Die oben zitierten Verse enthalten folgende für die „Kalevala“ charakteristische Eigentümlichkeiten:

1) Diminutiva: *halacskák* (Fischlein), *gyémántocskák* (kleine Diamanten);

2) *Figura etymologica*: *csontág csontot leveledzett* (Knochen-Zweig hat Knochen angesetzt); *fülelt erezett fülekkal* (er horchte mit geäderten Ohren); das Verb *fülel* (horchen) wird vom Wort *fül* (Ohr) gebildet;

3) Parallelismus: *szimatolt tág orrvédrekkkel, fülelt erezett fülekkal...* (er witterte mit geöffneten Nüstern, horchte mit geäderten Ohren); ... *rá-néz holdfényes vízére... tóból szarvas néz rá vissza...* (blickt auf das mondbeschienene Wasser, aus dem See schaut auf ihn ein Hirsch zurück);

4) Suffixaler Reim, der meistens als Assonanz vorkommt;

5) Alliterationen: *fejét hirtelen fölkapta* (er riß seinen Kopf empor); *szarvas áll a hold-habokban* (ein Hirsch steht in den Mond-Wellen).

Zu den oben erwähnten „Kalevala“-Zügen zwei Bemerkungen:

1) Der Rhythmus und die suffixalen Reime beweisen den mittelbaren „Kalevala“-Einfluß auf die ungarische Übersetzung. Im finnischen Original kommen Alliterationen viel häufiger vor als in den fremdsprachigen Übersetzungen,¹⁴⁾ was durch den speziellen Phonem-Bestand der finnischen Sprache bedingt ist. Der „Kalevala“-Übersetzer Béla Vikár hat sich bemüht, diese dichterische Eigenschaft der „Kalevala“ im Ungarischen nachzuempfinden. Er löste das Übersetzungsproblem, indem er statt der ständigen Alliterationen mehr den Reim gebrauchte.

2) Die oben erwähnten Eigenschaften sind nicht nur für die „Kalevala“ charakteristisch, sie sind überall in der Volksdichtung der finnisch-ugrischen Völker verbreitet.

In der Poesie von Juhász spielt die Folklore der Ob-Ugrier¹⁵⁾ eine ebenso wichtige Rolle, wie die Welt der „Kalevala“. Der Dichter bereichert seine Lyrik ganz bewußt durch die Volksdichtung dieser kleinen Völker. In einem Interview über Verbreitung und Lage der ungarischen Literatur im Ausland ist Juhász nicht zufällig auf die ostjakischen Heldenlieder eingegangen: „Ich glaube nicht, daß die ostjakischen Heldenlieder in der Außenwelt sehr bekannt sind. Trotzdem: ihre mächtige Schönheit, dichterische, mythologische, menschliche, natürliche Größe ist so überwältigend und dichterisch so modern, daß sie zu den schönsten Gedichten der Welt zu rechnen sind.“¹⁶⁾

In Juhász' apokalyptischen Werken trifft man oft die Gestalten der vogul-ostjakischen Volksdichtung und Mythologie, z. B. in seinem Prosa-Gedicht „A költészet és a jövő“ (Die Dichtung und die Zukunft).¹⁷⁾ Hier reihen sich der „Hüter der Welt“, der „Stadtfürsten-Alte“, der „Sieben-Zobel-hohe-kupferne-eiserne Unhold“, der „Höhlen-Alte“ (der totemistische Name des Bären, der „Gehörnte-Rentierstier-gestaltige-Fürstenheld“, der „Knochige-Ren-Stier-gestaltige-Fürstenheld“, Torem, der oberste Gott der Ob-Ugrier, zu Christus, Gott Buddha. Wie auch aus der Reihe der Erzählungen über die Weltschöpfung kann die Sage in der „Kalevala“ nicht fehlen:

„Himmelstochter, vom Wind und vom Wasser geschwängerte Wassermutter, auf deren Knie eine Ente nistete und darin sechs goldene Eier und ein eisernes Ei legte, dort gluckerte und brütete die Ente, bis die Wassermutter — ihr Knie glühender Kohle ähnlich — ihr Knie zuckt und die Eier fallen in den Meeresschaum, in Scherben zerbrechend, untere Hälfte des Eies wird Erde, obere Hälfte des Eies wird Himmel, obere Hälfte seines Dotters wird Sonne, obere Hälfte seines Weißen wird Mond, das Bunte des Eies wird Stern, sein Schwarzes Wolke.“

Die 5. und 6. Kapitel des Werkes „A Szent Tüzözön regéi“ (Die Sagen der heiligen Feuerflut) sprechen von Numi-Torem, dem Gott der Ob-Ugrier. Der Dichter verwendet die Elemente der alten ungarischen und finnisch-ugrischen Mythologie. Zum Beispiel treten *Xul-atér*, der Teufel der Ob-ugrischen Glaubenswelt, der Herr der Welt, die Urmutterschweinfrau auf, deren Erwähnung durch die Assoziation ungarisches *Emese* (Mädchenname) und *emse* (Mutterschwein) eine totemistische Bedeutung bekommt. Die Vermischung der heidnischen und christlichen Motive ist für Juhász ebenso typisch wie für die „Kalevala“. Auch die aus dem Alltag der Ob-Ugrier erwähnten Gegenstände, wie z. B. „Fischfett“, „Stör-Fell-Zelt“, „das Sieben-Schichten-Pappel-Floß“ usw., beweisen, daß Juhász die inhaltlichen und formalen Züge der Folklore souverän behandelt.

Sein etwa 200seitiges Epos „Anyám“ (Meine Mutter) enthält die Atmosphäre der finnisch-ugrischen Volksdichtung, diesmal durch formale Eigenschaften.

1) Alliteration: „*vak viaszgyökérgubancok, viasz-vályuk, viasz-rán-cok*“ (blinde Wachswurzelzettel, Wachs-Mundel, Wachs-Furchen); „*kő-keszetek, kő-kaktuszok*“ (Stein-Kreuze, Stein-Kakteen); „*kezek, karmok, viasz-lángok, kő-szavak, értem-kiáltók*“ (Hände, Krallen, Wachs-Flammen, Stein-Worte, nach mir rufende); „*kapaszkodó sárga kezek, kő-karmú kristálygyökerek*“ (klammernde gelbe Hände, Stein-kraalige Kristallwurzeln).

2) Figura etymologica: „*vak mészkőhab-kőgolyókra kövesedett köhab-rózsa*“ (auf blinde Kalksteinschaum-Kugeln sich versteinernde Steinschaum-Rose); „*fojtsátok a Fojtó Angyalt*“ (würget den Würgenden Engel).

3) Parallelismus: „Es lejjebb, ahogy őt idézem,
ahogy a halottat nézem,
a szemfedő-homály alatt,
cérna-csipke égbolt alatt,
cérna-csillagok, virágok,
cérnacsipkázat-páfrányok . . .“
(Und weiter unten, wo ich ihn beschwöre,
wo ich den Toten anschau,
unter der Leichentuch-Düsternis,
unter der Zwirn-Spitze-Himmelfeste

(sind) Zwirn-Sterne, Blumen,
Zwirn-Zacke-Waldfarne . . .)

Aztán földbe eresztettek,
aztán földdel betemettek . . .
(und dann ließen sie dich ins Grab,
und dann schüttete man dich zu).

Die Dichtung Juhász' hat eine neue Welt für die Poesie entdeckt. Die oben zitierten Proben aus seinen Gedichten bedeuten nicht nur thematisch, sondern auch in ihrer sprachlichen Formulierung etwas Neues. Juhász folgt auch in diesem Sinne der Ob-ugrischen Volksdichtung, besonders was die Attributen-Gruppen betrifft. Er weicht aber insofern von der Folklore ab, als er überwiegend impertinente Attribute verwendet, die etwa 70 Prozent des gesamten Attributbestands darstellen.¹⁸⁾ „Die ungarische Sprache begünstigt mit ihrer Möglichkeit, umfängliche Wortverbindungen herzustellen, und mit ihrer Grammatik der Appositionen den ständigen Höhenflug, die drängenden Metaphern und Bilder, die Ekstase als Form“, schreibt Paul Kuntorad in seinem Nachwort zum deutschsprachigen Gedichtband von Juhász.¹⁹⁾

In diesem kurzen Überblick kann leider nur von einem Dichter berichtet werden, der die Verwendung finnisch-ugrischer Traditionen in der modernen ungarischen Lyrik fortsetzt, der allerdings aber auch einer der bedeutendsten Vertreter des heutigen ungarischen Literaturlebens ist. Das sich in den letzten Jahren steigernde Interesse für die finnisch-ugrische Volksdichtung erlaubt die Voraussage, daß immer mehr Dichter auf die alten Quellen zurückgreifen werden, um ihre Dichtung erneuern zu können.

Anmerkungen

1) János Sajnovics: Demonstratio. Idioma Ungarorum et Lapponum idem esse. Anno MDCCLXX. Hafniae. Über Sajnovics: György Lakó: Sajnovics János. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973. S. 248.

2) Péter Domokos: A finn irodalom fogadtatása Magyarországon. Akadémiai Kiadó, Budapest 1972.

3) Géza Képes: Az idő körvonalai. Magvető Kiadó, Budapest, 1976. 126—148.

4) Endre Ady in deutscher Übersetzung: Zu Gottes linker Hand. Budapest; Auf neuen Gewässern. Eine Auswahl. Leipzig — Wien — Zürich 1921; Gedichte. Auswahl zum 100. Geburtstag des Dichters. Budapest 1977.

5) Attila József in deutscher Übersetzung: Am Rande der Stadt. Ausgewählte Gedichte. St. Gallen — Stuttgart 1963.

6) „Kalevala“. Nach der deutschen Übertragung von Anton Schiefner und Martin Buber, neu bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Steinitz. Rostock 1968. „Kalevala“. Aus dem finnischen Urtext übertragen von Lore Fromm und Hans Fromm. Nachwort von Hans Fromm. Carl Hanser Verlag, München 1967. „Kalevala“. Kommentar von Hans Fromm. Carl Hanser Verlag, München, 1967.

7) Képes: op. cit.

⁸⁾ Medveének. A keleti finnugor népek irodalmának kistükre. Hrg. von Péter Domokos. Budapest 1975. Géza Képes: Napfél és éjfél. Finnugor rokonaink népköltészete. Budapest 1972. Ferenc Buda: Varázsének. Kecskemét 1974. usw.

⁹⁾ In: A mindenség szerelme. Összegyűjtött versek 1946—1970. Budapest 1972.

¹⁰⁾ András Diószegi: Juhász Ferenc, a megújító. Kritika 4 (1966), 23—32.

¹¹⁾ Vgl. Fußnote 9.)

¹²⁾ S. Gábor Bonyhai: A Szarvas-ének szerkezeti, elemei. Kritika (1968), 37. (Die Ballade hat übrigens Béla Bartók in der Cantata profana bearbeitet.)

¹³⁾ Aus der Übersetzung ist ersichtlich, daß der Übersetzer die rhythmischen Eigenschaften und die Alliterationen des Originals nicht wiedergeben konnte. Im Zusammenhang mit dem Zitat muß auch ein Mißverständnis erwähnt werden. Die Zeile ‚lauschte mit ohren und körper der klagenden stimme‘ müßte eigentlich folgendermaßen heißen: ‚er lauschte die klagende stimme mit seinem ganzen körper‘.

¹⁴⁾ Die berühmten Anfangsverse der Kalevala lauten im Original und in deutscher bzw. ungarischer Übersetzung:

Finnisch: Mieleni minun tekevi,
aivoni ajattelevi
lähteäni laulamahan,
saa'ani sanelemahan,
sukuvirttä suoltamahan,
lajivirttä laulamahan.
Sanat suussani sulavat,
puhe'et putoelevat,
kielelleni kerkiävät,
hampahilleni hajoovat.

Deutsch (Steinitz): Werde von der Lust getrieben,
Von dem Sinne aufgefordert,
Daß ans Singen ich mich mache,
Daß ich an das Sprechen gehe,
Daß des Stammes Lied ich singe,
Jenen Sang, den hergebracht.
Worte schmelzen mir im Munde,
Es entschlüpfen mir die Töne,
Wollen meiner Zung' enteilen.

Ungarisch (Vikár): Mostan kedvem kerekedik,
Elmém azon töprenkedik,
Hogy ím dalra kéne kelni,
Ideje volna énekelni,
Nemek nótáit dudolni,
Fajok énekeit fújni;
Szavaim szétolvadnak számban,
Beszédim buzognak bátran,
Nyelvemre sűrűn sietnek,
Fogaimra folyton folynak.

¹⁵⁾ Über die Folklore der Ob-Ugrier s. R. Austerlitz: Ob-Ugric Metrics. FF Communications Nr. 174. Helsinki 1958. W. Steinitz: Zur ostjakischen und vogulischen Volksdichtung. In: W. Steinitz: Ostjakische Volksdichtung und Erzählungen. 2. Teil. Stockholm 1941.

- 16) Ferenc Juhász: Mit tehet a költő?, Budapest 1967. S. 176.**
- 17) Ferenc Juhász: A költészet és a jövő. In: Titkok kapuja. Budapest 1972.**
- 18) Vgl. Hannu Launonen: Hirvipoika. Helsinki 1976. S. 55.**
- 19) Ferenc Juhász: Gedichte. Nachwort von Paul Kuntorad. Suhr-Kampf Verlag. Frankfurt 1966.**

KATALIN FRANK (Dossenheim)

Ungarische Literatur in Deutschland

Ihre Rezeption 1945—1970

Ungarn hat durch mehrere Jahrhunderte und in verschiedenen Epochen eine hoch entwickelte und reiche Literatur hervorgebracht. Die Kenntnis von dieser Literatur und ihrer Geschichte aber ist im Vergleich zu ihrer Bedeutung außerhalb Ungarns verhältnismäßig gering und einseitig geblieben. Auch unter Literaturwissenschaftlern ist die Kenntnis sowohl von der klassischen als auch von der modernen Literatur Ungarns sehr beschränkt oder eben nur partikulär. Durch diese Erfahrung wurde die Untersuchung über die Verbreitung der ungarischen Literatur angeregt. Der Aufsatz beschränkt sich auf den Zeitabschnitt von 1945—1970.

Aus den sozialistischen Ländern stammende Literatur interessiert auch 10—15 Jahre nach dem 2. Weltkrieg vielfach noch vor allem deshalb, weil man wissen will, ob das betreffende literarische Werk etwas von den Kulissengeheimnissen des geänderten gesellschaftlichen Systems verrät. Die steigende oder sinkende Zahl der Veröffentlichungen steht insgesamt in unübersehbarem Zusammenhang mit dem steigenden und fallenden Interesse an den Modellen, die die einzelnen sozialistischen Staaten herausbilden, bzw. an den jeweiligen politischen Entwicklungen dieser Modelle. Für die Rezeption der ungarischen Literatur in der Bundesrepublik, bis 1949 in den westlichen Besatzungszonen, ergaben sich aus dieser Beobachtung drei Perioden. Die erste umfaßt etwas mehr als ein Jahrzehnt von 1945 bis 1956. Als eine weitere heben sich die Jahre von 1957 bis 1961 als eine auffällige Übergangszeit ab. Als dritte Periode kann schließlich jener Zeitabschnitt betrachtet werden, der Anfang der 60er Jahre ansetzt, und der aus arbeitstechnischen Gründen nur bis 1970 verfolgt wurde. Diese Periode ist eigentlich bis heute nicht abgeschlossen. Der Aufsatz wird sich auf die 3. Periode konzentrieren und die beiden anderen nur kurz behandeln.

In den ersten 10 Jahren nach 1945 ist kaum über einen direkten kulturellen Austausch zwischen der Bundesrepublik und Ungarn zu sprechen.

Die während der Hitler-Epoche noch bestehenden Beziehungen zwischen Übersetzern und Verlegern gingen während des Krieges gänzlich verloren. Nach Ende des Zweiten Weltkrieges aber folgte auf das erste

Wiedererwachen und Besinnen fast übergangslos der Kalte Krieg. Die weitere Entwicklung wurde nunmehr allein durch die unterschiedliche politische und gesellschaftliche Entwicklung in beiden Ländern bestimmt.

Eine unglückliche Situation der politischen und gesellschaftlichen Entfremdung entstand, eine Kluft tat sich auf zwischen der östlichen und westlichen Welt. In diesen Jahren war die weltpolitische Atmosphäre nicht fördernd für Beziehungen zu den sozialistischen Staaten — somit auch zu Ungarn — und für die Entfaltung des gegenseitigen kulturellen Interesses. Diese erste Periode von 1945 bis 1956 war eher durch ideologische und politische Konfrontation gekennzeichnet als durch die Erschließung kultureller Schöpfungen in Ländern unterschiedlicher gesellschaftlicher Ordnung.

Entsprechende Entwicklungen wurden noch dadurch erschwert, daß sich als Folgeerscheinung des sogenannten „Personen-Kults“ auch in Ungarn eine schroffe Ablehnung gegenüber dem Erkennen der neueren Tendenzen in der Bundesrepublik zeigte. Nur einige ältere, noch lebende Klassiker der deutschen Literatur wie Thomas und Heinrich Mann und andere wurden anerkannt und ihre Werke herausgegeben. Auch für die Schriftsteller und Kritiker in der Bundesrepublik bestand kaum eine Möglichkeit, sich über das ungarische literarische Leben dieser Jahre umfassend zu informieren.

Das sind wohl vor allem die Gründe dafür, daß es unter den 36 von 1945 bis 1956 in Westdeutschland erschienenen belletristischen Werken ungarischer Autoren nicht ein einziges gibt, das die zeitgenössische ungarische Literatur repräsentiert. Nicht die Spur eines direkten lebendigen Kontaktes findet sich in diesen Jahren zwischen den Literaturen der beiden Länder.

Kein einziges zeitgenössisches Werk 1945—1956

Übersetzt wurden in erster Linie Werke der traditionell-konservativen Literatur der Vorkriegszeit wie z. B. Ferenc Herczeg, János Komáromi oder kirchlich-katholische Romane von László Székely. Auch die unterhaltenden Komödien von Jenő Heltai fanden Verleger oder die romantisch-historischen biographischen Romane des Unterhaltungsliteraten Zsolt Harsányi. Harsányis Werke, von denen einige ungewöhnlich oft und mit hohen Auflagenzahlen verlegt wurden (z. B. „Die ungarische Rhapsodie“), bleiben im Bereich der kommerziellen „leichten Muse“. Quantitativ steht Harsányi in den Jahren von 1945 bis 1956 mit 17 Titeln an erster Stelle der Veröffentlichungen.

Literarisch bedeutend sind unter jenen Veröffentlichungen die Werke von Sándor Márai, nach 1948 zählt er aber zu den Schriftstellern der Emi-

gration. Auch von ihm wurden jedoch in dieser Phase nur ältere Werke übersetzt und herausgegeben.

Ein Werk ragt aus der damals veröffentlichten ungarischen Literatur heraus. 1947 brachte der Münchner Weisman-Verlag von Gyula Illyés die in Ungarn 1936 erschienene Soziographie „Das Pußtavolk“ heraus. Der Roman, der gut 20 Jahre später — 1969 — in der Bundesrepublik den eigentlichen Triumph feiern konnte, wurde schon damals von seinen Kritikern sehr positiv beurteilt. Der soziographische Charakter des Buches wird zwar nicht in seiner vollen Bedeutung erkannt, doch begrüßen die Rezensenten das Buch als ein Werk, das „in Deutschland erstmals den Blick auf die dunklen und düsteren gesellschaftlichen Zustände in Landschaften lenkt, deren soziales Elend . . . hinter den Kulissen einer kitschigen Zigeuner-Operetten-Konvention verborgen zu werden pflegte“. ¹⁾

1969 wurde die Soziographie ein zweites Mal herausgegeben — in Stuttgart beim Goverts-Verlag zusammen mit einem späteren Werk des Schriftstellers, nämlich „Mittagessen im Schloß“. Diesmal scheint der Boden für die Aufnahme eines solchen Werkes besser bereitet, was sich an der breiten Aufmerksamkeit und der Qualität der Beurteilung zeigt. Das kritische Echo wird dem Wesen und der Funktion des Romans als lyrisch gefärbte Soziographie gerecht.

Die Ereignisse des Oktober 1956 eröffnen eine neue Phase in der Aufnahme und Beurteilung der ungarischen Literatur in der Bundesrepublik und bedeuten für die Fragestellung dieser Untersuchung einen entscheidenden Wendepunkt. Die Ereignisse in Ungarn fanden im Westen sehr starke Beachtung. Dieses gesteigerte politische Interesse kam — neben den Problemen des Kulturlebens — auch den ungarischen Schriftstellern zugute, von denen viele vor, während und nach dem Oktober 1956 eine Rolle spielten, die in den literarisch interessierten Kreisen des Auslands stärksten Widerhall fand. So kam es dann, daß bereits 1957 Novellen von Tibor Déry in verschiedenen westdeutschen Zeitschriften erschienen: z. B. „Die Liebe“ in den Neuen deutschen Heften, „Das Pferd“ in der Neuen Rundschau, oder Ausschnitte aus der längeren Erzählung „Niki oder die Geschichte eines Hundes“ in der Zeitschrift „Der Monat“. Der Name Tibor Déry wurde zuerst im Zusammenhang mit den Ereignissen des Oktober 1956 bekannt, geriet aber wieder in Vergessenheit. Aufmerksam auf ihn wurde die Öffentlichkeit erst, als Déry im April 1957 verhaftet wurde und prominente Schriftsteller aus der westlichen Welt — unter ihnen T. S. Eliot — sich für die Freilassung dieses unorthodoxen Kommunisten einsetzten.

Das gesteigerte Interesse wurde dann auch auf andere bedeutende ungarische Schriftsteller und ihre Werke übertragen. So kommt es denn hinsichtlich der Rezeption ungarischer Literatur in der Bundesrepublik nach 1957 zu einer sich charakteristisch abhebenden Übergangsperiode, die

etwa vier Jahre dauert. Bei den Neuerscheinungen wie bei den Rezensionen dominiert das Interesse für die politischen Aspekte, oder in Einzelfällen die Frage, wie dieses oder jenes Werk in Ungarn überhaupt erscheinen konnte. Zugleich aber mehren sich, besonders bei den namhafteren Kritikern, die Anzeichen für ein stärkeres Interesse an den spezifisch literarischen Qualitäten der ungarischen Literatur. Somit entstehen auf breiter Basis die Voraussetzungen, in den Werken der zeitgenössischen ungarischen Literatur nicht nur ein politisches, ideologisches Exotikum zu sehen, sondern die künstlerische Manifestation jener mannigfaltigen gesellschaftlichen und seelischen Prozesse, die in jenen Jahren, inzwischen Jahrzehnten, in Ungarn abliefen. In der Art und Weise, wie das ungarische literarische Schaffen jener Zeit von Kritikern und Lesern aufgenommen wurde, kommen gleichermaßen künstlerische und politische Erwartungen zur Geltung, wobei das politische Moment zunächst das primäre war.

In den vier Jahren von 1957 bis 1961 erschienen in der Bundesrepublik insgesamt 23 Werke ungarischer Autoren. Das Verhältnis zwischen Trivialliteratur und Literatur von Rang — wenn man sich diese Unterscheidung hier erlauben darf —, ist 11 zu 12. Unter den zwölf Veröffentlichungen der wertvollen Literatur finden wir sechs Titel von zeitgenössischen Autoren: Tibor Déry ist mit drei Büchern („Niki, oder die Geschichte eines Hundes“, die Novelle „Der Riese“, und der Novellensammelband „Die portugiesische Königstochter“), László Németh mit einem Roman („Wie der Stein fällt“) und Magda Szabó mit zwei Büchern („Das Fresko“ und „Die andere Esther“) repräsentiert. Ebenfalls sechs Übersetzungen wurden aus der klassischen ungarischen Literatur herausgegeben. Es handelt sich dabei um Werke von Kálmán Mikszáth, Zsigmond Móricz, Béla Balázs, Géza Gárdonyi und Lajos Bibó. Im Bereich der Unterhaltungsliteratur steht Zsolt Harsányi mit sechs Veröffentlichungen nach wie vor an der Spitze. Als neuer Name erscheint László Passuth in dem Zeitraum von 1957—1961 auf dem deutschen Büchermarkt.

Die Romane von Tibor Déry erreichen bei den Kritikern und Rezensenten eine eindeutig positive Resonanz. Was bei der Rezeption aber auffällt, ist die nur auf die politische Symbolik hinweisende Interpretation. Dies ist einerseits gewiß nicht unrichtig, denn Dérys Romane und die meisten seiner Novellen sind politisch, andererseits bleibt beim Leser dieser Rezensionen ein unbefriedigender Rest: das politische Element scheint für die Kritiker so dominierend zu sein, daß sie den erzählerischen Mitteln, der subtilen Ironie — einer besonderen Stärke Dérys — keine Beachtung schenken.

Ähnlich ist der kritische Widerhall auf die beiden Romane von Magda Szabó. Diese Tatsache läßt sich an Aussagen Herbert G. Göpferts in seiner Kritik zu dem Roman „Das Fresko“ verdeutlichen: „Trotz mancher uns bekannt gewordenen Beispiele sind wir geneigt, die Völker und die Lite-

raturen hinter dem Eisernen Vorhang vor allem unter dem Vorzeichen ihrer Ideologie und weniger nach der nationalen Eigenart zu sehen.“²⁾

Anders reagiert die Kritik auf den Roman „Wie der Stein fällt“, 1960 (ungarischer Titel: „Iszony“, 1947) von László Németh. Man fragt sich, wie es dazu kam, daß ein Werk dieses wohl größten lebenden Schriftstellers der Ungarn erst so spät dem deutschen Publikum zugänglich gemacht wurde. Der Rezensent der Neuen deutschen Hefte, Werner Wilk, findet selbst eine Teilantwort, indem er eine autobiographische Mitteilung des Dichters zitiert, wonach er seit langem völlig zurückgezogen am Plattensee lebe und seine Schriften ordne: „Männer solcher Art — das sei zugegeben — sind nicht attraktiv, erregen kein Aufsehen. Mit ihnen ist keine Reklame zu machen.“³⁾ Némeths persönliches Schicksal ist in keiner Weise spektakulär. Die Kritik von Wilk aber auch die anderen Rezensionen werden dem Wesen und Rang des Romans gerecht. Übrigens — und das sei hier nebenbei bemerkt — das ist das einzige Werk eines ungarischen Autors in der Zeit bis 1970, das eine Gesamtauflage in der Bundesrepublik von 100 000 Exemplaren erreichte. (1962 wurde der Roman vom Europäischen Buchklub ein zweites und 1963 von der Fischer-Bücherei ein drittes Mal verlegt.)

Die Periode 1962—1970

Die dritte Periode, die Jahre von 1962 bis 1970, ist in dem hier erfaßten 25jährigen Zeitraum, was die Zahl, die Auswahl und den literarischen Rang der Veröffentlichungen betrifft, der reichste und interessanteste Abschnitt. In einem Zeitraum von nicht einmal zehn Jahren erschien fast ein halbes Hundert — nämlich 46 — solcher Werke, die in Ungarn erst nach 1945, ja zum großen Teil erst in den fünfziger und sechziger Jahren geschrieben und veröffentlicht wurden. Was die Auswahl angeht, so setzt sich die von 1957 bis 1961 bereits erkennbare Tendenz fort, daß sich das Interesse von den unmittelbaren politischen Aktualitäten weg auf die eigentümlichen Gegebenheiten der Entwicklung der ungarischen Gegenwartsliteratur richtet. Das führt zu immer feiner differenzierten Urteilen und Kritiken und zu einem genaueren Gespür für den literarischen Rang der einzelnen Werke. Die Zeit also nach 1962 bringt im Vergleich zu den früheren Perioden eine entscheidende Wende mit sich. Die Werke von drei ungarischen Autoren, Tibor Déry, László Németh und Magda Szabó, werden kontinuierlich übersetzt und herausgegeben, und, wie aus der Häufigkeit der Ausgaben und den fortlaufenden Rezensionen zu schließen ist, konnten sie sich „durchsetzen“ und eine größere Leserschaft gewinnen.

Dieses Phänomen in allen Einzelheiten zu erörtern, und alle Besonderheiten und Hintergründe dieses literarischen „Durchbruchs“ zu beleuchten, würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Einige bestim-

mende Motive lassen sich jedoch herausstellen. Bei der Entwicklung eines günstigeren Klimas für die Herausgabe und die Kritik der modernen ungarischen Literatur in der Bundesrepublik spielte gewiß jene gesellschaftliche und literarische Entwicklung eine große Rolle, die sich in Ungarn seit 1957 und besonders seit 1961 vollzog. Die entscheidenden gesellschaftlichen Umwandlungen, die wirtschaftliche Entwicklung und eine elastischere Kulturpolitik ermöglichten, daß sich in den sechziger Jahren ein vielfarbiges, abwechslungsreiches und fruchtbares literarisches Leben entfalten konnte, das auch das ausländische Interesse auf sich zog und nicht nur den ungarischen Lesern, sondern auch den ausländischen Übersetzern eine größere Auswahl anzubieten hatte.

Wichtig für die Aufnahme der ungarischen Literatur in der Bundesrepublik wurden insgesamt auch die sich mit der neuen Epoche der „Friedlichen Koexistenz“ herausbildenden Einstellungen. Diese Epoche hat jedenfalls den „Kalten Krieg“ der 50er Jahre durch ein neues Bewußtsein abgelöst.

In den 60er Jahren zeigten sich auch in den westlichen Ländern — so auch in der Bundesrepublik — zunächst bei den Intellektuellen, bald aber auch in der Politik neue Bestrebungen, die für Verhandlungen, Vereinbarungen und Erweiterung der gegenseitigen Berührungsformen mit den sozialistischen Ländern Stellung nahmen.

Nicht zu vergessen ist hier aber auch das persönliche Engagement jener Vermittler, teils Übersetzer, teils Rezensenten, die an der Herausgabe ungarischer Werke in deutscher Sprache mitwirkten. Ich denke hier an ungarische Schriftsteller und Literaten, die in der Bundesrepublik leben und eine gewisse Vermittlerrolle übernehmen konnten und wollten. Diese zwar nicht große, jedoch bedeutende Gruppe erhielt noch Zuzug durch einige weitere, die 1956 oder danach Ungarn verlassen hatten. Zu diesen zählt u. a. György Sebestyén, der sich wirksam für die Verbreitung der ungarischen Literatur in der Bundesrepublik einsetzte.

In dem Zeitraum von 1962 bis 1970 erschienen insgesamt 101 Werke ungarischer Autoren in der Bundesrepublik. Diese Zahl enthält 41 Bücher aus dem Bereich der Unterhaltungs- bzw. der Jugendliteratur. Von den klassischen und den zeitgenössischen Schriftstellern wurden also 60 Bücher übersetzt und herausgegeben. Wenn man von den zweiten und weiteren Auflagen absieht, die in dieser Summe enthalten sind, sind es 43 neu übersetzte Werke. Davon 32 aus dem literarischen Schaffen der 50er und der 60er Jahre. Gerade dieser relativ hohen Zahl von Übersetzungen zeitgenössischer Autoren ist im Vergleich zu den früheren Jahren ein ganz besonderes Gewicht beizumessen. Kurz nur ein Überblick: Neunmal wurden Werke von Tibor Déry und László Németh aufgelegt und davon erschienen fünf Bücher das erste Mal, die weiteren in der zweiten oder dritten Auflage. Magda Szabó ist mit zwölf Titeln vertreten: sieben neue

Übersetzungen wurden herausgegeben, die übrigen erlebten eine zweite oder dritte Ausgabe. Sehr beachtenswert ist der Anteil der jüngeren Schriftstellergeneration: Iván Mándy vertritt sie mit drei, Endre Fejes, György Moldova und Miklós Mészöly mit jeweils zwei Titeln. Von József Lengyel, Géza Ottlik, Gyula Hernádi und György Kardos wurde je ein Werk übersetzt. Zwei Prosa-Anthologien und zwei Gedichtbände von den Lyrikern Ferenc Juhász und Sándor Weöres müssen als Neuheit besonders hervorgehoben werden.

Auf der Skala der Klassiker finden wir Namen wie Gyula Krúdy, Mílán Füst, Andor Endre Gelléri, Antal Szerb, János Kodolányi und wieder zwei selbständige Gedichtbände: eine bilinguale Auswahl von dem Renaissance-Dichter Janus Pannonius (der noch lateinisch schrieb) und ein Band von Attila József.

Was das kritische Echo angeht, ist auffallend, daß viele bekannte Kritiker, Literaturwissenschaftler und Schriftsteller oft mit mehreren, vielfach sehr ausführlichen und teilweise sehr beachtenswerten Rezensionen und Kritiken auf die jeweiligen Autoren und ihre Werke aufmerksam machten und wichtige Beiträge zum Verständnis sowohl der Hintergründe als auch der einzelnen Werke selbst brachten. Mit Hinweisen, zum Teil neuen Gesichtspunkten könnten sie auch die Literaturkritik in Ungarn bereichern. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang Namen wie Helmut Günther, Herbert G. Göpfert, Wolfgang Hädecke, Peter Hamm, Geno Hartlaub, Rudolf Hartung, Peter Härtling, Hans Magnus Enzensberger, Barbara Frischmuth, Franz Norbert Mennemeier, Werner Wilk, Gabriele Wohmann, u. a. All das schließt selbstverständlich nicht aus, daß in der Wertung oft Gegensätze, Widersprüche oder Mißverständnisse auftreten, aber der Gesamteindruck der Rezeption gibt ein objektives Bild: der informative Gehalt, der künstlerische Rang, die Analyse der seelischen Verwicklungen und der Charaktere stehen im Vordergrund der Kritik, wenn auch weiterhin politische und ideologische Momente mitsprechen. Dies versteht sich aber wiederum bei Werken wie „Der Schrottplatz“ von Endre Fejes, oder „Zwanzig Stunden“ von Ferenc Sánta: beide Bücher erweckten nach ihrem Erscheinen große Kontroversen auch im literarischen Leben Ungarns.

Übersetzte Werke und ihr Echo

Natürlich hat es bei der Rezeption auch ausgesprochene Mißverständnisse gegeben. Das eklatanteste Beispiel bilden vielleicht die verschiedenen Versuche der Deutung und Interpretation zu Tibor Dérys Roman „Herr G. A. in X“. Dieser Roman nämlich, der in der künstlerischen Entwicklung seines Autors zweifellos etwas Neues darstellt, indem Déry den Boden der Realität verläßt, seine Leser in eine fiktive, imaginäre Stadt führt, um

durch die Erlebnisse seines Helden G. A. in der Form einer Parabel eine eventuelle, mögliche Zukunft des menschlichen Daseins aufzuzeichnen und sich über den Problemkreis Persönlichkeit und Notwendigkeit auf neue Weise zu äußern, bietet genug Möglichkeiten für die verschiedensten Deutungen und Vermutungen.

So lesen wir z. B. in der Rezension von Hans Kricheldorf: „Sollte X etwa ein Paradigma sein für den Vorgang, der von Lenin (im utopistischen Teil von Staat und Revolution) als Absterben des Staates bezeichnet wird?“⁴⁾ Wolfgang Hädecke unternimmt einen anderen Deutungsversuch, indem er den Roman mit einer Rede, die Déry 1965 in Wien auf einem Schriftstellerkongreß gehalten hat, in Zusammenhang bringt. Es gehe in diesem Roman — schreibt er — um eine grundsätzliche Frage: primär ist die Gefährdung aller Menschen, die globale Gefährdung, sie bestehe — und hier zitiert Hädecke aus Dérys Rede — „in der unausweichbaren, endgültigen Entmenschlichung des Menschen durch die Maschine“.⁵⁾

Einige Rezensenten, unter ihnen Márió Szenessy, deuten den Roman nur als eine Summierung der Erlebnisse von Déry während der Zeit der Inhaftierung. Es ist bekannt, daß Déry dieses Werk im Gefängnis verfaßt hat, doch ist diese Interpretation eine Einengung der Symbolstrukturen. Déry selbst sagt dazu in einem Interview mit Rudolf Hartung aus dem Jahr 1969: „Herr G. A. in X wurde während einer dreijährigen Haft verfaßt, doch zweifle ich, ob es allein die Kerkermauern waren, die mich von der sogenannten Realität der Gegenwart trennten. Der Schock des Gefängnisses trug wahrscheinlich dazu bei, daß ich mich im Rückwärtsgang nach vorn versetzte, doch ausschließender Grund war er sicher nicht...“ An einer anderen Stelle: „Beim Auf- und Abgehen in der Zelle hatte ich plötzlich folgenden Einfall, oder besser gesagt, folgendes Bild vor Augen; ich vermeide es absichtlich, es Vision zu nennen. Das Bild einer Blume, genauer einer Tulpe, die umgekehrt mit dem Kopf nach unten in die Erde hinein wächst. Der ganze Roman... kristallisierte sich um dieses eine magere Bild... Ohne daß ich der symbolischen Aussage des Bildes gewahr wurde.“⁶⁾

Die verschiedenen Analysen und Bemühungen um Dérys Werk haben in vielen Detailfragen wichtige und neue Gesichtspunkte eingebracht, die das Verständnis des Romans erleichtern, aber man findet unter den zahlreichen Kritiken und Beschreibungen keine, die auf den philosophischen Hintergrund, speziell auf die Frage nach Freiheit und Persönlichkeit und auf die Dérys eigene Haltung der absoluten Illusionslosigkeit eingegangen wäre.

Im Zusammenhang mit der Analyse des Stils wird das erste Mal auch auf die meisterliche Ironie hingewiesen. „Die Ironie — so schreibt Wolfgang Hädecke — manchmal bis zum bösen Sarkasmus gesteigert, manchmal mild... mache Dérys Roman schwieriger und tiefer.“⁷⁾ Das ist, wenn

man bedenkt, welche Rolle der ironische Stil in dem heutigen Roman spielt und wie auch aus diesem Gesichtspunkt eine Zuordnung Dérys zur modernen Literatur erfolgen könnte, sehr spärlich.

Ebenfalls mit ausführlichen und aufschlußreichen Kritiken, Rezensionen begrüßen die westdeutschen Kritiker die drei neuen Romane von László Németh („Ester Égető“, „Die Kraft des Erbarmens“ und „Maske der Trauer“), eine Auswahl seiner Essays („Die Revolution der Qualität“) und eine Auswahl seiner „Historischen Dramen“. Die Kritik reagiert mit Anerkennung und Respekt seinem Geist und literarischem Talent gegenüber, ihm wird — wie auch Déry — der gleiche Rang zuerkannt, beide werden — und das zurecht — als die größten lebenden Schriftsteller der ungarischen Literatur apostrophiert. Werner Wilk, der bereits den ersten in der Bundesrepublik erschienenen Roman von Németh „Wie der Stein fällt“ in den Neuen deutschen Heften vorgestellt hatte,⁸⁾ bezeichnet László Németh als einen der bedeutendsten Schriftsteller nicht nur Ungarns, sondern der zeitgenössischen Literatur. Németh sei ein Vorbild, — schreibt er wiederum in den Neuen deutschen Heften — das eigentlich keiner Kritik mehr unterliegt, sondern an dem gemessen wird.“⁹⁾ Problematisch wird Németh für die westdeutschen Kritiker mit dem Roman „Ester Égető“. Dieses Werk wird auch als Meisterstück gepriesen, doch zeigen die Rezensionen, daß die Kritiker den Teilen des Romans ratlos gegenüberstehen, die soziale und politische Probleme erörtern. Diese Teile, also die Gedanken der populistischen Bewegung, die uns vom Schriftsteller nie direkt vermittelt, sondern durch das Bewußtsein der Hauptheldin Esther dargeboten werden, erscheinen dem deutschen Leser als „Fremdkörper im epischen Fluß“. ¹⁰⁾ Gewiß in der Bundesrepublik ist der Populismus kein Begriff, kaum findet man in den Lexika einen Hinweis darauf und Némeths Rolle bei dieser Bewegung ist erst recht unbekannt. (Der ungarische Gebrauch „népi írók“, „népies“ ist im Deutschen sehr schwer wiederzugeben. Von den zahlreichen Versuchen entspricht ihm noch am ehesten die Bezeichnung: populistisch, Populismus, da alle anderen Versuche, z. B. „völkisch“ durch die Vergangenheit belastet sind. Populismus ist eine literarische, politisch ideologische Bewegung, eine der größten Gruppierungen im literarischen Leben Ungarns zwischen den beiden Weltkriegen. Ziel der Bewegung ist die wissenschaftliche Erforschung des Landes, wobei Antifeudalismus und Antikapitalismus bestimmend waren. Zu dieser Zeit hatte der Großgrundbesitz in Ungarn eine feudale Struktur. Es gab über 3 Millionen Agrarproletarier, zum Teil ohne jeglichen Anteil am Zuwachs, oder ohne eigenen Boden. Zu den bedeutendsten Vertretern des Populismus zählen Gyula Illyés, László Németh, Áron Tamási, u. a.)

Die 7 Romane von Magda Szabó werden von der Kritik unterschiedlich aufgenommen. Die simultane Kompositionstechnik, der sich Magda Szabó in allen ihren Werken bedient, die aus inneren Monologen komponierte

Handlung mit Rückblenden oder Rollenwechsel faszinieren zunächst die Kritiker, doch mehren sich später Stimmen, die diese immer wieder verwendete Technik in Frage stellen: „sie berge die Gefahr zu bloßer Handfertigkeit zu werden“. ¹¹⁾ Ein Rezensent, Werner Helwig, nimmt der Autorin sogar übel, daß auch sie sich der „Modemasche“, der „durcheinandergebrachten Zeitebenen“ bediene. ¹²⁾ Solche Stellungnahmen dürften aber als Ausnahmen gelten. In einem sind sich die Rezensenten einig: für das bestgelungene Werk der Schriftstellerin halten sie den Roman „Die andere Esther“. Auch in der ungarischen Literaturkritik gilt „Die andere Esther“ als das vollkommenste Werk von Magda Szabó.

Neben Tibor Déry, László Németh und Magda Szabó wurden auch von anderen gegenwärtigen Autoren einzelne Werke übersetzt und herausgegeben. Die Skala dessen, was von den gegenwärtigen Autoren veröffentlicht wurde, ist keineswegs vollständig, was auch nicht zu erwarten wäre, man wird sie nicht einmal exemplarisch nennen können. Denn die übersetzten Werke bieten insgesamt keine Möglichkeit zu einer, der ungarischen Literaturgeschichte gemäßen Systematisierung oder Zuordnung, sei es nach der Stellung eines Werkes in der Entwicklung des jeweiligen Autors, sei es nach der Zugehörigkeit der Autoren zu literarischen Richtungen oder Generationen. Die Auswahl der Autoren und der Werke scheint eher zufällig zu sein als durch eine gezielte Analyse zu erfolgen.

Hier ist der Novellenband von József Lengyel „Die Attraktionen des Herrn Tördeky“ zu erwähnen, der in den Besprechungen nicht ganz richtig mit dem kurzen Roman von Solschenizyn „Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch“ verglichen wird. Oder ein Roman von Géza Ottlik „Schule an der Grenze“, von dem die Kritik leider keine Kenntnis genommen hat. Die Erzählungen von Iván Mándy und sein Kurzroman „Die Frauen der Fabulya“ fanden ein recht gutes Echo, das heiter-zynische Weltbild, die impressionistische Leichtigkeit des Stils wird besonders gelobt.

Umfangreiche, allerdings sehr unterschiedliche Kritiken begleiten das Erscheinen des Romans „Schrottplatz“ von Endre Fejes. Es ist vielleicht nicht uninteressant, darüber etwas ausführlicher zu berichten. Die Geschichte — dargeboten in einer kriminalistischen Rahmenhandlung — beschreibt das eintönige, träge und unreflektierte Leben einer Arbeiterfamilie durch zwei Generationen. Etwa 50 Jahre Geschichte, zwei Weltkriege, dazwischen die Räterepublik, Horthy-Ära, Faschismus, Judenverfolgung, Umbruch der gesellschaftlichen Ordnung nach 1945, — all das vermag die Helden dieses Romans in ihrem falschen Bewußtsein von sich selbst und von ihrer Umwelt nicht zu erschüttern, geschweige denn zu ändern. Viele Kritiker reduzieren den Roman auf ein sehr simples Schema und zeigen auch dem Stil gegenüber Bedenken: „Hätte doch der Roman überzeugenden Rang als Kunstwerk! Doch dazu fehlt es an Stilwillen, an technischem Können, an Phantasie, Anschaulichkeit.“ ¹³⁾ Über die Geschichte lesen wir

in dieser Rezension, sie könne auch für den ungarischen Leser erst dort interessant werden, wo sie mit der Darstellung der Ereignisse nach 1945 beginnt.¹⁴⁾ Eine Bemerkung, die ganz abwegig ist. Dagegen liest man in der Zeitschrift „Der Monat“ in der sehr ausführlichen und interessanten Interpretation von Hermann Piwitt: „Das Buch liest sich so spannend wie ein Aktendokument aus irgendeinem Sozialamt und ist dabei so aufklärerisch und dialektisch durchdacht, wie eben nur Dichtung sein kann. Dabei stellt Fejes seinen Stil ganz unter das Diktat des Objekts, schmucklos, ohne stilistische oder kompositorische Umstände... Ein sehr ökonomischer Stil, ... der vor aller Kunstbemühung die Fakten sichert, sie werden registriert, genannt, ... das genügt..., das Milieu wird zum Sprechen gebracht, entlarvt sich selbst.“ Piwitt nennt die Geschichte dieser Familie treffend „die Chronik einer nicht endenwollenden kleinbürgerlichen Agonie.“¹⁵⁾

Im Gegensatz zum „Schrottplatz“ von Fejes wird die Kritik auf den Roman von Ferenc Sánta „Zwanzig Stunden“ wenig aufmerksam. Wahrscheinlich kommt das Buch in der Bundesrepublik zu spät an. Die Probleme, die in dem Roman entwickelt werden, das Schicksal von vier Bauernfamilien, die vor dem Krieg in einer Lehmhütte zusammengelebt hatten, ihre grundsätzlich verschiedene Entwicklung nach der Bodenreform, ihr Auseinanderleben und ihre während der folgenden Jahre entstehende Feindschaft, die zu Mord und Untergang führt, selbst die Problematik der Kollektivierung, scheinen zu weit zurückzuliegen. Nicht einmal als ein Stück Geschichte oder als Dokument findet der Roman Beachtung.

Eingehender ist die Aufnahme der beiden Romane von Miklós Mészöly „Der Tod des Athleten“ und „Saul“. Beide gehen in der Form der literarischen Parabel über die Darstellung menschlichen Verhaltens und den konkreten Zusammenhang der erzählten Geschichte hinaus, auf existentialphilosophische Fragestellung und Erfahrungen. Der Roman „Der Tod des Athleten“ berichtet durch die Feder einer fiktiven Freundin vom Leben und Tod eines ungarischen Mittelstreckenläufers. Hinter der anscheinend simplen Lebensgeschichte, die von Sport und Liebe erzählt, geht es um die Frage nach dem Sinn gerade eines solchen Lebens und eines solchen Todes. Die Rezensionen weisen auf die existentialphilosophischen Deutungsmöglichkeiten hin — ein Problemkreis, der 1962, nach dem Erscheinen des Romans in Ungarn Bedenken und Mißverständnisse bei der Kritik hervorgerufen hat.

Der zweite Roman von Mészöly „Saul“, ein Gleichnis, in die Zeit der ersten Christenverfolgungen zurückverlegt, wird aus der Perspektive eines jüdischen Spions erzählt, der, wie der Apostel Paulus auf dem Wege nach Damaskus unter unterbewußten Schuldgefühlen zusammenbricht und sich zu Christus bekehrt. Der Roman erweckt einen sonderbaren Eindruck: Detektivroman-Struktur vermischt sich hier mit Legendenton. Die Rezen-

senten suchen zu einseitig und vordergründig nach konkreten Fakten aus dem Leben Ungarns. „Nur der einheimische Leser wird — lesen wir in der Rezension von Hedwig Rohde — ganz durchschauen, auf welche Zustände in Ungarn das ganze gemünzt ist.“ Der Übertragung in die westliche Welt fehle das Wesentliche — „das ständige Enden in Sackgassen, die nirgends deutlich ausgesagte Wirklichkeit der Fabel erwecke schließlich so große Unsicherheit, daß man nur noch Detailszenen aufnimmt.“¹⁶⁾ Sie widerspricht sich aber selbst, wenn sie zum anderen betont, das Thema des Romans sei die allgemeine Erfahrung der Lebensangst.

Noch ein Werk sollte hier erwähnt werden, nämlich „Die sieben Tage des Abraham Bogatir“ von György G. Kardos. Der Roman spielt 1947 im britischen Mandatsland Palästina am Vorabend der Gründung des Staates Israel und schildert meisterhaft durch die kurzlebige Freundschaft eines alten jüdischen Bauern und eines jungen Terroristen während sieben Tage die glimmende Unruhe und die Spannungen zwischen Juden und Arabern, dazu den allseitigen Haß gegen die englischen Truppen, ohne den Anspruch, irgendeine politische Analyse oder Reportage geben zu wollen oder einen historischen Augenblick darzustellen. Intendiert ist vielmehr — wie der Schriftsteller in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung in einem Interview selbst sagt: „eine menschliche Geschichte in Situationen, in denen man sich bei Entscheidungen nur auf seinen Instinkt stützen kann.“¹⁷⁾ Die sehr positive Aufnahme bei der Kritik — sowohl in Ungarn als auch in der Bundesrepublik — hebt neben der künstlerischen Unmittelbarkeit den unvoreingenommenen Humanismus des Romans hervor: „Kardos' Roman ist ein unparteiisch-objektives Buch, unparteiisch-objektiv ist auch seine Hauptfigur Abraham, eine Abwandlung von Nathan dem Weisen und zugleich vom Mannschen Jakob.“¹⁸⁾ Wohl spielte bei der größeren Aufmerksamkeit, die dem Roman zuteil wurde, auch die Aktualität eine gewisse Rolle. Das Buch erschien in Ungarn 1967 — Ausbruch der Nahost-Krise — in der Bundesrepublik 1970.

Wie breit war die Wirkung?

Nach diesen Betrachtungen wäre es wichtig zu fragen, wie weit die Wirkung der verbreiteten Bücher überhaupt gereicht hat. Wenn man Verkaufs- bzw. Auflagezahlen auch mit einer gewissen Skepsis begegnen muß, so sind sie doch nicht ohne Aussagekraft. Die schon erwähnte hohe Auflagezahl des Romans von László Németh „Wie der Stein fällt“ (100 000 Exemplare) muß leider als Ausnahme gelten. Die Werke von Tibor Déry wurden in einer Auflage von 8000—20 000 herausgegeben. Von Magda Szabó steht der Roman „... und wusch ihre Hände in Unschuld“ an der Spitze. Dieses Buch, das dreimal hintereinander in kurzen Abständen neu aufgelegt wurde, kam auf eine Gesamtzahl von 9000 Exemplaren. Bei den

übrigen Werken bewegt sich die Zahl zwischen 3000 und 8000. Die Anthologie „Ungarische Erzähler der Gegenwart“ hat eine Auflage von 6000 Exemplaren erreicht. Der Absatz war — nach Auskunft des Reclam-Verlags — enttäuschend. Der Roman von Iván Mándy „Die Frauen der Fabulya“ hatte eine Auflagezahl von 3000 Exemplaren und „Die sieben Tage des Abraham Bogatir“ von György G. Kardos eine von 5000.

Die wenigen Auflagezahlen, die hier aufgeführt wurden, geben keine Antwort auf die Frage, ob diese Bücher gelesen werden, sie lassen auch keine Rückschlüsse auf die Interessentenkreise zu. In diesem Zusammenhang muß nur gesagt werden, daß ein Roman, der in einer Auflage von etwa 3—4000 Exemplaren herausgegeben wurde, relativ wenig Chancen hat, sich im Bewußtsein des Leserpublikums durchzusetzen.

Das Bekanntwerden eines Buches in der Bundesrepublik ist von der Intensität der Werbung maßgeblich abhängig. Die Summe der aufgebrachten Mittel wird ausschließlich nach kommerziellen Gesichtspunkten bestimmt. Am folgenden Beispiel soll dies kurz verdeutlicht werden. Der Molden-Verlag brachte für die Werbung des Romans „Der geschenkte Gaul“ von Hildegard Knief 250 000 DM auf. Für die Werbung eines Romans von Tibor Déry oder László Németh kann im besten Fall 2—3000 DM ausgegeben werden. Aber auch den deutschen belletristischen Autoren ergeht es in dieser Beziehung nicht viel besser.¹⁹⁾

Zum Schluß noch eine Bemerkung. Es kann leider nicht übersehen werden, daß sich die größere Aufmerksamkeit der ungarischen Literatur gegenüber, die in den 60er Jahren festgestellt werden konnte, am Anfang, bzw. Mitte der 70er Jahre nicht im gleichen Maße fortsetzte.

Auch das soll nicht übersehen werden, daß die Übertragung ungarischer Literatur ins Deutsche, Übersetzer vor ein sehr großes Problem stellt — auch im Vergleich zu anderen osteuropäischen Literaturen. Es gibt nur sehr wenige, die beider Sprachen mächtig wären, die meisten arbeiten nach Rohübersetzungen. Darin zeigt sich oft eine gewisse Diskrepanz zwischen Form und Stoff.

Leider muß man dem Dichter Gyula Illyés recht geben, der in einem Artikel über die Probleme der Verbreitung ungarischer Literatur folgendes sagte: „Die Übersetzung — und damit eigentlich auch die Weltliteratur — ist natürlich die Sache der kleinen Nationen und einer bescheidenen literarischen Vergangenheit. Das ist ihre edle Genugtuung.“

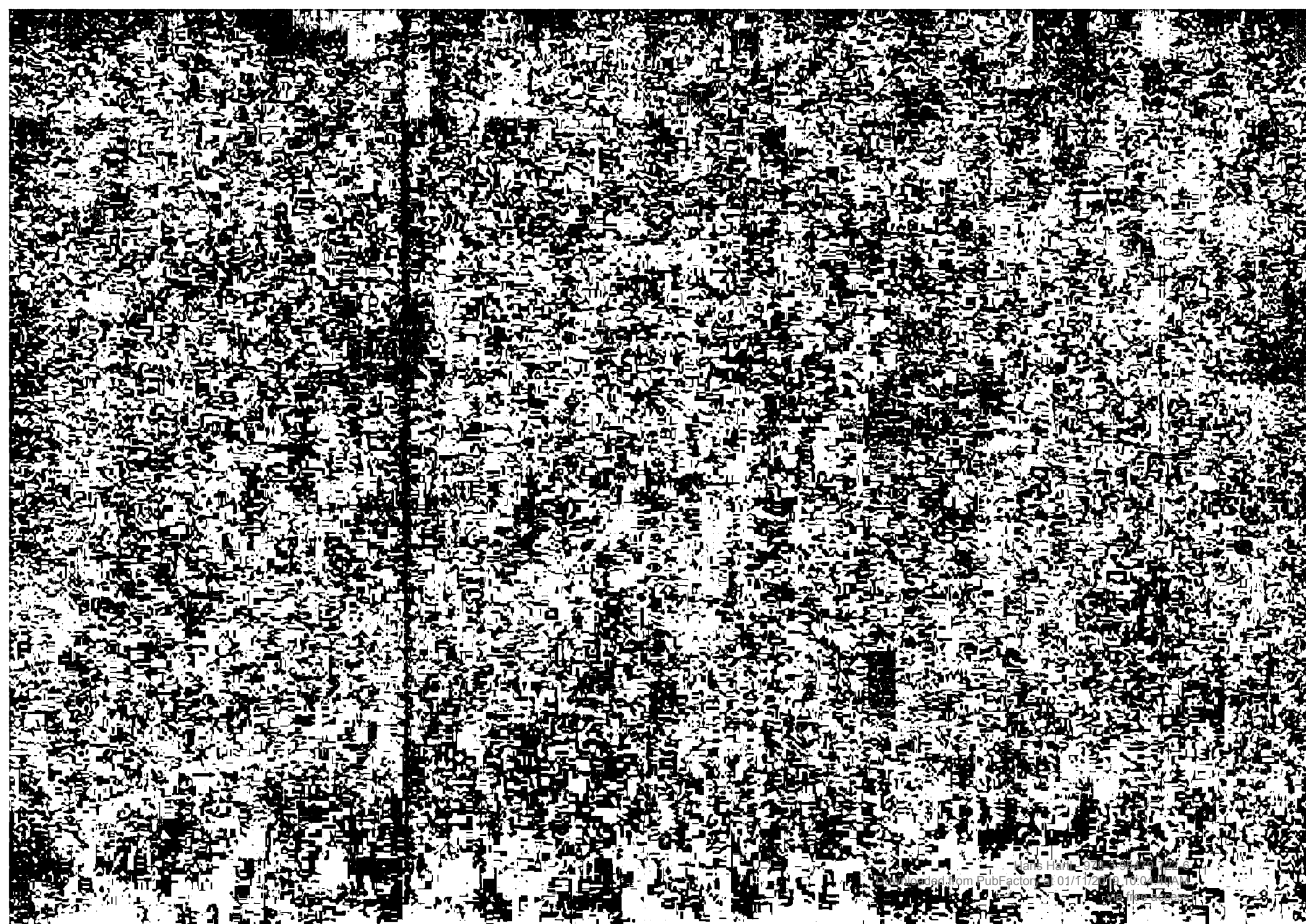
Anmerkungen

¹⁾ Maier, Hansgeorg: Illyés Gyula: Pußtavolk, in: Welt und Wort, Jg. 3 (1948), S. 190

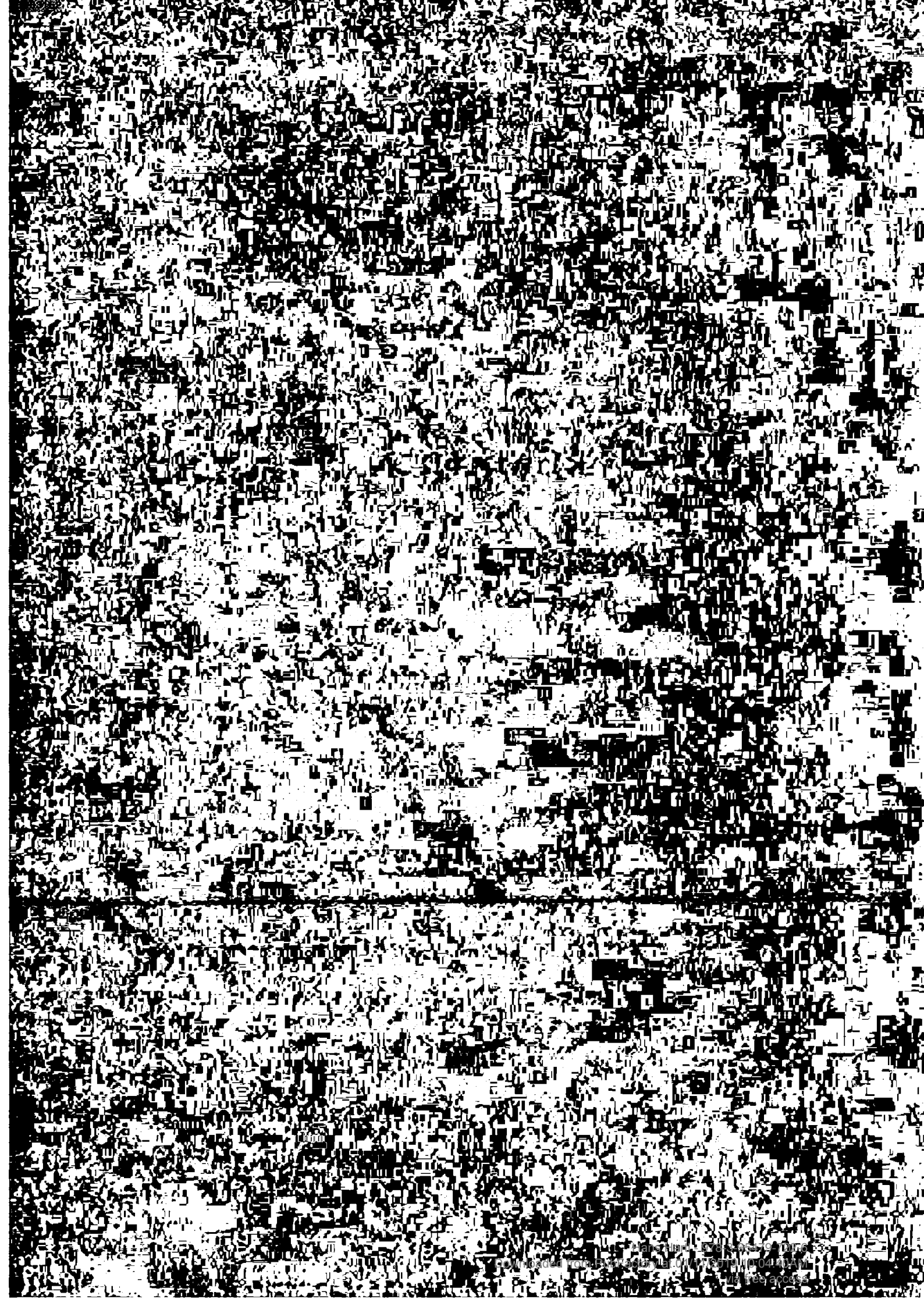
²⁾ Göpfert, Herbert, G.: Aus dem heutigen Ungarn. Magda Szabó: Das Fresko, in: Neue deutsche Hefte, Jg. 7 (1960), H. 74, S. 554—556

³⁾ Wilk, Werner: Németh László: Wie der Stein fällt, in: Neue deutsche Hefte, Jg. 8 (1961), H. 81, S. 145—148

- ⁴⁾ Kricheldorff, Hans: Tibor Déry: Herr G. A. in X, in: Neue deutsche Hefte, Jg. 14 (1967), H. 113, S. 134
- ⁵⁾ Hädecke, Wolfgang: Der Erzähler Tibor Déry, in: Neue Rundschau, Jg. 77 (1966), H. 4, S. 638
- ⁶⁾ Hartung, Rudolf: Dem Glauben folgt der Selbstbetrug. Ein Gespräch mit dem ungarischen Schriftsteller Tibor Déry, in: Die Zeit, Jg. 24 (1969), Nr. 43, S. 27
- ⁷⁾ Hädecke, Wolfgang: Der Erzähler Tibor Déry, a. a. O.
- ⁸⁾ Wilk, Werner: Németh László, a. a. O.
- ⁹⁾ Wilk, Werner: László Németh: Die Kraft des Erbarmens, in: Neue deutsche Hefte, Jg. 15 (1968), H. 120, Nr. 4, S. 186—190
- ¹⁰⁾ Kricheldorff, Hans: László Németh: Esther Égető, in: Neue deutsche Hefte, Jg. 11 (1964), H. 100, S. 150—152
- ¹¹⁾ Süle, Tibor: Insel ohne Greise, in: Stuttgarter Zeitung, 29. 11. 1967
- ¹²⁾ Helwig, Werner: Moderne Danaide, in: Rheinischer Merkur, 3. 6. 1966
- ¹³⁾ Kraus, Wolfgang: Direkte Worte: Endre Fejes' Roman „Schrottplatz“, in: Die Zeit, Jg. 21 (1966), Nr. 40, S. 27
- ¹⁴⁾ Kraus, Wolfgang: Direkte Worte, a. a. O.
- ¹⁵⁾ Piwitt, Hermann: Leben auf dem Schrottplatz, in: Der Monat, Jg. 18 (1966), XXXV/210, S. 78—81
- ¹⁶⁾ Rohde, Hedwig: Jerusalem liegt in Ungarn, in: Die Bücherkommentare, Jg. 19 (1970), Nr. 6, S. 4
- ¹⁷⁾ Menck, Clara: Die sieben Tage des Abraham Bogatir, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1970, Nr. 206, S. 22
- ¹⁸⁾ Szenessy, Mario: Vorisraelische Geschichten, in: Die Zeit, Jg. 26 (1971), Nr. 13, S. 20
- ¹⁹⁾ Paskus, Hartmut: Buchwerbung in Deutschland, in: Literaturbetrieb in Deutschland, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Edition Text+Kritik, Boorberg Verlag, München 1971, S. 78



RUMÄNIEN



ROMUL MUNTEANU (Bukarest)

Der rumänische Gegenwartsroman

Ein Überblick über seine Entwicklungsrichtungen

Jeder Leser, der die Geschichte des Romans von den Anfängen bis in die Gegenwart verfolgt, wird mit Leichtigkeit erkennen, daß im Laufe der Zeit in die Sphäre dieser Gattung literarische Werke mit sehr unterschiedlichen Strukturen eingegangen sind, die sehr verschiedene Sinngehalte vermitteln. Von *Daphnis und Chloe*, *Don Quijote*, *Candide*, *Wilhelm Meister*, *Père Goriot*, *Der Zauberberg*, *Ulysses* über einige Romane neueren Datums wie *Les Goggles*, *Gruppenbild mit Dame*, oder bis zu einigen rumänischen Gegenwartsromanen wie *Delirul* (Das Delirium) von Marin Preda, *Princepele* (Der Fürst) von Eugen Barbu, *Vinătoarea regală* (Die königliche Jagd) von Dumitru Radu Popescu, *Păsările* (Die Vögel) von Alexandru Ivăsiuc, *Bunavestire* (Die frohe Botschaft) von Nicolae Breban oder *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* (Die schönen Irren der großen Städte) von Fănuș Neagu nennen wir nur einige Werke, die sich mit vielfältigen literarischen Diskursen dem gleichen Begriff zuordnen: dem Roman.

Der proteische Charakter dieser literarischen Gattung, die den Vorteil hatte, keinen starren Regeln unterworfen zu sein, brachte es mit sich, daß jeder Versuch, sie zu bestimmen, nur einige sehr allgemeine strukturelle Merkmale festhalten konnte, die im übrigen hauptsächlich in der traditionellen Schreibweise sichtbar waren. Bei dem abenteuerlichen Versuch, eine Definition des Romans zu geben, schrieb Jean Hytier in *Les arts de littérature* (1945): „Le roman met en jeu des événements, des personnages et un milieu localisé dans lequel ils se situent.“¹⁾ Da aber die genannten Komponenten der Romanwelt diesen unzureichend von Epos und Drama abheben, hat der französische Literaturkritiker die Notwendigkeit empfunden, andere Bestimmungen hinzuzufügen: „...ce qu'il y a dans un roman, c'est un récit, des portraits et des descriptions.“²⁾

Viel vorsichtiger ist Pierre de Boisdeffre, der angesichts der neueren Schreibweisen des Antiromans, wie sie von Alain Robbe-Grillet, Arno Schmidt oder Walter Jens verwendet werden, einer restriktiven Bestimmung der Gattung „Roman“ aus dem Wege geht. In seinem Werk *Ou va le roman?* macht er eine Bemerkung, die diese Auffassung bestätigt: „En

bonne logique, toute réflexion sur le roman devrait débiter par une définition du mot roman. Mais l'imprécision du terme est telle que toute définition préalable est presque impossible.“³⁾ Der Kritiker zieht deshalb eine metaphorische Beschreibung des Romans vor: „Le roman, c'est le Pandemonium universel le Diorama fugitif où s'inscrivent à la fois la vie et la survie, le passé et l'avenir, l'instant et l'Au-Delà.“⁴⁾

Wir hielten es für notwendig, diese Abgrenzungen vorzunehmen, denn der rumänische Roman von heute durchläuft einen komplizierten Prozeß der Vervielfältigung des literarischen Diskurses, einen Prozeß, der besonders im letzten Jahrzehnt fühlbar an Intensität gewonnen hat.

Geschichtliche und analytische Prosa

Eine Unterscheidung Pierre de Boisdeffres zwischen „roman-histoire“, d. h. dem Ereignisroman, und „roman-recherche“, der die analytische Prosa bezeichnet, erscheint uns auch für die Grenzziehung innerhalb des rumänischen Romans fruchtbar. Die Struktur dessen, was wir als „roman-histoire“ bezeichnen, ist sowohl in der rumänischen Literatur als auch in anderen Kulturkreisen außerordentlich flexibel. Deshalb umfaßt sie eine große Anzahl unterschiedlichster Formen. Etwa den Typus des Chronik-Romans, der ein umfassendes Bild einer gewissen historischen Epoche bietet, wie in den Romanen *Groapa* (Die Grube), *Princepele*, *Incognito* von Eugen Barbu, *Delirul* von Marin Preda, *Într-o casă străină* (In einem fremden Haus) von Teodor Mazilu, *Ingerul a strigat* (Der Engel hat gerufen) von Fănuş Neagu, *Doina Doicescu și Nelu Georgescu* (Doina Doicescu und Nelu Georgescu) von Marian Popa.

Die Anwendung dieser Schreibweise, die typisch für den Ereignisroman ist, bedeutet aber nicht, daß stereotyp in den gleichen Idee-Themen verharret wird. Während in Barbus *Groapa* und in Fănuş Neagus *Ingerul a strigat* eine Welt am Rande der Gesellschaft oder der Existenz dargestellt wird, so wird in *Princepele* und in *Incognito* von Eugen Barbu ebenso wie in *Delirul* von Marin Preda das Machtproblem von den verschiedensten Blickwinkeln und in unterschiedlichen historischen Epochen aufgegriffen, das Verhältnis zwischen dem Individuum und den sozialen Klassen sowie dem System wird programmatisch in den Vordergrund gestellt.

Der „roman-recherche“ weist dieselbe Vielfalt auf und besitzt die gleiche integrative Kapazität. Er umfaßt etwa Romane wie *Iluminări* (Erleuchtungen) von Alexandru Ivăsiuc, *Galeria cu viță sălbatică* (Die Veranda mit wildem Wein) von Constantin Țoiu, *Orgolii* (Ehrgeize) von Augustin Buzura, *Bunavestire* von Nicolae Breban, *Marile iubiri* (Die großen Liebesgefühle) von Aurel Dragoş Munteanu, *Labirintul* (Das Labyrinth) und *Întoarcerea lui Ulise Aleman* (Die Rückkehr des Ulise Aleman)

von Francisc Păcurariu oder *Impăratul norilor* (Der Wolkenkönig) von Dumitru Radu Popescu.

Die Empfänglichkeit dieses Romantyps für heterogene Idee-Themen ist ebenso groß wie jene des Ereignisromans. Die wesentliche Charakterisierung erfährt aber diese Art Prosa durch die Anwesenheit eines problematischen Helden, der in einen problematischen Rahmen gestellt wird. Diese Spannung zwischen Individuum und der abgeschlossenen Welt, in die es gestellt ist, oder zwischen dem Helden, der die Denkweise seiner Epoche überschreitet, und den restriktiven Normen der Umwelt, in der er sein theoretisches Ideal in praktisches Handeln umzusetzen sucht, das das Schicksal einer Gesellschaftsordnung revolutionär umgestalten oder den Geist der Routine in der Welt, in der er lebt, beseitigen soll — diese Spannung versetzt den problematischen Helden in die typische Situation eines existentiellen Abenteurers, das einen mächtigen sozialen und moralischen Unterbau aufweist.

Leben als engagierendes Abenteuer

In den meisten Fällen werden die Helden des rumänischen Gegenwartssromans durch das Bewußtsein ihrer Stellung charakterisiert. Dieser Umstand bringt es mit sich, daß sich die Helden zu einer Auffassung des Lebens als engagierendes Abenteuer entwickeln. Fehlt es, so begreift der Held das Leben als reines Abenteuer, als ununterbrochene Unterhaltung oder als Spiel und richtet sein Verhalten danach. Der Unterschied zwischen quantitativer und qualitativer Erlebnisfähigkeit ist ungeheuer. Erstere wird durch eine ständige Anhäufung heterogener Ereignisse, durch die Unterwerfung unter eine Existenzweise, die dem Gesetz des Zufalls ausgeliefert ist und ständiger Unordnung offen steht, gekennzeichnet. Die zweite setzt eine existentielle Bahn voraus, die an einem Ideal orientiert ist und sich die Änderung des Ablaufs von Ereignissen oder die Ablösung einer als verrottet betrachteten Gesellschaftsordnung zur Aufgabe macht. Mit Begriffen aus dem Wortschatz von Camus könnte man sagen, daß sich die erste Kategorie nach dem Prinzip „vivre le plus“ und die zweite sich nach „vivre le mieux“ richtet.

Aus dieser Perspektive läßt sich im zeitgenössischen rumänischen Roman das Verhältnis von Abenteuer und Sinn bestimmen. Der Begriff Abenteuer bezieht sich hauptsächlich auf bestimmte Grenzsituationen wie den Niedergang bestimmter sozialer Klassen oder Gruppen, den Tod, den Krieg, den Ausbruch aus dem Einerlei, den Kampf für gewisse mit Sprengkraft versehene Ideen und nicht etwa auf die Flucht in den unverbindlichen Raum der Unterhaltung „sub specie ludi“ oder auf die Erfahrung des Eros, der nur den Weg zu einer hypothetischen Sublimierung undeutlicher Ideen ebnet.

In der nach der Formel des „roman-histoire“ gebauten rumänischen Prosa kann die Aussage, die die als permanentes Abenteuer gelebten Ereignisse beinhaltet, auf einen evidenten globalen Sinngehalt hindeuten. Oft übertrifft die Quantität der Ereignisse den Sinn, und in einigen Fällen lassen sie überhaupt keinen expliziten Sinn erkennen. Auch die gänzliche Abwesenheit jeden Sinnes, die dem existentiellen Abenteuer den Charakter des Absurden zuweist, ist nicht ausgeschlossen.

Eugen Barbus *Groapa* ist ein typischer Ereignisroman. Der Autor widmet seine Aufmerksamkeit dem Malerischen, aber auch der quantitativen Lebensweise seiner Personen und schafft einen authentischen Roman der Bukarester „mahala“ von ehemals. Im Übergangsprozeß vom Dorf zur Stadt vertrat die „mahala“ die Überbleibsel einer rustikalen Zivilisation und Mentalität, die sich am Rande der neuen urbanen Bevölkerungskonzentrationen, an der Peripherie der Städte hielten. Die alte rumänische „mahala“ mit ihrem orientalischen Kolorit kann weder mit der Welt der deutschen „Vorstadt“, noch mit der Bevölkerung der „banlieu“ verwechselt werden. Die Vagabunden und die Kleinbürger in Célines *Mort à crédit* und im Roman von Raymond Queneau oder die Enterbten Gorkis haben eine andere Physiognomie.

Groapa ist ein Chronik-Roman über die Entstehung einer Welt am Rande der Gesellschaft und den Untergang einer anderen im gleichen peripheren Raum. Die Niederlassung der „mahala“, der Bau von Häusern und Verkaufsläden, die Ankunft der Müllkutscher, die Hochzeit, der Tod, das periodische Auftauchen der Diebe und ihr gewalttätiger Rückzug, große romantische und tragische Gefühle der Liebe stellen die Dynamik eines Lebens dar, das im Zeichen permanenter abenteuerlicher Erlebnisse gelebt wird.

So betrachtet, ist *Groapa* mit dem Roman von Gabriel García Márquez *Ein Jahrhundert Einsamkeit* vergleichbar. Anders betrachtet, erinnert *Groapa* an die romantischen Banditen aus den Werken von Eugène Sue, aber auch an die Auffassung von Liebe und Tod in Célines Romanen. Während der blumige Stil des Chronik-Romans, den Eugen Barbu pflegt, auf die Rhetorik der orientalischen und byzantinischen Literatur verweist, manifestiert die Fabulierkunst des Autors, die Neigung zu malerischen Gestalten sowie der äußerst raffinierte literarische Diskurs in dem Roman von Ștefan Bănuțescu *Cartea milionarului* (Das Buch des Millionärs) noch deutlicher diesen entfernten byzantinisch-orientalischen Geist, der eine wichtige literarische Richtung in der rumänischen Literatur ausgelöst hat.

Der Roman von Bănuțescu weist einen einheitlichen epischen Fluß auf. Der Schriftsteller verbindet eine Reihe von stockwerkartig angeordneten Erzählungen. Der jeweilige erzählerische Kern entsteht durch den Bericht über das Schicksal einer bestimmten Person. Es gibt nur wenig flottie-

rende Erzähler. Der wichtigste Informationsträger ist General Marosin, ein alter Gutsbesitzer, der außergewöhnliche Ereignisse einer verlorenen, verzauberten Zeit schildert. Sein Zuhörer ist der „Millionär“, ein Mann von bescheidenen Verhältnissen, der nach Metopolis kam und dessen Spitzname sich ebenso wie jener anderer Personen zu seinem Hauptnamen verwandelt. Auf diesen Berichten, die den Charakter szenischer Erzählungen aus einer anderen Zeit annehmen, lagern Ereignisse der direkt erlebten Zeit, die vom Autor oder von flottierenden Personen mitgeteilt werden.

Die Atmosphäre des Wunderbaren wird im Roman nicht nur durch die späte Darstellung von weit zurückliegenden Ereignissen aus den Jahren des Ersten Weltkriegs oder aus der Periode danach potenziert, sondern auch durch die Angabe von Orten wie Metopolis, Dicomestia, Cetatea de lînă (die Wollburg), die durch ihre Namen mit entfernter Resonanz mit den erzählten Ereignissen nicht synchronisiert werden können. Die Bewohner dieser Städte und Dörfer leben auf einem Boden, der reich an Baumaterialien und Marmor gewesen war. Zwischen Donau und Schwarzem Meer angesiedelt, sind sie unverbesserliche Träumer, vom Ruf der Gewässer und der ausgedehnten Ebenen von jenseits des Flusses verzauberte Wesen. Der erste Teil der Tetralogie *Das Buch des Millionärs* erschien unter dem Titel *Cartea de la Metopolis* (Das Buch von Metopolis) und zeigt die Agonie einer Welt, deren Ressourcen erschöpft sind. Metopolis ist die Stadt mit dem durch die Suche nach Marmor und Bausteinen ausgehöhlten Baugrund, mit dem eingestürzten Boden und einer Menge verlassener Häuser oder solcher, die kleinen Händlern um den Preis des Unterhalts für die letzten Jahre der alten Besitzerinnen verkauft wurden. Die Stadt, in der Guldena und Fibula eine Werkstatt zur Bearbeitung von Gold besaßen, wo die heiratsfähigen Mädchen Schuhe bekamen, um den vereisten Fluß zu überqueren und in einer anderen Ortschaft die Männer zu finden, mit denen sie die Ehe eingehen können — diese Stadt wird zum Zeichen einer Welt, die ihrem Tod entgegensieht. In diesem Universum, in dem der Anblick des Wassers zum Träumen verführt, ist jeder Traum schon von allem Anfang an zum Scheitern verurteilt. Ein genial veranlagtes Kind, das, ohne jemals die Schule besucht zu haben, komplizierte mathematische Operationen entdeckt, verfällt dem Wahnsinn, ein romantischer Räuber stirbt auf der Pferdeinsel, wohin er vor der Polizei über eine geheime, von Schildkröten gebildete Brücke entflohen war, eine Frau büßt ihre erotische Sensibilität ein und zieht lange Zeit die Glocken der Kirche nicht mehr, ein bizzarer Schneider fertigt die Kleider der Leute auf den Wiesen an und läßt sich nur von seiner Erinnerung und seinen Gedanken leiten, ein weltberühmter rumänischer Theologe kommt aus dem Ausland, ergreift aber die Flucht vor seinen Verwandten, die ihn eingesperrt hielten und quälten.

In *Cartea milionarului* entsteht der Roman einer bedrohten Gemeinschaft aus der Summierung von Einzelschicksalen, die alle unter dem erbarmungslosen Zeichen des Scheiterns stehen. Der Sinngehalt des Werkes ergibt sich aus dem Obertext und nicht aus den einzelnen Stockwerken.

„Die schönen Irren“

Dem gleichen Geist ist auch Fănuş Neagu zuzurechnen. Ein Freund des Schönen, in das Wunderbare verliebt, entstammt er der gleichen byzantinisch-orientalischen Rhetorik. *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* (Die schönen Irren der großen Städte) zeigt das Erlebnis des Abenteurers als unverbindliches Ereignis, als Droge mit rein spielerischer Funktion. Die Gruppe der „schönen Irren“ wird von einem Unterhaltungssänger, einem Sportler und einem Schriftsteller gebildet. Der Weg, den die drei zurücklegen, wird nur vom Vergnügen bestimmt. Es sind im Grunde genommen Menschen, die den Anschluß an die strengen Zeiten, in denen sie leben, nicht schaffen. Deshalb wird das Abenteuer — sei es nun Eros, Alkohol, Exhibitionismus — zu einer Fluchtbewegung aus der Wirklichkeit, zum Rückzug auf einen kindlichen und pubertären Zustand. Die „schönen Irren“ sind also Außenseiter. Sie reiten im Winter auf Kühen durch die Hauptstadt, stehlen eine Straßenbahn und fahren ins Zentrum, tragen eine Kirche aus Eis mit sich herum und geben kleine ostentative Vorstellungen. Die „schönen Irren“ sind nicht von einer Berufung besessen, auch haben sie nicht das Gefühl eines fundamentalen Scheiterns. Ihre Erlebnisweise ist quantitativ, spektakulär und normenlos. Deshalb können die Ereignisse ihres Lebens keinen übergreifenden Sinn erhalten.

Fănuş Neagu hat den einzigen durchwegs „sub specie ludi“ stehenden Roman der rumänischen Gegenwartsliteratur geschaffen. Der literarische Diskurs dieses Werkes selbst entspringt einem solchen barockisierenden Geist. Die erfindungsreiche Zusammenstellung von Worten mit weit auseinanderliegendem Sinngehalt sowie die Freude an überladenen und seltenen Metaphern, die durch ihre ostentative Überredungskunst schockieren, eröffnen den Ausblick auf die Weltanschauung eines Schriftstellers, der gewisse Aspekte der Existenz als ein Spiel des Zufalls und der spontanen Freuden betrachtet.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als wäre der Abstand zwischen einer Lebensweise, die die Existenz als Spiel erlebt, sowie dem Traum im wachenden Zustand einerseits und die Einordnung in den täglichen Ablauf des Lebens auf Grund seiner schockierenden Gemeinplätze andererseits sehr groß. Es trifft zwar zu, daß die beiden psychischen Mechanismen, die den Wettlauf nach Vergnügen unternommen haben, verschieden sein können, aber der letzte Sinn ihres Verhaltens liegt nahe beieinander.

Der Debütroman von Marian Popa, der den ostentativen Titel *Doina Doicescu și Nelu Georgescu* trägt, unterstützt diese These. Der Schriftsteller macht es sich zur Aufgabe, einen Kitschroman zu schreiben, der der Darstellung der Wirklichkeit von ihrer banalsten Seite entspringt. Die Mädchen tragen kurze, häufig anzutreffende Namen wie Lia, Mimi, Doina usw., die Männer heißen Bebe, Nelu, Gogu usw. Die ersten Beziehungen zwischen den Personen werden durch einen Scherz am Telefon ausgelöst. Die Begegnungen der Paare finden auf der Straße, bei Fußballspielen, in Ausstellungen, auf dem Friedhof und bei Musikabenden statt. Die Ausflüge werden in Straßenbahnen und Bussen unternommen, die Konversation betrifft alltägliche Ereignisse, die geistreichen Bemerkungen sind in Wirklichkeit Anhäufungen verbaler und mentaler Gemeinplätze. Die kleinen Vorfälle stimulieren den Eindruck des sentimentalischen Abenteuers ohne Risiko. Der Epilog mit den Müttern, die ihre Kinder spazierenführen, verweist auf eine scheinbar idyllische Lebensbahn, hat aber einen deutlichen parodischen und ironischen Untertext. Eine ironische Prosadichtung über eine kitschige Lebensweise stellt einen interessanten literarischen Versuch dar, der programmatisch den Ansprüchen der Leser von Unterhaltungsliteratur entgegenkommt. Wie auch Marin Sorescu in *Trei dinți din față* (Drei Schneidezähne) greift Marian Popa zur Formel des Antiromans, der auf einer unverblühten und ansprechenden Aussage beruht.

Der „roman-histoire“ oder der Antiroman, der nach den Normen der Kitschliteratur gebaut ist, begnügt sich nicht damit, die sozialen Verhaltensweisen einfach zu durchleuchten. Der Chronik-Roman kann eine dominierende politische Bedeutung tragen. Er verwandelt sich dann in die dramatische Geschichte einer menschlichen Gemeinschaft, die einer tragischen Grenzsituation ausgeliefert ist, einer brutalen Diktatur, dem Krieg, dem Konzentrationslager, die alle zu Zeichen einer tragischen oder kritischen Spannungssituation werden. Auf diese Weise werden die Beziehungen zwischen Individuum und System, die antagonistischen Beziehungen der sozialen Klassen sowie die Angst vor der Welt der Konzentrationslager zu Hinweisen auf das Stellungsbewußtsein engagierter Schriftsteller, deren Werke zur polemischen Geste angesichts einer gewissen gegebenen Realität werden.

Entmythisierung des Cäsarismus

Die Epochen, die diese Entmythisierung einer Realität durch bedeutende Schriftsteller mit verneinender Stellungnahme herausforderten, werden durch einen tyrannischen Cäsarismus gekennzeichnet, der es sich zur Aufgabe setzte, alle individuellen Freiheiten aufzuheben. Deshalb wurden auch solche Herrscher, die in der Vergangenheit einem Prozeß

der Heroisierung unterworfen waren, später entmythisiert. Die Werke von Brecht, Dürrenmatt, Jean d'Ormesson, Nicole Avril gehen in diese Richtung, sei es nun, daß sie reale oder sei es, daß sie fiktive historische Persönlichkeiten darstellen.

In der zeitgenössischen rumänischen Literatur hat Eugen Barbu den Weg dieser antityrannischen Literatur durch seinen Roman *Princepele* eröffnet, der als Roman mit reichen historischen Anspielungen gebaut ist. Im Vordergrund der Machtausübung steht in Barbus Roman ein ungenannter Fürst, der in der Epoche der Fanarioten die Walachei für kurze Zeit beherrscht. Er erlebt das große Abenteuer des Aufstiegs, der Allmacht und des plötzlichen Sturzes. Auf absurde Weise ist die Macht des Fürsten von jener seiner entfernten Herren, der Türken, abhängig. Seine Untergebenen, die Bojaren, die Ratgeber, die Komplottisten ertragen ihrerseits die Tyrannei des Fürsten, behandeln aber selbst ihre Untergebenen wie Tyrannen. Aber dieser Vertreter lokaler Machtausübung wird wegen Übergriffen und Machthunger auf Befehl des Sultans ermordet.

Eugen Barbu erzählt dieses exemplarische Abenteuer als wiederholbare Erscheinung. Ein anderer Fürst, andere Ratgeber, andere Dichter, die bereit sind, sein Lob zu singen, nehmen die freigewordenen Plätze ein. Die Menschen und die Mittel der Machtausübung ändern sich, aber unter gewissen günstigen Umständen bleibt das absurde Abenteuer der Tyrannei das gleiche.

Von der historisierenden parabolischen Literatur gelangen die rumänischen Schriftsteller mit Leichtigkeit zur Darstellung des Machtmißbrauchs der Tyrannei in einer der Gegenwart näherliegenden Zeit.

In *Delirul* schafft auch Marin Preda den „roman-histoire“ einer großen Gemeinschaft von Menschen. Der Aufstieg eines jungen Menschen, der vom Dorfe kommt und sich im Zeitungswesen der Hauptstadt durchsetzt sowie seine sentimentalischen Abenteuer stellen nur den Vorwand dar, einen kleinen Erzählkeim, der sich zu größeren Strukturen entfaltet. Stefan, der junge Journalist, ist ein Zeuge. Er erlebt die Machtübernahme durch die „Eiserne Garde“, eine terroristische Organisation faschistischen Typs, ihren Aufstand, die Überwindung dieser brutalen Kräfte mit einer unmißverständlichen Neigung zum Hitlerismus und ihre Beseitigung (1941) durch General Antonescu, der dann eine persönliche Diktatur einführt. Ebenso wie in *Princepele* wird auch hier eine blutige Diktatur durch eine andere ersetzt, und der Diktator, der die lokale Macht ausübt, wird von einem anderen Tyrannen, Hitler, gelenkt. Der weitere Verlauf der Handlung bleibt offen. Bis jetzt erschien nur der erste Band des Romans, dem die klarsichtige Entmythisierung einer Epoche und ihrer widersprüchlichen Akteure hoch anzurechnen ist.

Denselben Weg schlagen auch die ersten beiden Bände von Eugen Barbus *Incognito* ein. Der Unterschied zwischen den beiden Werken ent-

steht aber nicht nur aus den Schwerpunkten der Handlung oder der Sprache. Barbu unterstreicht nicht nur die inneren Ursprünge der Antonescu-Diktatur, sondern legt ein besonderes Gewicht auf den Widerstand der progressiven Kräfte aus der Opposition. Die Darstellung des Krieges aus der Sicht eines Strafbataillons, dem degradierte Offiziere, Kommunisten, Diebe und Kriminelle angehören, erinnert an die harte, gewalttätige Schreibweise eines Sven Hassel. Die gleiche Doppelperspektive ist auch in dem Roman *Labirintul* von Francisc Păcurariu zu finden, in dem, als Schilderung der Befreiung Nordtranssilvaniens von der Horthy-Diktatur, die zweite Hypostase des Krieges erscheint. Die künstlerischen Mittel sind aber andere und streben eine neue Romanform an. Der „roman-recherche“, der vor allem im letzten Jahrzehnt Anhänger gefunden hat, erfährt häufig die Ausprägung einer retroaktiven Untersuchung des fünften und sechsten Jahrzehnts, als ein gewisser Dogmatismus und Machtmißbrauch häufig auf tragische Weise in das Schicksal unseres Volkes eingriff. Diese Schreibweise, die von Schriftstellern wie Dumitru Radu Popescu, Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, Aurel Dragoş Munteanu und anderen gepflegt wird, führt also zur Entmythisierung einer näherliegenden Epoche und zur Darstellung jener Instrumente, mit denen die Machtausübung zum tyrannischen Mißbrauch ausartet. In diesen Romanen ist die Skala der Ereignisse geringer, und der Konflikt, der einen vorwiegend politischen Charakter trägt, wird auf die moralische Ebene verlegt. In Buzuras Roman *Orgolii ebenso wie in Marile iubiri* von Aurel Dragoş Munteanu wird das Drama von Wissenschaftlern dargestellt, die — durch den Machtmißbrauch falscher Kompetenzträger — traumatisiert und ihrer Existenz entfremdet sind. In *Galeria cu viţă sălbatică* stellt Constantin Ţoiu einen jungen Intellektuellen in den Mittelpunkt, der aus der Partei ausgeschlossen und verhaftet wird wegen eines verlorengegangenen Notizbuches, durch dessen willkürliche Auslegung er als Gegner der neuen Gesellschaftsordnung verurteilt wird. Der Held begeht im Gefängnis Selbstmord und in der 1965 grundlegend geänderten Situation wird dasselbe Notizbuch als literarisches Werk veröffentlicht. Für die Anti-Helden in *Bunavestire* — Lelia, Grobei — sind die Gemeinplätze die einzige Beziehung zur Existenz. Ebenso wie Grobei der Übergang vom Eros zur Idee mißlingt, erlebt der junge Journalist in *Galeria cu viţă sălbatică* ein Abenteuer ohne Sinn in einer historischen Periode, als die dem Individuum überlegenen Ereignisse ein tragisches Ende herbeiführen.

Selbstverständlich setzt eine solche Literatur, die sich mit einer vergangenen Periode auseinandersetzt, andere Bedingungen — eine Atmosphäre reeller geistiger Freiheit — voraus: der Mißbrauch politischer Macht kann angeprangert werden, eben weil diese Zustände abgeschafft worden sind.

Übrigens verspüren wir in all diesen Romanen einen starken „Verfremdungseffekt“ dieser Periode gegenüber.

Der vorliegende stoffliche Überblick über den rumänischen Gegenwartroman ist notgedrungen vereinfachend und erhebt keinerlei Ansprüche, alle repräsentativen Namen aufgezählt oder das Thema erschöpft zu haben.

Wir hatten die Absicht, gewisse Entwicklungsrichtungen des zeitgenössischen rumänischen Romans zu untersuchen und den Beweis zu liefern, daß unsere kraftvolle und vielschichtige Prosadichtung einer besseren Rezeption im alten Kontinent, in der ganzen Welt würdig ist.

Anmerkungen

¹⁾ J. Hytier: *Les arts de littérature*, Paris, éditions Charlot, 1945, S. 122.

²⁾ Ebenda.

³⁾ P. de Boisdeffre: *Où va le roman?* Paris, del Duca, 1972, S. 11.

⁴⁾ A. a. O., S. 12.

JON DODU BALAN (Bukarest)

Tradition und Innovation

Über den Werdegang der rumänischen Literatur

Selbst eine flüchtige Betrachtung der Weltliteratur liefert den überzeugenden Beweis, daß sich die Nationalliteratur im Rahmen der Dialektik von *Tradition* und *Innovation* entwickelt. Unter Tradition verstehen wir die Gesamtheit der geistigen Werte (Auffassungen, künstlerische Schöpfungen, Glauben, Sitten und Gebräuche, Ideale) die im Laufe der historischen Entwicklung innerhalb sozialer Gruppen entstehen und sich von Generation zu Generation vererben, wobei sie in jeder Epoche der jeweiligen Entwicklungsstufe angepaßt werden. Die von jeder Generation kritisch verarbeitete Tradition ist grundlegend für jedes Kunstwerk. Die Innovation — das Neue, womit jede schöpferische Persönlichkeit zur Entfaltung des Volksgenius beiträgt — drückt in erster Linie eine *Beziehung* aus, ist also ein Begriff, der in Beziehung zu einem *anderen* neue Qualitäten bezeichnet. Die Innovation als eine der wesentlichen Formen der schöpferischen Freiheit, der Entfaltung neuer Talente ist keinesfalls eine Ablehnung der Tradition, sondern eine dialektische Negation, „aufheben“ im Sinne Hegels.

Tradition und Innovation wohnen der Entwicklung jeder materiellen und geistigen Realität inne. Die Literatur und die Kunst schufen im Laufe der Zeit ihre Traditionen, die mit ihrem System von Normen gleichgesetzt werden, einem System, das dank seiner eigenen erneuernden Entwicklungsdynamik ständig zur Diskussion gestellt wird. Sowohl diese Traditionen als auch die sie aufhebenden Innovationen erschienen natürlich zuerst auf nationaler Ebene, breiten sich aus, verlieren die ursprüngliche Lokalfarbe und werden so eine Art Gemeingut größerer Zonen oder der ganzen Welt als Dauererscheinungen, wie es z. B. die kulturellen Bewegungen und literarischen Strömungen sind. Die universalen Traditionen sind jedoch ohne die nationalen nicht denkbar.

Ein kurzer Überblick über den Werdegang der rumänischen Literatur bestätigt diese Behauptung. Wir wollen zuerst beim ersten Punkt dieses Problems, bei der Entstehung und Entwicklung der *Tradition* verweilen.

Das rumänische Volk — die im östlichsten Teil der alten *Romania*, in Dacia Felix ansässigen Nachkommen der Römer und Daker, die zwischen

dem VI. und X. Jh. zahlreiche slawische Elemente assimilierten — behauptete sich als ein Volk lateinischer Abstammung und Sprache, blickt auf eine heroische Vergangenheit zurück und besitzt eine spezifische moralische Physiognomie; all dies widerspiegelt sich in einer originellen, reichen und ausgeprägten Kultur, deren große Traditionen die Weltkultur mitbeeinflussten und auch heute noch ihren Beitrag zur Entwicklung der zeitgenössischen Literatur liefern. Objektive historische Bedingungen hemmten — wie übrigens in den meisten südosteuropäischen Ländern, die das Joch der ottomanischen Fremdherrschaft erst vor hundert Jahren abschütteln konnten — vierzehn Jahrhunderte hindurch die vielseitige Entwicklung der Künste und Wissenschaften, so daß das rumänische Volk gezwungen war, seine Gedanken- und Gefühlswelt in der Folklore zum Ausdruck zu bringen, deren Ideenreichtum und stilistische Schönheiten auch heute noch anregend wirken. Wir können behaupten, daß die rumänische Literatur sich in allen entscheidenden Momenten unmittelbar auf die Volkstradition stützte und die Innovation aus diesem fruchtbaren Boden hervorquoll. Meisterwerke wie jene aufwühlende kosmische Ballade vom Leben und vom Tode, *Miorița*, die Ballade *Meșterul Manole* (Meister Manole), die das Thema der Aufopferung für das schöpferische Werk unnachahmlich gestaltet, die *Doinen* mit jenem beherrschenden Gefühl, dem spezifisch rumänischen „*dor*“, das in seinem Bedeutungsreichtum vom deutschen „*Sehnsucht*“ nur unvollkommen, vom portugiesischen „*saudade*“ und spanischen „*soledad*“ besser wiedergegeben wird, die Märchen, in denen der Rumäne seiner Phantasie, seiner Erfindungsgabe freien Lauf läßt — all diese Produkte ältester rumänischer Literaturtraditionen wurden in allen entscheidenden Erneuerungssituationen der Nationalliteratur mit einbezogen und führten zu hervorragenden Ergebnissen; dabei denken wir an die im Ton der Volksballade gehaltenen Schriften Mihail Sadoveanus, an die magischen Symbole und das Folklorisch-Phantastische in den Erzählungen Vasile Voiculescus, an die Metaphorik in Marin Predas Romanen *Moromeții* (Schatten über der Ebene, 1958), an Ștefan Bănulescus *Cartea de la Metopolis* (Das Buch von Metopolis), an die Prosawerke und Dramen Dumitru Radu Popescus, an die lyrische Stimmung in Ion Lăncrănjans Romanen *Cordovanii* und *Caloianul*, an die Dichtungen von Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Emil Botta, Mihai Beniuc, Ștefan Augustin Doinaș, Ioan Alexandru, Marin Sorescu u. a. m.

Auch in der Zeitspanne 14.—17. Jh. waren die historischen Bedingungen für eine Literatur in der Nationalsprache ungünstig. Als das Abendland durch die *Renaissance* eine Blütezeit aller Künste und Wissenschaften erlebte, als die spanische, französische, italienische und englische Literatur ungeahnte Höhepunkte erreichten, waren unsere Ahnen gezwungen, die Landesgrenzen gegen feindliche Überfälle zu schützen; so war es möglich, den herrlichen Anfang einer Renaissance-Kultur bis heute zu bewahren:

die Fresken des Klosters Voroneţ, die Architektur der Kirche von Curtea de Argeş, *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (Die von Neagoe Basarab seinem Sohn Teodosie gegebenen Lehren), eine Art rumänischer *Il Principe*, das Poem Miron Costins *Viaţa lumii* (Das Leben der Menschen), oder die literarisch-historischen und philosophischen Werke Dimitrie Cantemirs; diese Schöpfungen sind ein Beweis für das Selbstbewußtsein des rumänischen Volkes, für seine gemeinsame Abstammung, seine einheitliche Sprache und Gedankenwelt. Seither gehören Geschichtsbewußtsein, Kampf für nationale Unabhängigkeit und Souveränität, Pflege der uralten Traditionen zum grundlegenden Gehalt unserer ganzen Literatur.

Der Aufbruch im 18./19. Jahrhundert

Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jh. steht die rumänische Kultur im Zeichen tiefgehender Wandlungen; sie setzte sich für die Lösung sozialer und nationaler Fragen ein, denn zum Wesen unserer Literatur gehören stets: *Liebe zum Volk, zeitgebundene Problematik, Realismus, Interesse für die soziale und ethische Sphäre, Humanismus, Aufgeschlossenheit den anderen Kulturen gegenüber, Vaterlandsliebe, Teilnahme am Kampf für nationale Unabhängigkeit und Souveränität, Rezeptivität für das Neue.* Ienăchiţă Văcărescu beauftragte seine Nachfahren, „die rumänische Sprache auszubilden und die Heimat in Ehren zu halten“ („Creşterea limbii române şi a patriei cinstire“); die transsilvanischen Aufklärer Samuil Micu, Petru Maior, Gheorghe Şincai stellten die Kulturbeziehungen des rumänischen Volkes zum lateinischen Stamm wieder her. Generationen von Kulturschaffenden knüpften an die progressiven Traditionen der Vorfahren an und kämpften unermüdlich gegen die durch objektive Faktoren verschuldete Rückständigkeit. Im Rahmen dieser fieberhaften Kulturentwicklung und auf Grund der Dialektik von Tradition und Innovation lösten einander ab: *Aufklärung, Klassik, Vorromantik und Romantik, kritischer Realismus, Symbolismus* und alle anderen europäischen Literaturströmungen. Häufig erfolgte diese Entwicklung rapid, um mit der Weltkultur Schritt zu halten. Dieses Niveau wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jh. erreicht: damals erschienen Eminescu: unser Nationalautor und letzter großer Romantiker der Weltliteratur, Ion Creangă: genannt der Homer oder Rabelais des rumänischen Schrifttums, Alexandru Macedonski: ein Vorläufer des europäischen Symbolismus, der Dramatiker Ion Luca Caragiale, die Dichter George Coşbuc und Octavian Goga, denen die glänzende Zwischenkriegsperiode folgte: George Bacovia, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Adolf Meschendörfer, Panait Istrati, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, in deren Werken die rumänische Geistigkeit voll-

deten Ausdruck fand und zugleich den Kampf für Fortschritt und Humanismus im sozialen und kulturellen Leben unterstützte. Nun kam das harmonische Verhältnis von Tradition und Innovation voll und ganz zur Geltung. Wie wir weiter oben sagten, setzte die literarische Entwicklung in Rumänien später ein, verlief hingegen ungewöhnlich rasch und initiierte im 20. Jh. — durch Autoren wie Tristan Tzara, Isidore Isou, Benjamin Fondane, Paul Celan, Ilarie Voronca — Strömungen, die eine Neuorientierung der modernen europäischen Literatur mit sich brachten.

Auf der Basis dieser großen Traditionen entwickelt sich nach der Befreiung 1944 die neue rumänische Kultur als Ausdruck bedeutsamer Innovationen im Rahmen der Tradition. Es handelt sich sowohl um eine ideologische wie auch um eine künstlerische Erneuerung.

Die rumänische Kultur und Kunst der Gegenwart pflegt die besten nationalen und universalen Geistesstraditionen. Die äußerst reiche Thematik und große stilistische Diversität ermöglichen einen fruchtbaren Dialog mit der nationalen und universalen Überlieferung, mit den bedeutsamsten Schöpfungen unserer Zeit.

Zuerst ist die Rede von der Beziehung Tradition—Innovation im Rahmen des allgemeineren Verhältnisses universal—national, dann von der Beziehung zwischen einer Literatur und einem bestimmten Werk, denn jede wertvolle Dichtung ist durch ihre Originalität eine Innovation und jede Literatur eine Sammlung von Vorbildern und Traditionen. Auf eine dritte Form der Beziehung zwischen Tradition und Innovation stoßen wir auf ideologischer und ästhetischer Ebene, denn eine Tradition wie die Bauerndichtung oder neuerdings die vom städtischen Leben handelnde Literatur sind per excellence ideologisch und hatten eben deshalb theoretische Auseinandersetzungen und Polemiken zur Folge. Hingegen ist die Eminescu-Tradition ästhetisch: im Laufe eines Jahrhunderts führte sie entweder zu einer Strömung epigonaler Reaktionen oder zu einer spezifischen Weltanschauung, die auch vielen Dichtern unserer Zeit nicht fremd ist. Eine vierte Möglichkeit bezieht sich auf den Ausdruck und den Gehalt, denn nur so können wir uns die Sonderstellung von Dichtern erklären, die einerseits traditionelle geistige Werte mit modernen Formen (Lucian Blaga und Tudor Arghezi), andererseits eine moderne Anschauung mit relativ klassischen Mitteln (Nicolae Labiş und Marin Preda) verbinden.

Keine starre Periodisierung

Im Lichte solcher Betrachtungen ist eine starre Periodisierung der Literatur vom wissenschaftlichen Standpunkt nicht zussässig. Das einzelne literarische Phänomen ist keinesfalls ein genau meßbarer Zeitabschnitt, sondern eine lebendige, dynamische Realität, die mit der Gesamtliteratur ursächlich zusammenhängt. Deshalb ist die Erforschung einer bestimmten

Literaturperiode nur dann aufschlußreich, wenn wir sie als etwas Gewordenes in ihren organischen Beziehungen zu den vorangehenden Perioden betrachten. So gibt es z. B. zahlreiche Beziehungen dieses Typs zwischen der Literatur der Gegenwart und den früheren Abschnitten. Bei Dichtern wie Alexandru Philippide, Emil Botta, Leonid Dimov, Ioan Alexandru drücken die traditionellen klassischen Strukturen einen neuen, modernen Gehalt aus. Andererseits gibt es Dichter wie Nichita Stănescu, Marin Sorescu, die die herkömmlichen Formen, die lyrischen Klischees sprengen und die poetische Sprache revolutionieren; sie erneuern die Metapher durch ungewöhnliche Zusammenballung von suggestiven Eindrücken und Stimmungsgehalten und entwerfen ein visionäres Bild von der Genese einer neuen Welt und eines neuen Menschen mit all seinen Gedanken und Gefühlen. Die charakteristischen Merkmale der vorliegenden Periode stehen so im rechten Licht, sind eine distinkte Realität, aber nicht für sich, sondern als Kettenglied bei der Bildung der Tradition.

Erneuerung im Geiste der Tradition

Zunächst stellen wir fest, daß die rumänische Gegenwartsliteratur — obwohl zutiefst originell, *neu* und *erneuernd* — die positiven Traditionen der Klassik und der Zwischenkriegsperiode weiterführt und — im Lichte einer neuen Weltanschauung — die ewigen Attribute unseres Schrifttums auf eine höhere Stufe hebt: Liebe zum Volk, Vaterlandsliebe, Humanismus, militante Haltung, Realismus, Verbindung zum Leben und Schaffen des Volkes, Aufgeschlossenheit den anderen Kulturen gegenüber, enger Zusammenhang des Ethischen mit dem Ästhetischen, nationale Eigenart und Volkscharakter usw. Selbstverständlich erwähnten wir nur jene Merkmale, deren Inhalt wesentlich reicher wurde in der neuen historischen, revolutionären Etappe, als — infolge grundlegender ökonomisch-sozialer Veränderungen, geistiger Wandlungen, neuer philosophischer und gesellschaftlicher Sinngehalte, starker Konflikte — eine neue, die sozialistische Gesellschaft entstand. Die zeitgenössische Literatur schilderte im Geiste des Realismus und sozialistischen Humanismus diese denkwürdigen Umgestaltungen der letzten Jahrzehnte und erfaßte aus einer neuen Perspektive die moralischen Werte des rumänischen Volkes, die geistige Schönheit, den schöpferischen Genius, den Drang nach Freiheit und Gerechtigkeit, die neuen Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft, Individuum und Geschichte. Dies ist die Lebenssubstanz der meisten und repräsentativsten Romane, Novellen, Theaterstücke aus der Feder von George Călinescu, Oscar Walter Cisek, Nagy István, Eugen Barbu, Marin Preda, Titus Popivici, Sütö András, Horia Lovinescu, Franz Storch, Aurel Baranga, Arnold Hauser, Paul Everac, Constantin Chiriță, Fănuș Neagu, Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, Laurențiu Fulga, Francisc Păcurariu, Marin Sorescu, Constantin Țoiu.

Im Ringen um die Erneuerung der Ausdrucksmittel, um die Verbreitung der neuen Ideologie und eines neuen Weltbilds behandelte die rumänische Literatur in den letzten drei Jahrzehnten Stoffe von großem Interesse für die Gemeinschaft, besonders aktuelle Fragen, und in gleichem Maße wendete sie sich aus der heutigen Sicht der Geschichte des rumänischen Volkes zu. Dank dieser generösen Themen blühte — bei großer Diversität der Stile und Ausdrucksmodalitäten, aber auf einer gemeinsamen ideologischen Plattform — die zeitgenössische Literatur auf, und viele Dichter, Romanciers und Dramatiker von Rang können den bedeutendsten Persönlichkeiten unserer Literatur vergangener Zeiten an die Seite gestellt werden.

Nachdem die Tradition den lobenswerten Versuch unternommen hatte, die neue Realität einzufangen, gelangte die rumänische Literatur zu einer stabilen Innovation, die imstande ist, die verborgensten Winkel der Seele zu ergründen. Neben der großen epischen Form erscheinen nun Werke aller Genres, die den Hauptakzent auf eine feinsinnige psychologische Analyse legen.

Die stilvolle Lyrik drückt die Gefühls- und Gedankenwelt des neuen Menschen, des Schöpfers der sozialistischen Gesellschaft aus. Einige Namen sind allgemein bekannt: Alexandru Philippide, Geo Bogza, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Maria Banuş, Nina Cassian, Anatol E. Baconsky, Ştefan Augustin Doinaş, Ion Caraion, Ion Brad, Alexandru Andriţoiu, Ion Horea, Létay Lajos, Ioan Alexandru, Ana Blandiana u. a.

Der Innovationscharakter der Gegenwartsliteratur ist kein beliebiger, sondern im Sinne der großen Traditionen des literarischen Schaffens der Vergangenheit. Diese Kunst wurzelt in der Realität, pflegt das nationale Spezifikum, strebt jedoch zugleich nach Universalität, ist den anderen Nationalliteraturen gegenüber aufgeschlossen.

Selbstverständlich ist die Gegenwartsliteratur ein lebendiger Prozeß, dessen Werte nicht für alle Zeiten festgesetzt sind, sondern sich im Rahmen der dialektischen Beziehung von Tradition und Innovation verändern und den neuen Positionen der Literaturwissenschaft offenstehen.

ANNELI UTE GABANYI (München)

Rumänische Literatur in Deutschland

Eine negative Bilanz und ihre Gründe

Eine genaue Bestimmung und Eingrenzung des Begriffs „rumänische Literatur“ wirft Probleme auf. Je nachdem, ob man sich bei einem solchen Definitionsversuch auf sprachliche, ethnische oder auch politische Kriterien stützt, ergeben sich recht unterschiedliche Konstellationen. Komplizierend wirkt sich zudem die Tatsache aus, daß die vom rumänischen Staat vertretene offizielle Definition nicht auf logische Schlüssigkeit, sondern vielmehr auf ideologische Opportunität ausgerichtet ist. Auch war die offizielle rumänische Definition im Laufe der letzten dreißig Jahre vielen Wandlungen ausgesetzt, die der Rezeption der rumänischen Literatur im Ausland nicht immer förderlich waren.

Gemäß der heute geltenden offiziellen Version der Sozialistischen Republik Rumänien, wie sie der bibliographischen Aufstellung von Viorica Nedelcovici, Elvira Popescu, Constanța Protopopescu, *Cartea românească în lume, 1945—1972* (Das rumänische Buch in der Welt, Bukarest 1975) zu entnehmen ist, gehören Autoren wie Eugène Ionesco, E. Cioran, Virgil Gheorghiu, Vintilă Horia und Horia Stamatu (teilweise auch Mircea Eliade), die seit mehr als drei Jahrzehnten im Westen leben und schreiben, nicht der rumänischen Literatur an, obwohl sie im westlichen Bewußtsein die rumänische Literatur eher zu repräsentieren scheinen als die offiziellen Autoren Rumäniens. Mißliebig gewordene Autoren wie der 1961 in die Bundesrepublik geflüchtete Schriftsteller Petru Dumitriu wurden rückwirkend aus der rumänischen Literatur ausgegliedert. Es ist nicht verwunderlich, daß die offizielle rumänische Definition Romane, die in Rumänien nicht erscheinen durften, jedoch in bundesdeutschen Verlagen publiziert wurden, ebenfalls nicht einschließt. Dazu zählen Paul Gomas *Romane Ostinato* und *Die Tür (Uşa)*, 1971 bzw. 1972 bei Suhrkamp verlegt, und Anatol E. Baconskys 1976 von Ullstein veröffentlichter Roman *Die Schwarze Kirche (Biserica Neagră)*.

Es ist kaum möglich, anhand der in knapp dreißig Jahren in der Bundesrepublik veröffentlichten Übersetzungen von Werken rumänischer Autoren einen auch nur annähernd repräsentativen Eindruck von der Literatur dieses Landes zu gewinnen. Die Zahl der übersetzten Titel — Anthologien

mit eingeschlossen — hat die „magische“ Grenze von dreißig nicht überschreiten können. (Zum Vergleich: in Österreich und in der Schweiz waren es jeweils rund 15 Titel, in der DDR über einhundert.) Diese negative Bilanz betrifft nicht nur die rumänische Literatur der Gegenwart, sondern auch die das Schrifttum der klassischen Periode (19. und beginnendes 20. Jahrhundert) sowie die Werke der wohl fruchtbarsten Phase zwischen den beiden Weltkriegen. Einer der Gründe für diesen bedauerlichen Sachverhalt ist wohl in der systembedingten Diskrepanz zu suchen, wie sie zwischen der tendentiell propagandistisch ausgerichteten kulturellen Außenpolitik eines Staatshandelslandes und einem auf Angebot und Nachfrage, Eigeninitiative und privatem Engagement gegründeten offenen Buchmarkt westlicher Prägung besteht. Anders als in Italien und Frankreich, wo starke kommunistische Parteien mit den ihnen nahestehenden Verlagen und Medien auch Werke in realistisch-sozialistischer Manier verbreiteten, zeigten sich die bundesdeutschen Verlage während der fünfziger und angehenden sechziger Jahre solchen Werken gegenüber fast gänzlich immun. In der von Günther Steinbrinker und Rudolf Hartung betreuten Anthologie *Panorama moderner Lyrik* (Sigbert Mohn Verlag, Oldenburg 1960) glaubt man Spuren eines Kompromisses erkennen zu können: neben Gedichten von Vertretern der parteilich engagierten Lyrik wie Eugen Jebeleanu und Mihai Beniuc befindet sich auch ein Gedicht des zu jener Zeit in Rumänien selbst noch nicht rehabilitierten Dichters Lucian Blaga.

Zwei weitere, in den fünfziger bzw. sechziger Jahren in der Bundesrepublik veröffentlichte Anthologien rumänischer Literatur finden in der eingangs erwähnten bibliographischen Aufstellung *Cartea românească în lume* keine Erwähnung: Es handelt sich um Hans Diplichs zweibändige Folkloreanthologie *Rumänische Lieder*, 1953 und 1963 vom Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks herausgegeben, sowie um die 1967 bei S. Fischer veröffentlichte, von Petru Dumitriu betreute Prosaanthologie *Rumänien erzählt*. (Sie enthält Erzählungen und Prosafragmente von Ion Alexandru Brătescu-Voinești, Ion Luca Caragiale, Urmuz, Gala Galaction, Zaharia Stancu, Mircea Eliade, Marin Preda, Geo Bogza, Cezar Petrescu und Francisc Munteanu). Nicht erwähnt wird auch Georg Drozdowskis Übersetzung von Gedichten Lucian Blagas, 1963 unter dem Titel *Gezeiten der Seele* von der rumänischen Bibliothek Freiburg veröffentlicht.

Kurzer Aufschwung in den fünfziger Jahren

In den fünfziger und sechziger Jahren erschienen in der Bundesrepublik vorwiegend Romane der unmittelbaren Vorkriegs- und Kriegszeit, die man als gehobene Konsumprosa bezeichnen könnte. Besonders erfolgreich: der „rumänische Simmel“ Radu Tudoran, Autor von drei zwischen 1953 und 1957 bei dem Stuttgarter Verlag Hans E. Günther veröffentlich-

ten Romanen, die zum Teil auch mehrere Auflagen erlebten. Günther Spaltmann, der Übersetzer Tudorans, hat sich auch um weitere rumänische Autoren Verdienste erworben. So war bereits 1952 seine Übersetzung von Liviu Rebreanu Roman *Adam und Eva* (Kindler und Schiermeyer, Bad Wörishofen) erschienen, und 1963 brachte der Braunschweiger Westermann Verlag Cezar Petrescus Roman *Sonntag in Bukarest (Duminica orbului)* in Spaltmanns Übersetzung heraus.

Ebenfalls in die fünfziger und frühen sechziger Jahre fällt die Veröffentlichung der europäischen Erfolgsromane Panait Istratis in der Bundesrepublik: 1950 erschien *Kyra Kyralina*, 1957 die weniger bekannte Erzählung *Freundschaft (Le pêcheur d'éponges)*, dann 1963 neben *Kyra Kyralina* auch *Onkel Anghel* und *Die Heiducken*. Der rumänischstämmige Istrati, von Romain Rolland entdeckt und gefördert, verfaßte seine Prosawerke in französischer Sprache, die er mit zahlreichen rumänisch-balkanischen Sprach- und Stilelementen anreicherte. Im Nachkriegsrumänien wurden seine Romane und Erzählungen erst 1966 in der Übersetzung Eugen Barbus verlegt: Aus politischen Gründen war Istrati bis zu diesem Zeitpunkt in diesem Lande eine literarische Unperson geblieben, während er sich in Westeuropa schon seit langem dank seiner thematischen und sprachlichen „Exotik“ großer Beliebtheit erfreute.

Die Frage nach den politischen, soziologischen und sicher auch psychologischen Faktoren, die gegen Ende der fünfziger Jahre zu einem starken Abfall des Verlegerinteresses für die rumänische Literatur geführt haben, ist nicht leicht zu beantworten. Möglicherweise hat auch die in Rumänien praktizierte Kulturpolitik in der Frage des nationalen Erbes dazu beigetragen, daß die Prosa und Lyrik der Zwischenkriegszeit im Zuge der 1947 initiierten Kulturrevolution bis weit in die sechziger Jahre hinein nicht nur aus dem Bewußtsein der rumänischen Leser getilgt wurde, sondern auch die Verbreitung dieser Literatur im Ausland beeinträchtigt hat.

Anhand eines Modellfalls — Harald Krassers Übertragung von Mihail Sadoveanus Erzählung *Nechifor Lipans Weib (Baltagul)*, die sich in der Bundesrepublik eines langanhaltenden Erfolges erfreute — kann nachgewiesen werden, welche überragende Bedeutung der künstlerischen Qualität der übersetzten Vorlage ebenso wie der Übersetzung selbst bei der Verbreitung im Ausland zukommt. Im Falle von Sadoveanus Erzählung — Krassers kongeniale Übersetzung erschien erstmals 1936, danach noch dreimal (1949, 1958 und 1961) nach dem Kriege, zuletzt in Goldmanns Taschenbuchreihe — handelt es sich um ein Meisterwerk der rumänischen Literatur, das eine archetypisch-tragische Situation in einem exotisch anmutenden Kontext, den moldauischen Karpathen gestaltet.

Gerade in diesem Jahrhundert haben Angehörige der deutschsprachigen Minderheiten Rumäniens einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Übertragung und Verbreitung der rumänischen Literatur geleistet. Eine

besonders fruchtbare Tätigkeit entfalteten dabei die um die Kronstädter Zeitschrift *Klingsor* versammelten siebenbürgisch-sächsischen Autoren in den zwanziger und dreißiger Jahren. Dem Kreis um diese Zeitschrift, die sich nicht zuletzt auch als Medium der Vermittlung und des Austauschs kultureller Werte zwischen dem rumänischen und dem gesamten deutschen Sprachraum verstand, entstammt nicht nur der oben erwähnte, heute in Freiburg-Brsg. ansässige Schriftsteller, Übersetzer und Publizist Harald Krasser, sondern auch der ehemalige *Klingsor*-Chefredakteur Heinrich Zillich (heute Starnberg), den Lucian Blaga als seinen besten deutschen Übersetzer betrachtete.

Erwähnung verdient auch die Czernowitzer Gruppe deutschsprachiger jüdischer Dichter und Übersetzer, die so hervorragende Lyrikübersetzer wie Alfred Margul Sperber (er war der prädestinierte Übersetzer Tudor Arghezi) und Alfred Kittner hervorgebracht hat. Von den im Banat lebenden Übersetzern rumänischer Literatur hat sich der neunzigjährige Zoltán Franyó — seine Übersetzungen sind bisher vorwiegend in österreichischen Verlagen erschienen — einen guten Namen gemacht.

Ein Zentrum rumänisch-deutscher Vermittlungs- und Übersetzertätigkeit war auch der sogenannte „Hermannstädter Literaturkreis“, der sich in der siebenbürgischen Stadt nach 1940 um Lucian Blaga gebildet hatte, als die Klausenburger Universität als Folge des Wiener Schiedsspruchs dorthin verlegt wurde. Neben ausgezeichneten Übersetzern deutscher Literatur ins Rumänische, allen voran Stefan Augustin Doinaș, ging aus diesem Kreis auch der Schriftsteller und Komponist Wolf von Aichelburg hervor, dessen Übersetzungen der Gedichte George Bacovias (Albatrosverlag 1972) und Lucian Blagas (ibid., 1974) es verdienen, erwähnt zu werden. Auch heute leben noch bedeutende, fleißige Übersetzer wie der Romancier Georg Scherg und Gisela Richter in Hermannstadt.

Eine rege Übersetzertätigkeit entfalteten in den sechziger Jahren zahlreiche jüngere deutschsprachige Autoren, die sich um die literarische Monatsschrift *Neue Literatur* in Bukarest versammelt hatten. Zwei von ihnen — Dieter Schlesak, der Übersetzer von Nichita Stănescus *Elf Elegien*, und der Lyriker Oskar Pastior — leben heute in der Bundesrepublik Deutschland. Pastior hat hier seine Tätigkeit als Übersetzer rumänischer Literatur in fruchtbarer Weise fortgesetzt: 1974 und 1975 erschienen, von ihm übertragen, zwei Gedichtbände Marin Sorescus in der Lyrik-Editionsreihe des Literarischen Colloquiums Berlin, 1977 in derselben Reihe ein Band von Gedichten Petre Stoicas. Pastior zeichnet auch für die in der neuen, ambitionierten Reihe Text und Kritik publizierte erste deutsche Gesamtausgabe der Schriften von Urmuz, dem Vorläufer der absurden Prosa nicht nur in Rumänien, verantwortlich.

Seit seiner Gründung im Jahre 1969 hat der in Bukarest ansässige *Kriterion* Verlag, für die Literatur der nationalen Minderheiten zuständig,

zahlreiche deutsche Übersetzungen von Werken der rumänischen Gegenwartsliteratur veröffentlicht, einige davon auch in Kooperation mit außer-rumänischen Verlagen. Auch der Bukarester *Albatros-Verlag* und der Klausenburger *Dacia-Verlag* sind bereits mit Übersetzungen oder zweisprachigen Ausgaben rumänischer Autoren an die Öffentlichkeit getreten.

Ermutigende Ansätze in der Jüngstzeit

In den späten sechziger und in den siebziger Jahren ist eine deutliche Zunahme der Übersetzungen rumänischer Literatur in der Bundesrepublik zu verzeichnen, ein Tatbestand, der vom Zusammenwirken mehrerer Faktoren bestimmt wird:

1) Als Folge der im Jahre 1967 aufgenommenen diplomatischen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Rumänien wuchs das Interesse in der Öffentlichkeit der Bundesrepublik nicht nur für die politische Entwicklung Rumäniens, sondern auch für die Literatur und Kunst dieses Landes;

2) Die zu Beginn der sechziger Jahre angelaufene Liberalisierung der rumänischen Kulturpolitik hatte eine Neuorientierung des literarisch-künstlerischen Schaffens zur Folge: anstelle politisch-ideologischer Kriterien traten nun zunehmend ästhetische Wertvorstellungen in den Vordergrund; Schriftsteller der sogenannten „verlorenen Generation“, die jahrelang vom literarischen Leben (und noch mehr) ausgeschlossen worden waren, durften nun wieder publizieren; das nationale literarische Erbe sowie die moderne europäische Tradition durften nun wieder verstärkt in den eigenen Schaffensprozeß einbezogen werden; eine neue Generation von Schriftstellern konnte sich freier als bisher entfalten und drückte der literarischen Szene zunehmend ihren Stempel auf.

3) Die Möglichkeit zu Kooperationsabkommen zwischen bundesdeutschen und rumänischen Verlagen begann sich abzuzeichnen: im wissenschaftlichen Bereich schon weit verbreitet, sind sie auch im Feld der Belletristik zu einer erwägenswerten Alternative geworden.

4) Auch sollte man die Wirkung der verstärkten Freizügigkeit nicht unterschätzen, deren sich viele jüngere rumänische Autoren im Zuge der Liberalisierung bis 1971 erfreut haben. Persönliche Kontakte zu Verlegern, Übersetzern und Journalisten, die diese Autoren mit Hilfe von Einladungen und Stipendien anknüpfen konnten, die ihnen von zahlreichen Institutionen wie Internationales, DAAD, Institut für Auslandsbeziehungen und nicht zuletzt auch der Südosteuropa-Gesellschaft gewährt wurden, waren und sind außerordentlich wichtig. Die rumänischen Schriftsteller selbst sind sich der Tatsache sehr wohl bewußt, daß solche spontane, persönliche Kontaktaufnahmen durch keine offiziell gesteuerte Aktionen staatlicher Funktionäre zu ersetzen sind. So schrieb beispielsweise die

Dichterin und Übersetzerin Maria Banus folgendes: „Auf internationaler Ebene setzen die kulturellen und künstlerischen Verbindungen ein gut ausgebildetes System von offiziellen, organisierten Aktionen voraus, andererseits aber auch ein subtiles, fein gesponnenes Netz von persönlichen Verbindungen, Freundschaften, von Gruppenaffinitäten zwischen Künstlern, Kulturträgern, Mäzenen, Kunsthändlern, Verlegern, Kritikern usw.“ (*Secolul XX*, Nr. 8/1973.)

Im Zuge der siebziger Jahre sind mehrere Anthologien rumänischer Literatur in der Bundesrepublik veröffentlicht worden, auch wurden rumänische Autoren in internationale Anthologien (beispielsweise von Tiergeschichten, Science-fiction-stories) aufgenommen, die in deutscher Übersetzung erschienen sind. Die bedeutendste dieser rumänischen Anthologien ist zweifellos die Sammlung mit dem Titel *Die schwarze Truhe und andere rumänische Erzählungen*, 1970 im Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, veröffentlicht. (Auswahl und Redaktion: Edith Horowitz-Silbermann.) Sie enthält Prosa von George Călinescu, Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Anatol E. Baconsky, Ștefan Bănulescu, Sorin Titel, D. R. Popescu, Teodor Mazilu und Fănuș Neagu — also einen repräsentativen Querschnitt durch die rumänische Prosa der Nachkriegszeit. Der Erdmann Verlag hat 1976 auch einen weiteren verdienstvollen Band *Rumänische Gedichte: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu* mit einem Vorwort des Klausenburger Literaturhistorikers Mircea Zăciu herausgebracht. Zu nennen wären noch folgende Anthologien: *Moderne rumänische Lyrik*, Herausgeber und Übersetzer: Markus Lakebrink, Reclam Verlag 1973, und *Nachrichten aus Rumänien*, Hrsg. Heinrich Stiehler, Olms Presse Hildesheim / New York, 1976. Hinzuweisen wäre ferner auf die von Dumitru Micu und Nicolae Manolescu verfaßte Abhandlung über *Rumänische Literatur der Gegenwart*, deren deutsche Übersetzung durch den Münchener Hueber Verlag im Jahre 1968 veröffentlicht wurde.

Der Frankfurter Suhrkamp Verlag hat sich in den vergangenen fünfzehn Jahren sehr um die rumänische Prosa in deutscher Übersetzung verdient gemacht: 1965 erschien Tudor Arghezis *Kleine Prosa* (Übersetzerin: Edith Horowitz), 1971 und 1972 die beiden oben genannten Romane von Paul Goma (Übersetzung: Marie-Thérèse Kerschbaumer), sowie zwei Romane von Mircea Eliade: *Auf der Mântuleasa-Straße (Pe strada Mântuleasa)* im Jahre 1972 und *Das Mädchen Maitreyi (Maitreyi)*, 1974, beide in der Übersetzung von Edith Horowitz-Silbermann, der zur Zeit wohl besten und meistbeschäftigten Übersetzerin rumänischer Prosa in der Bundesrepublik.

Der einzige rumänische Dramenautor, dessen Werke in der Bundesrepublik verlegt wurden, ist der auch als Lyriker übersetzte Marin Sorescu: 1968 und 1970 erschienen seine Dramen *Iona* und *Der Küster (Paraclicerul)*, übersetzt von Doina Lescu, im Theaterverlag Kurt Desch,

Wien—München—Basel. Im Styria-Verlag, der ebenfalls in Österreich (Graz—Wien) und der Bundesrepublik (Köln) ansässig ist, erschien 1975 weiterhin Zaharia Stancus Roman *Wie habe ich dich geliebt* (*Ce mult te-am iubit*), ein Requiem auf den Tod seiner Mutter.

Verglichen mit der Übersetzung und Rezeption rumänischer Literatur in der Bundesrepublik Deutschland zeigt eine Analyse der über einhundert in der DDR veröffentlichten Titel übersetzter rumänischer Literatur, daß man hier früh damit begonnen hat, die Leser des eigenen Landes mit dem Schrifttum des sozialistischen Verbündeten bekanntzumachen. Dabei sind besonders die zahlreichen und oft auch qualitätvollen Übersetzungen aus der klassischen rumänischen Literatur hervorzuheben, auch wenn ihre Auswahl natürlich genau die offizielle rumänische Haltung dem eigenen literarischen Erbe gegenüber widerspiegelt. Doch die Bilanz ist hier beeindruckend. Übersetzt wurden: Vasile Alecsandri (ein Titel), Ion Luca Caragiale (acht Titel), Ion Creangă (vier Titel), Mihai Eminescu (zwei Gedichtsammlungen, aber keine Prosa), Nicolae Filimon (ein Titel). In den sechziger Jahren wurden zudem Werke der rumänischen Literatur aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen übersetzt: Liviu Rebreanu (vier Titel), Cezar Petrescu (ein Titel), Ion Marin Sadoveanu (ein Titel), Gala Galaction (ein Titel), Panait Istrati (zwei Titel), Mihail Sebastian, Radu Tudoran, Erwin Wittstock und bemerkenswerterweise auch Hortensia Papadat-Bengescu. Der beliebteste und meistübersetzte rumänische Autor dürfte wohl George Călinescu sein: sein Roman *Rätsel um Otilie* (*Enigma Otiliei*) erlebte vier Auflagen, außerdem wurden auch seine Romane *Schicksal einer Lebedame* (*Scrinul negru*) und *Rendezvous und Audienzen* (*Bietul Ioanide*) in der DDR publiziert. Der Romancier Mihail Sadoveanu ist mit fünfzehn Titeln vertreten, angefangen mit seinem realistisch-sozialistischen Musterroman *Die Heimkehr Mitrea Cocors* bis zu historischen Romanen und zeitkritischen Erzählungen.

Keineswegs so gut wie um die Prosa ist es in der DDR um die Übersetzung der Lyrik aus der Zwischenkriegszeit bestellt, die erst in den sechziger Jahren in Rumänien wieder veröffentlicht wurde. Zwar gibt es eine von Heinz Kahlau übersetzte Auswahl von Gedichten Tudor Arghezis, aber keine Übersetzungen der Gedichte Lucian Blagas, George Bacovias und Ion Barbus.

Die rumänische Prosa der Nachkriegszeit wird in der DDR-Auswahl vorwiegend von den Vertretern der offiziell geförderten, realistisch-sozialistischen Tendenz repräsentiert: die Liste der meist in hohe Funktionärsstellungen aufgerückten Autoren reicht von Mihai Beniuc und Al. I. Ghilia bis zu Aurel Mihale und Francisc Munteanu. Erwähnung verdienen lediglich die Übersetzungen von Eugen Barbus Roman *Die Teufelsgrube* (*Groapa*), Marin Predas *Schatten über der Ebene* (*Moromeții*) und Alexan-

dru Ivasiucs *Im Vorhof der Hölle (Vestibul)*, 1972 in Zusammenarbeit mit dem Bukarester Kriterion-Verlag publiziert.

Im Zeitraum zwischen 1945 und 1972 wurden in der DDR elf Anthologien rumänischer Literatur veröffentlicht, zwei davon verdienen besonders hervorgehoben zu werden, weil sie auch für den bundesdeutschen Leser von Interesse sein könnten: *Der Tod einer Möwe*, 1963 im Ostberliner Buchverlag der Morgen erschienen, enthält eine hervorragende Auswahl rumänischer Prosa der Zwischenkriegszeit, darunter Erzählungen von Mateiu I. Caragiale, Ion Agârbiceanu, Camil Petrescu, Pavel Dan u. a., sowie *Erkundungen*, 1969 im Ostberliner Verlag Volk und Welt veröffentlicht, enthält Prosa vieler bedeutender jüngerer Autoren aus Rumänien, darunter Ștefan Bănulescu, George Bălăiță, Fănuș Neagu, D.R. Popescu, Ion Băieșu, Nicolae Breban, Iulian Neacșu.

Verstärkte Bukarester Bemühungen

Seit 1971 ist eine Neuordnung und Intensivierung der rumänischen Kulturarbeit im Ausland zu beobachten. Wie Dumitru Trancă, der Leiter der Kultur- und Presseabteilung im rumänischen Außenministerium, in einem Gespräch mit der Zeitschrift *Luceafărul* (Nr. 1, 1. 1. 1977) erklärte, will man in Zukunft verstärkt Profile und Strukturen ausländischer Verlage studieren, um die Verbreitung der rumänischen Literatur speziell im Westen zu erleichtern. Zu diesem Zweck erwägt man in Rumänien folgende Maßnahmen:

1) Gewährleistung einer besseren Information über Fragen der rumänischen Literatur für ausländische Interessenten, Herstellung eines besseren und intensiveren Kontakts zu ausländischen Medien;

2) Schaffung eines Istituts für ausländische Kulturbeziehungen — angekündigt auf dem Kulturkongreß vom Juni 1976;

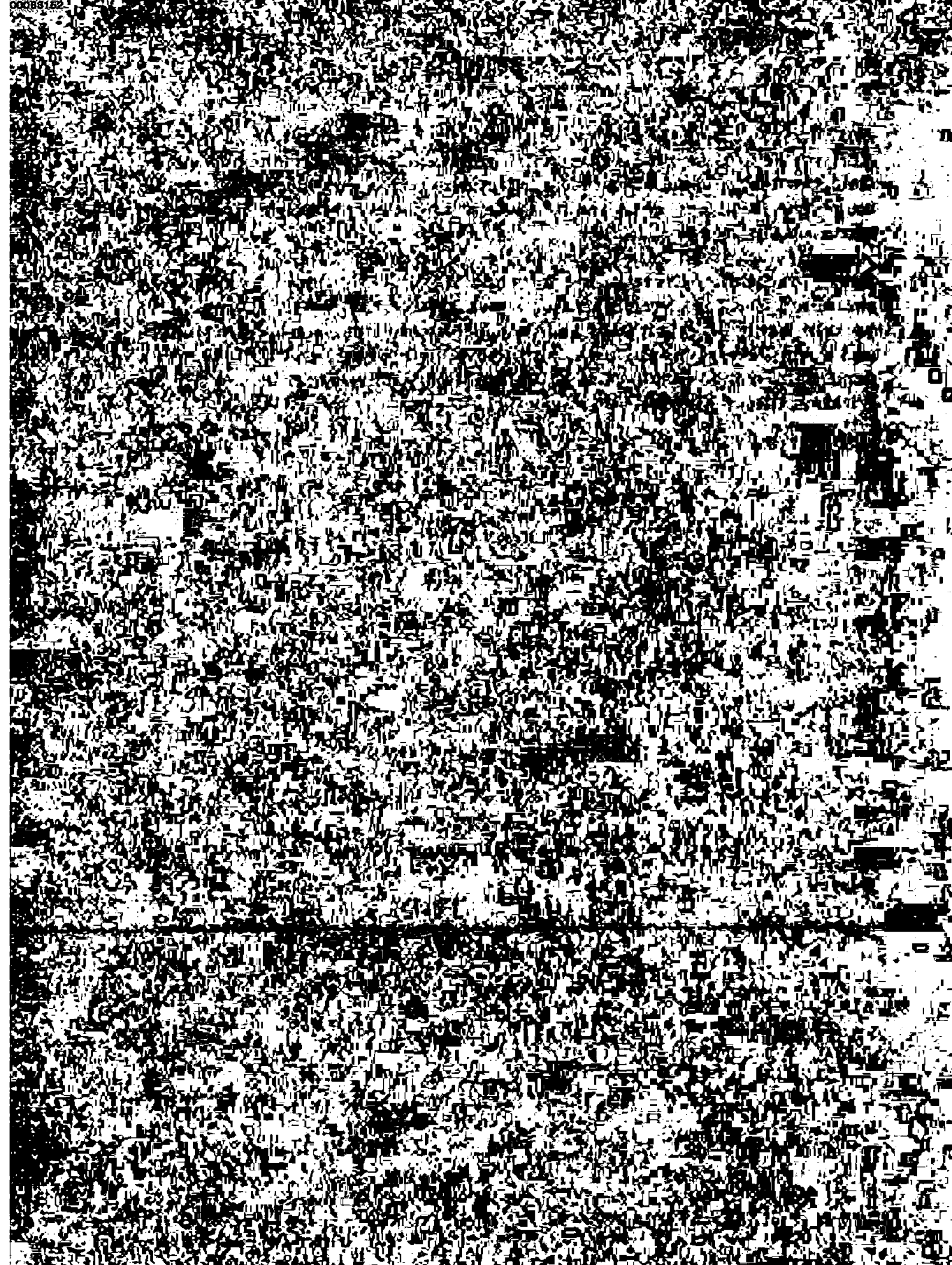
3) Eröffnung einer rumänischen Bibliothek in München nach dem Muster der bereits bestehenden Bibliotheken in Rom und New York — seit Jahren geplant, beim jüngsten Besuch des Bundeskanzlers Helmut Schmidt in Rumänien beschlossen;

4) verstärkte Förderung und bessere Ausbildung von im Ausland beheimateten Übersetzern rumänischer Literatur.

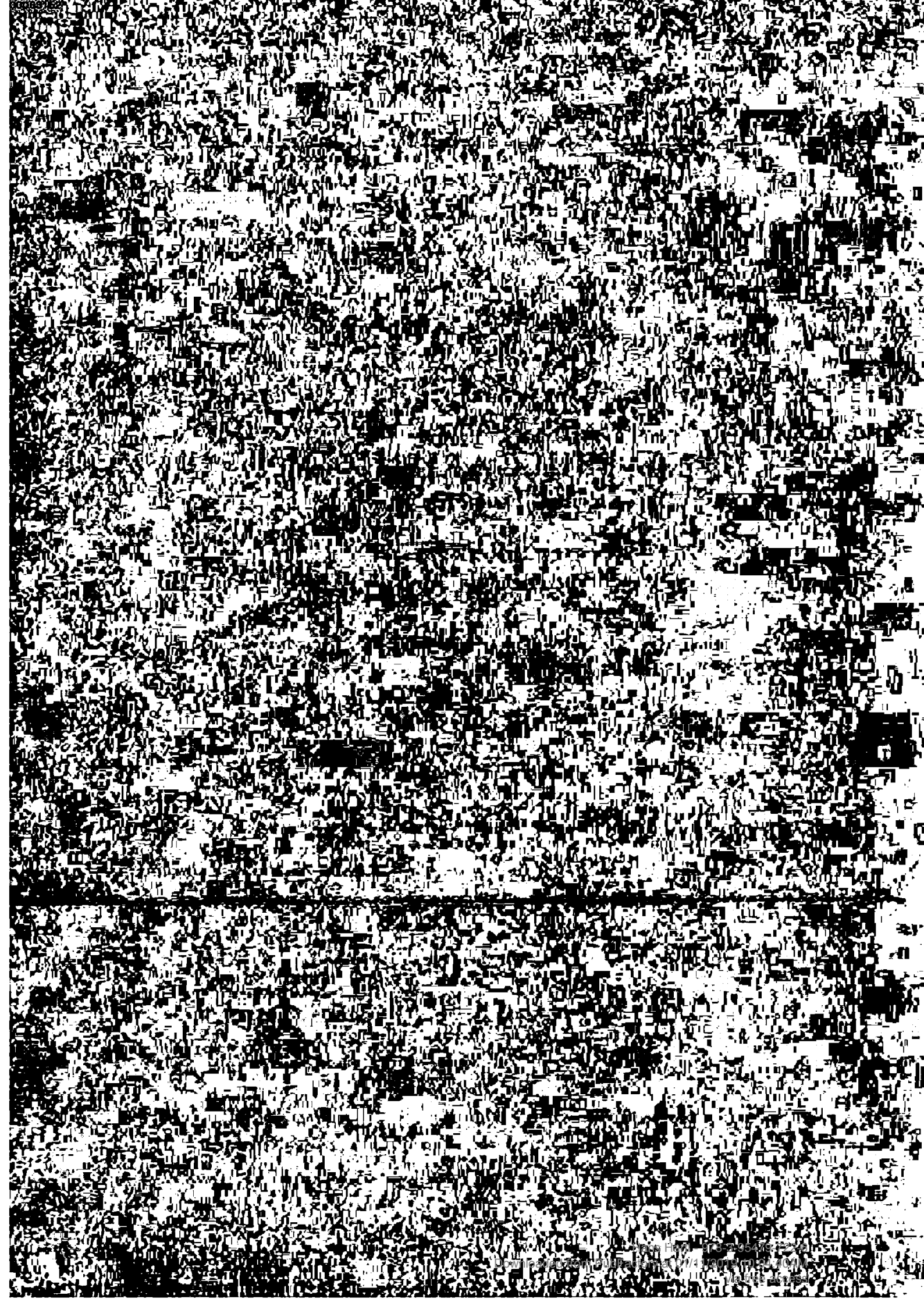
In den Literaturzeitschriften der in Rumänien lebenden nationalen Minderheiten (*Neue Literatur, A Hét, Utunk, Novii Jivot*) wurde in den letzten Jahren den Übersetzungen aus dem Rumänischen ein immer größerer Raum eingeräumt. Zudem wurden im Jahre 1973 zwei französischsprachige Zeitschriften ins Leben gerufen, die im Hinblick auf die Anknüpfung von Kontakten mit Literaturkritikern und Literaturwissenschaftlern (Komparatisten) konzipiert wurden: *Cahiers roumains d'études littéraires* und *Synthesis*.

Ganz allgemein gesagt wollen die rumänischen Kulturpolitiker im Ausland neue Leserkreise über neue, zeitgemäße Übersetzungen in neuen Gebieten erschließen. Zwar ist die Devise „Weg vom Europozentrismus“ ausgegeben worden, doch spielt Westeuropa im rumänischen Kalkül immer noch eine zentrale Rolle.

Im Hinblick auf eine optimale Rezeption jeder Literatur außerhalb ihrer sprachlichen Grenzen hat folgende Maxime Gültigkeit: je spontaner sich eine Literatur, ihren eigenen inneren Gesetzmäßigkeiten folgend, entwickeln kann, je enger sich spontane Kontakte zwischen Schriftstellern und ihren Verlegern im Ausland entwickeln können, je höher die Qualität der Übersetzungen ist — um so nachhaltiger und weitreichender ist die Wirkung dieser Literatur im Ausland.



BULGARIEN



GEORGI MARKOV (Sofia)

Die bulgarische Literatur seit 1944

Grundzüge und Tendenzen

Wir sprechen über die zeitgenössische bulgarische Literatur und verstehen die Literatur seit dem historischen Jahr 1944, als sich das bulgarische Volk vom Faschismus und Kapitalismus befreite. Dieses historische Ereignis veränderte radikal nicht nur das politische und soziale Leben in Bulgarien, es brachte auch qualitativ neue Elemente in die schöngeistige Literatur.

Die bulgarische Literatur ist eine der ältesten europäischen Literaturen. Sie führt ihren Anfang auf die Mitte des 9. Jahrhunderts zurück, als die Gebrüder Kyrill und Method das slawische Alphabet schufen und zum ersten Mal kirchlich-religiöse Bücher ins Slawische übersetzten. Ihre Schüler (Kliment Ochridski, Naum, Gorazd) verbreiteten in Bulgarien das neue Schrifttum, übersetzten und schrieben originelle Werke und legten den Grundstein für ein aufblühendes Buchwesen, das sogenannte „goldene Jahrhundert der bulgarischen Literatur“. Seine Vertreter wurden so namhafte Autoren wie Konstantin Preslavski, Tschernorizetz Hrabar, Joan Exarch, und später Theodossij Tarnovski und Patriarch Evtimij. Diese Schriftsteller des Mittelalters prägten den Aufstieg des Geistes, große menschliche und volkstümliche Ideen; in den Werken der späteren unter ihnen wurde bereits der Geist der Renaissance erkennbar, ehe er sich in Westeuropa durchsetzte.

Tragische Umstände setzten diesem glänzenden Anfang ein Ende. In seiner eintausenddreihundertjährigen Existenz geriet das bulgarische Volk unter das lange und schwere Joch zunächst der Herrschaft von Byzanz — insgesamt 200 Jahre — und unter die Herrschaft der osmanischen Türkei — ganze 500 Jahre lang. Die Fremdherrschaften unterbanden die Weiterentwicklung der bulgarischen Literatur. Unabhängig von den großen nationalen und sozialen Schwierigkeiten wurde das geistige Leben nicht assimiliert, es behauptete seine nationale Eigentümlichkeit und Selbstbestimmung.

Die Kämpfe des bulgarischen Volkes um seine nationale Befreiung vom Osmanenjoch im 19. Jahrhundert führten zur stürmischen Wiedergeburt der bulgarischen Literatur, da die Schriftsteller jener Zeit auch die aktiv-

sten Kämpfer der Gesellschaft und die Führer der nationalen Befreiungsbewegung waren. Umgekehrt waren alle Gesellschafts- und Geisteskämpfer auch Schriftsteller, denn sie wollten mittels der Literatur auf das Bewußtsein des Volkes einwirken, es für seinen geistigen und politischen Kampf mobilisieren. Zu dieser Zeit entstanden die bedeutenden gesellschaftlichen und literarischen Werke solcher Größen wie Christo Botev, Ljuben Karavolov, Petko Slavejkov und Vassil Drumev, deren Schaffen zum „goldenen Fond“ der bulgarischen künstlerischen Kultur gehört.

Nach der Befreiung vom Osmanenjoch 1878 boten sich den bulgarischen Schriftstellern breite Möglichkeiten für eine schöpferische Offenbarung. In kurzer Frist wurde eine reiche und vielfältige Literatur geschaffen, die es mit einer jeden der damaligen europäischen Literaturen aufnehmen könnte. Schriftsteller wie Ivan Vazov, Zachari Stojanov, Aleko Konstantinov, Pentscho Slavejkov, Pejo Javorov, Elin Pelin, Dimtscho Debeljanov, Jordan Jovov, Christo Smirnenski, Geo Milev, Elissaveta Bagrjana, Georgi Karaslavov, Nikola Vapzarov schufen Werke, die nicht nur Bulgariens Stolz sind, sondern auch auf dem Niveau der besten europäischen Literaturen rangieren.

Ich erinnere flüchtig an diese Geschichte der bulgarischen Literatur, um aufzuzeigen, daß die zeitgenössische bulgarische Literatur auf eine reiche schöpferische Erfahrung gründet, daß sie über große Vorbilder verfügt, die ihr hohe Kriterien und nationales Selbstvertrauen vermitteln, daß sie einer jahrhundertealten Tradition folgt. Dies beeinflußt zweifelsohne die zeitgenössische bulgarische Literatur, und würde man das nicht berücksichtigen, dann wäre auch ein volles Verständnis nicht möglich.

Zwei bestimmende Hauptfaktoren

Zwei Hauptfaktoren bestimmen das Antlitz der zeitgenössischen bulgarischen Literatur:

Einerseits die klare und feste Tradition, der sie folgt. In ihrer jahrhundertealten Entwicklung wurde sie, trotz Grausamkeiten und historischer Einwirkungen, trotz diverser gesellschaftlicher, ideologischer und geistiger Bedingungen, stets durch einen ausgeprägten Demokratismus und Humanismus sowie durch soziale Engagiertheit und Realismus gekennzeichnet. Mystizismus und Elitarismus sind ihr im Grunde stets fremd geblieben.

Andererseits sind es die radikalen Veränderungen in der neuen bulgarischen Gesellschaft, die den Weg der sozialistischen Entwicklung beschritten und die Prinzipien des revolutionären Humanismus und Demokratismus zu ihren Hauptprinzipien erhoben hat.

Der erste Charakterzug der bulgarischen Literatur nach 1944 war der Zusammenschluß unserer Schriftsteller um eine gemeinsame ideologische

und ästhetische Plattform. Schriftsteller verschiedener ideologischer und künstlerischer Auffassungen, manche von ihnen — widersprüchlich in ihrem Schaffen und beeinflußt von der bürgerlichen Ideologie — ließen sich von der gemeinsamen sozialistischen Idee zusammenschließen, akzeptierten aufrichtig und ehrlich die Volksrevolution und begannen im neuen Geiste schöpferisch zu wirken. Sie werden von den gesellschaftlichen Veränderungen inspiriert, sie leben mit der Stimmung der Massen, mit der Psychologie des Kollektivismus, und dort, wo früher mehr oder weniger individualistische und apolitische Tendenzen zu verspüren waren, wurden diese bald überwunden. Die alten revolutionären Schriftsteller, die mit dem Proletariat verbunden sind, akzeptieren als eigene Sache die neuen Ziele der Kunst. Der Geist des Kollektivismus, des gesellschaftlichen Engagements, der bewußten Verbindung mit dem Volke wird zum grundbestimmenden Merkmal in den Werken der überwiegenden Mehrheit der Schriftsteller. Demokratismus und Humanismus, die schon ein Charakterzug der Literatur von früher waren, werden nicht nur zur führenden Linie, sondern sind allumfassend für die gesamte Nationalliteratur.

In diesem Sinne ist die Tradition der Vergangenheit nicht einfach fortgesetzt worden, vielmehr wurde sie — unter den neuen günstigen Bedingungen — zu ihrer logischen Vollendung, zum vollen und umfassenden Sieg geführt. Das Gesamtstreben nach Demokratismus, Humanismus und Realismus umfaßt Schriftsteller aller Generationen und verschiedenster künstlerischer Richtungen. Wir entdecken es bei so bewährten Schriftsteller wie Wesselin Hantschev, Valeri Petrov, Alexander Gerov, Bogomil Dimov, die in der Vergangenheit der Revolutionsbewegung fern standen. Dieses Gesamtstreben ist ferner bei den antifaschistischen Schriftstellern und Kommunisten wie Christo Radewski, Mladen Issaev, Georgi Karaslavov, Orlin Vassilev, Kamen Zidarov, Pavel Veshinov, Kamen Kaltschev, Andrej Guljaschki festzustellen. Das Schaffen der damals jungen Schriftsteller wie Wesselin Hantschov, Valeri Petrov, Alexander Gerov, Bogomil Rainov, Radoj Ralin, Boshidar Boshilov, die auch vor der Revolution dem Geist des Rebellen huldigten, ist jetzt beflügelt und vollkommen mit dem neuen Geist identisch.

Dem bisher Gesagten müßte noch eine ergänzende Erläuterung hinzugefügt werden. Der Demokratismus und Realismus, die das bestimmende Merkmal der Literatur nach 1944 sind, sind keine mechanische Fortsetzung der literarischen Linie der Vergangenheit. Sie sind von einem qualitativ neuen ideologischen Lebens- und ästhetischen Inhalt erfüllt. Sie sind bereits mit klaren Revolutionsideen verbunden, die das Leben im sozialistischen Sinne umgestalten wollen.

Die neuen Ideen in der Literatur veränderten auch den Typus der Literatur, ihre künstlerische Methode, das Herangehen an die Wirklichkeit und die Aufgaben der Kunst. Hauptaufgabe ist, getreu und tief in die ob-

jektive Wirklichkeit zu gehen, sie widerzuspiegeln und dies vorwiegend in ihren sozialen Dimensionen. Das Ziel ist — mittels der Wahrheit und über soziale Vorgänge — auf das Bewußtsein der Menschen einzuwirken, ihre Energie für die Umgestaltung der Gesellschaft einzuspannen. Hauptobjekt der künstlerischen Aussage wird der Mensch aus dem Volk, in erster Linie der Mensch, der gegen das Reaktionäre im Leben kämpft, der die Werte für die Gesellschaft schafft. Hauptheld der Literatur, besonders in der ersten Dekade nach 1944, ist die aktive und zielstrebende Persönlichkeit mit hohen moralischen Eigenschaften und einem klaren gesellschaftlichen Bewußtsein. Diese Persönlichkeit birgt in sich die Volksideale, und dies nicht nur, weil sie selbst in den meisten Fällen demokratischen Schichten entstammt, sondern weil sie vor allem von der revolutionären Idee inspiriert ist. Das Sein des Volkes, sein Schicksal, die Träume und Kämpfe der Volksmassen nehmen eine zentrale Stellung in der künstlerischen Gestaltung ein. In der Tat, in einzelnen Literaturwerken werden Helden verschiedener sozialer Schichten mit unterschiedlichem Lebenslauf, Psychologie und Erziehung gezeigt; die Sujets gehören verschiedenen historischen Zeiten an. Das Gemeinsame ist, daß die Schriftsteller bestrebt sind, diese verschiedenen Helden stets in ihrem Verhältnis zum Dasein des Volkes, in der Rolle, die sie im gesellschaftlichen Leben spielen, zu zeigen. Dies bezieht sich sowohl auf Helden, die positive Eigenschaften und Ideale aufweisen, als auch auf solche, die Träger negativer gesellschaftlicher und Charakterzüge sind. Sie alle werden durch ein Prisma gesehen: durch das Prisma des demokratischen und realistischen Sehens.

Die Bedingungen selbst, unter denen die gesellschaftliche Energie auf den Bau eines neuen Lebens, das sich gründlich vom vorherigen unterscheidet, gerichtet ist, bieten der schöngeistigen Literatur neue Helden, neue Themen, Sujets und Probleme an. Die zeitgenössische bulgarische Literatur setzt ihre Kraft ein, diese neuen Helden, Themen und Probleme künstlerisch vollwertig darzustellen, und zwar von klaren ideologischen und ästhetischen Positionen aus. Deswegen unterscheidet sie sich wesentlich nicht nur von der bulgarischen Literatur der Vergangenheit, sondern auch von der zeitgenössischen Literatur der bürgerlichen Länder, die ihre spezifischen Probleme haben. In diesem Sinne können wir sagen, daß die bulgarische Literatur, wie auch die Literatur der anderen sozialistischen Länder, der Menschheit eine neue Welt offenbart, eine unbekannt Welt, einen neuen Typus von Helden, ein neues sozialistisches Selbstvertrauen, ein neues Herangehen an das Leben. In dieser Beziehung hat sie vorher keine Erfahrung gehabt, sie mußte selbst Wege und Lösungen suchen, Schwierigkeiten überwinden, neue Lösungen alter ästhetischer Probleme entdecken.

Unabhängig von den erwähnten Schwierigkeiten, denen die zeitgenössische Literatur bei der künstlerischen Meisterung neuer Helden, Themen

und Konflikten begegnet, hat sie in ihrer verhältnismäßig kurzen Entwicklung ohne Zweifel Erfolge erreicht, die wir auch dem ausländischen Leser vorstellen können.

Etappen der Entwicklung

Es wäre falsch, würden wir uns die bulgarische Literatur der letzten drei Jahrzehnte in einem abgekühlten und statischen Zustand, in einem geschlossenen und reglementierten Themenkreis mit dazugehörigen Helden und Problemen vorstellen. In dieser Periode hat sie sich dynamisch und vorwärtsschreitend entwickelt, indem sie ihre Thematik und Problematik wie auch den künstlerischen Aufbau der Gestalten veränderte. Diese künstlerische Entwicklung hat sich immer in Richtung auf eine breite Erfassung des menschlichen Seins, auf ein tieferes Eindringen in die Psychologie und Ideologie der Persönlichkeit, auf einen größeren Reichtum der Ausdrucksmittel hinbewegt.

Wir können von einigen mächtigen Wellen sprechen, von einzelnen Etappen der neuesten bulgarischen Literatur und ihrer Formen.

Die ersten fünf oder sechs Jahre unmittelbar nach 1944 waren gekennzeichnet von einem betonten Interesse für den antifaschistischen Kampf und für die neuen Erscheinungen im Leben. Es wurden der Heroismus der Kämpfer gegen Faschismus besungen, die Heldentaten der Gefallenen im grausamen Klassenkampf. Es war eine Literatur voll Kühnheit, Begeisterung und starken Gefühlen. Es wurden Helden der Partisanen- und Widerstandsbewegung geschildert, komplizierte menschliche Beziehungen in einer schwierigen Zeit, in der die moralischen Prinzipien der menschlichen Persönlichkeit kategorisch geprüft worden waren. Es überwiegen die schwarz-weißen Töne; die psychologische Analyse war in einem gewissen Grade einseitig, doch dafür mit klarem und hohem sozialen Pathos erfüllt. Aus der großen Fülle jener literarischen Werke, die nicht alle das notwendige künstlerische Niveau besitzen, können wir einige nennen, die dauerhafte Spuren hinterließen. Da wären vor allem die Verse Nikola Waptzarovs, der 1942 von den Faschisten erschossen wurde, des Partisanen und Dichters Wesselin Andreev *Partisanenlieder*, Orlin Wassilevs Drama *Alarm*, die Dichtungen *Das Feuer* von Mladen Issaev, die Novellen von Pavel Weshinov *Auf dem Felde* und von Emilijan Stanev *Am stillen Abend*. Es ist eine vor allem spontane Literatur, unmittelbar und mit starker emotioneller Wirkung, voll Freude über den Sieg, voll Begeisterung über die Freiheit und den Glauben an die Zukunft. Ganz natürlich erreichte diese Literatur anfangs ihre bedeutendsten Erfolge in den kleinen Literaturformen, in der Lyrik, der Erzählung und der Novelle.

Die bulgarischen Schriftsteller reiften aber bald für eine breitere, epische und gesamte Versinnbildlichung der Ereignisse, für eine tiefere Ana-

lyse der menschlichen Psychologie in den sozialen Verhältnissen heran. Sie begannen tiefer in die komplizierte und dialektische Natur der Persönlichkeit einzudringen, und all dies führte sie zu den größeren epischen Formen. Anfang der fünfziger Jahre kam die Welle des Romans. Es wurden bedeutende Werke geschaffen: die Romane *Tabak* von Dimiter Dimov, *Der eiserne Leuchter* und *Die Glocken von Prespa* von Dimiter Talev, und etwas später *Iwan Kondarev* von Emilijan Stanev, sowie *Gewöhnliche Menschen* von Georgi Karaslavov. Wenn wir die Sujet-Quellen dieser Romane beachten, stellen wir fest, daß sie wichtige Momente des Schicksals des bulgarischen Volkes während der letzten 100 Jahre behandeln. Talevs Romane widerspiegeln die nationalen Befreiungskämpfe gegen die Türken, die von Georgi Karaslavov die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, Emilijan Stanevs Roman die Ereignisse vor und während des antifaschistischen Aufstandes in Bulgarien im Jahre 1923, Dimovs Roman das Leben der bulgarischen Gesellschaft während des Zweiten Weltkrieges. Die sozialen, politischen, ideologischen und geistigen Vorgänge werden in ihrer Mannigfaltigkeit, Fülle und Kompliziertheit geschildert, tragisch und heldenhaft werden die unterschiedlichsten sozialen Schichten und ideologischen Tendenzen, die verschiedensten menschlichen Schicksale gezeigt. Besonders wichtig ist die Tiefe der soziologischen und psychologischen Analyse, die Klarheit der Weltanschauung — bestimmend für den einzelnen Menschen und für die gesellschaftlichen Beziehungen, was eigentlich das hohe künstlerische Niveau dieser Werke ausmacht.

Wandlungen nach 1956

Nach der Überwindung mancher dogmatischer Vorstellungen, d. h. nach 1956, kam eine neue Welle in der bulgarischen Literatur, die sämtliche Genres der Literatur erfaßte, sich aber vor allem und am stärksten in der Lyrik abzeichnete, Charakteristisch für sie ist das Hervorheben des schöpferischen „Ich“, der Freimut und die Aufrichtigkeit, das Element der Beichte bei Schilderung subjektiver Erlebnisse, das verwegene Selbstvertrauen der Persönlichkeit, die mit den neuen Problemen lebt. Es werden kühne, scharfe und herangereifte Fragen gestellt, es wird die Einschätzung der moralischen Prinzipien des gegenwärtigen Menschen geprüft. Die Subjektivität der Autorenpersönlichkeit rückt in den Vordergrund — eine Subjektivität nicht allein im Sinne des eigenen schöpferischen Verhaltens zu den Erscheinungen des Lebens. Die Themen und Probleme werden um einen psychologischen und moralischen Inhalt bereichert, das Interesse der Künstler richtet sich auf die mehrseitigen Erscheinungen der menschlichen Persönlichkeit: von ihrem gesellschaftlichen Engagement bis zur Betrachtung der Schönheit der Natur, von der Prüfung der moralischen Kostbarkeiten bis zur Begeisterung über die erneuerte Heimat, von der

Unruhe, hervorgerufen durch dramatische Ereignisse in der Welt, bis zu den intimen Gefühlen der Liebe. Bewährte Schriftsteller und junge Dichter sprechen laut von den Freuden, aber auch von Unbefriedigung. Die schöpferische Energie äußert sich mit voller Kraft. Das ist eine Literatur der Offenbarungen, der kühnen poetischen Visionen und der aufrichtigen Freude. Ältere Dichter wie Nikola Furnadshiev, Elisaveta Bagrjana, Dora Gabe, Dimiter Panteleev erleben eine neue schöpferische Jugend und schaffen Gedichte, die sich unter das Beste der bulgarischen Literatur einreihen. Dichter wie Wesselin Hantshev, Waleri Petrov, Boshidar Boshilov, Penju Penev, Pavel Matev, Georgi Dshagarov, Ljubomir Levtshev, Wladimir Bashev, Damjan Damjanov schaffen Dichtungen voller Dramatik, Verwegenheit, Lebensliebe und bürgerlichem Engagement.

In jener Etappe verstärkte sich auch der kritische Trend in der bulgarischen Literatur. Es ist bekannt, daß jede Gesellschaft ihre eigenen inneren Widersprüche entwickelt und daß sie nicht vorwärtsschreiten kann, ohne ihre negativen Seiten zu überwinden. Die Literatur ist verpflichtet, auch die negativen Erscheinungen im Leben zu schildern, um zu helfen, sich von den hemmenden Kräften zu befreien. Die Aufmerksamkeit der bulgarischen Schriftsteller richtet sich auf solche negative Erscheinungen im Leben, in der Moral und der Psychologie, die den humanen Idealen der neuen Gesellschaft widersprechen. Der Kritizismus wird auch in der Lyrik, in der Prosa und im Drama spürbar; er findet vor allem und am stärksten in der Prosa Ausdruck, da diese wegen ihres objektiven Charakters die Erscheinungen in ihrer vielseitigen Offenbarung umfaßt. Veröffentlicht werden die Erzählungen *Der Junge mit der Geige* und *Hauch von Mandeln* von Pavel Veshinov, *Wege nach irgendwo* von Bogomil Rainov, *Zwei in der neuen Stadt* von Kamen Kaltshev, *Das goldene Vlies* von Andrej Guljaschki, Georgi Dshagarovs Drama *Der Staatsanwalt*, *Stammbaum* von Pavel Matev u. a.

Die Welle nach 1956, die eine schöpferische Erneuerung darstellt, kam zuerst und mit größter Stärke in der Lyrik zum Vorschein. Sie betraf aber auch Prosa und Drama. Und indem sich die Lyrik anscheinend erschöpfte und zu wiederholen begann, erweiterte die Belletristik, insbesondere in den kürzeren Formen, ihr Terrain und gelang die Entdeckung neuer Helden, Themen und Genreslösungen. Man könnte sagen, daß die Mitte der sechziger Jahre die Zeit des Aufblühens der Erzählung und der Novelle ist. Hier findet man die ausgeprägtesten, bedeutendsten und meisten Erregungenschaften jenes Zeitraums. Außer der erwähnten Sammelausgaben von P. Weshinov müßten noch die *Sofioter Erzählungen* von Kamen Kaltshev, die *Wilde Erzählungen* von Nikolai Haitov, *Bevor ich zur Welt kam und nachher*, *Verwirrte Notizen* von Ivailo Petrov, die Erzählungen und Novellen von Jordan Raditschkov, Gentscho Stoev, Georgi Mischev und Dontscho Zontschev genannt werden.

Es ist interessant, daß die bedeutendsten künstlerischen Aussagen von Nikolai Haitov, Jordan Raditschkov, Ivailo Petrov, Dimiter Walev die bulgarische Literatur hauptsächlich in Richtung auf die Aufdeckung der volkstümlichen Züge des Bulgaren, des Standhaften im nationalen Dasein und im Charakter bereichert haben. Sie alle nehmen ihre Sujets und Helden aus einem vergangenen Dasein, das mit einer bestimmten geographischen Region verbunden ist. In diesem vergangenen Dasein haben sich eine Anzahl konservative Züge erhalten, weil es mit einer beschränkten und in sozialer Hinsicht rückständigen Gesellschaft verbunden ist, in der neuen Gesellschaft aber kommen Eigenschaften und moralische Prinzipien der Menschlichkeit, Gemeinsamkeit und Achtung zum Vorschein. Die Trennung vom Konservativen und die Bestätigung der gesunden moralischen Prinzipien sind das Hauptproblem in *Wilden Erzählungen* von Nikolai Haitov, als auch im *Letzten Sommer* von Jordan Raditschkov und *Bevor ich zur Welt kam und nachher* von Ivailo Petrov. Die Widersprüchlichkeit des Menschlichen und des Lebens bestimmt das ungleiche dialektische Herangehen der Autoren an ihr Thema. Einerseits verspüren wir Sympathie für die patriarchalische Vergangenheit und für die reinen menschlichen Beziehungen, andererseits Ironie für diese Vergangenheit und Spott für ihre Rückständigkeit und Beschränktheit. Nostalgie und nüchterner Realismus mischen sich ständig.

Das Interesse für das nationale Dasein des Volkes bestimmt auch die stürmische Entwicklung der historischen Prosa. In diesem Zeitraum werden zahlreiche künstlerische Werke mit Sujets aus der weitentfernten oder nahen Vergangenheit geschaffen. Unter den Werken mit literarischer Qualität, aber immer noch nicht mit der Qualität der künstlerisch-historischen Literatur, könnten viele Werke genannt werden, die ohne Zweifel ein Erfolg für die zeitgenössische bulgarische Literatur sind. Es sind vorwiegend Romane, und die besten für diese Periode sind *Der Preis des Goldes* von Gentscho Stoev, *Zeit der Trennung* von Anton Dontschev, *Für die Freiheit* von Stefan Ditschev, *Der Fall James* von Vera Mutaftschieva. Obgleich sie verschiedene Epochen unserer nationalen Geschichte widerspiegeln, sind sie dennoch alle in dem gemeinsamen Streben vereint, das nationale Schicksal vom gegenwärtigen und objektiv-materialistischen Standpunkt aus zu bewerten und einzuschätzen, die Einseitigkeit der Interpretation von Ereignissen und Menschen zu überwinden. Darin wird der Wunsch nach einer modernen Behandlung der Geschichte, nach originellen geschichtlichen Konzeptionen, nach psychologischer Tiefe ersichtlich. Der historische Stoff ist mit einer aktuellen ethischen Problematik verbunden.

In den letzten drei Jahrzehnten hat die bulgarische Literatur einen fruchtbaren Weg zurückgelegt, große Erfahrung gesammelt, bedeutende künstlerische Schätze geschaffen. Sie erweitert ständig ihr Terrain, ent-

deckt neue Seiten der vergangenen und gegenwärtigen Wirklichkeit, sie lernt den Menschen allseitig kennen, vervielfältigt ihre künstlerischen Mittel.

Welche Charakterzüge der bulgarischen Literatur im gegenwärtigen Augenblick sollten genannt werden?

Man müßte die große Mannigfaltigkeit der Thematik, Problematik und Sujets nennen. Es werden künstlerische und historische Werke geschaffen, die wichtige Momente des nationalen Daseins und der Philosophie des Bulgaren, wichtige nationale und gesamt menschliche Probleme aufdecken. Man beschreibt das Suchen des menschlichen Geistes, es wird der Beitrag des bulgarischen Genies zur europäischen Entwicklung aufgezeigt. Diese Werke, die vom patriotischen Pathos durchdrungen sind, sind frei von engherzigem Nationalismus und Chauvinismus. Sie zeigen die historische Vergangenheit vom Standpunkt der nüchternen Einschätzung aus und suchen darin das Dauerhafte, die Lehre, die objektiven Kostbarkeiten. In dieser Beziehung wären die Romane von Emilijan Stanev *Legende von Sibirien — dem Fürst von Preslav* und *Antichrist* ein Beispiel. Der große zeitgenössische bulgarische Schriftsteller führt uns in die dramatische Epoche des Bogomilentums, eine sozial-religiöse Bewegung des Mittelalters, die die Unzufriedenheit mit der vorhandenen Ordnung zum Ausdruck bringt und nach neuen Lösungen der großen Fragen über Herkunft und Sinn des menschlichen Daseins sucht. Es wäre zu erwähnen, daß das Bogomilentum eine reformatorische oppositionelle Bewegung war, die einen starken Einfluß auf die bulgarische Geschichte ausgeübt hat und mit ihren Lehren auch in Länder wie Frankreich und Italien hineinwirkte.

Die künstlerische Mannigfaltigkeit der bulgarischen Literatur von heute ist mit noch größerer Kraft in jenen Werken zu spüren, die der zeitgenössischen bulgarischen Wirklichkeit zugewandt sind. Es ist eine Wirklichkeit mit qualitativ neuen und unterschiedlichen Zügen. Die Schriftsteller konzentrieren ihre schöpferische Energie darauf, die Vielseitigkeit der Probleme, Helden und gegenseitigen Beziehungen, der Psychologie und Moral aufzudecken. In der letzten Zeit sind Werke erschienen, die wichtige und interessante Probleme des neuen Menschen, seiner moralischen Züge, die Konflikte in seinem Dasein behandeln. Unter den zahlreichen Werken in der Belletristik ragen folgende hervor: *Sieben Tage eines Lebens* von Andrej Guljaschki, *Verwirrte Aufzeichnungen* von Ivajlo Petrov, *Alle und keiner* von Jordan Raditschkov, *Wege nach nirgendwo* von Bogomil Rainov, *Der Zyklop* von Gentscho Stoev, *Der Fluß* von Diko Futschedshiev, *Die Niederung* von Vassil Popov, *Die Barriere* von Pavel Veshinov, *Die Früchte der Reife* von Dimiter Valev, *Die Welt am Abend, die Welt am Morgen* von Atanas Nakovski u. a. In der Dichtung wären folgende Namen zu nennen: Ljubomir Levtshev, Pavel Matev, Slav Christov Kara-slavov, Blaga Dimitrova, Andrej Germanov, Peter Karaangov, Dimiter

Stefanov, im Drama die Schauspiele von Dragomir Aseenov, Georgi Dshagarov, Koljo Georgiev, Nikola Russev und andere. In allen diesen Werken widerspiegelt sich das Leben der zeitgenössischen bulgarischen Gesellschaft mit ihren verschiedenen Aspekten, mit ihren gesellschaftlichen und sozialen Offenbarungen, mit den moralischen Konflikten, mit den intimen Erlebnissen. Sie versetzen den Leser in eine Welt, die ihn umgibt, in der er lebt, die ihn aber mit zahlreichen Fragen bewegt .

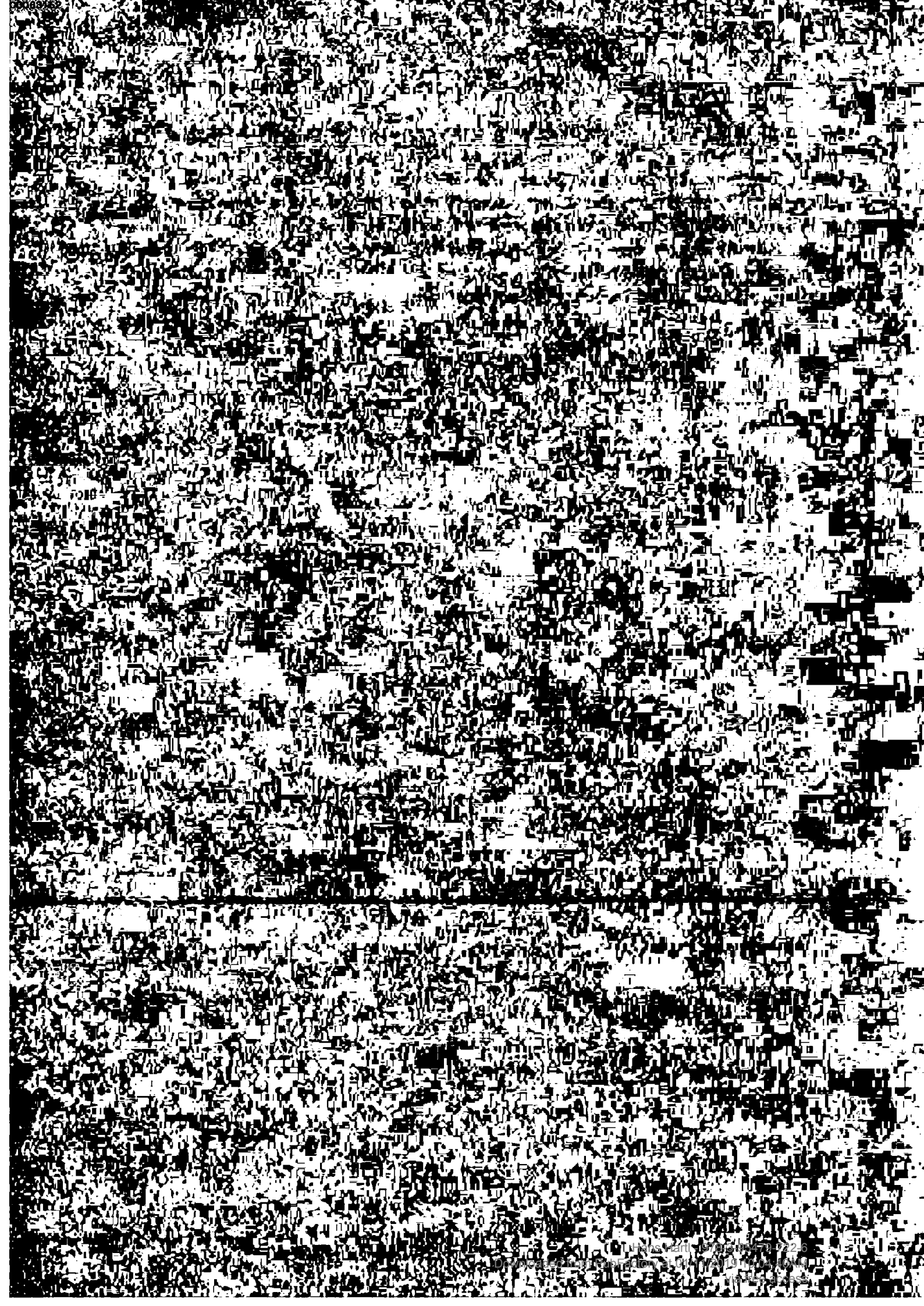
Die zentrale Stellung in der zeitgenössischen bulgarischen Literatur, besonders was die Prosa betrifft, nimmt immer mehr die Problematik der Moral ein. Sie ist in allen Themenbereichen festzustellen, eine Problematik, die besonders vertieft in jenen Werken gestellt wird, die die zeitgenössische Wirklichkeit widerspiegeln, mit ihren Menschen, die sich aktiv am Aufbau des Sozialismus beteiligen — es sind die sogenannten Werke der zeitgenössischen Thematik.

Wichtig und charakteristisch für die bulgarische Literatur dabei ist das dialektische Herangehen an den Menschen, indem die materialistischen Auffassungen über die Welt mit der realistischen Schilderung und der tiefgehenden psychologischen Analyse in Einklang gebracht werden. Die menschlichen Charaktere werden in ihrer Kompliziertheit, Widersprüchlichkeit und ihrem Reichtum dargestellt, wobei die Akzente auf jenen Eigenschaften liegen, die positiv, humanistisch, demokratisch und aktiv sind. Die Erweiterung der Literatur mittels der aktuellen Thematik und Problematik verdankt vieles dem Zustrom junger Talente, besonders in die Belletristik (Ljuben Petkov, Wladimir Zarev, Stanislav Stratiev, Raschko Sugarev, Dimiter Jaramov und andere).

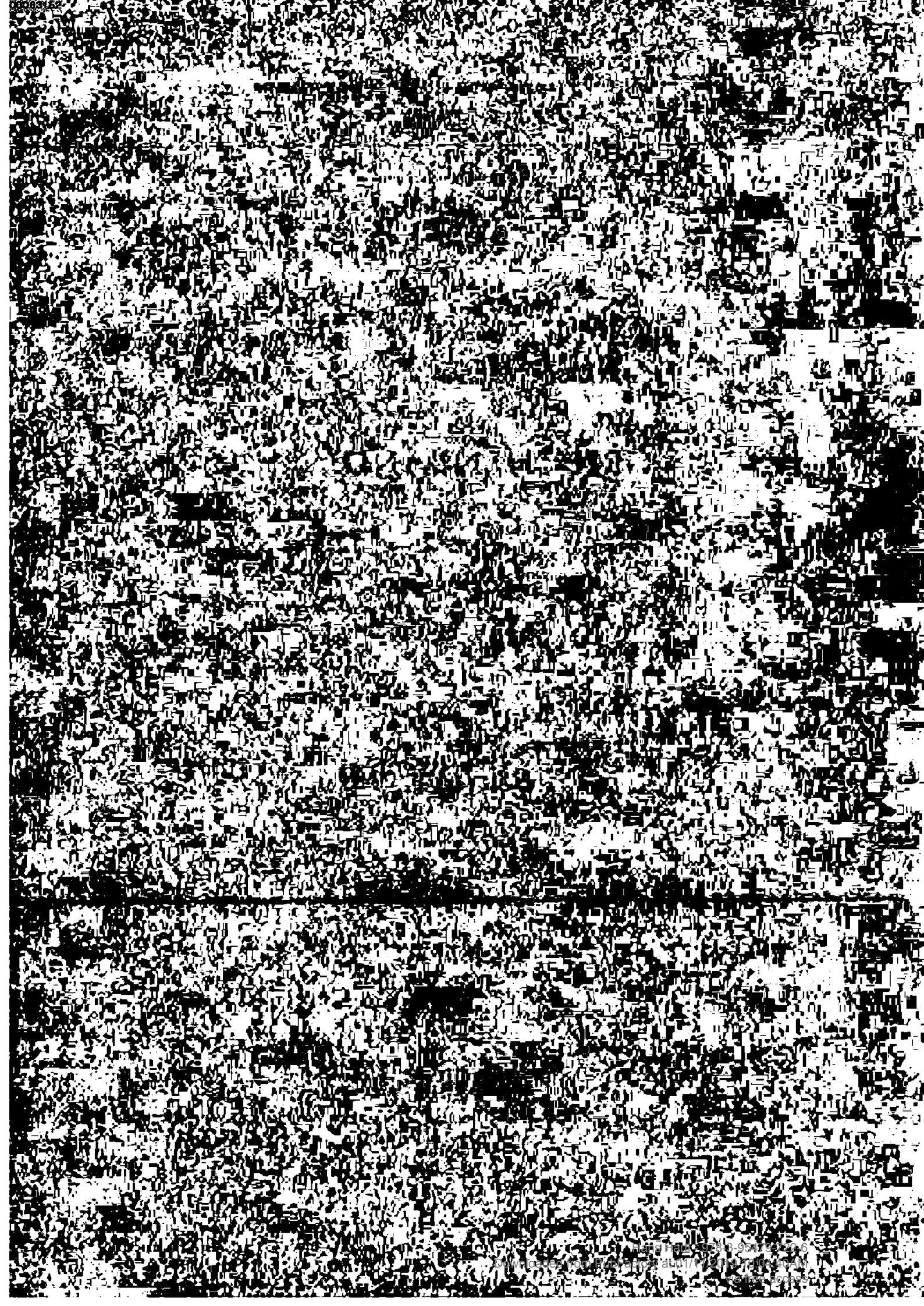
Ein weiterer Charakterzug der bulgarischen Literatur von heute wäre die Mannigfaltigkeit der Genres und der Stilarten. Ich meine nicht nur eine Verstärkung neuer Genreformen, wie z. B. die Dokumentarprosa, die Memoirenliteratur, die Essayistik, die wissenschaftliche Phantastik, sondern auch die inneren strukturellen Merkmale der künstlerischen Werke. Sehr stark ist der subjektiv-lyrische Ansatz in der Belletristik und im Drama. Eine Reihe älterer Schriftsteller schreiben weiter in einem in gewissem Grade traditionellen Stil: mit detaillierten Beschreibungen, mit einfacher psychologischer Analyse (Georgi Karaslawov). Doch bei vielen, insbesondere bei den Jungen finden wir eine Prosa mit unterschiedlichen modernen Mitteln, versinnbildlicht durch einen klaren Realismus, eine Prosa mit lakonischem und synthetischem Aufbau der Gestalten, mit größeren psychologischen Nuancierungen, komplizierte menschliche Erlebnisse und Beziehungen widerspiegelnd. Reich ist auch die ästhetische Skala der Einschätzungen und Farben. Während bei Nikolai Haitov ein verstärkt romantisches Herangehen an die Wahl des Sujets, der Helden und Themen festzustellen ist, ist bei Pavel Veshinov das Herangehen ziemlich realistisch, nüchtern und kritisch. Während bei Jordan Raditschkov das Gro-

teske und die Deformation offensichtlich verstärkt sind, ist bei Ivan Dawidkov die Atmosphäre lyrisch. Dieser Kompositionstyp ist fragmentarisch, die Assoziationen sind freier, die Sprache lakonischer. In der Lyrik stellen wir einen Bruch des klassischen Verses, eine freiere Organisation des Wortes, reichere und kompliziertere Rhythmik fest.

Die Bemühungen der zeitgenössischen bulgarischen Schriftsteller gelten einer tieferen und allseitigen Aufdeckung der neuen bulgarischen Wirklichkeit mit ihren bedeutenden Prozessen und Problemen.



GRIECHENLAND



MICHAEL MERAKLIS (Athen)

Die griechische Literatur der Nachkriegszeit

Ein Überblick

Das literarische Feld in Griechenland behauptete vor dem Zweiten Weltkrieg die sogenannte „Generation der dreißiger Jahre“. Schon im Jahre 1931 war eine kleine Gedichtsammlung von Giorgos Seferis unter dem bezeichnenden Titel „Wendung“ erschienen, die tatsächlich — vor allem hinsichtlich ihrer anspruchsvollen und in ihrer Verdichtung schwerverständlichen poetischen Sprache — eine Wendung bedeutete. Zugleich begann in den jungen Literaturkreisen auch die Kritik gegen Kostis Palamas († 1943) laut zu werden. Palamas galt als Vertreter der um die Jahrhundertwende aufgestiegenen bürgerlichen Klasse, die gegen den aus der Zeit der türkischen Herrschaft ererbten und immer noch lebendig gebliebenen Feudalismus gerichtet war. Die Kritik zielte vor allem auf die großsprecherische rhetorische Diktion der Dichtung von Palamas ab.

Andererseits fand auch die Dichtung des in Alexandria lebenden Konstantinos Kavafis allmählich weitere Verbreitung. Durch sorgfältig ausgesuchte und entsprechend bearbeitete Details — vor allem aus der hellenistischen Geschichte — schilderte Kavafis eine Welt des Zerfalls und Untergangs, die unsere eigene moderne Welt ist. Auch nach dem Krieg fand die Dichtung von Kavafis Interesse; er wurde weithin gelesen und geschätzt, obwohl er schon im Jahre 1933 gestorben war. Auch die Prosa der oben genannten Generation war in der Vorkriegszeit vorherrschend. Stratis Myrivilis, Ilias Venesis, Giorgos Theotokas, M. Karagatsis, Angelos Tersakis sind dabei die führenden Schriftsteller gewesen, während Nikos Kasantzakis, der noch keinen Roman veröffentlicht hatte, mit der wiederholten Bearbeitung seiner „Odysseia“ beschäftigt war.

Wenn sich diese Autoren entschließen, sich von der Sittenschilderung des Dorflebens abzuwenden — wobei man dessen „Zauber“ und „Naturidylle“, nicht aber dessen Misere darzustellen pflegte —, befaßten sie sich mit Themen des städtischen Lebens, ohne jedoch das soziale Problem entscheidend zu berühren (seit August 1936 herrschte in Griechenland die Diktatur von Ioannis Metaxas).

Kurz darauf brach der Zweite Weltkrieg aus, der bei uns 1945 nicht zu Ende war, sondern sich durch einen blutigen Bürgerkrieg bis 1949 ver-

längerte. Dieser Bürgerkrieg hat, ähnlich wie der ihm vorausgegangene Widerstandskampf gegen die Okkupationsmacht, auf unsere Nachkriegsliteratur einen starken Einfluß ausgeübt.

Die Dichtergeneration der dreißiger Jahre setzte ihre Produktion weiterhin fort und fand in der Person von Seferis († 1971), dem 1963 der Nobelpreis zuerkannt wurde, ihre offizielle Anerkennung. Odysseas Elytis pflegte dabei eine erneuerte, lyrisch-patriotische Dichtung, die vor allem im „Axion esti“ („Es ist würdig“) ihren Ausdruck fand — einer poetischen Synthese, die mit Theodorakis' Musik versehen zu breiteren Kreisen Zugang gefunden hat, wenngleich sie wegen ihrer modernen Ausdrucksweise nicht immer leicht zu verstehen ist.

Vom reinen Surrealismus schon entfernt sind die beiden griechischen Surrealisten par excellence aus derselben Generation, Andreas Empirikos und Nikos Engonopoulos. Letzterer fühlt sich sogar oft mit den tragischen Ereignissen der Zeit verbunden: *Diese Zeit / der bürgerlichen Zerrissenheit / ist keine Zeit für Dichtung / oder Ähnliches. / Wenn etwas / geschrieben / wird / so ist es wie / auf der Rückseite einer Todesanzeige / geschrieben.*

Zur selben Generation der dreißiger Jahre gehören auch Giannis Ritsos (Leninpreis 1977) und Nikiforos Vrettakos. Beide bekennen sich —wenngleich der erste entschiedener und mit unvergleichbar größerer Ausstrahlung, der zweite dagegen etwas zurückhaltender— zu den Ideen einer engagierten Kunst.

Im Jahre 1961 erschien die auch viele bis dahin unveröffentlichte Texte enthaltende Gesamtausgabe von Giorgos Sarantaris, einem 1941 im Alter von 33 Jahren in den Wirren des Krieges untergegangenen idealistischen Dichter, der die ihm gebührende Anerkennung leider noch nicht gefunden hat (er gilt auch als der erste Vertreter des Existentialismus in Griechenland).

Den obigen Poetenkreis beschließt T. K. Papatsonis († 1976), der die Daseinsproblematik aus christlicher Sicht betrachtet. Seine eigentümliche Sprache enthält auch etliche Latinismen, denn er wirkt als ein diskreter Vermittler zwischen Ost- und Westkirche.

Mein Kollege Kostas Stergiopoulos hat einmal gesagt, daß unsere moderne Dichtung über viele Wege komme, vor allem aber über den des Surrealismus und Symbolismus. Dem letztgenannten sind einige bedeutende Dichter verpflichtet, wie etwa G. Th. Vafopoulos und Minas Dimakis; in der Nachkriegszeit jedoch, in die ihre besten Werke fallen —so daß man diesen Kreis als den ersten nach dem Krieg erschienenen betrachten kann—, sind sie eigene Wege gegangen. So weisen die Gedichte von Vafopoulos eine rational geordnete Gefühlsskala auf; Dimakis wiederum zeichnet sich durch eine in jedem Augenblick zum Ausbruch bereite Empfindlichkeit mediterraner Provenienz aus. Er stammt von der Insel Kreta, der

Heimat auch von Aris Diktäos, der in einem von mächtigen Bildern durchwobenen „Logos“ von der Erschütterung unserer seinem eigenen Durcheinander entsprechenden Welt Zeugnis ablegt.

Aus dem politischen Klima der Zeit 1945—1955 ist eine poetische Tendenz hervorgegangen, die nach Meinung ihres theoretischen Verfechters, Petros Spandonidis, mit der platonischen Betrachtungsweise eine gewisse Verwandtschaft aufweist. Denn Platon sei in der Antike der erste, der sich, ähnlich wie die Dichter dieser Richtung, der Tatsache bewußt wurde, daß die geistige Schönheit höher stehe als die ästhetische. Als bevorzugte Autoren dieser Dichter werden dabei Poe, Kierkegaard und Heidegger genannt. Der Tod, die Zeit, das menschliche Schicksal werden von den Dichtern dieser geistigen Strömung pathetisch und angstvoll als Kernthemen betrachtet und als solche behandelt. Trotz der Bemühung, diese Einstellung als geistiger Natur und vom Alltag unberührbar hinzustellen, kann man leicht ihren engen Bezug auf die Angst jener Zeit des tödlichen Hasses erkennen. Zu dieser Dichterkategorie gehören: Diktäos, Dimakis, Giorgos Themelis († 1976), Zoe Karelli, Melissanthi, Giorgis Kotsiras, Nikos Karasos und Olga Votsi. Der Polygraph Themelis bietet sich als typisches Beispiel dessen an, was eigentlich dieser neugriechische poetische Idealismus darstellt: er besteht aus einer unklaren und unsicheren Synthese von Transzendenz und Diesseitsliebe. Der in sich verschlossene und retrospektive Themelis, der uns feinste Seiten aus einer innerlich erlebten Welt gegeben hat, weiß jedoch zu sagen:

*Ich liebe die einfache Erde,
den heißen Staub des Alltags;*

Oder noch:

Was könnte eigentlich der Himmel sein, — ohne uns . . .

Um die Schaffung einer dialektischen Synthese von christlich-idealistischer Stimmung und surrealistisch bedingter Bilderfreundlichkeit ist D. P. Papaditsas —ebenfalls aus derselben Generation— bemüht, während Takis Sinopulos umfangreiche Gemälde von sozialen Umwälzungen und dementsprechenden individuellen Abenteuern ausarbeitet, wobei sich seine innere Neigung zum Surrealismus in seiner Bildertechnik äußert.

Der politisch-sozialen Frage ist Milto Sachtouris in einer spastischen Weise und mit paradoxen Allegorien zugewandt, wobei Tötungsinstrumente im Überfluß vorhanden sind.

Dieselben Probleme, aber noch ausgeprägter und entschiedener, beschäftigen eine weitere Gruppe von Dichtern: Kriton Athanasulis, Nikos Papas und seine Frau Rita Bumi-Pappa, Tasos Livaditis. Letzterer ist von einem offenen Engagement am Anfang unerwartet zu einer idealistischen Dichtung gelangt. Hinzuzuzählen sind die im Zusammenhang mit der älteren Generation genannten Ritsos und Vrettakos — der erste gilt sogar, immer lebendig wirkend, als führend.

Hierher gehört außerdem eine Reihe von Dichtern, die ganz deutlich ihre Mutlosigkeit zum Ausdruck bringen, und die sich selbst die Vertreter einer „verlorenen Generation“ nennen; sie sind der Niederschlagung der kommunistischen Revolution zum Opfer gefallen. Bemerkenswert ist, daß sie sich heftiger gegen die Parteiführung wenden als gegen den Klassengegner, der sie zerschlug.

Im Jahrzehnt 1960—1970 ist eine ganze Reihe von jungen Dichtern hervorgetreten, die viele gute Hoffnungen erwecken. Einige von ihnen stehen unter dem Einfluß einer Hippie-Dichtung, wie sie die Amerikaner Allen Ginsberg, Jack Kerouac u. a. geformt haben. Diese Dichtung erreichte ihren Höhepunkt schon während der siebenjährigen Diktatur (1967—1974); jetzt schwindet sie langsam dahin. Nachhaltiger scheint der Einfluß von Seferis zu sein. Es gibt viele Dichter, die sich um eine verdichtete und zugleich einfache Sprache bemühen, die inmitten einer wandkenden und sich auflösenden Welt zum Symbol eines geistigen und moralischen Gleichgewichts wird. Eine dritte Tendenz, die der sozial-politischen Lyrik, ist in reichlichem Maße, wie die Topik ihrer Vertreter beweist, Ritsos verpflichtet.

Und nun zur Prosa. Die vorhin erwähnten Autoren der Generation der dreißiger Jahre haben nach dem Krieg, wie auch die Dichter, einige ihrer bekanntesten Bücher veröffentlicht, wie etwa Stratis Myrivilis seine „Pannagia Gorgona“ (1949), die eher eine Flucht aus der abstoßenden Gegenwart in die gute alte Zeit darstellen. Diese Autoren, die um 1900 geboren wurden, haben immerhin die Weltkriegs- und Bürgerkriegszeit, entweder als Soldaten oder in anderer Weise in das geschichtliche Geschehen mit einbezogen, erlebt. Es gibt also auch Werke von ihnen, in denen sich diese Begebenheiten widerspiegeln; so z. B. der Roman „Kranke und Wanderer“ von Theotokas (1964). Dazu kommen die ideologisch gefärbten Werke von Themis Kornaros, Menelaos Luntemis, Elli Alexiu u. a.

Eine epische Darstellung der Nation nach dem Vorbild des lebhaft-kämpferischen Kreta gab Pantelis Prevelakis, während eine Gruppe von Schriftstellern sich der inneren Prosa widmete (Stelios Xefludas, Alkis Giannopoulos, N. G. Pentzikis; letzterer zeigt immerhin emphatisch seine Vorliebe für Byzanz und das orthodoxe Leben, das er mit seiner bunten Sprache heiterer schildert als es wirklich ist. Der älteste von allen, Nikos Kasantzakis (1883—1957), trat mit seinen Romanen „Zorbas“ (1946), „Der Kapitän Michalis“ (1953), „Christus wiedergekreuzigt“ (1954) vor einem internationalen Leserpublikum auf.

Von den in der Nachkriegszeit zum ersten Mal hervorgetretenen Schriftstellern wird die traditionelle Schilderung des Landlebens nicht vergessen (Giannis Manglis). Zuweilen versucht man dasselbe Genre mit einer erneuerten Sensibilität und Feinfühligkeit zu erfassen (Alkis Angeloglou). Zum Hauptthema wird auch das bürgerliche Leben als Darstellung ent-

weder einer zwar noch mächtigen, aber langweiligen und im Grunde sterilen höheren Gesellschaft (Tasos Athanasiadis, Antonis Vusvunis) oder sogar ihres beginnenden Verfalls (Galatia Saranti). Parallel zu Prevelakis bewegt sich die robuste Prosa von Eva Vlami, während Dimitris Chatzis und Stratis Tsirkas in ihre Prosa die zeitgenössische politische Geschichte in großem Umfang aufnehmen. Der Bürgerkrieg und dessen Begleiterscheinungen sind vor allem in der Prosa derjenigen Schriftsteller sichtbar, die im Jahrzehnt 1950—1960 mit ihren ersten Publikationen auftraten. Als erster erschien Renos Apostolidis mit seiner „Pyramis 67“ (1950), dem „Buch des Bürgerkrieges 1947—1949“; ihm sind viele andere gefolgt.

Einige der bedeutendsten Werke der Autorengruppe dieses Jahrzehntes, die eine der wichtigsten unserer neugriechischen Literatur überhaupt ist, beziehen sich auf die Lebensverhältnisse nach der tragischen Periode 1945—1950, die fast jeden Bereich unseres Lebens mitgeprägt hat. Man wird in zunehmendem Maße in die Entfremdung und die Unbehaglichkeit geführt, wie sich die neugriechische Gesellschaft nach und nach urbanisiert und krampfhaft bemüht, die Lücken zu füllen, die ihre Abwesenheit vom Prozeß einer internationalen Konsumgesellschaft verursacht hat. Die politische Dimension dieses Strebens, das sich bislang unaufhaltsam fortsetzt, ist an dem Wunsch der griechischen Regierungen zu messen, der EWG beizutreten. Ich führe hier die Namen jener Autoren auf, in deren Werken solche dramatisch-kritische Umwandlungsmomente mit künstlerischem Erfolg festgehalten worden sind: Spyros Plaskovitis, Vasilis Vasilikos, Andreas Frangias, Tilemachos Alaveras, Antonis Samarakis, Kostas Kotzias. Auch in den sechziger Jahren und in der Zeit danach bis heute erschienen und erscheinen Werke von mehr oder weniger bedeutenden Schriftstellern, die sich ebenfalls unter dem Druck der obengenannten Fakten befinden und infolgedessen weiterhin eine Prosa der Entfremdung und Wertauflösung produzieren. Dies geschieht in einer immer mehr gespalteten und lückenhaften Form, welche parallel zur Steigerung der Krise in unserem Leben verläuft. Es seien hier folgende Namen erwähnt: Pantelis Kaliotsos, Menis Kumandareas, Petros Ambatzoglu, Giorgos Chimonas, Giorgos Maniatis. Stärker und konkreter auf unsere eigenen historischen Probleme bezogen und mit bemerkenswerter Normalisierung der Form erscheint eine weitere Reihe von ebenfalls bedeutenden Schriftstellern, die entweder den Widerstand während der Kriegszeit rühmen (Mitsos Alexandropulos), oder, ähnlich wie die oben erwähnten Dichter, an den Fehlern der kommunistischen Parteiführung Kritik üben (Aris Nikolaidis, Vula Damianaku, Marios Chakas), oder endlich verschiedene Ansichten eines sich durchs Leben schlagenden Kleinbürgertums oder Lumpenproletariats wiedergeben.

Bibliographische Anmerkungen

Über die griechische Nachkriegsliteratur gibt es leider nicht einmal in Griechenland ausreichende umfassende Werke; auch die Monographien beziehen sich in der Regel auf Personen —vor allem Dichter— der Generation der dreißiger Jahre (insbesondere Seferis, Elytis, Ritsos). Im allgemeinen hat die Generation der dreißiger Jahre, die zugleich über einen ziemlich starken gesellschaftlichen Rückhalt verfügte, da viele ihrer Mitglieder Schlüsselpositionen nicht nur als Direktoren geisteswissenschaftlicher Institutionen, sondern auch als hohe Verwaltungsbeamte innehatten, eine entscheidende Rolle dabei gespielt, daß das Hervortreten der Nachkriegsgenerationen behindert und ihr Beitrag nicht anerkannt worden ist. Die Lage begann sich erst gegen Beginn der siebziger Jahre zu ändern, was mit dem physischen Verfall der Vertreter der Generation der dreißiger Jahre und ihrer Entfernung von der Aktionsbühne zusammenfällt.

So erschien ein Werk,¹⁾ in dem zum ersten Mal auch die Nachkriegsgenerationen gleichberechtigt behandelt werden. Die Arbeit von S. Ilinskaja,²⁾ die griechische Übersetzung einer russisch verfaßten Untersuchung, bezieht sich hauptsächlich auf die sogenannte „Generation der Niederlage“ bzw. die „verlorene Generation“, von der auch in meinem Referat die Rede war. Neuerdings hat der italienische Neogräzist Mario Vitti eine in griechischer Sprache verfaßte Spezialuntersuchung über die Generation der dreißiger Jahre publiziert.³⁾ Von der Nachkriegsliteratur ist auch in anderen Werken die Rede, die die gesamte neugriechische Literatur von den Anfängen bis zu unseren Tagen betreffen.⁴⁾

Anmerkungen

¹⁾ M. G. Meraklis, *I synchroni elliniki logotechnia* (1945—1970), I. Piisi II Pezografia (Meleti 4/5, Ekdosis Konstantinidi, Thessalonike 1971/1972).

²⁾ S. Ilinskaja, *I mira mias genias. Symvoli sti meleti tis metapolemikis politikis piisis stin Ellada. Metafristiki epimelia: Mitsos Alexandropulos, Kedros*, (Athen) 1976.

³⁾ M. Vitti, *I genia tu trianta. Ideologia ke morfi. Ekdotiki „Ermis“*, Athen 1977.

⁴⁾ P. D. Mastrodimitris, *Isagogi sti neoelliniki filologia*, 2. Aufl. Ekdosis Papanisi, Athen 1976; M. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, ERI, Torino 1971 (deutsche Übersetzung: M. Vitti, *Einführung in die Geschichte der neugriechischen Literatur*, Max Hueber Verlag, München 1972); L. Politis, *A History of Modern Greek Literature*, Oxford, At the Clarendon Press 1973.

ALEXANDER SIDERAS (Athen/Göttingen)

Vertonte griechische Gegenwartsliteratur

Ein literaturhistorisch bemerkenswertes Phänomen

Moderne Vorstellungen von Musik und Dichtung lassen manchmal vergessen, daß diese künstlerischen Ausdrücke des menschlichen Geistes ursprünglich eng miteinander verbunden waren. Man spricht zwar in Philologenkreisen von den homerischen Epen, den Gedichten Sapphos oder den Epinikien Pindars; damit ist aber bekanntlich nur die halbe Wahrheit gesagt, weil dabei ein wesentlicher Zug solcher Kompositionen, das verlorengegangene musikalische Element, völlig unberücksichtigt bleibt.¹⁾

Wenn ich hier die Einheit von Musik und Dichtung der griechischen Gegenwart kurz zu skizzieren versuche, so bin ich mir der damit verbundenen, kaum überwindbaren Schwierigkeiten bewußt. Denn aus Raum-mangel bin ich gezwungen, mich auf ein Minimum des vorhandenen Materials zu beschränken und auf die gebotenen Möglichkeiten unserer modernen Elektrotechnik, die eine direkte Vermittlung eines der beiden Medien, des musikalischen, problemlos gestattet, ganz zu verzichten. Andererseits vermag meine gelegentlich zu Hilfe gerufene philologische Übertragung der Auswahltexte weder inhaltlich noch formal-technisch die Originale zu ersetzen.

So befinde ich mich in kaum besserer Lage als der klassische Philologe, der sich vorgenommen hat, in einer einzigen Unterrichtsstunde z. B. eine Reihe von Chorliedern aus den erhaltenen attischen Tragödien zu behandeln. Ihm gegenüber besteht mein Vorteil eigentlich nur darin, daß ich auch von der Musik meiner Texte eine lebendige Vorstellung besitze, deren Grundzüge zum Teil auch in Worte gefaßt werden können.

Der gute Brauch bekannter Komponisten, anspruchsvolle Dichtung zu vertonen — von den zu erzieherischen oder ähnlichen Zwecken komponierten Gedichten ganz abgesehen — ist fast so alt wie die neugriechische Literatur selbst.²⁾ In den zwei letzten Jahrzehnten hat sich aber diese lobenswerte Initiative unter den griechischen Komponisten derart verbreitet, daß nicht nur einzelne, formal gleichmäßig gebaute und musikalisch leicht zu handhabende Gedichte, sondern auch umfangreiche, musikalisch schwer zu bewältigende dichterische Kompositionen vertont wurden.

Vor allem die höhere Dichtung der Gegenwart, die uns hier allein interessiert, hat bei den zeitgenössischen griechischen Komponisten — voran Theodorakis — eine solche Aufnahme gefunden, daß man nach Parallelen in anderen europäischen Ländern vergeblich sucht. Was auch immer die Gründe dieses erfreulicherweise fortdauernden Prozesses sein mögen, auf die hier nicht besonders eingegangen werden kann — es handelt sich dabei zweifellos um ein literaturhistorisch bemerkenswertes und folgenreiches Phänomen. Denn diese Tatsache hat nicht nur die hervorragendsten Dichter und Komponisten des gegenwärtigen Griechenland einander näher gebracht und gegenseitig inspiriert, sondern vor allem auch wesentlich dazu beigetragen, daß hohe Dichtung durch die Vertonung den breiten Volksschichten innerhalb und außerhalb Griechenlands vertraut gemacht wurde, an die sie eigentlich ursprünglich gar nicht gerichtet war.³⁾ Diese anspruchsvolle Dichtung der griechischen Gegenwart wollen wir hier einer kurzen Betrachtung unterziehen und nicht etwa billige Schlager oder politische Lieder zweitrangiger Verse-macher. Es geht also hauptsächlich um die Koryphäen der griechischen Gegenwartsdichtung, nämlich das Triumvirat Seferis, Ritsos, Elytis.

Giorgos Seferis, der bereits 1931 durch seine zwar nicht umfängliche, aber richtungweisende Gedichtsammlung *Wendung*⁴⁾ zum ersten Mal auf sich aufmerksam gemacht hatte, ist erst nach der Verleihung des Nobelpreises im Jahre 1963 und der darauf folgenden Auflagesteigerung seines einzigen Gedichtbandes in breiteren Kreisen bekannt geworden. Die Dichtung von Seferis, auch wenn man ihn nicht für den einzigen des Nobelpreises würdigen Literaten des modernen Griechenland hält, gehört doch zweifelsohne zum Besten, was die griechische Dichtung der Gegenwart zu bieten hat. Nahezu frei von politischer Intention und fast unpersönlich spricht die Dichtung von Seferis aus den Tiefen des von Erinnerungen an Ruhm und Elend geprägten Bewußtseins des Neugriechen heraus.

Daß einige seiner besten Gedichte zu vielgesungenen Liedern geworden sind, verdankt Seferis fast ausschließlich dem international bekannten Komponisten Mikis Theodorakis. Denn neben seinen bevorzugten Dichtern Ritsos und Elytis ist Theodorakis auch an Seferis nicht vorübergegangen, wengleich die Begegnung von Dichter und Komponist hier nicht so sehr ideologischer, sondern eher künstlerischer Natur ist.

Theodorakis vereinigte in zwei Liedergruppen jeweils vier verschiedene Gedichte von Seferis. Der einen Gruppe gab er den Titel *Epiphantias*, der eigentlich die Überschrift eines der Gedichte dieser Reihe ist, während er für die andere Gruppe den Titel der ursprünglichen Gedichtsammlung des Seferis *Roman* beibehalten hat.

Die Liedergruppe *Epiphantias*⁵⁾ umfaßt folgende vier Gedichte von Seferis: das Gedicht *Verneinung*, einen Teil des Gedichtes *Epiphantias 1936* und zwei weitere titellose Gedichte, deren Incipit entsprechend *Felsen-*

blumen . . . und *In den Meeresgrotten . . .*⁶⁾ lauten. Die *Verneinung* bleibt zwar äußerlich als Gedicht mit seinen gleichgebauten vierzeiligen gereimten Strophen im Rahmen der traditionellen Technik, die Ausdrucksmittel (Wortwahl und Bilder) kündigen aber unmißverständlich den Beginn einer neuen Epoche an. Die übrigen drei Gedichte der Gruppe mit ihren freien, ungleichmäßigen reimlosen Versen gehören nunmehr zur modernen Verskunst.

Theodorakis hat seine Musik der Eigenart und inhaltlichen Verschiedenheit der Gedichte trefflich angepaßt. Zwar sind auch hier Anklänge an die griechische Volksmusik unüberhörbar, doch wirken sie im Ganzen nicht so unmittelbar wie etwa in dem *Epitaphios* oder den *Kleinen Liedern* von Ritsos. Das beste Stück der Reihe als dichterische und auch als musikalische Komposition ist m. E. die *Verneinung*. Hier eine einfache Übertragung des Gedichtes:

*An dem Strand, verborgen
und weiß wie eine Taube
dürsteten wir am Mittag,
aber das Wasser brakig.*

*In den Sand, den blonden,
schrieben wir ihren Namen;
schön wehte die Brise,
und die Schrift wurde verwischt.*

*Mit welchem Herz, mit welchem Eifer,
welchen Wünschen und welcher Leidenschaft
sind wir unser Leben angegangen; Irrtum.
Und wir haben unser Leben geändert.*

Die zweite Gruppe der von Theodorakis vertonten Seferis-Gedichte trägt, wie bereits gesagt, den Titel *Roman*, denselben Titel also, mit dem Seferis schon 1935 eine Sammlung von 24 Gedichten in Athen herausgegeben hatte.⁷⁾ Theodorakis hat nur vier von ihnen vertont, nämlich *Astyanax*, *Andromeda*, *Quid platanon opacissimus?* und das kleine titellose Gedicht mit dem Incipit *Ein wenig noch . . .*⁸⁾ Wie die Titel der zwei ersten Gedichte verraten, liegen sie thematisch — wenngleich gegenwartsbezogen — im Rahmen der altgriechischen Tradition.⁹⁾ Das dritte Gedicht mit dem einem Pliniusbrief entnommenen Titel,¹⁰⁾ stellt eine schöne lyrische Komposition mit zum Teil melancholischen Zügen dar.

Abgesehen vom letzten Gedicht der Gruppe, das allein aus sechs kurzen Versen besteht, hat Theodorakis von den anderen nur Teile ausgesucht und vertont. Die Musik trägt hier noch deutlicher seinen persönlichen Stempel und ist mit dem Inhalt und dem Bau der Gedichte ausgezeichnet harmonisiert. Denn das ist m. E. das Besondere bei Theodorakis,

daß er ein untrügliches Gespür für Analogien und eine bewundernswerte Fähigkeit besitzt, die Gedanken des Dichters zu verfolgen, mit seiner Musik nachzuvollziehen, und in seinem unerschöpflichen musikalischen Einfallsreichtum immer neue, zur jeweiligen Gedichtssituation passende Rhythmen zu finden.

Besonders gut gelungen ist ihm, wie ich meine, die Vertonung des Gedichtes *Quid platanon opacissimus?* — vor allem der Verse: *Der Schlaf umhüllte dich, wie ein Baum, mit grünen Blättern, du atmest, wie ein Baum . . .*, wobei der mit dem Verbum atmestest zum Ausdruck kommende Atmungsvorgang beim schlafenden Menschen durch sanfte musikalische Tonwellen (*anaaa-aa-see-nes*) vortrefflich nachgeahmt wird.¹¹⁾ Was die Vertonung des letzten kleinen Gedichtes der Reihe betrifft, so wird die in ihm unauffällig verborgene Dynamik erst durch die hochfahrende Musik von Theodorakis frei, die bei den Zuhörern nicht nur Enthusiasmus, sondern unter Umständen sogar eine geradezu revolutionäre Stimmung erzeugen kann:

*Ein wenig noch,
und wir werden die Mandelbäume blühen,
die Marmorsteine in der Sonne glänzen,
das Meer sich wiegen sehen.*

*ein wenig noch,
damit wir uns etwas höher erheben.*

Der von Theodorakis mit Abstand bevorzugte Dichter ist Jannis Ritsos, der produktivste und vielleicht auch bedeutendste Vertreter der griechischen Dichtung der Gegenwart. Ritsos und Theodorakis verbindet nicht nur die Verwandtschaft der politischen Ideologie, sondern auch die daraus resultierenden Konsequenzen, nämlich die in früherer und jüngster Vergangenheit wiederholten Gefängnisaufenthalte und Verbannungen der beiden.

Die Dichtung von Ritsos ist zum Teil politisch stark gefärbt; sie befaßt sich mit den aktuellen Problemen der griechischen Gegenwart, richtet sich gegen Abhängigkeit und Unterdrückung jeglicher Art und will als ein mit den Waffen der Kunstrede kompromißlos geführter Kampf für die Herbeiführung einer Änderung, für die Schaffung besserer Lebensverhältnisse, für mehr Freiheit und Gerechtigkeit im Interesse der Allgemeinheit verstanden werden. Wie Ritsos mit seiner Dichtung, so verfolgt auch Theodorakis mit seiner Musik ähnliche Ziele. Es sind also nicht nur die gemeinsamen Schicksale, sondern vor allem die gemeinsamen Bestrebungen, die beide zueinander geführt haben.

So nimmt es nicht Wunder, daß Ritsos der erste bedeutende zeitgenössische Dichter gewesen ist, mit dessen Dichtungen sich Theodorakis systematischer befaßt hat. Bereits 1958 begann der damals relativ junge Kom-

ponist mit der Vertonung des *Epitaphios* von Ritsos, einer Gedichtgruppe von zwanzig inhaltlich zusammenhängenden Gedichten, die Ritsos anlässlich der opferreichen Tumulte bei einer 1936 in Thessalonike stattgefundenen Tabakarbeiterdemonstration geschrieben hatte. Die gesamte Gedichtgruppe stellt ein einziges Klagelied einer Mutter auf ihren getöteten Sohn dar.¹²⁾

Jedes sonst titellose Gedicht des *Epitaphios* besteht aus acht bzw. neun¹³⁾ gereimten Fünfteilsilbenpaaren, freilich immer in jambischem Versmaß. Theodorakis hat für nur acht von ihnen die Musik geschrieben, nämlich für die Gedichte mit den Nummern I, VI, VII, VIII, XV, XVII, XIX und XX.¹⁴⁾ Wie der Dichter Ritsos dabei die schlichte Technik des neugriechischen Volksliedes erfolgreich nachgeahmt hat, so hat es auch der Komponist Theodorakis verstanden, die schönsten Weisen der neugriechischen Volksmusik anzustimmen. Jeder mit den Begebenheiten des neugriechischen Volkslebens vertraute Leser bzw. Hörer wird sofort erkennen, daß dabei Dichter und Komponist den — vor allem in der ländlichen Bevölkerung — immer noch in voller Geltung befindlichen Brauch der Klagelieder auf die Verstorbenen, die sog. *mirologia* vor Augen gehabt haben.¹⁵⁾ Es wäre müßig, unter diesen Liedern eines besonders hervorzuheben; hier nun eines der besten (Nr. XV):¹⁶⁾

*Du standest vor dem Fenster, und deine kräftigen Schultern
versperrten ganz den Eingang, das Meer, die Fischerboote.*

*Dein Schatten füllte wie ein Erzengel das Haus,
dort an deinem Ohr funkelte die Akazie des Abendsternes.*

*Und unser Fenster war das Tor der ganzen Welt,
das zum Paradies, wo die Sterne blühten, führte, Liebster.*

*Und wie du dastandest und den Sonnenuntergang fackeln sahst,
schiebst du wie ein Steuermann und die Stube wie ein Schiff.*

*Und in dem lauen, blauen Nachmittag — wohlan! —
fährst du mich durch die Stille der Galaxis spazieren.*

*Aber das Schiff sank und das Steuer brach,
und ich verirre mich jetzt allein im Meeresgrunde.*

*[Und ich vermag bislang weder zu ertrinken noch aufzusteigen,
versuche mich von irgendwo zu halten und fasse nur Meergras.*

*Das Meergras bricht, und der Ozean reißt mich in seine Wogen,
und ich kann jetzt nicht mehr unterscheiden, was oben und was unten ist.]*

Sechs Jahre nach dem *Epitaphios* präsentierte Theodorakis 1964 die Vertonung einer anderen Gedichtgruppe von Ritsos unter dem Titel *Griechentum*.¹⁷⁾ Es handelt sich um ein siebenteiliges Gedicht in freien, reim-

losen Versen aus der Gedichtsammlung des Ritsos *Wachsamkeit*.¹⁸⁾ Es wurde in den Jahren 1945—1947 geschrieben und gibt ein rauhes Bild von den Begleiterscheinungen des damals tobenden Bürgerkrieges in Griechenland, der bekanntlich als ein Befreiungskampf gegen die Besatzungsmächte begann und als ein blutiger Bruderkrieg endete.

Theodorakis hat wiederum für seine Liederserie eine kleine Anzahl von Versen aus den Gedichten unter Nr. I., II., IV. und V.¹⁹⁾ in neun Liedereinheiten zusammengefaßt. Dabei hat er im Text zur Überwindung der Versungleichheit auch einige kleine Änderungen vorgenommen. Wie der Ton des Dichters vom Heroisch-Erhabenen zum Wehmütig-Bitteren umschlägt, so gibt auch die Musik des Komponisten diese Gefühlsschwankungen in reichlicher Rhythmenvariation wieder. Hier nun die prosaische Übertragung eines Abschnittes aus dem vierten Gedicht des Ritsos (Lied Nr. 8 bei Theodorakis):

*Mit soviel Blättern winkt dir die Sonne „guten Tag“,
mit soviel Flaggen strahlt der Himmel,
während diese in den Ketten, jene in der Erde liegen!*

*Warte! Die Stunde ist nicht weit, in der die Glocken läuten werden.
Dieser Boden ist ihrer und unser.*

*Unter der Erde in ihren gekreuzigten Händen,
halten sie das Glockenseil — sie warten auf die Stunde,
[sie schlafen nicht],²⁰⁾
sie warten, um zur Auferstehung zu läuten. Dieser Boden
ist ihrer und unser — niemand kann ihn uns wegnehmen.*

Der dritte Gedichtzyklus von Ritsos, der sich mit Theodorakis' Musik versehen im In- und Ausland großer Verbreitung und Beliebtheit erfreut, sind die sog. *Lianotraguda*, eine Gruppe von 18 kleinen volkstümlichen Gedichten. Ähnlich wie bei den meisten Volksliedern bestehen sie jeweils aus (zwei) ungereimten jambischen Fünfzehnsilbenpaaren. Ich zitiere Ritsos: „Diese Gedichte wurden alle, mit Ausnahme des 16. und 17., an einem Tag geschrieben, am 16. September 1968, im Konzentrationslager für politische Gefangene in Partheni auf Leros, nach einer geheimen Bestellung von Mikis (nämlich Theodorakis), er möchte Verse von mir vertonen, die ‚in jener Stunde‘ entstanden seien. Ich habe nicht die Möglichkeit gefunden, sie ihm damals zu schicken. Später habe ich sie nochmals bearbeitet, wieder in einem Tag, am 28. November 1969, in Karlovasi auf Samos. Und sie sind so geblieben, aus verschiedenen bekannten Gründen, aber auch wegen meiner Bedenken hinsichtlich ihrer notwendigen ‚situationsbedingten‘ Einfachheit. Sie sollten nur gesungen, nicht publiziert werden.²¹⁾ Die Gedichte 16 und 17 wurden in Karlovasi auf Samos am 1. Mai 1970 geschrieben. Alle sind Mikis (d. h. Theodorakis) gewidmet.“²²⁾ Die Erfolgs-

platte kam 1973 aus Paris, dem damals neuen Exil von Theodorakis, kurz vor dem Sturz der Obristendiktatur in Griechenland; sie trug den Titel: *Lianotraguda. Lieder über das bittere Vaterland.*²³⁾ Wenngleich die Technik der Gedichte, trotz ihrer inhaltlichen Variation, nach dem Muster der Volkslieder ziemlich einfach und einheitlich ist, hat Theodorakis daraus ein buntes Melodienbündel gemacht. Die musikalische Interpretation befindet sich mit der inhaltlichen Tendenz der Gedichte in vollem Einklang. Hier wieder beispielshalber die Übertragung eines kurzen Gedichtes der Reihe (Nr. 15):

*An diesen Marmorsteinen
setzt schlimmer Rost nicht an,
auch keine Kette an des Griechen
und des Windes Fuß.*

*Hier das Licht, hier die Küste
— goldene, blaue Zungen —
Hirsche meißeln sie in die Felsen,
Eisen zerkauen sie.*

Nicht unerwähnt lassen möchte ich in diesem Zusammenhang die Gedichtserie *Verrußter Topf* von Jannis Ritsos,²⁴⁾ die der talentierte junge Komponist Christos Leontis vertont hat.²⁵⁾ Es handelt sich um eine Gruppe von 19 titellosen Gedichteinheiten in freien Versen, die Ritsos 1949 im Konzentrationslager Kontopuli auf Lemnos geschrieben und später in seine Gedichtsammlung *Ortswechsel* aufgenommen hat.²⁶⁾ Wie in seinem *Griechentum*²⁷⁾ behandelt Ritsos auch in diesen Gedichten verschiedene Aspekte des griechischen Bürgerkrieges. Leontis hat nur Ausschnitte aus der Gedichtserie vertont und dabei mehrere Umstellungen vorgenommen. Einen beträchtlichen Teil der Schallplatte nehmen Rezitationen von Gedichten ein, bei denen der Vortragende interessanterweise der Dichter selbst ist. Diese musikalische Synthese von Leontis weist zwar nicht die Vielfalt und den Abwechslungsreichtum entsprechender Theodorakis-Kompositionen auf — die fortwährende Anlehnung an die orthodoxe Kirchenliturgie läßt manchmal sogar das Gefühl der Eintönigkeit aufkommen —, aber sehr viele Partien folgen getreu den Spuren des großen Meisters. Am besten haben mir zwei Stücke gefallen, deren volkstümliche Weisen besonders geeignet sind, breitere Volksschichten anzusprechen;²⁸⁾ ich meine die Lieder mit dem Incipit *Nicht daß man sagen könnte* und *Also, meine Kinder*. Hier wieder eine prosaische Übertragung des ersten Gedichtes:

*Nicht daß man sagen könnte, ich hätte etwas Bedeutendes getan;
nur daß ich vorbeiging und mich an dieselbe Mauer anlehnte, an die auch
ihr euch angelehnt habt, [meine Kameraden;*

*nur daß ich in den Durchgangslagern die Namen unserer Helden und Märtyrer gelesen habe;]²⁹⁾
 nur daß ich dieselben Handschellen trug, die auch ihr getragen habt;
 nur daß ich mit euch zusammen gelitten und geträumt habe;
 nur daß ich dich fand und du mich gefunden hast, Kamerad.*

Wenn Seferis eine gewisse Distanz vom unmittelbaren Geschehen hält, auch in den Fällen, in denen er sich ausdrücklich darauf bezieht, und wenn Ritsos mitten in den Ereignissen steht und von ihnen dichtet, so ist die Position von Odysseas Elytis, dem dritten der zeitgenössischen Dichtertrias Griechenlands, irgendwo zwischen den beiden; doch zeigt er im allgemeinen mehr Verwandtschaft mit Ritsos als mit Seferis. Theodorakis hat zwei Gedichtgruppen von Elytis vertont: Die *Kleinen Kykladen* und die große dichterische Komposition *Es ist würdig*.³⁰⁾

Die *Kleinen Kykladen* von Elytis, benannt nach der bekannten Inselgruppe des ägäischen Meeres, ist eine kleine Gedichtsammlung von sieben kurzen Gedichten verschiedenen Inhalts.³¹⁾ Formaltechnisch knüpfen sie mit ihren gleichmäßig gebauten, jeweils verschiedentlich gereimten Strophen und ihrem leichtverständlichen Inhalt unmittelbar an den traditionellen poetischen Stil an; sie strahlen im Ganzen eine Anmut aus, die sie, abgesehen vom erotischen Element, fast wie Kinderlieder erscheinen läßt. Elytis selbst sagt in seinem Vorwort charakteristisch: „Das ist die Freude, den anderen Freude zu bereiten; das ist, was uns am Leben hält. Deshalb habe ich versucht, neben meinen Gedichten auch einige Lieder zu schreiben, ohne sie zu unterschätzen.“³²⁾

Theodorakis hat auch dieser Liederreihe³³⁾ den Stempel seiner unverwechselbaren, variationsreichen musikalischen Kunst aufgedrückt, wenngleich die Anlehnung an volkstümliche Weisen auch hier unverkennbar ist. Die Graziosität dieser kleinen Gedichte mit ihren feinen melancholischen Zügen wird durch die Musik von Theodorakis gesteigert. Hier eine Kostprobe:³⁴⁾

*Dem kleinen Nordwind bestellte ich,
 er möge ein liebes Kindlein sein,
 meine Türläden nicht zuschlagen,
 auch das kleine Fenster nicht.*

*Weil in dem Haus, wo ich wach bleibe,
 meine Liebe stirbt,
 und ich erblicke sie tränenüberströmt,
 wie sie kaum noch atmet.*

*Der Kummer überwältigt mich,
 weil ich in diesem Leben*

*alle Sommer verloren habe
und in den Winter gelangt bin.*

*Wie ein Schiff, das die Segel
setzt und ablegt,
sehe ich das Land verschwinden
und die Welt kleiner werden.*

*Seid mir begrüßt Obstgärten, seid mir begrüßt Bergschluchten,
seid mir begrüßt Küsse, seid mir begrüßt Umarmungen,
seid mir begrüßt auch die Landesungen und die hellen Strände,
seid mir begrüßt ewige Schwüre.*

Die umfangreiche dichterische Komposition von Elytis mit dem charakteristischen, der Kirchenpoesie entnommenen Titel *Es ist würdig* (Dignum est)³⁵⁾ gehört zu den besten Stücken der griechischen Gegenwartsdichtung überhaupt. Es ist hier nicht der Ort, eine Form- und Inhaltsanalyse des Gedichtes zu geben; zur allgemeinen Orientierung sei nur soviel vermerkt, daß wir es mit einer formal wie inhaltlich komplizierten poetischen Synthese zu tun haben. Das Gedicht besteht aus drei Hauptteilen (Genesis, Passion, Lobgesang),³⁶⁾ die den liturgischen Formen entsprechend in weitere Einzelstücke (Psalmen, Oden, Lesungen und Hymnen) zerfallen. Es spricht von der Erschaffung des Dichters, also des Menschen — speziell des Griechen —, von seinen Leiden durch Krieg und Bürgerkrieg, und schließt mit einem Lobgesang auf die „reine“ Schöpfung.

Kurz nach Erscheinen des Gedichtes erhielt der damals wieder in Paris weilende Theodorakis vom Dichter selbst ein Widmungsexemplar. Seine Eindrücke schildert er folgendermaßen: „Es war für mich eine große Gunst der Göttin Fortuna, daß ich mich gerade vor jenem poetischen Werk befand, in dessen Richtung sozusagen alle meine ästhetischen, gefühlsmäßigen und ideologischen Erwartungen und Forderungen ihre Fühler gerichtet hatten.“³⁷⁾ 1964 kam bereits die Vertonung größerer Partien des Gedichtes auf zwei Langspielplatten heraus³⁸⁾ — eine nicht weniger imponierende Leistung als die des Dichters.

Wie der Dichter durch die ganze griechische politisch-geschichtliche und literaturhistorische Tradition hindurch, von der Antike über Byzanz zum zeitgenössischen Geschehen übergeht, so vereinigt auch der Komponist die gesamte griechische musikalische Überlieferung von der byzantinischen Kirchenmusik bis zum heutigen Volks- und volkstümlichen Lied. Die musikalische Komposition folgt getreu der Architektonik des Gedichtes; sie besteht also nicht nur aus Einzelgesang, sondern auch aus Rezitation und Chorgesang, die sich in harmonischer Abwechslung gegenseitig ergänzen. Die unmittelbare Anlehnung an die orthodoxe Kirchenliturgie ist sowohl in der dichterischen als in der musikalischen Komposition des gesamten Werkes sehr ausgeprägt. Die schönsten Lieder der Reihe dürften

m. E. folgende sein: *Nur eine Schwalbe, Der Gerechtigkeit Sonne, Der Liebe Blut und Ich öffne meinen Mund.*³⁹⁾ Hier ist das erste Lied — frei-lich seiner musikalischen Pracht und sprachlichen Originalität entkleidet:

*Nur eine Schwalbe und der Frühling teuer;
damit die Sonne sich wende, ist viel Arbeit nötig.
Tausende von Toten müssen an die Räder,
es müssen auch die Lebenden ihr Blut geben.*

*Mein Gott, mein höchster Meister,⁴⁰⁾
du hast mich mitten in den Bergen erschaffen,
mein Gott, mein höchster Meister,
du hast mich im Meer eingeschlossen!*

*Geraubt von den Magiern wurde der Körper des Mai;
sie haben ihn begraben in einem Grab des Meeres.
In einem tiefen Brunnen halten sie ihn eingeschlossen.
Seinen Duft bekamen die Finsternis und der ganze Abgrund.*

*Mein Gott, mein höchster Meister,
mitten in dem Flieder,
mein Gott, mein höchster Meister,
spürtest auch Du den Duft der Auferstehung!⁴¹⁾*

Ein anderes poetisches Werk von Elytis, die zum ersten Mal 1943 unter dem Titel *Sonne die erste* erschienene Gedichtsammlung,⁴²⁾ hat in Jannis Markopulos einen zwar jüngeren, aber nicht weniger tüchtigen Komponisten gefunden.⁴³⁾ Die Gedichtsammlung enthält achtzehn durchnum-merierte, überwiegend titellose Gedichte verschiedenen Inhalts, die nur eine poetische Grundlinie zu einer Einheit verbindet.

Die Vertonung dieser Gedichtgruppe ist derjenigen des *Es ist würdig* von Theodorakis vergleichbar. Auch hierbei handelt es sich um eine viel-fältige musikalische Synthese, die, wie jene, aus einer harmonischen Mi-schung von Rezitation, Chor- und Einzelgesang besteht. Markopulos hat zwar zahlreiche Umstellungen hinsichtlich der ursprünglichen Reihenfolge der Gedichte und einzelner Versgruppen vorgenommen, im Ganzen aber den schwierigen poetischen Stoff musikalisch nicht weniger geschickt ge-meistert als sein Vorbild, Theodorakis, die Materie des *Es ist würdig*.

Drei Lieder dieser Serie möchte ich besonders erwähnen, nämlich die vertonten Gedichte mit dem Incipit *Auf der kleinen Tenne Margaritas, Junge mit dem zerkratzten Knie* und *Ihr jungen Leute, die ihr mich ver-steht.*⁴⁴⁾ Wegen seines schönen Inhaltes gebe ich hier eine Übersetzung des zweiten Liedes, obwohl mir persönlich die Musik des ersten besser gefällt:

*Junge, mit dem zerkratzten Knie,
geschorener Kopf, ungeschorener Traum,*

*Schürze mit aufgekreuzten Ankern,
Arm der Kiefer, Zunge des Fisches,
kleiner Bruder des Nebels!*

*In deiner Nähe sahest du einen nassen Kieselstein hell leuchten,
du hörtest ein Rohr pfeifen.*

*Die nacktesten Landschaften, die du kennenlernstest,
die farbigsten:*

*In der Tiefe der [lustige]⁴⁶⁾ Spaziergang der Meerbrasse,
in der Höhe die Kuppel der kleinen Kirche
und in der Weite ein Dampfschiff mit roten Rauchfängen.*

*Junge, mit dem zerkratzten Knie,
nährisches Amulett, trotziges Kinn,
luftiges Höschen,
Brust des Felsen, Lilie des Wassers,
Spitzbübchen des weißen Nebels!*

Die bisherigen Ausführungen zeigen, daß ich mich, wie eingangs betont, nur auf die wichtigsten der vertonten griechischen Gedichtgruppen der Gegenwart beschränkt habe, nämlich auf die vertonten Gedichtserien der drei bedeutendsten griechischen Dichter der Nachkriegszeit Giorgos Seferis, Jannis Ritsos und Odysseas Elytis.⁴⁶⁾ Daher sind nicht nur andere zeitgenössische Dichter völlig unberücksichtigt geblieben, sondern auch weniger verbreitete Gedichtgruppen bzw. einzelne, von verschiedenen Komponisten vertonte Gedichte der besprochenen Autoren selbst ausgelassen. So z. B. das Gedicht *Der Seemann Stratis unter den Liebesblumen* und andere Gedichte von Seferis,⁴⁷⁾ die Jannis Markopoulos vertonte;⁴⁸⁾ die Gedichtserie *Der Seeklee* von Elytis,⁴⁹⁾ die Linos Kokotos komponierte;⁵⁰⁾ mehrere Gedichte von Ritsos, für die Spilios Mentis die Musik schrieb, usw. Andererseits mußten, wie gesagt, weniger prominente Dichter, wie etwa der geschätzte Nikos Gatsos, dessen zahlreiche elegante Gedichte von mehreren Komponisten — darunter die großen Meister Hatzidakis und Theodorakis — vertont wurden,⁵¹⁾ M. Anagnostakis, T. Livaditis u. a. gänzlich ausgeklammert werden.⁵²⁾

Verseemacher von populären Liedern, wie etwa Christodulu, Eleftheriu u. a., habe ich von Anfang an aus diesen zeitlich knapp bemessenen Ausführungen ausgeschlossen.⁵³⁾ Auch politische Gedichte bzw. solche mit politischer Tendenz, die zu Liedern geworden sind, wie z. B. die auch außerhalb Griechenlands bekannten Liederserien von Theodorakis *Lieder des Kampfes*,⁵⁴⁾ *Vom Exil*,⁵⁵⁾ *Mauthausen*,⁵⁶⁾ deren Verseemacher nicht zu den Repräsentativsten gehören, konnten in einen so eng gezogenen Rahmen nicht aufgenommen werden.

Aus meiner Sammlung der vertonten neugriechischen Dichtung habe ich also eine kleine Auswahl getroffen, um eine seit etwa zwei Jahrzehnten

sich abzeichnende und in den letzten Jahren besonders stark zunehmende Tendenz im neugriechischen Kulturleben aufzuzeigen, nämlich die immer intensivere Beschäftigung unserer Komponisten mit der hohen Dichtung — eine Tatsache, die sowohl der anspruchsvollen Musik als auch der anspruchsvollen Dichtung leichten Zugang zu den breiteren Schichten des Volkes gestattet.⁵⁷⁾

Anmerkungen

¹⁾ Vgl. z. B. H. Koller, Musik und Dichtung im alten Griechenland, Bern/München 1963, S. 5: „Die Lektüre der Werke ist für uns heute der einzige Zugang zur griechischen Dichtung. Jahrhundertelang, bis ans Ende der klassischen Zeit, wurde sie aber nur für das Ohr gedichtet und durch das Ohr aufgenommen, aber auch ausschließlich mündlich tradiert. Die Dichtung wird erst im Laufe des vierten Jahrhunderts Literatur, das heißt schriftlich komponiert und im Hinblick auf den Leser geschaffen.“

²⁾ Den Kundigen brauche ich nur an das *Pulaki xeno* von Vilaras, die *Voskopula* (Originaltitel: *To filima*) von Zalokostas oder den *Gero-Dimos* (Originaltitel: *O Dimos ke to kariofylli tu* von Valaoritis zu erinnern, die sogar zu Volksliedern geworden sind.

³⁾ Man denke z. B. an die für das breite Publikum nicht ohne weiteres verständlichen Gedichte von Seferis, Ritsos, Elytis.

⁴⁾ *Strofi*; im Sammelband: *Giorgos Seferis, Piimata* 8. Aufl. (bes. von G. P. Savvidis), Athen 1972, auf den Seiten 7—32.

⁵⁾ Auf der in meinem Besitz befindlichen Langspielplatte (Columbia 2J-062-70221) befinden sie sich zusammen mit dem *Epitaphios* von Jannis Ritsos (s. unten S. 5f.).

⁶⁾ Das erste Gedicht *Arnisi* gehört zur ersten Gedichtsammlung von Seferis und steht auf S. 13 des Sammelbandes (s. oben Anm. 4). Die übrigen drei Gedichte *Epifania* 1936, *Anthi tis petras* und *Mesa stis thalassines spilies* gehören in der Gesamtausgabe zur Gedichtgruppe *Schedia gia ena kalokeri* und befinden sich entsprechend auf den S. 140—142, 146 und 150. Hier und im folgenden werden über die Interpreten der Lieder keine Angaben gemacht; erstens weil uns hierbei hauptsächlich die Dichtung, nicht die Musik angeht, und zweitens weil häufig nicht nur einzelne Lieder, sondern auch ganze Liedererien jeweils von mehreren Sängern interpretiert werden; so z. B. die *Verneinung* von Seferis, die einmal Grigoris Bithikotsis, einmal Maria Faranturi singt; oder die *Kleinen Kykladen* von Elytis (s. S. 9), die zunächst (im Frühling 1964) Dora Jannakopulu, ein paar Monate später (im Herbst 1964) auch Sula Birbili interpretierte, usw. Zu den verschiedenen Ausgaben der Musikplatten von Theodorakis vgl. neuerdings das Programm *Mikis Theodorakis, Musikos Avgustos 1977. Synavlies Theatru Lykavittu* (EOT-Ausgabe, Athen 1977), S. 105—110.

⁷⁾ Den Titel *Mythistorima* erläutert der Dichter selbst (vgl. S. 314 der Gesamtausgabe; s. oben Anm. 4). Auf der in meinem Besitz befindlichen Langspielplatte (Polydor 2393025) ist *Mythistorima* neben *Romancero Gitan* und *Chansons pour Andreas* die dritte Liedergruppe.

⁸⁾ Das ist die Reihenfolge der Lieder auf der Schallplatte; die Gedichte sind im Sammelband des Seferis (s. oben Anm. 4) entsprechend auf den Seiten 64, 67, 60 und 70 zu finden. Die Überschrift *Andromeda* stammt nicht vom Dichter; vgl. dazu die Notiz des Herausgebers auf S. 318 der Gesamtausgabe. Es versteht sich, daß die meisten Lieder allgemein nicht aus dem ursprünglichen Titel der Gedichte, sondern aus deren Incipit bekannt sind, die in der Regel auch auf den

Schallplatten zu lesen sind, während der Titel des jeweiligen Gedichtes im gesungenen Lied gar nicht erwähnt wird.

⁹⁾ Zu Seferis' Beziehungen zur altgriechischen Tradition vgl. ausführlich E. Benedetti, *Poesia e pensiero della Grecia classica nell' opera di Giorgio Seferis*; in: *Omaggio a Seferis* (Studi Biz. e Neogr. 1), Padova 1970, S. 25—144.

¹⁰⁾ Vgl. Plin. Jun. Epist. 1, 3, 1 (Mynors): *Quid agit Comum, tuae meaeque deliciae quid suburbanum amoenissimum, quid illa porticus verna semper, quid platanon opacissimus...?* Zum Gedicht auch Ph. Sherrard, *The Marble Threshing Floor. Studies in Modern Greek Poetry*, London 1956, S. 196f. Deutsche Übersetzung (neben dem griechischen Text) in: Chr. Enzensberger, *Giorgos Seferis, Poesie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1962, S. 41.

¹¹⁾ Eine nicht weniger gut gelungene Parallele dazu finden wir z. B. in dem von Jannis Markopulos vertonten Gedicht *Auf der kleinen Tenne Margaritas* aus der Gedichtsammlung *Ilios o protos* (s. S. 12) von Elytis, und zwar bei der musikalischen Wiedergabe der an den glänzenden Zähnen der jungen Mädchen sich brechenden Sonnenstrahlen (Gedicht Nr. VII, Vers 17, S. 18 der Gedichtsammlung:

Sta dontia tus o ilios spa-spa-spa-rtara-i.

¹²⁾ Zur Schallplatte vgl. oben Anm. 5.

¹³⁾ Aus 9 Distichen bestehen nur die zwei letzten Gedichte.

¹⁴⁾ In der Gesamtausgabe: *Jannis Ritsos, Pimata 1930—1960*, Bd. 1, 4. Aufl., Athen 1972, befinden sie sich entsprechend auf den Seiten 163, 168, 169, 170, 177, 179, 181 und 182.

¹⁵⁾ Man vergleiche z. B. M. Ioannidu, *Untersuchungen zur Form der neugriechischen Klagelieder*, Diss. München 1938; F. Boehm, *Die neugriechische Totenklage*, Berlin 1947; M. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974 (bes. S. 110ff.).

¹⁶⁾ Es steht auf S. 177 des ersten Bandes der Gesamtausgabe (s. oben Anm. 14). Im Lied sind die zwei letzten Strophen weggelassen.

¹⁷⁾ *Mikis Theodorakis, Romiosyni, Jannis Ritsos* (Columbia 2J-064-70203). Zu Romanus (= Römer), Romaeus (= *Romeos* = Romäer = Byzantiner), *Romios* (= Neugriechen) und dessen Ableitungen vgl. D. J. Georgacas, *The Names for The Asia Minor Peninsula* (Beitr. zur Namensf., N. F., Beih. 8), Heidelberg 1971, S. 71—74 (mit den Hinweisen in Anm. 329). „Bessere Patrioten“ ziehen durch die gesamte byzantinoneugriechische Geschichte einen Strich und, indem sie die Dinge auf den Kopf stellen, behaupten, „Hellene“ sei der echte, „Romyos“ (sic!) dagegen der falsche „Typ“ des Neugriechen; vgl. D. Tsakonas, *Zusammenhänge zwischen den sozialen Bedingungen eines Landes und den Einstellungen seiner Menschen — dargestellt am Beispiel Griechenlands*, in: H. Stirn, *Ausländische Arbeiter im Betrieb*, Frechen 1964, S. 136 f.

¹⁸⁾ *Agrypnia* in der Gesamtausgabe (s. oben Anm. 14) steht sie am Anfang des 2. Bandes (S. 7—175).

¹⁹⁾ In der Gesamtausgabe des Ritsos (s. oben Anm. 14) stehen sie entsprechend auf den Seiten 59—60, 60—62 und 66—68 des zweiten Bandes.

²⁰⁾ Im gesungenen Lied ist dieser Satz ausgelassen. Am Schluß des Liedes wird das mittlere Distichon wieder aufgenommen.

²¹⁾ Sie erschienen jedoch später in einem Sonderheftchen in Athen.

²²⁾ Aus dem auf der Innenseite des Plattenfutters der Pariser Ausgabe (s. unten Anm. 23) abgedruckten griechischen Originaltext übersetzt.

²³⁾ Der volle Titel (auf dem Plattenfutteral) lautet: *Mikis Theodorakis, Concert 1. Lianotragouda. Chansons de la patrie amère. 18 couplets de Yannis Ritsos* (Columbia 2C 066—94.668). Die Texte der deutschen Ausgabe: *Lieder von der*

bitteren Heimat. 18 volksverbundene Lieder von Ritsos (Un. Art. Rec. 28689), stammen, wie man eindeutig sieht, nicht vom griechischen Original, sondern von der französischen Paraphrase! Es ist also nicht verwunderlich, daß der Sinn der Gedichte nur annähernd getroffen ist — manches wurde sogar völlig entstellt.

²⁴⁾ *Kapnismeno tsukali* in der Gesamtausgabe (s. oben Anm. 14) auf den Seiten 247—256 des zweiten Bandes.

²⁵⁾ *Christos Leontis*, „*Kapnismeno tsukali*“. *Piisi Janni Ritsu* (Columbia 2 J 064—70169).

²⁶⁾ *Metakinisis* in der Gesamtausgabe (s. oben Anm. 14) auf den Seiten 177—256 des zweiten Bandes.

²⁷⁾ Siehe oben S. 6.

²⁸⁾ Der Rhythmus des ersten Liedes lehnt sich unmittelbar an den volkstümlichen Reigentanz (*syrtos*) an. Sehr geschickt hat Leontis gegen Ende des Liedes auch eine kleine musikalische Partie aus dem legendären „Zalagos-Tanz“ eingeschoben.

²⁹⁾ Im gesungenen Lied ist dieser Teil des Gedichtes ausgelassen worden. Vor jedem weiteren Vers, der jeweils zweimal gesungen wird, wiederholt sich zweimal der erste Vers. Nur vor dem letzten Vers tritt an Stelle der Wiederholung des ersten Verses die *Zalagos*-Melodie (s. vorige Anmerkung).

³⁰⁾ Siehe unten S. 10.

³¹⁾ In der Gedichtsammlung: *Odyssea Elyti, Ta ro tu erota* Athen 1972, in der mehrere Gedichtgruppen von Elytis vereinigt worden sind, stehen die *Mikres Kyklades* ganz am Anfang (S. 13—24). Es handelt sich um folgende Gedichte: *Marina* (S. 13), *Ta ellinakia* (S. 14), *I Maja* (S. 15f.) *Ta date, ta mathate* (S. 17f.), *Tu mikru voria* (S. 19f.), *To trizoni* (S. 21f.) und *Anamesa Syro ke Tzia* (S. 23f.). Im gleichen Bändchen (S. 65—68) befinden sich auch die vier von Elytis ins Neugriechische übertragenen und von Hatzidakis vertonten (Fidelity 8902) Gedichte aus dem Kaukasischen Kreidekreis von Brecht; dazu S. Deligiorgis, *Elytis' Brecht and Hatzidakis' Pirandello*; in: *Modern Greek Writers* (Hrsg. von E. Keeley und P. Bien), Princeton 1972, S. 191—215.

³²⁾ Siehe *Odyssea Elyti, Ta ro tu erota* (vgl. vorige Anm.), S. 7.

³³⁾ Zuletzt: *Miki Theodoraki, Mikres Kyklades tu Odyssea Elyti ke alla tessera tragudia* (Lyra SYLP 3582. Erste Ausgabe: His Master's Voice GCLP 9. 1964; s. oben Anm. 6). Das letzte Gedicht der Reihe (s. oben Anm. 31) hatte Theodorakis schon vorher vertont und publiziert; vgl. das *Diskografiko simioma* am Schluß des Bändchens *Ta ro tu erota* (s. oben Anm. 31).

³⁴⁾ In der Sammlung *Ta ro tu erota* (s. oben Anm. 31) befindet sich das Gedicht auf S. 19—20. Im gesungenen Lied wiederholt sich die letzte Strophe nach dem zweiten Vierzeiler noch einmal.

³⁵⁾ *Odyssea Elyti, To Axion esti*, 1. Aufl. 1961. Im Februar 1977 erschien bereits die 9. Auflage, nach der ich auch zitiere. Eine deutsche, philologisch nicht immer einwandfreie Übersetzung besorgte G. Dietz, *Odysseas Elytis, To Axion esti — Gepriesen sei*, Claassen Verlag, Hamburg und Düsseldorf 1969. Zum ungewöhnlichen Titel des Gedichtes kann man die Ausführungen im „Nachwort“ von Dietz (S. 97f.) vergleichen; es muß aber hinzugefügt werden, daß *To Axion esti* vor allem die Gesanggruppe der zweiten Stasis der am Karfreitagabend in der orthodoxen Kirche gesungenen Grablieder (*Epitafios Thrinos*) bezeichnet, deren zwei erste Strophen mit den Wörtern *Axion esti* beginnen.

³⁶⁾ *I Genesis* (S. 13—24), *Ta Pathi* (S. 27—70), *To Doxastikon* (S. 73—88). Eine Analyse des Gedichtes versuchte auch G. Dietz, a. a. O. S. 95ff.; (s. oben Anm. 35); vgl. auch L. Politis, *A History of Modern Greek Literature*, Oxford 1973, S. 241 f. Negative Kritik bei G. Themelis, *I neoteri piisi mas*, Athen 1963, S. 50—54. Zur

musikalischen Interpretation vgl. Mikis Theodorakis, *Musiki gia tis mazes*, 2. Aufl., Athen 1974, S. 25—41.

³⁷⁾ Entnommen der Innenseite des Plattenfutterals; s. folgende Anmerkung.

³⁸⁾ *Miki Theodoraki, To Axion esti, Odyssea Elyti* (Columbia 2J 154—70201/202). Französische Ausgabe: Columbia 2C 162—81.552/553.

³⁹⁾ Das ist jeweils das Incipit der Gedichte; Titel fehlen. Die Gedichte findet man entsprechend auf den Seiten 39, 46, 61 und 68 der 9. Auflage (s. oben Anm. 35).

⁴⁰⁾ Die Anspielung auf die Volksballade vom Bau der Arta-Brücke hat auch G. Dietz (a. a. O. S. 109; s. oben Anm. 35) erkannt; vgl. dazu G. A. Megas, *Die Ballade von der Arta-Brücke. Eine vergleichende Untersuchung* (Institute for Balkan Studie 150), Thessalonike 1976.

⁴¹⁾ Im Gedicht folgt noch eine Strophe mit einer weiteren Variation der zweiten.

⁴²⁾ *Ilios o protos, Odyssea Elyti* Athen 1943. Ich benutzte die im Dezember 1974 erschienene 5. Auflage. Das Gedicht Nr. IX (S. 21f.: *O kipos empene sti thalassa*) hat Theodorakis vertont und in die *Kleinen Kykladen* (s. oben Anm. 25) aufgenommen.

⁴³⁾ *Janni Markopulu, Ilios o protos, Odyssea Elyti* (Philips 6331043). Großer Beliebtheit erfreuen sich unter anderem auch seine Liedererien *Rizitika* (Columbia SCXG 69) und *Chroniko* (Philips 6331010).

⁴⁴⁾ In der Gedichtsammlung (s. oben Anm. 42) befinden sie sich entsprechend auf den Seiten 18, 23 und 33 (Nr. VII, X und XVIII).

⁴⁵⁾ Im Lied ist das Wort weggelassen. Das Gedicht enthält vor der letzten Strophe einen weiteren Abschnitt von 9 Versen.

⁴⁶⁾ Kalvos, Palamas, Sikelianos usw. gehören freilich nicht in diesen Rahmen. Vom vierten bedeutenden Dichter der Gegenwart Nikiforos Vrettakos hatte Theodorakis schon 1946 das Gedicht *Margarita* vertont. Diese „Kantate“ ist aber erst im vergangenen August dem Publikum vorgestellt worden; vgl. das Programm der Veranstaltungen (s. oben Anm. 6), S. 82.

⁴⁷⁾ *O Stratis thalassinos anamesa stus agapanthus* (S. 196—197); *Dimotiko tragudi* (S. 25); *O gyrismos tu xenitemenu* (S. 163—165); *Anamesa se dyo pikres stigmes* (S. 149); *O topos mas ine klistos* (S. 55); *Ligo akoma* (S. 70; dasselbe Gedicht hat Theodorakis musikalisch ganz anders interpretiert; s. oben S. 4); zitiert nach der Gesamtausgabe (s. oben Anm. 4) und in der Reihenfolge der Lieder auf der Schallplatte (s. nächste Anmerkung).

⁴⁸⁾ *Janni Markopulu — Giorgu Seferi, O Stratis thalassinos anamesa stus agapanthus ke alla tragudia* (Columbia 2J 064—70096).

⁴⁹⁾ Es handelt sich um sieben Gedichte; im Bändchen *Ta ro tu erota* (s. oben Anm. 31) befinden sie sich auf den Seiten 25—36.

⁵⁰⁾ *Odyssea Elyti — Linu Kokotu, To thalassino trifylli* (Lyra SYLP 3576); darunter auch *To chryso klidi* und *O Avgustos* aus der Gedichtserie *O chameleon* (a. a. O. S. 45f. und 49).

⁵¹⁾ Vgl. z. B. *Manu Chatzidaki, „Athanasia“. Stichi Niku Gatsu* (Columbia 2J 062—70248); *Miki Theodoraki, Thalassina fegaria. Endeka tragudia tu Niku Gatsu* (Columbia 2J 062—70219) u. a.

⁵²⁾ Vgl. ferner den kurzen Artikel *I piisi sto tragudi* in der griechischen Zeitung *Ta nea* vom 23. 8. 72 und die soeben erschienene Anthologie von K. Mitsakis, *Neoelliniki musiki ke piisi* (Mes. ke Neoell. Mel. 4), Athen 1977. (Hinweise von Herrn Prof. Dr. M. Meraklis, Ioannina).

⁵³⁾ Vgl. z. B. *Miki Theodoraki, Ta laika. Stichi M. Eleftheriu* (Columbia 2J 064—70220); *Manos Loizos, Kalimera ilie. Stichi D. Christodulu* (Minos MSM

197). Vgl. ferner: *Manos Loizos, Ta tragudia tu dromu* (Minos MSM 225; Gedichte von L. Papadopulos u. a.)

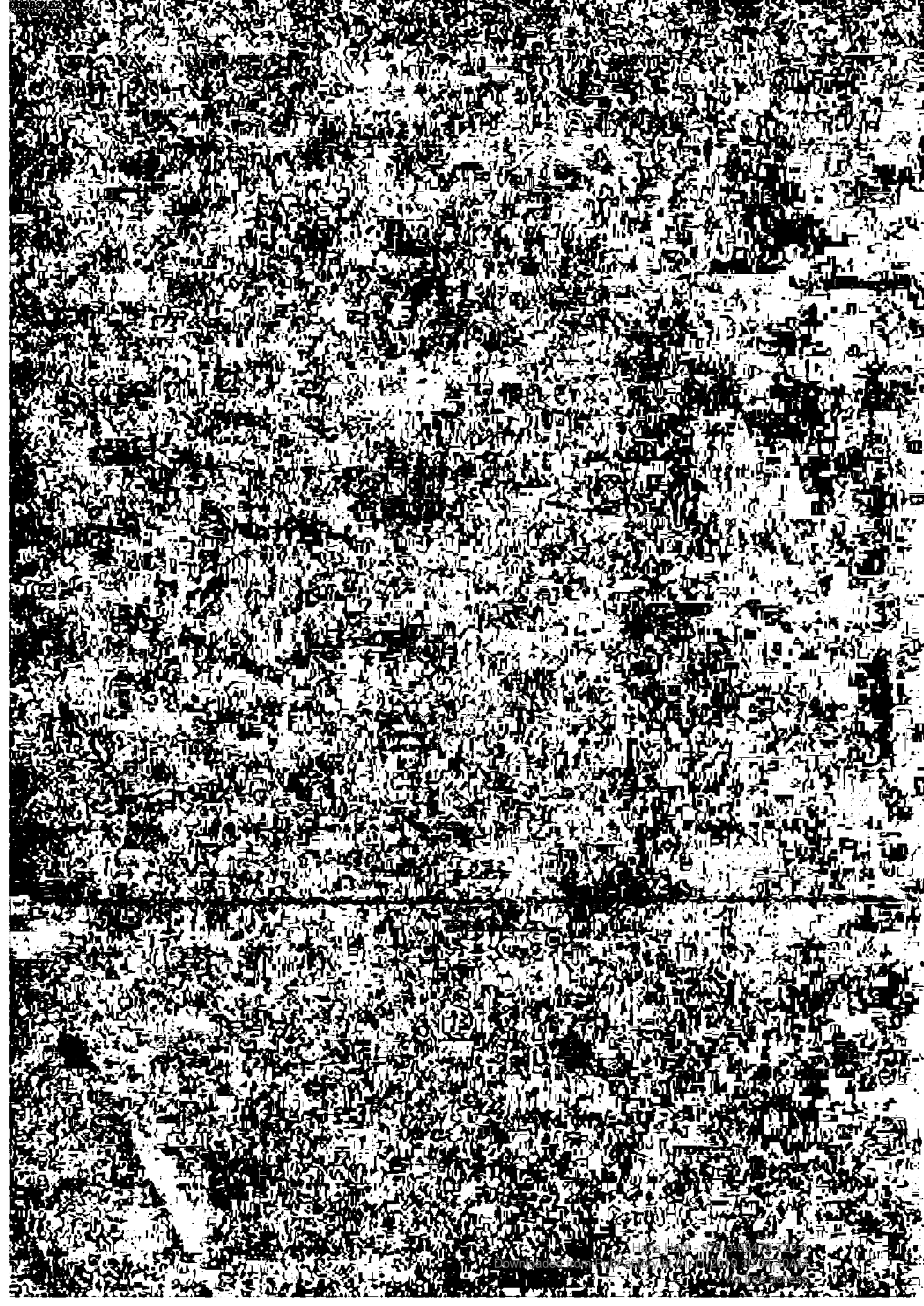
⁵⁴⁾ Deutsche Ausgabe: Mikis Theodorakis, *Tragudia tu agona*. Chansons de lutte (Polydor 239304; Neuauflage der ersten Ausgabe: Paris 1971); griechische Ausgabe: Minos MSM 217, Athen 1974.

⁵⁵⁾ *Miki Theodoraki, Tis exorias* (Minos MSM 290).

⁵⁶⁾ *Mikis Theodorakis, Mauthausen* (Columbia 2J 062—70204).

⁵⁷⁾ Vgl. *Mikis Theodorakis, Musiki gia tis mazes* (s. oben Anm. 36), S. 113.

TÜRKEI



BEHCET NECATIGIL (Istanbul)

Die türkische Literatur nach 1945

Strömungen, Tendenzen, Entwicklungen

Mustafa Kemal Atatürk hatte der Nation von der Ausrufung der Republik bis zu seinem Tod (1923—1938) eine Zeit des Friedens geboten und in dieser kurzen Zeit mehrere Reformen durchgeführt, die auch dem Ansehen der Türkei im Ausland zugute kamen. Die Ära Atatürks war gekennzeichnet durch das Einparteien-System. Besorgt um das begonnene Reformwerk, glaubte Atatürk die Zeit für ein Mehrparteien-System in der Türkei noch nicht gekommen.

Der Zweite Weltkrieg, der kurz nach dem Tod Atatürks ausbrach, hatte in aller Welt soziale, ökonomische und politische Umwälzungen zur Folge. Die Türkei, die am Krieg nicht direkt beteiligt war, konnte von diesen Folgen dennoch nicht unberührt bleiben: Nach dem Krieg trat auch sie in einen neuen Zeitabschnitt ihrer Geschichte ein.

Der Krieg beseitigte in der Türkei das Einparteien-System. Oppositionelle Abtrünnige von der Republikanischen Volkspartei, die 1923 von Atatürk gegründet worden war, riefen die Demokratische Partei ins Leben (1946), und bereits vier Jahre später mußte die Republikanische Volkspartei die Macht an die neue Partei abtreten (1950). Doch die von Menderes geführten Regierungen der Demokratischen Partei konnten die im Bürger geweckten Hoffnungen nicht erfüllen. Insbesondere nach den allgemeinen Wahlen von 1957 griff eine Herrschaft der Unterdrückung und Einschüchterung um sich. Der Bogen der Proteste gegen die Regierungspartei, die Demokratische Partei, spannte sich von der parlamentarischen Opposition bis zur Universität und Bevölkerung des Landes. Massive Pressekritiken, die die Regierung zur Rechenschaft zogen, die nicht abreißenden Studentendemonstrationen und nicht zuletzt der Schweigemarsch der Kadetten verhinderten die Fortsetzung des Diktats der Demokratischen Partei, obgleich sie sich mit allen Mitteln die Macht zu erhalten suchte. So wurde in den beiden größten Städten des Landes, Istanbul und Ankara, der Ausnahmezustand erklärt, alle Hochschulen wurden kurzerhand geschlossen und der religiösen Reaktion Tür und Tor geöffnet. Doch am 27. Mai 1960 griff die Armee ein und übernahm die Macht.

Es dauerte jedoch lange, bis im Land wieder Ruhe einkehrte. Die Gründung der Gerechtigkeitspartei durch einen Teil der Angehörigen der verbotenen Demokratischen Partei, die Wiederfreilassung des gestürzten Staatspräsidenten lösten Protestwellen aus. Die Unruhen rissen nicht ab: Proteste gegen die USA, Demonstrationsmärsche für eine „unabhängige Türkei“, wieder Ausnahmezustände, die „Studentenkundgebung für die Einhaltung der Verfassung“, Auseinandersetzungen um die Begriffe Reaktion und Revolution, Fehden in Studentenheimen, Straßenkämpfe zwischen Links- und Rechtsgerichteten, Boykotte, Schließung der Universitäten — eine endlose Kette von krisenhaften Erschütterungen. Ein Ultimatum der Streitkräfte des Landes, das dem Staats-, Parlaments- und Senatspräsidenten gestellt wurde, zwang die Regierung Demirel am 12. März 1971 zum Rücktritt.

Vor dem Hintergrund politisch-sozialer Umwälzungen

Zwei bedeutende Erzähler, Sabahattin Ali und Sait Faik Abasiyanik, die 1935 bzw. 1936 ihre ersten Bücher vorgelegt hatten, haben den Weg für die erzählende Prosa der vierziger Jahre gebahnt. Die Erlebnisse und Erfahrungen der chaotischen Jahre um 1960 und 1971 eröffneten ganz andere Perspektiven als bei Sabahattin Ali und Sait Faik, die die Welt und die Gesellschaft noch in ihrer früheren Gestalt gesehen hatten. Nackter Realismus, sozial-affektierte Feststellungen reichten jetzt nicht mehr aus; aktuelle, politisch-soziale Umwälzungen und konkrete Probleme gewannen an Bedeutung. Vier bekannte Romane sollen für diesen Richtungswechsel beispielhaft angeführt werden: Samim Kocagöz (Jg. 1916) beschreibt in seinem Roman *Inmitten von Izmir* (1973) die Ereignisfolge und ihre Auswirkungen gegen Ende des Jahres 1959 bis zur Revolution am 27. Mai 1960; Attila İlhan (Jg. 1925), der zugleich als ein besonders langatmiger Lyriker gilt, reflektiert in seinem Roman *Des Messers Spitze* (1973) die gespannte Atmosphäre in Istanbul im Mai 1960 und zeichnet in seinem Roman *Hyänenanteil* (1974) ein politisches Panorama der Nachrevolutionsjahre; und den Gärungsprozeß sozialer Voraussetzungen für die Revolution von 1960 schildert aus der Perspektive eines kleinbürgerlichen Intellektuellen der Roman *Eines Tages ganz allein* (1975) von Vedat Türkali (Jg. 1919). Eine im Juli 1960 erschienene Anthologie *Lieder des neuen Zeitalters* enthält Gedichte über die vorrevolutionären Ereignisse in den denkwürdigen Tagen vom 28. April bis 27. Mai 1960. Die mit der Revolution verbundenen Freuden und Hoffnungen auf Befreiung finden in diesen Gedichten ihren Ausdruck.

Auch die anarchistische Szene, die zum Ultimatum und zum zweiten Eingriff der Militärs am 12. März 1971 führte, wurde in zahlreichen Romanen behandelt: *Aus dem Tagebuch einer verheirateten Frau* (1971) von

Peride Celal (Jg. 1916) und *Der große Augenarrest* (1972) von Çetin Altan (Jg. 1926) waren die ersten Beispiele. Den Stellenwert eines literarischen Protokolls der Leiden der revolutionären Jugend, die der Autor mit ihr teilt, weisen die beiden 1973 erschienenen Bände von Erdal Öz (Jg. 1935): *Bluten* (Erzählungen) und *Verwundung* (Roman). Über die Ereignisse des Jahres 1971 sind bis heute über fünfzehn Romane erschienen.

Die Lyrik betreffend: Vor dem 2. Weltkrieg wurde der Entwicklungsweg der türkischen Lyrik von zwei Dichtern gezeichnet, einem Mystiker, Necip Fazıl, und einem Marxisten, Nazım Hikmet. Hikmet (Jg. 1902) wurde 1938 aufgrund eines Vorfalls in der Kriegsakademie unter dem Verdacht subversiver Umtriebe und der Vorbereitung eines Aufstandes verhaftet und zu 28 Jahren verurteilt, seine Bücher wurden verboten. Unter dem Eindruck dieser Ereignisse und auf dem Nährboden des ein Jahr danach ausgebrochenen Zweiten Weltkrieges erschienen hintereinander neue, sozialistisch engagierte Literaturzeitschriften, die das Kriterium der sozialen Nützlichkeit über alle anderen stellten und nur solche Autoren veröffentlichten, die diesem Kriterium genügten.

Daneben verbreitete sich jedoch eine andere lyrische Bewegung: die der drei Freunde Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet (die ersten beiden Jg. 1914, der dritte 1915). Die Achse dieser Bewegung entwickelte sich vor allem in den Kriegsjahren um die Lebensfreude und die alltäglichen Empfindungen des kleinen Mannes. Diese drei Dichter durchbrachen die tradierten Formen und Klischees, sagten gewohnten Bildern und Metaphern ab und wandten sich der Volkssprache mit ihren witzigen und ironischen Wendungen und dem Leben des einfachen Mannes zu, indem sie das Gedicht in eine portative, lakonisch kurze und einfach durchschaubare Form packten. An Jacques Prévert fanden sie großen Gefallen. Diese „fremdartige Dichtung“, die unter jungen Menschen rasch Eingang fand, wurde schon in den fünfziger Jahren von den drei Dichtern, ihren Schöpfern, allmählich verlassen.

Die Lyrik in den Jahren 1945—1955 wurde als die „erste neue“ Bewegung gekennzeichnet — von der Unterscheidung zwischen den Engagierten und Individualisten einmal abgesehen. In den Jahren 1955—1965 dagegen vertrat eine Gruppe von Dichtern die sogenannte „zweite neue“ Lyrik. Die „zweiten Neuen“, deren Gedichte auch als Erzeugnisse der Flucht vor den Repressionen und Maßregelungen der Demokratischen Partei interpretiert werden, reagierten im Grunde genommen auf die „ersten Neuen“.

Die „fremdartige Dichtung“ zeichnete sich durch Metaphernlosigkeit, Verzicht auf lyrische Kunstgriffe, durch die Umgangssprache, den Bezug auf das Leben einfacher Leute und ihre Lebensphilosophie, durch Witz, Humor, klare Verständlichkeit, durch das Fehlen eines Hintergrundes, durch Assoziationslosigkeit und durch eine Handlung aus. Nach Meinung der „zweiten Neuen“ eigneten solche Eigenschaften lediglich der Versan-

dung des Gedichts, und sie entwickelten von diesem Standpunkt aus ein esoterisch kompliziertes lyrisches Gebilde, das sich nur an eine intellektuelle Minderheit wandte. Dieses Gedicht erwartete vom Leser besondere Vorbereitung und nachsichtige Behandlung. Aus dem verschlossenen und wohl auch manchmal an Nonsens grenzenden, vieldeutig verschwommenen Text sollte der Leser den semantischen Zusammenhang errahnen und so den verborgenen ästhetischen Reiz erschließen.

Die wichtigsten Bücher dieser Richtung erschienen in den Jahren 1955—1961 von Dichtern, die entweder durch ihre früheren Erfahrungen auf diese Linie eingeschwenkt wurden oder sich von Anfang an gleich in dieser Strömung befanden. Einige der wichtigsten Buchtitel sind: *Die Straße mit Haarbüschelein*, *Die Nelke mit der Erdanziehung*, *Üvercinka*, *Das Galiläische Meer, das schönste Arabien der Welt*, *Die Meere der Frau Kinar* u. a.

Die Werke Nazim Hikmets, der bald internationalen Ruhm erlangte, waren 1938 in der Türkei verboten worden. Nach dem Tod des Dichters im Moskauer Exil (1963) wurden seine sowohl im Ausland als auch vor dem Verbot in der Türkei publizierten Bücher trotz aller Hindernisse nach und nach wieder verlegt. Über seine Kunst und Ideologie werden Untersuchungen und Essays auch heute immer wieder verfaßt, und seine Bücher erleben ständig Neuauflagen.

Die Poetik Nazim Hikmets wird heute nach Form und Inhalt von einem sehr produktiven Dichter in epischen Dimensionen fortgeführt: von Hasan Hüseyin (Jg. 1927).

Manche Kritiker bewerten sowohl die „ersten“ als auch die „zweiten Neuen“ als eine zwingende Folge von Verboten gegen das Werk Hikmets. Der Literaturkritiker Rauf Mutluay urteilt über die „zweiten Neuen“ mit den Worten: „Diese bilderreiche Lyrik entstand um 1955, begegnete einige Jahre später der Aktion von 1960, erlebte um 1965, als Nazim Hikmets Werk wieder gedruckt wurde, einen Stillstand und stieß auf die am 12. März 1971 begonnene neue Ära von Repressionen, als sie sich den raschen Schritten gesellschaftlicher Bewußtwerdung anpassen wollte.“ Dieses Urteil Mutluays wurde durch den Umstand bestätigt, daß junge Dichter der „zweiten Neuen“ erst inmitten politischer Aktionen um 1971 ihre Identität fanden.

Die „sechziger Generation“

Diese Dichter begannen in den sechziger Jahren zu publizieren, daher ihr Name: die „sechziger Generation“. Sie strebten eine revolutionäre Lyrik an. Sie bezeichneten ihre Gedichte „nicht als eine Lyrik kraftloser, individualistischer Resignationen, sondern als eine Lyrik der Massen, der Liebesheere und militanter Chöre“, und sie beanspruchten

für sich, „Kulturerben aller Völker der Welt“ zu sein. Sie orientierten sich an linksrevolutionärer Literatur und an bekannten marxistischen Dichtern aus aller Herren Ländern, die durch zahlreiche Übersetzungen ins Türkische zugänglich wurden. Ihre ersten Gedichtbände trugen Titel, die ihre Ziele zum Ausdruck bringen: *Doch Aufstand, Eines Tages unbedingt, Freundschaften, die durch Stürme und Orkane geprüft wurden, Von Kampf zu Kampf marschieren* und andere ähnliche mehr.

Die meisten Dichter der „sechziger Generation“ waren im politischen Chaos nach dem 12. März 1971 an Studentenunruhen und Massendemonstrationen beteiligt; manche von ihnen wurden verhaftet und verurteilt. *Anthologie der Knastgedichte* (1974) dokumentiert und manifestiert den gemeinsamen Kampf und Glauben dieser Dichter, daß nämlich die vernichtenden Kräfte des Faschismus doch nicht obsiegen können.

Neben den Befürwortern einer tagespolitisch orientierten Lyrik gibt es eine weitere Gruppe, die sich an die Metaphysik und das islamische Gedankengut anlehnte. Ihr erklärtes Ziel ist, die kulturelle Entfremdung abzuwehren und das eigene Gedankengut zu stärken. Diese Literaten scharten sich abseits der linken Kunst und Kritik um einige Zeitschriften, die seit 1960 erscheinen, und sie suchen dort die Seelenrettung des Gott abgewandten Menschen. Denn eine der Hauptadern der türkischen Literatur hat ihre Quelle im Mystizismus. Mystizistische Heiligenlegenden machen auch heute in einem Land, das so bedeutende Welthumanisten wie Maulana Dschelaladdin Rumi und Yunus Emre im 13. Jahrhundert hervorgebracht und Jahrhunderte lang aus ihnen geschöpft hat, einen Teil seiner Kultur und Mythologie aus.

Spuren der Derwisch-Lyrik bereichern auch die neuere Lyrik. Es ist nicht zuletzt auf diese traditionsreiche Strömung zurückzuführen, daß der Roman *Der Derwisch und der Tod* des jugoslawischen Autors Mesä Selimović in der Türkei auch bei den Kritikern breite Anerkennung fand.

„Die effektivste Entwicklung in literarischen Kreisen der Kriegsjahre war die Ausdehnung der künstlerischen Identität auch aufs Volk. Die Nachkriegskünstler, zumal nach 1950, waren —von Ausnahmen abgesehen— im Gegensatz zu den staatskonformen früheren Generationen Kinder von Arbeitern, Bauern und einfachen Bürgern. Schriftsteller solcher Provenienz befanden sich nach kurzer Zeit im Widerspruch mit den Regierenden. So begannen die Staatsmänner, die Literaten zunächst zu mißachten, später aber sie auch für gefährlich zu halten. Der Künstler seinerseits distanzierte sich sorgfältig von Regierungsmächten, die er reaktionär fand.“ In diesem zusammengefaßten Zitat aus der Literaturgeschichte Rauf Mutluays *Zeitgenössische Türkische Literatur*, die die Entwicklung seit den Anfängen des Jahrhunderts bis ins Jahr 1972 abhandelt (1973, S. 345f), wird auf einen Tatbestand hingewiesen, der deutlicher zum Vorschein tritt, wenn wir jetzt den Blick auf die Autoren ländlicher Provenienz lenken.

1940 kam zu den bestehenden Erziehungsinstitutionen eine neue hinzu: die sogenannten Dorfinstitute, in denen begabte Dorfkinder zu Erzieher-Lehrern für ihre Dörfer ausgebildet werden. An die Stelle der Lehrer aus den Städten, die sich an die dürftigen Lebensbedingungen des Dorfes schwer anpassen konnten und mit innerer Unruhe nutzlos auf den Augenblick der Rückkehr in die Großstadt warteten, traten jetzt die Lehrer aus dem Dorf. Zwar wurden die aus der ländlichen Sozialstruktur hervorgegangenen Dorfinstitute durch die Regierung der Demokratischen Partei mit der Begründung geschlossen (1950), daß sie Linksgerichtete heranbildeten, doch ihnen verdanken wir die Erweiterung der literarischen Topographie und sehr viele neue, für die Belange des Volkes engagierte Schriftsteller und Dichter, die aus den Dorfinstituten in den sieben Jahren ihrer Existenz hervorgingen.

Protokoll der Armut

Den ersten Meilenstein dieser Entwicklung bilden die 1950 veröffentlichten Aufzeichnungen *Unser Dorf in Anatolien* (deutsch 1971) von Mahmut Makal. Dieses Buch erregte Aufsehen als ein Dokument, als Protokoll über die Armut eines vernachlässigten anatolischen Dorfes, des eigenen Dorfes von Makal, in dem er als kleiner Junge Hirte war. Das unerwartet große Interesse, das diesen schmucklosen, fast unliterarischen Beobachtungen und Schilderungen Makals entgegengebracht wurde, erleichterte anderen Autoren dörflicher Provenienz und gleicher Ausbildung den Übergang zu Erzählungen und Romanen von größerer Dimension. Der neue Dorfroman thematisiert in der Regel die feudalen Produktionsverhältnisse sowie die sozialen Widersprüche im Übergang zur Technisierung. Er reflektiert auf der sozialen Ebene des Dorfes Klassenunterschiede und -kämpfe, die aus dem Herr-Knecht-Verhältnis zwischen den Lehnsherren (Großgrundbesitzern) und Landarbeitern herrühren. Ich begnüge mich hier mit einem Namen: dem von Fakir Baykurt (Jg. 1929), der der bekannteste und produktivste Autor dieses Genres ist. (Deutsch: *Die Rache der Schlangen*, 1964.)

Ebenfalls aus einem Steppendorf stammt Yaşar Kemal (Jg. 1922); er bearbeitet seine Erlebnisse in den Taurus-Massiven und in der Tiefen Ebene (Çukurova) in zahlreichen Romanen, nachdem sein einziger Band Erzählungen *Die gelbe Hitze* 1952 erschienen war. Seine originären Erlebnisse sind nicht vergleichbar mit denen der Autoren aus den Dorfinstituten; er verdichtet sie in seinen Büchern mit lyrischen Schilderungen. Sein erster Roman ist im Grunde eine Novelle: *Anatolischer Reis* (1955, deutsch 1962). Diesem Buch folgte im gleichen Jahr der Roman *Ince Memed* (deutsch 1960), der bis heute in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt wurde und in der Türkei Rekordauflagen erreichte; die Auflagenzahl steigt heute noch ständig weiter. Andere Romane von Kemal folgten.

Auch Kemal Tahir (Jg. 1910), der wegen seiner geistigen Nähe zu Nazim Hikmet 12 Jahre in türkischen Gefängnissen verbrachte (1938—1950), veröffentlichte nur einen Band Erzählungen: *Seemenschen* (1955). Danach schrieb er meist dicke Thesenromane, in denen er das Dorf- und Kleinstadtleben, die Bürokratie, die soziale Ordnung in den Gründungsjahren des Osmanischen Reiches (z. B. in dem Roman *Mutter Devlet*, 1967) und den Befreiungskrieg zu Beginn des Jahrhunderts unter neuen Aspekten behandelt.

Ein anderer Autor, der bereits gegen Ende des Zweiten Weltkrieges Anerkennung fand, ist Aziz Nesin (Jg. 1915). Das türkische Volk liebt die Satire, hat auch große Satiriker hervorgebracht. Vom Globetrotter Evliya Çelebi im 17. Jahrhundert bis zum Volksphilosophen Nasrettin Hoca, 13. Jh., reicht eine türkische Tradition zurück, die Welt mit den Augen des Weisen und zugleich des Bohemiens zu sehen, ohne auf ethische Sentenzen zu verzichten. Der meistgelesene Autor dieser Gattung in den letzten dreißig Jahren ist Aziz Nesin. Er gehört neben Yaşar Kemal zu den wenigen Namen der zeitgenössischen türkischen Literatur, die auch im Westen bekannt und mit Literaturpreisen ausgezeichnet wurden. Aziz Nesin, der während seines schriftstellerischen Kampfes um die Demokratie auch mehrmals die Bekanntschaft mit türkischen Gefängnissen machen mußte, breitet in seinen über 60 Büchern mit den übertreibenden Mitteln der Satire und einer spielerisch ungezwungenen Erzählweise gesellschaftliche Typen, Mißstände und Vorkommnisse, die sich für die Satire eignen, vor den Augen des Lesers aus. (Deutsch *Der unheilige Hodscha; Wie bereitet man einen Umsturz vor?*)

Fazil Hüsnü Daglarca (Jg. 1914) ist ebenfalls ein sehr produktiver Dichter, dessen Ruhm über die Landesgrenzen hinaus wächst. Daglarca, der täglich mit den aktuellen Problemen des Landes und der Welt in Tuchfühlung lebt, ist ein Phänomen für sich mit seinem unerschöpflichen Vermögen, Schicksal und Tun des Menschen und der Menschheit von den Höhlen des Steinzeitalters bis in unsere Tage hinein durch sein subjektives Prisma lyrisch zu reflektieren. Neben mehreren türkischen Auszeichnungen wurde ihm der Preis des „International Poetry Forum“ (Pittsburgh USA) für den „bedeutendsten lebenden Dichter der Türkei“ zuteil (1967); das Forum folgte damit der Auffassung maßgebender türkischer Literaten, die als Juroren befragt worden waren. Daglarca erhielt ferner den 13. Lyrikpreis „Goldener Kranz“ von Struga (Jugoslawien, 1974).

Mit ein Grund für die rasche Entwicklung der türkischen Literatur in den letzten zwanzig Jahren liegt neben dem steigenden Interesse der Bevölkerung auch in dem Umstand, daß in den Nachkriegsjahren mehrere neue Literaturpreise geschaffen wurden. Obgleich es heute in der Türkei keine vom Staat vergebenen Literaturpreise gibt, werden Schriftsteller doch relativ gefördert und bekannt gemacht durch Literaturpreise wie den

seit 1955 jährlich in sechs literarischen Sparten verliehenen Preis des Türkischen Sprachinstituts, ferner durch Preise zum Gedächtnis namhafter Autoren (Sait Faik-Preis für Erzählungen und Orhan-Kemal-Preis für Romane) und u. a. solche, die von Zeit zu Zeit von Verlagen und Zeitungen ausgeschrieben werden.

Thematische Impulse aus der Arbeitswelt

An dieser Stelle muß von einer tiefgreifenden Wandlung gesprochen werden, die von türkischen Literaten, welcher politischen Couleur auch immer, gemeinsam bewirkt wird: ich spreche von der *Reinigung der türkischen Sprache*. Auf Wunsch Atatürks wurde 1932 die „Gesellschaft zur Untersuchung der türkischen Sprache“ gegründet, die 1936 in „Türkisches Sprachinstitut“ umbenannt wurde. Das Institut sieht seither seine primäre Aufgabe darin, durch ständige Forschungen und geeignete Vorschläge die türkische Sprache von arabischen und persischen Fremdelementen zu reinigen und damit zu ihrer nationalen Identität zu führen. Dieses neue, bewußte Türkisch, das inzwischen auch von breiten Volksteilen akzeptiert wurde, trug in der Literatur die ersten Früchte in den Schriften des bekannten Essayisten und Kritikers Nurullah Ataç (gest. 1957). Die Schriftstellergeneration, die in den Jahren des Ersten Weltkrieges zur Welt kam, verdankt ihre Erfolge und Fortschritte in den Jahren des Zweiten Weltkrieges nicht zuletzt dem kämpferischen Engagement von Nurullah Ataç, der ihre Werke und Sprache intensiv förderte und verteidigte.

Eine soziale Veränderung zeitigte auch in der Literatur neue Einschnitte. Bevor ich aber zu dem Phänomen der Arbeitsmigration in die Bundesrepublik Deutschland und andere westeuropäische Länder übergehe, möchte ich an dieser Stelle unterstreichen, daß die zeitgenössische türkische Literatur wesentliche thematische Impulse aus der Arbeitswelt, den Bemühungen um die gewerkschaftliche Organisation und aus den Arbeitskämpfen empfing. Das Streikrecht der türkischen Arbeiter ist erst 1963 gesetzlich verankert worden.

Der 1970 verstorbene Erzähler Orhan Kemal, auch Maxim Gorki der Türkei genannt, arrivierte als Autor der Industriearbeiter und Slumbewohner, aus deren Reihen er selber kam. In der Literatur der letzten zwanzig Jahre traten Hafen- und Bergarbeiter, Bau- und Landarbeiter, die als erste in der Türkei um ihre sozialen Rechte kämpften, immer mehr in den Vordergrund, wobei zunächst lange Zeit das Fehlen von gesetzlichen Sozialversicherungen eine Rolle spielte.

Und nun zu den türkischen Arbeitern in der Bundesrepublik Deutschland im Spiegel der Literatur.

An das 1946 gegründete türkische Arbeitsamt (Amt für Vermittlung von Arbeit und Arbeitern) kamen die ersten Vermittlungswünsche aus

dem Ausland im Jahre 1961 aus der Bundesrepublik. So wurde die Landflucht, die aus wirtschaftlichen Gründen unvermindert anhielt, nun auch nach Deutschland abgezweigt. Weitere Migrationen nach Belgien, Frankreich, Holland, in die Schweiz usw. folgten.

Zunächst widerspiegelten sich in der türkischen Literatur Leben und Leiden, Entfremdungen und Rückgliederungsprobleme türkischer Arbeiter in der Bundesrepublik. Die Titelgeschichte in dem Erzählband *Deutschland, Deutschland* (1965) von Nevzat Üstün (Jg. 1924) schildert die tragisch-komischen Anpassungsschwierigkeiten eines türkischen Bauern als Gastarbeiter. Doch eine erste, breiter angelegte literarische Deutung des Phänomens enthielt der 1966 erschienene Roman *Türken in Deutschland* des Arbeiter-Schriftstellers Bekir Yildiz (Jg. 1933), der selbst vier Jahre in der Bundesrepublik gearbeitet, mit seinen Ersparnissen eine Setzmaschine in seine Heimat gebracht und in Istanbul eine Druckerei in Betrieb genommen hat. Ein späterer Erzählband von Bekir Yildiz trägt den Titel *Deutsches Brot* (1974, deutsch 1978). Die Anpassungsschwierigkeiten in der Bundesrepublik für Arbeiter aus einem Entwicklungsland bilden zwar auch das Thema mehrerer Erzählungen von Fethi Savaşçı (Jg. 1930), der seit 1965 als Fabrikarbeiter in München lebt, doch das voluminöseste Werk dieser Richtung — mit dem Titel *Neue Gäste* (1977) — stammt aus der Feder der bekannten Erzählerin und Romanschriftstellerin Füruzan (Jg. 1935), die in diesem Buch ihre Beobachtungen und Reportagen während ihres einjährigen Aufenthalts unter den türkischen Arbeitern und Kindern in Deutschland wiedergibt. Vorläufig das letzte Buch zu diesem Thema ist der Erzählband *Aufenthaltserlaubnis* von Yüksel Pazarkaya (Jg. 1940).

Unter der Überschrift *Türkische Arbeiter in der zeitgenössischen deutschen Literatur* untersucht Sargut Şölçün in der Literaturzeitschrift „Türkische Schriften“ (Türkiye Yazilari, Ankara, Heft 5, August 1977) die Zusammenhänge, in denen türkische Arbeiter als Figuren u. a. in folgenden deutschen Erzählungen und Romanen erscheinen: In Heinrich Bölls Roman *Gruppenbild mit Dame* (1971), in Siegfried Lenz' Erzählung *Wie bei Gogol* (enthalten in seinem Buch *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*, 1975), im Roman *Stellenweise Glatteis* (1973) von Max von der Grün und in dem Buch *Leben im gelobten Land* (1975) des gleichen Autors, in dem er das Leben von Gastarbeitern verschiedener Nationalität schildert.

Hinzu kommt ein erst in der Bundesrepublik bekannt gewordener türkischer Dichter: Aras Ören (Jg. 1939). Er arbeitete zuerst als Schauspieler und Dramaturg an verschiedenen Bühnen Istanbuls, dann zog es auch ihn als Arbeiter nach Deutschland; seit 1969 ist West-Berlin sein ständiger Wohnsitz. Er schreibt auf Türkisch, seine Texte werden dann ins Deutsche übersetzt und publiziert. Das deutsche Abenteuer und die Leiden türkischer Arbeiter, ihrer Familien und Kinder setzt er in Poeme um. Er wendet sich an den deutschen Leser. Von seinen, allesamt in West-Berlin er-

schieneenen Büchern ist nur eines ein Prosaband: *Der Hinterhof, U-Bahn* (1972), die anderen sind Lyrikbände: *Disteln für Blumen, Was will Niyazi in der Naunynstraße, Der kurze Traum aus Kagithane, Privatexil*. Diese vier Bücher sind zwischen 1970 und 1977 erschienen. Eine türkische Ausgabe existiert jedoch bis heute nicht.

Europäische Einflüsse

Orientierte sich die türkische Literatur der letzten dreißig Jahre auf der einen Seite an den sozio-politischen Wandlungen der Türkei, so ließ sich eine andere Strömung von den europäischen Existentialisten wie Kafka und Albert Camus beeinflussen. Der Existentialismus hielt bei uns nach dem Krieg (ab 1946) mit der ständig steigenden Zahl von Übersetzungen Einzug. So haben wir heute fast alle Werke von Sartre und Kafka auch in ihrer türkischen Übersetzung. Eine Gruppe von Erzählern, die sich an den Existentialismus Sartres anlehnt, begab sich im Gegensatz zum äußerlichen Realismus auf Entdeckungsfahrten in die komplizierte Innenwelt des Individuums, indem diese Autoren Themen wie Angst, Flucht, Revolte, Entfremdung u. a. behandelten. Sie behaupten, daß der einfache Protokollstil der realistischen Prosa heute nicht mehr überzeuge, seine Funktionalität verloren habe, daß das unreflektierte Erzählen fade wirke, und sie vertreten aus dieser Überzeugung heraus die These, selbst eine Beschäftigung mit den allgemeinen Fragen der Zeit setze eine subjektive Betrachtung der Innenwelt voraus. Die bedeutendsten Vertreter dieser Richtung sind Demir Özlü (Jg. 1935) und Leyla Erbil (Jg. 1931); letztere tritt auch für die sexuelle Emanzipation der Frau ein.

Die ersten Kafka-Übersetzungen erschienen zwar in den vierziger Jahren, doch das sind vereinzelte Texte; die ersten Buchübersetzungen mußten das Jahr 1955 abwarten. Von Bertolt Brecht, dessen Auswirkungen zur Entwicklung des epischen Theaters in der Türkei wesentlich beigetragen haben, erschien die erste Buchübersetzung 1964: *Der gute Mensch von Sezuan*. Die verspätete Brecht-Rezeption wurde jedoch danach mit zahlreichen weiteren Übersetzungen und Inszenierungen rasch nachvollzogen. Den einzigen ausländischen Impuls zur Entwicklung des auf Thesen bauenden epischen Theaters sowie des Straßentheaters bekamen die türkischen Theaterleute von Brecht. Der Theaterwissenschaftler Prof. Dr. Özdemir Nutku brachte zu diesem Thema erst kürzlich sogar eine Monographie heraus: *Brecht in der Türkei* (1977).

Werfen wir noch einen Blick darauf, welche deutschen Autoren neben Kafka und Brecht nach dem Zweiten Weltkrieg ins Türkische übersetzt wurden:

Prof. Dr. H. W. Brands, Frankfurt a. M., hat 1970 in einem Zeitschriftenartikel diese Übersetzungsarbeiten in der Türkei teilweise erwähnt.¹⁾

Ein Forschungsbericht über die literarischen Übersetzungen aus dem Deutschen ins Türkische in den Jahren 1945—1975, den ich angefertigt habe, wartet auf ein Organ, das ihn veröffentlicht.

In einer Untersuchung,²⁾ die 1962 publiziert wurde, und in einer Prosa-anthologie³⁾ erfährt die deutsche Nachkriegsliteratur die erste breitere Würdigung in der Türkei. Dann folgt wiederum eine Anthologie, eine deutsch-türkische Gemeinschaftsproduktion: *Zeitgenössische deutsche Erzählprosa*.⁴⁾ Die ersten Bücher in türkischer Übersetzung von Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt und Tankred Dorst erschienen 1964. Die erste Erzählung von Heinrich Böll war 1957 in türkischer Übersetzung zu lesen, sein erstes Buch dagegen erst 1966. Bis zur Nobelpreisverleihung (1972) wurden bereits acht Bücher Heinrich Bölls ins Türkische übertragen. Wolfgang Borchert, Anna Seghers, Ingeborg Bachmann, Günter Grass, Ilse Eichinger, Peter Weiss, Günter Eich und viele andere deutsche Dichter und Schriftsteller, die aus Platzgründen hier nicht alle erwähnt werden können, sind heute in der Türkei bekannt.

Ich möchte auch auf die Rezeption türkischer Literatur in der Bundesrepublik Deutschland kurz eingehen. In einer Monographie von Prof. Dr. Otto Spiess, Bonn, kann die lückenlose Liste aller türkischen Werke, die vor dem Krieg ins Deutsche übersetzt wurden, und eine wertende Besprechung dieser Bücher nachgelesen werden.⁵⁾ Prof. Spiess, der auch heute noch als einziger türkische Volksbücher und Märchen in Deutschland präsentiert, hatte vor dem Krieg auch Prosaübersetzungen aus dem Türkischen gemacht⁶⁾ und die Entwicklung der türkischen Erzählprosa und des türkischen Romans verfolgt.⁷⁾ Seine Untersuchung umfaßt nicht nur die Übersetzungen türkischer Werke ins Deutsche, sondern auch in andere europäische Sprachen.

Die größte Anerkennung für die Übersetzung und Publizierung mancher der bekanntesten türkischen Bücher der Nachkriegszeit gilt den Bemühungen von Prof. Brands. Abgesehen von den übersetzten Erzählungen in Zeitschriften hat er bis heute folgende Bücher herausgebracht:

Zwei Bücher von Yaşar Kemal: *Ince Memed* (1960) und *Anatolischer Reis* (1962); von Nazim Hikmet *In jenem Jahr 1941*“ (1963); zwei Romane von Fakir Baykurt in einem Band: *Die Rache der Schlangen* (1964). Auch die umfangreichste und repräsentativste Anthologie zeitgenössischer türkischer Erzähler konnte durch seine wesentliche Mitarbeit und seine Beiträge zustandekommen: *Die Pforte des Glücks* (1963, die zweite, bearbeitete und erweiterte Auflage 1969 allein durch Prof. Brands).

Den Bemühungen von Dr. Yüksel Pazarkaya verdanken wir dagegen die Vorstellung moderner türkischer Lyrik in Deutschland. Pazarkaya brachte zuerst den Band *Orhan Veli Kanik — Poesie* (1966) mit rund 50 Gedichten des Dichters ans Tageslicht,⁸⁾ dann wandte er sich einer größeren Arbeit zu: Ihm gelang es, die umfangreichste und sorgfältigste zeit-

genössische türkische Lyrik-Anthologie in deutscher Übertragung herauszubringen, die neben einem gehaltvollen, einführenden Essay zahlreiche Beispiele von 52 Dichtern in Pazarkayas Übersetzung und einen umfassenden Apparat von Anmerkungen enthält. Dieses Werk mit dem Titel *Moderne türkische Lyrik*⁹⁾ (1971) bietet die zuverlässigste Quelle, die Nachkriegstendenzen und -strömungen in der türkischen Lyrik auf Deutsch zu studieren.

Weitere Bücher, die Dr. Pazarkaya ins Deutsche übertragen hat: eine Auswahl der Gedichte Behçet Necatigils,¹⁰⁾ ein Jugendbuch mit Gedichten, Erzählungen, Märchen und Schauspielen türkischer Autoren¹¹⁾ und zuletzt ein Gedichtband des türkischen Ministerpräsidenten Bülent Ecevit *Ich meißelte Licht aus Stein*.¹²⁾

Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es kaum möglich, alle deutschen Übersetzungen aus der zeitgenössischen türkischen Literatur im einzelnen aufzuzählen; ich verweise auf die entsprechenden Artikel im *Kindlers Literatur-Lexikon*¹³⁾ sowie auf das *Lexikon der Weltliteratur*,¹⁴⁾ die auch zahlreiche zeitgenössische türkische Autoren enthalten. Sie informieren als zuverlässige Quellen in deutscher Sprache über die zeitgenössische türkische Literatur.

Zum Schluß möchte ich auch die Rezeption von Balkanliteraturen in der Türkei kurz streifen: In der Türkei erscheint seit 1933 ohne Unterbrechung die Literaturzeitschrift „*Varlık*“, die fast in jeder Nummer auch einige Übersetzungen aus den Balkanliteraturen veröffentlicht, Dichter und Schriftsteller dieser Literaturen vorstellt. Der Herausgeber und Inhaber dieser Zeitschrift, Yaşar Nabi Nayir, ist selbst ein Dichter und bekannter Literat, der fast alle Werke Panait Istratis ins Türkische übersetzt hat.

Auf Türkisch gibt es heute *Erzähler-Anthologien* für jedes Balkanland, daneben eine Anthologie bulgarischer Lyrik, Einzelausgaben von griechischen und jugoslawischen Dichtern, ferner zahlreiche Romane aus dem Bulgarischen, Griechischen, Rumänischen, Ungarischen und einige auch aus dem Jugoslawischen und Albanischen. Der türkische Leser empfindet heute Balkan-Dichter und -Erzähler wie die eigenen. Einen Forschungsbericht über alle türkischen Übersetzungen aus den Balkan-Sprachen von den dreißiger Jahren bis heute hatte ich zwar speziell für die Tutzingener Tagung über Balkanliteraturen ausgearbeitet, doch aus Zeitmangel konnte er nicht vorgetragen werden.

Diese Ausführungen sollten und konnten nur ein Versuch sein, einen Überblick über Tendenzen und Strömungen in der zeitgenössischen türkischen Literatur zu geben. Ich hege die Hoffnung, daß dieser Bericht Anregungen für den Leser enthält.

Anmerkungen

- 1) Prof. Dr. H. Wilfrid Brands: Türkische Übersetzungen aus der deutschen Literatur. In: Deutsch-türkische Gesellschaft Bonn, Mitteilungen, Oktober 1970, Heft 83.
- 2) Prof. Dr. Melahat Özgü: İkinci Dünya Savasından Sonra Alman Edebiyatı (Deutsche Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg). In: Zeitschrift der Fakultät Sprachen-Geschichte-Geographie, Universität Ankara, XX, 1—2, Juni 1962, S. 41—54.
- 3) Kamuran Şipal: Çağdas Alman Hikayesi 1945'ten Sonra (Moderne deutsche Erzählprosa nach 1945). Istanbul 1962, Atac Kitabevi, 154 S.
- 4) Günümüz Alman Hikayeleri (Deutsche Erzählungen unserer Zeit). Hg. von Sigrid Kahle, übersetzt von Burhan Arpad. Istanbul 1966, İzlem Yayınları — Horst Erdmann Verlag, 270 S.
- 5) Otto Spiess: Die türkische Prosaliteratur der Gegenwart. In: Die Welt des Islams, Band 25, Heft 1/3, 1943, 120 S.
- 6) Ders.: Das Geisterhaus. Verlag Butzon-Becker: Kevelaer 1949, 271 S.
- 7) Ders.: Tendenzen und Strömungen in der türkischen Literatur der Gegenwart. In: Zeitschrift für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1962, Heft 2—3, S. 186—195.
- 8) Orhan Veli Kanık: Poesie — Texte in zwei Sprachen. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1966, 114 S.
- 9) Yüksel Pazarkaya (Hg.): Moderne türkische Lyrik. Eine Anthologie. Horst Erdmann Verlag, Tübingen-Basel 1971, 251 S.
- 10) Behçet Necatigil: Gedichte — Texte in zwei Sprachen. Ausgewählt, übersetzt und mit einem Einführungssessay von Yüksel Pazarkaya. Edition Hattusa, Stuttgart 1972, 128 S.
- 11) Yüksel Pazarkaya (Hg. u. Übersetzer): Der Drache im Baum. Gedichte, Erzählungen, Märchen, Spiele. Jugend und Volk Verlag, München-Wien 1976, 252 S. (Die türkische Ausgabe: Ağaca Takılan Ucirtma. Ebenfalls beim Jugend und Volk Verlag, 1974.)
- 12) Bülent Ecevit: Ich meißelte Licht aus Stein. Gedichte und zwei Essays. Aus dem Türkischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Yüksel Pazarkaya. Klett-Cotta, Stuttgart 1978, 124 S.
- 13) Kindlers Literatur-Lexikon. dtv, München 1974, 25 Bände. Vgl. dazu; Otto Spiess: Beiträge zur türkischen Literaturgeschichte. In: Die Welt des Islams, XV, 1—4, S. 183—232 und Behçet Necatigil: Almanya'da Yeni Bir Edebiyat Ansiklopedisi (Ein neues Literatur-Lexikon in Deutschland). In: Varlık, Nr. 807, Dezember 1974.
- 14) Gero von Wilpert (Hg): Lexikon der Weltliteratur. Bd. I Autoren. 2. und erweiterte Auflage. Kröner Verlag, Stuttgart 1975, 1793 S.

Y Ü K S E L P A Z A R K A Y A (Stuttgart)

Die türkische Sprachreform

Ein Akt der Emanzipation

Seit den Anfängen dieses Jahrhunderts vollzieht sich in der türkischen Sprache eine Umwälzung revolutionären Ausmaßes. Um das richtig zu verstehen, muß die Beschaffenheit der sechshundertjährigen Staatssprache „Osmanisch“ vor Augen geführt werden.

Der Osmanische Staat hat sich als islamischer Staat verstanden. Mehr noch: er trat als Hüter und Verkünder der islamischen Kultur auf. Da die theoretisch-ideologische Grundlage dieser Kultur im Koran verankert war, wurde dessen Sprache, die arabische, zum dominierenden Element. So wurden an den osmanischen Hochschulen (Medresses) Arabisch und Persisch nicht nur als Fremdsprachen, sondern als Unterrichtssprachen eingeführt, wobei die letztere durch die persischen Großmeister die osmanische Hofdichtung nachhaltig beeinflusste. Die „Gebildeten“ verhöhnten mit der Zeit die gesprochene Sprache des Volkes, durchsetzten das Türkische so stark mit arabischen und persischen Fremdelementen —Vokabeln wie Grammatikelementen—, daß eine totale Entfremdung vom Volk die Folge war.

Aus der Mischung der drei Sprachen entstand eine neue, künstliche Sprache, die osmanische, die das sprachliche Gebaren der Intellektuellen und Herrschenden im Sultansreich bestimmte. Das Volk konnte die neue Sprache niemals verstehen und sich damit niemals identifizieren. Osmanisch wurde nicht nur zu einer klassenspezifischen Sprache, sondern zugleich zu einem Mittel der Herrschaft. Die Sprache der Gesetze, Erlasse und Dekrete war völlig überfremdet. Bis zu 85 % betrug die arabischen und persischen Elemente in der höfischen Divan-Dichtung. Daneben sprach aber in dem Vielvölkerstaat jede Volksgruppe ihre eigene Muttersprache, deren zahlenmäßig stärkste die türkische war. Derart entwickelte sich neben der künstlichen osmanischen Sprache als Staats- und Intellektuellensprache auch das gesprochene Türkisch weiter.

Auf diesen auseinanderklaffenden sprachlichen Grundlagen entwickelten sich auch zwei diametrale Literaturen. In der Volksdichtung, die wenn nicht noch bedeutendere, so mindestens ebenso bedeutende Dichter hervorbrachte wie die höfische Divan-Dichtung, lebte das Türkische auch als Schrift- und Literatursprache weiter.

Ein türkischer Abiturient würde heute größere Schwierigkeiten beim Verstehen von Divan-Dichtern selbst des 19. und 20. Jahrhunderts haben, als bei den Volksdichtern des 14., 15. oder 16. Jahrhunderts. Denn das Türkische dieser Dichter ist heute noch lebendig, sieht man einmal von der normalen Evolution einer Sprache ab. Das Osmanische dagegen hat für die türkischen Massen niemals eine Bedeutung erlangt. Besonders erschwert wurde den Türken das Schreiben und Lesen durch die arabische Schrift, die dem Osmanischen eignete, aber kaum der türkischen Sprache. Zudem lehrten die Schulen nicht die Muttersprache des Volkes, sondern die künstliche Staatssprache. Als 1923 die Republik ausgerufen wurde, konnten mehr als 80 % der Türken weder lesen noch schreiben.

Ein Neuanfang auf dem Trümmerhaufen des Osmanischen Reiches war für das türkische Volk nur auf der Grundlage seiner nationalen Identität möglich. Was für die anderen Volksgruppen als selbstverständlich angesehen und weltweit unterstützt wurde, nämlich das Recht auf Befreiung und Unabhängigkeit, mußte sich das türkische Volk in einem jahrelangen Befreiungskrieg erkämpfen, der sich nicht nur gegen die alliierten Besatzungsmächte, sondern zugleich gegen den letzten osmanischen Sultan in Istanbul richtete.

In der Folge löste Atatürk die theokratisch im Koran verankerte 600-jährige Staats- und Gesellschaftsordnung nicht nur äußerlich durch die türkische Republik ab, sondern die neue Form sollte auch mit neuen Inhalten ausgefüllt werden, die zur zivilisatorischen Aktivierung, zur Entfaltung, zur Selbstidentifikation und zum Selbstvertrauen des türkischen Volkes führen sollten. Zu den wesentlichsten Prinzipien des neuen Staates erklärte Atatürk neben der republikanischen Staatsordnung folgende: nationale Souveränität, Volksherrschaft, permanente Reformen („Reformen können beginnen, aber nicht enden.“), wirtschaftliche Dominanz des Volksstaates und Laizismus.

Zu den wesentlichsten Reformen Atatürks zählen auch die Schrift- und die Sprachreform.

1928 verkündete Atatürk das neue Alphabet auf lateinischer Grundlage, das die Besonderheiten der türkischen Sprache unvergleichlich besser und eindeutiger in die Schrift umsetzte und dessen Erlernung auch wesentlich einfacher war als die arabische Schrift. Parallel dazu wurde eine Bewegung intensiviert, die schon im letzten Jahrhundert unter der Losung „Zurück zum Volk und zur Volkssprache“ in Gang gesetzt wurde: die Reinigung der Kanzlei-, Literatur-, Schrift- und Unterrichtssprache von arabischen und persischen Fremdelementen. Atatürk lieferte die theoretische Grundlage der Schrift- und Sprachreform und gründete zur erfolgreichen Durchführung das Türkische Sprachinstitut (vgl. dazu auch den Beitrag von Behçet Necatigil).

Zur Schriftreform sagte Atatürk: „Unsere harmonische und ausdrucksreiche Sprache wird sich erst mit der neuen türkischen Schrift richtig entfalten. Wir müssen die Eisengitter aus unbegreiflichen Schriftzeichen erkennen, die unseren Verstand einzäunen und uns von ihrem Joch befreien... Wenn 80 % der Nation nicht lesen und schreiben können, liegt die Schuld dafür nicht an uns. Sie liegt bei denjenigen, die den türkischen Charakter nicht begreifen und unseren Verstand in Eisenketten legen... Das türkische Volk wird sich in kurzer Zeit vom Joch der Unwissenheit nur durch eine Schrift befreien können, die seiner schönen und edlen Sprache gemäß ist. Dieser Schlüssel zum Lesen und Schreiben ist das neue, von lateinischer Grundlage abgeleitete türkische Alphabet.“

Die Schriftreform betraf die Hülle, die jedoch unzertrennlich zur Sprachreform gehört wie die Haut zum Körper. Atatürk förderte daher neben der Schriftreform insbesondere die viel langwierigere Sprachreform, die trotz aller Erfolge bis heute noch nicht abgeschlossen ist. Zwei Zitate sollen belegen, wie intensiv sich Atatürk der Sache der Sprachreform angenommen hat:

„Ich wünsche, alle staatlichen Stellen mögen die gebührende Sorgfalt und das Interesse dafür aufbringen, die türkische Sprache zu ihrer eigenen Identität, zu Reichtum und Schönheit ihres Wesens zu führen“ (1932)...

„Das Sprachinstitut stellte als die schönste und geistig gedeihlichste Aufgabe die türkischen Fachausdrücke für verschiedene Wissenschaftszweige fest und leistete damit einen wesentlichen Beitrag zur Befreiung unserer Sprache von fremden Einflüssen.“ (1938.)

Atatürk sah in diesen Reformen die Befreiung von geistiger Abhängigkeit und kultureller Überfremdung. Für ihn ist eine originäre Denkweise, Kultur und Literatur, eine eigene Weltanschauung, kurzum eine unabhängige Türkei unmöglich ohne die sprachliche Unabhängigkeit. Denn die Sprache ist das Mittel und Medium überhaupt für das geistige Sein eines Volkes, für sein Fortbestehen.

Nicht anders wurde daher die Sprachreform auch von breiten Schichten des türkischen Volkes verstanden. Das heutige Türkisch weist nicht nur eine Jahrtausende zurückreichende Entwicklungslinie auf, sondern ist gleichsam zu einer modernen Literatur- und Wissenschaftssprache herangewachsen, wobei die Verbindung zur Umgangssprache wieder hergestellt wurde. Heute haben die Schrift- und die Umgangssprache den gleichen Grundstock, von den Abweichungen metasprachlicher Spezifizierung und Spezialisierung einmal abgesehen. Aber auch solche für jede Kultursprache notwendigen Abweichungen betreffen in erster Linie den Wortschatz.

Trotz des revolutionären Ausmaßes der Sprachreform, die zum endgültigen Absterben der osmanischen Kunstsprache führte, hat sie niemals dogmatischen Charakter angenommen. Eine länger anhaltende und zugleich im Volk verbreitete Dogmatisierung eines lebendigen Mediums wie

der Sprache kann ohnehin nicht eintreten. Denn was keine praktische Anwendung findet, das heißt, was nicht im Volk lebt, wird auch bald vergessen. Das ist auch eine Selbsterfahrung der türkischen Sprachreform gewesen: Manch ein Vorschlag an neuen Ausdrücken konnte sich gegen die alten arabisch-persischer Provenienz nicht durchsetzen, so daß die alten ihre Existenz mit einer größeren Legitimation fortsetzen. Daher gibt es wie in jeder anderen Sprache auch im heutigen Türkisch Lehnwörter, die sich nicht ohne weiteres tilgen lassen und vollwertig akzeptiert und gebraucht werden.

Gewiß gab es auch Widerstände gegen die Sprachreform Atatürks, die sich, von der politischen Kräftekonstellation im Land abhängig, manchmal abschwächten, mal heftiger wurden. Nachweisliche Tatsache ist jedoch, daß manche Wortführer dieser Reaktion heute eine Sprache schreiben, die sie vor zehn oder zwanzig Jahren noch entschieden bekämpften.

Die ständige Bewegtheit in der türkischen Sprache der letzten Jahrzehnte war einerseits über die Identitätsfindung hinaus auch ästhetisch außerordentlich anregend für moderne Dichter und Schriftsteller, andererseits bereitete die Sprachreform natürlich besondere Schwierigkeiten für ausländische Übersetzer und Lehrbuchautoren des Türkischen. So verständlich diese zusätzlichen Probleme für Übersetzer sind, so befremdend, anmaßend und überheblich muß auf der anderen Seite die Forderung klingen, die sprachliche Kolonisation und damit das geistige Joch lediglich zum Zweck der Bequemlichkeit eines osmanisch geschulten Übersetzers beizubehalten. Dafür kann heute kein emanzipiert denkender Türke Verständnis haben. Die volle Emanzipation des türkischen Volkes innerhalb der zivilisierten Völkerfamilie war letztlich auch die primäre und erklärte Absicht der Reformen Atatürks.

ADELHEID UZUNOGLU - OCHERBAUER (Edremit)

Über das Übersetzen aus dem Türkischen

Betrachtungen aus der Praxis

Ich glaube, es geht schon aus dem Titel hervor, daß es sich bei den folgenden Ausführungen um keine wissenschaftliche Analyse handelt. Es sind dies aus der Praxis des Übersetzens abgeleitete Überlegungen, in denen ich, angesichts der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit, die verschiedenen Probleme nur sehr oberflächlich streifen kann.

Die Türkei ist ein Land im Wandel, voller Widersprüche und Ungeheimheiten. Alte und neue Formen, alte und neue Inhalte verschmelzen manchmal zu einer Synthese, nicht selten aber stehen sie zueinander in krassem Gegensatz. Und so uneinheitlich wie das Land und seine Bewohner ist auch die türkische Sprache. Wer diese Sprache im Rundfunk und Fernsehen, in den Zeitungen und Zeitschriften verfolgt, stößt auf ganz verschiedene Wörter, die doch in der gleichen Bedeutung verwendet werden. Allerdings verrät sich in der Wahl der Wörter die dahinterstehende Gesinnung. Denn die Sprachfrage wird auch zum Politikum. Verwenden konservative Kreise die althergebrachten Formen, so bedienen sich die Progressiven „reintürkischer“ Wörter. Aber auch zwischen Stadt und Land ist da ein Unterschied festzustellen. Die von Großstadtintellektuellen bevorzugte Ausdrucksweise wird einem anatolischen Bauern oder Kleinstädter nicht selten unverständlich sein.

Worauf ist diese seltsame Erscheinung, diese Doppelgleisigkeit der Sprache, zurückzuführen? Die hochstilisierte osmanische Hofdichtung hatte in ihren Wortschatz so viele arabische und persische Elemente aufgenommen, daß sie sich von der mündlich überlieferten Volksliteratur und der vom Volk gesprochenen Sprache immer weiter entfernte. Reaktion auf diese Gelehrtdichtung war eine schon im 19. Jahrhundert einsetzende Sprachreinigung (Anstoß dazu gab aus Frankreich übernommenes Ideengut), die ihren Höhepunkt in der von Atatürk eingeleiteten Sprachrevolution (Dil Devrimi) fand. Atatürk wollte die türkische Gesellschaft und die türkische Kultur radikal erneuern. Hand in Hand mit einer Wandlung der Kultur geht auch eine Veränderung der Sprache und der in ihr niedergelegten Begriffe bzw. umgekehrt: mit Hilfe einer neuen Sprache soll eine

neue Kultur und eine neue Gesellschaft geschaffen werden. Bedeutungsvollstes Symbol der Sprach- und Kulturrevolution war die Einführung der Lateinschrift anstelle des arabischen Alphabets im Jahre 1928. 1932 nahm dann die türkische Sprachvereinigung (heute: Türk Dil Kurumu) ihre Arbeit auf. Sie sollte die alten Lehnwörter aus dem Arabischen und Persischen durch „reintürkische“ (öztürkçe) Wörter ersetzen und derart das Osmanisch-Türkische modernisieren und nationalisieren. Man griff dabei auf alte Formen aus zentralasiatischen alt- und mitteltürkischen Inschriften zurück, sammelte volkstümliche Wörter und Ausdrücke, schuf aber auch willkürlich Neubildungen. Waren in dem vor der Sprachreform erschienenen Türkischen Wörterbuch von Schemseddin Sami nur 38 % der Wörter türkischen Ursprungs, so sind im neuesten Lexikon des Türkischen Sprachvereins fast 70 % der Wörter „reintürkisch“. Innerhalb von 45 Jahren wurden 6500 Wörter erneuert. Und dieser Prozeß ist noch nicht abgeschlossen, täglich werden neue Wörter kompiliert, täglich werden neue Wörter aber auch einfach erfunden . . .

Ich sprach vorhin von einer Doppelgleisigkeit der Sprache. Doch haben wir es hier, meiner Meinung nach, nicht nur mit einer Zweigleisigkeit (die alte unverständliche Literatursprache auf der einen, die lebendige Volkssprache auf der anderen Seite), sondern vielmehr mit einer Dreigleisigkeit zu tun. Diese dritte Sprache, das Reintürkische (öztürkçe) ist doch großteils genau so konstruiert und volksfremd wie es das Osmanische der vorhergehenden Jahrhunderte war. Ja, hätte man in mühevoller Kleinarbeit die ganze Türkei systematisch auf den Wortschatz ihrer Bevölkerung hin untersucht und die Ergebnisse festgehalten und ausgewertet, dann könnte zu recht von einer reintürkischen Volkssprache die Rede sein. So aber entstand eine am Schreibtisch zusammengestoppelte Kunstsprache, die sich anmaßt, volksnah zu sein. Sehr viele Wörter werden durch Ableitungen von Verben gebildet. Ein Beispiel (ich zitiere aus „Öz türkçe sözlük“ von Ali Püsküllüoğlu, Bilgi Yayınevi, Ankara 1971): yapay, yapı, yapibilim, yapım, yapımci, yapımçılık, yapımevi, yapıntı, yapıntısal, yapısal, yapısalci, yapısalcilik, yapıt — alle diese Wörter sind von dem Verbum „yapmak“ (machen) abgeleitete Neubildungen. Dem türkischen Durchschnittsleser sind diese in neuen Publikationen, modernen Romanen und Erzählungen häufig verwendeten Neologismen meist unverständlich. Als Hilfsmittel sind daher einige „Türkisch-Osmanische“ oder „Reintürkische“ Wörterbücher auf den Markt gekommen. Da aber, wie ich schon sagte, die Sprachentwicklung noch weitergeht, stößt man oft auch auf Wörter, die noch in kein Wörterbuch aufgenommen worden sind — und ist dann ziemlich ratlos auf Vermutungen angewiesen. Die Schriftstellerin Füzünan erzählte mir, daß ihr Roman „47iler“ (Die Generation von 1947; Istanbul, 1974) vom Türkischen Sprachverein auf neue Wörter hin durchgekämmt worden sei, die dann im Wörterbuch angeführt werden sollen.

Warum bin ich als Übersetzer auf diese Sprachfrage näher eingegangen? Mein Rohstoff, das Material für meine Arbeit ist die Sprache. Erste Voraussetzung dafür, ein Buch zu übersetzen, ist, es voll und ganz zu verstehen. Da ich Ihnen die Vielschichtigkeit der türkischen Sprache nun angedeutet habe, werden Sie mir zugeben müssen, daß das gar nicht so leicht ist. Mag jemand noch so lange und gründlich Türkisch studiert haben; wenn er nicht in der Türkei lebt, wenn er nicht in ständiger Verbindung mit Schriftstellern und Literaturproduzenten steht, wird es ihm kaum möglich sein, mit der neuen Literatursprache Schritt zu halten.

Es gehört mit zur Arbeit des Übersetzens, sich über die feinen Bedeutungsunterschiede der einzelnen Wörter, sowohl im Türkischen als auch im Deutschen, immer wieder Gewißheit zu verschaffen. Dabei helfen einem die einsprachigen Wörterbücher. Nimmt man nun ein neues türkisches Wörterbuch zur Hand, so muß man mit Bedauern feststellen, daß das Türkische verarmt ist, es besitzt so gut wie keine Synonyma mehr. Sprachreiner und Spracherneuerer haben alle feinen Unterschiede verwischt. Werte, die sich im Laufe der Jahrhunderte in der Sprache angesammelt hatten —und das nicht nur in der ästhetisierenden osmanischen Dichtung, sondern auch in der vom Volk gesprochenen Sprache— wurden einfach unter den Tisch fallen gelassen, nur weil einem Wort ein arabisch-persischer Geruch anhaftete. Leider stößt man in manchen dieser „Osmanisch-Türkisch, Türkisch-Osmanischen“ Sprachführer nicht nur auf recht bizarre Neubildung, sondern auch auf eindeutige Fehler. So finden sich in dem „Kılavuz-Sözlük“, 1968 herausgegeben von einem der renommiertesten Verlage der Türkei, dem Varlık-Verlag, Istanbul, zahlreiche Beispiele analog dem folgenden: „etibba“, die typische arabische Pluralform zu „tabib“ (Arzt) steht in der Gruppe der „echttürkischen“ Wörter, die „osmanische“ Entsprechung dafür ist „hekimler“! („hekim“, ebenfalls ein arabisches Lehnwort für Arzt, hier mit dem türkischen Pluralsuffix-ler). Hier drängt sich denn doch die Frage auf: Sollte mit einer Sprache nicht viel behutsamer und vor allem verantwortungsbewußter umgegangen werden? Und weiters frage ich mich —und möchte die Frage in der anschließenden Diskussion auch an die anwesenden türkischen Herren weitergeben—: Ist es überhaupt möglich, eine Sprache gewaltsam umzumodeln, ja, darf man das? Eine Sprache ist doch etwas Gewordenes, sie ist gleichzeitig auch etwas Lebendiges. Und sie ändert sich in der Zeit, wie sich alles Lebende verändert. Für neue Einrichtungen werden neue Bezeichnungen geprägt, das ist ein natürlicher, in vielen Sprachen zu beobachtender Vorgang. Ich will keinesfalls einem Festhalten an alten, abgelebten Formen das Wort reden. Aber kann man einfach 6500 Wörter neu bilden, eine Art Esperanto? In der modernen türkischen Literatur stoße ich immer wieder darauf: Bücher, die pedantisch nach dem „Reintürkischen“ ausgerichtet sind, wirken gekünstelt, papieren und farblos. Oder oft kommt es auch vor, daß

ein Wort so gar nicht in den Zusammenhang paßt. Wenn da zum Beispiel ein altes Weiblein, das in ihrer Not zu Gott fleht, nicht „Allahım“ betet —denn das wäre ja arabisch!—, sondern „Tanrı“, so wirkt das meiner Meinung nach gekünstelt. Gäbe es ein von kompetenter Seite geschriebenes türkisches Synonym-Wörterbuch, so wäre in ihm festgehalten, daß „Allah“ und „Tanrı“ zwar beide „Gott“ bedeuten, daß aber jedes dieser Wörter etwas ganz Spezifisches zum Ausdruck bringt. Und das gleiche gilt für unzählige andere sinnverwandte Wörter. Es stimmt traurig, daß ein Volk, das ein so altes und reiches Kunst- und Literaturerbe sein eigen nennt, gerade auf dem Gebiet der Sprache alles daransetzt, um möglichst geschichtslos und kulturlos zu werden.

Was ist das eigentlich: Übersetzen? Mir kommt es ähnlich vor wie das Bearbeiten eines Musikstückes. Die ursprüngliche Komposition soll, ohne sich in Melodie und Eigenart zu sehr zu verändern, für ein anderes Instrument, unter Ausnutzung aller Möglichkeiten, die dieses bietet, neu gesetzt werden. Türkisch und Deutsch gehören zwei verschiedenen Sprachgruppen an. Ich habe es also, wenn ich bei dem Bild bleiben darf, mit zwei sehr unterschiedlichen Instrumenten zu tun; etwa so, als müßte ich ein Stück für Flöte fürs Klavier umschreiben. Das vor allem in Bezug auf den klanglichen Aspekt und die Konstruktion der Sprache. Es kommt beim Übersetzen dann noch weiteres hinzu, nämlich das historisch-soziologische Fundament, auf dem ein Sprachwerk aufbaut. Darauf werde ich später noch kurz eingehen.

Das Türkische als agglutinierende Sprache zeigt einen ganz anderen Satzbau als die indogermanischen flektierenden Sprachen. Durch Suffixe erweiterte Wortwurzeln bilden Wortgruppen, die zu einem Satzgefüge verkettet werden, das dann aus einem Riesenattribut plus Subjekt plus Prädikat besteht. Wenn ich darf, möchte ich für diejenigen unter Ihnen, die keine agglutinierende Sprache kennen, als kurzes Beispiel einen einfachen Satz anführen. „Ich weiß, daß meine Mutter dieses Buch nicht gelesen hat.“ Das muß im Türkischen heißen: Meiner Mutter dieses Buch ihr Nicht-Gelesenhaben weiß ich. Der Nebensatz wird also im Türkischen vorangesetzt und zwar als Wortgruppe. Diese wird mit Hilfe des sogenannten Verbalnomens, einer Art substantiviertem Verb, gebildet. Das Verbalnomen wird von der Nennform abgeleitet (okumak = lesen — okuduk = das Gelesenhaben), hat Präsens- und Perfektbedeutung, wird meist mit einem Possesivsuffix versehen und kann dekliniert werden. Das Subjekt des Nebensatzes (meine Mutter) wird nun in den Genitiv gesetzt und geht eine feste Verbindung mit dem Verbalnomen ein (annemin okuduğu). Jetzt müssen wir das Verbalnomen noch verneinen, wieder mittels Suffix (okumamak = nicht lesen — okumadık = das Nicht-Gelesenhaben), mit einem Possesivsuffix versehen (okumadığı) und dann noch in den Akkusativ setzen, da es in einer Objektiv-Beziehung zum Verbum des Haupt-

satzes steht. Der Satz lautet demnach im Türkischen: „Annemin bu kitabı okumadığını biliyorum.“ — Verzeihen Sie bitte diesen kurzen Ausflug in die Schulgrammatik! — Nun kann so ein Satz natürlich erweitert werden. Besonders in der älteren Sprache ist die Vorliebe für lange Sätze groß. Leider erlaubt es meine Zeit nicht; sonst hätte ich gerne vor Ihnen einen Schachtelsatz von 20 Zeilen Länge zerpfückt und übersetzt. Solche Satz-ungetüme verwendete A. Sch. Hisar (1883—1963) noch in den 50er und 60er Jahren, er war ein Schriftsteller, der der verlorenen Zeit nachtrauerte. Moderne Autoren bevorzugen hingegen ganz kurze Sätze. Der „devrik cümle“, der umgestürzte Satz ist ihr Lieblingskind. Subjekt, Objekt, Prädikat etc. sollen in möglichst ungewohnter Reihenfolge auftreten. Da kann man als Übersetzer nicht immer mithalten. Der deutsche Lektor würde es einem ankreiden.

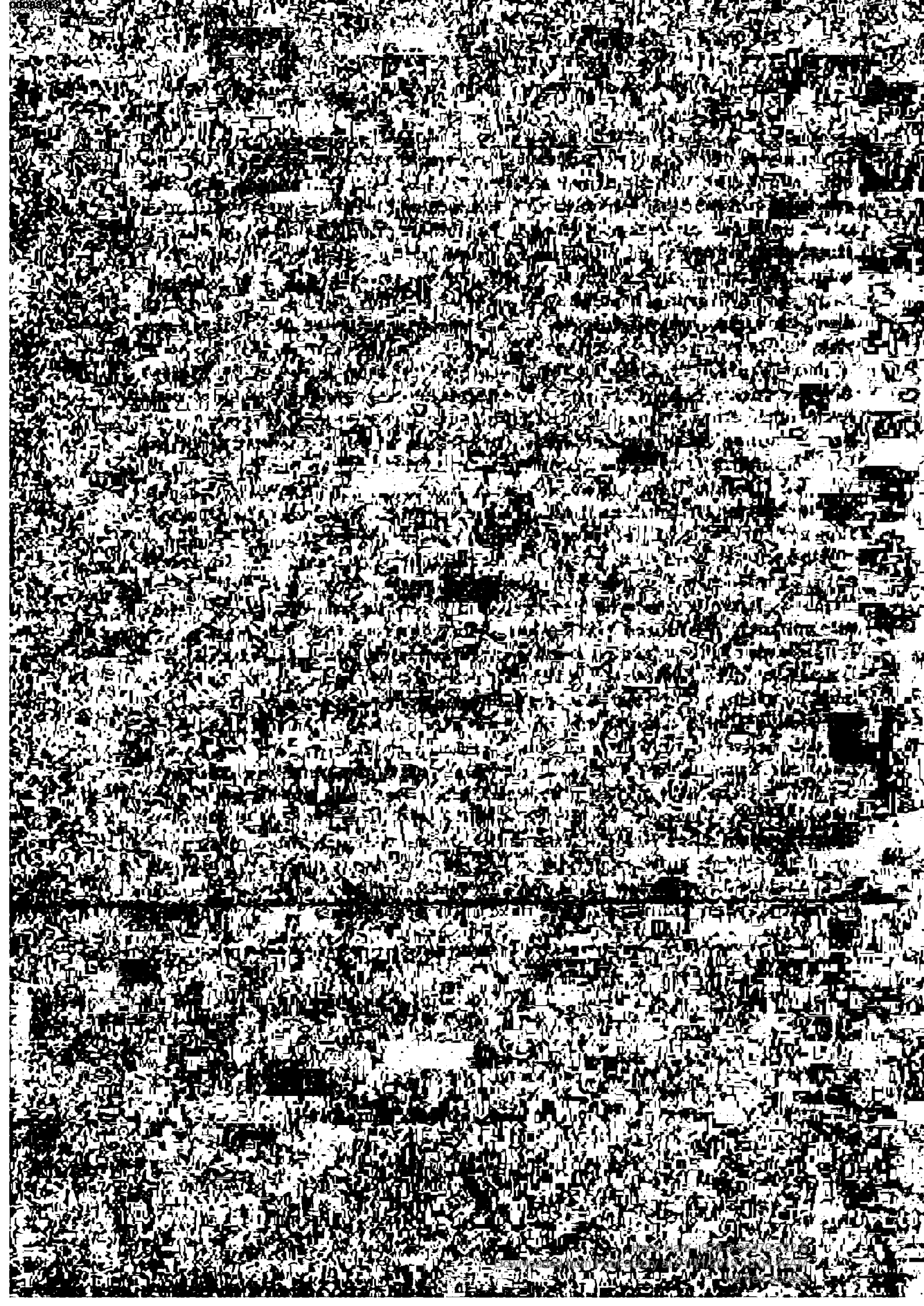
Wörtlich genaue Übersetzungen können manchmal auch den Text verfälschen. Im Türkischen gibt es viele Umschreibungen und bildliche Ausdrücke. Es hängt vom Kontext, von der im Original vorherrschenden Stimmung ab, ob eine wortgetreue Übersetzung am Platze ist. Wenn ich —ein Beispiel für unzählige— „Allaha ısmarladık“ mit „Sei Gott empfohlen“ und „gülegüle“ mit „sei fröhlich und vergnügt“ wiedergebe, so stimmt das in den meisten Fällen nicht, denn sinn- und stimmungsgemäß entspricht den beiden Ausdrücken im Deutschen ein einfaches „Aufwiedersehen“. Natürlich kann es Fälle geben, wo sich durch die wörtliche Übersetzung eine stärkere Annäherung an das Original und dessen spezifische Atmosphäre erreichen läßt.

Überhaupt scheint es mir wichtig, auf folgendes hinzuweisen: der Stand einer Sprache in der Zeit. Das heute gesprochene und zum Teil auch geschriebene Türkisch —nicht das gewaltsam konstruierte— ist eigentlich noch um ein, zwei Jahrhunderte hinter unserer Zeit zurück. Es ist noch nicht die Sprache unseres industrialisierten, gottlosen Zeitalters. Ist z. B. von einem Verstorbenen die Rede, wird stets „Allah rahmet eylesin“ oder „rahmetli“ angefügt, gleichgültig, ob der Sprecher nun fromm ist oder nicht. Schreibe ich jetzt im Deutschen „Gott hab ihn selig“ oder „der selige X“, so kann das manchmal dem Stimmungsgehalt des türkischen Originals entsprechen. Manchmal aber werde ich das Wort weglassen oder es anders ausdrücken müssen, um nicht durch die wortgetreue Übersetzung in ein antiquiertes Deutsch zu verfallen. Ähnlich steht es mit den türkischen Anredeformen wie „ağabey, abla, yenge, teyze“ usw. Entsprechende Übersetzungen: Bruder, Schwesterlein, Base, Frau Muhme . . . ließen eine nicht erwünschte altdeutsche Atmosphäre aufkommen. Gleichwohl darf ich als Übersetzer diese Wendungen nicht unter den Tisch fallen lassen. Meist behelfe ich mich so, daß ich die Wörter türkisch belasse und im Glossar erkläre.

Man muß als Übersetzer mit den historisch-soziologisch-kulturellen Grundlagen des anderen Landes vertraut sein und den anderen Lebensstil, die anderen Lebensformen kennen. Vieles, das für den türkischen Leser selbstverständlich ist, wird den deutschen Leser fremdartig anmuten oder ihm sogar unverständlich sein. Bei einer guten Übersetzung dürften trotzdem nicht zu viele trockene Fußnoten nötig sein. Der deutsche Text sollte das Fremdartige schon so in sich aufgesogen haben, daß er selbst an Stelle der Erklärungen steht. Was aber wiederum nicht heißen soll, daß durch zu viel orientalisches Beiwerk im Deutschen etwa Karl-May-Assoziationen hervorgerufen werden.

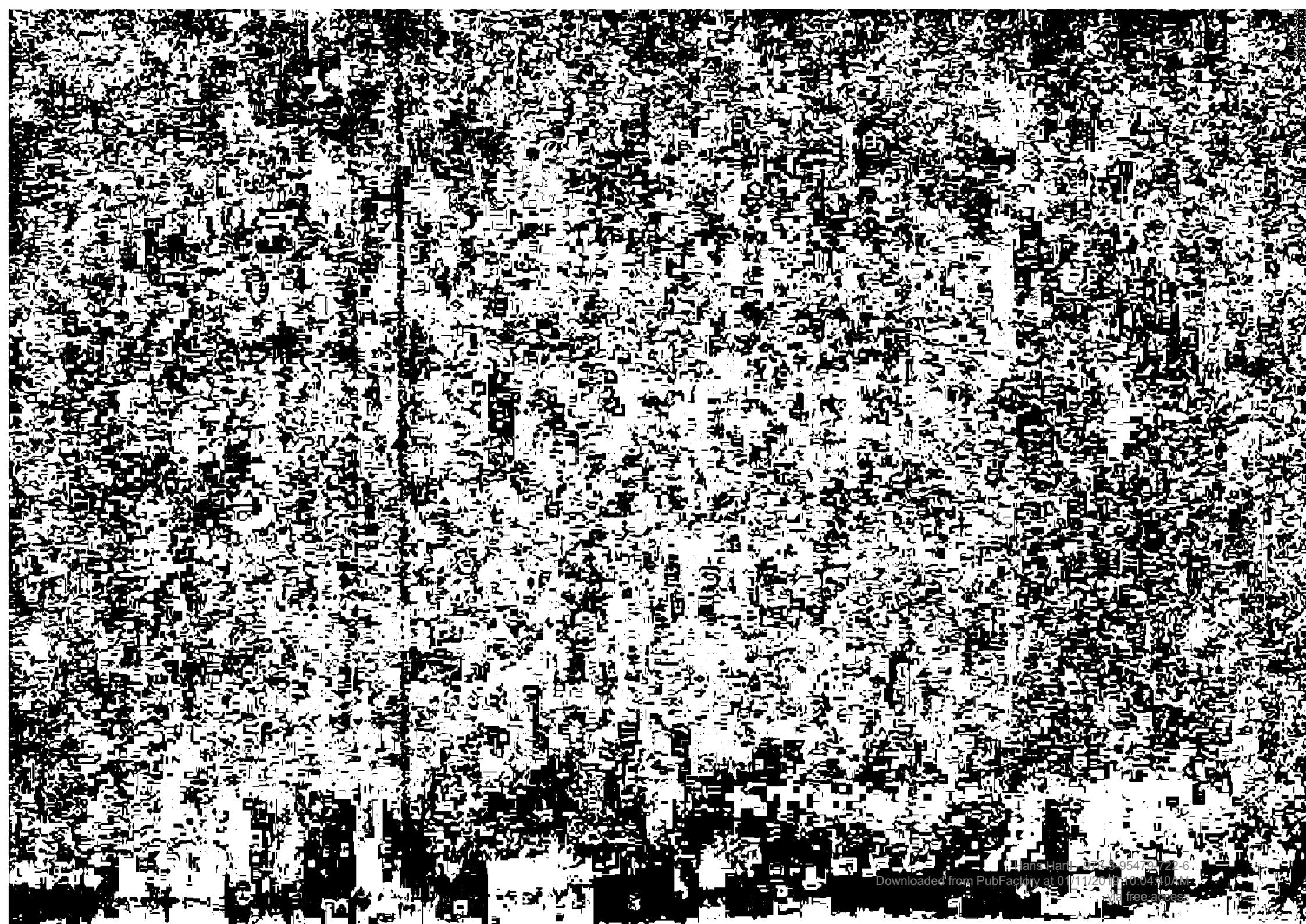
Mein Vorredner, Herr Behçet Necatigil, ist schon kurz auf die Rezeption der türkischen Literatur in Deutschland eingegangen. Ich darf vielleicht noch einmal unterstreichen, daß der Großteil der Übersetzungen dem Bemühen einzelner deutscher Turkologen zu verdanken ist. In erster Linie nenne ich Otto Spies, Annemarie Schimmel und, in den 60er Jahren, Wilfried Brands. Dem möchte ich noch hinzufügen, daß, soviel ich weiß, von türkischer Seite offiziell nichts unternommen wird, was zur Verbreitung der türkischen Literatur im Ausland beitragen könnte.

Und zuletzt noch eine kurze Bemerkung: Im Programm der 18. Internationalen Hochschulwoche steht einleitend geschrieben, die Südosteuropa-Gesellschaft wolle deutsche Verleger und Übersetzer an den Werken südosteuropäischer Autoren stärker als bisher interessieren. Ich glaube, das Interesse der Übersetzer ist bereits in genügendem Maße vorhanden. Wir Übersetzer der „kleineren“ Literaturen —und ich glaube, ich darf das auch im Namen der anwesenden Kollegen sagen— fertigen oft und oft seitenlange Übersetzungen an, ohne mit einer finanziellen Entschädigung für den Aufwand an Zeit und Mühe rechnen zu können. Wir tun es aus Liebe zur Sprache, zur Literatur und eben auch aus Liebe zur Tätigkeit des Übersetzens. Wir tun es aber auch in der Hoffnung, doch irgendwann einmal einen Verleger zu finden. Und deshalb würde ich sagen, das Schwergewicht aller Bemühungen sollte darauf gelegt werden, das Interesse der Verleger zu wecken oder zu verstärken, damit die Werke der osteuropäischen Literaturen nicht nur übersetzt, sondern auch auf deutsch gedruckt werden können und im deutschen Sprachraum Verbreitung finden.



ALBANIEN





MIKOLAJ K. DUTSCH (München)

Die albanische Gegenwartsliteratur

In Albanien, in Kosovo und in der Diaspora

Die albanische Literatur ist — so behaupten wenigstens ihre Ideologen — die am meisten sozialistische Literatur in Europa, wie auch das Land selbst, neben der Volksrepublik China, in eigener Betrachtung als das wahrste sozialistische Land gilt. Dalan *Shaplllo*, Chefredakteur der in Tirana erscheinenden Zeitschrift „Nentori“ schrieb kürzlich über die Literatur in Albanien: „Das kennzeichnende Merkmal der albanischen Literatur des sozialistischen Realismus ist ihr volkstümlicher Charakter, der eng mit der Parteilichkeit zusammenhängt. In ihrem Mittelpunkt steht das Volk, der Schöpfer der Geschichte, und der aus den Volksmassen hervorgegangene Mensch. Dieser neue Blickpunkt entspringt der marxistisch-leninistischen Philosophie, der albanischen sozialistischen Realität und der weltweiten Erfahrung der proletarischen Kunst. Arbeiter, Bauern und Volksintellektuelle, die alten Helden der Geschichte, die in fortschrittlichen Perioden die Nation vertreten, sind Beschreibungsgegenstand der Werke unserer Schriftsteller. (...) Diese Helden können auch oft in tragischen Situationen handeln, sie können körperlich verlieren, ihre Ideen aber sind moralisch überlegen und bleiben unvergänglich. In den Fällen, da ihr Tod beschrieben wird, erweckt dieser auch menschlichen Schmerz, er führt jedoch nicht zu moralischer Niedergeschlagenheit des Lesers, sondern ruft heroische und lebensspendende Gefühle hervor.“¹⁾

Das sind Merkmale, die auch für andere kommunistisch regierte Länder gelten mögen; aber wie auch immer die Wesenszüge der heutigen albanischen Literatur sein mögen, mit Sicherheit ist sie im Westen die am wenigsten bekannte Literatur eines europäischen Landes. Angesichts des vor drei Jahren erschienenen Romans „*Der General der toten Armee*“ von Ismail *Kadaré* dürfte daher kaum jemand auf den Gedanken kommen, daß er damit ein klassisches Werk moderner albanischer Prosa vor sich hat. „Darin wird ein italienischer General von seiner Regierung nach Albanien entsandt, um die sterblichen Überreste der Soldaten zurückzuführen, die dort während des Zweiten Weltkrieges im Kampf gegen die Albaner gefallen sind. Doch ergreifende, oft groteske Begegnungen erschüttern den General in seinem Patriotismus, der ihn auf das ehemalige Kolonialvolk

herabblicken läßt. Er beginnt die Albaner und ihren Freiheitskampf zu verstehen, was für ihn allerdings zu einer persönlichen Tragödie führt.“

Mit diesen Worten warb der Verlag nach Erscheinen des Buches um deutsche Leser. Dieser stichworthaften Wiedergabe des Inhalts ist höchstens noch folgendes hinzuzufügen: Obwohl im Sinne des sozialistischen Realismus konzipiert, unterscheidet sich Kadarés leidenschaftlicher Roman wesentlich von der Prosa der dogmentreueren, oft ungelesenen albanischen Schriftsteller. Abgesehen vom Stil des Autors, der dieses Erzählwerk auszeichnet, stellt Kadarés sozialistischer Realismus, im Gegensatz zu anderen, den Versuch dar, durch eine neue Erzähltechnik die Wirklichkeit auf unorthodoxe Weise darzustellen.

Hier eine Stelle aus dem 13. Kapitel. Auf der Suche nach den Gebeinen seiner Soldaten malt sich der General bereits wieder Schlachten aus, die er mit den toten Streitkräften, die er nun in Gedanken befehligte, gewinnen könnte: „Der General begann in der Antike. Zunächst umzingelte er Cäsar, dann schnitt er der Armee Karls des Großen den Weg ab und rückte plötzlich Napoleon entgegen, den er zum Umkehren zwang. Es ärgerte ihn, daß er die Schlachten der Vergangenheit nur dank der Überlegenheit der modernen Waffen gewann, über die er verfügte, und nicht aufgrund seiner militärischen Begabung. Dann malte er sich die Kämpfe der letzten Kriege aus. Er landete an vielen Küsten und belagerte eine Anzahl von Hauptstädten. Seine Soldaten hasteten von den Stränden der Normandie zum 38. Breitengrad in Korea. Er jagte sie in den mörderischen Urwald von Vietnam und führte sie sicher und heil wieder heraus. Er gewann so manche Schlacht, die in der Geschichte als verloren beschrieben wird. (...) Die Zigarettenschachtel war schon ganz vollgekritzelt, als ihm eine neue Schlacht einfiel. Zunächst war er gezwungen, den Rückzug anzutreten, aber nachdem er durch die Toten, die nicht auf den Listen standen, Verstärkung erhalten hatte (das waren seine tapfersten Kämpfer), trug er den Sieg davon.“ 2)

Mit diesem Buch, das in deutscher Übersetzung von Sibylle Rott 1973 bei Claassen erschien, ist der albanischen Literatur der Durchbruch in die Weltliteratur gelungen. Kadarés Roman wurde bis jetzt in zwanzig Sprachen übersetzt. Eine ungewöhnliche Leistung für die Literatur eines so kleinen Landes, das zudem seit eineinhalb Jahrzehnten schon in einer selbstgewollten Isolation verharret.

Von der ungeschriebenen Volksdichtung zur Literatur

Am Rande Europas gelegen, ohne Straßen, ohne Schulen, mit relativ wenigen Feudalherren, dafür mit vielen Leibeigenen und wenigen Menschen, die lesen und schreiben konnten, besaß Albanien, als der Zweite Weltkrieg zu Ende ging und die Kommunisten an die Macht kamen, nur

eine ganz junge, kaum bekannte nationale Literatur. Bedingt durch den jahrhundertelangen Streit der Großmächte um den Balkan, hatte sich diese Nationalliteratur parallel zur Entstehung des albanischen Nationalbewußtseins erst um die Jahrhundertwende herausgebildet. Davor gab es Heldenepen, Volkslieder, Totenklagen, Märchen und Sagen seit uralten Zeiten, und gab es aber auch eine traditionsreiche, religiös bedingte albanische Kunstliteratur — wie die Übersetzungen biblischer und liturgischer Texte im katholischen Norden — oder eine unter persisch-türkischem Einfluß stehende Dichtung im islamischen Süden des Landes.

Als führendes Zentrum des literarischen Lebens in Albanien galt das im Norden gelegene Shkodra (Skutari), dem bald die Städte Korçe, Gjirokaster, Elbasan und als letzte Tirana folgten. Von herausragender Bedeutung war der aus Shkodra stammende Gjergj *Fishta*, der mit seinem Großepos „Lahuta e Malcis“ („Die Laute des Hochlandes“) zum ersten Mal ein weltliterarisches Werk schuf.³⁾ Mehrere Namen von Schriftstellern und Dichtern ließen sich hier nennen, neben *Fishta* etwa der populäre *Naim Frasheri*⁴⁾ oder *Ndre Mjeda*⁵⁾ und, aus der Zeit der monarchischen Periode Albaniens unter König Zogu, vielleicht *Lasgush Poradeci*.⁶⁾

Sie alle schöpften ihre Stoffe aus dem Born der ungeschriebenen Poesie, aus dem noch in patriarchalisch-feudalen Überlieferungen verankerten Volksleben, und sie hatten Ereignisse und Gestalten der nationalen Geschichte zum Gegenstand. Roman und Drama waren wenig entwickelt; gepflegt wurden die Lyrik und die Epik. Doch so bedeutsam die Entstehung des einheitlichen literarischen Lebens für Albanien damals auch gewesen sein mag — zur Verbreitung modernen Schrifttums und moderner Kultur bedurfte es auch einer einheitlichen Literatursprache, und die gab es im damaligen Albanien noch nicht. Gemäß den religiösen Vorstellungen und den fremden Einflüssen, denen sie in den einzelnen Gebieten ihres Landes ausgesetzt waren, bedienten sich die Albaner — das ist wenig bekannt — dreier Alphabete.

Drei Alphabete und zwei Hauptdialekte

Die Katholiken im Norden benutzten das lateinische Alphabet, die Orthodoxen im Süden das griechische, die Muselmanen die arabische Schrift. Erst auf dem Kongreß in Monastir (dem heutigen Bitola in der jugoslawischen Teilrepublik Mazedonien) kam es zu der schon lange vorbereiteten Einführung des lateinischen Alphabets in ganz Albanien.⁷⁾ Aber auch damit waren noch nicht alle Schwierigkeiten aus dem Wege geräumt: Das Volk redete nämlich in zwei Hauptdialekten, die in zahlreiche Unterdialekte zerfielen. Die Mehrheit sprach *gegisch* — in Nordalbanien und auf dem jugoslawischen Amselfeld; die Minderheit in Südalbanien wiederum sprach *toskisch*. Erhebliche grammatische, lexikalische und orthographische

Unterschiede sowie ein entsprechender Lokalpatriotismus trennten das albanische Volk weiterhin. Eine endgültige Vereinheitlichung konnte daher nur über einen sprachlichen Gewaltakt führen, und vor dem schreckte man zurück; erst die Kommunisten entschlossen sich dazu.

Seit 1948 ist der Dialekt der albanischen KP-Führer die Amtssprache Albaniens, nämlich das Toskische. Den Kommunisten war der Schritt nicht schwergefallen. Das Gegische, obgleich die Mundart der Mehrheit und der reicheren literarischen Tradition, galt als politisch kompromittiert, weil bürgerliche gegische Führer mit Mussolini und Hitler paktiert hatten. Die „Gegen“ leisteten zwar Widerstand gegen die neue Amtssprache, aber das Toskische hat sich durchgesetzt. Vor allem dank der Tatsache, daß 80 Prozent der Albaner, die bis dahin Analphabeten gewesen waren, erst lesen und schreiben lernten, als das Toskische schon Amtssprache war.

Das Mutterland mit zwei Millionen Einwohnern, das von über einer Million Albanern bewohnte Autonome Kosovo-Gebiet in Jugoslawien und die albanische Diaspora im Ausland sind die drei Zentren, wo heute albanische Literatur entsteht. Hier als Kostprobe ein Gedicht aus der Volksrepublik Albanien, „Das Museum“ von Llazar Siliqi:

*Ich bewundere im Museum / Die Bilder von Kameraden, die fielen /
Sie haben der Revolution / Das Brandopfer ihrer Jugend gebracht / Und
sie sind in den Stürmen gefallen, / Für Dich, / oh mein Land.*

*Ich schweige. / Da glaube ich eine Stimme zu hören: / Meine Freunde, /
Wie ich euch liebte! / Doch ein Augenblick hat genügt, / Uns zu trennen /
Auf ewig.*

*Blickt mich niemals mitleidig an! / Ihr seht ja, / Ich lächle. / Der Tod
hat uns getrennt, / Doch das Leben hält uns vereint. / Ich lebe mit euch.*

*Unser Kampf ist derselbe: / Das Land darf nicht veröden, / Die Revolu-
tion nicht erlahmen, / Frei muß Albanien sein / Und sich entfalten. / Ich
lache / Mit den schäumenden Wasserfällen, / Mit dem reinen Lachen der
Proletarier, / Mit dem Jubel der Jungen im Autobus, / Überall mit der
Fahne, / Zu jeglicher Jahreszeit, / Beim Aufschütten des Bahndamms / Und
dem Verlegen der Gleise. / Seht ihr es? / Wie bei diesen da, / War auch
unsere Stirn ohne Falte — / Und wird es immerdar bleiben. 8)*

Krieg und Revolution als Trauma

Wie viele andere Autoren behandelt auch dieser jüngere Dichter in seinem Werk das noch immer nicht überwundene Trauma des Krieges und den sich daran anschließenden revolutionären Umgestaltungsprozeß. Auch Frederik Reshpja widmete dem Krieg das Gedicht „Der Partisan“:

*Man trug ihn gefesselt zur Bergspitze, / Dort stand er im Anblick des
Morgensterns. / Dann hat man auf seine Brust gezielt, / Wo der Traum*

erwachte, / Wo Liebe erwachte. / Die Salve schreckte das Dorf aus dem Schlummer / Und verlor sich fern unter Zypressen.

Der Tag brach an . . . / Die Wolken folgten der himmlischen Bahn / Und trugen den Morgenstern auf ihrem Rücken. / So stieg auch er gelassen empor / Im Gedächtnis der ganzen Nation. ⁹⁾

Pritëro Agolli, ein Spitzenvertreter der heutigen Dichtung in Albanien, erinnert sich in seinem Gedicht „Der Zitronenzweig“ an „Fremde aus Köln“, die seinen Landsmann in den Zitronenhain abführten, um ihn dort zu erschießen:

. . . Grüne Zweige neigten sich über ihn / Mit dem Duft der Zitronen . . . / Da wurden ihm die Handschellen schwer. / Das Jonische Meer schlug gegen die Klippen. / — Auf dem Grat hielt an der Mann aus Himare, / Hob seine Handgelenke in Ketten, / Zu brechen einen Zitronenzweig / Zwischen zwei Bajonetten. / — Die Soldaten schossen sofort. / Auf das Gras sank der Mann aus Himare. / Der ersehnte Zweig stand für immer / Vor seinen blau überfluteten Augen. ¹⁰⁾

Wer in den Anthologien blättert, findet Hymnen auf die Gründung von Kooperativen (z. B. „An jenem Tag“ von Fadil Kraja), ¹¹⁾ patriotische Gedichte (z. B. „Mein Heimatland“ von Suleiman Mato), aber auch Verse, die die Bürokraten geißeln, im Stil des sozialistischen Realismus, versteht sich, wie zum Beispiel in dem Gedicht „Der Bürokrat“ von Moikom Zeqo:

Der Graukopf schiebt Scharteken umher . . . / Seine blinkende Brille schießt Blitze / Auf die Untergebenen: / Ganz wie Jupiter tonans. / Er zündet die Pfeife an, nimmt den Hörer / Und spricht, / Während er Rauchwolken ausstößt.

Der Weihrauch von Komplimenten / Läßt seine Brust anschwellen / Wie am Bugsprit das Segel. / Mit sinnenden Augen / Als großer Herr / Setzt er sich in Positur. / Auf seinem Tisch liegt der „Offene Brief“ ¹²⁾ / Und Zitate bedecken die Wände.

Gewaltig wettet er gegen / Die Bürokratie. / Und ist doch selber ein Bürokrat / Bis auf die Knochen. / Er weiß sie auswendig, / Die Losungsworte der Massen, / Aber er sieht die Dinge / Einzig aus seiner Sicht (. . .) ¹³⁾

Doch ihre formalen Höhen erreicht die Dichtung in Albanien mit der Kriegsthematik. Eine führende Stellung nimmt auch hier Ismail Kadare ein, dessen Poem „Wir wurden geboren“ eine beachtliche lyrische Begabung erkennen läßt:

Wir wurden geboren / In Zeiten des Sturms. / Wir sind gekommen wie zur Hochzeit der Braut, / Deren Weg ein Leichenzug kreuzte. / Wir sind gekommen wie frühe Veilchen / Auf dem Grab des Soldaten.

Keiner von uns kam als Prinz zur Welt. Aber trotzdem / schossen tausend Kanonen bei unserer Geburt. / Es waren Zeiten aus Erz, wo am Himmel / Mehr Bomber flogen als Vögel.

Ja ihr Freunde aus meiner Jugend, / Ich muß euch gestehen, / Daß ich die Namen der Vögel nicht weiß. / Aber wir kannten die Flugzeugtypen / Wie in der Schule die Fibel. / Wir machten sie aus am Motorengeräusch, / Wie am Gezwitscher man Vögel erkennt.

Wir verlassen die Welt wie ein Leichenzug, / Dessen Weg ein festlicher Hochzeitszug kreuzte. / Wir gehen dahin, / Wie man durchnäßte Plakate entfernt, / Wenn das große Schauspiel vorbei ist, / Lange nach Mitternacht. ¹⁴⁾

Kadaré — ein albanischer Jewtuschenko?

Ohne Kadaré scheint die albanische Prosa und Dichtung nicht mehr auszukommen. Kann man ihn einen albanischen Jewtuschenko nennen? Der in den USA lehrende albanische Literaturwissenschaftler Arshi Pipa schreibt über Kadaré: „... Ein höchst origineller und persönlicher Dichter, dessen Stil jahrelang herangereift ist. Seine ‚Langen und kurzen Poemata‘ (1969) enthalten Gedichte, die den engen Rahmen des sozialistischen Realismus in Stücke reißen. Sein ‚Fragebogen‘ (1955—1966), eine lyrische Heimkehr in die Stadt seiner Kindheit, das alte pittoreske Girokaster, ist in der Inspiration beinahe romantisch, wengleich die Sprache und die Ideologie völlig mit der Ethik des Sozialismus übereinstimmen. Im ‚Bewaffneten Poem‘ (1962) brüllen die Poet-Soldaten ihre Schlachtrufe in einer Fülle von Metaphern in die Welt — hier scheint Majkowskij's aggressive Militanz Modell gestanden zu haben. Dennoch übernimmt Kadaré die Vers- und Silbenmaße von Majakowskij nicht; seine ‚Langen Poemata‘ sind in langen Versen geschrieben, mit zufälligen Reimen, während seine ‚Kurzen Poemata‘ traditionellen metrischen Mustern folgen (...). ¹⁵⁾

Kadaré ist schon so weitgehend zu einem Aushängeschild geworden, daß sich die Behörden befleißigen, darauf hinzuweisen, daß es in Albanien auch noch andere Dichter gibt. In seiner „Rede über Literatur und Kunst“, gehalten am 20. Dezember 1974, sah sich auch Parteichef Enver *Hoxha* dazu veranlaßt. Er sagte: „Die schönen Werke unserer Schriftsteller gefallen nicht nur uns, sondern auch den Ausländern. Es handelt sich hier nicht nur um die Romane von Ismail Kadaré oder die Gedichte von Dritëro Agolli und von anderen Schriftstellern, die in Fremdsprachen übersetzt worden sind, sondern auch um die Werke vieler weiterer Schriftsteller und Künstler.“ ¹⁶⁾

Wer sind nun diese „vielen weiteren Schriftsteller“? Als Vertreterin der zeitgenössischen albanischen Dichtung sei hier auch Klara *Kodra* erwähnt, die Autorin der in Albanien berühmt gewordenen „Zitadelle des zwanzigsten Jahrhunderts“ — eines Gedichtes, das den Weberinnen des Baumwollkombinats „Mao Tse-tung“ in Berat gewidmet ist. ¹⁷⁾ Als Vertreter der Prosa wäre Sterjo *Spasse* zu nennen, Autor der Novellen „Von

Leben zu Leben: Warum?“ und „Afërdita kehrt ins Dorf zurück“, die vor und während der Befreiung entstanden sind, oder die nach der Befreiung veröffentlichten Erzählungen „Sie waren nicht allein“ und „Am Ufer des Sees“. Spasse ist einer der produktivsten Prosaautoren, bekannt durch sein soziales Engagement, jedoch auch überzeugend im sprachlichen Ausdruck.

Erwähnenswert sind ferner die Autoren Fatmir *Gjata* und Petro *Marko*. Nicht nur weil Marko Literaturpreisträger ist. Eine seiner Novellen, zum Beispiel „Großmutter's Schere“ liegt auch in deutscher Übersetzung vor als Teil jener 21 albanischen Kurzgeschichten, die, der deutschsprachigen illustrierten Zeitschrift „Neues Albanien“ entnommen, unter dem Titel „Stürmische Jahre“ 1976 im Rotfrontverlag Kiel erschienen sind. Der Band enthält auch Prosabeiträge von Naum *Prifti*, Shevqet *Musaraj*, Sabri *Monellari*, Elegantina *Mandia*, Halim *Stlia*, Betim *Muço* und anderen. „Großmutter's Schere“¹⁸⁾ ist eine Novelle, die dem spanischen Bürgerkrieg gewidmet ist; sie hat, wie die gesamte albanische Prosa der Gegenwart, kämpferischen Charakter. Von Kampf und Leid erzählt auch die Novelle „Der junge Mann und die Schlange“ von Gjergj *Vlashi*. Sie ist dem albanischen Helden, dem Maler Jordan Misja gewidmet, der als einer der „Drei Märtyrer von Shkodra“ am 22. Juni 1942, in einem kleinen Haus der Stadt umzingelt, stundenlang gegen eine Übermacht italienischer Okkupanten kämpfte, schwer verwundet gefangengenommen und später hingerichtet wurde: Was er in der Zelle erlebte und mit letzter Kraft zeichnerisch festhielt, schildert Vlashi in bewegter, dramatischer Prosa: Er läßt den Maler mit einem im Gefängnishof gefundenen Stück Kohle einen Jüngling zeichnen, der die „große Schlange“ (Faschismus) unter Aufbietung seiner letzten Kraft niederringt.¹⁹⁾

Das *Drama* hat sich in Albanien zunächst zu keinen Höhepunkten entwickelt; es blieb als literarisches Genre hinter den anderen Gattungen zurück. Über Jahre hinweg gab es keine besseren Stücke als Kole *Jakovas* „Halali“ und „Hajria“, denen es allerdings an wesentlichen Elementen dramatischer Technik ermangelt. Aber in der letzten Zeit kam es zu einer gewissen Aufwärtsentwicklung auch dieser Dichtungsart. Es entstanden Dramen und Komödien, darunter etwa „Shtate shaljanet“ („Die sieben Männer aus Shla“) von Ndreke *Luca*, „Syleshi“ („Der Dummkopf“) von Spiro *Çomora*, „Gjeneva“ von Selman *Vaqari*, ferner die Komödien „Ilaç i hidhur“ („Die bittere Arznei“) von Dionis *Bubani*.

Auch das Theater selbst hat sich gewandelt. Maximilian *Lambertz*, der sich durch zahlreiche Übersetzungen um die Erschließung des albanischen Schrifttums — Prosa, Lyrik, Volksepik und Drama — verdient gemacht hat, schreibt über das albanische Theater: „Es fühlt von Tag zu Tag mehr die Notwendigkeit eines originellen Repertoires, sucht selbst mit seinem Kollektiv originelle Stücke aus und unterstützt damit (...) die Autoren. Ein nationales Repertoire liegt in erster Linie im Interesse des Theaters

selbst, das heißt nicht nur des Direktors, der Regie, sondern des ganzen Ensembles. Um nationale Dramen zu schaffen, ist außer der Theorie die Kenntnis der Bühne nötig. Die Geschichte der Dramaturgie hat das längst bewiesen. Ohne Bühnenkenntnis ist es schwer ein Drama zu schaffen, das für die Bühne geeignet ist.“²⁰⁾

Bühnenstücke von Prosaautoren

Ausgesprochene Stückeschreiber jedoch kennt Albaniens Literatur auch heute nicht. Immer wieder sind es Prosaautoren, die von Zeit zu Zeit mit einem Bühnenstück an die Öffentlichkeit treten, darunter auch Jakov Xoxa mit den Stücken „Wie der Osumi rauscht“ und „Das Herz“, und die damit ein gewisses Engagement für das Drama zeigen. Auch der bereits genannte Fatmir Gjata hat mit seiner Komödie „Der junge Kompagnon“ ein Stück für die Bühne geschrieben. Die Lage des albanischen Dramas wird auch durch den Umstand gekennzeichnet, daß man nicht zögerte, Ismail Kadare's „General der toten Armee“ für die Bühne zu adaptieren. Es gehörte jahrelang zum „eisernen Repertoire“ des albanischen Theaters. Ein Theaterstück verdient besondere Erwähnung: „Unser Boden“ („Toka jone“) von Kole Jakova. Es liegt in deutscher Übersetzung vor und ist in Bibliotheken der Bundesrepublik Deutschland zugänglich. In der Manier des sozialistischen Realismus der fünfziger Jahre behandelt „Toka jone“ die Agrarreform in Albanien nach dem Zweiten Weltkrieg, den Kampf der Bauern gegen einen Großgrundbesitzer. Maximilian Lambertz hat es ins Deutsche übertragen.

Wesentlich anders als in Albanien selbst entwickelte sich die albanische Literatur in Jugoslawien. Sie konnte auf keine literarische Tradition zurückgreifen und war auf sich selbst angewiesen. Von der Literatur im Mutterland trennte sie nicht nur die Grenze der beiden Staaten. Als ein weiteres Hindernis erwies sich, nach Einführung des Toskischen in Albanien als Staatssprache, der gegische Dialekt, den die Albaner in Kosovo sprechen. Eine Zeitlang waren die albanischen Schriftsteller Jugoslawiens ihren in Albanien noch gegisch schreibenden Kollegen gefolgt. Aber seit der Mitte der sechziger Jahre neigen auch sie zum Toskischen. Manche sehen darin nicht nur einen literarischen Grund. Arshi Pipa (USA) schreibt: „Es gibt zwar einen literarischen Grund für diese Annäherung: Seitdem die albanische Prosa vollständig toskisch geschrieben wird, vermissen die gegisch schreibenden Prosaisten Vorbilder, die sie dringend brauchen. Der Hauptgrund aber ist politischer Natur. Der Versuch der jugoslawischen Albaner, die Literatursprache ihrer Landsleute in Albanien zu übernehmen, könnte auch ein Ausdruck ihres Wunsches sein, sich mit dem albanischen Mutterland zu identifizieren.“²¹⁾

Das literarische Zentrum der Albaner in Jugoslawien ist Priština, die Hauptstadt der Autonomen Provinz Kosovo. Die über eine Million zäh-

lende albanische Bevölkerung (die in Mazedonien und Montenegro lebenden Albaner nicht mitgerechnet) verfügt hier nicht nur über einen eigenen Rundfunksender, albanische Zeitungen und Zeitschriften. Es gibt auch eine dem serbischen Schriftstellerverband angeschlossene „Vereinigung Albanischer Schriftsteller“. Unter den Zeitungen und Zeitschriften spielt die im albanischen „Rilindija-Verlag“ erscheinende literarische Monatszeitschrift „Jeta e re“ („Neues Leben“) eine zentrale Rolle; um sie konzentriert sich das gesamte literarische Geschehen der Kosovo-Albaner.

Die beherrschende Figur des kulturellen und literarischen Lebens ist der Dichter und Schriftsteller Esad Mekuli. Daß nach dem Zweiten Weltkrieg in Jugoslawien im Rahmen der Minderheitenautonomie in Kosovo eine eigene albanische Literatur entstehen konnte, ist zu einem großen Teil Mekuli zu verdanken. 1956 erschien in Priština die erste Sammlung von Gedichten und Kurzgeschichten betitelt „Die ersten Funken“. Seither tritt die albanische Dichtung und Prosa, die auch in andere Sprachen der Völker Jugoslawiens übersetzt wird, regelmäßig in Erscheinung. Ein bedertes Beispiel des sprachlichen Nebeneinanders der Völkervielfalt Kosovos war die 1961 in Priština erschienene Anthologie „Stazama otpora“ („Auf den Wegen des Widerstandes“) in serbo-kroatischer Sprache mit Dichtungen und Prosabeiträgen albanischer, serbischer und mazedonischer Dichter. Über die Vertreter der albanischen Literatur in Kosovo schreibt Martin Camaj, Professor für Albanologie in München: „In Kosovo spricht man in Essays und in kritischen Rezensionen schon von drei Gruppen unter den Dichtern, um nicht zu sagen, von drei Generationen. Meiner Ansicht nach sollten die Nachkommen jedoch von einer einzigen Generation sprechen, die schnell von einer Phase in die andere übergeht, oft ohne die Zeit zu haben, diese Schnelligkeit des Übergangs zu kontrollieren.“ ²²⁾

Unter den jungen Erzählern verdienen zwei besondere Aufmerksamkeit: Adem Demaçi, Autor der umstrittenen Novelle „Schlangen im Blut“, und Kaplan Kallushi, Verfasser der Erzählung „Verrat“. Über die albanische Dichtung in Jugoslawien, die auf einem höheren Niveau steht, schreibt der in den USA lehrende Arshi Pipa: „In Jugoslawien befinden sich die Albaner in einer entschieden günstigeren Lage als ihre Landsleute in Albanien. Jugoslawien hat der Freiheit des literarischen Schaffens stets bedeutende Zugeständnisse gemacht; es gibt in diesem Lande nicht so etwas wie eine offizielle literarische Doktrin. Selbst der sozialistische Realismus sowjetischer Prägung ist nur bei wenigen jugoslawischen Schriftstellern zum Tragen gekommen. Neben der marxistisch orientierten Literatur haben sich literarische Trends entwickelt, von denen die einen mehr oder weniger dem Marxismus huldigen, während andere ihn völlig ignorieren. In einer solchen Situation ist es natürlich, daß auch die albanischen Dichter Jugoslawiens, dem Beispiel jugoslawischer Dichter folgend, sich wie

diese die Freiheit des literarischen Ausdrucks zunutze machen, was in Albanien noch nicht möglich ist.“²³⁾

Auch unter den albanischen Lyrikern in Jugoslawien finden sich markante Namen. An erster Stelle der bereits erwähnte Esad *Mekuli*, der als Marxist in seiner Dichtung „Für dich“ die offizielle politische Linie vertritt. Reich an Schattierungen und vom Feingefühl getragen sind die Gedichte von Enver *Gjergjeku* in der Sammlung „Schüler der Liebe“ und „Fußstapfen des Lebens“. Formal wie inhaltlich unruhig und voll düsterer Metaphern muten die Verse von Murat *Isaku* in den „Stimmen der Berge“ an. Melancholisch in ihrer Grundstimmung sind die Verse des Lyrikers Azem *Shkreli*, der in seinem Poem „Wir Menschen“ sagt:

Manchmal möchten wir über alles herrschen wie Götter in Märchen und mit dem Damoklesschwert alle Enden zerreißen; / Manchmal möchten wir mit Händen den Donner und Schmetterlinge fangen, / Sterne wie Blumen pflücken und sie dann zertreten; / Manchmal möchten wir den eisigen Marmor aller Denkmäler der Reihe nach küssen / und vergangene Geburtstage mit mütterlichen Liebkosungen segnen; / Manchmal möchten wir im Feuer mit Kelchen der Hemisphären anstoßen und die vom Glück sprechen oder „heureka“ sagen, verdammen; / Manchmal möchten wir in einer Wiege alle Kinder einschläfern mit einem Lied, das sie nicht vergessen, auch wenn sie groß sind; / Manchmal möchten wir den Schleier der Nacht in tausend Fetzen reißen, dem Mittag ins Gesicht spucken wie einer Dirne und schweigen bis zum Wahnsinn; / Manchmal möchten wir die alten Wanduhren zerschlagen und wieder neue aufhängen — Sekunden langer Jahre; / Manchmal möchten wir unseren Namen und unser Wort vergessen und sagen, daß Liebe dasselbe ist wie gegen den Wind blasen; / Manchmal möchten wir unsere Spuren wie Krümel sammeln, sie mit dem Fuchsschwanz zerstreuen und auf den Schatten des Freundes treten; / Manchmal möchten wir, und wissen nicht was, denn gut und seltsam sind wir Menschen: / Manchmal vergessen wir einfach, wie groß wir sind, wenn wir lieben, und wie klein, wenn wir hassen.²⁴⁾

... und in der Diaspora

Die albanische Literatur in der *Diaspora* geht andere Wege: in Italien, Amerika, in Schweden und in Deutschland. Diese Literatur unterscheidet sich wesentlich von der in Albanien und in Kosovo. Ihre Repräsentanten verfolgen keine ideologischen Ziele, ihre Verse haben keinen militanten Charakter, sie wollen die Welt nicht verbessern. Diese Dichtung ist sozusagen Privatsache, ein wohlgehütetes Sanktuarium persönlicher Freiheit. Daher auch ihr persönlicher Charakter, wie etwa Martin Camaj's Lyrik in der Sammlung „Der Mensch in sich und mit anderen“ — ein bezeichnender Titel, man könnte die gesamte albanische Lyrik in der *Diaspora* damit

überschreiben. Martin Camaj, Professor für Albanologie an der Universität München, ist eine zentrale Figur der albanischen Publizistik im Westen. Er steht mit seiner Lyrik, so persönlich sie ist, nicht allein da. In Schweden lebt und dichtet, ebenfalls „für sich“, Kosov *Rexh-Bala*. In den USA hat der vor zwei Jahren verstorbene Ernest *Koliqi* ein ergreifendes literarisches Testament hinterlassen. Auch Arshi *Pipa*, der hier schon mehrfach zitierte Literaturkritiker — er ist eigentlich Professor für Romanistik — schreibt Lyrik.

Eines von Martin *Camajs* lyrischen Gedichten im Band „Der Mensch in sich und mit den anderen“ hat den Titel „Mein Vater“. Wir zitieren:

Mein Vater war / Ein nachdenklicher Mann, / Olivenbaum ohne Blätter mit schwarzen Früchten — / An jedem Zweig. / Sein Wort / Dröhnte in uns / Wie ein Echo, / Wie das Heulen / Des hungrigen Wolfes / Im Karst, allein. / Mein Bruder / Folgte ihm nach, / Mein Bruder barfuß / — roter Wind am Horizont — / Bläst ins Feuer / Mit vollen Backen / Und alle Funken / Werden Söhne. ²⁵⁾

Die albanische Literatur der Gegenwart ist Dichtung auf drei verschiedenen Wegen: in Albanien selbst im Rahmen und im Geist des dort herrschenden ideologisch-politischen Systems; im benachbarten jugoslawischen Kosovo als relativ freie künstlerische Aussage; in der westlichen Diaspora schließlich in rein persönlicher schöpferischer Prägung. Drei Wege, drei Varianten — und dennoch eine zutiefst gemeinsame Quelle gleicher Herkunft.

Anmerkungen

¹⁾ D. Sh. „Der Held der neuen albanischen Literatur“ in „Neues Albanien“, 4/1976, S. 24.

²⁾ I. K. „Der General der toten Armee“ (deutsche Übersetzung aus dem Französischen von Sybille Rott), Claassen Verlag, Düsseldorf 1973, S. 130 f. Die französische Übersetzung der albanischen Erstausgabe (1963) erschien 1970 bei Editions Albin Michel, Paris, mit dem Titel „Le General de l'armee morte“.

³⁾ Gjergj Fishta (1871—1940); sein Werk „Lahuta e Malcis“ erschien anonym in drei Teilen 1905, 1907 und 1930, in endgültiger Fassung 1937. Thema des 30 Gesänge umfassenden Großepos sind die im historisch bedeutsamen Zeitraum von 1853 bis 1913 stattfindenden Kämpfe der Albaner um ihre nationale Selbständigkeit; deutsche Übersetzungen: „Die Berglaute“ von G. Weigand in „Balkan Archiv“, 1, 1925, S. 173—265 mit Texterl. u. Glossar (in Auszügen). „Die Laute des Hochlandes“, M. Lambertz, München 1958; Südosteurop. Arbeiten, 51.

⁴⁾ Naim Frashëri (1846—1900) war Lyriker und Epiker. Durch sein kulturelles Wirken und literarisches Schaffen gab er den nationalen Unabhängigkeitsbestrebungen der Albaner entscheidende Impulse. Werke: „Lulet e verësë“ (Frühlingsblumen, 1890). Epos: *Istori e Skederbeut* (Geschichte Skanderbegs, 1890) u. a.

⁵⁾ Ndre Mjedja (1866—1937) war Jesuit und aus Skutari gebürtig; nach dem 1. Weltkrieg wurde er Mitglied des Parlaments in Tirana. Werke: „Juvenilia“ (1917), „Lissus“ (1928), „Shkodra“ (eine lyrische Würdigung seiner Geburtsstadt) u. a.

⁶⁾ Lasgush Poradeci (eig. Lazër Gusho P.), geb. 1896, hat vor allem mit seiner Gedichtsammlung „Ylli i zemrës“ („Der Stern des Herzens“), erschienen 1937, seine Zeitgenossen beeindruckt; einige ausgewählte Gedichte dieser Sammlung hat M. Lambertz in seinem 1948 in Leipzig erschienenen „Albanischen Lesebuch“ (S. 175 bis 179) ins Deutsche übertragen.

⁷⁾ im Jahre 1908.

⁸⁾ zitiert nach der vom Staatsverlag „Naim Frashëri“, Tirana 1969, in französischer Übersetzung von K. Luka herausgegebenen Anthologie „Choix de poemes albanais de nos jours“. Die deutsche Nachdichtung von Franziska Weidner ist dem Band „Albanien — Vorposten Chinas“, herausgegeben von Rolf Italiaander, Delp München 1970, entnommen.

⁹⁾ Siehe Anmerkung ⁸⁾; F. Reshpja.

¹⁰⁾ Siehe Anmerkung ⁸⁾; D. Agolli.

¹¹⁾ Siehe Anmerkung ⁸⁾; F. Kraja.

¹²⁾ Der vielbeachtete „Offene Brief“ der Partei der Arbeit Albaniens über den Kampf gegen Bürokratismus und andere nachteilige Erscheinungen in der albanischen sozialistischen Gesellschaft.

¹³⁾ Siehe Anmerkung ⁸⁾.

¹⁴⁾ Siehe Anmerkung ⁸⁾.

¹⁵⁾ Arshi Pipa: „Panorama of contemporary Albanien literature“ in „Zeitschrift für Balkanologie“, Jahrgang VII, Heft 1 und 2, S. 112 f.

¹⁶⁾ Enver Hoxha hielt diese Rede in der Sitzung des ZK-Sekretariats der Partei; er sprach über die bisherige Durchführung der Aufgaben, die das IV. Plenum des ZK für die Literatur und die Kunst gestellt hatte.

¹⁷⁾ Fragment; vergleiche Anmerkung ⁸⁾.

¹⁸⁾ „Stürmische Jahre. Albanische Kurzgeschichten“, Rotfront-Verlag Kiel 1976, S. 79 ff.

¹⁹⁾ Ebenda S. 60 ff.

²⁰⁾ M. Lambertz in der Einführung zur deutschen Übersetzung von Kolë Jakovas Drama „Toka jonë“ („Unser Boden“, Uraufführung in Shkodsa 1954) Halle 1961.

²¹⁾ Arshi Pipa, vergleiche Anm. ¹⁵⁾, ebenda S. 114.

²²⁾ Martin Camaj, „8^o Convegno Internazionali di Studi Albanesi“, XI 73, Palermo 1975, S. 75.

²³⁾ Arshi Pipa, siehe Anmerkung ¹⁵⁾, ebenda S. 115.

²⁴⁾ Von Azem Shkreli in serbokroatischer Sprache in Priština auf Tonband gesprochen; deutsche Übertragung M. Dutsch.

²⁵⁾ Veröffentlichung mit Erlaubnis des Dichters Martin Camaj; vergleiche auch Anmerkung ¹⁵⁾, ebenda S. 116.

Südosteuropa-Gesellschaft

München 22, Widenmayerstraße 49, Telefon 29 44 02

PRÄSIDIUM:

Präsident: Dr. Walter ALTHAMMER, MdB

Vizepräsidenten:

Josef ERTL, Bundesminister

Ludwig FELLERMAIER, MdB

Prof. Dr. Hermann GROSS

Dr. Rudolf VOGEL, Staatssekretär a. D.

Schatzmeister: Direktor Dr. Hans-Joachim SCHNIEWIND

Mitglieder des Präsidiums:

Prof. Dr. Mathias BERNATH

Prof. Dr. Klaus-Detlev GROTHUSEN

Prof. Dr. Werner GUMPEL

Redakteur Hans HARTL

Dir. Dipl.-Ing. Helmut HOFFMANN

Dr. Hamilkar HOFMANN

Dr. Hans-Peter LINSS

Dipl.-Kfm. Burkhard SCHUCHMANN

Prof. Dr. Emanuel TURCZYNSKI

KURATORIUM:

Vorsitz: Dr. Rudolf VOGEL, Staatssekretär a. D.

Veröffentlichungen der Südosteuropa-Gesellschaft

SÜDOSTEUROPA - JAHRBÜCHER

Im Namen der Südosteuropa-Gesellschaft herausgegeben von Wilhelm Gülich †,
ab 4. Band von Rudolf Vogel, ab 7. Band von Walter Althammer

1. Band: SÜDOSTEUROPA ZWISCHEN OST UND WEST — München 1957. 224 S., Ganzleinen DM 15,80
2. Band: IDEOLOGISCHE, KULTURELLE UND WIRTSCHAFTLICHE WANDELN IN SÜDOSTEUROPA — München 1958. 199 S., Ganzleinen DM 15,80
3. Band: WIRTSCHAFTLICHE ENTWICKLUNG UND VOLKLICHE EIGENSTÄNDIGKEIT IN SÜDOSTEUROPA — München 1959. 245 S., Ganzleinen DM 15,80
4. Band: DER GEGENWÄRTIGE STAND DER WIRTSCHAFTLICHEN UND KULTURELLEN BEZIEHUNGEN ZU SÜDOSTEUROPA — München 1960. 191 S., Ganzleinen DM 15,80
5. Band: DIE DONAU IN IHRER GESCHICHTLICHEN, WIRTSCHAFTLICHEN UND KULTURELLEN BEDEUTUNG — München 1961. 187 S., Ganzleinen DM 15,80
6. Band: DIE VOLKSKULTUR DER SÜDOSTEUROPÄISCHEN VÖLKER — München 1962. 216 S., Ganzleinen DM 18,—
7. Band: DEUTSCH-SÜDOSTEUROPÄISCHE WIRTSCHAFTSPROBLEME — München 1966. 138 S., Ganzleinen DM 32,—
8. Band: DIE STADT IN SÜDOSTEUROPA — STRUKTUR UND GESCHICHTE — München 1968. 183 S., Ganzleinen DM 48,—
9. Band: WIRTSCHAFTS- UND GESELLSCHAFTSGESCHICHTE SÜDOSTEUROPAS IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT — München 1970. 217 S., Ganzleinen DM 52,—
10. Band: KUNST UND GESCHICHTE IN SÜDOSTEUROPA, 9. Internationale Hochschulwoche, Verlag A. Bongers, Recklinghausen 1973. Ganzleinen, Kunstdruck, Bildtafeln, Großformat 188 Seiten, DM 110,—
11. Band: DIE ZEITGENÖSSISCHEN LITERATUREN SÜDOSTEUROPAS, 18. Internationale Hochschulwoche, München 1978, 224 S., Ganzleinen DM 55,—

SÜDOSTEUROPA - SCHRIFTEN

Im Namen der Südosteuropa-Gesellschaft herausgegeben von Wilhelm Gülich †,
ab 2. Band von Rudolf Vogel, ab 7. Band von Walter Althammer

1. Band: VÖLKER UND KULTUREN SÜDOSTEUROPAS — Kulturhistorische Beiträge — München 1959. 284 S., broschiert DM 22,—
2. Band: WIRTSCHAFT UND GESELLSCHAFT SÜDOSTEUROPAS — Gedenkschrift für Wilhelm Gülich — München 1961, 600 S., Ganzleinen DM 48,—
3. Band: AUFSÄTZE UND ABHANDLUNGEN ZUR GESCHICHTE SÜDOSTEUROPAS UND DER LEVANTE I von Franz Babinger — München 1962. 474 S., Ganzleinen DM 56,—
4. Band: WIRTSCHAFTSWISSENSCHAFTLICHE SÜDOSTEUROPAFORSCHUNG — Grundlagen und Erkenntnisse — Ausgewählt und redigiert von Theodor Zotschew — München 1963. 280 S., Ganzln. DM 36,—
5. Band: PRIMUS TRUBER von Mirko Rupel, deutsche Übersetzung von Balduin Saria — München 1965. 332 S., Ganzleinen DM 52,—
6. Band: DIE KULTUR SÜDOSTEUROPAS, IHRE GESCHICHTE UND IHRE AUSDRUCKSFORMEN, Balkanologentagung 1962, Verlag Harrassowitz, Wiesbaden-München 1965. 337 S., 13 Bildtafeln, Ganzln. DM 58,—

7. Band: VOLKSMUSIK SÜDOSTEUROPA — Balkanologen-Tagung 1964, München 1966, 167 S., Ganzleinen DM 32,—
8. Band: AUFSÄTZE UND ABHANDLUNGEN ZUR GESCHICHTE SÜDOST-EUROPAS UND DER LEVANTE II von Franz Babinger — München 1966. 310 S., Abb., Ganzleinen DM 56,—
9. Band: DIE ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE MONARCHIE ALS WIRTSCHAFTSGEMEINSCHAFT von Krisztina Fink. Mit drei farbigen Karten. Verlag Dr. Dr. Rudolf Trofenik — München 1968. 88 S., Ln., DM 38,—

SÜDOSTEUROPA - STUDIEN

Im Namen der Südosteuropa-Gesellschaft herausgegeben von Rudolf Vogel,
ab 8. Heft von Walter Althammer

1. Heft: Franz Ronneberger: VORSCHLÄGE ZUR EINORDNUNG DER SÜDOSTEUROPA-FORSCHUNG IN DIE AUFBAUPLÄNE DER DEUTSCHEN HOCHSCHULEN — München 1962. 30 S., broschiert DM 4,—
2. Heft: DIE DONAU — Ein Verzeichnis des in der Bibliothek des Instituts für Weltwirtschaft an der Universität Kiel vorhandenen einschlägigen Schrifttums — Zusammengestellt von Max Gamst und Gerhard Teich — München 1960. 69 S., broschiert DM 8,—
3. Heft: Stefan Varga: WESEN UND FUNKTION DES GELDES IM SOZIALISMUS, München 1962. 38 S., brosch. DM 6,—
4. Heft: Gert Ziegler: GRIECHENLAND IN DER EUROPÄISCHEN WIRTSCHAFTSGEMEINSCHAFT — München 1962. 110 S., brosch. DM 10,—
5. Heft: Muhlis Ete: PROBLEME DER ASSOZIIERUNG DER TÜRKEI MIT DER EUROPÄISCHEN WIRTSCHAFTSGEMEINSCHAFT — München 1963. 106 S., broschiert DM 10,—
6. Heft: Karl Förster: DIE BEDEUTUNG DER RHEINREGION FÜR DEN DONAURAUM UND DES DONAURAUMES FÜR DIE RHEINREGION — München 1964. 28 S., broschiert DM 6,—
7. Heft: Cornel Irimie: DAS HIRTENWESEN DER RUMÄNEN, München 1965. 60 S., 31 Abbildungen, broschiert DM 12,—
8. Heft: DAS BANK- UND DEISENRECHT IN SÜDOSTEUROPA, München 1965. 160 S., broschiert DM 28,—
9. Heft: Constantin Daicoviciu: DIE HERKUNFT DES RUMÄNISCHEN VOLKES IM LICHT DER NEUESTEN FORSCHUNGEN UND AUSGRABUNGEN — München 1967. 21 S., broschiert DM 6,—
10. Heft: Franz Ronneberger: SÜDOSTEUROPA IN DEN INTERNATIONALEN POLITISCHEN BEZIEHUNGEN DER GEGENWART — München 1968. 89 S., broschiert DM 16,—
11. Heft: Dieter Meier: LEITUNG, BESTEUERUNG UND FINANZIERUNG DER JUGOSLAWISCHEN INDUSTRIEUNTERNEHMUNGEN IM VERGLEICH MIT DEUTSCHEN AKTIENGESELLSCHAFTEN — München 1968. 116 S., broschiert DM 18,—
12. Heft: Rudolf Bicanić: JUGOSLAWIENS STELLUNG IN DER WELTWIRTSCHAFT UND DAS AUSLANDSKAPITAL IN JUGOSLAWIEN — München 1968. 30 S., broschiert DM 8,—
13. Heft: Claus-Dieter Rohleder: DIE OSTHANDELSPOLITIK DER EWG-MITGLIEDSTAATEN, GROSSBRITANNIENS UND DER USA GEGENÜBER DEN STAATSHANDELSLÄNDERN SÜDOST-EUROPAS — München 1969. 137 S., broschiert DM 20,—
14. Heft: DIE DONAU ALS VERKEHRSWEG SÜDOSTEUROPAS UND DIE GROSSSCHIFFFAHRTSSTRASSE RHEIN-MAIN-DONAU, München 1969. 128 S., DM 26,—

15. Heft: DIE EUROPÄISCHE WIRTSCHAFTSGEMEINSCHAFT UND DER HANDEL MIT SÜDOSTEUROPA, München 1970. 34 S., broschiert DM 12,—
16. Heft: Theodor Zotschew: DER AUSSENHANDEL ALS FAKTOR DES WIRTSCHAFTLICHEN WACHSTUMS DER SOZIALISTISCHEN STAATEN SÜDOSTEUROPAS — München 1971. 30 S., broschiert DM 8,—
17. Heft: DER TOURISMUS UND SEINE PERSPEKTIVEN FÜR SÜDOSTEUROPA — München 1971. 189 S., broschiert DM 24,—
18. Heft: Hans-Joachim Pernack: PROBLEME DER WIRTSCHAFTLICHEN ENTWICKLUNG ALBANIENS. UNTERSUCHUNG DES ÖKONOMISCHEN UND SOZIOÖKONOMISCHEN WANDLUNGSPROZESSES VON 1912/13 BIS IN DIE GEGENWART — München 1972. 214 S., broschiert DM 24,—
19. Heft: SYMPOSION DES WISSENSCHAFTLICHEN BEIRATES DER SÜDOSTEUROPA-GESELLSCHAFT VOM JUNI 1971. ERGEBNISSE UND PLÄNE DER SÜDOSTEUROPA-FORSCHUNG IN DER BRD UND ÖSTERREICH — München 1972. 200 S., broschiert DM 20,—
20. Heft: Theodor D. Zotschew: STRUKTURWANDEL IN WIRTSCHAFT UND GESELLSCHAFT SÜDOSTEUROPAS. EINE SOZIAL-ÖKONOMISCHE UND STATISTISCHE ANALYSE ANLÄSSLICH DES 20JÄHRIGEN BESTEHENS DER SÜDOSTEUROPA-GESELLSCHAFT. München 1972. 113 S., broschiert DM 20,—
21. Heft: ZUKUNFTSPERSPEKTIVEN DER DONAUSCHIFFFAHRT, München 1973. DM 12,—
22. Heft: DEUTSCH-RUMÄNISCHES COLLOQUIUM JUNGER HISTORIKER, KULTURHISTORIKER UND ZEITGESCHICHTLER. Juni 1972 in der BR Deutschland, Dezember 1973 in der SR Rumänien, 152 S., DM 25,—
23. Heft: DAS GASTARBEITERPROBLEM: ROTATION? INTEGRATION? ARBEITSPLATZVERLAGERUNG? (Jugoslawien, Griechenland, Türkei), 168 Seiten, München 1975, DM 25,—
24. Heft: (Band 7 der Nürnberger Forschungsberichte): Heinz Kontetzki: AGRARPOLITISCHER WANDEL UND MODERNISIERUNG IN JUGOSLAWIEN: ZWISCHENBILANZ EINER SOZIALISTISCHEN ENTWICKLUNGSSTRATEGIE, Nürnberg/München 1976, brosch. 563 Seiten, DM 24,—
25. Heft: TRANSPORTPROBLEM NAHOST — Güterströme suchen ihren Weg. Die Verkehrsschwierigkeiten des Handels mit Südosteuropa und dem Vorderen Orient: Schiff — Schiene — Straße. Ergebnisse eines internationalen SOG-Expertenseminars. Hrsg. Südosteuropa-Gesellschaft München 1976, 175 Seiten, DM 25,—
26. Heft: (Band 9 der Nürnberger Forschungsberichte): Franz Ronneberger (Hrsgb): TÜRKISCHE KINDER IN DEUTSCHLAND. Referate und Ergebnisse des Seminars der Südosteuropa-Gesellschaft über Bildungsprobleme und Zukunftserwartungen der Kinder türkischer Gastarbeiter. Nürnberg/München 1977, brosch. 338 Seiten, DM 22,—