

Ursula Bieber, Alois Woldan (Hrsg.)

Georg Mayer zum 60. Geburtstag

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.

**SAGNERS
SLAVISTISCHE SAMMLUNG**

herausgegeben von

PETER REHDER

Band 16



**VERLAG OTTO SAGNER
München 1991**

GEORG MAYER
ZUM 60. GEBURTSTAG

HERAUSGEGEBEN VON
URSULA BIEBER UND ALOIS WOLDAN



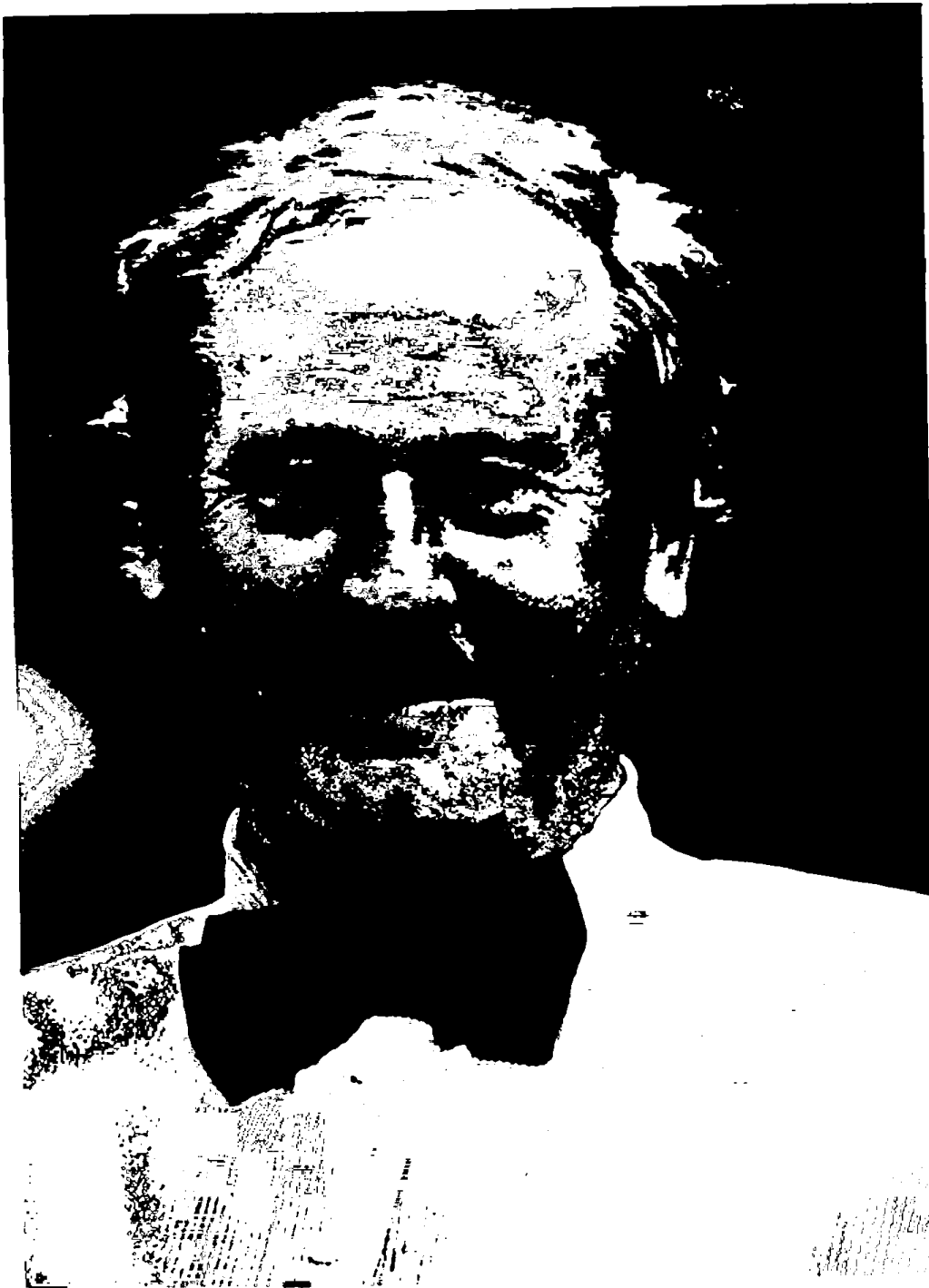
VERLAG OTTO SAGNER
München 1991

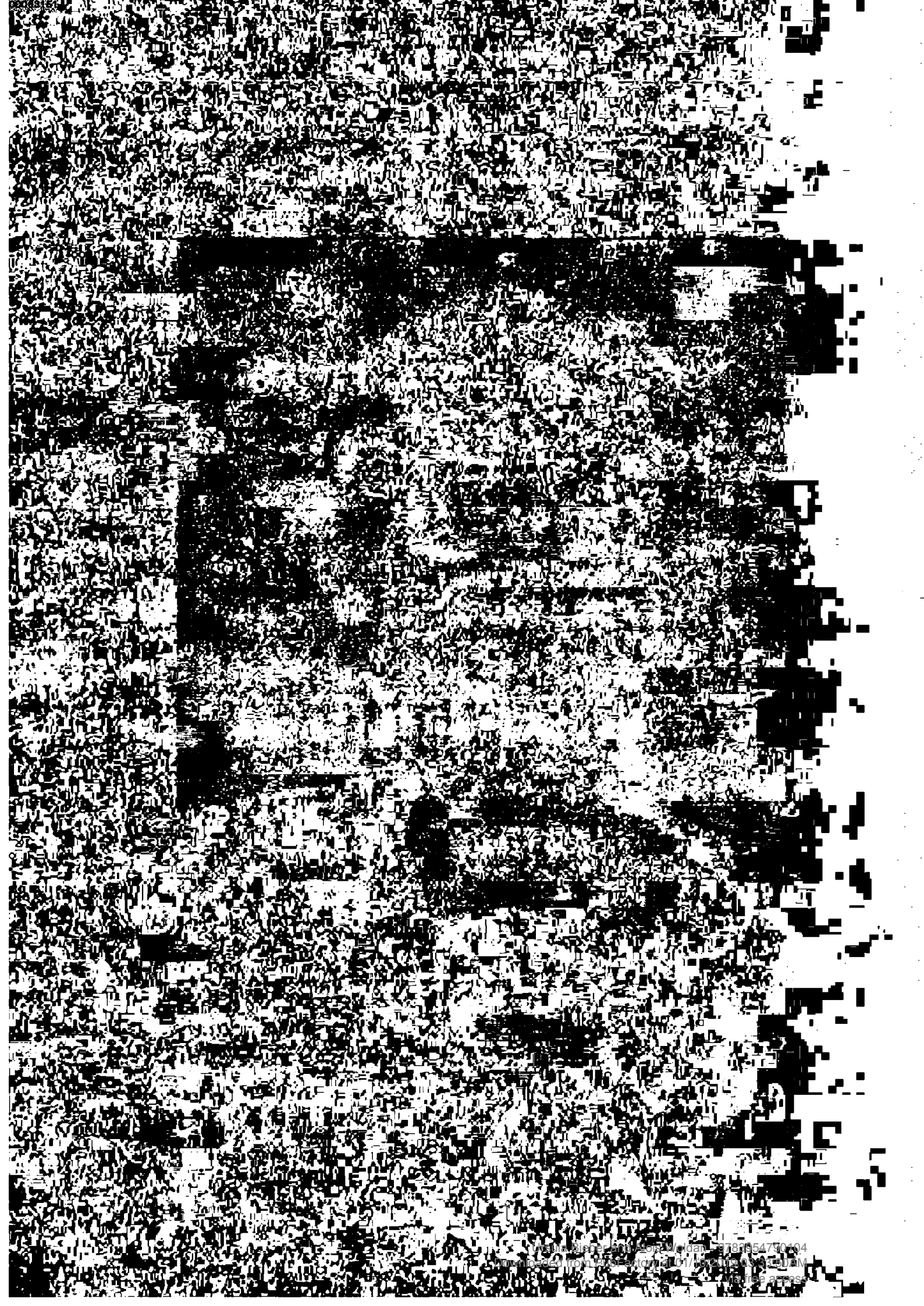


ISBN 3-87690-489-7

© by Verlag Otto Sagner München 1991

Druck: Strauss Offsetdruck, 6945 Hirschberg 2





ZUM GELEIT

Eine Festgabe wie die vorliegende, dem Jubilar zum 60. Geburtstag gewidmete Schrift, spiegelt wohl immer auch ein Wechselspiel von Anregung und Reaktion, Korrespondenz und Bezugnahme wider. So läßt auch unsere Festschrift in ihrer methodischen Anordnung und thematischen Breite Rückschlüsse auf den wissenschaftlichen Werdegang des Jubilars sowie seine Interessen und Arbeitsschwerpunkte zu. Sie verweist auf eine Entwicklung, die von literaturhistorischen Fragestellungen sehr bald in den Bereich der Literaturtheorie führte. Hier stand und steht eine strukturell verstandene Theorie der Gattung im Mittelpunkt, die den epochemachenden Ansatz Vladimir Propps in seiner ganzen Tragweite erkannt und rezipiert hatte, lang bevor diese Ansichten Allgemeingut literaturwissenschaftlichen Denkens wurden. Betrachtet man die einzelnen Gattungen, zu deren Erforschung der Jubilar Wichtiges beigetragen hat - Byline und Vita -, so wird ein weiteres Arbeitsgebiet ersichtlich: Texte der Folklore und des slawischen Mittelalters, die auf überregionale, typologische Gemeinsamkeiten hin untersucht wurden. Die Übersetzung - im weitesten Sinne des Wortes - stellt einen weiteren Schwerpunkt in der literaturtheoretischen Forschung des Jubilars dar, angefangen von eigenen Übersetzungen gedanklich "verwandter" Autoren bis hin zur Übersetzung eines ganzen literarischen Textes in ein anderes künstlerisches Medium, vor allem das des Films. Daß dabei Literatur im Rahmen eines umfassenden, semiotischen Betrachtungsmodells kultureller Äußerungen gestellt wird, welches es erst ermöglicht, die Übersetzung des einzelnen Zeichens in die andere Sprache des neuen Mediums zu verfolgen, sei hier nur nebenbei erwähnt. Es versteht sich von selbst, daß mit diesem kurzen Aufriß von Schwerpunkten nicht die gesamte wissenschaftliche Tätigkeit des Jubilars zu erfassen ist - für einleitende Worte aber mag es genügen.

Den Herausgebern bleibt nur noch, all den Personen und Institutionen aufrichtig zu danken, die am Zustandekommen dieser Festschrift Anteil hatten: den vielen Kollegen, die Beiträge verfaßt haben, dem Verleger, Herrn Otto Sagner, der durch sein großzügiges Entgegenkommen nicht nur dieser slawistischen Publikation zu ihrem Erscheinen verholfen hat, Herrn Prof. P. Rehder für die Aufnahme der Festschrift in diese Reihe, Herrn Doz. H. Bieder und Frau S. Scheibenbauer, die uns bei der Gestaltung der Manuskripte behilflich waren sowie Herrn Manfred Szegedi für die Graphik. Unser Dank gilt vor allem jenen, die durch ihre großzügige Spende den Druck ermöglichten:

dem Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung in Wien, der Salzburger Landesregierung, der Creditanstalt-Bankverein, dem Salzburger Funkbeförderungsdienst Ges.m.b.H., der Buchbinderei W. Stundner, Prim. Dr. E. Baumgartl, Otmar u. Liselotte Hauer, Prof. Dr. N. Nor-Mesek, Hans u. Ina Riegler, Dir. Dkfm. K. Wild (Schiffswerft Korneuburg).

Dem Jubilar aber seien mit dieser Festgabe zugleich auch unsere besten Wünsche für viele weitere Jahre im Kreis seiner Kollegen und Studenten übermittelt.

Ursula Bieber

Alois Woldan

SCHRIFTENVERZEICHNIS

DER JUNGE GOR'KIJ (1868-1904). Thematische und stiltypologische Untersuchung zum Frühwerk Maksim Gor'kij. Diss. Heidelberg 1960 (masch.), 169 S.

POGODIN-TRET'JAKOV-VIŠNEVSKIJ. (Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert), Freiburg 1961.

PARZIVAL UND DER HEILIGE VARIPSAVA: Zur Vorgeschichte der mittelalterlichen Gralsdichtungen, in: Opera Slavica IV, Beiträge zum V. Internationalen Slavistenkongreß in Sofia, Göttingen 1963, S. 319-341.

BOVA-STUDIEN, I. Das sogenannte "serbische Original" der weißrussischen Istorya o knjazati Kvidone, in: Die Welt der Slaven, Jg. VIII, H.3, München 1963, S. 275-298

Maxim Gor'kij. VOLK DER REVOLUTION. Erzählungen, mit einem Essay "Zum Verständnis der Werke" und einer Bibliographie von Georg Mayer, Rowohlt's Klassiker 10, 1963.

BOVA-STUDIEN, II. Zur Topographie und Namengebung der verschiedenen Bova-Redaktionen, in: Die Welt der Slaven, Jg. VIII, H.4, München 1964, S. 348-375.

F.M. Dostoevskij, DER IDIOT, mit einem Essay "Zum Verständnis des Werkes" und einer Bibliographie von Georg Mayer, Rowohlt's Klassiker 11, 1964.

D.S. Mirskij, GESCHICHTE DER RUSSISCHEN LITERATUR, herausgegeben, bearbeitet und aus dem Englischen übersetzt und mit einem Nachwort von Georg Mayer, München 1964, 543 S.

Lev Tolstoj, DRAMEN, mit einem Essay "Zum Verständnis der Werke" und einer Bibliographie von Georg Mayer, Rowohlt's Klassiker 14, 1965.

EINE WÜRZBURGER SÜDSLAVISCHE SAMMELHANDSCHRIFT, in: Orbis Scriptus, Festschrift für Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag, München 1966, S. 537-541.

GOR'KIJ, in: Neusprachliche Mitteilungen, Heft 1, Berlin 1968.

Vladimír Vavřínek, Staroslověnské životy Konstantina a Metodeje (=Rozpravy Československé akademie věd, Řada společenských věd, roč.73, seš.7). Praha 1963, Rezension in: Ostkirchliche Studien, 18.Jg., H.2/3, Würzburg 1970, S. 226-229.

MORPHOLOGIE DER VITA. Zur Struktur ost- und südslavischer Mönchs- und Hierarchenviten (Habilitationsschrift), Bochum 1971, 370 S.

Boris Uspenskij, POETIK DER KOMPOSITION. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Aus dem Russischen übersetzt von Georg Mayer. Frankfurt 1975.

DAS INSZENIERTE EPOS. Entwurf einer generativen Poetik der russischen Byline, in: LiLi, Beiheft 8 (1978), S. 14-45.

NRL. NEUE RUSSISCHE LITERATUR. Almanach. Eine Publikation des Institutes für Slawistik der Universität Salzburg. Red.: Vl. Len, Georg Mayer, R. Ziegler. Salzburg 1978-82.

Frankfurter Brentano-Ausgabe in 48 Bänden, im Auftrag des Freien Deutschen Hochstifts, Bd. 14. DIE GRÜNDUNG PRAGS, herausgegeben von Georg Mayer und W. Schmitz, 1980.

DIE RUSSISCHEN BYLINEN IM SPIEGEL DER FORSCHUNGSGESCHICHTE, in: Beiträge zur russischen Volksdichtung, Berlin 1987, S. 112-123.

DER DRAMATISCHE CHARAKTER DES JUNAŠKI EPOS, in: Dona Slavica Aenipontana in honorem Herbert Schelesnikar, München 1987, S. 95-108.

INSCENIRĀT EPOS, in: Bălgarski folklor 1987, H.2, S. 26-31.

DAS THEMA DES "DICHTERS" IN TRAJANOVS DICHTUNG, in: Miscellanea Bulgarica 7, Wien 1989, S. 57-67.

KUNST ALS ÜBERSETZUNG, in: Evgenij Onegin - Petr Il'ič Čajkovskij. Programmheft des Salzburger Landestheaters, Spielzeit 1989/90.

REDUKTION UND AMPLIFIKATION. Zur filmischen Rezeption von Čechovs Erzählungen, in: Kongreßveröffentlichungen zum Symposium A.P.Čechov (im Druck).

TABULA GRATULATORIA

Brigitte ALLERSTORFER, Salzburg

Rudolf BAEHR, Salzburg
 Edgar BAUMGARTL, Gundertshausen
 Eduard BEUTNER, Salzburg
 Claudia BRAUN, München

Elisabeth CHEAURÉ, Freiburg
 Christo CHOLIOLČEV, Wien

Stevo DALMACIJA, Salzburg/Banja Luka

Ulrike EHRGOTT, Salzburg

Bolesław FARON, Krakau
 Walter FEICHTNER, Salzburg
 Stefanie FLÖGEL, Salzburg

Annette GALABOV, Salzburg
 Michael GEISTLINGER, Salzburg
 Wolfgang GESEMANN, Puchheim

Norbert HEGER, Salzburg
 Stefan HILLER, Salzburg
 James HOGG, Salzburg

Corinna-Angela JAGODIĆ, Salzburg

Eleonore KAISER, Regensburg
 Rolf-Dietrich KEIL, Bonn
 Alenka KEMPTNER, Salzburg
 Johannes KERBL, Steyr
 Theodor W. KÖHLER, Salzburg
 Anna KOZAK, Salzburg
 Jürgen KRISTOPHSON, Bochum
 Franz KUMPL, Marchtrenk

Tatjana MARTYS, Salzburg
 Franz MAYRHOFER, Salzburg
 Ute MAYRHOFER-SPANNRING, Salzburg
 Tatjana MECHEDKINA, Salzburg/Char'kov
 Edgar MORSCHER, Salzburg
 Norbert MÜLLER, Salzburg

Ferdinand NEUREITER, Salzburg
 Gerhard NEWEKLOWSKY, Klagenfurt

Barbara OMTVEDT, Salzburg

Oswald PANAGL, Salzburg
 Gerhard PETERSMANN, Salzburg
 Alexander PICKER, Wien
 Monika PICKER, Wien

Georgi POPOV, Salzburg/Sofia
Renate RATHMAYR, Wien
Ingo REIFFENSTEIN, Dorfbeuern
Fridrun RINNER, Innsbruck

Helmut SCHALLER, Marburg
Sieglinde SCHEIBENBAUER, Salzburg
Juri SCHEWTSCHENKO, Salzburg/Moskau
Sigrid SCHMID-BORTENSCHLAGER, Salzburg
Wolf-Heinrich SCHMIDT, Berlin
Elisabeth SCHREINER, Salzburg
Maria SCHUBERT, Salzburg
Peter K. STEIN, Salzburg
Dorothea STEINER, Salzburg
Erwin STÜRZL, Salzburg
Jan Cyprian STYSZYŃSKI, Salzburg/Szczeciń

Zdenka TSCHIDERER, Salzburg

Olga VOGELSANG, Heidelberg

Erwin WEDEL, Regensburg
Walter WEISS, Salzburg
Brigitte WINKLEHNER, Salzburg
Günther WYTRZENS, Wien

Jana ZITTA, Salzburg

INHALTSVERZEICHNIS

Literaturtheorie und Filmphilologie

Leo TRUHLAR, Textualität und Performance	15 - 33
Zoran KONSTANTINOVIĆ, Die Transformanz des Zeichens	35 - 43
Janez VREČKO, Begriff und Erscheinung der Avantgarde	45 - 56
Vladko MURDAROV, Der Filmdialog und seine Übersetzung	57 - 62
Aleksandar FLAKER, Belyjs Filmstreifen	63 - 68
Ulrich MÜLLER, Moderne Gral-Questen: Vom Nachleben des epischen Mythos der sinnsuchenden Reise	69 - 92
Walter REISS, Umgestaltung epischer Vorlagen zu Dramen-Theater-Szenarien	93 - 103

Russische und sowjetische Literatur

Klaus-Dieter SEEMANN, 'Uslad' als mythologische und literarische Figur	105 - 120
Winfried BAUMANN, Plötzliche Momente in Gogol's <i>Portret</i>	121 - 131
Horst RÖHLING, Auseinandersetzung mit dem Tod. Zu Vera Louriés Gedichten über Gumilev	133 - 141
Maria DEPPERMAN, Über die Fortführung der Logik mit den Mitteln der Literatur: Aleksandr Zinov'evs literarische Systemkritik	143 - 165
Christine ENGEL, Tristram Shandy und Ulysses in Moskau	167 - 181
Hans WEFERS, Die Literaturnaja Gazeta in den Zeiten der <i>perestrojka</i>	183 - 205

Frauenliteratur

Eva HAUSBACHER, Die russische Frauenerzählung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	207 - 218
Elsbeth WOLFFHEIM, Die alte Moral (Frauenbilder in der neueren sowjetischen Epik)	219 - 236
Angela BIRNER, Sowjetische Solidarität und Präsenz im Spanischen Bürgerkrieg	237 - 245

Ursula BIEBER, Dichterrolle - weiblich? Bemerkungen zu einer femininen Poetik	247 - 256
 <i>Südslawische Literaturen</i>	
Vasil GJUZELEV, Geschichten und Chroniken in der altbulgarischen Literatur im 13.- Anfang des 15. Jahrhunderts	257 - 270
Donka PETKANOVA, Apokryphe Werke im Werk Kliment Ochridskis	271 - 286
Maja JONOVA, Genrebedingte Probleme und Besonderheiten der altbulgarischen Belletristik	287 - 302
Barbara BEYER, <i>До моето първо либе...</i> Gedanken zur Poetik Christo Botevs	303 - 322
Georgi BELČEV, An mir ging kein Kelch vorüber.... (über E. Bagrjana)	323 - 333
Bernd BAUMGARTL, Ökolyrik und Ökomentalität in Bulgarien	335 - 351
Rudolf NEUHÄUSER, Die Geschichte vom alten Mandarin. Varianten eines Motivs	353 - 364
Sigrid Darinka VÖLKL, Die slavische Antithese als inszenierte Liedeinstimmung	365 - 374
 <i>Polnische Literatur</i>	
Alois WOLDAN, Die Tragödie an der Drau. Literaturhistorische Recherchen von J. Mackiewicz bis C. Magris	375 - 390
 <i>Sprachwissenschaft</i>	
Herbert SCHELESNIKER, Slavisch 'Železo' (Eisen) und die Chronologie der Sprachgeschichte	391 - 394
Heinrich KUNSTMANN, Vom Ursprung der altrussischen Gottheit Volos, auch Veles genannt	395 - 404
Hermann BIEDER, Die Erste und Zweite Wiedergeburt der weißrussischen Sprache und Kultur	405 - 451

o

LEO TRUHLAR (Salzburg)

TEXTUALITÄT UND PERFORMANCE

Tusche, Schwarzstift, gekratzt / Photopapier (gestempelt) auf Papier,
29,5 x 21 cm

I. Präfiguratives

Nein, mit dem Untertitel dieses Beitrags soll nicht provoziert werden. Und nicht polemisiert. Auch nicht schwadroniert. Was ich mit ihm zur Schau stellen und zu Bewußtsein bringen möchte, ist lediglich eine der Facetten der ästhetischen Reflexion über Textualität und Performance, genauer: eine der Spuren meines noch immer nicht schlüssigen Nachdenkens über die von mir zu wählende Arbeitsweise, die formal, etwa in der bildnerischen Zeichensprache, dem Thema entsprechen könnte, also jene für mich vielleicht zielführende Methode, die sich den durch die sogenannten literaturwissenschaftlichen Expertisen verbrieften und insbesondere in Festschriften auf Hochglanz polierten Schreibpraktiken nicht verpflichtet wissen will, sondern bloß einfachen, suchenden Schriftzügen, die sich ihre Textur, ihren Vorder- und Hintergrund erst erschreiben müssen - wie flüchtig, sperrig und spröde der Duktus, wie nachtdunkel, schwarzgallig der Farbwert bei dieser Schreibbewegung auch immer sein möge.

Mit solchen Überlegungen korreliert, daß die beiden Schlüsselbegriffe des Titels, "Textualität" und "Performance", eher Suchbegriffe als Programm-begriffe sind, daß sie nur provisorisch Terrain markieren und nicht definitiv Positionen und Dispositionen ein- bzw. ausgrenzen wollen. Ganz allgemein gesprochen, generieren Textualität und Performance das, was zur Produktion, Zirkulation und Rezeption von 'Sinn', 'Bedeutung', 'Signifikanz' im kommunikativen Diskurssystem beiträgt, ohne selbst, für sich allein genommen, schon 'Sinn' oder 'sinnhaft konstituiert' zu sein. Ihre Verschränkung legt zugleich nahe, mediale Vermittlungen, wie sie aus Wort und Handlung oder aus Stimme und Schrift resultieren, als Interdependenzen von Kunst und Körperlichkeit in der jeweiligen aktuellen Realisierung zu thematisieren. Ihr Zusammenhang und ihre vielfältig strukturierten Übergänge eröffnen ein überaus dynamisches Kräftefeld, wobei bereits dessen punktuelle Erschließung

eine fundamentale Umformung der philologischen Disziplin einschließt.

Was mit einer solchen Umformung, beispielsweise mit Randgängen in den Zwischenzonen des Artifizialen und Alltäglichen, vor allem in Bewegung gerät, ist jener die Literaturwissenschaft prägende, sie fixierende und zementierende Diskurs, der seinen Machtanspruch einzig und allein aus binären Oppositionen herleitet. Rigide und eindeutige Zuordnungen sind deshalb ins Gleiten zu bringen, zu relativieren und, falls möglich, aufzulösen. Ein derartiges Verfahren gilt selbstverständlich auch für die hier verwendeten Termini "Textualität" und "Performance" vorrangig dann, wenn sie von den Anwälten und Verwaltern der philologischen Zunft gemäß einer Stringenz, die de facto auf Herrschaftsdünkel, Kategorisierungssucht und triumphalistischem Argumentationszwang beruht, strikt voneinander getrennten Welten der Literaturwissenschaft und der Lebenspraxis zugeordnet werden.

Gerade weil in meiner je spezifischen Lebenswirklichkeit und mithin auch in meinem ganz individuellen Leseakt ein letzter, rein persönlicher Rest bleibt, der sich der kritischen Analyse durch Außenstehende entzieht, ja nicht einmal mir selbst vollends bewußt wird – sind doch Wirkung und Analyse von Wirkung nicht ident –, setze ich auf die Vorzüge eines subjektiven Interpretationsverfahrens. Dies umso mehr, als mich die Rezeptionsmodalität und die Rezeptionsfinalität interessieren, das Verhältnis zwischen dem Text und meinem eigenen Rezeptionsakt sowie die der Lektüre folgende, besser: inhärente Beziehung zwischen mir und meiner lebenswirklichen Umwelt. So verkomme ich als empirisches Individuum höchstwahrscheinlich nicht zum Idealkonstrukt des Lesers, und so wächst die Ratlosigkeit gegenüber dem Phänomen Textverstehen möglicherweise nicht in dem Maß, in dem das Raffinement der Methoden wissenschaftlich perfektioniert wird.

Als hier und jetzt Lesender/Lebender faszinieren mich Brüche, Verwerfungen, Leerstellen allemal mehr als Geglättetes, Verniedlichtes, Sinnerfülltes. Allerdings, bin ich als Person, Maske, Fiktion mit mir wirklich kompatibel? Oder verhält es sich nicht vielmehr so, wie es Friedrich Dürrenmatt in seinem "Selbstgespräch" notiert?:

Ich kann mich nicht vorstellen. Ich bin nicht vorstellbar, ich bin nur denkbar, und denkbar ist auch das Unsinnigste. Ich bin das Unsinnigste. Ein Unsinn. Ich bin nicht ich, und ich bin ich. Ich existiere, und ich existiere nicht. Ich bin ein Punkt, eine Gerade, eine Fläche, ein Kubus, eine Kugel, ein n-dimensionaler Körper und nichts von allem, Nichts. Ich bin sowohl allmächtig und machtlos als auch allwissend und nichtwissend [...] (113)

Bringe ich mich in meinen Tuschzeichnungen und Schwarzmalereien, in meinen

Kritzeleien, in meinen Bewegungs- und Kratzspuren tatsächlich zu Papier? Oder bin ich, bereits von der Handschrift bzw. Formensprache her, bloß Schall und Rauch? Namentlich in jenem Kontext, den Christine Brooke-Rose in der Schlußpassage ihres Romans *Out* ohne falsche Empfindsamkeit exakt benennt?:

We are merely marking time and time is nothing, nothing. A moment of agony, of burning flesh, an aspect of the human element disintegrating to ash, and you are dead. But that's another story. (196)

II. Intertextualität

Andere Suchbegriffe, die das potentielle Kräftefeld und den jeweiligen Umkreis des im ersten Abschnitt Erörterten zu bezeichnen und an entsprechende Theorie- und Praxisformen anzuschließen vermögen, sind etwa "Intertextualität" und "Transästhetik". Für meine Erkundungen ist vor allem das von Julia Kristeva in Rückgriff auf Michail Bachtin geprägte Konzept der Intertextualität hilfreich:

[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de le notion d'intersubjectivité s'installe cette d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. (146)

Kristeva hebt die dialogische Verfaßtheit des literarischen Textes, den ihm eingeschriebenen Dialog mit anderen Texten, hervor und bringt mithin verschiedenartigste Formen und Funktionen intertextueller Verweise ins Spiel.

Was solche Bezugsmöglichkeiten im intertextuellen Prozeß der Textkonstitution besonders auszeichnet, ist, daß sie mir als Rezipienten niemals einsinniges Einverständnis abverlangen. Mit Derek Attridge kann ich geradezu sagen, "reading [...] always moves in several directions at once" (392), und folglich jeder einseitigen Fixierung der Rezeptionssteuerung bzw. Leserichtung eine klare Absage erteilen. Dies umso entschiedener, als ich nicht nur meine eigenen Leseerfahrungen in die Lektüre einbringen und die vorprogrammierte Sinnkonstruktion lediglich als eine unter anderen möglichen vollziehen, sondern auch durch meinen Lesehorizont den des Textes überschreiten kann. Indem ich das Programm gewissermaßen übererfülle und Sinn intensiv vielfältige, trage ich einmal mehr zur Offenheit und Unabschließbarkeit des Textes bei.

Gleichgültig ob es durch diese Dynamik zur Zerstäubung oder Verdichtung von Sinn kommt, stets ist der Text anstößig. Er stellt ein Ärgernis hinsichtlich etablierter Verstehenshorizonte dar, und er signalisiert zugleich Impuls, Bewegung, Fluktuation. Gerade dann, wenn die Auseinandersetzung mit dem

Text nicht zur Privilegierung eines griffigen Erklärungsmusters, sondern zu einer Vielfalt rivalisierender Ansätze und Zugänge führt, wenn die Analyse nicht auf die Bestätigung von stereotypen Integrationsformeln, sondern auf die Infragestellung, Entflechtung, Auflösung des Bewährten und Abgesicherten, ja selbst der argumentativen und konzeptuellen Kohärenz, abzielt, wird Lektüre - wie ich sie hier thematisiere - erst eigentlich produktiv.

III. Transästhetik

"Die Kunst sehen wir allenthalben wuchern, und noch schneller den Diskurs über die Kunst", schreibt Jean Baudrillard in "Transästhetik",

aber in ihrem eigentlichen Sinn, in ihrer Bereitschaft zum Wagnis, in ihrem Vermögen, Illusionen herzustellen, in ihrer Fähigkeit, die Wirklichkeit zu negieren und ihr eine andere Szene entgegenzustellen, wo alles einer übergeordneten Spielregel gehorcht, ein Bild der Transzendenz, wo die auf Leinwand dargestellten Wesen ihre eigentliche Bedeutung verlieren und ihr eigenes Ende überschreiten können, wo sie in einem verführerischen Schwung ihre ideale Form erreichen, selbst wenn es die ihrer Zerstörung wäre - in diesem Sinn ist Kunst verschwunden. Sie ist verschwunden als symbolischer Pakt, durch den sie sich von der bloßen Herstellung ästhetischer Werte unterscheidet, die uns unter dem Namen Kultur wohl bekannt ist - Wucherung der Zeichen ins Unendliche, unendliches Recycling alter und neuer Formen, der 'degré xerox', der Reproduktionscharakter der Kultur. (9)

Des weiteren bemerkt Baudrillard:

Durch eine nie zuvor gekannte Befreiung der Formen und Linien, der Farben und der ästhetischen Konzepte, durch die Vermischung aller Kulturen und Stile hat unsere Moderne eine allgemeine Ästhetisierung bewirkt, den Aufstieg aller Formen der Kultur - nicht zu vergessen die der Gegenkultur - befördert und eine Auferstehung jeglicher Modelle der Darstellung und Gegen-darstellung initiiert. Ist die Kunst immer eine Utopie gewesen, also etwas, das sich der Verwirklichung entzieht, so ist diese Utopie heute zur Gänze verwirklicht: durch die Medien, die Informatik und das Video ist jedermann potentiell kreativ. Selbst die Anti-Kunst, die jüngste und radikalste der künstlerischen Utopien, ist verwirklicht, seit Andy Warhol eine Maschine hat werden wollen und seit Duchamp seinen Flaschentrockner als heiliges Objekt aufgestellt hat. Die gesamte industrielle Maschinerie der Welt wurde plötzlich ästhetisiert, mit einem Schlag die ganze Bedeutungslosigkeit der Welt durch die Ästhetik verklärt. Dadurch definiert sich das Transästhetische. (9f.)

Bei aller Berechtigung der von Baudrillard erstellten Uniformierungs- und Indifferenzdiagnose sollten jedoch, um Einseitigkeit zu vermeiden, immer wieder Übergänge zwischen Einheit und Vielheit, Uniformierung und Pluralisierung beachtet und konkret verwirklicht werden - etwa auch im Sinn von

Jean-François Lyotard, dessen Konzept "gegen jegliche Dominanz eines einheitlichen Prinzips", beispielsweise einer einzigen Diskursart, gerichtet ist (Reese-Schäfer, 8). Angesichts der "zunehmenden szientistischen Verbegrifflichung des Denkens", das zu einer "Unempfindsamkeit für das Gegebene" führt, möchte Lyotard überdies "begriffslose Wahrnehmungsweisen wieder in ihr Recht einsetzen", die Anschauung, die "Erinnerung an das Gegebene, das Andere des Begriffs, das auf Grund des Allmachtswahns des Logozentrismus in der permanenten Gefahr ist, vergessen zu werden." (87f.) Zu fordern wären also die "paradoxe Denkfigur, mit dem Begriff gegen den Begriff zu denken" (81), die Aufgeschlossenheit für das Heterogene und Different, für Dezentralisierung und Grenzüberschreitung, kurz: "eine irreduzible Pluralität ineinander verschachtelter Sprachspiele" (95).

Notwendig und unentbehrlich für ein mündiges, kritisch-kreatives Leseverhalten wäre demzufolge eine Wahrnehmungsform, die nicht vielheitsscheu und felsenfest ist, sondern vielheitsfähig und disseminierend, und das hieße mit anderen Worten, eine Schreibweise, die in ihrer endlosen Bewegung Verzögerungen, Umkehrungen, intermediale Vernetzungen und Transformationen mitberücksichtigt und sich nicht einfalls- und widerstandslos am Regulativ einer plakativen Konsumkultur orientiert. Dies würde ein Widerstandspotential implizieren, das die Dekonstruktion der Schrift und die Unordnung des Diskurses ebenso bewirkt wie erkenntnistheoretische Paradoxien, das Erscheinen des Anderen, Sinneffekte, die aus nomadischen Begegnungen hervorgehen und auf das Undarstellbare hinweisen.

IV. Finnegans Wake

Mit *Finnegans Wake* möchte ich die Reihe meiner Skizzen über das Zusammenspiel von Textualität und Performance deshalb beginnen, weil dieser Text, in meiner Lesart, im schillernden Geflecht seiner Wortverstrickungen alles sagt, und nichts sagt.

James Joyce webt Tiefsinn und Unsinn in eins in einer unaufhörlichen, uferlosen, allgegenwärtigen Schreibbewegung, die sich selbst - und nur sich selbst - in Szene setzt, indem sie ihre Buchstaben permutiert und vervielfacht, in ihren Klangfolgen auf Nachklang und Widerhall rekurriert, in ihren Lauten ganz Sprache und Sprechen ist. Eine so verstandene Theatralisierung der Schrift bringt gerade dadurch, daß sie ihr Potential in eine Vielzahl von Stimmen um- und übersetzt bzw. Mündliches in Buchstäbliches zurücktransferriert, unablässig Sinnkomplexion und Sinndiffusion zu Gehör resp. zu Gesicht.

Fasziniert von den Klangräumen an den Grenzen und Rändern des eindeutig Sagbaren deutet sie, ohne zu bedeuten und einzugrenzen.

Die Vertextung von *Finnegans Wake* legt Sinnkonfigurationen nahe - und nimmt sie wieder zurück. Sätze und Worte wollen gewendet, gleichsam kaleidoskopisch hin und her gedreht werden, und die Sprachklänge, Lautsequenzen und Echowirkungen ertönen in allen Richtungen. Joyces Sprache analysiert nicht, sie definiert nicht, sondern sie stellt sich vor, und sie spielt - in einer den herkömmlichen Lese- und Diskursregeln radikal zuwider laufenden Weise - ihre Schau- und Hörspiele.

Diese Sprache unterhöhlt, bricht auf und legt das frei, was kraft vieler Indoktrinationen verschüttet worden ist. Indem sie sich Gegensätzliches anverwandelt und gleichzeitig verkrustete Bedeutungen aufreißt, verwirrt sie mich als Leser aufs äußerste, geht sie mir jedoch auch unmittelbar unter die Haut, spricht sie mich direkt, d. h., ganz unverblümt und in aller Offenheit, an.

Jede Schlüssigkeit und Endgültigkeit blockiert *Finnegans Wake*, indem sich der Text als Polylog geriert, der als Sinnstiftung und Sinntilgung zugleich inszeniert wird, sei es im Einzelwort ("[...] in the chaosmos of Alle [...]" 118), in der Wortgruppe ("[...] and how velktingeling your volupkabulary!" 419) oder im Satzgefüge: "In the buginning is the woid, in the muddle is the sounddance and thereinofter you're in the unbewised again, vund vulsyvolsy." (378)

Dem Text von Joyce geht es gewissermaßen auch, aber nicht nur, um eine Enzyklopädie des Exzesses. In der unsäglichen Begierde nach dem, was über die Sprache nicht benennbar und über Klänge und Töne nicht abrufbar ist, tritt das Imaginäre vor die Bedeutung. Wenn *Finnegans Wake* alles sagt und doch nicht aussagt, dann rührt diese fehlende Aussage auch an das Ende allen Sagens. Was vom Welt- und Wortverständnis bleibt, ist wenig und viel zugleich, lese ich ja das unentwirrbare Gewebe von Linienführung und Zeichensetzung stets, selbst bei nicht wechselnder Optik und nicht flirrender Beleuchtung, als unauflösbares Vexierbild von Erhellungen und Verdunkelungen - dies allerdings, tatsächlich und *sensu stricto*, schwarz auf weiß.

V. Reconstructing Shakespeare or Harlotry in Bardolatry

What Shakespeare after Joyce? will ich jetzt zuallererst fragen. Und eine solche - unorthodoxe - Frage scheint mir besonders relevant zu sein für einen Autor, dessen Sonettdichtung, um Howard Felperins Argumentation auf-

zugreifen, "its own literal textuality, its teasing and frustrating mode of existence as a printed book remote, distinct, orphaned from whatever authorial intentions, biographical retentions, and mimetic pretensions it might have been expected, in the light of conventional practice, to carry" (150), thematisiert und sich ganz speziell mit den "manifold difficulties involved in representing an object conventionally or actually 'fair' in so unlikely, estranged, and unverisimilar a medium as the 'black ink' of writing" (172) auseinandersetzt.

Bauprinzip und Wirkungsstrategie der Sonette zielen auf Irritation und Verunsicherung traditioneller Sehweisen ab, ja sie stellen die mimetische Repräsentation von Wirklichkeit insofern in Frage, als sie auch und vor allem die Möglichkeiten und Grenzen der poetischen Textgenerierung problematisieren. Die Kühnheit und Radikalität, die Shakespeares Sprachunternehmungen auszeichnen, werden für mich in der Lektüre dann besonders offensichtlich, wenn ich mich am "word-play, pun, or quibble" (Felperin, 186) zu orientieren versuche, destabilisieren und fragmentarisieren doch gerade die Wortspiele Einstimmigkeit und Sinneindeutigkeit.

The overplus of time allowed by writing and reading for potentially endless construction and multiple concretization allows interpretation to do its deconstructive, fragmenting, counter-enactive work. The cultural authoritarianism that deprivileges or criminalizes wordplay, in the attempt to save a univocal or unified reading is thus always a losing battle, a rearguard action fought against time in the name of a mimetic or supermimetic project that Shakespeare certainly states, in accordance with the poetic and rhetorical theory of his time, but also undermines and disowns as a function of his own writerly practice. (192f.)

Deshalb kann Felperin in seinen Ausführungen über die im Sonettzyklus letzte von Shakespeares Textpraktiken sagen:

Its mimetic object is language in the act, always imperfect or defective, of representing, and it depends on precisely the hyperactivity of the sign epitomized in the pun and such related figures as irony, litotes, and ellipsis, all of which share a constitutive capacity to mean more than they say, or say more than they mean. (193)

Meine Desorientierung bzw. Involvierung als Leser wächst ohnehin in dem Maß, in dem mir "the duplicity and discrepancy, lying and betrayal of poetic representation itself" (Felperin, 194) bewußt werden und ich mich der "linguistic fluctuation" (196) zu überantworten habe, jener "irrepressible power of language to keep on signifying beyond any particular significance, to work overtime, as it were, producing an overplus of signification that cannot be brought to rest in any definite act of interpretation, either positive and humanist or negative and deconstructive" (198). Aber eben dies eröffnet

mir - bei aller Beunruhigung und bei aller Negation von endgültigem, abschließendem Sinn - eine Erfahrbarkeit von Welt und eine Affirmation von Sinnlichkeit, die mir ansonst unzugänglich bleiben würden.

Daß jede schlüssige, definitive Interpretation auch das Textpotential von Shakespeares Dramen in unzulässiger Weise reduziert und begrenzt, ist die Hauptthese, auf die der Dramatiker und Regisseur Charles Marowitz seine Überlegungen, deren Titel diesem Abschnitt vorangestellt wurde, stützt. Im Gegensatz zu einer pflichtmäßig absolvierten akademischen Lektüre - "There is very little compulsion behind this kind of Shakespearian scholarship other than scoring points or sticking feathers in one's cap. [...] What you might call 'harlotry' in 'bardolatry'." (3) - gewinnt für ihn der Text als Spielvorlage erst in der theatralischen Umsetzung seine je spezifische Dynamik und Aktualisierung, sei die Vergegenwärtigung nun komplementär oder differentiell im Hinblick auf bereits erprobte Formen der Sinnexplosion oder Sinnkomplexion. Marowitz formuliert deshalb seine Auffassung wie folgt:

Since the only way to express an author's meaning is to filter it through the sensibility of those artists charged with communicating it, 'fidelity' is really a high-sounding word for lack-of-imaginative output. [...] The modern director is the master of the subtext as surely as the author is of the text, and his dominion includes every nuance and allusion transmitted in each moment of the performance. He's not simply a person who imposes order upon artistic subordinates in order to express a writer's meaning, but someone who challenges the assumptions of a work-of-art and uses *mise-en-scène* actively to pit his beliefs against those of the play. (2)

Auch hier kommt der proteischen Verwandlungsfähigkeit von Wörtern hohe Signifikanz im generativen Prozeß der Textproduktion zu, noch dazu, wo sich ja jede genuine Lektüre im Widerspiel von Chiffrieren und Dechiffrieren notwendigerweise als verbergendes Enthüllen inszenieren muß, und zwar ständig aufs neue, ohne den Text jemals wirklich vereinnahmen zu können.

VI. Metamorphosen des Ovid oder Die Bewegung von den Rändern zur Mitte hin und umgekehrt

What Ovid after Shakespeare? lautet nun meine Frage, deren Fragerichtung und Problemhorizont wiederum unorthodox sind. Für mich steht jedoch ihre Rechtmäßigkeit außer Zweifel, da sie eine zweifache Antwort zur Folge hat. Erstens symbolisieren sich Ovids Texte, wie jene Shakespeares, als Dichtung in der Schwarz-Weiß-Metaphorik der Schrift, ja ich möchte pointiert sagen, daß auch durch die Wellenbewegungen des Schriftbildes Arabesken, Verschie-

bungen, Metamorphosen evoziert werden. Und zweitens ist die Fragestellung insofern legitim, als Ovid, wie Shakespeare, in seinen Texten nicht Wirklichkeit exakt abbildet, sondern eine neue, nur in der Sprache und ihrer autonomen Bildlichkeit existierende Wirklichkeit schafft. Dadurch aber, daß Ovid in dieser Sprachbewegung alles Endgültige verneint und in einen ständigen Verwandlungsprozeß auflöst, kann sein Buch der Mythen und Verwandlungen als ein Paradigma für den Lektüreprozeß schlechthin oder noch präziser ausgedrückt: für die Vielgestaltigkeit unterschiedlicher Lesarten bezeichnet werden - etwa auch jener Lektüre, die Achim Freyer und Urs Troller für ihr Projekt erstellt haben, das 1987 am Burgtheater in Wien uraufgeführt wurde und mit dessen Titel dieser Abschnitt überschrieben ist.

Im Wortlaut des Titels signalisiert sich bereits jene Bewegung, die die einseitig-hierarchische Rangordnung von Zentrum und Peripherie ebenso desavouiert wie sie die Stringenz eines auf Ganzheit und Geschlossenheit ausgerichteten Textverständnisses zu unterlaufen sucht. Dazu heißt es in einem dem Programmbuch beigelegten Statement von Troller:

Wir versuchten, die wunderbare literarische Erzählform, die Ovid gefunden hat, in eine theatralische zu übersetzen. Wir fragten uns: Wie erzählt man von diesen Geschichten? Und: Gibt es eine Möglichkeit, alle Elemente, die auf dem Theater existieren, in einem Bühnengeschehen zusammenzudenken, so daß wir sagen können, alle Elemente, die auf der Bühne auftreten, erzählen (im Gegensatz zu einer Erzählform, in der dem gesprochenen Wort sich alle anderen Bühnenelemente unterzuordnen haben).

Noch aus einem anderen Grund aber glaubten wir sagen zu können, wir nehmen nicht einzelne Geschichten aus dem Buch und dramatisieren sie; wer das Buch mehrere Male liest, macht die Erfahrung, daß er fragmentarisch liest. Er liest Geschichten, versucht Themenkomplexe zu finden - er versucht also, das Buch als Leser neu zu bilden. Gegen die Fragmente (die einzelnen Geschichten/ Themenkomplexe) aber setzt ein anderer Leseindruck sich durch - der einer großen, durchgehenden Bewegung, die das Buch zusammenhält. Die meisten Gestalten sind Reisende, sie begegnen einander, verlieren sich wieder - verlieren schließlich sich selbst, um in anderer Gestalt wieder aufzutreten. Sehnsucht treibt sie an, läßt sie nicht zur Ruhe kommen, treibt sie aus sich heraus, auf etwas hin, was sie sein möchten. Jede Gestalt ist Teil, nicht das Ganze, doch jeder sehnt sich nach dem Ganzen und hält dadurch die Welt/das Buch in Bewegung.

Was Freyer, Troller und der Komponist Dieter Schnebel in ihrer Textveranstaltung vorrangig am Text fasziniert und herausfordert, sind offene Ränder, Zwischenzonen, das Vertausch- und Veränderbare, die Erosion von Grenzen, die Überschreitung von Demarkations- und Sperrlinien jedweder Art.

Randgänge und Grenzbereiche, Sinnfelder und Freiräume stellen für die Lust am Text und am Intertext keine Gefahrenmomente dar. Sie gefährden

lediglich jenes spießbürgerliche, langweilige, blutleere Routineverhalten, das sich szientistisch gebärdet und in dieser Attitüde todsicher aus Literatur Makulatur macht.

VII. Kataphrasen zu Edgar Allan Poe und Buster Keaton

Jeder Versuch einer kategorialen Analyse der Texterfahrung - im engsten und weitesten Sinn des Wortes - muß an den überaus vielschichtigen Produktionen des Serapions Theaters scheitern, sei es am "visuellen Gedicht" *Double & Paradise* (mit dessen Untertitel dieser Abschnitt betitelt ist), sei es an *Axolotl Visionarr* oder sei es an *Pan Hoffmann*. Woran sich die dramatische Phantasie von Erwin Piplits, dem Autor und Regisseur der Theatergruppe, entzündet, das ist der Spielraum des Poetischen, der sich aus den unterschiedlichsten Erfahrungs- und Möglichkeitsräumen konstituiert und schon allein deshalb durch keine einschlägigen Etiketten dingfest zu machen ist.

In den Aufführungen des Erwin Piplits und seines Ensembles kommt der Trias Sprache-Körper-Traum ein besonderer Stellenwert zu, lassen sich doch durch sie Phantasieräume von extremer Begrenzung und Unbegrenztheit realisieren - Phantasieräume für das große Abrakadabra der Poesie, für Verzauberungen und Verrätselungen, für Ernstes und Burleskes, für Tragisches und Clownhaftes, für Alpträume und Slapsticks, für feierliche Prozessionen und respektlose Bocksprünge. Im Dialog bzw. in der Vertextung der Künste sind es immer wieder Auge, Blick und Wahrnehmung, durch die das ganz Andere, Unvertraute, Geheimnisvolle erfahren wird, wobei Korrespondenzen und Konfrontationen zur Steigerung des jeweiligen Augen-Blicks führen und sowohl Erinnerungsarbeit als auch Geschichtsbewußtsein den Aufbau und Aussagegehalt der Stücke reich facettieren können.

Die Texte sind derart komponiert, daß sie Aufklärung und Verwirrspiel in einem sind. In ihrer Unverstelltheit führen sie sozusagen ihr eigenes, kunstvolles, gleichermaßen erhellendes und gleichermaßen verwirrendes Leben, wobei sich ihr produktiver Widerspruch vielleicht am eindringlichsten darin zeigt, daß in den Sprachräumen des Imaginären bisweilen sogar die Schriftzeichen unlesbar werden.

VIII. Schriftbildnereien und Schaustellungen

Arnulf Rainers *Schriftbildnereien*, in denen die Schrift zum Bild und das Bild zur Schrift wird, und Alfred Hrdlickas *Schaustellungen* in Worten, die sich dem Bildhaften annähern, ohne ihm nahezutreten, spielen die Kunst des

Ver- bzw. Entschlüsseln von Schrift und Lektüre voll aus, indem sie Eindeutigkeit und Beweisbarkeit - ganz offensichtlich - schwarz auf weiß in Frage stellen. "Denn" - wie beispielsweise Otmar Rychlik über Rainers Prozeß der Bildfindung ausführt - "was [...] als Schrift ins Bild gesetzt wird, sind nicht nur Zeichen, deren einzige Bestimmung die Übertragung einer lesbaren Information wäre, sondern im zeichnerischen Prozeß integrierte, impulsive und rüde Zeichen." (4) In Rychliks Einleitung zum Ausstellungskatalog heißt es des weiteren: "Es handelt sich auch hier um die Reflexion des Künstlers über (ein Minimum an) Wirklichkeit, nämlich die der Schrift, und explizit über den Inhalt der Information, die in den meisten Fällen eine Selbstankündigung veröffentlicht." (4) Andrea Jünger präzisiert diese Bemerkungen, indem sie sich auf das Gestaltungsprinzip von Rainers Kunstschrift bezieht:

Der persönlichen Schreibschrift entlehnt, werden die Buchstaben ihres angelernten Gleichmaßes beraubt, stattdessen individualisiert und verhäßlicht; ein rüdes Schriftbild entsteht, das nun - gezeichnet, gekritzelt oder gemalt - in seiner Antiästhetik eigenständige, vom Wortsinn unabhängige Ausdrucksqualitäten vorführt. (11)

Die Buchstaben solcher Texte sind schwarze Chiffren auf weißem Papier. Ihre Entzifferung stellt mich als Interpret vor unlösbare Aufgaben. Sind die Texte Chiffren der Imagination? Und wenn ja, wie können diese angemessen erklärt werden? Sind sie - mit schwarzer Tinte geschrieben - gar Geheimschrift einer Wahrheit? Wenn ja, welche Wahrheit wird verstellt? Sind sie - mit Tusche auf das Papier gekleckst - womöglich nur Spiegelschrift? Wenn ja, welche Ansichten, welche Mutmaßungen werden in ihr reflektiert?

Sein und Sinn der Buchstaben befinden sich buchstäblich im Widerspruch, wollen die Lettern doch, ohne zu entblößen, offenlegen, und, ohne zu stören, verstören. In der Korrelation von Wort- und Bildkunst, Schrift und Zeichnung werden allerdings Freiräume für das Sagen und für das Verschweigen erzeugt, wobei es in der visuellen Kunst ebenso wie in der verbalsprachlichen zum Denken in Bildern kommt. Diese bildhafte, poetische Darstellungsweise macht zugleich sinnfällig, wie das Denken in der Leibhaftigkeit des Ich verwurzelt ist, ja aus ihr entfaltet sich gleichsam auch Zeilendickicht und "das Blattwerk der Signifikanz" (Barthes, 19), Textkonfigurationen und Textkonstellationen.

Für mich als Leser gilt es deshalb, überall scharfsichtig nach Spuren und Zeichen zu suchen - wohin und über welche Grenzen, Markierungen, Schlußpunkte hinweg mich die Schriftspur auch immer führen mag.

IX. Bleistiftmusik und audiovisuelle Medienkomposition

Schwarze Punkte, Striche, Linien auf weißem Grund: So stellen sich mir Gerhard Rühms "Bleistiftmusik" (208) und John Cages audiovisuelle Medienkomposition dar.

Für die Entschlüsselung dieser verschwiegenen Kunstschriften und mitunter haarfeinen Vertextungen muß ein besonderer Kunstgriff, ein spezifischer Modus der Wahrnehmung und des Weltbezugs angewandt werden, sind doch solche Verschriftungen insofern anders zu lesen, als sie gewissermaßen deskriptualisiert und zum Klingen gebracht werden wollen. Auch dann, wenn ein derartiges Vorhaben durchaus paradoxe Resultate zeitigen kann, wie dies etwa Rühm in einer Analyse seiner Zeichnungen deutlich macht. Rühm konstatiert mit bemerkenswerter Folgerichtigkeit:

meine zeichnungen sind energiefelder, man kann in ihnen ebenso mikro- wie makrokosmische prozesse sehen, sie sind erotisch und mystisch zugleich, sie sind seismogramme innerer erregungen, aber auch zeichen meditativer versenkungszustände, zuweilen sogar schatten von absencen, sie sind ausschweifungen und gebete, entladungen und litaneien, sie sind musik des schweigens.
(209)

Da dem herkömmlichen Verständnis die Schrift "als Fixierung, als Beginn des Archivs, das die polyphone Entropie in die homophone Redundanz drängt" (Lachmann, 54), dient, ist diesem Verfahren entgegenzuwirken, beispielhaft etwa durch die Kompositionstechnik eines Cage, eines Autors, Malers, Klang- und Radiokünstlers - also eines anderen Mehrfachbegabten -, den es reizt, sich intermedial der Aufgabe des Verwandeln voll zu stellen und sein artistisches Vermögen nicht auf einen einzigen Material- und Ausdrucksbereich einengen zu lassen.

Heinz-Klaus Metzger hat darauf aufmerksam gemacht, daß Cage "das Komponieren nicht etwa als Kodifikation musikalischer Vorstellungen, sondern als das Verfahren des Schreibens, nahezu als die Methodik von dessen physischem Akt definiert." (7) Metzger stellt in diesem Zusammenhang weiters fest:

Bisweilen hat Cages wuchernde bildnerische Phantasie bizarre Linienverzweigungen aufs Papier gezeichnet, etwa Baumstrukturen gleich, und die ausgezeichneten Punkte der Verästelungen als Noten erwählt, die dann auf darübergezogenen Fünfliniensystemen lesbar wurden. Zeichnungen begegnen, die an Gräser in Wasser gemahnen; über sie sind zum Teil geometrische Schaukästen, wie Aquarien, gelegt, in denen blasenartig die Noten an den Halmen in die Höhe steigen. Daß Cage von Métier auch der Malerei nachgegangen ist, hallt bestimmend in seiner Schrift, die sein Komponieren ist, nach. Nicht verläuft in den Notationen die Zeit stets einsinnig von links nach rechts, obschon das Ganze so

niedergeschrieben ist: manches krümmt sich wieder zurück, möchte in der Suggestion des Bildes gleichsam Zeit selber reversibel machen. Auf geschlossene Perimeter, deren abenteuerliche Form da und dort an die Grenzen eines Landes im Atlas gemahnen, sind rings Noten aufgereiht, und der Interpret soll das gleichzeitig im Uhrzeigersinn und im Gegensinn des Uhrzeigers spielen; oder es sind Noten auf große Räder, mit Speichen, aufgetragen, die sich drehen wollen. Linienlabyrinth gibt es, mit Noten an den Kreuzwegen, Knäuel, mit Noten an den Verknotungen; da kann der Interpret in jeder beliebigen Richtung, auch rückwärts, Wege finden. Solche Suspension der Zeit, von keiner musikalischen Vorstellung je einzuholen, geschweige von der nach der Stoppuhr verlaufenden Aufführung, ist musikalische Utopie aus der Konsequenz der sich - ohne Schielen auf akustische Ergebnisse, die sie bezeichnen könnte - rein entfaltenden Schrift. (7f.)

Bei Cage folgt die Musik genau und bis in die kleinsten Ausdrucksdetails dem Duktus der Schrift, ohne dabei an Selbständigkeit zu verlieren; seine Klangwelten lassen vielmehr, indem sie die Sprache kompositorisch beim Wort nehmen, Freiräume gegen die Verschriftung entstehen, die je nach Artikulation über die entsprechende Souveränität verfügen und den Hörwilligen in überaus eindrucksvoller Weise ein bislang kaum vertrautes Territorium erschließen: die Welt der akustischen Einbildungskraft.

X. Drowning by Numbers

In ihren unterschiedlichsten Formen und Funktionen reflektiert sich die Welt der Einbildungskraft heutzutage - über die Buchgrenzen hinweg - sicherlich auch im Medium des Films und der Videokunst. Ich denke hier etwa an Derek Jarmans *The Last of England*, eine apokalyptische Film- und Videocollage über Herrschende und Beherrschte, Macht und Politik, Gewalt und Sex, oder an die vielfältigen Spielarten der Videokunst, in deren radikalsten Ausprägungen der Raum "nicht mehr als feste Konstante, sondern als Szenarium von Signifikanten" existiert, wodurch sich die Gegenstände "zu frei flottierenden Zeichen von beliebiger Proportion und Skalierung" verwandeln (Schimanovich, 58).

Wenn ich mich in meiner Beispielreihe dennoch auf die Filme des Peter Greenaway näher einlasse, so nicht zuletzt deshalb, weil in diesen Filmen retrospektiv und aktuell das von mir thematisierte Zusammen- bzw. Widerspiel von Textualität und Performance besonders eindringlich in Erscheinung tritt.

In allen Filmen Greenaways, in *Der Kontrakt des Zeichners*, *Ein Z und zwei Nullen*, *Der Bauch des Architekten*, *Verschwörung der Frauen* und *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*, entfalten sich eine Reihe von

semantischen Komplexen durch ein raffiniert ausgeklügeltes und zugleich raffiniert verrätselndes Spiel mit Zeichen, insbesondere Buchstaben und Zahlen. Dazu Greenaway im O-Ton:

Erzählen ist etwa sehr Beliebigenes. Warum soll man eine Geschichte für vier Personen erfinden, wenn man fünf nehmen kann? Warum einen Helden umbringen, statt ihn am Leben zu lassen? Die Farbe in der Malerei und das Erzählen im Film, das ist beides so beliebig geworden, daß ich andere Mittel brauche, um das Material zu organisieren, Systeme, die abgeschlossen sind, an die man glauben kann. Zahlen, Buchstaben, Abstraktionen. Nehmen Sie mein Lieblingsspiel mit dem Lexikon: unter 'H' stehen *happiness, Hitler, his Holiness, heaven* und *hell*..das Lexikon ist der einzige Ort auf Erden, wo diese völlig verschiedenen Sachen zusammentreffen. Wie absurd - und wie notwendig! Denn auf diese Weise organisieren wir die Masse an Informationen, die von allen Seiten auf uns einstürzt.

Greenaway erklärt im selben Interview programmatisch:

Spiele funktionieren nach dem gleichen Prinzip: Sie sind Verhaltensrituale, durch die wir das Chaos ordnen und begreifen. Der ganze Film *Drowning by Numbers* [dt. *Verschwörung der Frauen*] spielt Spiele. [...] Mein Kino ist ein Kino der Metaphern und Begriffe. Diese Elemente wähle ich aus, wie man einen Baum oder eine Landschaft aussucht. Meine Filme sind wie Essays, Dissertationen, sie untersuchen, erklären, spekulieren über einen Gegenstand, ein Thema. Sie sind eklektisch, wie das Zeitalter, in dem wir leben, ein Zeitalter des Manierismus, des Postmodernismus, des Übergangs. Ich bin ein manieristischer Filmemacher in einer manieristischen Zeit. (Kilb 1988, 70)

So ist es durchaus angemessen, daß Andreas Kilb Greenaways Filme als "intellektuelle Ausschweifungen, Delirien des Geistes, Ausgeburten einer hybriden, allesverschlingenden Phantasie" bezeichnet. Nach Kilb sind sie "magische Apparate, in denen die großen Menschheitsthemen, die Geschichte des Wissens und die Kunst des Abendlandes zu Kinobildern verflüssigt werden." (Kilb 1989, 68)

Als Zumutung und Ärgernis oder eben auch als einzigartigen Genuß mag es deshalb der/die individuelle Betrachter/in empfinden, wenn er/sie aufgefordert wird, Zeichen zu lesen, Anspielungen zu verstehen, Strukturen zu erkennen, sich der Künstlichkeit des Kunstwerks und des Spiels, des freien Umgangs mit Licht, Form und Farbe, mit Aufhellungen und Verschattungen, bewußt zu werden, kurz: Textualität zu realisieren. Da mehrere dieser (etwa numerischen) Ordnungen interferieren, gerät der/die Zuschauer/in in ein (etwa mathematisches) Labyrinth, und es besteht die Gefahr, daß er/sie in der Flut der Bilder und Farben, Buchstaben und Zahlen zu ertrinken droht. Indem tradierte Synthesen nicht länger greifen, sondern ausklinken und eliminiert werden,

kommt es zur Auflösung der gewohnten, eingeübten Zeit- und Raumvorstellungen, der rigid abgesicherten Ichkonzepte, was nichts anderes bedeutet als daß Welt und Ich stets von neuem anverwandelt bzw. verwirklicht werden müssen.

Während dieses Prozesses und bei all den daraus resultierenden Begriffsbestimmungen bzw. -eingrenzungen stellt jedoch der Tod - in den Worten Greenaways - "immer noch die eigentliche Herausforderung, das tiefste Tabu, die schlimmste Obszönität" dar (Kilb 1989, 69). Rigoristische Bedeutungszuweisungen bzw. -einschränkungen bedürfen somit nach wie vor der ständigen Aufweichung und Relativierung, sind ja alle Positionen, Gewißheiten, Fakten in ihrer Ausschließlichkeit, Starre, Enge in bezug auf den Tod als das eigentlich Bestimmende zutiefst lächerlich und hinfällig.

Auch und vielleicht gerade aus diesem Grund ist, so meine ich, Geoffrey Hartman zuzustimmen, wenn er davon spricht, daß die gegenwärtige Literaturkritik "a hermeneutics of indeterminacy" anzustreben habe: "It proposes a type of analysis that has renounced the ambition to master or demystify its subject (text, psyche) by technocratic, predictive, or authoritarian formulas." (41)

Textualität und Performance, also den Text im Wissen um den Totentanz zu lesen, heißt für mich unter anderem, daß in jede Lektüre, in jede Interpretation, auch in die wissenschaftliche, persönliche Erfahrungen in Form von produktiven Phantasien mit eingehen und daß demzufolge der subjektive Aspekt in die analytische Literaturlauslegung zu integrieren ist. Für mich zielen mithin literarische Lesestrategien sowohl auf das Diskursive als auch auf das Poetische ab, auf Textinterpretation und auf Phantasieproduktionen, ja erst sie ermöglichen ein intensives Durcharbeiten dieser vermeintlichen Oppositionen, das nicht, wie es die Vorschriften der Zunft erfordern, in die Antwort auf apodiktisch formulierte Fragen einmündet, sondern apodiktisch formulierte Antworten überführt in die Offenheit von Fragen.

XI. Visionär(risch)es

Die Aufeinanderfolge der beiden im Titel meines Beitrags genannten Suchbegriffe, "Textualität" und "Performance", kann selbstverständlich, nicht zuletzt auch aus Kausalitätsgründen, umgekehrt werden. Dies wird besonders plausibel, wenn ich in meine Stimmenpartitur ein Zitat von Marek Wilczynski zur Begründung resp. zur Spurensicherung einblende:

The text, after all a primary reality of all literature, is not an act of performance in the manner peculiar to the happening or

theater but rather a *trace* of performance, a result of a certain act but not the act as such. Once the author has finished writing, performance ends and textuality begins [...] (153)

Wie dem auch immer sei, das, worauf es mir bei den fundamentalen Fragen der Repräsentation, der Reproduktionstechnologie und der Autorenschaft eigentlich ankommt, hat mit der Dynamik, dem Prozeßhaften, dem Unabschließbaren des Textes zu tun, mit jenem "enjoyment of writing's proliferating energies", das auf die Lektüre aller poetischen Texte zutrifft, wobei Derek Attridge zu Recht festhält:

any work of literature can be seen [...] to partake of the modes of textuality which have been variously described in terms of *écriture*, *genotext*, *signifiante*, *heteroglossia*, *dissemination*, *rhetoricity*, *performativity*, *scriptibilité*. (394)

Freilich, alle diese Begriffe - titelmäßiger und sonstiger Art - bleiben Relikte meiner nominalen Klassifizierungssucht und mithin Ausdruck meiner kategorialen Verlegenheit. Sie tendieren dazu, Offenes, Unentschiedenes, Bewegliches nach vorgegebenen Normen zu vermessen, zu gewichten und letztendlich festzuschreiben, fluktuierende Zeichen und flexible Lettern tatsächlich in eine(r) Festschrift zu übersetzen. Es sind stets die Texte, die mir meine eigene Ignoranz und Stumpfheit vorhalten und mir zeigen, daß ich immer dann, wenn ich über ein Werk spreche, seine Eigenheit verfehle, daß alle meine stimmigen Antworten zugleich daneben treffen - es sei denn, ich setze gegen eine abschließend-dogmatische Interpretationspraxis die alternative Praxis des kreativen Text-Kommentars (vgl. Nieraad, 143): im bildlichen und wörtlichen Sinn fein gestrichelte Texturen, graphische Kräuselungen, subtile Kratzspuren, mit Zeichentinte gleichmäßig (oder ungleichmäßig) über das Papier ausgebreitet (bzw. verstreut). Diese schriftlichen und figuralen Produktionen führen, wie Attridge im Kontext seiner Lektüre von *Finnegans Wake* erklärt,

to an account of reading which, in its allowance for heterogeneity as between readers and readings, and its acceptance of sampling and skipping, is probably a more accurate description of what actually happens in the encounter with a text than idealized versions of total interpretations and hermeneutic rigor. (387)

Da der hermeneutische Eroberungszwang, falls sein Spektrum von der Wut des Verstehens bis zur restlosen Vernichtung des Anderen reicht, ein derart todbringendes Verstehen und demzufolge eine Hermeneutik als Kunst des Verstehens mit einer Ästhetik als Form der Wahrnehmung unvereinbar ist, sind nichthermeneutische, ästhetische Verfahren der Erkenntnis - ich pointiere: ein Begriffs- und Gefühlsvermögen, ein affektiver Diskurs, ein dynamischer

Suchergestus - zu generieren (vgl. Kamper, 313f.). Lesbar - im Sinn von unmittelbar verständlich und mühelos assimilierbar - ist ein Text somit nicht, sondern er ist nur umsetzbar: auch und gerade in begriffslose Wahrnehmungsweisen, die sich dem kognitiven Regelsystem entziehen, in Körpersprache, in Gestik und Mimik, ja, falls die Selbstplagiierung darauf hinausläuft, in leibhaftiges Gelächter. Dürrenmatt:

ich breche in ein Gelächter aus, in ein doppeltes Gelächter, ist es doch überaus komisch, sich etwas vorzustellen, das sich nicht vorstellen läßt, welches in ein Gelächter ausbricht, weil es sich etwas vorstellt, das in ein Gelächter ausbricht, so daß sich endlos ein Gelächter an ein Gelächter reiht. Aber vielleicht bin ich nur als etwas Komisches denkbar, als etwas Groteskes, als ein reiner Witz, als ein Witz an sich, als Pointe ohne Vorgeschichte, die sich abschließt, ohne an etwas angeschlossen zu sein, als ein Schluß ohne Prämisse, der sich ins Nichts des Gelächters auflöst. Vielleicht bin ich das Gelächter an sich, das Gelächter ohne Grund, bin ich doch ohne Grund und damit ohne Sinn, weil es sinnlos ist, hinter einem Grundlosen einen Sinn zu suchen. (114)

Im autonomen Spiel der innersprachlich-innertextuellen Verweisungen, der intermedialen und transkulturellen Verflechtungen, der Zeichenensembles, der Photomontagen und -retuschierungen, der Durchstreichungen und Überkritzelungen etc. etc. verschwindet jedoch das Ich nicht; es hat im Diskurs über Literatur und in der Rezeption von Literatur seinen Ort, selbst dann noch, wenn meine Aktualisierung des Textes nur mehr über spontane, psychomotorische Expressionen, über Körper- bzw. Bewegungsspuren, über die Redseligkeit und das Geschwätz erfolgt. Dürrenmatt:

Ich bin eins mit dem Geschwätz über mich. Ich bin ein Geschwätz. Ich bin nur, insofern ich schwätze. Würde ich nicht schwätzen, nähme ich mich ernst; nähme ich mich ernst, müßte ich einen Sinn haben; hätte ich einen Sinn, müßte ich einen Grund haben. (115)

Ja, mit dem Untertitel dieses Beitrags soll schwadroniert werden. Und polemisiert. Und auch provoziert. Er verweist in seinen Einschwärmungen und Zustrichen auf die Dunkelheit und impliziert die Helligkeit - das Weiß-in-Weiß einer Bildfläche, den Exzeß, das maßlose Verlangen, die unersättliche Lust an der Sprache. Er verweist im Chiaroscuro seiner Schraffierungen auf Gegensätzlichkeit, Widerständigkeit, aber auch auf Beweglichkeit. Er fungiert als Öffnung, Durchgang, aber auch, wie mein Schlußwort augenfällig macht, als Rahmen.

Bibliographie

Attridge, Derek. "The Backbone of *Finnegans Wake*: Narrative, Digression, and Deconstruction". *Genre* 17 (1984) 375-400.

- Barthes, Roland. *Die Lust am Text*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974.
- Baudrillard, Jean. "Transästhetik". *Inszenierte Kunst Geschichte*, hg. Peter Weibel. Wien: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1988, 8-12.
- Brooke-Rose, Christine. *Out*. London: Michael Joseph, 1964.
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- Cage, John. *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1969.
- Cage, John. *M: Writings '67-'72*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- Cage, John. *Empty Words: Writings '73-'78*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.
- Cage, John. *X: Writings '79-'82*. Middletown: Wesleyan University Press, 1983.
- Dürrenmatt, Friedrich. *Versuche*. Zürich: Diogenes Verlag, 1988.
- Felperin, Howard. *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory*. Oxford: Clarendon Press, repr. 1987.
- Freyer, Achim, Dieter Schnebel, Urs Troller. *Metamorphosen des Ovid oder Die Bewegung von den Rändern zur Mitte hin und umgekehrt*. Programmbuch Nr. 15. Burgtheater Wien 1987.
- Hartmann, Geoffrey. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. New Haven, London: Yale University Press, 1980.
- Hrdlicka, Alfred. *Schaustellungen. Bekenntnisse in Wort und Schrift*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. 3rd ed. London: Faber and Faber, 1964.
- Jünger, Andrea. "Von Schriftbildnerien und Bildbeschriftungen". Arnulf Rainer. *Schriftbildnerien*. Sonderzahl 1986, 11f.
- Kamper, Dieter. "Ästhetik versus Hermeneutik oder Das Denken des Außen". Zit. nach Robert Riesinger. "Rückblick auf die Postmoderne. Bericht über ein Symposium". *Semiotische Berichte* 12 (1988) 313-315.
- Kilb, Andreas. "Ein Lexikon lernt laufen. 'Verschwörung der Frauen' und andere Manierismen. Der Regisseur Peter Greenaway". *Die Zeit*. Nr. 48. 25. November 1988, 70.
- Kilb, Andreas. "Das infernalische Abendmahl. Über Peter Greenaway und seinen Film 'Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber'". *Die Zeit*. Nr. 48. 24. November 1989, 68.
- Kilb, Andreas. "Der Koch bin ich. Ein Gespräch mit Peter Greenaway". *Die Zeit*. Nr. 48. 24. November 1989, 69.

- Kristeva, Julia. *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969.
- Lachmann, Renate. "Dialogizität und poetische Sprache". *Dialogizität*, hg. Renate Lachmann. München: Fink, 1982, 51-62.
- Marowitz, Charles. "Reconstructing Shakespeare or Harlotry in Bardolatry". *Shakespeare Survey* 40 (1988) 1-10.
- Metzger, Heinz-Klaus. "John Cage oder Die freigelassene Musik". *Musik-Konzepte Sonderband John Cage*, hg. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn. München: edition text + kritik, 1978, 5-17.
- Nieraad, Jürgen. "Du sollst nicht deuten. Neo-Avantgarde, Dekonstruktivismus und Interpretation im Rückblick". *Poetica* 20 (1988) 131-155.
- Ovid. *Werke in zwei Bänden*. Bd. 1: *Verwandlungen*. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1982.
- Rainer, Arnulf. *Schriftbildnerien*. Sonderzahl 1986.
- Reese-Schäfer, Walter. *Lyotard zur Einführung*. Hamburg: Edition SOAK im Junius Verlag, 1988.
- Rühm, Gerhard. *Zeichnungen*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1987.
- Rychlik, Otmar. "Editorial". Arnulf Rainer. *Schriftbildnerien*. Sonderzahl 1986, 3f.
- Schimanovich, Otto W. "Modelle und Metaphern, Chips und Codes des Raumes". *Inszenierte Kunst Geschichte*, hg. Peter Weibel. Wien: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1988, 55-77.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. Ed. Peter Alexander. London, Glasgow: Collins, repr. 1960.
- Wilczynski, Marek. "American Innovative Fiction". *Contemporary Literature* 30 (1989) 151-159.

Notabene oder Ad me ipsum (9.4.1990)

1. Alle Abschnitte, doch insbesondere II-X, sind Entwurfsskizzen.
2. Bei einer allfälligen Aus- bzw. Überarbeitung, thematisch und stilistisch, sollte die Reihe der Beispiele durch Robert Wilsons *the CIVIL warS* und Laurie Andersons *United States* und die Bibliographie durch Henry M. Sayres *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970* erweitert werden.
3. Aufgrund dieser Titel müßten neue Schreib-Bewegungen überkommene literaturwissenschaftliche Verfahren noch dezisiver dekonstruieren - im buchstäblichen Sinn von Textualität und Performance bzw. Performance und Textualität bzw. ...

ZORAN KONSTANTINOVIC (Innsbruck)

DIE TRANSFORMANZ DES ZEICHENS

Zum interdisziplinären Forschungsbereich der Komparatistik

Schon in den beiden ersten komparatistischen Zeitschriften, in der von Hugo Meltzl herausgegebenen *Összehasonlító Irodalomtörténelmi* (Zeitschrift für Vergleichende Literatur), die von 1877 bis 1888 (seit 1879 unter dem veränderten Titel *Acta Comparationis Literarum Universarum*) von Klausenburg aus, das damals zu Ungarn gehörte, ein europaweites Netz der komparatistischen Forschung auszubreiten begann, sowie auch in der 1887 von Max Koch in Berlin gegründeten *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte*, die Meltzl binnen eines Jahres den größten Teil seiner Mitarbeiter abwarb, sodaß die *Acta Comparationis Literarum Universarum* ihr Erscheinen gerade deswegen einstellen mußten, wurden immer wieder auch Arbeiten über Beziehungen zwischen einzelnen literarischen Erscheinungen und den Bereichen der Philosophie, der Soziologie und Folklore angesprochen. So unterstreicht Koch in seinen einleitenden Worten zur ersten Nummer der *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte* den "Zusammenhang zwischen Literatur und bildender Kunst, philosophischer und literarischer Entwicklung usw.", den es zu erforschen gilt, und gleich im ersten Jahrgang finden wir sowohl einen Beitrag von Joseph Kohler über "Ästhetik, Philosophie und Vergleichende Literaturgeschichte" als auch von Rochus v. Liliencron unter dem Titel "Aus dem Grenzgebiet der Literatur und Musik".

Die Frage solcher Zusammenhänge wurde dann für den Bereich zwischen der Literatur und den bildenden Künsten durch Oskar Walzels Darlegungen erstmals in seinem Berliner Vortrag "Wechselseitige Erhellung der Künste" den Vorstellungen und der sich nun zu Wort meldenden Geistesgeschichtlichen Methode entsprechend eingehend formuliert. Die Erkenntnis, zu der schon Lessing in seiner Abhandlung über Laokoon gelangt war, daß es zwar offensichtliche Beziehungen zwischen bildender Kunst und Dichtung gibt, jede Kunstgattung jedoch nach ihren eigenen Gesetzen verfährt, versuchte Walzel nun als ein gegenseitiges Verhältnis zu erklären, dessen Erkennen uns wesentlich zu helfen vermag, die Grenzen einer Epoche zu bestimmen. Der von

Walzel geprägte Begriff einer "Wechselseitigen Erhellung der Künste" wurde auf diese Weise auch zu einem bestimmenden Terminus der Geistesgeschichtlichen Methode, der in unserer Zeit jedoch als zu vereinfachter formalanalytischer Vergleich immer mehr in Frage gestellt wird, sodaß man statt dessen vielmehr die Bezeichnung "Literatur und andere Künste" oder im Englischen "Literature and the other arts" verwendet.¹

Es ist nun zweifellos interessant, daß die Komparatistik oder Vergleichende Literaturwissenschaft in ihrem Bemühen, sich selbst zu bestimmen, die von Meltzl und Koch entworfenen Ansätze und die von Walzel sehr konkret auf die Beziehung der Literatur und bildenden Kunst angewandten Auffassungen lange Zeit hindurch nicht in Betracht nahm. So lautete die erste, von Paul van Tieghem formulierte Definition einer wissenschaftlich betriebenen Komparatistik, daß ihre Aufgabe in der Erhellung der "faits communs à plusieurs littératures" bestünde, also der positiv erkennbaren Tatsachen in den Beziehungen zwischen zwei Literaturen, wobei er vor allem an die Einflüsse der einen Literatur auf die andere dachte, also an Richardsons Einfluß zum Beispiel auf Rousseaus *Nouvelle Héloïse*.²

Jedoch auch als von der sowjetischen Literaturwissenschaft, der Lehre von Basis und Überbau entsprechend, die typologischen Analogien in den Vordergrund gestellt wurden als Erscheinungen des geistigen Bereiches, historisch erklärbar durch die Ähnlichkeiten der materiellen Produktion, beschränkte man den Vergleich ausschließlich auf die Literatur. So warnt zwar Viktor M. Žirmunskij in seinem Vorwort zur russischen Übersetzung von Oskar Walzels Abhandlung *Die künstlerische Form des Dichtwerkes* davor, sich zusehr von formalistischen Grundsätzen leiten zu lassen, doch er geht auf der Suche nach solchen historisch-typologischen Ähnlichkeiten nicht über den ideellen Gehalt, die Motivik und das Sujet der poetischen Bilder und Situationen, des kompositionellen Baues der Gattungen und der Besonderheiten des künstlerischen Stils an Beispielen der Literatur hinaus.³

So verdankt man den Durchbruch auch zu den Betrachtungen des Zusammenhanges von Literatur und anderen Bereichen des Lebens als eines systematischen Forschungsbereiches erst den amerikanischen Komparatisten, vor allem der Bloomington-Schule, und ganz besonders Henry H. H. Remak. Er ist es, der die Vergleichende Literaturwissenschaft nicht nur auf die "relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief" ausweitet, auf "comparison of literature with other spheres of human expression".⁴ Grundlegend dabei ist es jedoch, daß immer die Literatur den

Ausgangspunkt der Überlegungen zu bilden hat, ob es sich nun um die Beziehung zur Kunst und Philosophie, zu den Formen des Zusammenlebens der Menschen in der Gesellschaft oder zu den einzelnen Disziplinen der Wissenschaft handelt. Nicht die Wirtschaftstheorie des Merkantilismus zum Beispiel als solche wäre demnach der Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen, komparatistischen Analyse, wohl aber könnte dies ihre Anwesenheit in Alexandre Dumas' Roman *Père Goriot* sein.

Erwin Koppen greift diese Fragestellung auf und unterscheidet verschiedene Arbeitsfelder, die zugleich auch von verschiedenen Zielsetzungen ausgehen und daher unterschiedliche Methoden erfordern.⁵ Einerseits sieht er darin das Arbeitsfeld jener Disziplinen, die zur Erhellung literarischer Phänomene beitragen können (traditionell wären dies die Geschichte und die Philosophie, in neuester Zeit die Soziologie und Psychologie, auch die Theologie, hierzu gehören aber auch Disziplinen, die in ihrem Zusammenhang weniger berücksichtigt wurden, wie die Medizin oder die Naturwissenschaften, und von denen manche mit der Entwicklung der modernen Welt jetzt zweifellos beträchtlich an Bedeutung gewonnen haben, wie zum Beispiel die Ökologie als überragende Aufgabe der Erhaltung der menschlichen Umwelt oder die einzelnen technologischen Disziplinen, wie etwa die Gentechnologie), und andererseits das schon erwähnte Arbeitsgebiet der "Literature and the other arts", zu dem gleichfalls außer der Malerei, den bildenden Künsten und der Musik auch andere Künste zu zählen wären, die bisher in diesem Zusammenhang nicht erwähnt wurden. Wir könnten in solcher Fortsetzung wohl auch zum Beispiel an die kulinarische Kunst denken, die zugleich auch bestimmte gesellschaftliche Entwicklungen zum Ausdruck bringt.

Für Koppen stellen sich dabei bei jedem Versuch einer solchen Gliederung drei Forderungen:

1) Sachgerechtigkeit, indem solche Betrachtungen dem Gegenstand angemessen bleiben und jede "interdisziplinäre Vergewaltigung" vermeiden, sich dagegen auf jene Disziplinen beschränken, die für eine Epoche von Bedeutung sind, wie zum Beispiel die Medizin und die Naturwissenschaft für die Aufklärung und den Naturalismus.

2) Ausgangspunkt muß immer das literarische Phänomen sein, das man nach dieser Vorgangsweise mit Hilfe anderer Disziplinen zu erklären versucht, und:

3) Es darf nicht der Eindruck einer Determination entstehen, nämlich in dem Sinne, daß Literatur als Summe außerliterarischer Faktoren gesehen wird, sondern es ist auch weiterhin die Möglichkeit innerliterarischer Entwicklung

zu berücksichtigen.

Es handelt sich demnach, wenn man Koppens Ausgangspunkte zu akzeptieren bereit ist, um einen eigenen Teilbereich der interdisziplinären Forschung. Auf diesen Ausgangspunkten weiter ausbauend, habe ich vorgeschlagen, einen solchen Teilbereich als "Translitararische Zusammenhänge" zu bezeichnen, in Anlehnung an den schon bestehenden Begriff der Translinguistischen Zusammenhänge als Bezeichnung in der Linguistik für alle jene zahlreichen Perspektiven, die von der Sprache aus über die Sprache hinausweisen und in den Bereich der Weltaneignung durch die Sprache hineinführen.⁶

* * *

Ein derartiger Versuch, von Translitararischen Zusammenhängen zu sprechen und sie als ein Aufgabengebiet der Komparatistik zu umreißen, kann sich schon auf viele Vorarbeiten stützen, die es nur in entsprechender Weise zu ordnen gilt. So haben Jean-Pierre Barricelli und Joseph Gibaldi einen Sammelband herausgegeben (*Interrelations of Literature*, New York 1982), der in seinen einzelnen Beiträgen die Beziehungen der Literatur zur Sprachwissenschaft, zur Philosophie, Religion und Mythologie, zur Folklore, zur Soziologie, Politik und den Rechtsnormen sowie zur Wissenschaft, zur Psychologie, aber auch zur bildenden Kunst und zum Film jeweils zusammenfassend darlegt. Sowohl die angeführten Bereiche als auch einige darüber hinaus sind inzwischen in neuen synthetischen Darstellungen bearbeitet worden. So hat Steven Paul Scher in einem Sammelband das Verhältnis zwischen Literatur und Musik als Gegenstand der Betrachtungen gewählt (*Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines Grenzgebietes*, Berlin 1984), von Walter Jens und Hans Küng als Herausgebern stammt ein ähnlicher Sammelband zum Thema der Beziehung von Literatur und Religiosität (*Dichtung und Religion*, Freiburg-Basel 1984) und von Brigitte Winklehner eine solche Publikation, die dem Problem der Beziehung zur Wissenschaft gewidmet ist (*Literatur und Wissenschaft. Begegnung und Integration*, Tübingen 1987). Aufschlußreich in diesem Sinne sind auch die Werke von Erwin Koppen (*Literatur und Fotografie*, Stuttgart 1987), sowie von Joachim Paech (*Literatur und Film. Zur Geschichte ihrer Beziehungen*, Stuttgart 1988). Eine Bearbeitung des Themas "Fernsehen als Gegenstand der Literaturwissenschaft" liegt schon von früher vor (in: Helmut Kreuzer: *Veränderungen des Literaturbegriffes*, Göttingen 1975, S.27-40).

Alle diese Arbeiten sind vor allem darum bemüht, den Bereich dieser

Beziehungen übersichtlich zu gliedern. So unterscheidet Ulrich Weisstein in seinem Beitrag zum Sammelband von Barricelli und Gibaldi insgesamt fünfzehn Möglichkeiten der gegenseitigen Berührung und Durchdringung von Literatur und bildender Kunst. Diese reichen von der Beschreibung und Interpretation von Kunstwerken durch die Literatur und von der Nachahmung von Formen, die ein Gedicht zu einem visuellen Objekt machen (Bildgedicht), bis zu den einzelnen synoptischen und symbiotischen Gattungen in Form von Bildgeschichten, wie sie Wilhelm Busch gedichtet und gezeichnet hat, oder in neuester Zeit in der Form von Comics oder Adventure-strips. Es zeigt sich dabei, daß visuelle Poesie nicht ausschließlich mit konkreter Poesie verbunden werden kann, sondern daß sie sich zurückverfolgen läßt, und zwar über eine Menge von Traditionsbrüchen, Umformungen und Wandlungen des Kanons bis zur Antike. Vergleichend enthüllt sich aber auch der Unterschied in der Bedeutung zwischen den englischen "visual arts" und den deutschen "bildenden Künsten". Der deutsche Begriff umfaßt auch die Architektur und ebenso die Erzeugnisse der Spezial- und Kleinkunst.

Steven Paul Scher wiederum gründet die Beziehung zwischen Literatur und Musik auf drei möglichen Verhältnissen: 1) Musik und Literatur stehen in einem gleichwertigen Verhältnis, wie dies zum Beispiel in der Oper der Fall ist; 2) Literatur ist anwesend in der Musik, was jedoch vorwiegend zum Aufgabengebiet der Musikwissenschaften gehören müßte, wobei jedoch das Libretto zugleich auch eine eigene literarische Gattung bildet, und 3) Musik ist anwesend in der Literatur, indem der Autor a) Musik nachahmt und in diesem Fall sein Werk zu einem Medium der Musik macht, wie dies bei den sogenannten Lautmalereien geschieht, oder b) den Text gewissen musikalischen Formen anzugleichen versucht, wie dies zum Beispiel Paul Celan mit seiner *Todesfuge* unternimmt, oder auch c) sein Werk zum großen Teil mit dem Erleben von Musik durchdringt.

Die hier ihrer Gliederung nach angeführten Bereiche der Beziehungen zwischen der Literatur einerseits und der bildenden Kunst sowie der Musik andererseits sind nur zwei der möglichen Bereiche dieser Berührungen und Durchdringungen.⁷ Sie weisen den Betrachter sowohl auf Gemeinsamkeiten hin, die allen solchen Zusammenhängen eigen sind, als auch auf Besonderheiten, die jede Beziehung auszeichnen.

* * *

Ein weiteres Vordringen in diesen Aufgabenbereich wird wahrscheinlich mit

Hilfe der Semiotik möglich sein. Diese Bemühungen und ihre Aussichten versuchten wir unter dem Begriff der Transformanz des Zeichens zusammenzufassen.⁸ Denn wenn nach den neuesten Erkenntnissen der Wissenschaft alle signifikanten Leistungen der Kultur als Texte aufgefaßt werden können und daraus sowohl die tiefen Quellen als auch die subtilen Motive der menschlichen Aktivitäten ablesbar sind, so dürfen von diesem Standpunkt aus auch die Texte der Kunst – ein Gedicht, eine Musikkomposition, ein Film, ein Bild u.ä.m. – nicht mehr isoliert als individuelle Schöpfungen betrachtet werden, sondern in ihrem komplexen Gefüge und aus ihrem Kontext heraus. Demzufolge wären sämtliche Transformationen durch den Raum und durch die Zeit hindurch semiotisch erfaßbar, als Veränderungen und Modifikationen der ästhetischen Zeichen im System der ästhetischen Kommunikation. Jede Epoche, jede Strömung und jeder Kunststil zeichnet sich durch eine spezifische Hierarchie der Elemente des semiotischen Systems aus. Es gilt, das Modell ihrer ästhetischen Zeichen zu ergründen, aber es gilt in gleicher Weise auch die jeweilige Semiosis, das Herausbilden der Zeichen bei der Übertragung aus den verschiedenen objektivierbaren Bereichen menschlicher Tätigkeit nachzuvollziehen.

Im Unterschied zu allen phänomenologischen Bemühungen, zum Wesentlichen eines Gegenstandes vorzustoßen, handelt es sich hier demnach um das Bemühen, das Zeichenhafte eines solchen objektivierbaren Bereiches in der Literatur wiederzuerkennen. Zu diesem Zweck scheint uns ein kurzer Rückblick auf das bisherige Verständnis der Semiotik und ihrer Anwendungsmöglichkeiten in der Literaturbetrachtung als angebracht.

Am Anfang eines solchen Rückblickes stehen zweifellos die Arbeiten von Jan Mukařovský. Es sind vor allem die Betrachtungen über die ästhetische Funktion sozialer Faktoren (*Estetická funkce, norma i hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936), mit denen der bekannte Linguist dieses Gebiet betritt. Postum sind dann die einschlägigen Beiträge in seinen *Studie z estetiky*, Praha 1966, zusammengefaßt. Seine Bemühungen waren vorerst dahin ausgerichtet, die in den dreißiger Jahren vorherrschende immanente Betrachtungsweise zu überwinden, wozu er die Struktur des literarischen Textes nicht nur als eine soziale kontextuelle Erscheinung annimmt, sondern zugleich auch als einen dynamisch-dialektischen Vorgang. Von einer solchen Annahme ausgehend wird auch die Ästhetik insgesamt einer neuen Definition zugeführt, als Wissenschaft der ästhetischen Funktion, der Erscheinungen einer solchen Funktion und ihrer Träger. Im Mittelpunkt steht auch in diesem Falle das Zeichen. Unsere Aufmerksamkeit ist beim ästhetischen Zeichen jedoch, im Unterschied zum

Beispiel zum magisch-religiösen Zeichen, der Realität eines solchen Zeichens zugewandt, seinem Inhalt, der Möglichkeit, die er in sich trägt, den Bezug zur Wirklichkeit in seiner universalen Bedeutung zu erkennen. Dem Kunstwerk als ästhetischem Zeichen ist daher die Möglichkeit gegeben, eine universale Sprache zu sprechen.

Im Unterschied zu Mukařovský, für den das Kunstwerk *ein* Zeichen darstellt, und zwar ein autonomes, setzt Felix Vodička die Gedankengänge von Mukařovský in dem Sinn fort, daß es sich immer um eine Summe von Zeichen handelt, die mehr sind als diese Summe. Seine diesbezüglichen Arbeiten, seit 1940 erschienen, wurden dann gesammelt unter dem Titel *Struktura vývoje*, Praha 1969. Diese Vorstellung, daß jeder ästhetische Vorgang zugleich einen zeichenhaften Prozeß darstellt, wurde dann in verschiedenster Weise weitergeführt, so vor allem von Max Bense im Bereich der Informationsästhetik und von Abraham Moles als Perzeptionsästhetik. Für die Literaturwissenschaft jedoch von allergrößter Auswirkung erwiesen sich in diesem Zusammenhang die Entwürfe von Umberto Eco und von Jurij Lotman. Für Eco (*Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962) ist der Text eine offene Struktur von Zeichen und jedes Lesen, jede Kontemplation dieses Textes und jede Form seines Genießens stellt eine Form seiner "Ausführung" dar, in deren Verlauf die Welt der Zeichen mit den Zeichen der Welt in Einklang gebracht wird. Seine weitere Aufmerksamkeit gilt der Theorie der Kodes, die sich mit der Entstehung der Zeichen befaßt, und in gleicher Weise der Theorie der Zeichenproduktion, die sich mit der fortlaufenden Produktion von Zeichen aus den Formen ihrer Anwendung befaßt. Für Jurij Lotman wiederum (*Trudy po znakovym sistemam*, Tartu 1964) wird das Zeichenhafte zur Grundlage aller Kultur. Sowohl die Organisation eines Textes als Mechanismen seiner Wirkung als auch das in ihm enthaltene Verhältnis zur Wirklichkeit lassen sich durch Zeichen entschlüsseln. Es handelt sich immer um den Stellenwert des Zeichens im gegebenen Zeichensystem, das sich von Augenblick zu Augenblick verändert, in Abhängigkeit von der Veränderung des Kontextes. Die Erkenntnis, daß nicht die Materialisierung zum Text, sondern der Prozeß, in dem seine formalen Elemente zu funktionieren beginnen, das Werk als solches bilden, schlägt somit auch die Brücke zu Ingardens phänomenologischer These, daß der ästhetische Gegenstand erst im Prozeß der Aktualisierung durch den Leser entsteht. Die Zeichentheorie und die Wesensschau scheinen sich somit gegenseitig zu ergänzen.

Die bisherigen Versuche, die Zeichentheorie auch in der Komparatistik bei

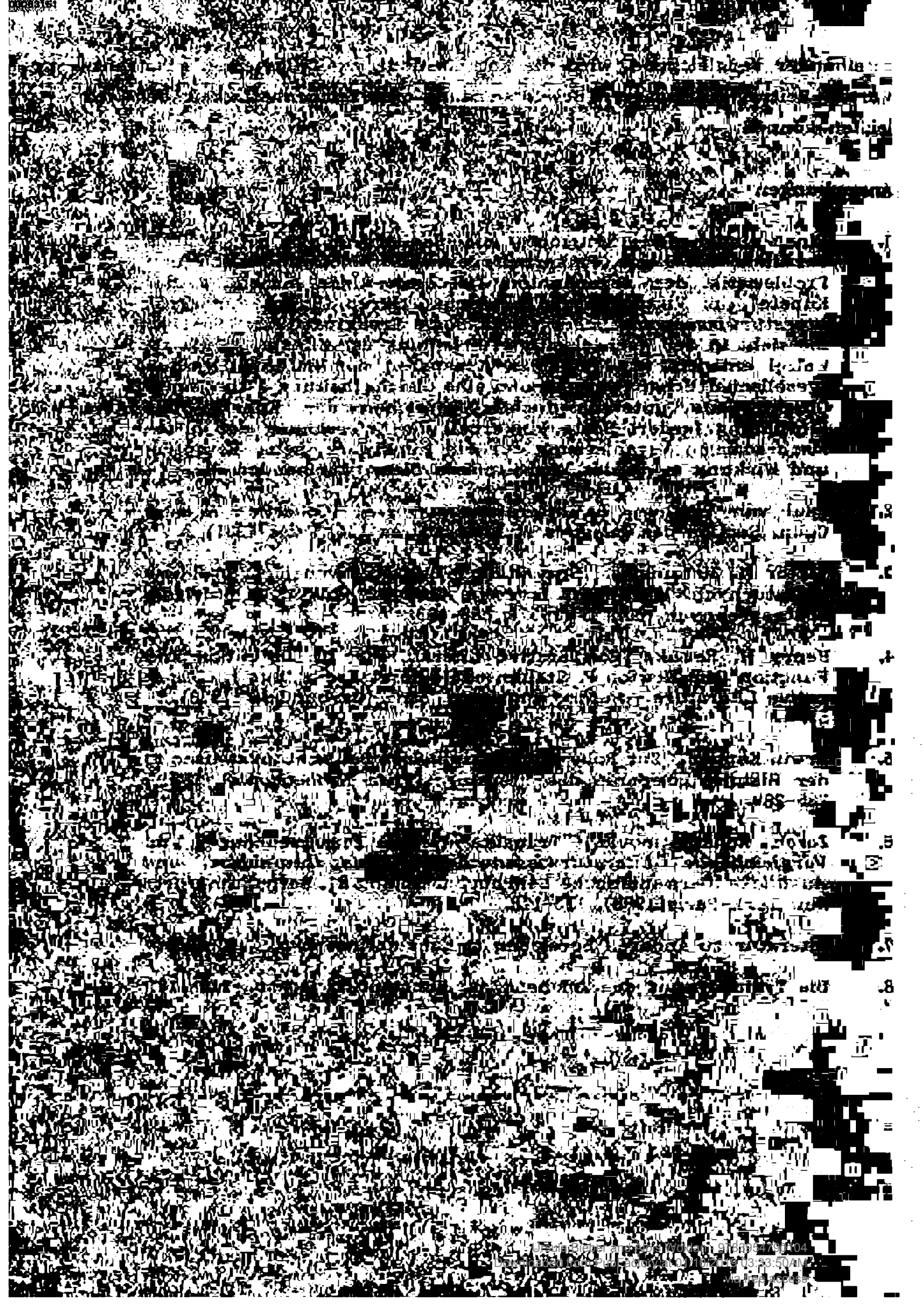
ihrem Bemühen anzuwenden, den Zusammenhang der verschiedenen Bereiche des Lebens mit der Literatur einsichtig zu machen, kamen in solcher Form zum Beispiel in dem Beitrag von Wilfried Nöth, "Linguistische, semiotische und interdisziplinäre Literaturanalyse am Beispiel von Lewis Carrolls Alice-Büchern (in: *Literatursemiotik. Methoden - Analysen - Tendenzen*. Hrsg. von Achim Eschenbach und Wendelin Rader. Tübingen 1980, S.29-54) zum Ausdruck. Einleitend erklärt der Autor seine Darlegungen aus dem Universalitätsanspruch der Semiotik, der besagt, daß jedes Studium, von der Mathematik und Ethik bis zur Ökonomie und Anatomie, im Grunde genommen immer semiotisch ist. Am Beispiel der Alice-Bücher kann man auf den ersten Blick erkennen, wie viele andere Bereiche in den Text hineingreifen: die Mathematik bei den Rechenexempeln Humpty-Dumpty, die Ethik in den Ratschlägen der Königinnen an Alice, und die Physik in Alices Überlegungen über ihre Reise durch den Mittelpunkt der Welt. Zum Zweck der besseren Analyse entwirft Nöth in diesem Falle ein Rahmenmodell aus sieben genetisch konzipierten Stufen: der physikalischen, chemischen Strukturen, der biologischen, soziologischen Vorgänge, der psychologischen Verhaltensweisen, der soziologischen Organisation der Lebewesen sowie ihres Symbolverhaltens, der menschlichen Sprache, der Metasprachen und schließlich, als letzte Stufe, die Stufe der philosophischen Zeichen.

In der Praxis steht man solchen Überlegungen unmittelbar immer dann gegenüber, wenn es zum Beispiel darum geht, in adäquater Weise ein literarisches Werk auf die Filmleinwand oder den Fernsehschirm zu übertragen. Jedem solchen Unterfangen muß unausweichlich eine Analyse der im literarischen Werk enthaltenen Zeichen und der Möglichkeiten ihrer Übertragung in das Medium des Films oder des Fernsehens vorausgehen. Aber auch umgekehrt, die Literatur artikuliert durch ihr Medium, die Sprache, die Zeichen aller Lebensbereiche und aller Verhaltensweisen. Die Geschichtlichkeit zum Beispiel in einem Text muß nicht durch die Erwähnung eines historischen Ereignisses gegeben sein, sie entströmt dem Text als solchem und es gilt sie in ihrer transponierten Zeichenhaftigkeit zu erfassen. So formt die Literatur zum Beispiel entsprechende Zeichen, um müde Resignation oder Überreiztheit einer dekadenten Gesellschaft zu übertragen, oder sie setzt den Helden und sein Verhalten als Zeichen für ein zeitbedingtes Bewußtsein, für eine bestimmte Mentalität oder für die Artikulation einer philosophischen Idee oder eines politischen Programms. Den verschiedenen Lebensbereichen in ihrer Erfassung durch die Literatur nachgehend und sie in der Transformanz ihrer Zeichen

miteinander vergleichend, wird die Komparatistik zweifellos einen schätzenswerten Beitrag zu unserer Bewußtwerdung der Zeichenhaftigkeit der Welt leisten können.

Anmerkungen

1. Eine eingehende kritische Auseinandersetzung mit Walzels Terminus hat Beate Pinkerneil gegeben (Selbstproduktion und Problematik der sogenannten "Wechselseitigen Erhellung der Künste", in: Viktor Zmegać u. Zdenko Škreb (Hgg.), *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*. Frankfurt 1973, S.95-114). Sie sieht in der Wechselseitigen Erhellung der Künste, so wie sie Walzel entwirft, ein radikales Aussparen der Reflexion gesamtgesellschaftlicher Prozesse und eine Gleichschaltung ästhetischer Objekte aus unterschiedlichen Bereichen der Kunst. Statt Einfühlung fordert Beate Pinkerneil die Erforschung der historisch-sozialen Veranlassung für ein Kunstwerk, seine Rezeption und Wirkung sowie des Verhältnisses dieser zueinander.
2. Paul van Tieghem, *La littérature comparée* (Collection Armand Colin. Section des Langues et Littératures 144, Paris 1931) 5.
3. Viktor M. Žirmunskij: "Sravnitel'noe literaturovedenie i problema literaturnych vlijanij", in: *Izvestija Akademii nauk SSSR. Otdelenie obščestvennyh nauk* 3 (1937), 383-403.
4. Henry H. Remak, "Comparative Literature - Its Definition and Function", in: Newton P. Stallknecht - Horst Frenz (Hgg.), *Comparative Literature - Method and Perspective* (Carbundale ²1973), 1-57.
5. Erwin Koppen, "Zur Rolle interdisziplinärer Betrachtungsweisen in der Histoire comparée des littératures", in: *Neohelicon* 2 (1981), 285-289.
6. Zoran Konstantinović, "Translitararische Zusammenhänge", in: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke* (Germanistische Lehrbuchsammlung 81, Bern-Frankfurt-New York-Paris 1988), 113-118.
7. Literatur zu anderen Bereichen s. Konstantinović, o.c., 94-113.
8. Die Transformanz des Zeichens, in: Konstantinović, o.c., 113-118.



BEGRIFF UND ERSCHEINUNG DER AVANTGARDE

Heute, im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts stellt man sich aus einer gewissen Entfernung von der geschichtlichen Avantgarde zwischen den beiden Weltkriegen, aber auch von der Neoavantgardebewegung nach dem Zweiten Weltkrieg die berechtigte Frage, ob in der Avantgarde wirklich "alle dramatischen Probleme der (damaligen) Zeit" (Morawski) komprimiert waren, ob es sich wirklich um einen utopischen Traum oder gar um Blochs konkrete Utopie bzw. um Flakers optimale Projektion gehandelt hat.

Durch die gewisse Distanz zu diesen Problemen kommt es einem allmählich zu Bewußtsein, daß die Avantgarde eigentlich nicht im Stande war, diese ihre Fragen voll zu beantworten, wenn sie zweifellos wirklich nach den Antworten gesucht hat; ihre Leistung lag jedoch schon allein darin, die Fragen überhaupt gestellt und damit die grundlegenden ästhetischen, moralischen und politischen Werte der bestehenden Welt in Frage gestellt zu haben. Es ist deshalb auch verständlich, daß die Welt wegen dieses Angriffs erschrak und die Avantgardetätigkeit als dehumanisierend und desintegrierend erklärte; nach Huizinga war ja "der Futurismus ein Synonym für das Ende des Menschen als vorrangiges Thema der Kunst" (Poggioli 1975, 197). Um die Jahrhundertwende galt nämlich Riegls Stil-Wollen nicht mehr.

Die Proteste gegen überkommene Ausbildungs- und Ausstellungsinstitutionen, gegen Akademien und Salons, das Entstehen des Kunsthandels und großer Privatsammlungen auch der Moderne, der Künstlergruppierungen und Manifeste, der Künstlertheorie und Kunstkritik sind Folge und Ausdruck eines neuen Selbstverständnisses der Künstler und der Kunst. (TdZJ, 24)

Auf diese Weise ist gerade durch das Geschehen, das mit dem Sammelbegriff "Avantgarde" bezeichnet werden soll, eine bisher beispiellose Krise der Literatur und Kunst ausgelöst und die Frage nach ihrer Bedeutung und Bestimmung in der heutigen Welt verschärft worden. So suchen Forscher gerade in der geschichtlichen Avantgarde oft "Antworten auf die Fragen nach der Funktion der Kunst in ihrer Zeit" (Flaker 1982, 14), ohne dabei bereit zu sein, den Begriff der Avantgarde sozusagen unkritisch zu übernehmen, der für so manchen vor allem wegen seiner metaphorischen Bedeutungsdimension

noch immer nicht verwendbar ist.

Wenn man sich jedoch der Voraussetzung anschließt, daß um die Jahrhundertwende mit dem Aufkommen der sogenannten "modernen" Erscheinungen in der Kunst der frühere metaphorische Avantgardebegriff mit diesen zusammenfällt, wenn also der Begriff der Avantgarde mit dem Aufkommen der Avantgarde zusammenfällt, dann muß der Vorwurf einer angenommenen Metaphorik dieses Begriffes wegfallen, da damit an der Erscheinung seither "jene Sonderzüge bezeichnet werden, die nur für sie typisch und sogar wesentlich sind, daß sie im richtigen Umfang nur von dieser Bezeichnung erfaßt werden können" (Kos 1980, 183).

Gerade dieser Übergang vom metaphorischen Gebrauch zur tatsächlichen Bedeutung des Wortes "Avantgarde" bedeutet für einen Teil der avantgardistischen Tätigkeit auch den Übergang von der Literatur zur außerliterarischen Tätigkeit, doch können die Kunstwissenschaften dieser Entwicklung nicht mehr ganz folgen und überlassen die Avantgarde der Literatur- und Kunstsoziologie und vielleicht noch der Schaffensphilosophie.

Von größtem Interesse ist in diesem Moment die Frage, ob dieses Außerliterarische und Außerkünstlerische als wesentlicher Teil von avantgardistischen Bemühungen überhaupt in das Werk als Kunstwerk einzubringen ist und wie dann dieses Werk zu benennen ist. Vielleicht *Sozialkunstwerk*, von dem bei Kos die Rede ist, das wirklich den Gegenstand der Kunstsoziologie bilden kann, während es den Kunstwissenschaften nur in geringerem Maße zugänglich ist? Doch muß auch hier zwischen Programmen, Manifesten und Vereinigungen von Avantgardekünstlern einerseits und Dichtersubjekten als *Sozialkunstwerken* andererseits unterschieden werden. In letzteren verwirklicht sich nämlich das schöpferische Moment, das zwar auch schon in der traditionellen Kunst vorlag, nur daß es dort noch nicht *sichtbar* war, und das im Ästhetizismus seinen äußersten Entwicklungsstand erreicht hat, als es unmittelbar in das ästhetische Kunstwerk übersetzt wurde. Die Kunst begann sich mit ihren eigenen Problemen zu beschäftigen, doch noch immer auf so eine Weise, daß die Existenz des Dichters, die durch das Schicksal von "verdammten Dichtern" (Poètes maudits) und Bohemiens geprägt war, noch nicht wesentlich beschnitten wurde. Ihr Hauptproblem lag darin, daß nach dem Ästhetizismus keinerlei Entwicklung mehr möglich war; der nächste Schritt, den der Dichter im Sinne der Poesie machen konnte, war das absolute Schweigen, die Absage an die Poesie. Bei Rimbaud, dem Paradefall eines ästhetizistischen Dichters, mündete eine dichterische Existenz aus einem Schaffen in der äußerst verfei-

nerten "ästhetischen" Poesie unmittelbar in den afrikanischen Waffenhandel und damit ins endgültige dichterische Schweigen. Ein solcher Versuch des absoluten Subjekts konnte deshalb verständlicherweise nur sehr kurzlebig sein.

Der absoluten Dichtersubjektivität öffnen sich mit dem Auftreten der Avantgarden neue Möglichkeiten, und zwar mit dem bereits erwähnten Typus des *Sozialkunstwerks*, da sie die Verwirklichung nur im literarischen Werk aufgeben und sich im Außerliterarischen und Außerkünstlerischen manifestieren kann.

Kurz und gut, was im Ästhetizismus auf dem Niveau der absoluten Ästhetisierung der Poesie stattfand, das findet jetzt auf dem Niveau der absoluten Ästhetisierung des Dichters als *Sozialkunstwerk* statt. Auch von hier führt kein Weg mehr weiter, man kann sich nur von dieser Dichterexistenz abwenden und ins normale Leben eintreten, man kann jedoch auch in dieser Existenz beharren, wenn auch die Schicksale einzelner Avantgardisten die Entschwidung für einen anderen Weg belegen, für den Weg in das konstruierte und montierte Werk bzw. das Bruchstück, wovon noch die Rede sein soll.

Aus dem Gesagten kann man leicht zur Schlußfolgerung gelangen, daß die Avantgarde zwar als ganzheitliche Bewegung zu sehen ist, die jedoch innerlich trotz allem in zwei Teile zerfällt: den einen, der noch von der absoluten Dichtersubjektivität beherrscht wird - das wird für uns die "radikale Avantgarde" sein - und der seine Ergebnisse in der Dichterpersönlichkeit als *Sozialkunstwerk* zum Ausdruck bringt, und den zweiten, der von einer neuen Existenzweise der schöpferischen Dichterpersönlichkeit beherrscht wird und der seine Ergebnisse in der sogenannten "tautologischen Avantgarde" mit sogenannten montierten Teilen bzw. Bruchstücken vorlegt.

In der "radikalen Avantgarde" tritt also der explizite Charakter des Schaffensaktes selbst in den Vordergrund, womit das Kunstwerk aufgehoben, gestrichen wird: der Wille des absoluten Subjekts wird auf den Körper des Dichters als Ganzes übertragen, sodaß es verständlich ist, wenn der Dichter selbst zum *lebendigen* bzw. *Sozialkunstwerk* wird und das bis zum Augenblick der Abnutzung des Modells.

Das ist die Antwort auf die Frage, wie das von der Avantgarde wesentlich angestrebte Außerliterarische und Außerkünstlerische als Kunsterzeugnis ins Werk kam. Es tritt also nicht in manifestativer und programmatischer Tätigkeit auf, die nur ihre gnoseologische Dimension hat, sondern im Typ des *Sozialkunstwerks* als *letzter* Verkörperung des dichterischen Willens. Das Grundan-

liegen des radikalen Flügels der Avantgarde und seine *Fähigkeit* liegt darin, daß vorsätzlich nicht Kunstwerke geschaffen werden, da der Nachdruck gerade auf dem expliziten Charakter des absoluten, schöpferischen Subjekts und nicht auf dem Werk als Erzeugnis liegt, bzw. das sogenannte *Sozialkunstwerk* als einzige Realisierung das Erzeugnis darstellt.

Um zusammenzufassen: Das, was den gemeinsamen Nenner der traditionellen Kunst und der avantgardistischen außerkünstlerischen Tätigkeit, nunmehr als Verkörperung einer absoluten Schaffenskraft und ihrer Prinzipien in Körper und Gliedmaßen des Dichters verstanden, ausmacht, ist gerade der Status des Schaffensvermögens; der Status des Kunstwerks ist das "auf den ersten Blick" Unterscheidende.

Wie schon gesagt, wählt der Großteil der Avantgardisten früher oder später einen anderen Weg, einen Weg, der oft von ihnen selbst als Verrat an den ursprünglichen, radikalen Ausgangspunkten aufgefaßt wird, d. h. den Weg zum Kunsterzeugnis, das jetzt jedoch kein beliebiges Erzeugnis, sondern nur ein montiertes Werk bzw. Bruchstück sein kann, also etwas, was sich seinem Wesen nach sowohl vom modernistisch konzipierten Kunstwerk als auch vom Dichter als *Sozialkunstwerk* unterscheidet.

Das Bruchstück bedeutet also einen neuen Gesichtspunkt in der Strategie der Avantgarde, die offensichtlich von anderen Prämissen als die "radikale Avantgarde" ausgehen muß, weshalb auch die Ergebnisse einer solchen Tätigkeit wesentlich anders sein müssen als in der traditionellen Kunst und im Modernismus. Bürger schreibt in seiner *Theorie der Avantgarde*, die Verwendung des Begriffs "Kunstwerk" für avantgardistische Produkte sei problematisch und beruft sich auf die berühmten Worte Adornos: "Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind" (Adorno 1972, 33). Für uns ist jetzt die Frage sehr wichtig, wie diese Werke beschaffen sein könnten, die keine Werke mehr sind und die gerade deshalb ihren Wert haben? Wie sollte das Kunstwerk aussehen, das ein ausschließliches Avantgardeprodukt wäre, sozusagen ihr authentisches Werk und Erzeugnis?

Bürger spricht in seiner *Theorie der Avantgarde* vom organischen, symbolhaften Werk des traditionellen Kunstwerks, für welches die Einheit von Teilen und Ganzem typisch ist, und vom nicht-organischen, avantgardistischen. Schon Worringer hat seinerzeit darauf hingewiesen, daß für verschiedene Zeitalter, z.B. die Gotik, den Barock und die Moderne Dramatik und Dynamik typisch sind, die dem Klassizismus entgentreten, womit eines der Grundprinzipien der klassischen Ästhetik nicht eingehalten wird: der integrale

Charakter. Schließlich hat aber auch schon Goethe die Unfertigkeit und Unvollkommenheit von Kunstwerken als eines der Hauptmerkmale von Kunstwerken seiner eigenen Zeit herausgestrichen.

Zwischen den beiden Weltkriegen befaßte sich W. Benjamin mit diesen Fragen, besonderes Interesse zeigte er für die wesentlich veränderte Rolle der Kunst in seiner Zeit. Neben seiner originellen Kategorie der Aura stellte Benjamin seine These über das Ende der alten auratischen und das Auftreten der postästhetischen Kunst auf. Bürger griff in seiner *Theorie der Avantgarde* einige der Benjaminschen Thesen auf, besonders die These der Kunstallegorie. Nach Benjamin reißt nämlich der allegorische Künstler einzelne Elemente aus der Lebenstotalität und isoliert sie, womit sie jedoch auch ihrer ursprünglichen Funktion beraubt werden. Die Allegorie ist deshalb ihrem Wesen nach Bruchstück und steht als solche im Gegensatz zu den Grundregeln des organischen, auratischen Werks. Das nicht-organische, avantgardistische Werk kann deshalb nicht mehr auf den Grundsätzen des Schönen, Harmonischen usw. beruhen, auch nicht auf dem Prinzip des hermeneutischen Zirkels, wo das Ganze aus seinen Teilen verstanden werden kann und der einzelne Teil wieder aus dem Ganzen. Wenn der traditionelle Künstler noch bemüht war, "das Kunstwerk als lebendes Bild der Totalität herzustellen", ist das Werk des Avantgardisten "nicht mehr als organisches Ganzes gemacht, es ist vielmehr aus Fragmenten montiert. Die avantgardistische Intention der Zerstörung der Institution der Kunst wird deshalb auf paradoxe Weise im Kunstwerk verwirklicht" (Strehovec 1985, 262).

Die Enthüllung des Arbeitsprozesses, der sich als Verfahren seit der Zeit der romantischen Ironie entwickelt hat, die Hervorhebung von technischen Verfahren (Allegorie, Montage) und zugleich das Bestreben, über das Medium der Kunst hinauszutreten, vor allem durch die Vereinigung von funktionell-politischen Aufgaben der avantgardistischen Verfahren mit der bestehenden politischen Struktur sind wesentliche Merkmale des als Bruchstück bezeichneten Werks, durch sie unterscheidet sich das Bruchstück vom traditionellen Werk und vom modernistischen *Artefakt*.

Wie wir gesehen haben, konnte sich die "absolute dichterische Metaphysik" in ihrem "letzten dichterischen Aufschwung" - in der radikalen Avantgarde - "auf dem Niveau der sozial-manifestativen alltäglichen Sachlichkeit" verwirklichen (Kos 1980, 369), ohne dabei eine allgemeine, erfolgreiche geistige Revolution inszenieren zu können; sie verblieb auf dem Niveau des *Sozialkunstwerks* als individueller Bildung. Es ist deshalb verständlich, daß

Dufrène die traditionelle Kunst, mit der das *Sozialkunstwerk* die metaphysischen Grundlagen gemeinsam hat, immer noch mit der Ideologie in Verbindung bringt, die den Menschen vernichtet. Für sie ist nämlich die Marxsche Auffassung der Kunstproduktion bestimmend, die von der tatsächlichen Beherrschung der Naturkräfte, von der freien schöpferischen Phantasie eines absolut freien Subjekts ausgeht.

Die Frage, die uns in Verbindung mit dem Bruchstück bewegt, ist selbstverständlich noch immer die Frage des schöpferischen Vermögens, doch ist sie jetzt nicht mehr mit der absoluten dichterischen Subjektivität verknüpft, sondern mit etwas Neuem, was noch zu benennen sein wird, mit einer Subjektivität, die das Verhältnis von Mensch und Natur, von Subjekt und Objekt, neu zu definieren versucht und das für die Lösung der Fragen, die durch die Marxsche künstlerische Produktion einerseits und das Bruchstück andererseits aufgeworfen werden, von grundlegender Bedeutung ist.

Angesichts der wesentlichen Fragen über die mögliche Art und Weise des "Stoffwechsels" zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Menschen und seinem nicht-organischen Körper, bietet Marx die Lösung an, die dem heutigen Menschen sehr einleuchtet, nämlich, daß der Mensch nur dann überleben wird, wenn er mit der Natur leben wird: "Die Natur ist sein Leib, mit dem er in beständigem Prozeß bleiben muß, um nicht zu sterben" (Marx 1844, 516). Die Weise, wie der Mensch mit der Natur in einem beständigen Prozeß bleiben kann, ist die imaginative Weise ihrer Bewältigung; die Natur ist für den Menschen hier noch die höchste Vollkommenheit, deren Gesetze er nur entdecken, jedoch nicht sich ausdenken oder irgendwie vervollkommen kann. Die alten Griechen kannten keine freie schöpferische Persönlichkeit und keine freie individuelle Phantasie in diesem Sinn, sondern nur eine handwerklich-kunstvolle Art, dem naturgegebenen Material die ewige Form aufzuprägen. Erst Aristoteles begann auf die Phantasie und auf das Schaffensvermögen hinzuweisen, die das zu Ende zu führen hätten, was die Natur nicht fertigzustellen vermochte. In diesem Augenblick konnte die Kunst beginnen, Dinge hervorzubringen, deren Form zuerst in der Seele des Künstlers vorhanden war. Der Kreislauf zwischen dem Menschen und seinem nicht-organischen Körper, zwischen Subjekt und Objekt war damit unterbrochen, der Mensch wurde ein freies schöpferisches Wesen, das aus seiner individuellen Einbildungskraft heraus aus der Idee und nach der Idee schuf. Es kam die Kunstproduktion als solche auf.

Die schöpferische Sphäre selbst, das Gebiet der authentischen Arbeit, wird

jedoch von der Kunstproduktion bis zu dem Augenblick nicht angetastet, als der schöpferische Mensch ohne *Ideen* zu arbeiten imstande ist, solange er nicht als absolute dichterische Subjektivität fungiert, in deren Rahmen die traditionelle Kunst, aber auch das Phänomen des *Sozialkunstwerks* als ihr letztes Unternehmen geblieben ist. Der "zweckmäßige Wille", der in diesem Zusammenhang bei Marx vorkommt, "kommt als Aufmerksamkeit zum Ausdruck, und zwar umso eher als die Arbeit ihrem Inhalt und ihrer Produktionsweise nach den Arbeiter weniger anziehen kann, je weniger sie der Arbeiter als Spiel seiner körperlichen und seelischen Kräfte genießen kann" (Marx 1867, 202).

Ein solches Spiel seiner seelischen und körperlichen Kräfte erreicht der schöpferische Mensch nur dann, "wenn er seine Natur, seine Gliedmaßen betätigt, wenn er so arbeitet, wie die Seidenraupe produziert", wenn er also außerhalb des "zweckmäßigen Willens" und der "zweckmäßigen Aufmerksamkeit" steht, also jeglicher Idee und jedes schöpferischen Grundsatzes. Es dürfte kein Zufall sein, daß Marx das Werk der mittelalterlichen Handwerker als "halbkünstlerisch" bezeichnete, da es "seinen Zweck in sich selbst" hatte und es noch nicht das Ergebnis von "zweckmäßigem Willen" und "Aufmerksamkeit" war.

Sobald jedoch der Mensch der Neuzeit seinen nicht-organischen Körper außer in materieller auch in ideeller Weise umzuformen beginnt, sobald er seine Glieder der individuellen Einbildungskraft und der Herrschaft des absolut schöpferischen Subjekts überläßt, widersetzt er sich diesem Körper, dem eine solche zweifache Überformung fremd ist. Im Fall der "radikalen Avantgarde" begehrt der Körper gegen das Konzept des *Sozialkunstwerks* auf, die Natur kennt ja keinen Unterschied zwischen dem Vorgestellten und dem Verwirklichten, die Natur arbeitet so wie die Biene, Spinne oder der Seidenwurm. Auch Milton arbeitete so wie die Natur. Hier war der Kreis geschlossen.

Die Frage stellt sich nun von selbst, ob es sich auch im Fall des Bruchstücks als montiertem und nichtorganischem Kunstwerk um den Versuch eines geschlossenen Kreises handelt. Der Bruch, der sich als eines der wesentlichen Elemente erwiesen hat, welche das Wort "Avantgarde" in seinem ursprünglichen Sinn noch nicht kannte - er kam erst durch den metaphorischen Gebrauch hinzu - müßte gerade auf der Ebene des Bruchstücks offensichtlich werden und das auf eine Weise, durch die der Kreis in der Subjekt - Objekt-Beziehung wieder geschlossen werden müßte.

Wenn der traditionelle schöpferische Mensch im Rahmen der absolut freien Subjektivität wirkte, die sich alles Materielle dienstbar und untertan machte, dann müßte der schöpferische Mensch der Avantgarde - angesichts des Grundverhältnisses Subjekt - Objekt - diejenige Möglichkeit wählen, die das Material selbst sprechen läßt; sein Beitrag würde nur in der aktiv-passiven Tätigkeit seiner Gliedmaßen sein, im Spiel seiner körperlichen und seelischen Kräfte, ohne die Gegenwart eines "zweckmäßigen Willens", einer "Aufmerksamkeit", ohne jede Idee.

Einen solchen Umsturz, einen solchen Bruch kann allein die sogenannte entleerte Subjektivität bringen, die nur über ihre Gliedmaßen, so wie die Natur, wirkt, innerhalb eines geschlossenen Kreises mit ihrem nicht-organischen Körper, wie die Biene, wie der Seidenwurm. Das avantgardistische Bruchstück als montiertes Werk tritt jetzt als Korrektiv zur absoluten, freien Subjektivität und ihrer produktiven, freien Phantasie in Erscheinung, als Korrektiv zur tatsächlichen Beherrschung der Natur und der Linearisierung der Prozesse zwischen dem Subjekt und dem Objekt. Es ist deshalb verständlich, daß der avantgardistische Künstler nicht mehr im Sinne der absolut freien Subjektivität in der künstlerischen Produktion schaffen kann, er kann nur noch entleerte Subjektivität sein, die kein Monopol über das Schaffensvermögen mehr und also vor allem eine andere Haltung gegenüber dem Verhältnis Subjekt-Objekt hat.

Köhler bezeichnet diesen Versuch der entleerten Subjektivität sehr gelungen als "enthusiastische Hingabe an das Material" (Köhler 173, 81). Adorno spricht einfach von der Absage an die subjektive Einbildungskraft und Bürger unterscheidet im Kapitel, in dem er die Bedeutung des Zufalls für das Entstehen des avantgardistischen Werkes beschreibt, zwischen der unmittelbar und mittelbar zufälligen Produktion. Die erste sieht er in der völligen Spontaneität des action painting und Tachismus, die letztere im avantgardistischen konstruktivistischen Prinzip, wobei er sich wieder auf Adorno beruft, der die Zwölftonmusik als geschlossenes und übersichtliches System definiert hat; doch die "Gesetzlichkeit, in der sie sich erfüllt, ist zugleich eine bloß über das Material verhängte, die es bestimmt, ohne daß dieses Bestimmte selber einem Sinn diene." (Adorno 1972, 63)

Diese Entscheidung Adornos hat ganz bestimmte Folgen für Bürgers nicht-organisches Werk, in dem allegorische Künstler, sein Schöpfer, ausgewählte Fragmente aus der Lebenstotalität sammelt, ihr jedoch dadurch einen neuen Sinn verleiht, der in keinerlei Verbindung zum ursprünglichen Kontext der

Bruchstücke mehr steht. Im nicht-organischen, montierten Werk, im Bruchstück als neues Ganzes befreit, womit eine der wesentlichen Bestimmungen der Aristotelischen Poetik entfällt, nach der im Kunstwerk alles notwendig sein muß, und, was nicht notwendig ist, weggelassen werden kann - und das ohne jeglichen Schaden für das Ganze. In Bretons *Nadja*, in Kosovels *Konsi* u.a. ist deshalb nicht mehr das Ereignis in seiner Besonderheit wichtig, sondern primär das Prinzip der Konstruktion, die die einzelnen Ereignisse untereinander begründet.

Doch diese Tatsache übt auch einen wesentlichen Einfluß auf die Form der Perzeption von avantgardistischen Kunstwerken aus, die nicht mehr durch die Dekodierung des Sinnes des hermeneutischen Zirkels gelesen werden können, sondern auf Grund des Begreifens des Konstruktionsprinzips, das an die Stelle des Sinnes des Ganzen tritt. Die Aufmerksamkeit der Rezipienten gilt deshalb nicht mehr dem durch das Lesen der Teile (Elemente) begriffenen Sinn des Kunstwerks, denn die Teile haben ihre Notwendigkeit eingebüßt, die für ihre Stellung im organischen Kunstwerk konstitutiv gewesen ist; ihre Rolle ist nur noch das Ausfüllen von Lücken im Strukturmuster. (Strehovec 1985, 266)

Das Schaffen der Avantgardisten nähert sich deshalb auf der Ebene des Bruchstücks der *Vernunft der Natur*, was jedoch nach Adorno nur durch das Aufbrechen der ständigen gesellschaftlichen Herrschaft über dieses Schaffen möglich wird, durch die Beachtung der immanenten Gesetze der Natur und des Materials, mit dem der Künstler arbeitet, für die Schließung des Kreises zwischen Natur und Mensch.

Wenn der traditionelle Künstler sein Material vor allem wegen dessen Bedeutungen achtete, stellt dagegen für den Avantgardisten, den Schöpfer des Bruchstücks, das Material in erster Linie ein Element der allegorisch-materiellen Konstruktion dar, wo alle ursprünglichen Bedeutungen einzelner Elemente vernichtet sind. Das Material wird jetzt in seiner immanenten Gesetzmäßigkeit gezeigt, ohne jeden Zusammenhang mit dem "wirklichen" Leben; als Zeichen bezieht es sich nicht mehr auf die Sachlichkeit, es ist nur noch das Bezeichnende eines Bezeichneten, womit es andererseits in einen Rahmen gestellt wird, der jedoch einer mythologischen Grundlage bedürfte. Diese gibt es selbstverständlich nicht! Deshalb spricht Poggioli von einem völligen Mißlingen futuristischer und ähnlicher Versuche. "Das Mißlingen verweist auf die Hypothese, daß die moderne Imagination ihrer Natur nach kraftlos ist, wenn es um das mythische und legendäre Schaffen geht." (Poggioli 1975, 237)

Aus dem Gesagten geht hervor, daß man, um das Avantgarde-Geschehen zur

Gänze und restlos aufzuklären, diese Strömung aufgliedern muß in einen radikalen Teil, der das sogenannte *Sozialkunstwerk* hervorbringt, und einen anderen Teil, der zwar parallel dazu verläuft, der jedoch trotz allem angesichts seines Produktes als ausgearbeiteter Gegenstand vom ersten verschieden ist. Sowohl von den jeweiligen philosophischen Prämissen, als auch von den daraus folgenden Ergebnissen her ist zu unterscheiden zwischen jenem Teil, der durch die "enthusiastische Hingabe an das Material" das Bruchstück akzentuiert, es dabei laufend verringert und reduziert, es sozusagen zugunsten einer zunehmenden Sophistizierung und Szientifizierung zerbröckelt, wobei auch das Produkt ersetzt und damit der Null gleich oder zumindest angenähert wird. Diese Richtung der Avantgarde, hier als "tautologische Avantgarde" bezeichnet, wird von Morawski mit Recht "Nullkunst" genannt. Das bedeutet aber nichts anderes, als daß wir hier, diesmal nur mittelbar und am Ende, wieder bei dem Punkt angelangt sind, den der "radikale" Flügel der Avantgarde hinsichtlich des Erzeugnisses von Anfang an gefordert hatte, als er sich vom Kunstprodukt als traditionellem Kunstwerk völlig abwandte und seine Prinzipien auf die Ebene des *Sozialkunstwerks* verlagerte.

Im ersten Fall handelte es sich um einen Versuch, die absolute dichterische Metaphysik als "Organisationsgrundsatzes des Lebens" (Bürger) zu verwirklichen; im zweiten Fall liegt ein Bruchstück vor, das sich durch die Geschichte der Avantgarde und Neoavantgarde hindurch systematisch dem Nullpunkt nähert und ihn schließlich im Konzeptualismus auch erreicht, wobei all das nur zu einer Revolutionierung des der Kunst immanenten Bereiches führt - was nach Flaker über dessen gesellschaftliche Funktion wieder auf das Leben zurückwirkt.

Diese Linie einer revolutionierten Kunst im Sinn einer zunehmenden "Bereinigung" führt aber in ihrer letzten Konsequenz wieder dahin, wo die radikale Avantgarde schon an ihren Anfängen gestanden hat - was Produkt als auch Ergebnis betrifft; daher auch ihre tautologische Position. Die "radikale Avantgarde" war in diesem Sinn völlig praktisch, sie praktizierte ein ästhetisches Leben in der Form des Dichters als *Sozialkunstwerk*, während die "tautologische" einen Kompromiß darstellte, allmählich ihr Existenzmedium verlor und nur noch im Denken erhalten blieb, wodurch sie zur Beute von Spezialisten wurde. Das konzeptuelle *Werk* ist nur die letzte Konsequenz der Bruchstücke aus der europäischen Avantgarde und ist als solches bereits Nicht-Werk und Nicht-Erzeugnis, was bedeutet, daß es zu einer konsequenten

Vernichtung des Kunstcharakters des Kunstwerks, seines autonomen Status kommt, was das Bruchstück schon in seinen Anfängen in den ersten beiden Jahrzehnten unseres Jahrhunderts unter Beweis stellte.

Bei der "radikalen Avantgarde" handelt es sich also um eine Überwindung der Kunst durch das Leben, eine Funktion der Kunst über sie hinaus, in der "tautologischen" und begleitenden überwindet jedoch die Kunst sich selbst durch die Zerstörung und Zerbröckelung ihrer selbst, wobei die Revolution innerhalb des Kunstbereichs das höchste und bedeutendste Ereignis dieser Tätigkeit darstellt. Calinescu spricht also mit Recht von der europäischen Avantgarde als Extremform der ästhetischen Negation, in der die Kunst zu ihrem eigenen Opfer wird. Angesichts der beschriebenen Ambiguität der Avantgarde muß jedoch unserer Meinung nach zwischen modernistischen Werken wie denen von Joyce, Kafka, Eliot u.a. und solchen unterschieden werden, die das tautologische avantgardistische Bruchstück in seinen dadaistischen, expressionistischen, surrealistischen und anderen Ausführungen darbietet.

Selbstverständlich stellt sich dabei heraus, daß die Avantgarde ganzheitlich verstanden werden muß, daß die soziale Bewegung der Avantgarde nicht von den Bruchstücken zu trennen ist, wenn auch diese erst möglich waren, nachdem die Avantgarde in sich selbst die Umkehr von der absoluten Dichtermetaphysik zur entleerten Subjektivität vollzogen hatte, vom Dichter als *Sozialkunstwerk* zum Bruchstück, vom organischen Kunstwerk zum montierten Werk.

Bibliographie

- Adorno 1972. Theodor Wiesengrund Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/Berlin/Wien.
- Bürger 1974. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt.
- Flaker 1982. Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*. Zagreb.
- Köhler 1973. Ernst Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. München.
- Kos 1980. Janko Kos, *K vprašanju o bistvu avantgarde*. In: *Sodobnost* 3, 4.
- Marx 1844 (1932). Karl Marx, *Zur Kritik der Nationalökonomie. Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. MEGA I,3. Moskva.

- Marx 1867 (1962). Karl Marx, *Das Kapital I*. MEW 23. Berlin.
- Poggioli 1975. Renato Poggioli, *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd.
- Strehovec 1985. Janez Strehovec, *Oblika kot problem*. Ljubljana.
- Tendenzen der Zwanziger Jahre 1977*. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin. Berlin.

DER FILMDIALOG UND SEINE ÜBERSETZUNG

1.0. Die gegenwärtige Interpretation der gesprochenen Sprache als eines selbständigen Systems, das am Rand der Schriftsprache liegt, doch nicht von ihr erfaßt wird, bringt erstere in Gegensatz zur Schriftsprache. Andererseits wird auch die gesprochene Sprache, die den Erfordernissen der schriftsprachlichen Norm entsprechend formuliert ist, der Schriftsprache entgegengesetzt. Daraus ergibt sich, daß Materialien der Umgangssprache wie auch der gesprochenen Sprache schriftlich fixiert werden können, ohne sich auf die Schriftsprache zu beziehen.

1.1. Von diesem Gesichtspunkt der sprachlichen Verschiedenheit unterscheidet sich der Dialog im Drama und im Film wesentlich. Während der Dialog im Schauspiel als *künstlich*, weil auf schriftliche Weise und gemäß den Regeln der Schriftsprache entstanden, angesehen werden kann, muß der Dialog im Film, obwohl in den meisten Fällen ebenfalls schriftlich entworfen, mit der Umgangssprache und der gesprochenen Form der Schriftsprache übereinstimmen, da er nur eine graphische Aufzeichnung ursprünglich mündlicher Texte darstellt. Der Hauptgrund für diesen Unterschied liegt darin, daß die Sprache im Drama im wesentlichen Mittel der Erzählung, d. h. narrativ ist, während die Sprache im Film nur eines von mehreren Mitteln filmischen Erzählens darstellt. Sie gehört wesentlich zum Tonfilm dazu, bestimmt aber nicht dessen Ablauf. So läßt sich sagen, daß das Drama im Grund nur ein Monolog ist, der künstlich auf zwei oder mehrere Personen aufgeteilt wird, daß im Film hingegen ein echter Dialog vorhanden ist. Sogar im Film vorkommende Monologe sind unmittelbar an den Zuschauer gerichtet, mit dem während der Filmdauer ein Kontakt hergestellt werden soll. So können auch sie als Dialog aufgefaßt werden, bei dem einer der Gesprächspartner mit Schweigen antwortet.

1.2. Aus dem erläuterten Sachverhalt ergeben sich völlig unterschiedliche Ansprüche an die Sprache im Film und im Theater; während im Sprechtheater die künstlerische Wirkung vor allem durch die Qualität des Textes bedingt ist, kann diese Anforderung an den Filmdialog nicht gestellt werden. Dort funktioniert die Sprache nur zusammen mit vielen anderen nichtsprachlichen Faktoren

und trägt gemeinsam mit ihnen zur Qualität des Filmkunstwerks bei. Das hat aber auch zur Folge, daß ihre Funktion als die eines Kontaktmittels durch Information des Zuschauers und Einwirkung auf diesen nur im künstlerischen Ganzen des Films gegeben ist, ganz gleich, ob es sich um Umgangssprache oder gesprochene Schriftsprache handelt.

2.0. Eine solche Interpretation der sprachlichen Seite des Filmdialogs stellt jedoch auch Ansprüche an die Übersetzung von einer Sprache in die andere. Die konsequente Berücksichtigung der stilistischen Besonderheiten der Umgangssprache und der gesprochenen Schriftsprache findet auf diesem Gebiet ihre Anwendung und hat hier ihren künstlerischen und praktischen Wert.¹

2.1. Im Zusammenhang mit dem künstlerischen Wert der Filmübersetzung trägt der Einfluß der Umgangssprache und der gesprochenen Schriftsprache zu einer realistischen Gestaltung des mündlichen Dialogs, der sich wesentlich vom schriftlichen unterscheidet, bei. Dieser Tatbestand entspricht der Haupttendenz von wahrheitsgetreuer künstlerischer Umsetzung der Wirklichkeit im Film. Bei der Gestaltung der Figuren besteht das Bestreben, die Distanz zwischen dem Darsteller und der von ihm verkörperten Rolle zu überwinden und nach einer möglichst vollständigen Verschmelzung zwischen dem Schauspieler und dem Filmhelden, der in und aus der ihm vorgegebenen konkreten Situation lebt, zu suchen. Deshalb muß seine Sprache sowohl bei der Synchronisation wie auch bei Verwendung von Untertiteln *klingen*. Diese wiederum müssen maximal authentisch und dokumentarisch wirken.

2.2. In Anbetracht des praktischen Nutzens, den die Berücksichtigung stilistischer Besonderheiten der Umgangssprache und der gesprochenen Schriftsprache bei der Gestaltung von Filmdialogen mit sich bringt, muß vor allem der gesprochene Text sparsam eingesetzt werden. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, daß in beiden Formen sowohl der Satz als auch die mittlere Länge des Wortes im Vergleich zu den schriftlichen Varianten der Sprache wesentlich reduziert sind. Das ist besonders wichtig im Hinblick auf den beschränkten Raum, der für die Übersetzung des Filmtexts zur Verfügung steht (unabhängig davon, ob es sich um Synchronisation oder um Untertitel

¹ Diese Anmerkungen gelten für die Umgangssprache und gesprochene Schriftsprache im Bulgarischen, die einige Freiheiten gestatten, die beispielsweise im Deutschen nicht existieren. Größere Beachtung ist der Übersetzung von Untertiteln gewidmet, da diese Praxis im Bulgarischen verbreiteter ist.

handelt, die aus technischen Gründen - begrenzte Zeilen- und Buchstabenanzahl - noch knappere Formulierungen erfordern).

3.0. Bei der Berücksichtigung stilistischer Eigenheiten von Umgangssprache und gesprochener Schriftsprache in der Übersetzung von Filmdialogen ist das Hauptaugenmerk auf ähnliche grammatikalische Charakteristika zu richten. Das bedeutet, daß im Bereich der Morphologie die relative Häufigkeit einzelner Worte und Wortformen berücksichtigt werden muß, die sich von der Schriftsprache deutlich unterscheiden. Es ist notwendig, die quantitativen Charakteristika der verschiedenen Satzteile in Betracht zu ziehen. So bei einer Übersetzung ins Bulgarische die größere Anzahl von Verben, Pronomina, Konjunktionen und Partikel sowie die wesentlich geringere Zahl von Substantiven und Präpositionen in der Zielsprache. Genau zu berücksichtigen sind auch die zu bevorzugenden Bestandteile, deren Paradigmen (z. B. bei der Wahl der diversen zusammengesetzten und einfachen Temporal- und Konjugationsformen der Verben) sowie die Verbindungen von Satzgliedern mit oder ohne Präposition.

3.1. Besondere Aufmerksamkeit ist jenen wichtigen syntaktischen Besonderheiten der Umgangssprache und gesprochenen Schriftsprache zu schenken, die am stärksten zur Authentizität des sprachlichen Ausdrucks beitragen und durch ihre elliptischen Konstruktionen (aufgrund von unvollständigen oder nicht zu Ende gesprochenen Sätzen) Folgendes bewirken: 1. einen unmittelbaren Kontakt aller am Sprechakt Beteiligten, 2. eine sofortige Beachtung der nichtverbalen Reaktionen des Partners, wie Mimik, Gestik u.a., 3. das Vorhandensein eines Dialogs und 4. die Anpassung an eine bestimmte Situation.

3.2. Aus dem oben Gesagten ergibt sich, daß gerade bei der Übersetzung von Filmdialogen die konkreten Umstände, unter welchen diese verlaufen, beachtet werden müssen, weil ihr Kontext diesen Dialog maßgeblich beeinflusst. Deshalb darf ein Filmdialog nicht nur auf der Grundlage des geschriebenen Textes übersetzt werden, sondern es muß auch die Bildfolge der betreffenden Sequenz einbezogen werden.

3.3. Dabei ist besonders zu berücksichtigen, daß die Knappheit eines der wichtigsten Prinzipien bei der Gestaltung des Dialogs in der Umgangssprache und gesprochenen Schriftsprache ist, wobei alles, was ausgelassen werden kann, auch auszulassen ist. Aus diesem Grund fehlen, wie Untersuchungen ergaben, volle Sätze fast zur Gänze.

3.4. Das beeinträchtigt weniger die Synchronisation von gesprochenen Texten, als die graphische Gestaltung von übersetzten Untertiteln, weil der Eindruck von Unkenntnis der Interpunktionsregeln erweckt wird. Jede Replik beginnt in diesem Fall mit einem Großbuchstaben, als wäre sie ein selbständiger Satz, obwohl es sich dabei nur um einen Satz, der beim schnellen Gespräch zwischen den beiden Partnern aufgeteilt wurde, handelt.

3.5. Im Zusammenhang damit muß auf das unbegründete Bestreben mancher Übersetzer hingewiesen werden, den Text zu redigieren und ihn den Erfordernissen der Schriftsprache durch Hinzufügen ergänzender Teile oder Zusammenziehen zweier oder mehrerer Sätze anzupassen. Dadurch wird der gesprochenen Schrift- oder Umgangssprache ein unangemessenes Tempo aufgezwungen.

3.6. Die Berücksichtigung der syntaktischen Besonderheiten der erwähnten Sprachformen macht auch die Abgrenzung jener Faktoren erforderlich, in denen Gefühle, die im sprachlichen Ausdruck enthalten sind, auf syntaktischer Ebene wiedergegeben werden. Während bei der Synchronisation Möglichkeiten, die die Intonation und die Wortfolge bieten, genutzt werden können, steht bei der Übersetzung von Untertiteln nur die Wortfolge zur Verfügung, um den authentischen Gefühlswert zu erzielen (hier ist von Sprachen wie dem Bulgarischen die Rede, die einen relativ freien Umgang mit der Wortfolge erlauben und so dem Übersetzer verschiedene Möglichkeiten bieten).

4.0. Zieht man die große lexikalische Vielfalt der Umgangssprache - Elemente aus Dialekt, Jargon und Interdialekt - sowie die Spezifik der gesprochenen Schriftsprache bei Intellektuellen in Betracht, so kommt man zu dem Schluß, daß bei der Übersetzung von Filmdialogen nicht immer und konsequent alle Merkmale der Ausgangssprache berücksichtigt werden können. Man gelangt also bei der Übersetzung zu einer gewissen Bedingtheit, einer *Stilisierung* im Zusammenhang mit der *sprachbildenden* Orientierung des filmischen Produkts, aber auch mit dessen Charakter als Kunstwerk. Diese Stilisierung ist teilweise derjenigen in der schöngeistigen Literatur und literarischen Übersetzung ähnlich, obwohl man beim Film größere Freiheiten hat.

4.1. Im Bereich der Lexik ist die Frage des Einflusses beider Sprachformen bei der Filmübersetzung komplizierter. So ist man angesichts eines ausgedehnten Bestands von neutralen oder stilistisch nur schwach gefärbten lexikalischen Einheiten auf wenige einzelne Elemente aus Dialekt oder Jargon angewiesen, die man verwenden kann, um emotionale Wertungen wiederzugeben,

ohne jedoch die Sprache als Ganzes mit *Entlehnungen* dieser Art zu überladen, die die Rezeption erschweren würden. Denn das Streben nach Authentizität der Sprache würde Einbußen erleiden und sich negativ auf Leser (und Zuschauer) auswirken, wenn der Rahmen der üblichen Normen überschritten würde.

5.0. Wie aus dem oben Gesagten ersichtlich ist, geht es hier nicht um den Einfluß der phonetischen Besonderheiten der Umgangssprache (und in geringerem Ausmaß der gesprochenen Schriftsprache) auf Filmdialoge und deren Übersetzung. Diese betreffen primär die sprachliche Realisierung und gehören deshalb nicht zur Aufgabe des Übersetzers. Darüber hinaus treten diese phonetischen Besonderheiten nur bei der Synchronisation des Dialogs in Erscheinung, zum Unterschied von anderen charakteristischen Zügen der gesprochenen Sprache, die in allen Fällen aufscheinen. Sehr selten lassen sich phonetische Besonderheiten auch in der Übersetzung zur Erzielung eines authentischen *Klangs* einsetzen, vor allem dann, wenn sie in auffälliger Weise von einer geltenden Ausspracheregeln abweichen. In solchen Fällen werden diese Wörter in Anführungszeichen gesetzt, um sie für den Leser besonders zu markieren. Aber diese Methode einer graphischen Hervorhebung könnte auch den Eindruck erwecken, daß das betreffende Wort in einem besonderen Sinn gebraucht wird und nicht bloß phonetisch deformiert ist.

6.0. Die hier aufgeworfenen Probleme der Berücksichtigung von stilistischen Besonderheiten der Umgangssprache sowie der gesprochenen Schriftsprache bei der Übersetzung von Filmen (natürlich unterschieden nach der Eigenart konkreter Filmkunstwerke) könnten auf verschiedene Einwände stoßen. An erster Stelle würde man vermutlich entgegennehmen, daß in vielen Filmen, die zu übersetzen sind, der Originaldialog kein authentischer ist, sondern einem *künstlichen* Dialog ähnelt, wie er im Drama üblich ist (Verfilmungen von Schauspielen und von literarischen Werken, in denen dies meist eine wesentliche Schwäche darstellt, bleiben hier ausgeklammert). Es geht hier um die Wahl zwischen wörtlicher oder freier Übersetzung.

6.1. Im Hinblick auf die beiden Möglichkeiten des Übersetzers, den fremdsprachigen Autor dem Leser (und Zuschauer) oder den Leser dem fremdsprachigen Autor näherzubringen, ist meines Erachtens eine solche Alternative zur Erzielung einer künstlerischen Wirkung fehl am Platz. Der Übersetzer ist vielmehr verpflichtet, das Original der Denkweise der Menschen anzunähern, die den Film ansehen, wie auch der Sprache, die sie sprechen und in der sie

ein Kunstwerk wahrnehmen, unabhängig davon, ob sich die Ausgangssprache an die Aussageweise der Zielsprache anpassen läßt. Um den Besonderheiten der Umgangssprache und der gesprochenen Schriftsprache, in die übersetzt wird, völlig gerecht zu werden, wird es daher zu wesentlichen sprachlichen Abweichungen vom Original kommen müssen.

6.2. In Zusammenhang damit ist auch die Frage zu überlegen, wie die Filmübersetzung zu bewerten ist, ob man sie zur Beurteilung der übersetzerischen Qualitäten desjenigen, der die Übersetzung gemacht hat, heranziehen darf. Bei der literarischen Übersetzung muß man sich möglichst an das Original, seinen Text, seine konkreten Einzelelemente - Wörter und Ausdrücke - halten. Bei der Filmübersetzung dagegen steht die Freiheit des Übersetzers an erster Stelle, um eine Authentizität der Umgangssprache und der gesprochenen Schriftsprache zu erzielen. Deshalb darf die Übersetzung eines Filmdialogs bei einer Gesamtbeurteilung nicht in einzelne Wörter und Ausdrücke zerstückelt werden, sondern ist in komplexer Weise als eines der Elemente der ablaufenden Filmsequenz zu betrachten.

7.0. Es ist ein anderes Problem, ob die Anforderungen, die an die Filmübersetzung der beiden erwähnten Sprachformen gestellt werden, auch auf die Sprache des Originaldialogs zutreffen. Leider wird auch dieser ihnen nicht immer gerecht. Sonst hätte es der Übersetzer wesentlich leichter, weil er ja auf der Ebene der wörtlichen Übersetzung bleiben könnte. Bei einer konsequenten Berücksichtigung der Besonderheiten von Umgangssprache und gesprochener Schriftsprache könnte die Übersetzung von Filmdialogen, die ja das Ergebnis einer spezialisierten philologischen Tätigkeit ist, beispielgebend wirken.

BELYJS FILMSTREIFEN

Es ist keineswegs merkwürdig, daß gerade ein Nichtrussist uns auf die filmischen Eigenschaften des Romans *Peterburg* von Andrej Belyj aufmerksam machte. Volker Klotzs Interesse galt ja der "erzählten Stadt" im europäischen Roman und im Vergleich mit anderen Romanen "von Lesage bis Döblin" erschien ihm *Peterburg* "filmisch" (1969: 267-268), noch vor Döblins *Alexanderplatz*. Mit Berufung auf Volker Klotz haben wir einen Abschnitt des mit *Kvadraty, paralelepipedy* betitelten Teils, in dem Belyj die Fahrt Apollon Apollonovičs durch das Stadtzentrum von Petersburg schildert, als eine *Sequenz* analysiert. Es ging ja in dieser Schilderung um die Stadt, die aus der bewegten Kutsche mit des Senators "Augen" gesehen wurde (vgl. Flaker 1976: 470-471), also um einen *Schwenk*.

Die Annäherung Belyjs an das Medium Kino war schon durch seine theoretischen Aussagen vorbestimmt. In seinem Text *Formy iskusstva* (1902) betont er bereits die Bedeutung der Bewegung in der Dichtung, bezeichnet die *vozmožnost' smeny predstavlenij* als ein grundsätzliches Merkmal der Wortkunst und nimmt schließlich die Wirklichkeit nur als Bewegung wahr:

Движение - основная черта действительности. Оно царит над образами. Оно создает эти образы. Они обусловлены движением [...] Существует одно движение. Представление есть моментальная фотография; смена представлений есть ряд таких фотографий, обусловленных началом и концом. (Belyj 1910: 161, 165)

In seinem ästhetischen Diskurs greift Belyj zum Vergleich mit einem technischen Medium - der Photographie, und sieht die Wirklichkeit als ein Aneinanderreihen von Momentaufnahmen, also *schon* als Film, und die Kunst erscheint ihm auch hier "als ein technischer Arbeitsprozeß" (vgl. Deppermann 1982: 99). Daß Belyj schon sehr früh das neue Medium, das noch nicht Kunst geworden war, bemerkte, überrascht also kaum. Sein Artikel *Sinematograf* (1907) verbindet die Kinematographie mit der Stadt (*sinematograf carstvuet v gorode*) und betont die Möglichkeiten des Films, die Gleichzeitigkeit von Geschehen in verschiedenen Teilen der Erde, in weit voneinander entfernten Großstädten, wie Moskau, Paris, New York und Bombay zu schildern.

Im Roman *Peterburg* fehlen uns noch immer auktoriale Hinweise, die es uns erlauben, die stilistischen Merkmale einiger oder mehrerer Fragmente der Stadtschilderung direkt vom Einfluß der Filmsprache abzuleiten. Diese finden sich aber in einem späteren Werk, in dem sich der Autor immer wieder an seinen eigenen Stadroman erinnert, den *Zapiski čudaka* (1922), die ja immer wieder zu Stadtschilderungen zurückkehren. Dieser wenig untersuchte Text (vgl. aber die häufige Berufung darauf bei Holthusen in seinen Überlegungen zu *Peterburg*, Holthusen 1987: 110 ff.) beruht auf der Matrize einer Reisebeschreibung von Dornach und Bern mitten im Krieg über Paris, London und Bergen nach Rußland. Die Reise ist durch die Einberufung des Erzählers in die Armee motiviert, die Reisematrize aber wird durch mehrere *Rückblenden* und Digressionen unterbrochen, welche um Motive einer Frauengestalt (Nelly als Deckname für Asja Turgeneva, vgl. Holthusen: 111) und um Überlegungen zu Rudolf Steiners Lehre angelegt sind. Zu einem der Hauptthemen dieses Textes wird aber die allgemeine Bespitzelung, die schon in der Schweiz beginnt und den verdächtigen Reisenden ständig bis auf russisches Gebiet begleitet, wobei die Spitzel (der erste wird mit S. Holmes verglichen - Belyj 1922: I,22 - Holmes erscheint auch in späteren Texten Belyjs als Symbol der Bespitzelung) wechseln, der Unsinn einer Zeit aber, in der jeder überwacht wird, bestehen bleibt und immer wieder hervorgehoben wird. Hier sei angemerkt, daß die Bespitzelungs- und Verfolgungsmotive ähnlichen Motiven (auch dem Motiv der "Provokation" - vgl. Tager in *Russkaja literatura konca XIX načala XX veka* 1972, 281) im Roman *Peterburg* folgen, aber auch in der Zeit erscheinen, wo Zamjatins Roman *My* mit seinen "Schutzengel"-Gestalten (*angely-chraniteli*) mindestens in Schriftstellerkreisen bekannt war.

Die Motive der Bespitzelung werden zum Hauptthema in der Darstellung der Stadt, in der Conan-Doyles Romane entstanden sind, und gerade hier in London werden sie mit Motiven der Kinematographie verbunden. In dieser Großstadt erscheint der verdächtige Erzähler als eine flache, zweidimensionale Figur und die einzelnen Menschen werden mit einem Filmstreifen verglichen, den die völlig anonymen Polizeagenten gründlich untersuchen. Auf einer Serie von möglichen Beschuldigungen des von der schweizerisch-elsässischen Grenze kommenden verdächtigen Dichters folgt das Motiv seiner "Ekranisierung":

И я был расплющен казалось - тело мое не имеет уже подобающих измерений; одно из них вдавлено, два других остались, но что из того коли я внепространственно переселился в плоскость и неприлично прогуливаюсь на сероватом экране, смущаясь и выдавая себя перед ними огромного синевою провалившихся глаз.
Мы - картина кинематографической ленты, которую так

внимательно изучают *они*, остановись она, – и застыну навеки в испуганной деланной позе[...] (Belyj 1922: II,29)

Das Stadtbild Londons erscheint auch vor dem Leser, als ob es "ekraniert" wäre (vgl. die Kapitel *London, Fantasmagorija, Londonskaja nedelja*), und es ist vom Motiv des Filmstreifens gerahmt; das wiederholt sich bei der Abfahrt des Schiffes von Newcastle nach Norwegen (im Kapitel *Na severnom more*). Mit dem ebenso vom Film entlehnten Verfahren der *erstarrten Bewegung* – des *Bildstopps*, jetzt aber in einer erweiterten Variante:

Так я был расплющен.

Тела не имеют уже подходящих измерений; одно из них вдавлено: Лондон расплющил и превратил в тонкий, в темный прослойк материи, – в листик; а листик стал тенью.

Я тень: неприлично гуляю на сером экране; безостановочной, *кинематографической лентой* движения передаются какому-то миру – иному, не нашему.

Мы – *лента экрана* которую изучают они; им даны все возможности властно пересечь пляску волн и ныряющий пароход среди них, *это все* образовано быстрым движением *кинематографической ленты*; остановись она, – и застынет навеки покинутый гребень волны, перелетающий через борт парохода; и застынет навеки упавшая низко корма парохода Гакона VII-го в "безпузырчатость" грохота. –

Und hier bedient sich Belyj einer graphischen Hervorhebung des *Bildstopps*:

– Я –

– покачнувшись в неестественно-деланной позе, одной рукой схватясь за корму, а другой – за измятую шляпу с отбитыми ветром полями, останусь навеки –

останови *они* ленту!

– болезненным клоуном!

Und dann wiederholt sich das filmische Verfahren, das durch Mack Sennets Streifen (vgl. *Keystone Cops* mit den Polizisten!) und auch die damaligen, vom Stadtbild Londons untrennbaren Chaplin-Filme weltbekannt wurde, und es erscheint das in diesen Fällen übliche Clownantlitz:

Лента течет еще: *кинематографические моменты* несут меня в трюм, где в кают-компании, ухватившись за кресло я делаю вид, что вкушаю я кушанье

– Я –

– покачнувшись, в неестественно-деланной позе, одной рукой схватясь за стол, а другой за тарелку, где плещется суп, – я останусь пред вами навеки –

– останови *они* ленту! –

– болезненным клоуном! (II, 58–59)

Der Weg zum Filmstreifen führte in diesem Kapitel über die Verwandlung in einen zweidimensionalen Schatten (*listik stal ten'ju*); dieses Motiv der

Verwandlung können wir schon im Text von *Peterburg* finden: der Senator sieht ja aus seiner Bewegung *tekuščie siluěty* (Belyj 1981: 25), und im auktorialen Kommentar sind es die Petersburger Straßen, die "*obladajut nesommennejšim svojstvom: prevraščajut v teni prochožich*" (36). Über diese Eigenschaft verfügt auch die britische Großstadt.

Es ist kaum ein Zufall, daß auch in Majakovskijs Poem *Pro éto*, dessen Entstehung mit dem Ende des Jahres datiert ist, da Belyj seine *Zapiski čudaka* veröffentlichte (1922), der Verfasser zu einer verbalen Realisierung des *Bildstopps* greift, als bei ihm "die Referenten aller Konferenzen in einer Bewegung erstarren und sie nicht beenden können" (Majakovskij 1957: 144), während er sich auch bei einem anderen (Pariser) Motiv auf einen "Grauen Filmschatten" beruft (173).

Eine bewußte Anlehnung Belyjs an die Poetik des Films finden wir schließlich auch in seinen Memoiren. Im Band *Meždu dvuch revoljucij* (1934), der die Zeit zwischen 1905 und 1911 umfaßt, und der "auch einen Schlüssel zu *Peterburg* enthält" (so Cezar' Vol'pe im Vorwort zu Belyj 1934: V) geschieht dies wieder in Verbindung mit der Großstadt, diesmal mit Paris. Hier knüpft die Vorstellung von der Kinematographie an den Begriff *mel'kanie* an, welcher schon im Jahr 1912 in einem Text Belyjs als ein Grundbegriff seiner Poetik auftauchte, die er mit einem Widerspruch von *mel'kanie predmetov* (in der Realität) und *mel'kanie bezdnoj* (mit mystischer Bedeutung, vgl. *O mistike*, Belyj 1912: 47) begründet. So fängt schon das Memoirenfragment *Ja - v pensiončike* in gleicher Weise an:

Как на экране мелькнуло мне множество лиц; как во мраке огромного неосвещенного зала сидел я; китайские тени метались мне издали [...] (Belyj 1934: 143)

Dann werden die Namen der in Paris getroffenen Persönlichkeiten aufgezählt, darunter auch Minskij, Merežkovskij, Bal'mont, Benua, Filosofov und Zuloaga bis zum Agenten des russischen Geheimdienstes Manaševič-Manujlov, der "*s ékrana otpljasyval val's*" (144). Derselbe *spodvižnik policii* (171) taucht dann im Fragment mit dem Titel *Na ékrane (Manaševič-Manjulov, Gumilev, Minskij, Aleksandr Benua)* wieder auf, wo wir schon im ersten Satz den Begriff des chinesischen Schattenspiels (*kitajskie teni*, 169) finden. In diesem Fragment ist mit dem "Bildschirm" das kompositorische Verfahren begründet: die genannten Persönlichkeiten tauchen im Fragment in verschiedenen abgeordneten *Schnitten* auf, ohne irgendeine Beziehung zueinander zu haben, und manchmal wird ihr Erscheinen auch mit dem Begriff *mel'kanie* unterstrichen, oder sie erscheinen auch als "Silhouetten" (vgl. zu Benua, 178-179). Der Name

Gumilevs wird aber nur im Titel erwähnt, um später (im Fragment *Bolezn'*) als eine schwarze Silhouette (*černyj vošel siluét*) ganz kurz aufzutauchen – um abgewiesen zu werden (Gumilev war ja inzwischen erschossen worden!).

Das Fragment endet auch dem Titel entsprechend mit einem Abschnitt, der mit dem "Erlöschen" des "Bildschirms" beginnt:

Я погашу экран, потому что нерв жизни моей в это время –
не встреча с людьми, а анализ себя и стремление высвободить
свое "я" из-под штампа, наложенного на меня обстоянием [...]
(180)

Und diesen Abschnitt beschließt die Erwähnung eines Besuchs in einem Pariser Kino:

Опять улизнул; и случайно попавши в "кино", слушал
вальсы плаксивые, видел с экрана, как пес человека спасал.

Человека, пожалуй, спасут на экране и люди: –
Меня бы спасли?

Но для этого надо попасть на экран?

(181-182)

In einer Fußnote zu diesem Fragment beruft sich Belyj auf seine in der Rubrik *Na perevale* der Zeitschrift *Vesy* 1907 erschienenen Artikel, in denen er über seine Gespräche mit de Gourmont, René Ghil und Paul Faure kurz berichtet und zu dieser Schlußfolgerung kommt: "*Simvolizm nevozmožen, kak uzkaja školočka*" (181). Wir wissen ja schon, daß in dieser Rubrik der Zeitschrift *Vesy* (7, 1907) Belyj seinen Artikel *Sinematograf* veröffentlichte (vgl. Deppermanns Literaturverzeichnis, 245). Hat also das Interesse für den Film und für das "Filmische" in seiner Prosa eben nach diesem "zufälligen" Besuch eines Pariser Kinos begonnen? Und war es auch ein Gespräch mit Rémy de Gourmont, dem französischen Kritiker, dessen Zitat zur Bewertung des Films im Zeichen der Simultaneität aus dem Jahr 1907 schon Nilson (1980: 126) in einen engen Zusammenhang mit dem genannten Kino-Artikel Belyjs gebracht hat (ohne die persönliche Annäherung des Franzosen und des Russen zu berücksichtigen), das Belyj auch zum "Filmstreifen" als einer Möglichkeit zumindest für die Darstellung der Großstadt hingezogen hat?

In seinem Memoirenband verläßt Belyj die Poetik des "Filmstreifens", sobald er zum Thema seiner Moskauer Bekanntschaften und seiner Moskauer Tätigkeit zurückkehrt, aber der letzte Absatz, in dem sich der Autor an die Reise durch Österreich nach Italien erinnert, ist wieder von der Dynamik und der raschen Abfolge der aus dem Zug gesehenen Landschaften beherrscht. Wieder läßt sich hier eine "Sequenz" in ihre Bestandteile gliedern:

это было в высоковерхих штирийских горах с оснеженными
венцами,

мимо которых вьются меж ущелий, пронесил наш экспресс, на
какой-то станцийке я,
выскочив из вагона,
закинул голову кверху,
впиваясь глазами в гребнистый зигзаг;
в душе всыхнуло:
- Горы, горы, я вас не знал; но я вас узнаю! (406)

Der ekstatische Aufruf, an die Symbolik des Gebirges als Ort der Begegnung von Erde und Himmel gerichtet, bleibt aber noch immer dem mythopoetischen Zug im Schaffen Belyjs treu.

Literaturverzeichnis

- Belyj Andrej. 1910. *Simvolizm*. Nachdruck München 1989. Fink.
1912. *O mistike. Trudy i dni*. 1914, 2.
1934. *Meždu dvuch revoljucij*. Leningrad. Izdatel'stvo pisatelej.
1981. *Peterburg*. Moskva. Nauka.
- Deppermann Maria. 1982. *Andrej Belyjs Theorie des Schöpferischen Bewußtseins*. München: Sagner.
- Flaker Aleksandar, 1976. "Roman o revolucionarnom gradu".
Umjetnost riječi XX, 4, 467-484.
- Holthusen Johannes, 1987. *Ausgewählte slawistische Abhandlungen*. München: Trofenik.
- Klotz Volker, 1969. *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Fink
- Nilsson Nils Åke, 1980. "Avant-garde Poetry and Cinema". In: *Voz'mi na radost'. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier*. Amsterdam. Slavic Seminar, 125-138.
- Russkaja literatura konca XIX - načala XX v. 1908-1917*. 1972.
Moskva: Nauka.

ULRICH MÜLLER (Salzburg)

MODERNE GRAL-QUESTEN: VOM NACHLEBEN DES 'EPISCHEN MYTHOS' DER SINNSUCHENDEN REISE

Fragmentarische Beobachtungen und Bemerkungen zu einigen modernen Dramen und Romanen sowie zu Science Fiction-Filmen von Stanley Kubrick und Andrej Tarkovskij

Vorbemerkung: Die folgenden Beobachtungen und Bemerkungen beziehen sich auf ein Thema, wo sich - lieber Herr Mayer - unsere beiden Fachgebiete und auch Interessen berühren. Mangels genügender sprachlicher Kompetenz mußte ich mich bei meiner 'Queste' quer durch Literaturen und Filme auch auf Übersetzungen bzw. Synchronisationen verlassen - hier rechne ich für das Russische mit Ihrer Nachsicht.¹ Ich lege Ihnen diese von der mittelalterlichen Literatur Europas ausgehenden Überlegungen, die nicht mehr sein können als Fragmente zu einem faszinierenden Thema, mit den besten Wünschen auf Ihren Geburtstagstisch.

I Sciene Fiction und Religion:

Hinsichtlich der Suche nach dem Sinn des Lebens, nach den sog. 'letzten Dingen', waren es lange Zeit die Mythen und Religionen, denen man allgemein die kompetentesten Versuche einer Antwort zutraute. Im Verlaufe jener Entwicklung, die Max Weber die 'Entzauberung der Welt' nannte, begannen Philosophie und Wissenschaft hier zuerst als Konkurrenten aufzutreten. Seit einiger Zeit ist jedoch eine Re-Mythisierung festzustellen: Science Fiction und Fantasy haben in deutlicher Weise eine zunehmende religiöse Funktion erhalten, d.h. sie wurden von den Rezipienten/innen als zunehmend tauglich betrachtet, Antworten auf jene Fragen zu geben, welche Religion und moderne Wissenschaften offenbar nicht mehr zufriedenstellend beantworten können. Unter anderem haben Dietrich Haubold und Alexander Keul auf diese Entwicklung aufmerksam gemacht.

Optisch deutlich wird die Verbindung von Science Fiction und religionsähnlicher Verknüpfung im Vorspann eines entsprechenden Filmklassikers, nämlich dem 1. Teil der *Star-Wars*-Trilogie (USA 1986): In Bild und Sprache (und

die entsprechende 'Ton-Art' des amerikanischen Originals wird in der deutschen Synchronisation durchaus beibehalten) wird hier transzendente Bedeutung, ja geradezu Heilsbotschaft suggeriert. Ein extremes Indiz in dieser Hinsicht ist die Biographie von Ron Hubbard (1911-1986), der seine Karriere als Science Fiction-Autor begann und schließlich für seine Anhänger zu einer Messias-ähnlichen, religiösen Führer-Figur wurde; er ist mit der von ihm erfundenen 'Scientology' hinsichtlich Anspruch und Methoden in vielem vergleichbar mit anderen (erfolgreichen) Begründern von 'Jugend-Sekten' in der Moderne (vgl. Russel Miller 1987).

II 'Epische Mythen':

Eine wichtige Rolle spielen in dem hier angesprochenen Zusammenhang die sog. 'epischen Mythen': damit meine ich allgemein bekannte Geschichten, die zum Allgemeingut einer kulturellen, sozialen oder politischen Gruppe gehören und die als kennzeichnend für diese angesehen werden. Dabei genügt es, wenn die wichtigsten Personen und Grundstrukturen der Handlung bekannt sind. Um ein Beispiel zu geben: Die Kernelemente des epischen Mythos von *Tristan und Isolde* sind: die Namen der beiden Hauptfiguren, also Tristan und Isolde, dazuhin die Handlungselemente 'Liebestrank' und 'Liebestod'.

Ich möchte behaupten, daß alle Völker und Sprachgruppen solche gemeinsame 'epische Mythen' haben, die Anteil an ihrer Identitätsbildung haben -und zwar bis heute. Sich mit diesen 'epischen Mythen' zu beschäftigen, bedeutet also nicht nur, sich mit einer längst vergangenen Zeit auseinanderzusetzen. Im Sinne einer Archäologie des modernen Bewußtseins heißt dies auch, sich mit heute noch relevanten mentalen und ideologischen Strukturen zu beschäftigen. Die Beschäftigung mit der Vorgeschichte unseres Denkens ist also eine Beschäftigung mit der Gegenwart und wohl auch der möglichen Zukunft.

Einige Beispiele für solche 'epische Mythen' sind: in der griechischen Antike die Geschichte um Troja, um das Geschlecht der Atriden, um den Zug der Argonauten; auf dem indischen Subkontinent und in der gesamten hinduistischen Welt die im *Mahabharata* und *Ramayana* erzählten Geschichten; in Japan - neben der Figur des Prinzen Genji - bestimmte Figuren und Ereignisse der Samurai-Zeit; in den heutigen USA die Helden und Ereignisse um den sog. 'Wilden Westen'; im europäischen Mittelalter die übernationalen epischen Mythen von Artus und den Rittern seiner Tafelrunde, vom Gral und der Suche

nach ihm, von Tristan und Isolde, von Karl dem Großen und seinen Paladinen; ferner die 'nationalen' Mythen von Roland, vom Cid, von Siegfried und den Nibelungen sowie von den Fahrten der Nordmänner, d.h. der Wikinger.

Es ist wohl kein Zufall, daß die meisten dieser 'epischen Mythen' von Krieg, Kampf und Eroberung handeln, von Landgewinnung und Landnahme. Betrachtet man die historischen Wurzeln dieser epischen Mythen, so stammen sie fast alle aus dem sog. 'Heroic Age' der jeweiligen sozialen Gruppe. Dies gilt ebenso für das *Mahabharata* wie für die antiken epischen Mythen, diejenigen des Mittelalters und auch diejenigen um den Wilden Westen: sie allen entstammen Zeiten von Völkerwanderungen und Eroberungen. Und alle von mir aufgezählten epischen Mythen entstammen überdies nicht nur mehr oder minder feudal strukturierten Gesellschaften, sondern auch solchen Gesellschaften, in denen Krieg und Kämpfertum eine zentrale Rolle spielten, d.h. solchen, die nach dem Prinzip der Männerherrschaft, des Patriarchats organisiert waren.

III Der epische Mythos von König Artus und dem Gral:

Auch das mittelalterliche Europa war feudal, kriegerisch und patriarchalisch strukturiert. Seine stärkste Klammer war wahrscheinlich der gemeinsame Glaube und die damit verbundene Fixierung auf das römische Papsttum. Von grundlegender Wichtigkeit waren auch einige übernationale 'epische Mythen'. Einer davon war derjenige Mythos, der sich durch folgende Personennamen und Begriffe definiert: Artus, Ritter der Tafelrunde, Gral, Gralsuche.

Die dunklen historischen Wurzeln des Artus-Mythos liegen ganz offenkundig in der Zeit der Völkerwanderung, als die Germanen die britischen Inseln bedrohten und teilweise besetzten. Ideologisch bedeutsam wurde er nach der normannischen Eroberung der Inseln, und zwar während der Regierungszeit des Plantagenet Heinrich II. (1154-1189) und dessen Gattin Eleonore. Beide förderten offenbar diesen keltisch-britischen Mythos als einen eigenen Gründungsmythos, der in Konkurrenz zu den dynastischen Entstehungslegenden anderer Herrscherhäuser Europas stand. Ende des 12. Jahrhunderts formte daraus der Nordfranzose Chrétien de Troyes - ein Protegé von Marie von der Champagne, der Tochter von Eleonore aus ihrer ersten, später annullierten Ehe mit dem französischen König - einen Standesmythos: er diente zur ideologischen Legitimation des neuen weltlichen Führungsstandes, nämlich des feu-

dalen Adels in allen seinen Abstufungen; dessen moralische Werte, dessen Wünsche und auch Ängste wurden dort dargestellt.

Chrétien war es auch, der die Geschichte des geheimnisvollen Grals mit derjenigen der Artus-Gesellschaft verbunden hat, wenn er auch seinen *Perceval*-Roman, in dem er dieses vornahm, aus uns unbekanntem Gründen nicht fertiggestellt hat. Sehr bald wurde Chrétiens 'graal' (so die übliche Schreibung im Altfranzösischen) mit einer anderen 'Graal'-Erzählung kombiniert, nämlich der weltlichen Reliquienlegende von der Schale des letzten Abendmahles, die Robert de Boron etwa zur gleichen Zeit - nach welchen Quellen auch immer - aufgeschrieben hatte. Diese Verbindung, also die Verchristlichung der Geschichte von Perceval und seiner Gralssuche, war eine folgenschwere Tat: Es entstand daraus derjenige epische Mythos der europäischen Geschichte, der bis heute am häufigsten erzählt worden ist, in mehr oder minder getreuer Nacherzählung, in Umdichtungen, in Fortsetzungen und völliger Neugestaltung.

Die Bewährungsfahrt des einsamen ausreitenden Artus-Ritters, (also die 'Aventiure'), des weiteren die Suche (die 'Queste') des zumeist gleichfalls einsam ausreitenden Artus-Ritters wurden zu den wichtigsten Handlungselementen der mittelalterlichen Epik Europas. Der für die Schwachen und für die Verfolgten kämpfende 'chevalier errant', der auf einer geheimnisvollen Burg, in einer fernen und anderen Welt, eine geheimnisvolle Erlösungsaufgabe vollbringen muß und dadurch Macht und Gewalt erlangt, wurde zu einer Zentralfigur jener Zeit: Nicht in der Alltagsrealität, sondern als Wunschbild in einer Fantasy-Welt des Mittelalters, nicht kanonisiert von der Kirche, aber dennoch von einer großen Gewalt über die Phantasie der Menschen. Der Artus- und Gralsritter war die dominierende Ausprägung jenes 'Monomythos', welchen John Campbell als *The Heroe with a Thousand Faces* (1949) bezeichnet und beschrieben hat.

In allen wichtigen Sprachen des lateinisch-katholischen Europa wurden diese Geschichten nacherzählt und nachgeahmt, und zwar in solchem Maße, daß schließlich ein spanischer Dichter namens Cervantes die immer größere Realitätsferne dieser Geschichten massiv angriff, mit der Figur des Ritters Don Quixote (Druck: 1605/1615). Als die Welt und die Geschichte des Mittelalters allmählich in Vergessenheit gerieten, blieben wichtige Elemente des Artus-Mythos in Märchen und volkstümlichen Erzählungen lebendig, bis dann in der europäischen Romantik und mit dem Aufkommen des europäischen Nationalismus und Imperialismus die alten Geschichten des Mittelalters wiederentdeckt und neu belebt wurden, und zwar mit ganz unterschiedlichen Absichten: zur Recht-

fertigung der eigenen Größe, aus Sehnsucht nach verlorener Größe, als Suche nach der historischen Identität.

Von den mittelalterlichen Versionen des Artus- und Grals-Mythos wurden im Französischen, Deutschen und Englischen damals die Werke Chrétiens, des Wolfram von Eschenbach und des Thomas Malory wieder entdeckt und neu belebt, mit jeweils spezifischen nationalen Ausprägungen. Alfred Lord Tennyson (1809–1892) und Richard Wagner (1813–1883) schufen neue Interpretationen der alten Stoffe, und sie beeinflussten und veränderten damit deren Rezeption in stärkster Weise. Eine bis heute nicht endende Flut von Neugestaltungen folgte, in allen denkbaren Medien: Buch, Musik, Film, Fernsehen, Comics und seit einiger Zeit auch als Computer-Spiel.

Der Artus- und Grals-Mythos erwies sich in geradezu ungeahnter Weise verwendbar für die unterschiedlichsten Zwecke. Hierfür nur einige Beispiele: In der britischen Literatur wurde vor allem die die Funktion des Königs Artus als einstiger und künftiger Friedensfürst betont, und in dieser Form wurde er auch in die Neue Welt exportiert; John F. Kennedy wurde und wird immer wieder als der wiedergekommene Herrscher von Camelot verherrlicht. Aber der sagenhafte König konnte nicht nur der Herrscherlegitimation dienen, sondern seine angebliche 'Heile Welt' wurde von Ökologen, Kulturkritikern und dann vor allem vom modernen Feminismus als Utopie entdeckt und propagiert. In irritierender Zwiespältigkeit erscheint er in Tankred Dorsts *Merlin* 1981; Mitarbeit: Ursula Ehler), dem bedeutendsten westdeutschen Drama der frühen Achtzigerjahre: nämlich sowohl als utopischer Friedensfürst als auch als Symbol für die Nutzlosigkeit alles menschlichen Strebens, und so steht am Ende dieses gewaltigen Welttheaters sowohl das 'Prinzip Hoffnung' als auch der hoffnungslose Untergang der Welt - zur gefälligen Auswahl durch das lesende oder zuschauende Publikum.

Im deutschen Sprachraum hat man ansonsten, unter dem massiven Einfluß der Umdeutung durch Richard Wagner, insbesondere den Gral-Teil des Mythos rezipiert und verarbeitet. Man könnte sagen, im deutschen Kulturraum rezipiert man den Artus-Mythos ohne König Artus. Der Gralssucher Parsifal (so lautet die Namensform bei Richard Wagner 1882) wurde hier als Symbol des Menschen überhaupt interpretiert, der sich auf der Suche nach seiner eigentlichen Bestimmung befindet, und er konkurrierte in dieser Eigenschaft durchaus immer wieder mit dem anderen großen 'Sucher' der deutschen Ideologie und Literatur, nämlich Dr. Heinrich Faust. Parsifal und der Gral spielten in dieser Hinsicht auch eine wichtige Rolle in der Anthroposophie von Rudolf

Steiner und der analytischen Psychologie von C.G. Jung, eine Tatsache, die von der zünftigen Mediävistik mehr oder minder ignoriert wurde und wird.²

IV 'Aventiure' im Wilden Westen/ 'Queste' und Science fiction:

Der mittelalterliche Ritter, der sich auf Aventiure und/oder Queste befindet, erscheint im 20. Jahrhundert in mehr oder minder verwandelter Gestalt immer dort wieder, wo es um Suche und Befreiungstaten geht. In verschiedenen Untersuchungen, insbesondere von Martin M. Winkler (1988), wurde gezeigt, daß er als Archetyp hinter dem klassischen Wildwest-Helden steht - besonders eindrucksvoll etwa in dem weißen 'Ritter' *Shane* im gleichnamigen Film von George Stevens (1953). Dasselbe gilt aber - cum grano salis - für verschiedene der klassischen Detektive und vor allem für die Helden der modernen Abenteuer-, Fantasy- und Science Fiction-Geschichten. George Lucas und John Boorman haben ausdrücklich festgestellt, daß hinter ihren jeweiligen Helden in *Star Wars* (I-III: 1976-1983) und *The Emerald Forest* (1985) der Aventiure-Ritter des Artus-Mythos bzw. der Queste-Ritter Perceval steht. Und schon die Titelgebung des neuesten und vielgelobten *Batman*-Comics von Frank Miller (1986), der dann 1989 Vorlage für einen der erfolgreichsten Filme aller Zeiten wurde, zeigt diesen Zusammenhang eindeutig: *The Dark Knight Returns*.

Ganz genau in diesen Kontext gehört auch der Kriegs- oder Anti-Kriegsfilm *Apocalypse Now* von 1979 (auch wenn er auf einer literarischen Vorlage von Joseph Conrad (*The Heart of Darkness*, 1902) beruht): Der Regisseur Francis Coppola hat dies überdeutlich gezeigt, wenn er in der vietnamesischen Urwaldfestung von Colonel Kurtz die hier einschlägigen Bücher als unübersehbares Bild-Zitat zeigt, nämlich von James Frazer (*The Golden Bough*, 1890) und Jessie Weston (*From Ritual to Romance*, 1920).

Der US-Film betont insgesamt eher die aggressiven Typen der modernen Queste-Ritter, bis hin zu Conan und Rambo. Ich wage es kaum zu sagen, tue es aber doch: Vermutlich gehört die sich hier manifestierende Aggressivität der Selbstbewährung, der Suche, der Erlösung und der Machtgewinnung zu denjenigen mentalen Besonderheiten, die unter anderem der Grund für dasjenige sind, was die Soziologen als 'Western Dominance' bezeichnen. Wesentliche Wurzeln dafür würden also demnach im europäischen Mittelalter zu suchen sein, d.h. die Gründe dafür liegen möglicherweise nicht nur in den sonst

angeführten agrar-ökonomischen Neuerungen sowie der vielzitierten 'protestantischen Arbeitsethik' (Max Weber).

V Gral-Queste 1989: Perestrojka, Hermetik - und Indiana Jones:

Im Jahre 1989 sind drei Neuformungen der Geschichte vom Gral an die Öffentlichkeit getreten, die die ungebrochene Faszination dieses epischen Mythos und seine scheinbar fast unbegrenzte Verwandlungs- und Applikationsfähigkeit eindrucksvoll unter Beweis stellen, und zwar auf die unterschiedlichste Weise:

Beispiel 1: Nach längeren Schwierigkeiten wird im März/April 1989 schließlich am Staatsschauspiel in Dresden ein Stück des DDR-Autors Christoph Hein uraufgeführt, dessen hintergründige Sprengkraft dort sofort, von der westlichen Kulturkritik allerdings erst mit beträchtlicher Verzögerung realisiert wird: *Die Ritter der Tafelrunde*. In dem dreiaktigen Konversations-Stück wird vorgeführt, wie die altgewordenen Artus-Ritter, mit sich und der Welt zerfallen, um ihren wackelig gewordenen 'Runden Tisch' sitzen. Die Suche nach dem Gral erwies sich als Chimäre: Parzival ist am Artus-Hof zum Editor einer kritischen Zeitschrift geworden, Gawan bleibt auf seiner Reise in 'Merveille', also im Wunderland, Lancelot kehrt im wahrsten Sinne sprachlos und desillusioniert von seiner Grals-Queste zurück, der Artus-Sohn Mordret plant den Aufstand gegen die Alten, und König Artus muß zwei seiner Ritter hart zur Ordnung rufen, die mit Gewalt gegen Jugend und Unruhe vorgehen wollen. Diese Gralsgeschichte thematisiert Fragen der Machtpolitik und des Generationsgegensatzes, die dort deutlich angelegt sind und schon mehrfach in der Rezeption - etwa auch bei Tankred Dorst/Ursula Ehler (*Merlin* 1981) - aufgegriffen wurden. Doch im Frühjahr 1989 hatte die von Hein vorgeführte Altherren-Runde in der Artus-Burg unmittelbare politische Bedeutung für das DDR-Publikum; und wie scharfsinnig und hellsichtig die sarkastische Analyse des Autors war, der sich - nach seinen eigenen Worten - des Mythos bedienen mußte, um etwas zu sagen, was er damals anders noch nicht sagen durfte, das zeigen dann die Ereignisse der folgenden Monate in der DDR.³

Heins Stück thematisiert die Notwendigkeit, ja Unvermeidlichkeit von Perestrojka in der DDR, und seine Uraufführungsgeschichte zeigt, daß diese unter den Künstlern, am Theater schon früh begonnen hatte - das Dresdner Staats-

schauspiel war, ebenso wie die Leipziger Kulturszene, nicht zufällig ein zentraler Ort in dieser Hinsicht.

Beispiel 2: Fast zur gleichen Zeit wurde in der Bundesrepublik Deutschland der neueste dramatische Text von Peter Handke publiziert, der im Januar 1990 am Wiener Burgtheater seine Uraufführung erlebt hat. *Das Spiel vom Fragen, oder: Die Reise zum sonoren Land*, Frankfurt 1989): Eine Gruppe von Reisenden, unter ihnen ein Mann namens Parzival, befindet sich auf der Reise ans Ende der Welt, auf der Suche nach den richtigen Fragen – ob sie auch Antworten erhalten, das bleibt im Dunkel. Das politische Reizwort 'Perestrojka' kommt auch hier einmal ganz beiläufig vor (S. 51), doch Handkes Absichten sind nicht politisch (im engeren Sinne): Er verwendet den Mythos vom Grals-sucher Parzival, um seiner Handlung mythische Tiefe, um ihr bedeutungs-schweren Hintergrund und hintergründige Bedeutung zu geben; der Mythos bringt die Hermetik des Stückes sozusagen ins Bild.

Beispiel 3: Während mit Hein und Handke zwei deutschsprachige Dichter dramatische Parzival/Gral-Texte mit hohem literarischem Anspruch schrieben,⁴ griff der auf Film-Erfolge geradezu abonnierte Steven Spielberg in den USA zum Gral-Stoff, um ihn für einen modernen Abenteuer-Film zu verwenden: *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989). Der zu den erfolgreichsten Produktionen des Jahres gehörende Film, der auf gekonnte, durchaus ironische Weise alle Klischees der Gattung aufgreift und verarbeitet, zeigt einen modernen Wettlauf nach dem 'Heiligen Gral', und zwar zwischen Dr. Indy Jones und seinem Vater einerseits, sowie den in gattungstypischer Art gekennzeichneten Nazi-Schurken andererseits (die sich unter anderem nahe Salzburg, auf einer Burg, einen mächtigen Stützpunkt geschaffen haben). Der Gral garantiert – durchaus im mittelalterlichen Sinn – ewiges Leben und unbegrenzte Macht, doch können sich seine Eroberer nur wenige, allerdings entscheidende Momente seines Besitzes erfreuen: dann verschwindet er wieder in der Erde.⁵

In sehr viel tiefgründigerer Weise liegt das Motiv der Sinnsuche, die Queste nach einem gralsähnlichen Gegenstand oder Objekt, in dem der Sinn des Lebens verborgen liegt und der geheimnisvolle Kräfte verspricht, zwei Science Fiction-Filmen zugrunde, die von zwei der führenden Film-Regisseure unserer Zeit stammen und die beide zu unbestrittenen Klassikern des sf-Genres, ja der bisherigen Filmgeschichte zählen: Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (GB 1965–1968) sowie *Stal'ker* von Andrej Tarkovskij (SU 1980). Auf sie möchte ich im folgenden genauer eingehen.

VI 2001: A Space Odyssey for the Holy Grail? / *Stal'ker*: Ein Mann auf Grals- Queste?

Sowohl Kubricks Film als auch derjenige von Tarkovskij gehen auf eine literarische Vorlage zurück, verändern diese aber mehr oder minder. Im Falle des amerikanischen Films war es die Short-Story *The Sentinel* des sf-Klassikers Arthur C. Clarke (1950; deutsch: *Der kosmische Wächter*): In einem stationenreichen Weg haben der Regisseur Stanley Kubrick⁶ und der Buch-Autor Arthur C. Clarke⁷ die kurze Geschichte, die vom Fund einer geheimnisvollen, sozusagen das Mysterium der menschlichen Geschichte enthaltenden Maschinen-Pyramide ('a machine....the shining pyramide') auf dem Mond berichtet, beträchtlich erweitert und verändert. Clarke und andere haben die komplizierten Arbeitsgänge und Stationen nachgezeichnet, und Clarke hat später an den Fäden seiner Geschichte und des Films weitergestrickt⁸ und schrieb bisher⁹ zwei Fortsetzungs-Romane dazu: sie zollen jenem vor allem in den Gattungen Science Fiction und Fantasy feststellbaren Gesetz bzw. Geschäftsprinzip der Serien-Produktion ihren Tribut, stellen qualitativ aber einen stetigen und unaufhaltsamen Abstieg dar¹⁰.

Kubricks Film, so wie er schlußendlich ausgefallen ist¹¹, handelt von der Raumfahrt der Astronauten Poole und Bowman zum Planeten Jupiter; sie sollen zusammen mit dem Mega-Computer HAL¹² und drei in Kühlkammern eingeschläferten Wissenschaftlern das Geheimnis eines auf dem Mond entdeckten Monolithen erforschen, dessen Lösung auch eine Klärung über Herkunft und Ziel der Menschheitsgeschichte verspricht; Bowman erreicht als einziger das Ziel: er wird von dem Monolithen durch das sog. 'Sternentor' in eine offenkundig andere Welt 'eingesaugt', findet eine rasch alternde Person, die sich als er selbst erweist, erblickt den Monolithen und wird schließlich vom Greis zu einem leuchtenden Astral-Fötus verwandelt, der die Welt umkreist.

Es ist hier weder der Ort, um auf die vielerlei Innovationen dieses in jeder Hinsicht erstaunlichen und wegweisenden Filmes einzugehen, der zu einem Markstein der Filmgeschichte geworden ist, noch um nachzuzeichnen, wieviele und welche Transformationen der Plot und der Film im Laufe der Entstehung durchgemacht haben. Wichtig ist aber, daß Kubrick nachhaltig darauf bestanden hat, die erzählte Geschichte so weit wie möglich im Unbestimmten zu lassen und zu verrätseln. Im Gegensatz zu den Intentionen von Clarke und dessen¹ Büchern gibt der Film zu den gezeigten Bildern keine Erklärungen und Kommentare, wozu auch der starke Verzicht auf Dialoge und Sprache paßt: Nur

40 Minuten des 141 Minuten langen Films enthalten Sprache, und zwar 'fast ausschließlich emotionslose, lakonische Leerformeln' (Nelson 1986, S. 11), die fast keine Informationen zum Sinn der Handlung vermitteln. Die Konzeption des Schlusses veränderte sich im Laufe der Dreharbeiten gleichfalls immer mehr in diese Richtung. Das Publikum ist aufgerufen, sich Geschehen und Symbolik des Films selbst zu interpretieren, und dementsprechend viel ist darüber spekuliert und geschrieben worden. Mit Sicherheit kann man - nach meiner Einschätzung - nur etwa das Folgende feststellen: Die Handlung des Films, die mit der Erschaffung der Welt beginnt und offensichtlich von der Suche nach deren Rätsel erzählt, gibt keine wirkliche Antwort, sondern sie scheint anzudeuten, daß Anfang und Ende, Alter und Jugend, Tod und Wiedergeburt in geheimnisvoller Weise verbunden und aufeinander bezogen sind.

Die Suche des Menschen Bowman ist die hindernisreiche Queste eines Jedermann in einer zukünftigen Welt (im Jahre 2001), die zu jenem geheimnisvollen Gegenstand gelangen will, der Aufklärung über die ersten und letzten Dinge verspricht - insofern handelt es sich bei dieser Sinn-Suche deutlich um religiöse Thematik. Doch der Film, d.h. sein Regisseur geben auf die religiöse Sinn-Frage nur eine rätselhafte Antwort, deren suggestiver Bilderkraft man sich aber kaum entziehen kann. Es erscheinen ganze Serien von mythischen Bildern, welche Vorstellungen von Transformation, vom Übergang in eine andere Welt und in eine andere Existenz, von Tod und Wiedergeburt provozieren. Die 'Odyssee' des Filmes ist also gefährliche 'Irrfahrt' und 'Heimkehr' (beides kann der Titel ja bedeuten), d.h. hier sind die folgenden Erzähl-Schemata kombiniert: die Gral-Queste (= Suche nach dem heilbringenden Gegenstand), die Jenseits-Reise (= Übertritt 'ins Land, aus welchem niemand wiederkehrt') und der ewige Kreislauf von Anfang/Ende/Neubeginn etc. Es ist sicherlich nicht falsch, wenn man vermutet, daß - bewußt oder unbewußt - als ein zentrales mythisches Modell hinter der Film-Handlung jener europäische Mythos stand, der das Thema 'Sinn-Suche' wohl am eindrucksvollsten und nachhaltigsten thematisiert hat, d.h. der epische Mythos vom Gral und der Suche nach ihm.

Hinsichtlich der erzählten Geschichte und seiner philosophisch-religiösen Aussage kann man Kubricks Meisterwerk mit einem anderen herausragenden sf-Film vergleichen, und zwar mit dem nach Stanisław Lems gleichnamigem Roman (1968) gedrehten Film *Soljaris* (deutsch: *Solaris*) des russischen Regisseurs Andrej Tarkovskij (SU 1972).¹³ Mit ganz unterschiedlichen Film-techniken handeln beide Filme von einer Weltraum-Suche, einer Queste, und

das jeweilige Ende ist durchaus vergleichbar: 'In beiden Filmen tritt am Ende Bewegungslosigkeit ein, führt die große Reise ins Universum gleichermaßen zum vollkommenen Stillstand' (Hans-Joachim Neumann 1989, S. 5)¹⁴. So sehr der Vergleich dieser beiden Filme über Such-Reisen in den Weltraum nahe liegt, so sehr scheint es mir aber angebracht, in diesem Zusammenhang auf einen anderen Film Tarkovskijs zu verweisen, der fast noch intensiver und eindringlicher eine Suche thematisiert, nämlich *Stal'ker* (SU 1980; deutsch: *Der Stalker*).

Vorlage für Tarkovskijs Film war die 'Utopische Erzählung': *Picknick am Wegesrand* der Gebrüder Arkadij und Boris Strugackij (1972). Stanisław Lem, in dem als Anhang zur deutschen Übersetzung abgedruckten Nachwort, rechnet diese Erzählung - völlig zu Recht - zu den bedeutendsten Science Fiction-Romanen überhaupt. Erzählt wird dort die gefährliche Reise dreier Männer, die unter Führung eines darauf spezialisierten 'Schatzsuchers', von der (amerikanischen ?) Stadt Harmont aus, in eine militärisch-industrielle Sperrzone eindringen, und zwar auf der Suche nach Gegenständen, welche Außerirdische angeblich vor langer Zeit dort zurückgelassen haben, absichtslos wie nach einem 'Picknick am Wegesrand'. Das Buch, und in noch sehr viel stärkerem Maße der Film, handeln von dieser 'Suche'.

Auf die theologische Bedeutung und auf die unübersehbare mythische Tiefenstruktur des Buches weist Stanisław Lem in dem erwähnten Nachwort ausdrücklich hin: 'Die Märchenhaftigkeit ist unschwer zu erkennen: Die Helden müssen, nach einem begehrten Schatz strebend, unterwegs verschiedene gefährliche und schreckliche Hindernisse überwinden, wie ein tapferer Ritter, der dem Wasser des Lebens oder einem Zauberring nachstrebt' (S. 212). Im Buch wird das Ziel der Queste in der 'Zone' gezeigt und benannt: es ist eine goldene Kugel - in ihr erfüllt sich die Suche, die offensichtlich das Ende der Suchenden bedeutet, das aber höchste Erfüllung zu sein scheint. Die letzten Gedanken des Schatzsuchers Roderic sind eine Erinnerung an die letzten Worte seines bei der Begegnung mit dem sog. 'Fleischwolf' zerrissenen Gefährten, des Burschen Arthur: 'Glück für alle, umsonst, niemand soll erniedrigt von hier fortgehn!' Damit endet der Roman, und Leser/Leserin muß sich das Ende der Suche und von Rodric selbst ausmalen.

Der 'Held' von Tarkovskijs Film ist von Beruf 'Stalker' (von engl. 'to stalk')¹⁵, nämlich ein professioneller Führer in das verbotene Gelände und dessen Schätze. Fast der gesamte Film, der anfangs in schwarz-weiß gedreht ist und nach ca. 40 Minuten in fahle, düstere Farben wechselt, handelt von

der gefährlichen Reise der drei Männer, und zwar unter Verzicht auf jedwede sf-typische Technik (angeblich – was mir aber wie eine späte 'Legende' erscheint – aus rein technischen Gründen: Arkadij Strugackij erzählte 1981 seiner Interviewerin Suzanne Plog-Bontemps, 'zwei Drittel des Streifens [seien] durch ein technisches Versagen vernichtet worden' und sie hätten anschließend beschlossen, etwas 'völlig Neues', 'einen phantastischen Film ohne jegliche phantastische Elemente zu machen' [S. 77]). Stattdessen bezeichnen Höhlen, Wasser, quälende Langsamkeit und Leere das Gefährliche und Unheimliche der geheimnisvollen Zone, in der man außer Wracks und Trümmern nichts von Menschen Gemachtes zu sehen bekommt. Die Unterschiede zur Vorlage sind vielfältig: Über die Entstehung der geheimnisvollen 'Zone' wird so gut wie nichts ausgesagt (Meteoriten ?), und das Ziel der 'Suche' ist kein Gegenstand, sondern das sog. 'Zimmer', in welchem angeblich auch die geheimsten Wünsche erfüllt werden. Anders als im Buch endet die Suche nicht mit irgendeinem Erfolg, sondern die Suchenden schrecken im letzten Moment zurück: alle drei Männer kehren – entgegen einer anderslautenden Feststellung des Stalkers zu Beginn des Films (und auch anders als im Buch) – in ihre Heimat zurück. Ein fast ebenso geheimnisvolles Bild wie bei Kubrick bildet das Ende: Die infolge von Einwirkungen der 'Zone' seit ihrer Geburt gelähmte Tochter des Stalker zeigt, am Beispiel von Wassergläsern auf einem Tisch, kinetische Fähigkeiten, d.h. etwas Unerhörtes ereignet sich.

Unter den zahlreichen Filmen, denen das Thema der 'Suche' als Thema zugrunde liegt, sind *2001* und *Stal'ker* sicherlich die eindrucksvollsten: Mit ganz gegensätzlichen Mitteln thematisieren sie die Sinnsuche nach den letzten Existenzgeheimnissen, beidesmal zusammenhängend mit Jenseitigem, mit etwas, was das Irdische 'transzendiert' (Tarkovskij 1985, S. 223-225). Die Suche nach dem geheimnisvoll Anderem, nach dem möglicherweise Außerirdischen, nach dem Gegenstand und Raum aus bzw. in einer anderen, einer jenseitigen Welt ist beidesmal auch die Suche nach Gott, d.h. es geht um Religiöses. Allerdings geben die beiden Filme, im Gegensatz zu ihren jeweiligen literarischen Vorlagen bzw. Fortsetzungen, hinsichtlich der schließlichen Ziele der Suche keine oder keine eindeutige Antwort – am Schluß stehen jeweils rätselhafte Bilder und Szenen, die sich das Publikum selbst entschlüsseln muß. Insofern – und nicht nur hinsichtlich ihrer jeweils einzigartigen künstlerischen Qualität – sind beide Filme in hintergründiger Weise miteinander verwandt.

VII Ausblick: Das Thema der 'Such-Reise' bei Naguib Mahfouz und Čingiz Ajtmatov:

Das Thema der 'sinnsuchenden Reise', das im mittelalterlichen Europa im epischen Mythos der Gral-Suche seine prägnante Veranschaulichung gefunden hat, findet sich nicht nur im europäisch-amerikanischen Kulturraum und im Bereich der christlichen Glaubensrichtungen. Es handelt sich hierbei wahrscheinlich eher um ein 'Episches Universale', um einen strukturellen Archetyp. Hierfür abschließend zwei Beispiele, die zu meinen eindruckvollsten Lese-Erlebnissen, und zwar nicht nur in dieser Hinsicht gehören:

Ein wichtiges Thema ist die 'Suche' auch im Roman-Werk des Naguib Mahfouz, des völlig im islamischen Glauben und der ägyptisch-arabischen Kultur verwurzelten 'Thomas Mann von Ägypten'.¹⁶ Speziell in seinen späteren Romanen erscheint es immer wieder, am ausdrücklichsten in *al-Tariq* (1964), wo dies bereits im (arabischen) Titel formuliert wird, nämlich: *Der Weg* (die 1987 erschienene englische Übersetzung heißt - ganz entsprechend: *The Search*). Der 'Held' des Romanes, ein junger Mann namens Saber aus der Halbwelt von Alexandria, sucht mit immer größerer Hartnäckigkeit seinen ihm unbekanntem Vater, und er endet schließlich in der Todeszelle - hinsichtlich seiner Suche zwar erfolglos, aber immer noch voll Hoffnung. Daß es sich hierbei um eine religiöse Suche nach Gott handelt, wird vom Autor in vielfältiger und nicht zu übersehender Weise deutlich gemacht.

Obwohl sich der Autor selbst als Atheist bezeichnet¹⁷, findet sich auch bei dem Kirgisen Čingiz Ajtmatov (geb. 1928)¹⁸ eine eindrucksvolle religiöse Such-Reise, und zwar in: *I dol'se veka dlitsja den'*, 1981: deutsche Übersetzung von Charlotte Kossuth: *Der Tag zieht den Jahrhundertweg bzw. Ein Tag länger als ein Leben*).¹⁹ Zwei 'Suchen' sind in dem Roman, der in der mittelasiatischen Steppe spielt, ineinander verwoben: Die Reise des Leichenzuges für den alten Kazangap, angeführt von dem Bahnarbeiter Schneesturm-Edigej; sowie die Weltraum-Fahrt des sowjetisch-amerikanischen Raumschiffes 'Parität'. Beide Such-Reisen sind räumlich miteinander verknüpft: denn der Stammesfriedhof Ana-Bejit, ein Ort mit tief in den Mythos reichender Vergangenheit (wo Kazangap begraben werden soll), liegt mitten im Sperrgebiet des sowjetischen Kosmodroms, d.h. dort treffen sich Mythos, Gegenwart und Zukunfts-Technik. Beiden 'Suchen' ist der Erfolg versagt: Die Entdeckung der 'Parität'-Reise, die sozusagen in die Zukunft führt, nämlich eine friedliche und damit vorbildlich-richtungsweisende außerirdische Existenz auf dem Planet 'Waldesbrust', wird

von den beiden politischen Führungen nicht akzeptiert, sondern geleugnet und militärisch 'isoliert';²⁰ und die Reise des Leichenzuges in die mythische Vergangenheit des Stammes endet mit der überstürzten Flucht aller Beteiligten, verursacht durch das geradezu kosmische Gewitter der Raketenstarts im Kosmodrom, die einen Schutzgürtel um die Erde legen, um damit alle Kontaktmöglichkeiten mit den Außerirdischen zu verhindern.

Alle hier vorgeführten modernen Questen, in Drama, Roman und Film, kommen - im Gegensatz zum epischen Mythos des Mittelalters von der Grals-Queste - nicht zum Ziel und zum Erfolg. Sie enden mit einem Rätsel, mit Mißerfolg, möglicherweise (aber nicht eindeutig) mit Tod und Katastrophen. Und es ist sicherlich kein Zufall, daß viele der angeführten Werke dies mit den Mitteln der Science Fiction zeigen, denn sie 'verkünden' ja alle eine Art religiöse Erkenntnis: Nämlich daß Gott entweder tot oder unauffindbar ist, daß Menschen sich aber dennoch unverdrossen auf Such-Reisen nach Herkunft, Bedeutung und Zukunft ihrer Existenz befinden.

EXKURS:

Zur Literatur der Kirgisen (von Margit Bräuer/Berlin):

Mit Louis Aragons enthusiastischem Lob für *Džamilja* (1958) als der 'schönsten Liebesgeschichte der Welt' wurde das künstlerisch interessierte Publikum mit einer bis dahin so gut wie unbekanntem Literatur konfrontiert: der kirgisischen, und ihrem - bisher wohl einzigen - auch über die Landesgrenze hinaus berühmt gewordenen Repräsentanten Čingiz Ajtmatov.

Die Kirgisen (von turksprachig *kyr* 'Wüste, Feld' und *gizmäk* 'nomadisieren' abgeleitet), ein bereits 830 historisch bezeugtes Turkvolk, das in den mittelasiatischen Steppen nomadisierte und erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts sesshaft wurde, siedeln heute im Hochgebirgsland des fast siebenhunderttausend Meter erreichenden Tienschan und des Alaj und werden im Norden von Kasachstan, im Westen von Usbekistan, im Südwesten von Tadschikistan, im Südosten und Osten von China und im Nordosten von der Russi-

schen Föderativen Sowjetrepublik begrenzt. Seit 1924 ist Kirgisien Autonomes Gebiet und seit 1936 Sowjetrepublik mit der Hauptstadt Frunze.

Unter den mehr als siebzig Nationalliteraturen, die es heute auf dem Territorium der Sowjetunion gibt, gehört die kirgisische - ebenso wie die kasachische, tartarische, kalmykische, mordwinische, balakirische, kabardinische oder die Literatur der Mari - zu den jungen Literaturen: erst 1924 erhielt das kirgisische Volk eine eigene Schriftsprache - es erschien die erste kirgisische Zeitung *Ėrkin-Too (Freie Berge)*, und darin das Gedicht *Die Epoche des Oktober* von Aaly Tokombaev (geb. 1904), das als erstes schriftliches Werk der sowjet-kirgisischen Literatur gilt, die sich vor allem unter dem Einfluß der russischen bald in allen Genren zu entwickeln begann und eine Reihe von Epikern, Lyrikern und Dramatikern hervorbrachte. Zu nennen wären Mukaj Ėlebaev, Tugel'bij Sydykbekov, Aaly Tokombaev, Džoomart Bokonbaev, Toktobolot Abdumomunov, Džusup Turusbekov, Alykul Osmonov, Sujunbij Ėraliev u.a.

Doch bereits lange vor der Entstehung einer schriftlichen Literatur besaß das Hirtenvolk der Kirgisen eine jahrhundertealte traditionsreiche mündliche Poesie. Neben Märchen und Sprichwörtern gehören vor allem die Heldenepen - als berühmtestes das *Manas*-Epos - und die lyrische Dichtung zu den bleibenden Leistungen kirgisischen Volksschaffens. Die Lieder - Arbeitslieder (*Op-maida*), Klagelieder (*Košoki*) und didaktische Gedichte (*Terme*), in denen sich die Weisheit des Volkes widerspiegelt - ebenso wie die Epen wurden durch Volkssänger, die Akynen, von Generation zu Generation weitergetragen.

Für Mediävisten und die vergleichende Literaturwissenschaft ist es sicherlich von bestehendem Interesse, daß die kirgisische mündliche Volksdichtung noch heute lebendig ist und daß bis heute Sängerkämpfe und 'Sängerkriege' in altüberlieferter Weise durchgeführt werden, die nicht nur die traditionellen Inhalte und Formen lebendig erhalten, sondern auch die aktualisierende und improvisierende Gestaltungskunst der 'oral composition' in lebendiger Praxis beobachtbar machen.

Mit der beginnenden Verschriftlichung ist in der kirgisischen Literatur ein Zustand erreicht, wie er vergleichsweise die feudalklassische deutsche Literatur um 1200 prägte, als sich jahrhundertlanges mündliches Volksschaffen allmählich und partiell in schriftliche und damit individualisierte Literatur umsetzte. So nahmen die beiden Begründer der kirgisischen Sowjetliteratur, Toktogul Satylganov (1864-1933) und vor allem Togolok Moldo (1869-1942), noch eine Zwischenstellung zwischen Volkssänger und Schriftsteller ein. Aber auch die zeitgenössische kirgisische Sowjetliteratur ist bis hin zu den Werken ihres

bedeutendsten und individuellsten Repräsentanten Čingiz Ajtmatov durch die Mythen, Sagenstoffe, Denk- und Sichtweisen des über Jahrhunderte hinweg mündlich tradierten Schaffens der Volkssänger geprägt, eine Erfahrung, wie sie auch für andere junge Zweige der Sowjetliteratur charakteristisch ist.

Bibliographie

Aitmatow, Tschingis. *Der Tag zieht den Jahrhundertweg*. Roman. Aus dem Russischen von Charlotte Kossuth. Berlin/DDR 1981/82; davon westdeutsche Ausgabe unter dem Titel: *Ein Tag länger als ein Leben*. München 1981, Taschenbuch: Frankfurt 1983 u.ö. (= Fischer-Taschenbuch 5374) – russisches Original: *I dol'se veka dlitsja den'*. Verlag Kyrgyzstan: Frunze 1981.

Clarke, Arthur C. *2001: A Space Odyssey*. With an Epilogue: *After 2001*. Based on a Screenplay by Stanley Kubrick and Arthur C. Clarke. New York 1968 u.ö.

Clarke, Arthur C. *2010: odyssey two*. New York 1982 u.ö.

Clarke, Arthur C. *2061: odyssey three*. New York 1988.

Clarke, Arthur C./Hyams, Peter. *The Odyssey File*. [An exclusive look at the making of 2010]. New York 1984.

Clarke, Arthur C. *The Lost Worlds of 2001*. With a New Introduction by Foster Hirsch. Boston 1979 (deutsch: München 1983).

Dorst, Tankred (Mitarbeit: Ursula Ehler). *Merlin oder Das wüste Land*. Frankfurt 1981 u.ö.

Dorst, Tankred (Mitarbeit: Ursula Ehler). *Der nackte Mann*. Frankfurt 1986 (= insel taschenbuch 857).

Handke, Peter. *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*. Frankfurt 1989.

Hein, Christoph. *Die Ritter der Tafelrunde*. Unverkäufliches, vervielfältigtes Manuskript, Henschelverlag, Berlin/DDR (1988 oder 1989). Publiziert in: *Sinn und Form* 41 (1989), Heft 4, S. 786-829); *Theater heute* 1989/7, S. 27-35; als separates Buch im Luchterhand Literaturverlag, Frankfurt 1989.

Hein, Christoph. *Drachenblut*. Novelle. Darmstadt-Neuwied 1983 u.ö. (Original-Titel: *Der fremde Freund*. Berlin/DDR-Weimar 1982.

Lem, Stanislaw. *Solaris*. Deutsch von Irmtraud Zimmermann-Göllheim. Düsseldorf 1972, Taschenbuch: München 1983 u.ö. (= dtv 10717) – Polnisches Original: *Solaris*. Kraków 1968.

Mahfouz, Naguib. *Al-Tariq*. (1964); englische Übersetzung von Mohamed Islam und Magdi Wahba: *The Search*. Cairo 1987.

Strugatzki, Arkadi und Boris. *Picknick am Wegesrand*. Utopische Erzählung. (Deutsch von Aljona Möckel). Mit einem Nachwort von Stanislaw Lem. Ber-

lin/DDR 1976, Taschenbuch: Frankfurt 1981 u.ö. (= suhrkamp taschenbuch 670)
- russisches Original: Leningrad 1972 (in der Zeitschrift *Avrora*)

Tarkovskij, Andrej. *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Aus dem Russischen von Hans-Joachim Schlegel. Berlin-Frankfurt-Wien 1984.

Agel, Jerome (Ed.). *The Making of Kubrick's '2001'*. New York 1970.

Ash, Brian (Ed.). *The Visual Encyclopedia of Science Fiction*. London-New York 1977.

Blank, Walter. "Schuld im 'Nackten Mann' - Hoffnung wider alle Erwartung? Zu Tankred Dorsts 'Parzival'- Geschichte." In: *Euphorion* 83 (1989), S. 160-179.

Böhme, Hartmut. "Ruinen - Landschaften. Naturgeschichte und Ästhetik der Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij." In: *Konkursbuch* 14 (1985), S.117-157.

Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.). *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt 1983 (= edition suhrkamp 1144).

Bold, Alf (Hrsg.). *Materialien zu den Filmen von Andrej Tarkowskij*. Berlin 1982, 4. Auflage 1986.

Dumont, J.-P./Monod, J. *Le foetus astral. Essai d'analyse structurale d'un mythe cinématographique*. [Christian Bourgois] 1970.

Eliade, Mircea. *Mythos und Wirklichkeit*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt 1988 - französisches Original: *Aspects du mythe*. Paris 1963.

Erfen-Hänsch, Irene. "Die Wiederkehr des Mythos im Gewand des High Tech. 'Star Wars': Chiffren des Mittelalterlichen." In: Rüdiger Krohn (Hrsg.). *Forum. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption*. I. Göppingen 1986 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 360), S. 299-318.

Fischer, Robert. "Stalker." In: *Just* 1981, S. 222-224.

Geduld, Carolyn. *Filmguide to '2001: A Space Odyssey'*. Bloomington-London 1973 (= Indiana University Press Filmguide Series).

Gelmis, Joseph. *The Film Director as Superstar*. Garden City, N.Y. 1970.

Gianetti, Louis. *Understanding Movies*. 3rd edition. Englewood Cliffs/N.J. 1982.

Giesen, Rolf. *Lexikon des phantastischen Films. Horror-Science Fiction-Fantasy*. 2 Bde, Frankfurt-Berlin-Wien (= Ullstein-Buch 36508/9).

Grosse, Siegfried/Rautenberg, Ursula. *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung. Eine Bibliographie ihrer Übersetzungen und Bearbeitungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1989.

- Günther-Hilscher, Karla. "Gottsuche und christliche Ethik. Zur Bedeutung Dostojewskijs für Aitmatow und die sowjetische Gegenwartsliteratur." In: *Olaf Schwenke* 1989, S. 65-75.
- Halliwell, Leslie. *Halliwell's Filmgoer's Companion*. 8th edition. London-Toronto-Sydney-New York 1984.
- Haubold, Dietrich. "Welt hinter der Wirklichkeit. Die Literatur der Fantasy." In: *Evangelische Kommentare* 17 (1984), S. 251-253.
- Hellmann, Christian. *Der Science Fiction Film*. München 1983 (= Heyne-Buch 54).
- Just, Lothar, zusammen mit Uwe Wilk und Otto Kuhn (Hrsg.). *Das Filmjahr '81/82*. München 1981.
- Kasack, Wolfgang (Hrsg.). *Science-Fiction in Osteuropa. Beiträge zur russischen, polnischen und tschechischen phantastischen Literatur*. Berlin 1984 (= Osteuropaforschung 14).
- Kasack, Wolfgang. "Ajmatovs erster Versuch im Bereich der Phantastik." In: *Wolfgang Kasack* 1984, S. 61-69.
- Katz, Ephraim. *The International Film Encyclopedia*. London 1980 u.ö.
- Keul, Alexander. "Die Zukunft von gestern. Science Fiction, Psychologie und Religion." In: *Communicatio Socialis. Zeitschrift für Publizistik in Kirche und Welt* 19 (1986), S. 33-46.
- Klein, Hans Peter. *Zukunft zwischen Traum und Mythos: Science Fiction. Zur Wirkungsästhetik, Sozialpsychologie und Didaktik eines literarischen Massenphänomens*. Stuttgart 1976.
- Knight, Gareth. *The Secret Tradition in Arthurian Legend. The Archetypal Themes, Images and Characters of the Arthurian Cycle and their Place in the Western Magical Tradition*. Wellinborough 1983.
- Korte, Helmut/Faulstich, Werner (Hrsg.). *Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg*. Frankfurt 1987 (= Fischer Taschenbuch 4476).
- Kraml, Willibald/Werner, Elisabeth. "Computer-Aventiure." In: *Mittelalter-Rezeption III*. S. 609-629.
- Krohn, Rüdiger. "'Die Geschichte widerlegt die Utopie?': Zur Aktualität von Tankred Dorsts Bühnenspektakel 'Merlin oder Das wüste Land'." In: *Euphorion* 78 (1984), S. 160-179.
- Kugler, Hartmut. "Europäische Kultur und Dritte Welt. Das unbewältigte Erbe der 'Western Dominance' als Problem der Mittelalterforschung." In: Bernd Thum (Hrsg.). *Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder*. München 1985 (= Publikationen der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik 2), S. 27-30.
- Kugler, Hartmut. "Die mittelalterliche Dichtung und der Prozeß der europäischen Ausbreitung über die Erde. Bemerkungen zur vergleichenden Zivilisa-

- tionsanalyse." In: Peter Wapnewski (Hrsg.). *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*. Stuttgart 1986, S. 234-244.
- Kühnel, Jürgen. "Tankred Dorsts 'Merlin', oder : Die 'Postmoderne' auf dem Theater." In: Hans Holländer/Christian W. Thomsen (Hrsg.). *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektiven*. Köln 1987, S. 299-310.
- Lacy, Norris J. (Ed.) (with Associate Editors Geoffrey Ashe, Sandra Ness Ihle, Marianne E. Kalinke, Raymond H. Thompson). *The Arthurian Encyclopedia*. New York-London 1986.
- Lacy, Norris J./Geoffrey Ashe. *The Arthurian Handbook*. New York-London 1988.
- Lehmann, Hans-Thies. "Die Raumfabrik - Mythos im Kino und im Kinomythos." In: *Karl Heinz Bohrer* 1983, S. 572-609.
- Lexikon des Internationalen Films*. Redaktion: Klaus Brüne. Hrsg. vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V. und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. 10 Bände, Reinbek 1987 (= rororo 6322).
- Mautner, Josef. *Das zerbrechliche Leben erzählen... . Erzählende Literatur und Theologie des Erzählens*. Diss. (masch.) Salzburg 1990 (soll demnächst im Druck erscheinen).
- McDonald, William C./Ulrich Müller. "Tristan in Deep-Structure: Raja Rao's 'The Serpent and the Rope' (1960), A Paradigmatic Case of Intercultural Relations." In: *Tristania* XII, 1-2 (1986-1987), S. 44-47.
- Mertens, Volker/Müller, Ulrich. *Epische Stoffe des Mittelalters*. Stuttgart 1984 (= Kröners Taschenausgabe 483): Dort Beiträge zum Artus- und Gral-Stoff sowie zur modernen Rezeption.
- Miller, Martin/Sprich, Robert. *The Appeals of 'Star Wars': An Archetypal and Psychoanalytic View* [Manuskript; für dessen Überlassung danke ich Albert M. Reh].
- Miller, Russell. *Bare-Faced Messiah. The True Story of L. Ron Hubbard*. New York 1987.
- Mittelalter-Rezeption III: Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: 'Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen.'* Hrsg. von Jürgen Kühnel u.a., Göppingen 1988. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 479).
- Müller, Ulrich. "Parzival und Parsifal. Vom Roman Wolframs von Eschenbach und vom Musikdrama Richard Wagners." In: Peter K. Stein u.a. (Hrsg.): *Sprache - Text - Geschichte....* Göppingen 1980 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 304), S. 479-502.
- Müller, Ulrich. "Parzival 1980 - auf der Bühne, im Fernsehen und im Film." In: Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller, Ulrich Müller (Hrsg.): *Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions...*, Göppingen 1982 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 358), S. 623-640.

Müller, Ulrich. "'Mythen-Ökonomie' im Kulturenvergleich: Die ideologische Bedeutung epischer Mythen des Mittelalters in der Gegenwart." In: Bernd Thum (Hrsg.). *Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder*. München 1985 (= Publikationen der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik 2), S. 237-247.

Müller, Ulrich. "'Our Man in Camelot'. Mittelalter-Rezeption in der Literatur, aufgezeigt an Artus-Romanen der Jahre 1970-1983. Mit einem Verzeichnis zur Internationalen Artus-Rezeption 1970-1985." In: Rüdiger Krohn (Hrsg.). *Forum. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption I*. Göppingen 1986 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 360), S. 3-32 (Nachtrag bis 1988 dazu in: Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller, Ulrich Müller (Hrsg.): *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: 'Mittelalter, Massenmedien, neue Mythen'*. Göppingen 1988 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 479), S. 717-720.

Müller, Ulrich. "'Suchet, so werdet ihr finden': Die Queste als episches Universale in Literatur, Film, Pop - und im Computer. Beobachtungen, Spekulationen und Fantasien über ein vorgegebenes Thema." In: Wolfram Buddecke/Jörg Hienger (Hrsg.). *Phantastik in Literatur und Film*. Ein internationales Symposium des Fachbereichs Germanistik der Gesamthochschule-Universität Kassel. Frankfurt-Bern-New York 1987 (= Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur 17), S. 33-54.

Müller, Ulrich. "Ein Tristan und Parsifal aus Indien, ein Faust in Indien: Raja Rao 'The Serpent and the Rope' (1960), Vasant A. Shahane 'Doctor Fauste' (1986)." Mit einer Skizze: "Indische Romane des 20. Jahrhunderts in englischer Sprache." In: *Festschrift für Ingo Reiffenstein zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Peter K. Stein, Andreas Weiss, Gerold Hayer. Göppingen 1988 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 478), S. 621-640.

Müller, Ulrich. "Schwerter, Motorräder und Raumschiffe. Versuch über eine Gruppe epischer Universalien." In: *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: 'Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen'*. Hrsg. von Jürgen Kühnel u.a., Göppingen 1988 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 479), S. 497-712.

Müller, Ulrich. "Artus-Rezeption ohne König Artus: Beobachtungen und Überlegungen zur deutschen Artus-Rezeption unter dem Einfluß von Richard Wagner." [erscheint demnächst in einem von K. Gamerschlag hrsg. Sammelband zur Artus-Rezeption].

Müller, Ulrich. "Gral 89 - Mittelalter, Moderne Hermetik und die neue Politik der Perestroika: Zu den 'Parzival/Gral-Dramen' von Peter Handke und Christoph Hein." Demnächst in: *Mittelalter-Rezeption IV*.

Müller, Ulrich. "Interkulturelle Lektüre: Naguib Mahfouz, 'Awelad Hariotna' ('Kinder unserer Gasse'), 1959." Demnächst (1990) in: *'Al Harafisch.'* *Festschrift für Moustafa Maher*, hrsg. von Alaaeldin Hilmi und Ursula Müller-Speiser (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik).

Nagl, Manfred. *Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverband*. Tübingen 1981 (= Literaturwissenschaft im Grundstudium 5).

- Nelson, Benjamin. *Der Ursprung der Moderne. Vergleichende Studien zum Zivilisationsprozeß*. Frankfurt 1977.
- Nelson, Thomas Allen. "2001: A Space Odyssey." In: Norbert Stresau. *Enzyklopädie* 1986ff, Teil 1: Filme (1. Ergänzungslieferung 1986, [36 Seiten]).
- Neumann, Hans-Joachim. "Soljaris/Stalker." In: Norbert Stresau, *Enzyklopädie* 1986ff, Teil 1: Filme (11. Ergänzungslieferung 1989 [5 bzw. 7 Seiten]).
- Nicholls, Peter et al. (ed.). *The Encyclopedia of Science Fiction. An Illustrated A to Z*. London-Toronto-Sydney-New York 1981.
- Plog-Bontemps, Suzanne. "Interview mit Arkadij Strugatzkij im November 1981 in Moskau." In: *Wolfgang Kasack* 1984, S. 70-78.
- Savranmis, Demosthenes. *Tarzan & Superman und der Messias*. Berlin 1985.
- Schmidt, Siegrid. *Mittelhochdeutsche Epenstoffe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Beobachtungen zur Aufarbeitung des Artus- und Parzival-Stoffes in erzählender Literatur für Jugendliche und Erwachsene mit einer Bibliographie der Adaptionen der Stoffkreise Artus, Parzival, Tristan, Gudrun und Nibelungen*. 2 Vols: I Untersuchungen und Dokumentation, II Reprint des Artus-Romanes von Wilhelm Kubie *Mummenschanz auf Tintagel* (1946). Göppingen 1989 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 495 I/II).
- Schulze, Ursula. "Stationen der Parzival-Rezeption. Strukturveränderung und ihre Folgen." In: Peter Wapnewski (Hrsg.). *Mittelalter-Rezeption*. Ein Symposion. Stuttgart 1986, S. 555-580.
- Schwencke, Olaf (Hrsg.). *Richtplatz Literatur. Tschingis Ajtmatow in Loccum*. Rehburg-Loccum 1989 (= Loccumer Protokolle 16/88).
- science fiction media*. Informationsdienst für Science Fiction und Fantasy. Freiberg a.N./München, IV/40 ff. (September 1987 ff).
- Searles, Baird/Last, Martin/Meacham, Beth/Franklin, Michael. *A Reader's Guide to Science Fiction*. With a foreword by Samuel R. Delany. New York 1979.
- Seeßlen, Georg. *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films*. Reinbek 1980 (= Grundlagen des populären Films 4).
- Shichtman, Martin B. "Hollywood's New Weston: The Grail Myth in Francis Coppola's 'Apocalypse Now' and John Boorman's 'Ex calibur'." In: *Postscript* IV/1 (Jacksonville, Florida/USA), Fall 1984, S. 35-48.
- Stresau, Norbert. *Der Fantasy Film*. München 1984 (= Heyne-Buch 68).
- Stresau, Norbert (Hrsg.). *Enzyklopädie des phantastischen Films*. Meitingen 1986ff.
- Taylor, Beverly/Brewer, Elizabeth. *The Return of King Arthur: British and American Arthurian Literature 1901-1953*. Gainesville 1983.
- Thompson, Raymond H. *The Return from Avalon: A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction*. Westport 1985.

Wapnewski, Peter. *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*. München 1978 u.ö.

Winkler, Martin M. "Mythologische Motive im amerikanischen Western-Film." In: *Mittelalter-Rezeption III*, S. 563-578.

Anmerkungen

1. Für Hilfe hinsichtlich der russischen und polnischen Texte, und zwar während als auch nach seiner Gastzeit an unserem Institut, danke ich Herrn Doz. Dr. Hermann Bieder, bezüglich des Arabischen Herrn Dr. Alaaeldin Hilmi (Kairo/Berlin), dem ich unter anderem auch ein Gespräch mit Naguib Mahfouz im Jahr 1987 verdanke, sehr herzlich. Des weiteren bin ich Frau Dr. Sabine Heimann (Leipzig/Berlin, DDR), Frau Dr. Margit Bräuer (Berlin/DDR), Herrn Professor Joachim Herz (dem Chefregisseur der Semper-Oper/Dresden), Herrn Professor Klaus M. Schmidt (University of Bowling Green, Ohio/USA), ferner - in Salzburg - Herrn Dr. Alexander Keul, Frau Mag. Sirikit Podroschko sowie Frau Dr. Siegrid Schmidt für vielerlei Hilfe und Auskünfte zu Dank verpflichtet - ohne die Gespräche mit ihnen und ohne ihre Anregungen hätten entscheidende Teile dieses Beitrages nicht geschrieben werden können.
2. Nur im Sinne einer Anmerkung möchte ich erwähnen, daß der gesamte Artus-Mythos auch in Kulturräumen rezipiert wurde, die außerhalb von Europa und dessen Abkömmlingen wie Amerika oder auch Australien liegen. In Japan beispielsweise in der Dichtung *Kairo-ko* von Natsume Soseki (1905; in englischer Übersetzung veröffentlicht von Toshiyuki Takamiya und Andrew Armour, in *Arthurian Literature 2*, Cambridge 1983). Während es sich hier um ein eher wenig gelesenes und kaum einflußreiches Werk handelt, liegt der Fall völlig anders bei dem anglo-indischen Roman *The Serpent and the Rope* (1960) von Raja Rao, einem der wichtigsten Werke der zur Commonwealth-Literatur gehörenden indischen Literatur in englischer Sprache: Rao thematisiert hier den interkulturellen Konflikt zwischen Indien und Europa dadurch, daß er seine in der Gegenwart, teils in Indien teils in Europa, spielende Geschichte mit zentralen 'epischen Mythen' der beiden Kulturräume verbindet, nämlich denjenigen von Savitri und Satyavan aus dem *Mahabharata*, von Rama und Sita aus dem *Ramayana* sowie von Parsifal, dem Gral, Tristan und Isolde aus dem Artus-Mythos. Der Roman ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie 'epische Mythen' zur Darstellung und Verdeutlichung von Gegenwartsproblemen verwendet werden können.
3. Der 'Runde Tisch' als politische Einrichtung in Polen 'erfunden', wurde Ende 1989 in fast allen Ländern Osteuropas zu einer festen Institution. Daß das Publikum in der ersten Jahreshälfte 1989 Assoziationen an den polnischen 'Runden Tisch' hatte, konnte ich nicht mehr sicher feststellen. Vgl. dazu ausführlicher U. Müller, *Gral '89*.

4. Von Tankred Dorst/Ursula Ehler sind übrigens zwei weitere Parzival-Texte angekündigt: *Parzival-Szenario* [1990 im Druck erschienen], ferner ein Parzival-Drehbuch [demnächst in *Forum*, hrsg. von Rüdiger Krohn]. Auch der Schweizer Adolf Muschg schreibt derzeit an einem Parzival-Roman.
5. Der Aufbewahrungsort des Film-Grals ist dort übrigens ein Prunkgrab in der jordanischen Ruinenstadt Petra, das üblicherweise, aber zu Unrecht den Namen 'Schatzhaus' trägt. Hüter des Grals ist ein alter Templer-Ritter, und hiermit knüpft der Film an eine immer wieder vorgenommene Verbindung zwischen jenem von König Philipp IV. 1307/1308 vernichteten Ritter-Orden und dem Gral an. In ganz unterschiedlicher Weise wird diese Spur auch verfolgt in dem phantastischen Gral-Thriller von Michael Baigent/Richard Leigh/Henry Lincoln (*The Holy Blood and the Holy Grail*, 1982) sowie in Umberto Eco's neuestem Roman (*Il pendolo di Foucault*, 1989)
6. Kubrick, Stanley (geb. 26.7. 1928) - wichtige Filme: *The Killing* 1956, *Paths of Glory* 1957, *Spartacus* 1960, *Lolita* 1962, *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* 1964, *2001: A Space Odyssey* 1968, *A Clockwork Orange* 1971, *Barry* 1975, *The Shining* 1979.
7. Arthur C. Clarke, geb. 1917 in Minehead, Somerset (Großbritannien), ist mit ca. 50 Büchern, die in über 30 Sprachen übersetzt wurden, und mit einer bisherigen Gesamtauflage von ca. 20 Millionen Exemplaren einer der erfolgreichsten, ja vielleicht der erfolgreichste sf-Autor.
8. Und zwar in einer Weise, die in dem Film *2001* nicht verfolgt wird: Nämlich, daß der 'Aufstieg' der Menschheit von außerirdischen Lebewesen verursacht und beeinflußt worden sei. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß Erich von Däniken in den sechziger und siebziger Jahren mit ähnlichen Thesen riesige Auflagenhöhen erreichte.
9. Wer weiß, was noch nachkommt...
10. die Bibliographie
11. Die kürzesten und gleichzeitig präzisesten Informationen zu dem Film gibt Thomas Allan Nelson in: *Stresau's Enzyklopädie* (1. Lieferung, 1986)
12. Es gibt das hartnäckig sich haltende Gerücht, dieser Name sei nach der Formel 'IBM minus 1 Buchstabe' (IBM>HAL) gebildet worden. Clarke 1979, S. 78 streitet dies zwar vehement ab und erklärt den Namen mit "Heuristically Programmed 'Algorithmic Computer'", doch überfordert er damit nach meiner Meinung die Gutgläubigkeit seines Publikums beträchtlich - aus welchen Gründen auch immer.
13. Andrej Tarkovskij (1932-1986) galt zu seiner Zeit als 'bedeutendster Filmschaffender der Sowjetunion' (Robert Fischer, in: *Just* 1981, S. 223). Seine wesentlichen Filme sind: *Iwans Kindheit* (1962),

Andrej Rubljow (1966); erst 1971 freigegeben), *Solaris* (1972), *Der Spiegel* (1975), *Stalker* (1980), *Nostalghia* (1983), *Opfer* (1986); Tarkovskij war 1982 zur Emigration aus der UdSSR gezwungen worden.

14. In: *Stresau's Enzyklopädie*, 11. Ergänzungslieferung 1989; vgl. auch Tarkovskij 1985, S. 224.
15. Diese 'Berufsbezeichnung' findet sich, soweit ich das nach der deutschen Übersetzung beurteilen kann, in der Erzählung noch nicht. Zu Erzählung und Film vgl. jetzt auch ausführlich Josef Mautner 1990.
16. Zum Folgenden vgl. meinen in der Bibliographie angeführten Essay über Mahfouz, der demnächst (1990) erscheinen soll.
17. So: Karla Günther-Hilscher 1989, S. 65; zu dem Roman vgl. auch Wolfgang Kasack 1984.
18. Zur Literatur der Kirgisen und zur modernen kirgisischen Sowjetliteratur (in russischer Sprache) verdanke ich Frau Dr. Margit Bräuer, der für das Russisch-Programm zuständigen und verantwortlichen Lektorin des Aufbau-Verlages (Berlin/DDR), einen kurzen Überblick, den ich als Exkurs anfüge.
19. Der Titel des Romans zitiert eine Zeile aus einem Gedicht von Boris Pasternak; die wörtliche Übersetzung lautet: 'Und länger als ein Zeitalter währt der Tag.' - Ajtmatovs Roman ist im Deutschen nicht nur durch die angeführte Übersetzung von Charlotte Kossuth zugänglich, sondern es existieren auch zwei Dramatisierungen, und zwar von Ulrich Plenzdorf (Uraufführung: Maxim Gorki-Theater, Berlin/DDR, Oktober 1986) und von Vjačeslav Spesivcev, ins Deutsche übersetzt von Charlotte Kossuth (DDR-Erstaufführung: Schauspielhaus Leipzig).
20. Eine Art 'mythisches Analogon' in Ajtmatovs Roman ist dazu die Geschichte vom 'Mankurt' und dessen Mutter Najman-Ana, die sich im Gebiet des Stammesfriedhofs Ana-Bejit abgespielt haben soll: Die gesamte Welt wird in ähnlicher Weise 'mankurtisiert' (Ausdruck und 'Mythos' stammen offensichtlich von Ajtmatov) wie der junge Gefangene. Die dort geschilderte barbarische Art, jemanden durch Gedächtnisverlust zum Sklaven umzufunktionieren, wurde übrigens als einleitender Lese-Text von Robert Wilson in sein Stück *Death, Destruction & Detroit II* einmontiert (Schaubühne/Berlin 1986).

WALTER REISS (Jena)

UMGESTALTUNG EPISCHER VORLAGEN ZU DRAMEN-THEATER-SZENARIEN

(Dargestellt am Roman *И дольше века длится день* von Čingis Ajtmatov und Ulrich Plenzdorfs Drama *Ein Tag, länger als ein Leben*)

Vorüberlegung

Die Umgestaltung epischer Vorlagen zu Theaterstücken ist kein Novum. In der Theatergeschichte ließen sich unzählige Beispiele nennen, wo die szenische Darstellung epischer Vorlagen qualitative Umschläge sowohl in dramaturgischer Hinsicht als auch in theaterkünstlerischer Weise mit sich brachte. Man denke nur an die Piscator/Neumann-Fassung von Lev Tolstojs *Krieg und Frieden* (1957) oder an den internationalen Theatererfolg von Roger Plachons *Die drei Musketiere* (1958) nach A. Dumas' gleichnamigem Roman. Zu nennen wäre auch in diesem Zusammenhang Brechts Stück *Die Mutter* (1931), das auf der Grundlage des Romans von Maksim Gor'kij entstand. Schon beim Aufzählen dieser Fakten stoßen wir auf zwei unterschiedliche Verfahrensweisen, die sich in der Theaterpraxis bis heute erhalten haben. Handelt es sich bei den erstgenannten Werken um "szenische Einrichtungen" für das Theater durch erfahrene Theaterleute, so geht es im Falle von Brecht um die Umgestaltung durch einen Dramatiker selbst. In beiden Fällen jedoch kam es zu einer Auflösung von Gattungsgrenzen: epische Elemente erwiesen sich als brauchbar für die Bereicherung der dramatischen Gattung, was wiederum nicht ohne Einfluß auf die theatralische Gestaltung sein sollte.¹ Kennzeichnend für unsere Tage ist, daß diese Erscheinung anhält, ja im Theaterleben der Sowjetunion zu einem auffallenden Trend wurde und auch in der DDR zu einem nicht unbeachtlichen Teil das Theaterrepertoire bestimmt. Charakteristisch für die DDR ist, daß die Mehrzahl der dramatischen Fassungen aus der russischen Literatur stammt, was nebenbei bemerkt für die verbreitete Rezeption dieser Literatur spricht.²

Die Frage nach den Ursachen einer solchen Erscheinung scheint daher durchaus berechtigt. Erklärungen, wie die Umformung epischer Vorlagen erfolgen in erster Linie aus theaterpraktischen Erwägungen, da es an entsprechenden Originalstücken mangle, die Dramatisierungen von viel gelesenen

Romanen dem Theater Publikum zuführe bzw. das Theater als weiterer Mittler zum Leser auftrete, sind gewiß nicht aus der Luft gegriffen, doch treffen sie nur das Äußere der Erscheinung. Die eigentlichen Gründe liegen wohl tiefer und sind allgemeinerer Natur. G. Rodina sieht Ursachen sowohl in der Entwicklung des Theaterbewußtseins der Zeit als auch im Zustand der zeitgenössischen Literatur, "в которой образовались, определенные участки, как бы выдвинутые навстречу театру, потенциально готовые к его вторжению, может быть, даже ждущие его."³ Robert Weimann postuliert in seinem Aufsatz *Wechselbeziehung als Kommunikation und Verkehrsform der Künste*,

"daß eine übergreifende Bestimmung des Zusammenhangs künstlerischer Aktivitäten nicht aus den traditionellen Normen klassischer Formenlehre zu gewinnen ist, sondern nur aus dem erweiterten Prozeß der Kommunikation und Weltaneignung, in dem der überlieferte Platz der verschiedenen Gattungen auf solche Weise neu verteilt wurde, daß diese in einem veränderten Gesamtfeld mit wandelbarer Rollenverteilung stehen. Die eintretenden Veränderungen, die das System der Künste von innen heraus antasten, haben mit dem gesellschaftlichen Charakter des Austauschs und dem technologisch möglichen Grad der Verfügbarkeit geistiger Produkte zu tun."⁴

In bezug auf die darstellenden Künste sieht Ernst Schumacher "die Adaptionen eines Gegenstandes (Sujets) und seiner Gestaltung in einer Gattung, Art, Unterart und in einem Genre von Kunst durch die darstellenden Künste" als "quantitativ wie qualitativ neu in den Wechselwirkungen zwischen darstellenden Künsten und anderen Künsten" und hebt den Umwandlungscharakter hervor, der "stets qualitative Veränderungen der vorgegebenen Strukturen und Bedeutungen einschließt."⁵

Auf der Grundlage dieser Positionen kann geschlußfolgert werden, daß Umwandlungen epischer Vorlagen zu dramatisch-theatralischen Werken dem vielseitigen Charakter des gesellschaftlichen Austauschs von Kunst nachkommen, sie in jeder Beziehung eigenen künstlerischen Wert besitzen und somit auch ihren spezifischen Wirkungscharakter haben. Bei der Analyse solcher Kunstwerke muß denn auch das Originäre dieser Neuschöpfung im Mittelpunkt stehen. Trotzdem ist dabei die Erstform (epische Vorlage) als Ausgangs- bzw. Bezugspunkt von Bedeutung. Hierbei wird man entdecken, daß ein strenger Vergleich auf der Ebene der Gattungsmerkmale (Epik, Dramatik) zwar die Besonderheiten von Vorlage und Neuschaffung - jedes für sich genommen - verdeutlicht, doch den Verwandlungsprozeß, das qualitativ Neue nicht ganz sichtbar macht. Es wird daher notwendig sein, nach einem Kriterium zu suchen, das für beide Gattungen zutrifft, nur entsprechend anders, spezifisch ausgebildet ist.

M. Kagan entdeckt in den verschiedenen Weisen des zwischenmenschlichen Verkehrs (*obščenie ljudej*) Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Bestimmung der Gattungen.

Так, для *эпически-повествовательной* формы общения людей есть всего лишь один из компонентов изображаемого объективно-реального бытия, сплетенный с другими – со всеми иными проявлениями активности людей, с жизнью природы и с созданной человеком 'второй природы' – миром вещей ... И, наконец, *драматическая форма*, которая моделирует человеческое общение именно в том виде, в каком оно действительно осуществляется – как диалог между двумя или несколькими партнерами, диалог действенный и словесный, практический и духовный, диалог отъединенный от других компонентов бытия, потому что остальное – вещи природы, события – может вообще не присутствовать в драме, развертывающейся как чистое собеседование персонажей...⁶ (Hervorhebungen: W. R.).

Die Veränderungen in der literarischen Gestaltung der *obščenie ljudej*, d.h. der literarischen Kommunikation, sollen die Grundlage für die folgende Untersuchung bilden. Drei Gesichtspunkte stellen wir dabei ins Zentrum: 1. Veränderungen im "zwischenmenschlichen Verkehr", 2. Bedingungen für eine szenisch-theatralische Realisierung, 3. Besonderheiten der Rezeption.

Veränderungen im "zwischenmenschlichen Verkehr"

Ulrich Plenzdorf, Jahrgang 1934, gehört zu jenen Dramatikern in der DDR, die mit einem Mal die Aufmerksamkeit von Publikum und Kritik auf sich zogen. Die Aufführung von *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972), eine zeitgenössische Sicht auf Goethes berühmten Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*, wurde zu einem sensationellen Theatererfolg, speziell beim jugendlichen Publikum. Plenzdorf bediente mit seinem Stück nicht nur das Bedürfnis nach kritischer Auseinandersetzung mit dem Alltag, er belebte auch die theoretische Diskussion um Aneignung von Erbe, da er einen Punkt fand, "an dem sich aus dem Lebenszusammenhang eines Zeitgenossen zu einem bestimmten Erbe eine Affinität herstellt, die *nicht* Identifikation bedeutet. (Hervorhebung: W. R.). Plenzdorf findet diesen Punkt gerade deshalb, weil er nicht primär auf eine 'Werther'-Adaption, geschweige denn auf eine komplette Würdigung des Goetheschen Romans ausgeht."⁷ Diese Beobachtung von Hans Kaufmann ist ohne weiteres auch auf Plenzdorfs Version von Ajtmatovs Roman *Der Tag zieht den Jahrhundertweg* übertragbar. Wohl geht es hierbei nicht um Erbeaneignung, Plenzdorf machte den Roman seines Zeitgenossen Ajtmatov, dessen Schaffen sich in der DDR größter Beliebtheit erfreut und in zahlreichen Auflagen erschienen ist, zum Gegenstand einer dramatischen Aussage. Er

setzte damit die Linie von dramatischen Adaptionen epischer Vorlagen fort und schuf gleichzeitig ein Beispiel für eine schöpferische Rezeption fremdnationalen Literaturguts.

Dem Kenner des Ajmatovschen Romans *И дольше века длится день* wird sich zunächst die Frage nach der Umwandlung der epischen Vorlage in eine dramatische Fassung als schier unmöglich erweisen. Wie kann die für dieses epische Kunstwerk so charakteristische moralisch-philosophische und kulturhistorische Dimension in all ihrer Breite und Tiefe erfaßt werden? Wie läßt sich der größtenteils aus der Sicht des Haupthelden, des Streckenpostens Edige, geschilderte epische Vorgang in dramatische Handlung umsetzen? Wie kann die Vielfalt der speziell in diesem Roman vorhandenen Handlungs- und Gedankenstränge in eine dramatische Fabel gebunden werden? Wohl bietet die "äußere", die "erste Schicht" des Romans einen guten Ansatz. Da wäre die Vorbereitung Ediges zur Beerdigung seines Freundes Kasangap, der Leichenzug am nächsten Morgen durch die kasachische Steppe zum historischen Friedhof Ana-Bejit, das Treffen auf das mit Stacheldraht umzäunte Gelände, die Empörung Ediges über das Nichtachten traditionsreicher Stätten durch die staatliche Macht, die Auseinandersetzung Ediges mit Sabitshan, dem Sohn des Verstorbenen, über Fragen der persönlichen Verantwortung, des menschlichen Gewissens, und schließlich die Beerdigung an einer von Edige nicht vorgesehenen Stelle. Allein diese Handlung gäbe Stoff für eine dramatische Fabel, sie würde den traditionellen Vorstellungen von der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung als Charakteristika des Dramas nachkommen und wäre für eine "novellistische Kürzung"⁸ geeignet, die K. Woelfel als eine Grundbedingung der Dramatisierung epischer Stoffe ansieht. Wo bleiben aber die gerade während des Leichenzugs auftauchenden Erinnerungen Ediges, die entscheidende Aufschlüsse über seine Biographie, über die seines Freundes Kasangap und über die Lebensverhältnisse dieser einfachen Menschen geben? Gerade in diesem künstlerischen Verfahren weitet sich der Raum von der kleinen Eisenbahnausweichstelle Boranly zum Gesamtproblemfeld Sowjetunion aus, aus der unmittelbaren Gegenwart von 1980 wird Rückschau gehalten in die Jahre 1953, 1956 und damit werden jene gesellschaftlichen Ereignisse reflektiert, die mit der Überwindung des Personenkults um Stalin verbunden sind. Wie finden all die im epischen Text eingewobenen Fabeln und Legenden, die in Beziehung zu den Gegenwarts- und historischen Handlungen stehen und gleichnisartigen Charakter haben, Eingang in die dramatische Handlung? Und schließlich: wie integriert man die utopische Linie des Romans mit dem auf

paritätischer Grundlage durchgeführten sowjetisch-amerikanischen Raumfahrtsunternehmens zur Erforschung transgalaktischer Planeten, das seitens der Erde dann aus Furcht vor Kontakten mit anderen Wesen abgebrochen wird?

Schon in der Wahl des Stücktitels *Ein Tag, länger als ein Leben* bekundet Plenzdorf die Absicht, die dem Roman eigene epische, historisch-zeitliche Dimension auf eine dramatische Zeiteinheit umzuformen. In 14 Szenen schafft er einen "signethaften, auf das Bildkürzel verknappten Text"⁹ mit den Handlungsorten: die gelbe Steppe Kasachstans, die Eisenbahnausweichstelle Boranly, ein Bahnhof, und Waldesbrust, transgalaktischer Planet. Als Zeiten der Handlung markiert er: vor Jahrhunderten, 1953, 1956 und 1989. Am Beispiel der Kuttybajew-Geschichte soll gezeigt werden, wie Plenzdorf die Umformung der epischen Vorlage vornimmt und gleichzeitig originäre dramatische Kommunikationsformen findet. Im Roman wird die Geschichte von Abutalip Kuttybajew, seiner Frau Saripa und den zwei Kindern im 5. Kapitel so eingeführt:

"Schon war ein Drittel des Wegs nach Ana-Bejit zurückgelegt ... Der Tag war zum Tag geworden. Die Sonne sengte wie an allen Tagen ... Edige dachte auch an vergangene Tage, dachte an Dinge und Ereignisse aus einer Zeit, da Kasangap noch gesund und stark gewesen, und in dieser Kette von Erinnerungen überfiel ihn sehr zur Unzeit altes bittres Leid ... In jenem Jahr, einundfünfzig, schon gegen Ende, im Winter, war eine Familie in die Ausweichstelle gekommen. Mann, Frau und zwei Kinder - beides Jungen ... Daß nicht Wohlleben sie in die Sary-Ösek-Ödnis verschlagen hatte, war offensichtlich. Abutalip und Saripa hätten gut und gern auch woanders Arbeit finden können. Doch offenbar hatten ihnen die Umstände keinen anderen Ausweg gelassen."¹⁰

In der Erinnerung Ediges erstet nun vor dem Leser die Biographie Kuttybaevs, als er aus deutscher Kriegsgefangenschaft entflohen war, bei jugoslawischen Partisanen Unterschlupf gefunden und mit ihnen bis Kriegsende gekämpft hatte. Als Demobilisierter nach Kasachstan zurückgekehrt, heiratete er Saripa und unterrichtete als Geographielehrer bis zu jener Zeit, als 1948 der Bruch zwischen Tito und Stalin erfolgte. Nun wurde ihm als ehemaligem Kriegsgefangenen und Teilnehmer am jugoslawischen Partisanenkampf das Recht auf Erziehung der jungen Generation abgesprochen, er mußte "auf eigenen Wunsch" um Entlassung bitten und fand schließlich nach langem Hin und Her ein neues Zuhause in Bornaly. Das 7. Kapitel enthält die Erinnerungen Ediges an das Zusammenleben mit der Familie Kuttybajew im Sommer und Herbst 1952, an Abutalips Aufzeichnungen seines Lebens, an seine Sammlung alter Legenden. Im 8. Kapitel schließlich schildert Ajtmatov, wie ein Revisor in Boranly eintrifft, Erkundigungen über die Tätigkeit Kuttybajews

einzieht, sowie die Verhaftung Kuttybajews und das Verhör Ediges durch Geierauge. Während im 9., 10. und 12. Kapitel Ediges Fürsorge für die verwaiste Saripa, seine aufkommende Liebe zu ihr, ihre Abreise sowie die Rehabilitierung des im Lager verstorbenen Kuttybajew im Jahr 1956 erzählt wird. Hierin eingeflochten findet sich gleichnishaft das Ausbrechen von Ediges Kamel Karanar sowie die Legende von der Liebe des alten Sängers Raimaly-agma zur jungen Begimai.

Plenzdorf konzentriert das im Roman in den Kapiteln 5, 7 und 8 erzählte Geschehen zu einem Ganzen in Szene 3, Boranly 1953, und fügt außerdem noch die im Kapitel 6 des Romans gegebene Schilderung der Geschichte des Friedhofs von Ana-Bejit mit der Mankurt-Episode ein. Unter Umkehrung der im Roman gegebenen Chronologie beginnt Plenzdorf sofort mit dem Verhör Kuttybajews, seiner Frau Saripa, Kasangaps und Ediges durch Tansykbajew.

Tansykbajew: Sie sind Saripa Kuttybajewa, die Frau des Kuttybajew Abutalip? Gebürtig aus dem Alatau, zwei Kinder, Unterstufenlehrerin, jetzt Streckenarbeiterin? Sie sind demnach eine gebildete Frau. Wie hat es Sie in die Wüste verschlagen?

Saripa: Ich bin meinem Mann gefolgt.

Tansykbajew: Und Sie sind Abutalip Kuttybajew, Unterstufenlehrer ebenfalls, Kriegsteilnehmer, ebenfalls Streckenarbeiter. Sie haben mehrfach die Arbeitsstellen gewechselt, auf eigenen Wunsch?!

Kuttybajew: Ich konnte nicht mehr arbeiten, nicht mehr unterrichten. Ich war kriegsgefangen, in Deutschland, in Bayern. Laut Befehl, hätte ich mir das Leben nehmen müssen. Manche haben es getan. Ich habe nicht mehr das Recht, Kinder zu erziehen. Wir sind jetzt hier, weiter können wir nicht.

Saripa: Er ist aus dem Lager geflohen, hat weitergekämpft, bei den Partisanen.

Tansykbajew: Bei den Titoleuten.

Kasangap: Er ist verwundet worden.

Tansykbajew: Sie wissen also?

Edige: Er hat uns sofort alles erzählt.

Tansykbajew: Sie sind Edige Shangeldin? Und Sie?

Kasangap: Assanbajew Kasangap.

Tansykbajew: Ihr Vater war ...

Kasangap: Mittelbauer, zuletzt, davor tot.

Tansykbajew: Jaj ...

Kasangap: Und wer bist du?

(Tansykbajew weist sich aus)

Kuttybajew: Ich habe alles zu Protokoll gegeben, mehrfach, vor mehreren Kommissionen. Fünfundvierzig, sechsundvierzig. Achtundvierzig.

Tansykbajew: Jetzt haben wir dreiundfünfzig. Der Klassenkampf hat sich verschärft. Der Klassenfeind steht im eignen Land. Versteckt. In den eignen Reihen ...¹¹

Mit Hilfe des dramatischen Dialogs erfährt das Episch-Geschilderte, Erzählte nicht nur die für das Drama wichtige Straffung und Verdichtung, es kommt auch zu einer Vergegenwärtigung von Handlung, die Vergangenheit des Epischen wird zur dramatischen Gegenwart. Unmittelbar in das Verhör zieht Plenzdorf – wie schon erwähnt – die Legende vom Mankurt mit ein. Plenzdorf läßt Tansykbajew die Geschichte vom Anlegen der Kamelhaut an die Köpfe der Gefangenen mit dem nachfolgenden Verlust ihrer Erinnerung aus den gefundenen Aufzeichnungen Kuttybajews vorlesen. Dann wird Kuttybajew abgeführt:

- Kuttybajew:** Saripa! Sag den Kindern, daß ich ...
(Der bewaffnete und bezopfte Juan-Juan führt den Mankurt auf die Szene, nimmt ihm die Fesseln ab und gibt ihm Auslauf)
- Anà:** Sholanan!
(Steppe bei den Hügeln Egis und Töbe)
- Anà:** Mein Sohn! Was haben sie aus dir gemacht? Erkennst du mich?! Ich bin Anà, deine Mutter. Dein Vater heißt Dönenbai. Wir sind vom Stamm der Naimanen!
(Sholaman schweigt)
Dein Name ist Sholaman. Die Juan-Juan sind in unser Land eingefallen. Wir haben uns gewehrt. Dich haben sie gefangen. Rede mit mir! Ich bin deine Mutter. Mit wem willst du reden?
- Sholaman:** Im Mond sitzt wer. Wir reden. Aber ich verstehe ihn nicht.
Außerirdischer: Dein Name ist Sholaman.
(Anà entsinnt sich des mitgebrachten Bündels. Sie gibt es Sholaman. Der stürzt sich vor allem auf das Essen.)
- Anà:** Was wünschst du dir noch?
- Sholaman:** Einen Zopf! Wie der Herr.
- Anà:** Zeig mir, was sie mit deinem Kopf gemacht haben!
(Sholaman umkrampft seine Mütze, angstgeschüttelt)
- Juan-Juan:** Was ist denn das?
- Sholaman:** Sie sagt, sie ist meine Mutter. Sie gibt mir Essen.
- Juan-Juan:** Wie heißt du?
- Sholaman:** Mankurt.
- Anà:** Dein Name ist Sholaman.
- Außerirdischer und Tiere (außer Hund):** Dein Name ist Sholaman.
- Anà:** Wir haben dich so genannt, weil du unterwegs zur Welt gekommen bist, auf einem großen Zug nach Norden.
- Juan-Juan:** Sie ist nicht deine Mutter. Du hast keine Mutter. Weißt du, warum sie gekommen ist? Sie will dir deine Mütze wegreißen und dir ein Dampfbad machen. Für deinen Kopf!
(Sholaman ist rasend vor Angst. Der Juan-Juan wirft ihm einen Bogen zu)
- Anà:** Schieß nicht! Erwinnere dich! Ich bin deine Mutter. Anà. Dein Vater heißt Dönenbai!
- Außerirdische und Tiere:** Schieß nicht! Erwinnere dich!
(Sholaman erschießt seine Mutter)
- Juan-Juan:** Sieh an: Die Hand erinnert sich.
(Anà erhebt sich als weißer Milan)
- Milan (Anà):** Länder kann man rauben, Reichtum, das Leben, alles – aber wie kann man einem Menschen das Gedächtnis rauben.

Herrgott, wenn es dich gibt, wie konntest du das zulassen?

Wenn Plenzdorf das Verhör übergangslos in die Szene des Muttermordes durch den Mankurt-Sohn übergehen läßt, so schafft er nicht nur einen fließenden Übergang von einer Handlung zu einer anderen, von der Enge des Handlungsorts Boranly in die Weite der Steppe bei den Hügeln von Egis und Töpe, er nähert sich vor allem jenem Gedanken von Heiner Müller, wonach "Übersetzung in andere Zeiteinheit, in anderen Raum, Geschichte auf dem Theater ... nur darstellbar" ist "als Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dadurch wird sie überschaubar."¹² Durch die Einbeziehung der Außerirdischen aus der Utopiewelt des Romans und der symbolträchtigen Tierwelt aus dem Umfeld Ediges - gleichsam in der Funktion eines Chores - gewinnt die Szene jene dramatische Größe, die den Zuschauer von der realen Handlung zu Verallgemeinerungen anregt, wozu nicht zuletzt die abschließende Sentenz der in den Milan verwandelten Anà vermittelt. Sie wurde übrigens - wie nur sehr wenige Textstellen - fast wörtlich aus den Überlegungen der Mutter bei der Begegnung mit ihrem Mankurt-Sohn aus dem Roman übernommen.

Bedingungen für eine szenisch-theatralische Realisierung

Jeder dramatische Text gewinnt erst seine Eigenständigkeit durch die theatralische Realisierung, d. h. er muß jene Eigenschaften in sich bergen, die einer szenischen Darstellung entgegen kommen, und damit den Einsatz einer anderen Kunstgattung, der szenisch-darstellerischen ermöglichen. Ein wesentliches Merkmal moderner dramatischer Kunst ist das Rollenbewußtsein. Es geht um das Vorführen bestimmter Haltungen unter bestimmten Bedingungen. Weniger die Entwicklung von Charakteren, die das Publikum zu Identifikations- oder Distanzierungsverhalten beeinflussen, sondern die Festlegung der Figuren auf ein bestimmtes Rollenverhalten sind für das moderne Drama charakteristisch. Dadurch wird einmal die Austauschbarkeit der dramatischen Figuren, ihre Polyfunktionalität dem Publikum vor Augen geführt und gleichzeitig der theatralische Vorgang, die Übernahme der Rolle durch den Schauspieler, verdeutlicht. Schließlich wird der Produktionsakt einer anderen Kunstgattung, der Theateraufführung, einsichtbar. Das Theatralische der Aufführung ist die letzte Instanz der künstlerischen Realisierung des dramatischen Textes. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, bietet Plenzdorfs

dramatische Version von Ajtmatovs Roman interessante Neuansätze im Gegensatz zur epischen Vorlage.

Plenzdorf hebt das Theatralische, das Rollenspiel schon in der Funktionsbestimmung der dramatis personae hervor. So spielt der Darsteller des Kasangap auch den Fuchs aus der Tierwelt und den Dichter Abdilchan aus der Legende, der Streckenarbeiter Edige ist gleichzeitig der alte Sänger Raimaly aus der Legende. Dementsprechend finden wir Saripa, Kutybajews Frau, auch als Begimai, die Geliebte Raimalys, wieder. Kutybajew verkörpert das Pferd, und Tansykbajew, der Untersuchungsrichter, tritt gleichzeitig als Juan-Juan aus der Mankurt-Legende sowie als Geier aus der Tierwelt auf, während – wie schon erwähnt – die Mutter aus der Mankurt-Legende auch als der die Welt überschauende Milan erscheint. Eine solche Anlage der Figuren verdeutlicht dem Zuschauer den freien Umgang mit Zeit und Raum, das gegenseitige Durchdringen von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Es ermöglicht ihm das Ablesen von Grundhaltungen. Schließlich bietet der Text – wie aus den angeführten Beispielen ersichtlich – in seiner lakonischen Kürze viel Raum für schauspielerische Ausdeutung und für den Einsatz anderer theatralischer Kunstmittel, wie der Pantomime, der Körpersprache und nicht zuletzt der Bühnentechnik.

Besonderheiten der Rezeption

Für die künstlerische Eigenständigkeit einer dramatischen Version von epischen Vorlagen spricht natürlich letzten Endes die Besonderheit der Rezeption. Erfolgt doch die Rezeption eines epischen Werkes in erster Linie durch den Leser, d. h. durch den Lesevorgang des Rezipienten. Der Leser ist mit dem Buch allein, es hängt im wesentlichen von seiner Individualität ab, wie durch das gelesene Wort die Botschaft des Schriftstellers in seine Phantasie eindringt, seine Phantasie in der Lage ist, das aufgenommene Literaturprodukt zu verarbeiten. Vom Leser allein hängt es ab, wann bzw. ob er den Leseakt unterbricht, wann bzw. ob er bestimmte Stellen noch einmal nachliest.

Für den Rezipienten eines dramatischen Werks ist das Erlebnis der Theatervorstellung zunächst die prägende Form der Rezeption. Sie wird durch eine Vielfalt von Faktoren bestimmt, wie die Qualität der theatralischen Interpretation, den Einfluß einer kollektiven Publikumsreaktion auf das Bühnengeschehen, die Rezeptionsvermittlung innerhalb eines begrenzten Zeitraums. Dies sind alle Faktoren, die unabhängig von der Individualität des einzelnen Zuschauers wirken. Der Prozeß der Meinungsbildung erfolgt im

wesentlichen jedoch nach der Erstrezeption aus der Erinnerung, d. h. auf der Grundlage jener dramaturgischen Faktoren, die die Phantasie, die Gedanken des Zuschauers so angeregt haben, um sie aus der Erinnerung zurückzurufen. Insofern ist die Bemerkung von B. Kosteljanec zutreffend, wenn er u. a. auf die Natur dramatischer Beziehungen zu sprechen kommt, die *не к воссозданию, а пересозданию наличных ситуаций*¹³ führen.

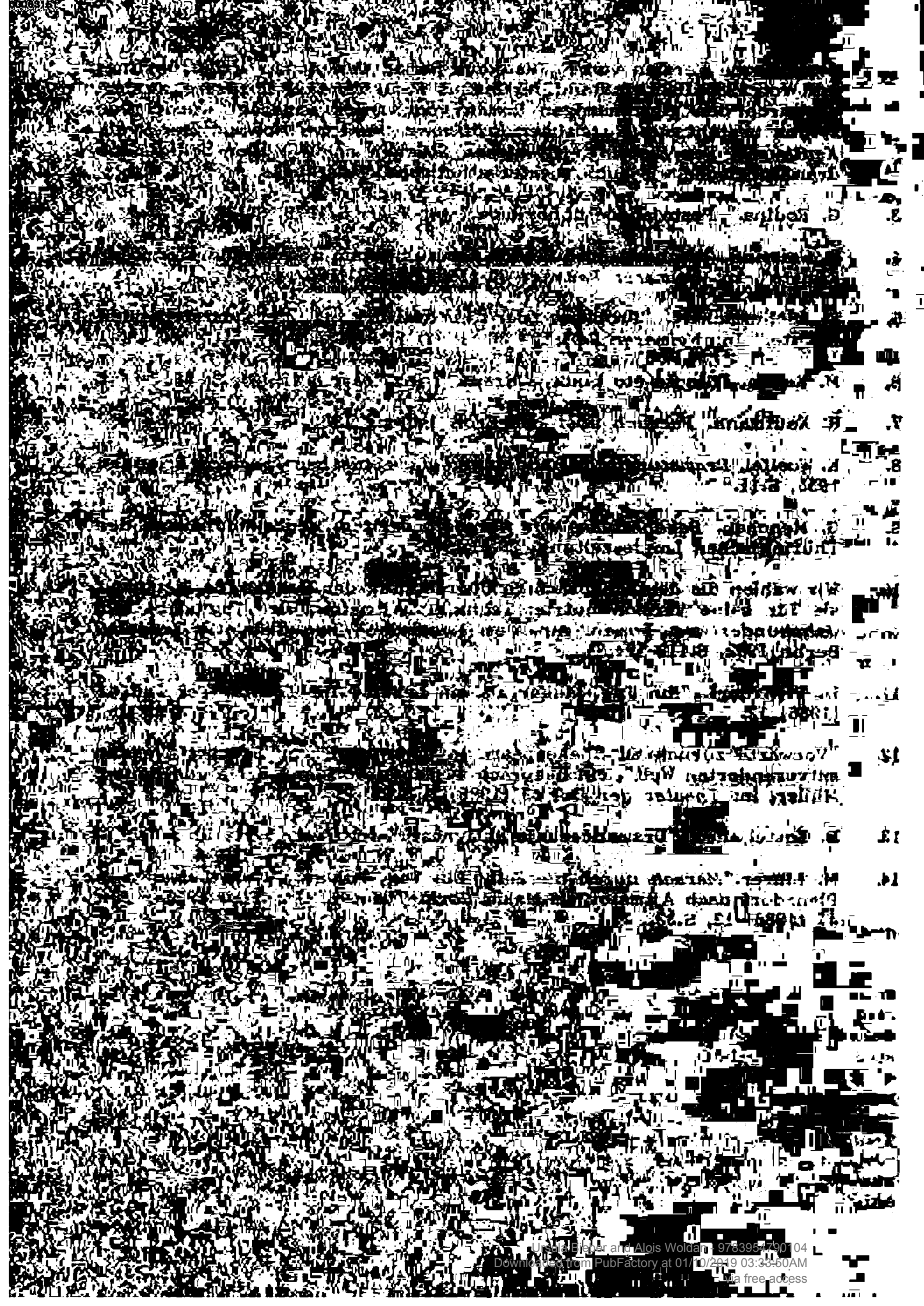
Plenzdorf gelingt es, das humanistische Anliegen des Ajtmatovschen Romans zu erfassen, es auf seine Weise zu interpretieren. Ihm geht es dabei nicht um die Predigt einer auf Harmonie abgestimmten Humanismuskonzeption, sein künstlerisches Anliegen liegt im Aufzeigen der Widersprüche, der Brüche in der Entwicklung. Er tritt für einen praktizierbaren Humanismus ein, kämpft gegen die Einengung menschlicher Tätigkeit durch Bürokratie und Machtmißbrauch. Dabei baut er auf ein Geschichtsverständnis des Publikums, das erlaubt, Denkanstöße zum Weiterdenken aufzunehmen. Die Direktheit der Fragestellungen verliert sich nie in engen Detailfragen, sie zielt immer auf Menschheitsprobleme ab, sie provoziert das Publikum zum eigenen Denken. Diesem Ziel dient nicht zuletzt seine Sprache. Sie ist lakonisch, trifft genau den Sprachduktus unserer Zeit, ist verkürzt, hat Zeichencharakter. Plenzdorf scheut sich nicht vor dem Gebrauch von Jargonwendungen, von Vulgarismen. Seine "innovatorische Leistung" wird von der Kritik u. a. darin gesehen, daß "durch die radikale Verknappung und Motiv-Bündelung die moralischen, philosophischen, politischen Fragen Ajtmatovs zugespitzt, als DDR-Autor einem DDR-Publikum als produktive Provokation überantwortet" werden.¹⁴

Anmerkungen

1. Verwiesen sei auf die Zusammenhänge von Piscators theatralischen Versuchen und Brechts Bemühungen um ein "episches Theater".
2. Allein im Zeitraum von 1984-1988 wurden drei Varianten von D. Granins Roman *Das Gemälde* durch DDR-Theater aufgeführt (W. Buhss, A. Stolper, H. Schöbel). M. Bulgakovs *Meister und Margarita* in der dramatischen Fassung von H. Czechowski kam in Berlin, Leipzig, Cottbus, L. Tolstojs *Kreutzersonate* in Schwerin sowie Dostoevskijs *Schuld und Sühne* in Dresden zur Aufführung. Hinzu kommen noch dramatische Fassungen von A. Seghers' Roman *Das siebte Kreuz* und A. Döblins *Berlin-Alexanderplatz*. Eine besondere Stellung nimmt im Schaffen des Dramatikers Heiner Müller die Umgestaltung epischer Vorlagen aus der russischen Sowjetliteratur ein. 1969 schuf er nach dem Drama *Der Drache* von E. Schwarz das Opernlibretto *Lanzelott*, 1973 kam am Berliner Ensemble seine

dramatische Version von F. Gladkovs Roman *Zement* zur Uraufführung, und von 1985-1989 entstand der Zyklus *Wolokolamsker Chaussee*, zu dem er durch den gleichnamigen Roman von A. Bek angeregt wurde. Der Zyklus besteht aus *Russischer Eröffnung*, *Wald bei Moskau*, *Das Duell*, *Kentauren*, *Der Findling*. Mit diesen Stücken schuf Müller völlig neue dramaturgische wie auch theaterästhetische Maßstäbe.

3. G. Rodina. "Postojannoe obnovlenie." in: *Teatr* 5/1979, S. 38.
4. R. Weimann. "Wechselbeziehung als Kommunikation und Verkehrsform der Künste". In: *Weimarer Beiträge* 30 (1984) 7, S. 1125.
5. E. Schumacher. "Probleme der Wechselwirkung der darstellenden Künste." In: *Weimarer Beiträge* 30 (1984) 7, S.1137.
6. M. Kagan. "Čto že éto takoe - drama?" In: *Teatr* 6 (1979), S. 58.
7. H. Kaufmann. *Versuch über das Erbe*. Leipzig 1980, S.11.
8. K. Woelfel. *Dramaturgische Wandlungen eines epischen Theaters*. Erlangen 1955, S.11.
9. G. Menchen. *Bekenntnisse zur Herausforderung*. Wochenendbeilage der Thüringischen Landeszeitung, 29.11.1986.
10. Wir wählen die deutschsprachige Übersetzung des Romans, da Plenzdorf sie für seine Version nutzte: Tschingis Ajtmatow. *Der Tag zieht den Jahrhundertweg*. Roman. Aus dem Russischen von Charlotte Kossuth. Berlin 1982, S.112-124.
11. U. Plenzdorf. "Ein Tag, länger als ein Leben." In: *Theater der Zeit* 41 (1986) 12.
12. "Vorwärts zurück zu Shakespeare in einer auch von Brechts Theater mitveränderten Welt", ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller, in: *Theater der Zeit* 43 (1988) 2, S.25.
13. B. Kosteljanec. "Dramatičeskaja aktivnost'." In: *Teatr* 5 (1979).
14. M. Linzer. "*Marsch durch die Zeit*, 'Ein Tag, länger als ein Leben' von Plenzdorf nach Ajtmatov am Maxim Gorki-Theater." In: *Theater der Zeit* 41 (1986) 12, S.33.



USLAD ALS MYTHOLOGISCHE UND LITERARISCHE FIGUR

Vom Heidengott zum altrussischen Sänger und liebenden Jüngling

Неужели баллада
Зависит от Услава?

1

Die Einführung der Ballade in Rußland ist durch ein Paradoxon gekennzeichnet. Die Hinwendung zur Ballade geschah im Zeichen der romantischen Präferenz von Genres, die keinen antiken Ursprung - und Namen: Epos, Tragödie, Komödie, Ode, Elegie usw. - hatten und sich dadurch der traditionellen Normierung entziehen konnten, daß sie vielmehr in Form und Inhalt dem volkstümlichen Mittelalter entstammten. Willkommen waren Genres wie Roman, Novelle, Lied, Romanze, Ballade. Die von den klassizistischen Gattungsnormen unberührte Ballade war besonders in England und Deutschland durch ihre Herkunft aus dem Volke prädestiniert dazu, zum unverstellten, natürlichen Ausdruck des Volksgeistes (und durch ihre historischen Inhalte auch der völkischen Geschichte) zu werden. Die Sammlungen von Volksballaden gingen in Westeuropa der Kunstballade voraus oder begleiteten sie.

In Rußland war es anders. Die Ballade wurde dort zwar auch im romantischen Bewußtsein für die durch Sprache und Literatur repräsentierte nationale Identität rezipiert, aber sie verdankt sich überwiegend den seit 1808 veröffentlichten Übersetzungen aus dem Deutschen und Englischen durch Žukovskij. Von den Vorgängern Žukovskijs, die seit etwa 1790 einige wenige Balladen geschrieben haben, kann hier abgesehen werden (darüber Katz 1976, S. 19-36). Volkstümlich sollte die russische Literatur werden, indem man die fremde, englische bzw. deutsche Ballade durch Übersetzung und Bearbeitung der russischen Literatur einverleibte. So war es unabdingbar, die Ballade zugleich zu russifizieren, und Bürgers *Lenore* mußte zur *Ljudmila* (Žukovskij, 1808), zur *Svetlana* (Žukovskij, 1813) oder zur *Ol'ga* (Katenin, 1816) werden. Das Paradoxon konnte nur dadurch beseitigt werden, daß man auf westliche Stoffe und Gestalten (wie z.B. den Ritter) verzichtete und volkstümlichen Stil,

nationalrussisches Kolorit und russische geschichtliche Überlieferung in die russische Ballade einführte. Bekanntlich hat Katenin einen deutlichen Anteil an der stilistischen Russifizierung der Ballade, auch Puškin hat an der Russifizierung durch die Einführung russischen Kolorits und russischer Geschichte mitgewirkt.

Erstaunlich ist nur, daß die russischen Romantiker und Interessenten an der eigenen Folklore einen Typus des volkstümlichen Liedes mit grausigem Geschehen und mit unglücklich ausgehenden Konflikten zwar mit dem entlehnten Begriff "Ballade" (баллада) oder "Volksballade" (народная баллада) seit 1827 benannt haben (Pogodin, Somov, Kireevskij, vgl. Iezuitova 1976, 98), daß aber deren Stoffe, ganz zu schweigen von den Formen, von den russischen Balladendichtern - wenn überhaupt - erst sehr spät aufgegriffen worden sind. Zu Recht konstatiert Katz 1976, 36 die fast völlige Unabhängigkeit der russischen Kunstballade von der russischen Folklore.

Eine Ausnahme macht ein fiktiver altrussischer Sänger namens *Uslad*. Er spielt gleich in einer ganzen Reihe von Balladen oder balladesken Gedichten eine Rolle, die hier skizziert seien:

1. N.F. Grammatin: *Uslad i Vsemila* (1810), erschienen im *Vestnik Evropy* (VE) 1810, 6. Dieses Gedicht heißt im Untertitel *Starinnaja russkaja ballada*. Nach Balladenart wird erzählt, wie der junge Uslad Abschied von seiner Braut Vsemila nimmt, um gegen die Litauer "für den Zaren" in den Krieg zu ziehen. Trotz der Treueschwüre beim Abschied gibt die Braut nach anfänglichem Zögern dem Werben eines "jungen Fürsten" nach, ihre Versprechungen, ihre Schwüre hat sie vergessen. Uslad, der davon erfährt, läßt auf dem Kampffeld sein Leben. Vsemila feiert Hochzeit mit ihrem "neuen Freund", - da erscheint der tote Uslad, schrecklich anzusehen, und holt die Ungetreue zu sich in den Tod (vgl. Poëty 1971, 323).

In mehrfacher Anrede an die ungetreue Braut und mit warnender Belehrung am Schluß ist diese Ballade ersichtlich nach Motiven aus Bürgers *Lenore* geschrieben, die in der Übersetzung Žukovskijs als *Ljudmila* zwei Jahre zuvor in der gleichen Zeitschrift erschienen war. Auch verstechnisch lehnt sich Grammatin an Žukovskij an (9 zwölfzeilige Strophen, jedoch anders als Žukovskij mit dreimaligen Kreuzreimen).

Mit den Namen Uslad und Vsemila sind indessen die Agenten dieser Ballade nur mit sprechenden Namen gekennzeichnet, die Projektion der Handlung in

die Vergangenheit ist wenig deutlich.

2. P.A. Katenin nennt in seiner russifizierenden Bearbeitung von Goethes *Sänger* (Pevec, 1814, zuerst in *Syn otečestva* 1815, No. 16, S. 138) den Sänger an Vladimirs Tafelrunde Uslad (Str. III und VI). In seiner Ballade *Pevec Uslad* (1817), erschienen in VE 1818, 2 unter dem ursprünglichen Titel *Pesnja* (Katenin 1965, 98), verwendet er den gleichen Namen in anderem Zusammenhang. In dieser kürzeren liedhaften Ballade von 8 Vierzeilern zeigt Uslad sich untröstlich über den Tod der von ihm geliebten und unvergeßlichen Vsemila. Der Kommentar zur Katenin-Ausgabe weist auf autobiographische Züge hin: Katenin selbst verlor in seiner Jugend ein von ihm geliebtes Mädchen durch den Tod (Katenin 1965, 669). Er kleidet in diesem früh ins Französische und Deutsche übersetzten Lied die Liebenden in literarisch konventionalisierte Namen. Die Bezeichnung von Uslad als *Sänger* ist dabei nicht nur autobiographisch motiviert, sondern greift wiederum auf Žukovskij zurück, und zwar auf dessen Erzählung *Mar'ina roščica* (1809, s. unten).

3. Kurz danach hat P.A. Vjazemskij seine Ballade *Uslad* geschrieben (1819, vgl. Vjazemskij 1880, 184f.). Uslad ist hier der vor der Schlacht gegen die Tataren vergeblich um die "bojaryšnja" (eine Tochter) Mstislavs werbende Krieger, der ihr als bloßer "Freund bescheidener Lieder" sozial ungleich ist. Durch dessen Tapferkeit aber ist der Großfürst veranlaßt, beim Vater der Geliebten Uslads die Einwilligung zum "Bund vom Heldentum und Schönheit" zu erlangen. Das Gedicht wurde von Neumann 1937, 75 als Liebesballade mit glücklichem Ende betrachtet. Es hat trotz der geringen inhaltlichen Nähe zu balladesken Stoffen eine Beziehung zur Ballade dadurch, daß die 12 Vierzeiler dem Rhythmus der Nibelungenstrophe entsprechen, die seit Uhlands *Des Sängers Fluch* (1814) als Balladenvers sich auch in Rußland einbürgerte. Die zitierte Wendung "Freund bescheidener Lieder" weist auch den Uslad Vjazemskijs als einen Sänger aus. Die Geliebte trägt keinen Namen.

4. Durch Žukovskij und Katenin, auch bei Vjazemskij, ist Uslad zum *Sänger* geworden. Das zeigt sich in der Ballade von F.N. Glinka: *Usladova lira*, die im *Blagonamerennyj* 1821, 17/18 veröffentlicht wurde (Glinka 1957, 176 f.). Glinka behält die auffällige Versform von Katenin bei, nämlich den Wechsel von 4/2hebigen Jamben mit abwechselnd weiblichem/männlichem Kreuzreim. Die Teilung in vierzeilige Strophen ist bei ihm weniger deutlich. Glinka bezeichnet sein Gedicht vielleicht nur deshalb als Ballade, um die ihn bestimmende Tradi-

tion zu verdeutlichen. Denn das Gedicht liest sich wie ein Nachruf auf einen Dichter, dem mit Hilfe dieses Namens die Gestalt eines sagenhaften Barden gegeben wird.

5. Auch E.A. Baratynskij hat in seinem 1821 im *Sorevnovatel'* veröffentlichten Gedicht *Cvetok* (Baratynskij 1957, 80 f.) den Namen Uslad für den einzigen würdigen Partner einer Ljudmila verwendet, dem sie eine am Morgen gepflückte Blume nach langem Suchen erst am Abend, leider bereits verwelkt, schenken kann. Uslad ist hier nur der raum- und zeitlose "liebe" Erwählte.

6. N.M. Jazykov setzt mit dem Gedicht *Uslad* die Reihe der Gedichte mit der Figur eines begnadeten Sängers 1823 fort. Das Gedicht - Neumann 1937, 114 nennt es *Liedballade* - erschien zuerst in den *Novosti literatury* 1823, 51, noch unter dem Titel *Bajan. Otryvok iz bol'soj poëmy*. Bajan ist hier nicht der Name des im Igorlied erwähnten altrussischen Sängers, sondern meint den als Krieger dargestellten jugendlichen Sänger Uslad. Dessen Kriegs- und Liebeslied werden in diesem breit erzählenden Gedicht einander gegenübergestellt: es dominiert Uslad als Sänger der Liebe. Die Partnerin Uslads wird hier *Sijana* genannt, nicht mehr *Vsemila*.

Jazykovs Ballade steht im engen Zusammenhang mit zwei früheren Gedichten aus dem gleichen Jahr 1823, die jedoch den Eigennamen Bajans tragen. Beide hat er *Pesn' Bajana* genannt ("Ljublju smotret' na mesjac jasnyj..." und "Vojna, vojna! proščaj, Sijana"). Im zweiten Gedicht läßt Jazykov den im Igorlied erwähnten Sänger Bajan mit seiner *Sijana* sprechen. Bajan ist demnach sekundär in Uslad umbenannt worden.

Die zwischen 1810 und 1823 erschienenen Gedichte, zumeist Balladen, schildern einen altrussischen Liebhaber, später einen jugendlichen Sänger, den Sänger der Liebe.

Woher kommt diese Figur? Unter den altrussischen Personennamen ist er nicht belegt (Tupikov 1903), und gerade auch in der Nestorchronik ist er nicht zu finden. Nur *ein* Sänger ist uns aus dem Igorlied bekannt, der ebenso berühmte wie undurchsichtige Bojan.

Jahrhundert zurückzuverfolgen. Diese Quellen, die sicher nicht vollständig zusammengetragen werden konnten, sollen, des besseren Überblicks wegen, zunächst in einer Zeittafel vorgestellt werden.

Z E I T T A F E L

- 1549 S.v.HERBERSTEIN: Rerum Moscoviticarum Commentarii. Wien 1549. S. 6. Dt. Übers. 1557, allein im 16. Jh. 13 Ausgaben! Vgl. noch die dt. Übersetzung Herberstain: Moscovia. Erlangen 1926.
- 1582 M. STRYJKOWSKI: Kronika polska, litewska, žmodska i wszystkiej Rusi. Królewiec: Osterberger 1582, p. 132. = Buch IV Kap. 3.
- 1601 M. ORBINI: Il regno degli slavi, hoggi corrottamente detti sciavoni. Pesaro 1601.
- 1615 P. PERSSON: Regni Muschovitici sciographia, thet ar: Een will och ogentligh Beskriffning om Rydzlnad. Stockholm 1615.
- 1620 P. PERSSON: Dt. Ausgabe Leipzig 1620.
- 1674 INNOKENTIJ (GIZEL'): Sinopsis. Kiev 1674.
- 1714 Russ. Übersetzung M. ORBINI: Kniga istoriografija, počatija imene, slavy i razširenija naroda slavjanskogo... SPb. 1714, weitere Ausg. SPb. 1722.
- 1725 V.N. TATIŠČEV schickt ein Expl. des Buches PERSSON "Regni Muschovitici sciographia" an die Kunstkamer nach Rußland.
- 1768 M. POPOV: Opisanie drevnego slavenskogo jazyčeskogo basnoslovija sobrannogo iz raznych pisatelej i snabdenogo primečanijami. SPb. 1768. Neue Ausg. 1772 (s.d.)
- 1769 M. ČULKOV: "Stichi na semik" (Poem). In: I to s'e 1769, 22 (Juni).
- 1769 N. KURGANOV: Russkaja universal'naja grammatika, ili Vseobščee pis'moslovie. SPb. 1769 (= 1. Aufl. der später "Pis'movnik, soderžaščij v sebe nauku rossijskogo jazyka..." genannten erfolgreichen Rhetorik.) S. 228 "Drevnee sueverstvo", freie Adaption aus Čulkovs Poem "Stichi na semik" 1769.
- 1772 M. POPOV: Dosugi, ili Sobranie sočinenij i perevodov. Č. 1 SPb. 1772. Darin S. 186-208: Kratkoe opisanie drevnego slavenskogo jazyčeskogo basnoslovija, sobrannogo iz raznych pisatelej... 2. Aufl. (Uslad gestrichen).
- 1779 M. CHERASKOV: Rossijada. M. 1779 (Pesn' VII in der Rede des starec: Schildbeschreibung mit Erwähnung heidnischer Götter, darunter auch "Uslad, pitajuščij obmančivye strasti...").

- 1782 M. ČULKOV: Slovar' russkich sueverij. SPb. 1782.
- 1785 M. CHERASKOV: Vladimir vozroždennyj. Ėpičeskaja poéma. M. 1785, S. 21 (II.Gesang).
- 1786 M. ČULKOV: Abevega russkich sueverij... M. 1786 (= 2. Aufl.).
- 1799 G. DERŽAVIN: Prolog na roždenie v Severe porfirorodnogo otroka, počerpnutyj iz drevnego varjago-russkogo basnoslovija. V 3 dejstvjach. 1799. (Vgl. Deržavin 1874).
- 1804 A.v.KAYSSAROW: Versuch einer slawischen Mythologie in alphabetischer Ordnung. Göttingen 1804.
- 1804 G. GLINKA: Drevnjaja religija slavjan. Mitava 1804.
- 1807 A. KAJSAROV: Slavjanskaja mifologija. M. 1807.
- 1809 V.A. ŽUKOVSKIJ: Mar'ina rošča. In: Vestnik Evropy 1809, 2 und 3.
- 1810 A. KAJSAROV: Slavjanskaja i rossijskaja mifologija. 2. Aufl. M. 1810.
- 1810 N.F. GRAMMATIN: Uslad i Vsemila (Starinnaja russkaja ballada). In: Vestnik Evropy 1810, 6.
- 1813 V.A. ŽUKOVSKIJ: Žaloba. Podražanie nemeckoj. In: Vestnik Evropy 1813, 7 und 8 (Romanze nach Schillers "Der Jüngling am Bache". "Uslad ist der Name des Jünglings in Str. I).
- 1815 P.A. KATENIN: Pevec. Iz Gete. In: Syn otečestva 1815, 16. S. 138. (russifizierte Bearbeitung von Goethes Ballade "Der Sänger", dieser heißt in Str. III und VI "Uslad").
- 1815 P.STROEV: Kratkoe obozrenie mifologii slavjan rossijskich. M. 1815.
- 1818 P.A. KATENIN: Pevec Uslad. In: Vestnik Evropy 1818, 2. (Ballade, vertont von A.P. Esaulov, Ausg. M. 1830).
- 1819 P.A. VJAZEMSKIJ: Uslad (1819). In: Vjazemskij, Polnoe sobranie sočinenij III, SPb. 1880, S. 184 f.).
- 1821 F.N. GLINKA: Usladova lira. In: Blagonamerennyj 1821, 17/18. (Ballade)
- 1821 E.A. BARATYNSKIJ: Cvetok. In: Sorevnovatel' 1821, č. 15, No.22.
- 1823 N.M. JAZYKOV: Bajan. Otryvok iz bol'šoj poémy. In: Novosti literatury 1823, 51, S. 188. (Ballade. später u.d.T. "Uslad").
- 1833 M.N. ZAGOSKIN: Askol'dova mogila. (Roman).
- 1835 M.N. ZAGOSKIN: Askol'dova mogila. (Libretto zur Oper von A.N. Verstovskij, uraufgeführt am 16.9.1835 am Bol'šoj teatr, Moskau).

In mythologischen Wörterbüchern und in ethnologischen Handbüchern wird

Uslad als ein heidnischer Gott der Slaven geführt (Niederle 1916, 94, 128, Mansikka 1922, 125, Brückner 1980, 109, Labuda/Stieber 1977, 276). Alle Autoren weisen darauf hin, daß es sich um eine irrtümliche Lesung einer Stelle in der altrussischen Nestorchronik unter dem Jahr 980 handele. Die Stelle lautet:

И нача княжити Болодимеръ въ Киевѣ единъ, и постави кумиры на холму внѣ двора теремнаго: Перуна древяна, а главу его сребрену, а усъ златъ, и Хърса, Дажьбога, и Стрибога и Симарьгла, и Мокошь.

(Povest' vr. let 1950, I, 56)

Den *goldenen Bart* der Statue des heidnischen Gottes Perun, von dem hier die Rede ist, soll lt. Niederle 94, 128 zuerst der habsburgische Gesandte Sigmund von Herberstein, der an der russischen Geschichte interessiert war, zu einem selbständigen Gott der heidnischen Slaven Uslad gemacht haben. In der Tat lautet die der Nestorchronik entsprechende Stelle in Herbersteins Buch (1549, 6) folgendermaßen:

...der hieß Perun. Die andern wurden Uslad, Corsa, Daswa, Striba, Simaergla, Macosch genannt, denen er /sc. Wolodimer/ da opferte; sie wurden auch Cumeri [sc. kumiry, K.D.S.] geheißen.

(dt. nach Herberstein 1926, 42)

Bekanntlich ist Herbersteins Buch in viele andere Sprachen übersetzt worden, darunter ins Deutsche 1557, und hatte allein bis 1600 inklusive 20 Ausgaben (Leitsch 1982, 160). Deshalb ist es kein Wunder, daß weitere Bücher, Chroniken und Darstellungen der Geschichte Rußlands den Fehler Herbersteins weitergetragen und Uslad als Gott der heidnischen Slaven tradiert haben. Die Filiation hat am ausführlichsten Znayenko 1980, 22, 37, 40–43 dargestellt. Sie hat im Anhang (185, 202) einige Textstellen aus den in unserer Tabelle genannten Autoren zitiert. Wichtig ist, daß Uslad aus den ausländischen Werken wieder nach Rußland zurückgelangte, nämlich in die Sinopsis, das erste gedruckte Buch über die russische Geschichte von Innokentij Gizel', Kiev 1674. Seinen beiden Hauptquellen, der im 17. Jahrhundert ins Russische übersetzten Chronik Strykowski und der handschriftlichen *Gustynskaja letopis'* (PSRL I, SPb. 1843, S. 232) konnte er den heidnischen Gott Uslad entnehmen. Und so wie die *Gustynskaja letopis'*, verwendet auch Innokentij neben Uslad die Variante Oslad (Gal'kovskij 1913, 300: "Утъляд или Осляд", vgl. Peštič 1958, 284–298 und Vinogradova 1978, 235).

Als man sich in Rußland in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts als Gegengewicht gegen die antike Mythologie der eigenen slavischen Mythologie verstärkt zuwandte, hat man auf diese Quellen, besonders die im 17. bis 18.

Jahrhundert außerordentlich populäre Sinopsis (mehr als ein Dutzend Ausgaben) zurückgegriffen. Das läßt sich auch an der frühesten Erwähnung des Uslad durch Michail Popov 1768, 45 nachweisen. Er gebraucht neben der Namensform Uslad wieder die Variante Oslad. Unter den von Popov in der Einleitung sehr pauschal genannten Quellen ist Innokentij nicht genannt, aber es dürfte sich unter den Chronisten bzw. Chroniken auch der von Innokentij her vermittelnde Text ausfindig machen lassen.

Seine Eintragung lautet (Popov 1768, 45):

УСЛАД или ОСЛАД

Божество киевское имя его означает одного богом пиршеств и роскоши; следственно качеством своим уподоблялся он греческому кому богу пиршеств.

Man sieht deutlich: Popov macht den heidnischen Gott Uslad wegen der Etymologie seines Namens zum Gott der Gastmähler und Orgien. Der Vergleich mit gr. κῶμος, dem Begriff für "Festgelage", der später zu Unrecht als Name eines niederen Gottes gebraucht wurde, erscheint als gar nicht so abwegig, wenn man die Tendenz berücksichtigt, bei der Suche nach eigenen slavischen Göttern zum Ersatz der antiken Götter und Halbgötter möglichst viele von deren Funktionen in der einheimischen Götterwelt vertreten zu wissen.

Nicht zufällig setzt Popov an die Stelle des Wortes "Mythologie" dessen alte russische Lehnübersetzung *баснословие*, das sich im Sprachgebrauch jener Zeit noch bis ins 19. Jahrhundert hielt. Das Interesse an der slavischen Mythologie ist hier deutlich als Parallele zu jener Russifizierung zu sehen, die sich zugleich in der Hinwendung zur russischen Folklore in den Genres des epischen Poems, des Märchens, des russischen Liedes (*русская песня*) und auch in der russifizierten Ballade offenbart. Diese Antithese zur antiken Mythologie kennzeichnet auch noch das Werk Karamzins (vgl. etwa Mor-dovčenko 1959, 51).

Was den Uslad betrifft, so hat Popov (nach Ausweis von Azadovskij 1958, 79) bereits in der 2. Auflage seines mythologischen Handbuchs im Rahmen seiner "Dosugi" (Popov 1772) den betreffenden Artikel herausgestrichen. Aber Popov blieb, und wohl gerade durch seine erste Ausgabe 1768, im Inland wie im Ausland, durch französische und deutsche Übersetzungen besonders populär (Azadovskij 1958, 80).

Der heidnische Gott namens Uslad war somit noch nicht begraben. Schon ein Jahr nach der 1. Auflage Popovs hatte sich Michail Čulkov dieses Gottes angenommen. In seiner Zeitschrift *I to i s'e* 1769 dichtete er *Stichi na semik* auf die slavischen heidnischen Götter, die noch im gleichen Jahr N. Kurganov

in seine weit ins 19. Jahrhundert hineinreichend erfolgreiche Rhetorik *Pis'movnik* u.d.T. *Drevnee sueverstvo* in freier Abwandlung übernahm:

Как начали тузить в бока, и в лоб, и в зубы,
Завыли Лада, Дид, Белбоги и Дашубы,
Догода, Коляда, Купало и Услад,
Святович, деланный весьма на чудный склад,
Ягая баба, Чур, Полкан и Симаергла,
Ужасный Чернобог, что в ад судьбина свергла...

(Čulkov 1769, zit. nach Poëty 1958, 434f.,vgl.
Kurganov 1769, 5. Aufl. 1793, Reprint 1978, Č. 2, 49)

Mythologische Handbücher wie dasjenige Popovs waren damals eher für Dichter als für die Wissenschaft bestimmt, wie Šklovskij 1933, 99-101 zu Recht bemerkt. Von den slavischen Altertümern waren ja besonders die russischen Dichter des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts angetan. Šklovskij zählt eine ganze Reihe von Werken auf, in denen Material aus den Mythologien verwendet worden ist, von Bogdanovič, Cheraskov, Karamzin, Radiščev, L'vov, Deržavin, Vostokov und Levšin. Auch den vermeintlichen Gott Uslad konnte so jeder russische Schriftsteller, der sich der russischen Vergangenheit, und zumal der heidnischen Vorzeit widmete, in sein Repertoire übernehmen.

Inzwischen war von M. Čulkov ein *Wörterbuch des russischen Aberglaubens* 1782 erschienen, und auch die 2. Auflage davon 1786 bestätigte dem russischen gebildeten und dichtenden Publikum die Existenz des Heidengottes Uslad. Weitere Autoren des Zeitalters der Aufklärung hielten an der Mystifikation fest, so Deržavin 1799, Glinka 1804, Kajsarov 1804, 1807, 1810. So kritisch sich Kajsarov auch im Vorwort gegenüber Popov äußert, so ist doch dieser für Glinka und ihn eine Autorität. Und Glinka kann sein Wörterbuch bereits mit Versen aus den Poemen Cheraskovs schmücken. Er malt den Artikel über Uslad folgendermaßen aus (1804, 63 f.):

Радость на челе, румянец на щеках, уста улыбающиеся,
увенчанный цветами, одетый нерадиво в легкую ризу,
играющий в кобзу, и пляшущий на голос оной, есть бог
веселия и жизненных услаждений, спутник Лады, богини
приятностей и любви;
Услад прельщающий воззрением одним -

Владим.

Он был почитаем покровителем всяких удовольствий и увеселений. Кажется, что сие божество начально изображало душевные и телесные удовольствия: но как все отвлеченное между народом преобращается в чувственное и грубое, умственное же в вещественное, то и Услад почитаем был богом роскоши, пиров, утех, увеселений, забав и особенно столовых явственных услаждений, как Корс пьянства. Человек чувственный все любит принаровлять к своим страстям, кои обратно приписывает всему извлеченному чувственности и страстей.

Наконец скажу, при всяких пиршествах (в коих точно как и в питье полагалось в древности все человеческое блаженство) сие божество было призываемо и умоляемо.

Dies entspricht dem Stil von Glinkas mythologischem Werk, dem man heute die wissenschaftliche Bedeutung abspricht. Sein Autor habe, so referiert Azadovskij 1958, 128 f., wie er selbst bekannte, eigene Erfindungen hinzugefügt. Der Eintrag zu Uslad zeigt Glinkas Fabulierweise recht gut.

Nun hat schon ein unbekannter zeitgenössischer Rezensent im *Severnyj vestnik* 1805, 7, 159-162 sich im Vergleich von Glinka mit Kajsarovs wissenschaftlichem Werk überaus kritisch verhalten. Er hat Glinkas Darstellung als einen Roman charakterisiert, zusammengestellt aus "bereits bekannten, unnützen und oft unbegründeten" Beschreibungen der slavischen Mythologie (daraus zitiert Šklovskij 1933, 103).

Es fehlte also nicht an kritischer Einsicht, aber der vom Rezensenten als "überall verlässlich" gerühmte Schüler Schlözers Kajsarov hat das Seine dazu beigetragen, Uslad unsterblich zu machen. Bei ihm lautet der Eintrag allerdings wesentlich nüchterner:

Oslad auch Uslad.

Man leitet diesen Namen von dem Zeitworte 'usladit' d.i. versüßen her, und aus diesem Grunde behauptet man, daß Uslad der Gott der Gastmahle war. Sein Bild gehört zu denjenigen, die Wladimir I. in Kiew aufstellen und nachher vernichten ließ.

(Kajsarov 1804, 75; wörtliche Übersetzung ins Russische bei Kajsarov 1810, 131)

Bei Glinka wie bei Kajsarov wird auch klar, daß die etymologische Zugehörigkeit zu *usladit'*, *uslada* dazu veranlaßt hat, in Uslad einen Gott des Gelages und Schwelgens zu sehen. Als ein solcher tritt Uslad z.B. in Cheraskovs Poem *Rossijada* (1779) auf, wo es im Vers 283, bei der Schildbeschreibung im 7. Kapitel, heißt, er nähre trügerische Leidenschaften:

Услад, питающий обманчивые страсти

Als dieser Gott erscheint er auch in einem weiteren Poem Cheraskovs, dem *Vladimir Vozroždennyj* (1785, 21, 24-29, 135). Diesem Werk hat ja Glinka für seine Abhandlung den oben zitierten Vers entnommen.

Auch Deržavin verwendete Uslad als den Gott der Gastmähler und Schwelgereien in seinem *Prolog na roždenie v Severe porfirorodnogo otroka, počerpnutyj iz drevnego varjago-russkogo basnoslovija. V 3 dejstvijach* (1799, Dejstvie 1, vgl. Deržavin 1874, 27, 35), wobei Deržavin sich ausdrücklich auf die Mythologie von Popov 1768, 45 beruft.

Uslad als Heidengott hat danach in der russischen Mythologie und Literatur

wohl keine große Rolle mehr gespielt. Dennoch warf noch 1815 der Moskauer Student Pavel Stroeв in seinem Abriß der Mythologie einen zornigen Blick zurück. Er schrieb:

...Эти Услады, Купалы, Зимстерлы, Полели, Дашубы, Лады, Лели и проч... и проч... о коих столько до сих пор говорено было, существовали, кажется, в одном воображении повествовавших о них писателей. Одни думали, что у славян непременно должно было быть ни больше ни меньше богов, сколько было их у греков и римлян и для того старались заменить вымышленными, на словопроизводстве основанными именами тех богов, о коих не находили никаких известий. (Stroeв 1815, 41 f., Fn. zit. von Šklovskij 1933, 103)

In diesem Zitat kommt noch einmal deutlich zum Ausdruck, welches die Motive der Hinwendung zu den slavischen vermeintlichen Göttern gewesen sind: der antiken Mythologie eine eigene slavische entgegenzusetzen.

Nur ein spätes Werk ließ sich ausmachen, in dem unentwegt vom Heidengott Uslad noch die Rede ist: Es ist der Roman und vielleicht mehr noch das Opernlibretto von Zagoskin *Askol'dova mogila* (Roman 1833, Libretto 1835). Der historische Roman und auch die Oper spielen in Kiev. Die Handlung ist durch den Gegensatz christlich-heidnisch strukturiert, die Intrige hat ihren Akzent dadurch, daß der *Usladov den'* als der Tag allgemeiner Ausgelassenheit und grober Belustigungen der heidnischen Kiever eine Rolle spielt. Besonders die Oper von A.V. Verstovskij, uraufgeführt in Moskau am 16.9.1835, ist auf diesen Festtag des Uslad dadurch konzentriert, daß in zahlreichen Trinkliedern diesem Gott gehuldigt wird. Wieder war durch die Vertonung in einer seinerzeit erfolgreichen Oper das Fortleben des Heidengottes noch über Jahrzehnte hinaus gesichert. Sie war, wie Belinskij (1954, 201) bemerkte, um 1841 beim "einfachen Volk in Moskau" sehr beliebt. Noch in Ostrovskijs Komödie *Bespridannica* (1879) singt Robinzon am Ende des 1. Aktes den Kehrreim der Opernarie aus dem 2. Akt, 2. Szene:

Да здравствует веселье!
Да здравствует Услад!
(Ostrovskij 1960, 30; Zagoskin 1898, 38 f.)

3

Noch bevor es mit Uslad als Heidengott zu Ende ging, hat augenscheinlich Žukovskij mit seiner Erzählung *Mar'ina roščа* (1809) einen neuen Anfang gesetzt, so neu, daß man mit Keil 1978, 229 sagen kann, es handle sich bei

Uslad um eine "künstliche, aber damals sehr verbreitete Namensprägung des archaisierenden Sentimentalismus." Uslad ist hier zum ersten Mal der jugendliche Sänger, der das Bauernmädchen Marija liebt. Während seiner Abwesenheit wird Marija von dem Recken (*vitjaz'*) Rogdaj zunächst erfolgreich umworben, Marija trauert dem vermeintlichen toten Uslad nach und wird von dem eifersüchtigen Rogdaj umgebracht. Die Tote erscheint später dem Uslad und führt ihn zu ihrem Grab, wo er in einer Einsiedelei sein Ende erwartet (vgl. Schamschula 1961, 63). Von mehreren Forschern ist der Stoff und selbst der Held dieser Geschichte zur Ballade in Beziehung gesetzt worden (Keil 1980, 436, Fn. 11, Petrunina 1981, 63). Und in der Ballade hat der Sänger Uslad dann auch für zwei Jahrzehnte, zu der Zeit, als der Ruhm des Heidengottes schon verblaßt war, weiter gelebt.

Mit der alten Tradition hat Žukovskijs Darstellung noch die Ansiedlung in der heidnischen Vorzeit, diesmal in der Gegend von Moskau, gemeinsam.

Von Žukovskij nehmen die Balladendichter ihren Ausgang. Schon Grammatin 1810 knüpft doch doppelt an Žukovskij an, wenn er analog zur Erzählung *Mar'ina rošča* Uslad als Sänger auftreten läßt und wenn er seine Ballade dem Sujet von Bürgers *Lenore* resp. Žukovskijs *Ljudmila* und deren Verstechnik anpaßt. Soweit ersichtlich, führt er als erster Vsemila als die Braut Uslads ein, was unmittelbar darauf in Dichtungen auch diesen Namen begünstigt hat, z.B. bei Žicharev 1811.

Žukovskij hat den Namen Uslad als Jüngling 1813 noch einmal verwendet, aber die Auswirkung auf die Ballade oder balladeske Lieder ist maßgebend geworden, wobei Uslad meist als der in einer Liebesbeziehung stehende Sänger aus alter Zeit begriffen wird.

Woher Žukovskij für seine Erzählung *Mar'ina rošča* den Namen *Rogdaj* bezogen hat, und welche Folgen dieser Name gehabt hat, wäre noch zu klären. Dabei handelt es sich wohl um den besser, seit der Nikon-Chronik bezeugten Recken des Fürsten Vladimir: Ragdaj Udaloj, der im Jahre 1000, von Vladimir beweint, gestorben sei. Lichačev (*Povest' vr. let 1950, II, 534*) gestand ein, daß der Ursprung jener Chroniknachricht unbekannt sei. Umso besser ist die Nachwirkung durch Puškins erfolgreiches Märchenpoem *Ruslan i Ljudmila* (1820) nachweisbar. Es hat den Kiever Ritter Rogdaj popularisiert. Kjuhel'beker hat den Helden seiner historischen Ballade *Rogdaevy psy* (1824; vgl. Kjuhel'beker 1967, 192-199) in die Zeit Aleksandr Nevskijs versetzt. In Kozlovs Ballade *Svežana i Ruslan* (1834; vgl. Kozlov 1840, 302-307) ist Svežana die Tochter des Rogdaj.

Ebenso soll hier nicht die seit Grammatin 1810 mit Uslad verbundene *Vsemila* weiter verfolgt werden, über Žicharev 1811 zu Kozlov und Belinskijs Abwertung der Volkstümlichkeit von dessen Balladen 1834:

Как жаль, что он писал баллады! Баллада без народности есть род ложный и не может возбуждать участия. Притом же он силился создать какую-то славянскую балладу. Славяне жили давно и мало известны нам, так для чего же выводить на сцену онемеченных Всемир и Останов?

(Belinskij 1953, 75; vgl. auch 1954, 72)

Ostan ist die Figur aus Kozlovs Ballade *Vengerskij les* (1826/27; vgl. Kozlov 1840, 143). Ob und wo bei Kozlov die Figur der *Vsemila* eine Rolle spielt, war nicht zu ermitteln.

Es fehlt uns ein Lexikon der literarischen Personen, die als poetische Chiffren im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine nicht unterschätzbare Rolle gespielt haben. Denn die Erforschung der literarischen Gestalten, Themen und Motive bildet eine wesentliche Voraussetzung für die Geschichte der Literatur, wenn diese mehr sein soll als die chronologische Aneinanderreihung von Namen, Daten und Werken. Erst mit Hilfe von entlehnten Namen und Motiven kann – neben der Beobachtung formaler Konventionen – eine Filiation der Literaturwerke ermittelt werden, die das plausible Gerüst für eine wirkliche Geschichte der Literatur, d.h. ihrer vergleichbaren Genres, abgibt. Als kleiner Beitrag dazu mag der Name Uslad als ursprünglich mythologischer Begriff und als literarische Figur verstanden werden.

Literaturverzeichnis

(Enthält nur die nicht in der ZEITTADEL genannten Titel)

- | | |
|------------------|--|
| Azadovskij 1958 | M.K. Azadovskij, <i>Istorija ruskoj fol'kloristiki(I)</i> . M. 1958. |
| Baratynskij 1957 | E.A. Baratynskij, <i>Polnoe sobranie stichotvorenij</i> . L. 1957 (BP BS). |
| Belinskij 1953 | V.G. Belinskij, <i>Polnoe sobranie sočinenij I</i> . M. 1953. |
| Belinskij 1954 | V.G. Belinskij, <i>Polnoe sobranie sočinenij V</i> . M. 1954. |
| Brückner 1980 | A. Brückner, <i>Mitologia słowiańska i polska</i> . Warszawa 1980 (Uslad in nachgedruckten Arbeiten von 1912, 1918 u. 1926 erwähnt). |
| Cheraskov 1895 | M.M. Cheraskov, <i>Rossijada</i> . SPb. 1895 (Russkaja |

- klassnaja biblioteka. Vyp. 20-j).
- Deržavin 1874 G.R. Deržavin, *Sočinenija*. 2e akademič. izd. IV. SPb. 1874.
- Gal'kovskij 1913 N. Gal'kovskij, *Bor'ba christianstva s ostatkami jazyčestva v drevnej Rusi. II. Drevne-russkie slova i poučenija, napravlenne protiv ostatkov jazyčestva v narode*. M. 1913 (Zapiski Imp. Mosk. Archeol. Instituta im. Nikolaja II. 18).
- Glinka 1957 F.N. Glinka, *Izbrannye proizvedenija*. L. 1957 (BP BS).
- Iezuitova 1976 R.V. Iezuitova, "Literatura vtoroj poloviny 1820-ch - 1830-ch godov i fol'klor." In: *Russkaja literatura i fol'klor (pervaja polovina XIX v.)*. L. 1976. S. 85-142.
- Katenin 1965 P.A. Katenin, *Izbrannye proizvedenija*. M.- L. 1965 (BP BS).
- Katz 1976 M.R. Katz, *The Literary Ballad in Early Nineteenth Century Russian Literature*. London 1976.
- Keil 1978 R.-D. Keil, "Der Fürst und der Sänger. Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puškin." In: *Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa*. Gießen 1978. S. 219-268.
- Keil 1980 R.-D. Keil, Rez. "Katz, M.R., The Literary Ballad... ." In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 41. 1980. S. 434-440.
- Kjuchel'beker 1967 V.K. Kjuchel'beker, *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. I*. M.-L. 1967 (BP BS).
- Kozlov 1840 I.I. Kozlov, *Sobranie stichotvorenij, č. 2*. SPb. 1840.
- Kurganov 1978 N. Kurganov, *Pis'movnik...* Pjatoe izdanje. SPb. 1793. Reprint Würzburg 1978.
- Labuda/Stieber 1977 G. Labuda, Z. Stieber (Hrsg.), *Słownik starożytności słowiańskich. VI*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977.
- Leitsch 1982 W. Leitsch, "Westeuropäische Reiseberichte über den Moskauer Staat (1517-1699)." In: A. Mączak, H.J. Teuteberg (Hrsg.), *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte*. Wolfenbüttel 1982. S. 153-176.
- Mansikka 1922 V.J. Mansikka, *Die Religion der Ostslaven. I*. Helsinki 1922 (FF Communications 43).
- Mordovčenko 1959 N.I. Mordovčenko, *Russkaja kritika pervoj četverti*

XIX veka. M.-L. 1959.

- Neumann 1937 F.-W. Neumann, *Geschichte der russischen Ballade*. Königsberg und Berlin 1937.
- Niederle 1916 L. Niederle, *Život starých Slovanů. II,1*. Praha 1916.
- Ostrovskij 1960 A.N. Ostrovskij, *Sobranie sočinenij v 10 tomach. VIII*. M. 1960.
- Peštič 1958 S.L. Peštič, "'Sinopsis' kak istoričeskoe proizvedenie." In: TODRL 15. 1958. S. 284-298.
- Petrunina 1981 N.N. Petrunina, "Proza 1800-1810 gg." In: *Istorija ruskoj literatury v četyrech tomach. II*. L. 1981. S. 51-79.
- Poëty 1958 *Poëty XVIII veka. I*. L. 1958 (BP MS).
- Poëty 1971 *Poëty 1790-1810-ch godov.* L. 1971 (BP BS).
- Povest' vr. let 1950 V.P. Adrianova-Peretc (Hrsg.), *Povest' vremennyh let. Čast' I-II*. M.-L. 1950.
- PSRL 1843 *Polnoe sobranie russkich letopisej. II*. SPb. 1843.
- Schamschula 1961 W. Schamschula, *Der russische historische Roman vom Klassizismus bis zur Romantik*. Phil.Diss. Frankfurt am Main 1961. Meisenheim am Glan 1961. (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 3).
- Šklovskij 1933 V. Šklovskij, *Čulkov i Levšin*. L. 1933.
- Sokolov 1955 A.N. Sokolov, *Očerki po istorii ruskoj poëmy XVIII i pervoj poloviny XIX veka*. M. 1955.
- Tupikov 1903 N.M. Tupikov, *Slovar' drevnerusskich ličnych sobstvennyh imen*. SPb. 1903.
- Vinogradova 1978 V.L. Vinogradova, *Slovar'-spravočnik "Slova o polku Igoreve"* V. L. 1978.
- Vjazemskij 1880 P.A. Vjazemskij, *Polnoe sobranie sočinenij. III*. SPb. 1880.
- Zagoskin 1898 (M.N.) Zagoskin, *Askol'dova mogila. Dramatičeskaja opera v četyrech dejstvijach. Muzyka A.N. Verstovskogo*. M. 1898.
- Znayenko 1980 M.T. Znayenko, *The Gods of the Ancient Slavs. Tatischev and the Beginnings of Slavic Mythology*. Columbus, Ohio 1980.
- Žicharev 1811 S.P. Žicharev, *Vseslav i Vsemila*, zitiert von Deržavin, "Rassuždenie o liričeskoi poëzii." In: *Čtenie v Besede*

Priloge k rusko-slovenski slovnici 1811,2 und 1812,6.

Zbirka rusko-slovenskih slovnici v četrdesetih letih 1811,2 und 1812,6.

1959.

PLÖTZLICHE MOMENTE IN GOGOL'S *PORTRET*

In der Narrativik haben sowohl Rekurrenz als auch Fortschreiten der Handlung Aufmerksamkeit auf sich gezogen.¹ In der Diskussion spielen hier vor allem Stabilität und Invarianz von Handlungselementen, die Verbindung von Erzählsegmenten und die Kohärenz von Texten eine Rolle, wie sie Georg Mayer beispielsweise und beispielhaft an der Gattung der *Vita* untersucht hat.² Relationen spezieller Art - der Zeit und der Kausalität - sind nun das Thema der folgenden Ausführungen, die ebenfalls den Textzusammenhang zum Gegenstand haben. Hierbei wird davon ausgegangen, daß das narrative Fortschreiten etwas gegen die Wiederholung Gerichtetes ist in dem Sinne, 'daß immer etwas Neues geschieht'. Impliziert sind der Ereignis-Charakter des Erzählten, die Diskontinuität der erzählten Zeit vor dem Hintergrund der Definition der Novelle als einer "unerhörten Begebenheit" (Goethe), die als Merkmal für die romantische und die sich stilistisch an ihr orientierte Erzählung gilt.

In dieser Hinsicht bezieht sich unsere Fragestellung auf die aktive und dynamische Erscheinung des Augenblicks im Handlungsverlauf, besonders auf das adverbial-ontologische *plötzlich* (russ. *vdrug*)³ in der Narration und ihrer temporalen Struktur. Die zeitliche Modalität des *Plötzlichen*, verstanden gerade als Zeichen für die Unordnung in der Ordnung, für den Bruch, den bekannten Riß in der Wirklichkeit usw.⁴, ist von repräsentativen Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts reflektiert und dargestellt worden, auch von Nikolaj V. Gogol' (1809-1852). Die Intensivierung des Momentum wollen wir im folgenden an seiner Erzählung *Portret* (erste Fassung 1835, zweite 1842) aus den *Petersburger Novellen* untersuchen. Bekanntlich aktualisiert das Werk die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Realität und rechnet dabei mit der Existenz des Dämonisch-Phantastischen, was für unsere Problemstellung nicht unwichtig ist. *Augenblick* und *Plötzlichkeit* werden hier im Mit- und Gegeneinander des Realen und Phantastischen bewußt gemacht, sind freilich nicht allein als Einbruch des Außergewöhnlichen in die Welt des Normalen greifbar.

Inhalt der Novelle *Portret* ist die unheilvolle Wirkung der quasi lebendigen Augen auf einem grauenhaften Porträt, das einen Petersburger Wucherer darstellt. Im zweiten Teil der Erzählung wird dazu die Vorgeschichte nachgetragen. Der Sohn des Künstlers, der das Bild geschaffen hat, berichtet auf einer Kunstauktion, auf welche Weise sein Vater einst aus einem Wettbewerb ausschied. Für eine neuerbaute prächtige Kirche sollte ein Gemälde geschaffen werden:

- (1) Никто не сомневался, чтобы не за ним (d.i. der Vater) осталось первенство. Картины были представлены, и все прочие показались пред нею, как ночь пред днем. *Как вдруг* один из присутствовавших членов (d.i. der Kommission) (...) сделал замечание, поразившее всех. "В картине художника, точно, есть много таланта", сказал он: "но нет святости в лицах; есть даже, напротив того, что-то демонское в глазах (...)"⁵

Die Worte des Mitglieds der Kommission bewirken eine Wende dergestalt, daß auch die anderen Anwesenden sich von der Richtigkeit seines Kunsturteils überzeugen. Hierauf stürzt der betroffene Maler auf sein Bild zu und gewahrt mit Entsetzen, daß er fast allen Figuren die Augen des schrecklichen Wucherers verliehen hatte. In der Erzählung markiert *Kak vdrug* genau diese neue Phase in der Handlung. Der kontinuierliche Gang der Geschichte, die sicherlich die Annahme des Gemäldes beinhaltet hätte, wird gehemmt (zu diesem Phänomen vgl. das dritte Textbeispiel). Der Umschlag ist so in der Tat überraschend und wird auch von allen derart empfunden (*porazivšee vsech*). Dachte doch jeder, dem anerkannten Künstler gebühre der erste Preis. Kontinuität wird aber unterbrochen, und die Wirkung ist entsprechend: der von der Kommission Abgelehnte ist bloßgestellt, erkennt selber den Einfluß des Bösen auf sein Schaffen. Der erwähnte Einwand führt zu neuen (unerwarteten) Vorgängen, die ohne die negative Bewertung nicht eingetreten wären. Nach wie vor offenbart sich der Einfluß des Wucherers als unentwegter, unheilvoller Prozeß, der die künstlerischen Talente bestimmt und zugrunde richtet.

Bemerkt werden die schrecklichen Augen zuerst vom armen, jedoch begabten Maler Čartkov (1. Teil), der das Bild mit dem Wucherer bei einem Trödler erstanden hatte:

- (2) *Произнесши это* (d.i. ein Selbstgespräch über die eigene bedrängte Lage), художник *вдруг* задрожал и побледнел; на него глядело, высунувшись из-за поставленного холста, чье-то судорожно искаженное лицо. Два страшные глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его: на устах написано было грозное певеленье молчать. Испуганный, он хотел вскрикнуть и позвать Никиту (...); но *вдруг* остановился и засмеялся. Чувство страха отлегло вмиг (...)⁶

Das Starren dieser Augen für einen Augenblick weist bereits auf Wahrnehmungsszenen in der modernen Literatur hin und ist im vorliegenden Fall ebenfalls unvermittelt, was die Bezeichnung des Eintritts von Neuem durch *vdrug* andeuten möchte: es geschieht Unerwartetes. Die Perzeption führt bei Čartkov sofort zur Angstepfindung (*čuvstvo stracha*). Der Künstler fühlt, daß die Sicherheit der Welt zerbricht, weil Unmögliches geschieht, Unzulässiges in sein Leben einzudringen beginnt. Das alles vollzieht sich schnell und *plötzlich*, in einem gänzlich unerwarteten Augenblick. Schon beginnen diese Augen, genauer der Porträtierte, das Geschehen, den Lauf der banalen Alltäglichkeit zu beeinflussen.

Dem Anschauen der Augen entspricht auf der anderen Seite das Erschrecken, worin sich die zukünftige Katastrophe – das Zugrundegehen des Talents – anmeldet. Der Anblick durch den jetzt Aggressivität entwickelnden Wucherer ist in der Tat von transitorischem Charakter. Im Erscheinungsbild des Künstlers vollzieht sich eine bezeichnende Veränderung: er erbleicht. Und es ist genau dieses Erzittern/Erbleichen, das als neues Geschehen mit Hilfe von *vdrug* an das Vorhergehende anschließt, so daß sich folgende Geschehenssequenz ergibt:

1. Čartkov spricht zu sich.
2. Plötzlich erzittert und erbleicht er.
3. Auf ihn blickt ein krampfhaft verzerrtes Gesicht usw.

Dabei fällt nicht auf, daß die logische Reihe eigentlich 1.-3.-2. wäre, denn Čartkovs Reaktion muß ja begründet sein: Er hätte erst das krampfhaft verzerrte Gesicht und die schrecklichen Augen zu gewahren, bevor er überhaupt reagieren (erzittern und erbleichen) kann. Ohne Wahrnehmung (*na nego gljadelo*) haben die Emotionen keinen Sinn. Stellen wir also die Einzelvorgänge um, so verschiebt sich allerdings das *Plötzliche*:

1. Čartkov spricht zu sich.
2. Auf ihn blickt ein krampfhaft verzerrtes Gesicht usw.
3. Plötzlich erzittert und erbleicht er.

Wir empfinden die neue Stellung des *vdrug* in der dritten Position jedoch als ungewöhnlich. Es scheint, daß damit der Effekt des Neuartigen, des unvermittelten Eintritts verloren gegangen ist. Das Adverb ist aber dort angebracht, wo das vorherige Geschehen als abgeschlossen bezeichnet wird und sich eine Wende anbahnt, was im vorliegenden Fall auch noch durch *Proiznessi éto* eindeutig gemacht ist (zur Betonung der Schnittstelle vgl. viertes Textbeispiel). So läßt sich problemlos formulieren:

1. Čartkov spricht zu sich.
2. Plötzlich blickt auf ihn ein krampfhaft verzerrtes Gesicht usw.
3. Da erzittert und erbleicht er.

Der Riß in der Wirklichkeit - auf ihn möchte uns *vdrug* ausdrücklich führen - ist ja ein unmittelbarer, befremdender Einbruch in die Welt der Tatsachen (Caillois) und als solcher auch von Gogol' dargestellt. Dabei erscheint es für uns als unerheblich, daß der Erzähler um der Spannung willen zuerst die emotionelle Haltung des Künstlers erwähnt, ausgerechnet sie mit der Kategorie des *Plötzlichen* verbindet und dann die Erklärung der Ursache nachliefert. Wichtig ist hier allein der Umschlag, das Konträre. Die sich anbahnenden Ereignisse sind durch *vdrug* scharf von den zurückliegenden getrennt. Das Selbstgespräch Čartkovs hätte nämlich seine Fortsetzung finden können, erfuhr sie aber nicht. Es folgen vielmehr Emotionen des Malers. Und diese gehören bereits in eine neue Phase, was ebenfalls mit ein Grund dafür ist, daß sie mit der Bestimmung *vdrug* einhergehen können, das wiederum durch die Form des Adverbialpartizips verstärkt wird. (*Proiznessi éto*).

Das Adverb ist auch im nächsten Beispiel eine wichtige Schaltstelle: Auf der schon bekannten Auktion (Teil 2) unterbricht einer der Anwesenden den allgemeinen Betrieb und zieht die Aufmerksamkeit aller auf sich. Es handelt sich um den schon erwähnten Sohn jenes Künstlers, den die Augen des Wucherers in ihren Bann geschlagen hatten:

- (3) Они (d.h. die Auktionäre) горячились и набили бы вероятно цену до невозможности, если бы *вдруг* один из тут же рассматривавших не произнес:
 "Позвольте мне прекратить на время ваш спор. Я, может быть, более нежели всякий другой, имею право на этот портрет." Слова эти *вмиг* обратили на него внимание всех (...)⁷

Je weniger wir die weitere Geschehensstufe erwarten, um so auffallender ist die plötzliche Feststellung. Die Überraschung erscheint in der Tat wieder als perfekt, so daß sich die anwesenden Kunstliebhaber *im Nu (vmig)* dem Sprecher zuwenden und seinen Worten zu lauschen beginnen. Diese Phase ist ebenfalls nicht vorbereitet. Daß einer der Beteiligten den Fortgang der erzählten Handlung unterbricht, ist im Grunde unvorhersehbar. Es hätte zudem ganz anderes geschehen können. Auffallend ist nun im vorliegenden Fall, daß sich im Text selber ein Hinweis darauf findet, wie man sich eine Fortsetzung des Vorherigen zu denken hätte (vgl. schon erstes Textbeispiel). Die Rede ist nämlich von (zwei) Auktionären, die - wäre es nicht zur Unterbrechung gekommen - "wahrscheinlich den Preis bis zur Unmöglichkeit hochgetrieben

hätten". Und auch in der Replik ist noch von ihrem Streit die Rede, der nur für eine gewisse Zeit beendet werden sollte.

Das nächste Beispiel bietet vor allem eine betonte Hervorhebung der Schaltstelle. Die Rede ist nochmals von Čartkov und den wieder auf ihn gerichteten Augen des Wucherers auf dem betreffenden Porträt:

- (4) "Да", проговорил он отчаянно, "у меня был талант. Везде, на всем видны его признаки и следы..."
*Он остановился и вдруг затрясся всем телом: глаза его встретились с неподвижно-вперившимися на него глазами. Это был тот необыкновенный портрет, который он купил на Щукином дворе.*⁸

Je plötzlicher die Begegnung mit dem Porträt ist, desto dramatischer ist seine Wirkung, die sich blitzartig einstellt. Hier hat sich ebenfalls die bekannte Umstellung ergeben: Zunächst folgt auf die Replik des Künstlers das auf einmal eintretende Zittern am ganzen Körper, das uns erst durch die nächste Bemerkung verständlich wird. Es empfiehlt sich, die Bemerkung *glaza ego vstretilis'* (...) im Sinne eines Regresses zu begreifen und im Deutschen im Vorzeitigkeitsverhältnis (Plusquamperfekt) wiederzugeben und nicht mit Hilfe des Imperfekts. Es handelt sich um die nachträglich erklärende Mitteilung dessen, was schon vor dem Erzittern am ganzen Körper geschehen sein muß.⁹

Hervorhebenswert ist außerdem, daß die Grenze zwischen dem Vorherigen - den Ausführungen über die Spuren von Talent - und dem jetzt eintretenden Augenblick zusätzlich zu *vdrug* noch mit einem ausdrücklichen Innehalten markiert ist (vgl. dazu bereits das zweite Textbeispiel). Explizit wird also betont, daß das Bisherige keine Fortsetzung mehr findet. Und dann erst ergibt sich das im Nu eintretende Erbeben. Zwischen den vorigen verzweifelten Bemerkungen und dem neuen Jetzt-Punkt findet sich ein überdeutlicher Schnitt.

Die Schnittstelle gerät auch beim folgenden Beispiel in den Blick, da sie nochmals einen Umschlag in der Handlungssequenz bezeichnet, und zwar in antithetischer Weise. Čartkov liegt auf seinem Bett und vermag nicht mehr zwischen Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden, als der böse Wucherer seinem Porträt entsteigt und ihm ein Bündel Geldscheine zeigt:

- (5) Сердце билось сильно у Чарткова, когда он услышал, как раздавался по комнате шелест удалявшихся шагов. Он сжимал покрепче сверток свой в руке, дрожа всем телом за него, и вдруг услышал, что шаги вновь приближаются к ширмам, - видно старик вспомнил, что не доставало одного свертка. И вот - он глянул к нему вновь за ширмы.¹⁰

Die Rückkehr des Alten wird den Ruhenden zum Aufschrei und schließlich zum Erwachen zwingen. Vorerst läßt aber die modale Bestimmung *vdrug*

zwischen zwei Augenblicken - dem Weggang des Wucherers und seiner Rückkehr - einen schroffen Bruch empfinden. In beiden Fällen wird Čartkov jedoch in Atem und Spannung gehalten. Das Erzählte entläßt uns nicht aus seinem Bann, weil sich das Geschehen auch noch zu steigern vermag, das böse Gespenst nicht bloß nochmals erscheint, sondern auch ein weiteres Mal hinter den Schirm blickt und beim Maler erst recht Verzweiflung hervorruft. Zusätzlich zur Unerwartetheit der Wiederkehr des Alten ergibt sich also eine Klimax in der Handlung (*i vdrug - I vot*), so daß der erschreckte Čartkov am Ende aufwacht.

Der neue Augenblick beinhaltet wieder eine Konzentrierung des Zeitbewußtseins. Der Ereignischarakter der Szene ist geprägt von der Reduktion auf die Zeit-Punkte des Wegganges und der Rückkehr des Wucherers sowie seinen Blick (s.o.). Der Fluß des Geschehens ist aus Plötzlichkeiten zusammengesetzt, die Čartkov irre werden lassen und in ihm Grauen hervorrufen. Die Epiphanie des Jenseits im fortwährenden "hic et nunc" steht außerhalb der Welt des Normalen, da sie alle Maßstäbe ins Wanken bringt. Und *vdrug* drückt im vorliegenden Fall ebenfalls die rasche Aufeinanderfolge der Einzelgeschehnisse aus, wie sich bisher schon gezeigt hat.

Steigerung, punktuelle zeitliche Qualität und Erweckung von Angstgefühlen gelten auch von jenen Augenblicken, die die erste Wahrnehmung des Porträtierten beinhalten:

- (6) Со страхом вперил он (d.i. Čartkov) пристальнее глаза, как бы желая увериться, что это вздор. Но наконец уже в самом деле ... он видит, видит ясно: простыни уже нет...портрет открыт весь и глядит... просто к нему вовнутрь... У него захолонуло сердце. И видит: старик пошевелился и *вдруг* уперся в рамку обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам (...).¹¹

Der Alte blickt nicht nur mit seinen stechenden Augen aus dem Porträt hervor, er beginnt sich auch noch zu rühren und springt endlich aus dem Bild heraus. Es handelt sich hier um einen energetischen Augenblick, der darin gipfelt, daß der Wucherer schließlich (*nakonec*) da ist, womit Čartkovs Abenteuer beginnen, die den Verfall seines Talents nachzeichnen. Die Sekunde des aus dem Rahmen springenden Wucherers ist ein weiteres *Plötzlichkeits-*Bild, das gerade durch Bewegungsvorgänge mit aggressiver Zielrichtung gekennzeichnet ist (vgl. schon die Ansätze im zweiten Textbeispiel). Und in Čartkov macht sich das Gefühl der Bedrohtheit durch die im Traum wahrgenommenen rätselhaften Vorgänge breit. Bestürzung und Wahrnehmungsschrecken resultieren aus Unerwartetem. Der Leser empfängt vom Erzähler die

Sensation eines Augenblicks mit irrealen Vorkommnissen. Dabei markiert *vdrug* nicht die Perzeption durch den betrachtenden und betroffenen Künstler an sich (*I vidit*), sondern die Tätigkeit des aktiv werdenden Gespensts (*i vdrug upersja*). In dieser Umschlagsszene ist die Kategorie des *Plötzlichen* also ganz auf die Aktion des Alten bezogen und beeinflußt erst in zweiter Linie Čartkovs Wahrnehmung. In den bisherigen Beispielen charakterisierte *vdrug* die Handlungsweisen von Personen der dargestellten Realität, nicht der jenseitigen Welt. Daß aber zwischen beiden Bereichen Zusammenhänge bestehen, offenbart das vorliegende Beispiel: das unerwartete Tun der einen Seite führt nämlich zur sofortigen Erfahrung durch die andere, erweckt *plötzlich* beispielsweise Angst und Schrecken.

In den nächsten Beispielen ist nun der Bruch in der Kontinuität deutlich abgeschwächt:

- (7) (...) Оно (d.i. das künstlerische Schaffen) не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к богу. Но есть минуты, темные минуты...
 Но остановился, и я заметил, что *вдруг* омрачился светлый лик его, как будто бы на него набежало какое-то мгновенное облако (...)¹²

Hier liegt ein 'weicher' Übergang zwischen dem Vorherigen und dem Neuanfang von *vdrug* vor, insofern die Worte des Künstlers, der den alten Wucherer porträtierte, in die Feststellung "*No est' minuty, temnye minuty...*" ausklingen und die gleich folgende plötzliche Verfinsterung des "lichten Antlitzes" ahnen lassen. Damit ist der Eindruck der Unerwartetheit etwas gemildert, so daß man im vorliegenden Fall das Fehlen von *vdrug* gar nicht bemerken würde. Beide Erzählabschnitte sind demnach nicht wie Blöcke gegeneinander gestellt. Die Wörter *temnyj*, *omračit'sja* und *oblako* stellen vielmehr eine Verbindung her. Trotzdem ist der neue Augenblick durch das zusätzliche *On ostanovilsja* klar vom vorher Geäußerten geschieden. Aber die Unterbrechung wirkt nicht abrupt, weil das Präludieren mit Hilfe des Hinweises auf die "dunklen Minuten" einfach abbricht und dann nach Aufklärung und damit eine spezielle Fortsetzung der Erzählung verlangt. Dabei bezieht sich *vdrug*, wie schon aus Beispiel (2) hervorgeht, auf das (neue) emotionelle Klima.

Vom Sich-Verfinstern wird auch berichtet, wenn Čartkov das von ihm erworbene Porträt nach Hause trägt:

- (8) (...) Он вынул из кармана двугривенный, отдал хозяину, взял портрет под мышку и потащил его с собою. Дорогою он вспомнил, что двугривенный, который он отдал, был у него последний. Мысли его *вдруг* омрачились: досада и равнодушная пустота обняли его в ту же минуту. "Чорт побери! гадко на свете!" сказал

ОН С ЧУВСТВОМ РУССКОГО, У КОТОРОГО ДЕЛА ПЛОХИ.¹³

Gehandelt wird ein weiteres Mal von einem Stimmungsumschwung. Jetzt lösen ihn die letzten zwei Zehnkopekenstücke aus, die der Künstler für das rätselhafte, mit Fluch beladene Porträt hingegeben hat. Nun ist die Verschlechterung der Laune im ersten Erzählblock bereits vorbereitet, obgleich sie uns der Erzähler erst hernach stark empfinden läßt. Dabei wird eine Reihe von Gefühlen mit Hilfe von *v tu že minutu* parallelisiert. Der neue Augenblick ist also nicht ausdehnungslos. Er enthält sogar eine Bemerkung Čartkovs, begleitet von einem klärenden Kommentar des Erzählers, und wird mit seiner streckenhaften Ausdehnung wieder durch das die hier betrachteten Inzidenzfälle markierende *vdrug* eingeleitet. Mit dem Adverb ist die Zeitgliederung verdeutlicht.

Der jetzt beginnende Moment ist wie die bereits untersuchten doppelt richtungsbezogen. Einerseits geht die Präsenz Čartkovs von einem (vergangenen) Zeitabschnitt in einen weiteren über, andererseits rücken immer neue Tatbestände aus der Zukunft kommend in die Vergangenheit ein.¹⁴ Zu dem Zeitpunkt, da sich Ärger und gleichgültige Leere des Künstlers bemächtigen, ist ja der Erwerb des Porträts bereits geschehen. Und auch das Sich-Verfinstern der Gedanken steht nicht immer im Vordergrund, sondern wird hernach von einer Beschleunigung der Schritte abgelöst. Allerdings bleibt das Subjekt das gleiche und eilt – von ihm aus gesehen – von Eindruck zu Eindruck. So spielt eben *vdrug* eine aktive, dynamische Rolle in der Narration, indem es Neues ankündigt und alles andere zum Abgeschlossenen macht.

Es gibt in Gogol's *Portret* noch Beschreibungen, die gleichsam 'stehengebliebene' Augenblicke meinen. Vom Alten auf dem Bild heißt es etwa:

- (9) Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движения и отзывались не северною силою.¹⁵

Die Dauer des Moments verlängert sich deutlich in der Szene, in der sich der reich gewordene Čartkov und dessen ehemaliger Professor begegnen:

- (10) (...) Пошелся по тротуару гоголем, наводя на всех лорнет. На мосту заметил он своего прежнего профессора и смыгнул лихо мино его, как будто бы не заметив его вовсе, так что *остолбеневший* профессор долго еще стоял неподвижно на мосту, изобразив вопросительный знак на лице своем.¹⁶

Es geht um Verharren, Innehalten, das Vorweisen einer bestimmten Geste wie auch im folgenden Beispiel:

- (11) Весьма естественное любопытство загорелось почти на лицах всех (d.i. bei den Teilnehmern der Auktion), и самый аукционист,

разинув рот, остановился с поднятым в руке, молотком, приготавлиаясь слушать (...) ¹⁷

Augenblicke sind wie Fragmentationen der Kontinuität. Aber mitten unter ihnen erscheinen welche, die plötzlich etwas von der Unendlichkeit ahnen lassen, indem sie auf ihre Weise die fortlaufende Temporalität, den Zeitfluß aufheben. Zeit gerinnt dann zum stehenden Jetzt (*stojal*), der betreffende Moment wird ausgedehnt. Er entsteht in der Zeit und kommt in ihr zum Stillstand. Es gibt einen Anfang der Handlung, aber kein Ende mehr. Die betreffenden Personen sind dabei durch sprachlose Ausdrucksgesten, durch Gebärden definiert. Sie werden von den Situationen bestimmt, in die sie geraten. Und diese Einwirkung ist jäh, ruft vor allem Erstaunen und besonders die betreffende Haltung hervor. Das äußere Erscheinungsbild, einmal entstanden, verändert sich vorerst nicht mehr.

Zusammenfassung: Bei Gogol' bezieht sich jähes Eintreten nicht selten auf das unvermittelte Auftauchen von Befremdendem, Rätselhaftem, Bösem, das Entsetzten hervorruft, die Fassungskraft der Figuren der erzählten Realität gänzlich übersteigt. Es kommt zur Epiphanie des Unheimlichen, Ungeheuerlichen. Der bekannte 'Riß' in der Wirklichkeit und damit der Dingordnung kennzeichnet ebenfalls die Novelle *Portret*. Es galt jedoch nicht diesen Gesichtspunkt des Phantastischen am vorliegenden Text zu untersuchen. Thema waren die die erzählte Geschichte prägende Veränderung, die Progression, das Werden in der Zeit, die Addition von Einzelereignissen, von neuen, durch *vdrug* markierten narrativen Ansätzen.

Dieses Adverb erwies sich als ein Wort mit Erklärungswert. Sein Ort im Erzählfluß wurde als bemerkenswerte Schaltstelle zwischen dem *nicht mehr* und dem *schon* gesehen. Es bezeichnet den Schnitt zwischen dem, was vergangen ist, und dem, was sich momentan ereignet. Die zeitliche Bestimmung *plötzlich* wies also auf die Partialisierung von Zeit und Geschehen hin, ließ die Strukturiertheit von ablaufenden Ereignissen feststellen. Es nahm die Bruchstückhaftigkeit des Daseins als Faktum hin, denn es kann kein Kontinuum geben. Der Zeitfluß ist fragil. Es gibt Zäsuren, Unterbrechungen, Brüche, die bisherige Handlungen zum Abschluß bringen und zu Neuem führen.

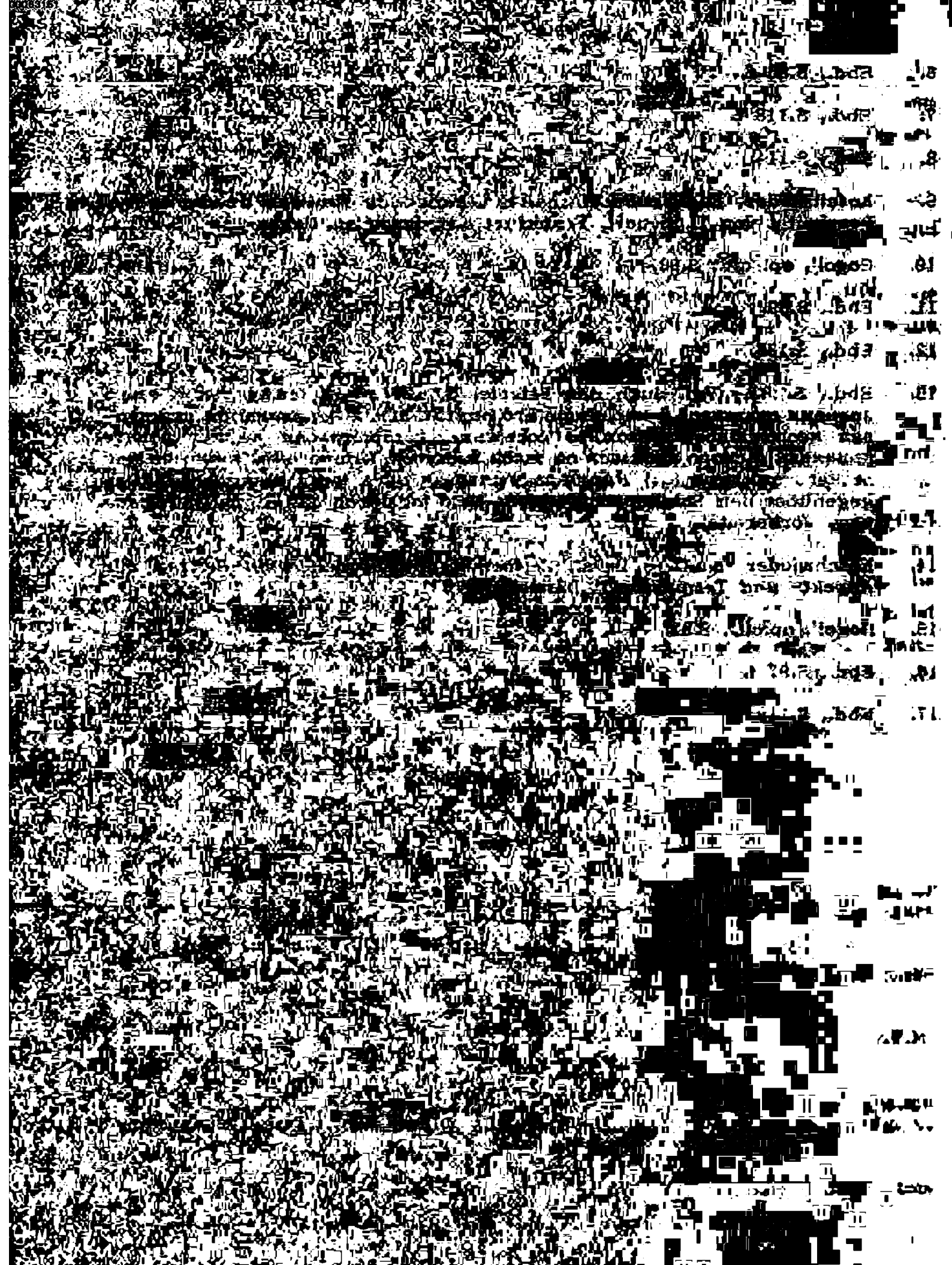
Dabei geschah dieses Neue eben nicht allmählich, sondern plötzlich. Das Adverb versetzte jedes Mal in Spannung auf das jetzt anhebende Ereignis. Es entstand der Eindruck, als jagten sich die Handlungen. Plötzlichkeit meint so ebenfalls Schnelligkeit, kein langsam verfließendes Zeitkontinuum. Sie bewirkte einen intensiven, dramatischen Ablauf einiger Aktionen.

Hier konnten verschiedene Möglichkeiten der Verwendung des Plötzlichkeitsmoments festgestellt werden: Es gab den Fall, daß sich im vor dem Adverb liegenden Erzählten bereits Hinweise auf den neuen Augenblick fanden (7-8). Solche Momente waren dann in einer gewissen Weise vorbereitet. Andere Erzählansätze waren jedoch auch frei von verbindenden Elementen. Zusätzlich stellte sich heraus, daß gerade der Schnittpunkt stärker in den Vordergrund gerückt wurde (2,4,7). Der Erzähler mochte mitunter das Vorherige nicht einfach aufgeben, sondern machte noch die eine oder andere Andeutung, wie man sich das Weitere hätte vorstellen sollen, wäre eben nicht eine ganz unerwartete Entwicklung eingetreten (1,3). Schließlich gab es im Beispiel (5) die Bildung einer Klimax, die vom kräftigen Herzschlag Čartkovs bis zum Erwachen reichte, sowie die sequentielle Gliederung des Zeitabschnittes in *i vdrug - I vot*. Damit zeigte sich, daß Augenblicke nicht ausdehnungslos sind, was weiterhin durch die Belege (9-11) erhellt wurde, die 'stehengebliebene' Momente bezeugen. Überdies trat der transitorische Charakter der Plötzlichkeit zutage. Da sich für die betreffenden Figuren mit einer neuen Entwicklung manchmal Unfaßliches verband, änderte sich auch das emotionelle Klima: die Gedanken verfinsterten sich, man erbleichte, erschrak usw. Alles in allem ist so die Erscheinung des *vdrug* ein Hinweis auf die Dramatisierung der Zeitansage in der Literatur seit der Romantik. Gogol's Erzählwerk kann als Dokumentation dazu angesehen werden.

Anmerkungen

1. Hartmann, K.-H. *Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte*. Stuttgart 1979. - Lämmert, E. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955.
2. Mayer, G. *Morphologie der Vita*. Bochum 1971. 2 Teile (Habilitationsschrift).
3. *Étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*. T. 1. Vypusk 3. (Red.N.M. Šanskij). Moskva 1968, S.33.
4. Caillois, R. "Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction." In: *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Hrsg. v. R.A. Zondergeld. Frankfurt a.M. 1974, S.45f.
5. Gogol', N.V. *Polnoe sobranie sočinenij. Povesti*. Leningrad 1938, tom tretij, S.130.

6. Ebd., S.86 f.
7. Ebd., S.118 f.
8. Ebd., S.114.
9. Koschmieder, E. *Das Russische. Ein Handbuch für den Studierenden.* Bearbeitet von T. Siebert. Frankfurt a.M.-Bern-Las Vegas 1978, S.110 f.
10. Gogol', op. cit., S.90.
11. Ebd., S.89.
12. Ebd., S.135.
13. Ebd., S. 83.- Vgl. auch das Beispiel S. 129f.: А между тем с этого времени оказалась в характере его ощутительная *перемена*: он чувствовал беспокойное, тревожное состояние, которому сам не мог понять причины, и скоро произвел он такой поступок, которого бы никто не мог от него ожидать: (...) *Вдруг* почувствовал он к нему зависть (...). Der gegenüber dem Schüler empfundene Neid ist durch das Signal *peremena* usw. vorbereitet.
14. Koschmieder, a.a.O. - Ders., *Zeitbezug und Sprache. Ein Beitrag zur Aspekt- und Tempusfrage.* Darmstadt 1971.
15. Gogol', op.cit., S.82.
16. Ebd., S.97 f.
17. Ebd., S.119.



AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM TOD

Zu Vera Louriés Gedichten über Gumilev

Eine Generation, die ihre Dichter vergeudet hat¹, kann lange wahren und wirken. Der 1901 in St.Petersburg geborenen Vera Lourié war eine Gedichtsammlung bis 1987 verwehrt.² Erst dann konnte sie ihren verdienten Platz "in der großen Familie der russischen Literatur" einnehmen.³ Einer Familie entstammend, die ihr damalige bestmögliche Bildungsmöglichkeiten erschloß, nahm die junge Künstlerin intensiv am literarischen Leben Petersburgs/Petrograds teil, hatte Kontakt zu den bedeutendsten russischen Dichtern und Theoretikern der Zeit. Als sie wenige Monate nach ihrem 20. Geburtstag im Herbst 1921 Rußland verließ, führte sie ihr Weg über Riga nach Berlin, wie so viele Emigranten der russischen Literatur.⁴ Das war ein für diese Bewegung typischer Weg, der insofern untypisch wurde, als Vera Lourié in Berlin blieb und Deutschland nicht verließ, wie viele Emigranten der russischen Literatur und des russischen Geisteslebens es taten. Wie in Petersburg hatte sie in Berlin in der ersten Zeit der Emigration, als Berlin ein Mittelpunkt der literarischen Emigration war, Begegnungen mit führenden Vertretern der russischen Literatur, etwa A. Belyj. Man geht aber nicht fehl, wenn man den künstlerischen und menschlichen Einfluß Gumilevs auf die junge Dichterin als grundlegend und prägend erkennt. Gumilev hatte den 20. Geburtstag Vera Louriés in ihrem Haus im April 1921 mitgefeiert. Im August 1921 verhaftet, erlitt er wenig später einen gewaltsamen Tod. Ein Kreis junger Dichter, *Звучащая раковина* genannt, widmete seinem Gedenken 1922 einen Gedichtband, der, wie der Dichterkreis genannt, die einzigen drei Gedichte Vera Louriés enthielt, die in Rußland veröffentlicht wurden.⁵ Die Erschütterung durch dieses Erleben war aber so tiefgreifend, daß sich die junge Dichterin damit in vier weiteren Gedichten auseinandersetzte.⁶ Darüber hinaus schuf sie vier weitere Gedichte, die Gumilev betreffen.⁷ Diese dichterische Auseinandersetzung ist bedeutsam genug, um ihr Aufmerksamkeit zu widmen, inhaltliche und sprachliche Eigenart, Tiefe und Breite der Empfindung zu analysieren.

Die nachhaltige dichterische und menschliche Bedeutung, die Gumilev für

die Dichterin hatte, erlaubt es nicht, nur auf diejenigen Gedichte einzugehen, die sich erklärtermaßen mit Gumilevs Tod auseinandersetzen. Vielmehr ist zunächst ein Blick auf die drei Gedichte zu werfen, die 1922 in Petersburg in dem erwähnten Sammelband veröffentlicht wurden. Dann stehen die auf Gumilevs Tod bezogenen Gedichte im Mittelpunkt. Abschließend gilt die Aufmerksamkeit denjenigen Gedichten Vera Louriés, die sich auf Gumilev beziehen. Dabei werden Zusammenhänge genauso deutlich wie je eigene Akzente.

I

Als 1922 *Звучащая раковина* in Petersburg erschien, war Vera Lourié längst in Berlin. Über die Auswahl ihrer Gedichte für diesen Sammelband wissen wir nichts. Sie war auch ohne die Dichterin getroffen worden. Mit Gumilev verbunden ist von diesen drei Gedichten nur eines, entstanden nach einer Dichterfête, die wegen nächtlicher Ausgangssperre erst am Morgen endete.⁸ Diese Fête und ihre Vorkommnisse betrafen das Leben der jungen Dichterin tief, denn *в сердце осталось пятно*. Das Geschehen der Nacht, die *оторвала меня*, gibt sprachlich akmeistisch in einfachen, kurzen Sätzen dennoch Atmosphäre, Stimmung wieder. Darin liegt der dichterische Wert des Gedichts, der *что-же случилось со мной* atmosphärisch fühlbar zu machen hat und das verfremdend wirkende Erlebnis sprachlich umsetzt in die Sätze *Церковь от солнца сквозная, ... Белый свой дом не узнала в том переулке пустом. Сквозная* wird als *пронзенный солнцем старый дом*, später als *прозрачный лед*, verbunden mit Kirchentorn im Nebel, wieder begegnen.

Nicht auf Gumilev bezogen ist das Gedicht *От бессонницы ломит тело*. Es trägt die Widmung *Für N.O.*, d.h. wohl Nikolaj Okup⁹, einen Teilnehmer an der eben erwähnten Fête. Ihm gelten die Verse *Но два глаза вползли в мою душу, обожжен поцелуем рот. --- Эту встречу нигде не забуду*. Was dieses Gedicht außer seinem Erscheinen in dem Sammelband für das Thema wichtig macht, ist die Thematisierung von Emigration, Natur und Jahreszeit im zeitlichen Zusammenhang mit dem Erlebnis von Gumilevs Tod. Es ist Herbst, *Листья падают глуше и глуше, ветер кружит их желтый полет*. Die Antizipation der Emigration spürt L. *и желаньем томиться буду и чужою, не русской зимой*. Das für diese Gedichte konstitutive Petersburg *город оставлю белый* bleibt als *думный город ночной* unvergessen. Herbstliche Antizipation von Emigration und Winter ist mehr als ein koloritgebendes Element dieser Gedichte.¹⁰ *Nacht (но просижу*

всю ночь я снова), Winter (*морозные, крутые дни*), ein durchscheinend gemachtes Haus (*пронзенный солнцем старый дом*) verbinden *В доме поэтов* mit vorangegangenen Gedichten. Ausweglosigkeit (*кругом столу – дороги нет*), akustische Wahrnehmungen (*звонят ненужные напевы*), Assoziationen der Kindheit (*а в детской розовые тени/и шар воздушный с петухом*), schließlich Verlust der Zeitbeziehung (*часам я потеряла счет*) verbreitern die Assoziation erheblich und belegen die Fähigkeit akmeistisch Stimmung wiederzugeben, sich in Stimmung und Atmosphäre zu verlieren und den Vorgang dichterisch zu objektivieren. Die Realität reißt jedoch aus der Verlorenheit, ohne daß die erwartete Antwort angedeutet wird (*но тот стоит у двери слева, чей жадный взгляд ответа ждет*). Mit dem Eingangsvers (*рояль – в тюрьме бренчат оковы*) sind äußerst gegensätzliche akustische Eindrücke gewagt verbunden, die Zwiespalt und Zerrissenheit anzeigen. Zu diesen akustischen Eindrücken kommen visuelle (*бросает люстра косо свет*), mit Rauch verbindet die Dichterin das Vergangene (*сквозь пелену густого дыма мелькают прошлого огни*).

Das Gedicht besteht anders als die vorher betrachteten, die aus drei Vierzeilern bestanden, aus vier mal vier Versen. Die Breite der Assoziationen ist jedoch erheblich größer. Knappe akmeistische Syntax ist im Prinzip in allen drei Gedichten durchgehalten, wird jedoch in den beiden mittleren Strophen des dritten Gedichts etwas gelockert. Ein gern gebrauchtes Reimschema kennt abab-Reim, abba-Reim, häufig begegnen auch unreine Reime wie *-vy/-va*, *-lo/-lyj*, *-šu/-še*, *-naja/-la*, *-loj/-lye*. Ein Wechsel zwischen drei- und vierhebigen Versen charakterisiert den Rhythmus, der Stimmung und ihre Gegensätze eindrücklich macht.

II

Wie sehr jene an Petrograd und seine Naturstimmungen gebundene Begegnung mit Gumilev zusammengehört, mit ihm zu einer Einheit zusammenfließt, hat die Dichterin 35 Jahre später bestätigt.¹¹ Das erste Gedicht *На смерть Гумилева* jedoch beginnt mit der menschlich verständlichen Feststellung, mit der jeder Trauernde sich auseinandersetzen muß und der das aufbäumende *Nein* gegen die Endgültigkeit des Todes folgt (*"Никогда не увижу вас", я не верю в эти слова!*). Die Antwort dagegen hält zunächst die Natur bereit (*разве солнечный свет погас, потемнела небес синева?*). In der Mittelstrophe erinnert die Dichterin, die an einem Trauergottesdienst in der Kazaner Kathedrale für

Gumilev teilgenommen hat, akustisch und visuell an die Trauerstimmung und -eindrücke (*Только в церкви протяжной звонят, и повисла черная тень!*). Diese und verwandte Eindrücke sind bereits begegnet und werden wieder begegnen. Wichtiger aber wird der Blick des Dichters, den sie nicht mehr sehen und der zusammen mit dem Farbadjektiv wieder begegnen wird (*Не увижу тот серый взгляд!*). Gegen das Aufbäumen des Gedichtanfangs setzt sich die Einsicht in die Wirklichkeit des Todes durch. Die Schlußstrophe gehört wieder der Natur, die, wenn schon nicht tröstet, Bleibendes bietet. Erstmals begegnet dabei der Vergleich mit der Mimose, der sich farblich präzisiert wiederholen wird. Es ist der Sonnenuntergang, der die ganze Stadt in Feuer setzt (*а последней зеленой весной/он мимозу напомнил мне.../подойду и открою окно,/от заката весь город в огне*). Es ist der Untergang, der wirkt, der Untergang bleibt nicht spurlos. Das trotzige Aufbegehren des Gedichtanfangs findet eine geläuterte Bestätigung.

Dieses erste Gedicht bestand im Eingangsvers, als Zitat gekennzeichnet, aus einer Anrede an den toten Dichter. Das zweite Gedicht besteht nur aus einer Anrede an den Dichter und zeigt die Auseinandersetzung der Dichterin mit dem Tod Gumilevs auf eine sehr persönliche Weise in der unmittelbaren Perspektive. Die beiden anderen Gedichte dieser Gruppe wählen die distanzierte Er-Perspektive. Gemeinsam aber ist ihnen der Versuch, die Persönlichkeit, das Erscheinungsbild des Dichters zu erfassen, durch das Bild des Lebenden mit seinem Tod fertig zu werden. Dabei begegnen verschiedene Elemente der äußeren Erscheinung wie des Charakters. Natur und Stadt treten zurück, bleiben aber präsent. Dieses Gedicht in der Anredeperspektive setzt mit einem für die Dichterin markanten Zug Gumilevs ein, seinem Blick aus grauen Augen, von oben auf alles, mit Sehnsucht (*Вы смотрите на всех свысока/и в глазах ваших серых тоска*). Gleichzeitig ist der Blick gesenkt und als Vergleich taucht der, vielleicht mit Reisen Gumilevs verbundene, aber auch in der Zeitgeschichte nicht unbekannt Orient auf (*Так восточные боги глядят*). Ihre "sündigen Träume" bekennt die Dichterin, wenn sie des Dichters Zärtlichkeiten preist und Liebe von ihm erhofft (*По ночам вижу грешные сны./Вы умеете ласковым быть,/Ваших ласк никогда не забыть*). Nächtliches Kartenschlagen läßt sie um ihn rätseln (*И по картам гадаю на вас,/Каждый вечер в двенадцатый час*). Die Natur erscheint in diesem persönlichen Bekenntnis anders als bisher (*А когда вы со мной холодны/ненавижу улыбку весны*). Sie bietet weder Trost noch eine Parallelerscheinung als Erklärung oder Sinndeutung.

Die Er-Perspektive herrscht in *Слишком трудно идти по дороге* nur in den

Versen zwei und drei. Voran geht eine Zustandsschilderung der Verfasserin, deren Ausweglosigkeit auch die Natur nicht auflösen kann. Das unpersönliche *Es* legt die Willenlosigkeit der Dichterin nahe, der Gehen und Blicken zu schwer wird, deren Hand *длинной плетью повисла*. Dagegen setzt sie das Bild des Dichters, zielt dabei auf Charakterzüge ab (*Был он сильным, свободным и гордым*). Sein Werk vergleicht sie mit einem Haus aus Marmor, sicher nicht unzutreffend für akmeistisches Kunstverständnis (*и воздвиг он из мрамора дом*). Sein Gang erscheint der Dichterin als *спокойно, угрюмо*. Der wieder begegnende Blick ging in die *черноту небес*. Seine letzten Gedanken *знает только северный лес*. Natur wird hier Bewahrerin von Dingen, die den Menschen unzugänglich sind. In diesem Gedicht begegnet jedoch eine Besonderheit, die herauszuheben ist. Vera Lourié übernimmt, leicht verändert, die letzten Verse aus dem ersten Gedicht der Sammlung *Шатер*. Gumilev dichtet dort: *"Дай и последнюю милость, с которого/отойду я в селенья святые!/ Дай скончаться под той сикоморой,/Где с Христом отдыхала Мария*. Als abschließende Antwort auf diese unerfüllte Bitte heißt es bei der Dichterin *Но не умер под той сикоморой, где сидела Мария с Христом*¹². Diese Anspielung auf Kindheitslegenden Jesu ist der in diesem Zusammenhang stärkste Reflex auch auf die Reisen Gumilevs, der den Ort nahe Kairo gesehen haben dürfte.

Das letzte der vier Gedichte, die sich mit Gumilevs Tod auseinandersetzen, heißt *Осень*, damit die stärkere Rolle der Natur andeutend. Es beginnt mit einer Erinnerung an den Nevskij prospekt, die Stadt ist auch wieder stärker präsent. Der eigenen Ziellosigkeit setzt die Dichterin die gleichbleibende Natur entgegen (*иду быстрее по Невскому вперед,/куда, зачем не знаю и сама,/ Но только прошлый не вернется год/ и будет новой снежная зима.*). Die Zeit kommt nicht zurück, die Natur wiederholt sich gleichbleibend. Der Schnee wird zur Brücke der Erinnerung an die Mojka und Gumilev, winterlich gekleidet, mit der Zigarette an den Lippen, sie begrüßend. Sie beschreibt seinen Gang langsam zum Tisch, die Zigarette langsam auf den Tisch legend (*...лениво шел к столу,...клат папирасы медленно на стол.*). Wiederum fesselt der Blick (*прищурив глаз...я не увижу больше серый взгляд*). Die Dichterin verbindet die einmalige Begegnung und Schilderung von Bewegung und Kleidung des Dichters mit der gleichbleibenden Natur, dem gefühllosen Ambiente (*из ресторанных глаз пронзает свет,/томительно зовут, зовут смычки*) und gleichbleibendem menschlichen Tun in der Jahreszeit, mit der sie aus dem Winter-eindruck in die titelgebende Jahreszeit (*по Невскому проспекту сколько лет/отстукивают осень каблуки*) zurückkommt. Am stärksten lebt dieses Gedicht

von der Spannung zwischen einmaliger Begegnung und Persönlichkeit und gleichbleibender Umgebung.

Eingebettet in eigenes, hilf- und hoffnungsloses, aber auch sich aufbauendes und Trost findendes Empfinden, in Natur und Stadt, verbindet die Dichterin in diesen vier Gedichten wesentliche Elemente Gumilevs – die äußere Erscheinung, Gang, Charakter und Kleidung –, wobei sie an seinem Blick, seinen Augen besonders hängt und ihre weiblichen Gefühle nicht versteckt.

III

Außer diesen vier Gedichten, die sich erklärtermaßen mit dem Tod Gumilevs auseinandersetzen, existieren vier weitere Gedichte Vera Louriés, die der Begegnung mit Gumilev überhaupt gelten und ihre Gefühlswelt ihm gegenüber offenbaren, nun nicht mehr als 'sündiger Traum', sondern als reales, aber nicht bleibendes Geschehen, als mögliche Unmöglichkeit oder unmögliche Möglichkeit. Bezeichnenderweise hat hier nur ein Gedicht die Er-Perspektive, alle anderen haben die direkte Anrede, freilich das distanzierte 'Sie'. In unserem Zusammenhang aber ist besonders die Aufmerksamkeit darauf zu richten, wie und was die Dichterin über Gumilev sagt, welche Züge seines Bildes hier erstmals oder wiederholt auftauchen, wie sie ihn zeichnet.

"Verfolgt" vom *овал лица, такой измученный, как на иконах*, verbindet die Dichterin in der distanzierten Er-Perspektive "schweigendes Leid" mit seinen *холодных, вежливых поклонах*. Andererseits erinnert sie der *продолговатый взгляд* an eine 'gelbe Mimose'. Es taucht aber nicht nur die Mimose erneut als Bezugspunkt auf. *Звон церковный* ertönt im Nebel, die Durchsichtigkeit gilt jetzt dem Eis unter den Füßen. Schließlich *ярко фонари горят, всем холодно от крепкого мороза* vollenden Bilder und Empfindung von Unwirtlichkeit, Unnahbarkeit. Allein die Mimose bringt ein Element des Zarten, aber auch Zerbrechlichen in das Gedicht, das, um keinen Zweifel an Distanz, Kälte und Vergangenen zu lassen, endet mit *Я знаю никогда он не придет/с улыбкой ясной и мольбой любовной*.

Ehe im letzten dieser vier Gedichte der "kalte, spöttische Blick" noch einmal auftaucht und die Begegnung schmerzlichem Immervergessen angehört, liegen dazwischen zwei Gedichte, von denen das erste den Schleier von der Intimität, dem Schmerz reißt und anderes zum Vorschein kommen läßt, jedoch der Distanz und Fremdheit wieder das Wort überlassen muß. In Ernst und

fehlender Erfüllung wird es *без причинно смешно* bei 'plötzlich versagendem elektrischen Licht'. Bei anbrechendem Morgen *строгий тон мы на-время забыли*. Was die Verse *мы лежим на диване устало... Вы ласкаете руки губами, мне приятно лежать и молчать* anzudeuten und zu offenbaren scheinen, wird sofort wieder zurückgenommen, *знать, что нет ничего между нами,/мы на завтра чужие опять*. Die Umwelt sieht nur *На поклон ваш спокойно отвечаю/ежедневным кивком головы,/и никто не узнает про встречу/и про то, как целуете вы*. Entsagung herrscht, oder wie im Gedicht *кто-то глупую сказку твердит:/как змеиное острое жало/злой волшебник в шкатулке хранит*.

Hieran schließt sich *равнодушно простились вчера*. Die Dichterin träumt am offenen Fenster die ganze Nacht bis zum Morgen und fürchtet *вас увидеть во сне*. Zärtlichkeit und Fremdheit sind jetzt zurückhaltender gestaltet, *вы так медленно тонкой рукой/провели по усталым глазам,/но я знала, что стала чужой,/и улыбкой ответила вам*. Die unwissende, nichts ahnende Umwelt schließt auch dieses Gedicht: *И никто не заметил огня/моих низко опущенных глаз,/и никто не узнает, что я,/так недавно любила вас*. Beide Gedichte schließen mit der Anrede *Вы-Вас*. Bleibendes ist nicht möglich.

Im vierten Gedicht gehört die Begegnung einer nicht wiederholbaren Vergangenheit an. Zwei Strophen beschreiben eine Stimmung an der Neva, Stadt und Natur gehen wiederum eng ineinander über und bilden einen erklärenden Hintergrund. *Небо хмурое, дождь моросит,/пароходы бесшумно плывут/и безмолвен холодный гранит.//я так рада, что пусто кругом,/нет далеких, ненужных людей./только думаю все об одном:/О дороге туманной своей*. Der in diesem Zusammenhang mehr als einmal erwähnte Nebel bestimmt jetzt den Weg der Dichterin. Sie geht diesen Weg in dieser Stimmung, weil sie leidet, *не любить, позабыть навсегда/ваш холодный, насмешливый взгляд,/но мне больно, так больно отдать/поцелуй и ласки назад./* Mit seinem Blick ist der Dichter noch einmal präsent.

Vera Lourié schätzte Gumilev als dichterischen, literarkritischen Lehrer hoch.¹³ Daß die zwanzigjährige Frau davon angesprochen wurde, verwundert nicht. Art dieser Beziehung und der gewaltsame Tod des Dichters verleihen diesen Gedichten Gequältes, Unerfülltes. Dabei sind die persönlichen Beziehungen zwischen Dichterin und Dichter in den im zweiten Abschnitt behandelten Gedichten, die sich mit dem Tod Gumilevs auseinandersetzen, nahezu verhüllt, erscheinen als "sündiger Traum". Die Auseinandersetzung mit der persönlichen Gefühlswelt erfolgt in den im dritten Abschnitt gezeigten Gedichten. Wie sehr

die Bekanntschaft mit Gumilev in das Leben der jungen Vera Lourié eingriff, läßt das erste Gedicht des ersten Abschnitts erahnen.¹⁴ Von Trost ist kaum etwas spürbar, er liegt im Schreiben, im Dichten, in der Bannung des Erlebten in Worte. Was nun hebt die Bedeutung dieser Gedichte über das rein Persönliche, das dichterische Verarbeiten individueller Erlebnisse hinaus? Das liegt im Versuch, Äußeres und Inneres, Haltung, Gang, Charakter Gumilevs zu erfassen und je einzeln festzuhalten aus verschiedener Nähe und Entfernung, unterschiedlicher Perspektive. Damit hat die Dichterin, die selbst auch der Generation der vergeudeteten Dichter angehört, einem anderen großen, russischen Dichter der vergeudeteten Dichtergeneration einen bleibenden Dienst getan. Sie überliefert der Nachwelt und Literaturgeschichte sein Bild, seine Persönlichkeit und mildert damit die Vergeudung. Wie es nicht anders sein kann, ist diese Bemühung von einem persönlichen Erleben umkleidet, das den Gedichten einen anrührenden, sowohl persönlichen als auch dichterisch-sprachlichen Reiz verleiht.

Anmerkungen

1. R. Jakobson. "Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat." In: *Slavische Rundschau* 2/1930, S. 481 ff.
2. V. Lourié. *Stichotvorenija*. Berlin 1987. - Besprochen in: *Mitteilungsblatt des Verbandes der Bibliotheken des Landes Nordrhein-Westfalen*. N.F. 38. 1988.
3. W. Kasack. In: *Osteuropa* 2/3, 1989, S. 305.
4. S. a. Besprechungen in: *Mitteilungsblatt...N.F.* 37. 1987, S. 486. - *Mitteilungsblatt...N.F.* 39. 1989, S. 536.
5. Lourié, a.a.O., S. 11, 22. Die Gedichte sind auf den Seiten 47, 58, 59 abgedruckt.
6. Lourié, a.a.O., S. 30, 35, 53, 54.
7. Lourié, a.a.O., S. 36, 37, 40, 46. Brief der Dichterin vom 17.XII. 1989.
8. Brief der Dichterin vom 17.XII. 1989.
9. W. Kasack. *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*. Ergänzungsband. München 1986, S. 136 ff.

10. Das Erlebnis der Emigration läßt nach Parallelen und Verwandtem im russischen Emigrationsgedicht forschen. V. Lourié dichtet hier "и желаньем томится буду/и чужою, не русский зимой." Nabokov dichtet 1926: "в снегах не наших площадей". In: *Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*. München 1988, S.82.
11. *Russkaja Mysl'* Nr. 993 v. 20.12.1956, S. 4f. Hier sind die Gedichte auf S. 30, 35, 53 abgedruckt, auf S. 54 teilweise in Prosa umgesetzt.
12. Auf die leicht veränderte Übernahme der Verse Gumilevs macht die Dichterin in ihren Briefen vom 17.12.1989 und 27.12.1989 aufmerksam. Zur Sache s. R. Stichel. Nathanael unter dem Feigenbaum. 1985, S. 96ff. Für ein klärendes Telefongespräch sei Herrn Stichel gedankt.
13. Außer diesen Gedichten belegt dies der Beitrag in *Russkaja Mysl'*.
14. *Noč' otorvala menja*. Brief V.L.'s vom 17.12.1989.



MARIA DEPPERMAN (Freiburg - Salzburg)

ÜBER DIE FORTFÜHRUNG DER LOGIK MIT DEN MITTELN DER LITERATUR:
ALEKSANDR ZINOV'EV'S LITERARISCHE SYSTEMKRITIK

Für Georg Mayer zum 60. Geburtstag

In kollegialer Hochachtung und freundschaftlicher Verbundenheit, in Dankbarkeit für Anregungen im geistigen Gespräch und für ebenso wache wie sensible Anteilnahme.

Die Fakten treiben den Marxismus in die Falle, die er sich selber gestellt hat.
aus: *Lichte Zukunft* (1979)

...Ich bin sein Feind, aber innerhalb der Grenzen des Systems.
aus: *Die Diktatur der Logik* (1985)

1. Zinov'evs mehrwertige Logik - ein Schlüssel zum Verstehen seiner systemkritischen Prosa

Aleksandr Aleksandrovič Zinov'ev (geb. 1922) gehört der gleichen Generation von Sowjetautoren an wie Aleksandr Solženicyn (geb. 1918) oder Andrej Sinjavskij (alias Abram Terc, geb. 1925). Sie wurden im ersten Jahrzehnt der Sowjetmacht geboren, sind in der Stalinära aufgewachsen, in der Ideologie des Marxismus erzogen und vom Erlebnis des Zweiten Weltkrieges geprägt. Alle drei Schriftsteller sind "Kinder dieses Systems" und wurden zu Dissidenten "in der Epoche seines beginnenden Zerfalls".¹ Über ihre Erfahrungen in diesem Prozeß kritischer Ablösung von einem totalitären System haben sie je verschieden Rechenschaft abgelegt: Solženicyn in *Der erste Kreis der Hölle* von 1968², Zinov'ev in *Lichte Zukunft* von 1978³ und Sinjavskij in seinem kürzlich erschienenen Buch *Der Traum vom neuen Menschen oder die Sowjetzivilisation*. Gerade im noch unabgeschlossenen historischen Stadium der Perestrojka, in dem der denkende Teil der Sowjetgesellschaft nach geistiger Neuorientierung sucht, haben diese Versuche, sich mit Ideologie und Gesell-

schaftssystem des Kommunismus auseinanderzusetzen, besondere Aktualität.

Solženicyn wurde weltweit bekannt mit den Enthüllungen über die stalinstischen Zwangslager in seinem Buch *Der Archipel Gulag* von 1974. Sinjavskij hat sich bei Kennern der russischen Literatur einen Namen gemacht mit seinen geistreichen Studien über Puškin und Gogol'. Aber Aleksandr Zinov'ev? Sein Name sagt in der breiteren Öffentlichkeit noch immer wohl nur wenigen etwas. Selbst unter Slavisten sind meist nur die Titel seiner teils sehr umfangreichen literarischen Werke bekannt. In der internationalen Presse wurde er in den frühen achtziger Jahren viel beachtet. Doch als unabhängiger Denker wie auch als Literat ist dieser Grenzgänger nicht leicht einzuordnen, und bis heute blieb Zinov'ev ein Außenseiter.

Spezialisten mögen sich seiner Standardwerke einer unorthodoxen Logik erinnern. Sie liegen seit über zwanzig Jahren in deutschen und englischen Übersetzungen vor, so z.B. *Über mehrwertige Logik* von 1968, *Komplexe Logik* von 1970 und *Logische Sprachregeln* von 1975.⁴ Zinov'evs Beitrag zur philosophischen Logik, deren klassische zweiwertige Logikkonzeption mit den binären Werten von "wahr" und "falsch" sich als unzureichend erwiesen hat, um "paradoxe" Behauptungen zu erfassen, besteht in der Ausarbeitung einer mehrwertigen Logik. Sie orientiert sich an der kritischen Analyse aller Erscheinungen der heutigen Kultur, die in sprachlicher Form ausgedrückt sind.

Zinov'evs Ziel ist eine logische Theorie nicht nur des mathematisch-wissenschaftlichen Wissens, sondern des Wissens überhaupt. Wichtig scheint mir, daß Spontaneität, in der auf intuitive Weise Wissen gewonnen wird, für diesen Philosophen nicht in unversöhnlichem Gegensatz zur Logik steht. Vielmehr sieht er Intuition und Logik als zwei intellektuelle Vermögen an, die sich komplementär zueinander verhalten. So setzt er "vorlogische" oder "außerlogische" Weisen, um Wissen zu gewinnen, als gültig voraus. Mit Hilfe von "logischen Kalkülen" können sie systematisiert und interpretiert werden. Dabei kann es ebenso notwendig werden, sich auf Teillösungen zu beschränken, wie auch "paradoxe" Folgerungen zu akzeptieren.

In einer solchen erweiterten Auffassung von Wissen und Logik liegt auch ein Schlüssel zum Verstehen seiner belletristischen Bücher, besonders zu seinem zweiten, dem Roman *Светлое будущее (Lichte Zukunft)*. Als intellektueller Rechenschaftsbericht seiner Generation dürfte dieser analytische Roman auch über die historische Wasserscheide der Perestrojka hinaus seine Bedeutung behalten. Ehe ich auf dieses Buch näher eingehe, zunächst einige Über-

legungen zum kreativen Profil Zinov'evs als eines modernen Aufklärers in den Peripetien der Postmoderne.

2. Zinov'ev als "Aufklärer" - eine Parallele zu Lessing und ihre Grenzen.

Aleksandr Zinov'ev ist ein Logiker im literarischen Ausnahmezustand. Aus dem Generationszusammenhang der heute fünfundsiebziger- bis siebenundsechzigerjährigen Sowjetautoren ragt er dadurch heraus, daß er von der Wissenschaft der Logik auf eine zweite Plattform überwechselte, auf die der Literatur.

Spätestens zu Beginn der siebziger Jahre, als ihm die völlige Wertlosigkeit seiner Arbeiten vom kommunistischen Synedrion seines Landes bescheinigt worden war, mußte er erkennen, daß hier seine Schlacht als Logiker verloren war. Doch hatte er bereits die Waffen gewechselt und sich auf einen anderen Fechtboden begeben: er führte nun den Degen der literarischen Systemkritik.

Hier wiederholt sich ein Fall, wie er sich ähnlich Ende der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts zur Zeit der Aufklärung in Deutschland ereignete. Damals nämlich bekam Gotthold Ephraim Lessing auf dem Höhepunkt seines Feldzuges gegen die Orthodoxen von seinem Brotherrn, dem Herzog von Braunschweig, Rede- und Schreibverbot. Sein "Anti-Goeze" wurde als öffentliche Unruhestiftung vom In- und Ausland gefürchtet. Man setzte dem Herzog zu und forderte von ihm, dem Kritiker "das Maul zu verbinden". Doch Lessing sann auf eine Alternative. Er wechselte die Textsorte und riskierte den Absprung ins Drama. Er war sicher, daß er

"gewiß den Theologen einen ärgeren Possen damit spielen will, als mit noch zehn Fragmenten⁵ /.../ Ich muß versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater wenigstens, noch ungestört will predigen lassen."⁶

Und Lessing brachte tatsächlich die Sache auf das Theater. Als paradoxe Folge des herzoglichen Sprechverbots wurde der deutschen Bühne das Schauspiel *Nathan der Weise* geschenkt, das große Lehrstück über die Toleranz.

Ähnlich wie der deutsche Aufklärer reagierte Zinov'ev auf Schreib- und Rede- und Schreibverbot subversiv, als man ihm die "Lehrkanzel" der Logik sperrte. Der ehemalige Kampfflieger mag sich in ihm geregt haben, als er mit leidenschaftlichem Engagement überwechselte auf neues Terrain. Seine Strategie ist der des militanten Bibliothekars aus Braunschweig ebenbürtig, dem - unter Druck gesetzt - "beyfiel", daß er

"nach einigen kleinen Veränderungen des Plans, dem Feinde auf einer anderen Seite damit in die Flanke fallen könne."⁷

Hier hat die Analogie ein Ende. Denn Zinov'ev schreibt kein ausgewogenes Drama der Humanität, sondern gleich sein erstes literarisches Buch *Зияющие*

высоты (*Gähnende Höhen*) von 1976⁶ wurde zu einer der schärfsten Satiren des zwanzigsten Jahrhunderts⁹. Zu Recht hat man Zinov'ev als einen modernen Aufklärer bezeichnet¹⁰ und sein Buch über das Satirische hinaus als eine "Kritik des reinen Totalitarismus"¹¹ verstanden.

3. Wer ist Aleksandr Zinov'ev?

Der heute in München lebende Schriftsteller und Publizist, der Logiker und Soziologe A. Zinov'ev, geboren 1922 bei Kostroma, stammt aus der kinderreichen Familie eines Anstreichers und einer Bäuerin. Die Mutter war streng gläubig, hatte aber in ihrer Bibel stets ein Bild von Stalin liegen.¹²

Mit der Kollektivierung der Landwirtschaft verlor die Familie ihre Existenz und zog nach Moskau. Dort lebte sie zunächst in bitterer Armut. Doch Zinov'ev bewertete später den Schock von Stalins "Kulturrevolution" als heilsam. Auf diese Weise sei ihm ein trostloses Leben in der rückständigen Provinz erspart geblieben. Er fand den Anschluß an Kultur und Bildung.¹³ 1939 wurde er zur Universität zugelassen, schon bald aber wegen antistalinistischer Äußerungen relegiert. Am Zweiten Weltkrieg nahm er als Luftwaffenoffizier teil, wurde bei Kriegsende schwer verletzt und kehrte mit hohen Auszeichnungen aus dem Krieg zurück. Sie konnten ihn jedoch nicht davor bewahren, daß er wegen seiner Kritik am allmächtigen "Hausherrn" der Sowjetunion (gemeint war Stalin), in psychiatrische und polizeiliche Haft genommen wurde. Erstaunlicherweise gelang ihm die Flucht nach Sibirien und trotz allem auch der Abschluß seines Philosophiestudiums im Jahre 1954 mit einer Dissertation über *Methoden des Übergangs vom Abstrakten zum Konkreten*, erläutert am *Kapital* von Karl Marx.¹⁴

Dieses zweiseitige *Erkenntnisinteresse an der Nahtstelle vom Abstrakten zum Konkreten* blieb eine Konstante im kreativen Denken Zinov'evs. In der doppelten Frage nach Ideologie und Realität des Kommunismus wurde es zur Triebfeder seiner essayistischen Prosa.

Nach Stalins Tod im März 1953 trat er der KPdSU bei und machte in der "liberalen Epoche" nach dem 20. Parteitag 1956 Karriere. Zweiundzwanzig Jahre lang (1954-1976) konnte er als Philosoph und Logiker am Philosophischen Institut der Akademie der Wissenschaften der Sowjetunion in Leningrad arbeiten. Außerdem lehrte er als Professor in Moskau. Allerdings wurden schon seit den sechziger Jahren seine Lehr- und Publikationsmöglichkeiten rigoros eingeschränkt.

Anfang der siebziger Jahre wurde die Lage zunehmend kritischer. Man

isolierte ihn systematisch. Ab 1976 mußte er seine Tätigkeit an der Universität Moskau einstellen. Er verlor seinen Lehrstuhl.¹⁵ Obwohl der Einfluß seiner mehrwertigen Logik aus der zeitgenössischen Logikforschung nicht mehr wegzudenken ist, mußten seine Bücher aus den Bibliotheken verschwinden. Er durfte nicht mehr zitiert werden, und seine Artikel erschienen unter fremden Namen. 1977 wurden ihm alle Titel und Ehren aberkannt. Samt seiner Familie und seinen Freunden wurde er überwacht, die Telefonleitung abgeschnitten.¹⁶

Doch Zinov'ev gab nicht auf. Als er erkennen mußte, daß er todsicher auf den Punkt zusteuerte, da er nichts mehr zu verlieren hatte, außer Geist und Leben, erinnerte er sich daran, daß Literatur und Wissenschaft für ihn nie ganz getrennte Geschäfte gewesen waren. Was er als unruhiger Student nach dem Kriege für aussichtslos hielt, das gelingt ihm nun mit über fünfzig Jahren als verfemtem Autor von sechs Büchern über mathematische, Wissenschafts- und Sprach-Logik, als Verfasser von Hunderten von Artikeln. Er wurde Schriftsteller. Zinov'ev brachte es fertig, die Isolation der siebziger Jahre produktiv umzusetzen. Aus unzähligen scharfen Beobachtungen von Sozial- und Theorieverhalten in allen Bereichen der Sowjetgesellschaft und aus "logischen" Mutmaßungen über deren Zukunft entstand seine analytische Satire *Зияющие высоты (Gährende Höhen)*, eine realistisch-hyperbolische "encyclopedia sovietica"¹⁷. In Dutzenden von öffentlichen Vorlesungen entstand die Fiktion des Landes "Ibansk". Diese Bezeichnung ist eine Kontraktion aus dem four-letter-word "ebat" und dem Namen "Ivan". Die offizielle Periodisierung in "Stalin-Ära", Chrusčev-Ära" und "Zukunft des Kommunismus" parodierte Zinov'ev als "Zeit der Verlorenheit", "Zeit der Wirren" und "Zeit der Blüte". Menschen gibt es in "Ibansk" nicht, es gibt nur Funktionen des sozialen Gesamtmechanismus, nur Typen oder Rollenträger. Das System produziert wie eh und je die Offiziellen und ihre Kehrseite, die Oppositionellen. Die Mitmacher erhalten "gute Namen" - wie "der Denker", "der Soziologe", "der Sekretär", "das Mitglied" oder "die Ehefrau". Die Abweichler bekommen "schlechte Namen" - wie "der Schwätzer", "der Schmierfink", "der Schreihals" oder "der Pinsler". Die einen sind etabliert, die anderen verfemt. Doch beide Gruppen sind vom System erzeugt, entweder positiv oder negativ darauf bezogen und erschöpfen sich im Reagieren. Die einen reagieren angepaßt und einfallslos, die anderen mit dem Ventil des Witzes. Was alle verbindet, ist nicht ein Handlungszusammenhang, sondern kein Ende nehmendes Gerede - ein häufiges Thema der russischen Literatur.

Auf dem Höhepunkt der Kampagne gegen Zinov'ev wurde ihm 1976 die Teil-

nahme am internationalen Logik-Kongreß in Helsinki verweigert. Daß er Mitglied der Finnischen Akademie der Wissenschaften war, spielte keine Rolle. Doch er konnte diesen Schlag wohl vorbereitet parieren. Er hatte die Zeit genutzt. Sein immenses Ideo-Programm der Sowjetgesellschaft lag fertig in der Schublade. Im gleichen Jahr ließ er es unter dem Titel *Зияющие высоты* im Westen erscheinen.

Schon der Titel ist programmatisch. Er enthält ein böses Wortspiel. Indem Zinov'ev nur einen einzigen Buchstaben austauscht, demontiert er den gängigen Politslogan kommunistischer Spruchbänder von den "lichten Höhen des Kommunismus" und erzeugt sein Gegenteil. Aus *Сияющие высоты* (Lichte Höhen) macht er *Зияющие высоты*, also "Klaffende Höhen" oder "Gähnende Höhen". Mit "gähnend" - im Sinne von "klaffend" assoziieren russische Leser nicht "Höhe", sondern "Abgrund". Überdies hat "gähnen" mit Langeweile zu tun. Dieser verfremdende Eingriff in die offizielle Sprachregelung zeigt, wie Zinov'ev Sprache handhabt. Er nutzt sie als Mittel der Diskursanalyse, um erkenntnisweckende Paradoxien in linguistischen Feinheiten hörbar und sichtbar zu machen. Die minimale Abweichung von *s* zu *z* besteht lediglich darin, daß ein russisches stimmloses *s* gegen ein stimmhaftes ausgetauscht wird, und schon ist ein semantischer Schwenk um hundertachtzig Grad erreicht. Die Bedeutung ist in ihr Gegenteil verkehrt.

Mit ähnlichen Mitteln erzeugt Zinov'ev den *Wortwitz als dominantes Stilmerkmal* seiner Prosa.¹⁸

Zinov'evs Poetik speist sich aus dem kreativen Verfahren intellektueller Kombinatorik. Sie erlaubt ihm einen konstruktivistischen Umgang mit den Elementen der Sprache, die er aus verordneten Rastern herausbricht und in erkenntnisweckenden Diskursen neu konstellierte. Der Sprengstoff seiner systemkritischen Satire liegt also keineswegs nur in den dargestellten Inhalten, sondern er steckt bereits im unbotmäßigen Zugriff auf die Sprache, genauer gesagt, auf anscheinend fest einbetonierte Diskurse der Ideologie.

Hier greift er offensichtlich auf das kritische Potential des "ostranenie", der "Verfremdung", im russischen Formalismus der zwanziger Jahre zurück. Zinov'evs intellektuelle Kombinatorik ist indessen nicht nur ein linguistisches Verfahren, sondern sie wird zur *Quelle seines literarischen Stils*, den ich als "*kombinatorischen Realismus*" bezeichnen möchte. Er läßt sich durchgängig auf allen Ebenen der Werkstruktur nachweisen.

Zinov'evs erstes literarisches Buch, in Russisch erschienen 1976, blieb nicht ohne Echo. Die französische Übersetzung kam schon 1977 heraus, die englische

folgte 1979 und die deutsche 1980. Die internationale Presse reagierte wie auf ein literarisches Jahrhundertereignis. *The Daily Telegraph* sprach von der "bittersten Attacke auf das sowjetische System", *L'EXPRESS* verglich Zinov'ev mit Rabelais und Kafka, *Le Figaro* sah Solženicyn von ihm übertroffen.¹⁹ Die *Zeit* schließlich glaubte, "Jonathan Swift aus Moskau" in Zinov'ev zu erkennen.²⁰ Das alles waren Versuche, die neue "Stimme im Chor"²¹ in bekannte Orientierungen einzuordnen.

1978 erhielt der unbequeme Autor ein offizielles Ausreisevisum für ein Jahr. Am Weltkongreß für Philosophie in Düsseldorf nahm er noch im Rahmen der sowjetischen Delegation teil, wurde aber schon als ein "Logiker aus München" vorgestellt. 1979 wurde er aus der Sowjetunion ausgebürgert.

4. Zum Roman *Светлое будущее* (1978)

Inzwischen hat sich gezeigt, daß *Зияющие высоты* nur der Anfang eines fortlaufenden Textes war, der inzwischen auf zwölf weitere Bücher angewachsen ist.²² Zinov'ev selbst sagte dazu: "Alle meine Bücher sind Kapitel ein und desselben Buches".²³

Durch die Reihenfolge der deutschen Übersetzungen darf sich der deutsche Leser nicht irritieren lassen. Zinov'evs zweites Buch *Lichte Zukunft* erschien in Deutschland - im Gegensatz zu Frankreich - vor dem ersten. Ursprünglich war das ein Beiprodukt, wuchs sich aber zum selbständigen Werk aus. Man sollte es unbedingt als Korrektiv zum einseitigen Pessimismus der Mammutsatire über "Ibansk" lesen, die imprägniert ist von einer alles durchdringenden Banalität (*pošlost'*).²⁴

Nicht daß die Sehweise des Satirikers an Schärfe verloren hätte, aber er differenziert nun seinen Urteilscode. Traf der soziologische Rundumschlag in *Gähnende Höhen* noch ausnahmslos alle außer dem Einzelkämpfer, dem Unabhängigen von fast mythologischer Statur, so vermochte Zinov'ev nun - nachdem er die Schleusen kritischen Überdrucks geöffnet hatte - seinen Blickwinkel flexibler zu handhaben.

In beiden Büchern - in *Gähnende Höhen* wie auch in *Lichte Zukunft* - stellt er die gleiche Grundfrage nach dem Verhältnis von offizieller Ideologie und faktischer Realität im Kommunismus der Sowjetgesellschaft. Und der Autor stellt seine Frage so, daß der Leser in *Lichte Zukunft* gezwungen wird, die Diskrepanzen zwischen den Formeln der Ideologie und der realen Lebensweise, dem sowjetischen "byt", in ungewohnter Schärfe wahrzunehmen. Dazu nutzt er bestimmte Verfahren seines "kombinatorischen Realismus", der sich vom

damals noch verordneten Sozialistischen Realismus signifikant unterscheidet und an Denk- und Stiltraditionen der historischen Avantgarde der zwanziger Jahre anknüpft.

Die folgende Analyse einiger literarischer Kunstgriffe im Roman *Светлое будущее* mag das verdeutlichen.

a. Die "Losung": Repräsentant der Ideologie - Refugium der Subkultur

Faktischer Repräsentant der Ideologie ist die Losung "Es lebe der Kommunismus - die lichte Zukunft der Menschheit!". Sie ist "auf Bitten der Werktätigen" mitten in Moskau auf dem Platz der Kosmonauten aufgerichtet worden, und zwar dreimal. Zuerst war es eine schlampig gebaute Holzkonstruktion. Mehrmals im Jahr mußte man nicht nur die abblätternde Farbe erneuern, sondern auch "halbstarke Schmierereien" beseitigen. Zum 25. Parteitag 1976 wird die Losung - um "diesen Unfug zu beenden" - in rostfreiem Stahl gegossen, auf einem Betonsockel aufgestellt und feierlich unter der Schirmherrschaft des Instituts für Theorie des Kommunismus eingeweiht. Doch die stählerne Losung erweist sich als Provokation. Sie wird weiter von Halbstarcken verunstaltet. Sie muß von einer Komsomolzentruppe bewacht werden. Diese Miliz besäuft sich aber dermaßen, daß sie erst von einem erfahrenen Alkoholiker und älteren Parteimitglied instruiert werden muß, daß man sich "anders, das heißt wie ein Experte, betrinken muß"(73).

Magisch ziehen die "Zwischenräume zwischen den Buchstaben" Liebespaare, Besoffene, Prostituierte, Fixer, Dealer und Homosexuelle an. Es geht nicht mehr ohne einen Stacheldrahtzaun. Dahinter geht es nun aber erst recht los. Denn dort entsteht ein karnevalistischer Sozialquerschnitt und "internationaler Salon". Lassen sich hier doch "moralisch labile Elemente der Gesellschaft" ebenso nieder wie Ausländer, Schwarzhändler, KGB-Journalisten und ein anonymer Debattierklub, der in den überfüllten oder geschlossenen Gaststätten Moskaus keine Bleibe mehr findet. Die Idee der Gleichheit wird auf unerwartete Weise verwirklicht.

Angesichts solchen gesetzlosen Treibens wird der Ruf nach "Jagodicyn" laut. Der Name signalisiert mehr, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Auch er entspringt Zinov'evs paradoxaler Kombinatorik. Der hintere Teil dieser Wortmelange - die sich von "jagodica" (Gesäß, Gesäßbacke) herleitet - ist von Solženicyn entlehnt, der vordere Teil von Jagoda, NKWD-Chef unter Stalin. Damit macht der Autor durch den Wortwitz im Rückgriff auf die Analsphäre autoritäre Strukturen sichtbar, die er sowohl im etablierten System wie auch

im Dissidententum aufdeckt, das von diesem System erzeugt wurde.

Die Losung - zeitweise über Verkehrsproblemen und unter Baugerümpel vergessen - erstrahlt in neuem Glanz: in Titan und im Schmuck von Blumenbeeten als Zeichen des Fortschritts. Doch jetzt fällt sie einem "Raffke" aus dem Außenhandelsministerium zum Opfer, der das Dach seiner Luxusdatscha "mit nichts Geringerem als Titan" decken läßt. Die ersten drei Buchstaben gehen drauf. Sie müssen durch Holzbretter ersetzt und als "Muttermale des Kapitalismus" grau angestrichen werden, "da es kein Titan mehr gab". Am Ende steht die Losung als Torso da:

Ein Teil der Buchstaben aus der Losung war ganz verschwunden, ein anderer Teil zerborsten. Der Rest war von Tauben so verkackt, daß selbst mathematische Linguisten sie nicht hätten entziffern können (361).

Die *Materialisierung der angefochtenen ideologischen "Konstruktion"*, in die sich Randexistenzen der Sowjetgesellschaft einnisten, ist einer der literarischen Kunstgriffe von Zinov'evs Politphantastik. Mit ihr versucht er, wahrer zu sein als die Wirklichkeit.

Das Schicksal der Losung baut er in neun Episoden auf und fügt sie zwischen die anderen Abschnitte des Buches ein. So schafft er eine gezähnte thematische Klammer, die die übrigen Handlungs- und Dialogphasen durchsetzt und umgreift. "Ibansk" und die Frage nach seiner Zukunft erscheint im verkleinerten Maßstab von Moskau.

Der offizielle Diskurs der Ideologie und die Niederungen der Moskauer Subkultur werden durch den Kunstgriff der materialisierten und bewohnten Losung verzahnt. Die sonst peinlich getrennten Bereiche verfügt Zinov'ev eigenmächtig durch einen "kombinatorischen" Realismus, wie er in der russischen Literatur von Andrej Belyj mit seinem Roman *Peterburg* (1913) begründet und u.a. von Andrej Sinjavskij in der Prosaliteratur des "Tauwetters" 1956 weitergeführt wurde, z.B. in der Erzählung *Der Prozeß beginnt (Суд идет)*.

Mit diesem Erzählverfahren zwingt Zinov'ev den Leser, das zusammenzusehen, was sonst entweder propagiert oder totgeschwiegen wird. Durch den Kunstgriff der "Belebung des Unbelebten", durch die Perforierung der abstrakten Losung durch das konkrete Leben in ihren "Zwischenräumen", wird die *Fragestellung* nach Ideologie und Realität im Kommunismus semiotisch *materialisiert und selber zum Akteur*.²⁵ Sie erledigt sich dabei aber keineswegs als Farce, sondern bleibt Generalthema:

Unser Problem heißt: Ist der gegenwärtige Zustand der Gesellschaft normal oder nicht, wird er sich künftig reproduzieren, gehören dabei die Massenrepressionen ebenso zur Norm wie das Fehlen der Redefreiheit und der Freizügigkeit in der Wahl des Wohn- und Arbeitsplatzes?...Die Welt ist von den Erfolgen des Kommunismus aufgestört und möchte wissen, worin sein Wesen besteht. (113f.)

b. Das Gegensatzpaar Ich - Anton Simin: Feind und Bruder

Diese Grundfrage verbindet auch die beiden Protagonisten des Romans, den anscheinend fest etablierten "*Liberalen*" - Professor für Methodologie des "wissenschaftlichen Kommunismus" - der sich als "Verbesserer" versteht, und seinen radikalen Freund, den "*Kritiker*" Anton Simin. Ob der Kommunismus "lichte Zukunft" werden kann, oder ob er im "Dreck der sowjetischen Lebensweise" bereits sein wahres Gesicht gezeigt hat - das beschäftigt beide derart, daß ihre schicksalhafte Verkettung und ihr ununterbrochener Dialog nicht abreißen. Hier verläuft der Haupthandlungsstrang dieses Romans.

Ist der aufmerksame Leser dem Gegensatzpaar "Ich - Anton Simin" erst einmal auf der Spur, so entdeckt er, daß hier unter der Leseanweisung einer zwiespältigen Zusammengehörigkeit gelesen werden muß.

Bereits der Name "Anton Simin" läßt sich etymologisch so deuten, daß er zwei konträre griechische Präfixe kombiniert: "ant" (bzw. "anti", "gegen", wie in "Antinomie") und "sym" (bzw. "syn/syl", "mit", "zusammen", russisch "sim", wie in "simvol" oder "simpatija").

Anton Simin ist dann sowohl *Gegenpart als auch Ergänzung*, Feind und Bruder. Gleich zu Anfang sagt der Liberale:

Meine Beziehungen zu Anton sind seltsamer Natur. Es gibt keine einzige Frage, in der wir übereinstimmen. Aber diese fehlende Zustimmung von Anton regt mich weniger auf als das Lob der anderen. (26)

Doch von Anfang an ist Anton gleichzeitig auch ein Ärgernis für ihn:

Ich habe Anton wiederholt vorgehalten, er sei ein Idiot, weil er seine Möglichkeiten nicht nutze. Aber er zuckte nur mit den Schultern. Ich vermute, daß er im Lager ein wenig durcheinandergeraten ist. Meine Hypothese wird in auffälliger Weise dadurch bestätigt, daß Anton jedes Gespräch in die eine Richtung lenkt: Wie leben wir? Und wer sind wir wirklich? Er macht den Eindruck, als verfolge er ein nur ihm erkennbares Ziel, und spuckt auf unsere kleinliche Geschäftigkeit. (28)

Anton kann er ebensowenig loswerden wie sein eigenes Gewissen, wenn man es erst einmal gehört hat:

Seit einiger Zeit geht mir Antons Existenz langsam auf die Nerven. Irgend etwas an ihm wirkt sich störend auf mein Leben aus. Das

Gewissen? Anton (wieder er!) hat gesagt, das Gewissen sei für den Menschen nicht etwas Absolutes. Es sei immer ein anderer und nicht er selbst.

Vielleicht fürchtet man sich bei uns deshalb so panisch vor Menschen wie Solschenizyn und Sacharow. Man fürchtet nicht, entlarvt zu werden, man fürchtet, sein Gewissen zu entdecken. Die Entlarvung stört das gewohnte Leben nicht. Das Gewissen stört. Du kommst nicht mehr davon los, wenn es erst einmal geweckt ist. So komme ich auch von Anton nicht los. Es zieht mich unaufhaltsam zu ihm hin. Ich kann keinen Tag vergehen lassen, ohne an ihn zu denken. Gleichzeitig empfinde ich keinen Wunsch heftiger als den, mich von ihm zu trennen. (196)

Schließlich wird gegen Ende des Buches deutlich:

Mir ist, als seien wir beide ein Mensch, der in unsinniger Weise aufgespalten worden ist. Auf jeden Fall steckt in mir etwas Antonartiges. Ist das vielleicht keine Dialektik? Da beschimpfen sie die Dialektik und leben sie doch selbst als klassisches Beispiel vor. Sie verbergen es nur. Steckt auch in Anton etwas mir Ähnliches? (412)

Zinov'ev arbeitet hier mit dem "Zwei-Personen"-Kunstgriff. Dieses Verfahren hat Tradition in der Weltliteratur. Es wird vorzugsweise da angewendet, wo das Faust-Problem auftaucht: "Zwei Seelen trag ich, ach, in meiner Brust". Der "Zwei-Personen"-Kunstgriff kann in die Gestalten eines Freund-Feind-Paares eingekleidet werden, das eine Vorstufe oder Variante zur Doppelgänger-Erscheinung ist. Die Beispiele sind zahlreich. Denken wir nur an Götz und Weislingen (aus Goethes Drama *Götz von Berlichingen*), Robert Musils A1 und A2 (aus der Erzählung *Die Amsel*), Myškin und Rogožin (aus Dostoevskijs Roman *Der Idiot*) oder an Andrej Belyjs Terroristenpaar Nikolaj Ableuchov und Aleksandr Dudkin (aus dem Roman *Peterburg*).

Auch bei Zinov'ev haben das namenslose "Ich", der "Liberale", und sein komplementärer Gegenpart eine gemeinsame Wurzel in der Vergangenheit. Beide waren Luftwaffenoffiziere und "im großen und ganzen überzeugte Stalinanhänger". Doch den scharfsichtigeren und leidenschaftlicheren Anton "packte der Zorn", als er zum ersten Mal die Diskrepanz zwischen Stalinkult und Wirklichkeit erkannte. Er schrieb ein "folgeschweres Gedicht", und sein Freund denunzierte ihn. Anton landet im Lager. Später bringt ihn das "Ich", nun arriierter Professor, in seiner Abteilung unter. Dort kann er als gesuchter Redakteur zur Aufbesserung mittelmäßiger Manuskripte weiter existieren.

In einer "Stunde der wahren Empfindung" (Handke), als Anton zum ersten Mal die Wahrheit erkannte, war die ideologische Pseudoeinmütigkeit der beiden "Freunde" zersprungen. Sie wurden von da an zu zwei verschiedenen Menschen, blieben aber dennoch weiter miteinander verkettet. Das liberale "Ich" und sein Gewissen Anton Simin gehören zusammen: der Denunziant und das

Opfer, das ihm überlegen wird.

Befragt vom Sohn des Denunzianten, der die Zusammenhänge ahnt, gibt Anton eine Antwort, die die gängige Einteilung in Aufrechte und Gemeine unterläuft. Denn er deckt die moralische Blindheit auf, die das System bei beiden erzeugt hat:

Das ist nicht ganz so einfach, Saschka. Heute verurteilen wir diese Dinge als Denunziation. Aber damals war es keine Denunziation. Es war ein Beweis von Ehrlichkeit, so wie wir sie damals verstanden. (208)

Doch der Sohn des Liberalen kann das nicht einsehen:

Das ist doch eine Gemeinheit! Diesem Freund hätte ich die Fresse eingeschlagen. (209)

Simin unterläuft auch diese Reaktion. Er zeigt dem Jungen, daß sie zwar berechtigt ist, aber nicht absolut:

'Es gab auch für mich eine Zeit, in der ich von so was träumte. Aber als ich rauskam, habe ich mich bei ihm bedankt. Was wäre ohne diese Geschichte aus mir geworden? Ein Oberst im Ruhestand. Bestenfalls ein kleiner General. So habe ich das Leben schätzen gelernt. Das ist mehr, als ein Marschall zu sein.'
'Sie hätten sich auch ohne das Lager ändern können.'
'Wann? Vor Stalins Tod hätte ich es nicht gekonnt. Danach haben sich sehr viele verändert. Aber das ist nicht dasselbe. Das ist kein prinzipieller Wechsel.'(209)

Daß durch den falschen "sozialen Mechanismus" der Denunziation ein "prinzipieller Wechsel" von der Lüge zur Wahrheit ausgelöst werden kann, daß es paradoxerweise gerade das Lager ist, die "Arrestzelle" des Systems, in der man den Sprung in die Freiheit tun kann - das sind logisch im herkömmlichen Sinne nicht zu erklärende "Folgebeziehungen" oder logische Ärgernisse.

Erfahrungen solchen Ranges dürften dazu beigetragen haben, daß ein leidenschaftlicher Logiker auch für solche Formen von Wissen, oder der Gewinnung von Wissen, eine universal gültige Explikation einforderte.

Zinov'ev beschäftigt in *Lichte Zukunft* die Verkettung von zwei prinzipiell verschiedenen Varianten kritischer Einstellung zum totalitären Staat: der *Liberale* mit der Mehrdeutigkeit seiner Kompromisse und der *Unabhängige* mit der Eindeutigkeit seiner grundsätzlichen Kritik am System. Beide versteht er nun als Statthalter von zwei Tendenzen, die miteinander im Widerstreit liegen. Das "*soziale Individuum*" sucht sich den Umständen anzupassen und wird dabei gespalten. Die "*Persönlichkeit*" ist dagegen auf Ganzheit angelegt und stimmt mit sich selber überein:

Die Gesellschaft macht aus dem Menschen ein soziales Individuum, und sie tut es sogar gegen seinen Willen, aber zur Persönlichkeit wird der Mensch aus eigenem Willen und gegen die Wünsche der

Gesellschaft. (413)

Zinov'ev kommt nun zu der Einsicht, daß diese beiden Tendenzen zwei widerstreitende Aspekte *innerhalb eines Menschen sind*. Die "Persönlichkeit" und das "soziale Individuum" gehören aber nicht nur im individualen sondern auch im gesamtgesellschaftlichen Maßstab als zwei "Varianten" zueinander, die in "unsinniger Weise" aufgespalten sind.

Diese Erkenntnis war ein neuer Schritt in Zinov'evs kreativer Evolution als poeta doctus der russischen Systemkritik gegenüber seinem ersten Buch *Gährende Höhen*. Hier betrachtet er nicht nur den "Liberalen" differenzierter - den er dort pauschal abgeurteilt hatte, sondern er korrigiert auch sein an Zynismus grenzendes Pauschalurteil über die Dissidenten. Vorher nämlich hatte er sie mit satirischer Überdosis abqualifiziert als gestrauchelte Karrieristen, die angeblich den Sprung ins kommunistische Establishment nicht geschafft hätten.²⁶

Das Gemeinsame in der radikalen Opposition der Dissidenten und in der Haltung der wenigen "Unabhängigen" sieht er jetzt darin, daß beide immerhin den Mut hatten, ihr Gewissen zuzulassen, sich zu wehren und zu kämpfen. Trotzdem übt er weiterhin Kritik an "Intoleranz, mangelnder Kompetenz, Überheblichkeit und den übrigen Eigenschaften eines Sowjetmenschen" (413), die die Dissidenten - meist ohne es selbst zu merken - an sich trügen.

So hat Zinov'evs kompliziertes Bruderpaar "Ich - Anton Simin" in *Lichte Zukunft* sowohl eine individuelle als auch eine gesellschaftliche Dimension der Dialektik. Sie umfaßt sowohl den *liberalen Pragmatismus*, der Veränderungen im Mitmacher sucht, wie auch die *prinzipielle Abweichung*, die sich entweder generell jedem Mitmachen verweigert oder unter Gefahr für Leib und Leben protestiert:

Der Liberalismus ist ohne seinen Gegensatz, das Dissidententum, undenkbar und umgekehrt. Der Gegensatz zum Liberalismus ist bei uns nicht der harte Stalinismus, sondern es sind die Dissidentenbewegung und die Opposition. Der Liberalismus ist nur ein aufgeweichter Stalinismus. Wie man sieht, können wir (die Liberalen) selbst diese Wahrheit zugeben. (196)

Zinov'ev stellt also zwei dialektisch aufeinander bezogene Arten von Kritik an totalitären Systemen gegenüber: einmal den Liberalen, "das soziale Individuum" bzw. den *pragmatischen Minimalisten der kleinen Schritte*, zum anderen die "Persönlichkeit" bzw. den *geistigen Maximalisten der auf dem "prinzipiellen Wechsel" insistiert*. Während der Minimalist das System weiter akzeptiert, aber systemimmanent "verbessern" will und deshalb Kompromisse macht, die ihn deformieren, verhält sich der Maximalist radikal und stellt das

System selbst in Frage.

c. Das "Buch der Wahrheit" - Geheimschrift und "Buch im Buch"

Die Haltung des "Liberalen" ist mehrdeutig. Seine Kompromisse macht er aus gemischten Motiven. Einerseits will er sich Privilegien verschaffen, andererseits will er Schlimmeres verhüten. Dabei ist er nie mit sich im reinen und hakt sich mit lädiertes, aber nicht zerbrochener Zähigkeit im Apparat fest. Dabei stellt sich heraus, daß der "Liberaler" alle seine echten Gedanken als "Plagiate" von Anton erkennen muß. Sie stammen aus dem permanenten Dialog zwischen beiden.

Anton hat zwar den Rahmen des Systems innerlich gesprengt, aber äußerlich lebt er weiter in ihm, und zwar so bedürfnislos wie möglich: "Gott gibt den Tag, er gibt auch die Speise". Das geht allerdings nur, weil der "Liberaler" ihn deckt. So kann Anton sich seiner Lebensaufgabe widmen, nämlich dem geistigen Kampf mit dem Kommunismus. Voraussetzung ist dafür für ihn, daß er sich aus Erfahrung von der ihm zugrundeliegenden Falschheit überzeugt hat.

Anton unternimmt einen ähnlichen Versuch wie einst Kant. Dieser Aufklärer hatte ja die Vernunft nicht polemisch oder orthodox von außen, sondern von innen, von ihren eigenen Ansprüchen her, einer "Kritik" - im alten Sinne der Bestimmung von Leistung und Grenzen - unterzogen. Einen solchen Versuch macht Anton mit dem Kommunismus. Dabei geht er aus von dessen eigenen Ansprüchen, die darauf abzielten, eine menschenwürdigere und sozial gerechtere Lebensweise für alle zu schaffen:

Behaupte ich etwa, daß der Marxismus Unsinn sei?...Es ist ein imposanter Prozeß. Da ist nichts zu sagen. Mich interessiert nur, was er tatsächlich bringt und nicht seine Losungen, seine Demagogie, seine Propaganda, sein Selbstbetrug und seine zynischen Lügen. (126f.)

Antons Eigenart besteht darin, daß er nicht lügt und die Gabe des "Genies" besitzt, in den Erscheinungen seiner Umwelt "auf Anhieb die Wahrheit zu erkennen". Deshalb ist er für den Liberalen und seine Familie ebenso gefährlich wie unentbehrlich. Offiziell ist Anton zwar ein Niemand, in Wirklichkeit ist er aber die einzige Autorität, der man in strittigen Fragen glaubt. Quelle seiner Autorität ist seine Unabhängigkeit und Unbeugsamkeit.

Natürlich stellt Anton eine Idealfigur dar, einen moralischen Grenzwert. Doch mit ihm überwand Zinov'ev den schematischen Pessimismus von "Ibansk". Das ist neu in *Lichte Zukunft* gegenüber dem ersten Buch. Anton, dem ohnehin alle Karrieremöglichkeiten abgeschnitten sind, nimmt die Pionierarbeit auf

sich, den Kommunismus wissenschaftlich zu erforschen. Er sucht eine geistige Alternative dazu, eine "Ideologie" nicht nur für den Verstand, sondern auch für die Seele zu erarbeiten.

Während der Kampagne gegen den "Liberalismus", in der sich sein "Freund" aufreißt, hat Anton ein Buch geschrieben, in dem er alles sagt, was er für die *Wahrheit über den Kommunismus* hält, und zwar über den Kommunismus *als Gesellschaftstypus und als Ideologie*. Zuerst räumt er mit dem grundlegenden Vorurteil auf, das Apologeten wie Feinde des Kommunismus teilen,

wonach die Realität des Kommunismus nicht mit seinem ideologischen Projekt übereinstimmt, sondern der faktische Kommunismus stellt einen bestimmten realen Zustand der Gesellschaft dar, der ideologische aber besteht aus der Gesamtheit seiner ebenso realen Texte. (52)

Beide Seiten, die Ideologie wie auch das Gesellschaftssystem, müssen kritisch untersucht werden. Nun fehlt aber in der Sowjetunion sowohl eine Soziologie als auch eine Ideologiekritik.

Anton hält sich zwar für verpflichtet, die Fakten der sowjetischen Lebensweise bloßzulegen, aber nicht im Sinne der Statistik oder um sozialer Gesetzmäßigkeiten willen. Er will mehr. Er will eine *alternative Ideologie* erarbeiten.

Anton bekennt sich dazu, daß das unter den sowjetischen Umständen dilettantisch bleiben muß, aber dilettantisch in jenem spontanen, auf Beobachtung gegründeten Sinne, in dem nach den Einsichten des Logikers Zinov'ev auch in der modernen Logik Wissen über einen Gegenstand gewonnen wird.²⁷

Antons Methode ist einerseits objektiv-empirisch; sobald er aber aus der Beobachtung Schlüsse zieht, dringen die subjektiven Denk- und Urteilsvoraussetzungen durch:

Vertief dich nur in die Natur der menschlichen Erkenntnis, und du wirst feststellen, daß allen Produkten der Erkenntnis eben das erste, das 'Subjektive' und nicht das 'Objektive' zugrundeliegt. Um zu lernen, das 'Objektive' auszusondern, bedarf man gerade des 'Subjektiven' als Ausgangspunkt für alles weitere. Kant, mein Lieber, ist nicht der Dummkopf, als den ihr ihn hinstellt. Er ist ein Genie. Und da eben beginnt ihr euren betrügerischen Mummenschanz. (128)

Antons "subjektive" Voraussetzungen sind aus der Erfahrung mit sich selbst gewonnen und stützen sich auf die Grundwerte der "Persönlichkeit" und des "Gewissens". Eine Ideologie, die sie ausschließt, geht für ihn an der "Bestimmung des Menschen" (Kant) vorbei.

Weil diese Grundwerte nach Antons Erfahrung in der kommunistischen

Ideologie nicht zählen und in der Sowjetgesellschaft unterentwickelt sind, hält er den Kommunismus für eine Lebensform, die dieser Gesellschaft adäquat ist. Für Personenkult und Kollektivzwang sei sie in ebendem Ausmaß anfällig, wie es ihr an individueller Initiative und Verantwortung mangle. Anton vertritt hier Zinov'evs Hauptthese: der Kommunismus sei der Sowjetgesellschaft nicht aufgezwungen, sondern sie habe das System, das sie verdient.

Das ist natürlich eine Provokation, die bei manchen Lesern Widerspruch hervorruft. Und Zinov'ev ist sich dessen durchaus bewußt.²⁸ Doch er wollte nicht diskriminieren, sondern zur Selbsterkenntnis führen, die Kräfte von Mut, Engagement und Opferbereitschaft wecken. Deshalb besteht auch Anton in seinem Roman unbeirrt darauf, daß eine "Ideologie" für die Seele des Menschen notwendig ist. Ihr hat der Kommunismus nichts zu geben vermocht:

"Der Marxismus ist eine Ideologie, - aber eine Antireligion." (130)

Deshalb muß auf vorrevolutionäre Denker zurückgegriffen werden, wie auf die Religionsphilosophen Nikolaj Berdjaev, Lev Šestov oder Vasilij Rozanov, die sich mit Fragen der Religion individuell auseinandersetzten (102). Im Kapitel "A propos Gott" weist Zinov'ev auf einen höchst aktuellen geistigen Prozeß voraus, der sich heute in der Sowjetunion in aller Deutlichkeit zeigt: auf die Renaissance des religiösen Denkens aus der vorrevolutionären Zeit. Denn im Wertevakuum nach dem Ausverkauf der kommunistischen Ideologie wird seit der Perestrojka hier nun auch offiziell nach geistiger Neuorientierung gesucht. Das zeigen u.a. die großen Artikel in der *Literaturnaja gazeta* über die bislang verfemten religiösen Denker Vladimir Solov'ev, Pavel Florenskij oder Nikolaj Losev.²⁹

Mit seiner Kritik am Defizit der marxistischen Ideologie trifft Zinov'ev denselben wunden Punkt, den schon Maksim Gor'kij und Anatolij Lunačarskij an der Gesellschaftslehre des Marxismus kritisiert hatten. Ihre Konzeption vom "Gottesbauertum" (*bogostroitel'stvo*) entwickelten beide bereits um 1908 in der Kontroverse mit Lenin gerade deshalb, weil ihnen im Marxismus der "heilige Ort" im Leben des Einzelnen und der Gesellschaft verödet schien.³⁰ Zinov'ev und seine Romanfigur Anton Simin erwähnen diese innermarxistische Denktradition allerdings nicht, obwohl sie prinzipiell Ähnliches fordern.

Antons Thesen, seine Methode und Wertedebatte bilden den *inneren Text dieses Romans*, ein "Buch im Buch", das aber nur in Fragmenten bekannt ist. Hier beobachten wir einen dritten Kunstgriff des Autors. Wie die *ideologische "Konstruktion"*, so ist auch Antons "Buch im Buch" ein *Akteur in der künstlerischen Kombinatorik* von Zinov'evs systemkritischer Prosa. Während die

"Konstruktion" auf dem Platz der Kosmonauten dauernd ausgebessert werden muß, aber überhaupt nicht bewirkt, was sie soll, nämlich neues Bewußtsein zu schaffen, taucht Anton Simins Buch nur für eine Stunde auf. Antons Buch wird vom KGB dem "Liberalen" zur Begutachtung vorgelegt und hat sofort eine durchschlagende Wirkung. Es löst den zweiten Verrat des "Freundes" an seinem alter ego aus. Der Professor hilft, die Publikation zu verhindern. Antons Buch rüttelt aber gleichzeitig - wie kein anderer Text, den er kennt - Gehirn und Gewissen des "Liberalen" auf.

Mit dem "Buch im Buch" nutzt Zinov'ev wiederum ein literarisches Verfahren, das eine lange Tradition hat. Die geheimgehaltene, verlorene oder unleserlich gewordene "Schrift", von der nur noch Fragmente übrig sind, deren Entzifferung und Verstehen aber lebensnotwendig wären - das ist seit der Romantik bis zu Umberto Eco's *Der Name der Rose* oder Milorad Pavić's *Chasarischem Wörterbuch* eine literarische Konvention. Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* im gleichnamigen Roman liest ebenso im "Buch der Wahrheit" wie der Student Anselmus in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der goldene Topf*. Nur liegt Anton Simins Buch nicht in der Hand von Weisen, sondern beim KGB, der Angst vor diesem "Buch der Wahrheit" hat. Wie es in seine Hände kam, erfährt der Leser nicht. Er merkt nur, daß es in Konkurrenz zum KGB ständig präsent ist, eine Präsenz, die der dialogischen Herkunft dieses Buches entstammt. Denn nichts, was Anton zu seinem "Buch der Wahrheit" zusammengefaßt hat, ist neu oder allein sein geistiges Eigentum. Nichts haben nicht auch andere schon vorher gesagt. Dennoch, sein ist die Fügung zu einem Ganzen, sein ist das Siegel, das ihm seine Persönlichkeit aufprägte.

d. Eine "unaufgelöste Parallele" - Wer zieht die Karre durch den Dreck?

Während Anton sein Buch schreibt, treibt der "Liberale" seine Karriere weiter und versucht, die "Karre" durch den "Dreck der sowjetischen Lebensweise" zu ziehen, heraus in eine neue Dimension. Dabei verstrickt er sich aber immer mehr in Schuld.

Außerdem muß er erkennen, daß die Zeit der Liberalen der "sechziger Jahre"³¹ vorbei ist. Seiner Abteilung droht bereits der "Pogrom", und ihm wird nur noch die Wahl bleiben, "auf welche Weise er ausgepeitscht werden will" (383). Hier fügt Zinov'ev den "Traum eines kleinen Karrieristen" ein.

Während Antons geistig-moralische Autorität den permanenten Dialog mit seinem "liberalen" alter ego auslöst, der sich im "Buch der Wahrheit" niederschlägt, wird die dürftige und gespaltene Existenz des "Liberalen" in

eine bezeichnende Parallele gerückt. Durch Zinov'evs Buch *Lichte Zukunft* zieht nämlich eine zähe Lumpensammlerin, genannt "die besoffene Alte", eine Karre an einer Kette durch die Straßen von Moskau. Auf die Karre lädt sie zusammengelesene Abfälle. Wir sehen die Alte nur dann, wenn der Blick des Professors auf sie fällt, und das geschieht zunehmend öfter. Für die anderen scheint sie nicht zu existieren.

"Die besoffene Alte" ist einerseits durchaus eine reale Gestalt, andererseits aber auch eine enigmatische. Für den "Liberalen" hat sie im bläulich angelaufenen Säufergesicht einen Ausdruck,

als habe man sie beauftragt, in unserem Jahrhundertwerk das Kapitel über das Wachstum des materiellen Wohlstandes der Werktätigen zu schreiben. (168)

Ihre Unbeirrbarkeit nötigt den Professor einen unerklärlichen Respekt ab. Er erkennt in ihr - wie auch in Anton - etwas Verwandtes. Aber er kann es nicht benennen. Wie der "graue Wolf" im russischen Märchen "Ivan Carevič i seryj volk" ist sie unverwundlich zäh. Vielleicht beeindruckt den "Liberalen" an der Alten, daß sie einfach weitermacht, ohne daß sie auch nur einer zur Kenntnis nimmt, rüdig, aber zäh. Von hier aus lassen sich dann wohl die letzten Worte des "Liberalen" verstehen:

'Und dennoch, wir werden ihn errichten...' dachte ich, aber es kam laut heraus.

Ich fürchtete, die Vorübergehenden könnten mich auslachen. Aber sie beachteten mich überhaupt nicht. Ich zerrte meine absurde Karre an ihnen vorüber, durch sie hindurch, in einer für sie nicht vorhandenen Dimension unseres Daseins. Wohin? (460)

5. Zinov'evs kombinatorischer Realismus

Man hat von Zinov'ev gesagt, er schreibe in einer Form, für die noch keine Formel gefunden sei. Mir scheint es nicht so schwer, eine solche zu finden.

Die Analyse seiner literarischen Verfahren zeigt, daß seine Eigenart als poeta doctus der russischen Systemkritik in seinem "kombinatorischen" Realismus besteht. Auf der lexikalischen Ebene erscheint er im Wortwitz und in den "telling names". Von ihm sind auch einzelne Stilverfahren bestimmt, wie die hier betrachteten vier: 1) die materialisierte ideologische "Konstruktion", 2) der "Zwei-Personen"-Kunstgriff, 3) das "Buch im Buch" bzw. das "Buch der Wahrheit", 4) die "unaufgelöste Parallele" aus dem Alltag.

Kombinatorisch ist auch der Aufbau des Buches. Zinov'ev arbeitet mit einem kinematographischen Sucher, der sich in einem festen Kreis bewegt, den er beleuchtend abtastet. Er richtet ihn auf die verschiedenen Teilaspekte der zeitgenössischen Moskauer Großstadtgesellschaft. Doch er tastet sie nicht allein

suchend ab, sondern er fügt die Ausschnitte zu einem strukturierten Kaleidoskop. Der Leser kann es je nach Drehung zu verschiedenen Mustern konstellieren.

So läßt sich Zinov'evs *Lichte Zukunft* als Roman vom Zerfall einer privilegierten Sowjetfamilie lesen, als Dokument einer prekären Freundschaft, als Roman einer Idee oder als "Langweilige Geschichte" (im Sinn von Čechov) von hohem Symptomwert, und zwar für moderne Gesellschaften überhaupt, nicht nur für die Sowjetgesellschaft.

Alle diese Diskurse sind ineinander verschränkt. Sie werden nach Unterbrechungen wieder aufgenommen. Die Kombinatorik der Episoden ist das Aufbauprinzip in der inneren Form von Zinov'evs Roman. Es stellt an den Leser einen nicht geringen Anspruch. Denn er muß die verschiedenen Hebel, mit denen der Autor die gewohnte Sehweise umschaltet, auch bei sich zu bedienen lernen.

Zinov'ev ist deshalb sicher noch kein literarischer Neuerer. Aus rein ästhetischen Gründen wird man ihn nicht lesen müssen. Sein Rang leitet sich nicht von daher. Neu scheint mir aber doch zu sein, daß er in seiner Prosa eine Mischung von Abstraktem und Konkretem hervorgebracht hat, die in dieser Präzision und Kombinatorik in der zeitgenössischen russischen Literatur sonst nicht zu finden ist.

Zinov'evs "kombinatorischen" Realismus sollte man jedoch nicht allein mit formalistischen Kategorien zu fassen suchen. Damit würde man seine Eigenart nicht treffen. Denn es geht ihm nicht in erster Linie um Satire, Groteske oder Entlarvung, sondern um *Rechenschaft*, und zwar über eine bestimmte Epoche:

Die verfllossene Periode der sowjetischen Geschichte, die ich die Zeit der Verunsicherung und Stabilisierung nenne, war eine der interessantesten Perioden nicht nur in der Geschichte der Völker der UdSSR, sondern in der gesamten Geschichte der Menschheit.
(73)

Was hat sie uns gebracht und welche Lehren sind aus ihr zu ziehen?

Zunächst einmal brachte sie eine "Bloßlegung der Fakten". Chruščev begann damit in seiner Rede zum 20. Parteitag 1956, und Solženicyn setzte sie fort mit der Enthüllung der stalinistischen Verbrechen. Dichter begannen unbotmäßig über unzulässige Erfahrungen zu schreiben. Der homo sovieticus entdeckte sich selbst. Und er begann, den sozialen Mechanismus zu begreifen, der ihn hervorgebracht hatte:

Die Fakten treiben den Marxismus in die Falle, die er sich selbst gestellt hat. (163)

Insofern war diese Periode eine *Zeit der Verunsicherung*. Doch die Chance

zu grundlegenden Veränderungen wurde vertan.

Zinov'ev sieht den Grund dafür in einem sozialpsychologischen Befund, der für die Sowjetgesellschaft symptomatisch sei. Noch immer gebe es die beiden traditionellen Grundhaltungen der "Einheimischen" und der "Westler": auf der einen Seite den "Osten des Xerxes" (Solov'ev), der Stalin möglich machte und zu Mao tendierte, auf der anderen Seite den "Westen", der Liberalisierung im Kommunismus sucht, Kompromisse macht und nach Europa schaut. Beide Richtungen gehen aber nicht in der Gleichung "Reaktion" oder "Fortschritt" auf:

In Wahrheit sind beide Tendenzen unserer Lebensform immanent. Sie liegen in der Natur des Menschen. Ich erinnere mich, wie in meiner Ausbildungszeit an der Fliegerschule während des Krieges die Frage nach einer eigenen Arrestzelle aufkam. Von welchem Westen oder welchem China hätte damals die Rede sein können? Die Beteiligten schieden sich ohne jede äußere Beeinflussung in zwei feindliche Lager - die "Sommerfrischler" und die "Zuchthäusler". Es ist bemerkenswert, daß niemand die Notwendigkeit einer Arrestzelle bezweifelte. Der Streit ging um die Gestaltung. (148)

Der "Streit um die Gestaltung" beherrschte die "liberale Epoche", wobei die Maßnahmen der einen die der anderen paralisieren (92). Dieser Zustand werde andauern. Insofern sei diese Epoche zugleich auch eine "Zeit der Stabilisierung" gewesen.

Das Regime und die Gesellschaft sind zwar verunsichert, aber stabil. Ist das Zinov'evs letztes Wort? Nein. Denn seit der "liberalen Epoche" sieht er etwas *prinzipiell Neues in der Geschichte der Sowjetunion, die Dissidentenbewegung*. An Bedeutung sei sie nur mit der Oktoberrevolution selbst zu vergleichen. Mit der Dissidentenbewegung hat sich eine dritte Kraft formiert, sie ist es, die die "Notwendigkeit einer Arrestzelle" prinzipiell bezweifelt. Sie wird nicht mehr aufhören, das zu sagen - so wie Anton Simin:

Selbst wenn morgen der Kommunismus auf der ganzen Welt siegt und mir heute niemand glaubt, wenn meine Stimme ungehört bleibt, würde ich dennoch zu sagen versuchen, was ich selbst gesehen habe. (228)

Aleksandr Zinov'ev wird als poeta doctus der sowjetischen Systemkritik in die Generation von 1920 einzuordnen sein. Mögen seine Absichten a-literarisch gewesen sein, mag er tatsächlich zwanzig Stunden am Stück schreiben, ohne jemals etwas zu ändern, mag es für ihn wirklich nichts anderes geben, als die Orientierung an der gesprochenen Rede. Selbstaussagen von Schriftstellern darf man getrost mißtrauen.

Nach meinem Lektüreeindruck und dessen analytischer Überprüfung hat Zinov'ev mit seiner Sozialanalyse in der Tradition der "Kritiken" Kants für sein Ziel, sich und der Welt Rechenschaft darüber abzulegen, was der Kommu-

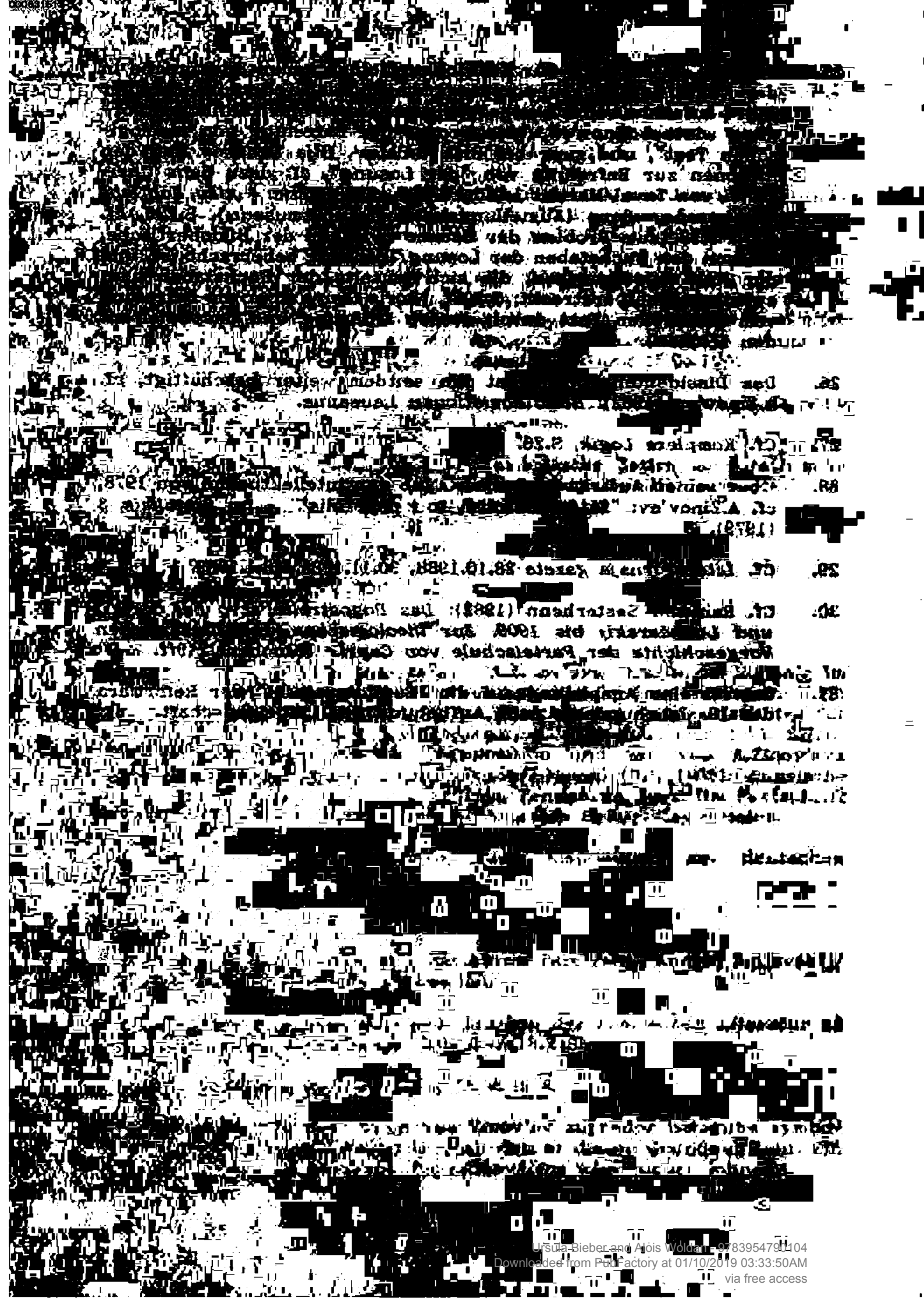
nismus ist, nicht nur einen eigenständigen Beitrag geleistet zu einer Strukturanalyse totalitärer Gesellschaften und ihrer Ideologie, sondern er hat dafür auch einen kombinatorischen Stil kritischer Prosa geschaffen, der in der russischen Literatur zwar Tradition, aber in der modernen Sowjetliteratur kaum seinesgleichen hat.

Anmerkungen

1. Andrej Sinjawschik (1989): *Der Traum vom neuen Menschen oder die Sowjetzivilisation*. Aus dem Russischen von Swetlana Geier.- Frankfurt am Main, S.323f. /russ. *Osnovy sovetskoj civilizacii*/, cf. dazu Franz-Josef Leithold: "Der Blick des Dissidenten. Andrej Sinjawschik über das Sowjetsystem." In: *Badische Zeitung* 27.8.1990.
2. Alexander Solschenizyn (1968): *Der erste Kreis der Hölle*.- Frankfurt am Main.
3. A.A.Zinow'ev (1978): *Svetloe buduščee*.- Lausanne; Übersetzungen; frz. *L'avenir radieux*.- Lausanne 1978, dt. *Lichte Zukunft*.- Zürich 1978, cf. auch *Našej junosti polet* (1983) über das Verhältnis seiner Generation zu Stalin.
4. A.A.Sinowjew (1968): *Über mehrwertige Logik. Ein Abriß*.- Berlin u.a.: ders. (1968): *Über unbewußte Logik*; ders. (1970): *Komplexe Logik. Grundlagen einer logischen Theorie des Wissens*. Übersetzt und herausgegeben von Horst Wessel.- Berlin (Vom Verfasser überarbeitete und erweiterte Fassung von A.A. Zinow'ev: *Osnovy logičeskoj teorii naučnych znanič*.- Moskva 1976); ders. (1975): *Logische Sprachregeln. Eine Einführung in die Logik*.- München.
5. *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*. Herausgegeben von Karl Lachmann. Dritte, aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage besorgt durch Franz Muncker. 18.Bd. *Briefe von Lessing*. Zweiter Teil. Leipzig 1907, 11.8.1778 an seinen Bruder Karl, S.286.
6. Am 6.9.1778 an Elise Reimarus, *ibid.*, S.287.
7. Am 7.11.1778 an Karl Lessing, *ibid.*, S.292.
8. A.A.Zinow'ev (1976): *Zijajuščie vysoty*.- Lausanne; Übersetzungen: frz. *Les hauteurs béantes*.- Lausanne 1977; engl. *The Yawning Heights*.- London 1979; dt. *Gähnende Höhen*.- Zürich 1980; die Publikation in einem sowjetischen Verlag ist für 1991 vorgesehen, cf. A. Zinow'ev (1990): Zinow'ev über Zinow'ev. 'Gähnende Höhen'- das erste Buch des 21. Jahrhunderts? (Reihe "Werksbesichtigung XXVI"). In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Oktober 1990.
9. Cf. Jochen Ulrich Peters (1982): "Satire als Ideologiekritik." In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd.9, S.205-223.

10. Margareta Mommsen-Reindl (1981): "Der Leviathan aus A.A.Sinowjews soziologisch-satirischer Sicht." In: *OSTEUROPA*, 31.Jg., H.4, S.313-323, hier bes. S.323 ("zu der grundlegenden Forderung, in Ibansk die Öffentlichkeit herzustellen", und den Verweis auf Kant).
11. Cf. Helen von Ssachno (1977): "Nachrichten aus dem Land Ibansk. Das Buch, das den sowjetischen Philosophen Sinowjew seinen Lehrstuhl kostete." In: *Süddeutsche Zeitung* 5./6.02.1977.
12. Cf. Jürgen Altweg (1985): "Alle Bürger Beamte? Der Dissident Alexander Sinowjew und Stalin, der 'Held'" (Rezension zu: A. Sinowjew (1985): *Die Diktatur der Logik. Über den gesunden Menschenverstand und die sowjetische Gesellschaft.*- München/Zürich).- In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 15.05.1985.
13. Ibid. Zu seinem prekären Verhältnis zu Stalin cf. A.Zinov'ev (1983): *Našej junosti polet.*- Lausanne.
14. Cf. Jutta Scherrer (1978): "Soziologische Satire oder satirische Soziologie. Alexander Sinowjews "encyclopedia sovietica." In: *Merkur*, Nr.32, November 1978, S.1137-1145.
15. Cf. von Ssachno, Scherrer.
16. Cf. Scherrer, S.1139.
17. Cf. Scherrer, S.1137.
18. Cf. German Andreev (1978): "A.Zinov'evs 'Klaffende Höhen'. Im Land der alogischen Gesetzmäßigkeiten."- In: *Kontinent*, H.13, S.315-333; dt. Übersetzung in: *Berichte des Bundesinstitutes für ostwissenschaftliche und internationale Studien*, Köln 1978, S.7ff.; Norbert Franz (1986): "Komposition und Stil von A.Zinov'evs 'Zijajuščie vysoty'".- In: N.Franz/J.Meichl (Hg. 1986): *Russische Literatur der Gegenwart. Themen, Tendenzen, Porträts. Festschrift für Eberhard Reißner zum sechzigsten Geburtstag.*- Mainz.
19. Diese Angaben entstammen dem Klappentext der deutschen Ausgabe.
20. *Die Zeit*, 25.08.1978.
21. Anspielung auf den Titel von Abram Terc /alias Andrej Zinjavskij/ (1973): *Golos iz chora.*- London.
22. Cf. Wolfgang Kasack (1986): *Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Ergänzungsband.*- München, S.218f.
23. Cf. *Le Point*, Nr.310, Paris, 28.08.1978.
24. Hier sehe ich eine Linie von Zinov'ev zu Fedor Sologubs symbolistischem Roman *Melkij bes*, mit dem er diesen Grundzug teilt. Ein Vergleich mit Sologubs *Peredonovščina* wäre sicher lohnend.

25. Hier ist die Parallele zur Entwicklung einer neuen Bildsprache in der Kunst der Moskauer Avantgarde der siebziger und achtziger Jahre aufschlußreich. Wir beobachten nämlich einen ähnlichen Vorgang wie bei Zinov'ev, "den Prozeß der Befreiung vom ideologischen Text", und zwar bei Erik Bulatov, Il'ja Kabakov und den Aktionen zur Befreiung von "der Losung", cf. dazu Hans Christoph von Tavel/Markus Landert (Hg., 1988): *Živu - vižu. Ich lebe - ich sehe.*- Bern (Austellungskatalog Kunstmuseum), S.226, cf. auch S.18 (zum Problem der Grenze zwischen der Bildoberfläche, die von den Buchstaben der Losung/Ideologie beherrscht ist, und der Welt der Menschen, die sich jenseits der Buchstaben bzw. zwischen ihnen erstreckt; S.208f. (Boris Groys über die Befreiung vom kulturellen Text durch dessen Zitierung und das Spiel mit den Zeichen).
26. Das Dissidentenproblem hat ihn seitdem weiter beschäftigt, cf. A.Zinov'ev (1982): *Homo sovieticus.*- Lausanne.
27. Cf. *Komplexe Logik*, S.26.
28. Über seinen Auftritt im Pariser Club der Intellektuellen von 1978, cf. A.Zinov'ev: "Za čto borolis', to i naporolis'." - In: *Sintaksis*, 3 (1979).
29. Cf. *Literaturnaja gazeta* 28.10.1988, 30.11.1988, 18.1.1989.
30. Cf. Raimund Sesterhenn (1982): *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri.*- München, 249ff.
31. Das ist eine Anspielung auf die "Šestidesjatniki" der Reformära des 19. Jahrhunderts nach Aufhebung der Leibeigenschaft.



TRISTRAM SHANDY UND ULYSSES IN MOSKAU

Textstruktur und Bedeutungsaufbau in *Duša patriota, ili Različnye poslanija k Ferfičkinu* von Evgenij Popov

1

Die Lockerung der Restriktionen und Begrenzungen in der Publikationspolitik der sowjetischen Verlage hat in den vergangenen drei Jahren zu einer deutlichen Pluralisierung der literarischen Landschaft geführt. Dieser Prozeß wurde durch die Veröffentlichung von "heimlichen Klassikern" der Sowjetzeit, die ehemals mit Publikationsverbot belegt waren, und die Herausgabe literarischer Manuskripte, Biographien und Memoiren, die bisher aus politisch-ideologischen Gründen nicht zum Druck angenommen wurden, eingeleitet. Inzwischen drängen aber auch neue Werke, die erst in den vergangenen drei Jahren verfaßt wurden, auf den literarischen Markt. Diese Werke greifen vorwiegend früher tabuisierte Themen auf, und bieten neben neuen Interpretationen der sowjetischen Geschichte eine breite Palette sozialer Themen wie Drogensucht und Drogenhandel, Alkoholmißbrauch, Prostitution, Kriminalität (vgl. Ivanova 1989). Neben diesen thematisch orientierten Neuansätzen regt sich nun aber auch eine Literatur, die ihre Aufgabe in der Entwicklung einer neuen literarischen Formensprache sieht, und die in ihren Ausdrucksmitteln den Anschluß an die Entwicklungen der Moderne und der Postmoderne sucht (vgl. Engel 1990).

Ein Beispiel für diese Literatur ist Evgenij Popov (geb. 1946), der mit seinen frühen Erzählungen in *Novyj mir* (1976) und im Almanach *Metropol'* (1979) bekannt wurde. Trotz seiner Herkunft aus Krasnojarsk hat er mit den "sibirischen Schriftstellern", wie V. Rasputin, V. Šukšin, S. Zalygin, V. Astaf'ev oder A. Vampilov, die die Sowjetliteratur der siebziger Jahre prägten, wenig gemein. Er orientiert sich weder an der Dorfthematik noch an der realistischen Tradition dieser Schriftsteller. Seine tragikomischen Erzählungen greifen vielmehr den lange Zeit verschütteten Traditionsstrang der russischen Literatur von N. Gogol', A. Remizov und M. Zoščenko wieder auf. Popovs frühe Erzählungen mit ihrer absurden Logik und ironischen Distanz unterscheiden

sich sehr von der Masse der damals publizierten Erzählungen und waren sowohl für Redaktionen als auch für das Leserpublikum schwer zu decodieren. Dabei war nicht nur das Figureninventar (Prostituierte, Schwarzhändler, Rauschgiftsüchtige und negativ gezeichnete subalterne Beamte) mit den damals geltenden Richtlinien nicht vereinbar; als besonders unannehmbar wurde vielmehr die satirische Darstellungsweise empfunden. Sogar Vasilij Šukšin, der selber einen wesentlichen Beitrag zur Erneuerung der Sowjetliteratur leistete, warnte in seinem an sich positiven Geleitwort zu den Erzählungen Popovs in *Novyj mir* vor der zu "großen Dichte, der übertriebenen Ironie und dem Mangel an Frieden" (NM 1976/4: 164).

Das rigide kulturpolitische Klima der späten siebziger Jahre machte es Popov praktisch unmöglich, weitere Erzählungen zu veröffentlichen. Der Versuch, gemeinsam mit Vasilij Aksenov, Andrej Bitov, Fazil' Iskander, Viktor Erofeev und Jurij Kublanovskij 1979 den Almanach *Metropol'* herauszugeben und so an die Öffentlichkeit zu treten, endete für Popov und Erofeev mit dem Ausschluß aus dem Schriftstellerverband. Mit sechs anderen Schriftstellern gründete er 1980 den *Klub belletristov*, der experimentelle und innovative Prosa herausgeben wollte. Auch dieser Versuch, aus der Kommunikationslosigkeit auszubrechen, schlug fehl, denn schon die erste Anthologie *Katalog* wurde in der Sowjetunion beschlagnahmt und konnte nur im Ausland gedruckt werden.

Die erzwungene Unterbrechung im Schaffensprozeß führte bei Popov zu einem Überdenken seiner Formensprache, denn die bis dahin verwendeten künstlerischen "Spielregeln", die er in nahezu 200 Kurzgeschichten verfeinert hatte, verloren für ihn an Aussagemöglichkeiten. Die dadurch initiierte Weiterentwicklung seiner künstlerischen Formensprache zeigt sich in den Texten der achtziger Jahre: es wird die Persona des Autors eingeführt, metaliterarische Einschübe gewinnen an Bedeutung, während Fabel und Sujet in den Hintergrund treten. Als Krönung dieser Schaffensperiode sieht E. Popov selbst seinen satirischen Briefroman *Duša patriota, ili Različnye poslanija k Ferfičkinu* (geschrieben 1983, veröffentlicht 1989), der mit Ironie und unter Verwendung parodistischer Verfahren ein Bild der Gesellschaft in der Ära Brežnevs entwirft.

Dieser Text richtet sich an ein literarisch geschultes sowjetisches Leserpublikum, das in der Lage ist, auch einen derart vielschichtigen und dichten Text zu dechiffrieren. In einem Interview spricht Evgenij Popov die Überzeugung aus, daß der moderne sowjetische Leser sich dieser Herausforde-

rung stellen will, und daß die von der Kulturpolitik und der Lesermehrheit gestellte Forderung nach Allgemeinverständlichkeit von Literatur ihre Gültigkeit verloren habe:

Если цель произведения объяснить, что новый станок лучше чем старый, то это произведение для дебилов, а если о том, что нехорошо красть, убивать, блудить, то это плагиат из Библии. Отсюда – крах традиционных форм и поиски новых, которые, я уверен, ближе к реализму народной жизни, чем "просветительские". Здесь элитарность более демократична, чем массовость.
(Popov 20.4.1988)

Es ist zu erwarten, daß dieser Text beim Großteil der sowjetischen Leser nicht nur wegen seiner Dichte und der satirischen Grundtendenz auf Schwierigkeiten und ablehnende Haltung stoßen wird, sondern daß vor allem auch die häufigen Namensnennungen und Anspielungen auf lebende Personen, die im Literatur- und Kulturbetrieb tätig sind, Anlaß für zusätzliche Emotionen bieten werden. Einige Namen werden dabei ohne jede Verschlüsselung genannt (z.B. D.A. Prigov, E. Charitonov), andere mit den Initialen abgekürzt (Viktor Erofeev als "litbrat E."; Bella Achmadulina als "znamenityj poët A. (ženskogo roda)"; Inna Lisnjanskaja und Semen Lipkin als "prekrasnaja L. (tože poët ženskogo roda) i staryj poët L.", wieder andere Namen werden durch Lautspiele assoziiert (Andrej Voznesenskij als "Andron Voskresenskij").

2

Duša patriota ist als Kurzroman im Umfang von 75 Seiten angelegt. Die Erzählgattung wird dabei aber nicht, wie es sonst in der sowjetischen Praxis üblich ist, explizit angegeben. Popov selbst spricht von diesem Werk als einen "roman v pis'mach" (Popov 20.4.1988). Der Roman besteht aus 27 "poslanija" des fiktiven Verfassers Evgenij Anatol'evič an den fiktiven Adressaten Ferfičkin. Die Briefe sind vom 25.10.1982 bis zum 31.12.1982 datiert, wobei der längste 9 Seiten beträgt und der kürzeste 5 Zeilen. Der Verfasser des für den Briefroman typischen einleitenden Rahmens (datiert mit 31.12.1983) ist der Autor-Erzähler Evgenij Popov. Er teilt dem Leser mit, daß er von einem gewissen Evgenij Anatol'evič, der zufällig auch Schriftsteller sei, dessen einseitigen Briefwechsel mit Ferfičkin zur freien Verfügung erhalten habe. Dieser Evgenij Anatol'evič, der außer der Namensgleichheit auch noch wesentliche biographische Details mit dem realen Autor Evgenij Anatol'evič Popov gemein hat, wurde aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen, und seine Werke werden nicht veröffentlicht. Er kann das Schreiben aber nicht lassen,

und sieht deshalb keinen anderen Weg, als an einen gewissen Ferfičkin, der nie näher beschrieben wird und auch nie in Erscheinung tritt, Briefe zu schreiben. Evgenij Anatol'evič beginnt seine Aufzeichnungen im Zug auf der Rückreise aus dem Kaukasus nach Moskau. Er wählt, wie er sagt, ein beliebiges Thema und läßt im ersten Teil seiner Briefe (ein Drittel des Textumfangs) Episoden aus dem Leben seiner Großeltern, Urgroßeltern und anderer Verwandter Revue passieren. Die abnehmende Zahl der Verwandten und der Todesfall des Staatsoberhauptes und Parteivorsitzenden Leonid Il'ič Brežnev am 10.11.1982 veranlassen den Erzähler, seine künstlerischen Absichten zu ändern. Er kündigt an, daß er in weiteren Briefen die historischen Ereignisse der fünf Tage bis zum Staatsbegräbnis am 15.11.1982 beschreiben werde.

Der Erzählvorgang geht nicht geradlinig in chronologischer Reihenfolge vor sich, die Handlung wird vielmehr ständig unterbrochen, die ursprüngliche Absicht über konkrete Ereignisse zu schreiben, wird in zunehmendem Ausmaß von Rückblenden, Assoziationen und Passagen verdrängt, die den Schreibvorgang und die psychische Befindlichkeit des Erzählers in der Schreibgegenwart in den Vordergrund rücken. Angefangene Erzählungen werden ständig unterbrochen und schleppend oder gar nicht zu Ende erzählt. Ereignisse und zeitliche Abläufe werden dabei nicht nur in ihrer Abfolge umgeordnet, sondern auch in ihrer Kausalität, im Verhältnis von Ursache und Wirkung umgekehrt.

Im Text lassen sich dabei folgende Zeitstufen feststellen:

1. Rahmen: 31. Dezember 1983 (identisch mit der tatsächlichen Erstellung des Textes)
2. Erzählzeit: Zeit der Abfassung der Briefe (25.10.82–31.12.82) (Metalliterarische Einschübe; Aufzeichnungen über den Ablauf des jeweiligen Tages)
3. Erzählte Zeit:
 - Lebenszeit der Vorfahren (im wesentlichen von der Jahrhundertwende bis in die fünfziger Jahre)
 - Sechziger Jahre (Jugenderinnerungen)
 - Siebziger Jahre (Erinnerungen)
 - Fünf Tage vom Tod bis zum Begräbnis L.I.Brežnevs (Überschneidung mit der Erzählzeit)

Diese Art des Erzählens greift explizit auf die Kompositions- und Erzähltechnik der großen englischen Romane *The Life and Opinions of Tristram*

Shandy Gentleman (1759–1767) von Laurence Sterne und *Ulysses* von James Joyce (Buchausgabe 1922) zurück. Neben intertextuellen Bezügen in der Oberflächenstruktur, wie der Nennung von Joyce und Sterne im Text, oder der Tatsache, daß sich der Erzähler durch die Straßen von Moskau bewegt wie Leopold Bloom durch das Straßengewirr von Dublin, finden sich zahlreiche implizite intertextuelle Bezüge. So dominiert auch im vorliegenden Text die amimetische Struktur, wobei die gewohnte Struktur eines realistischen Romans, die auf Fabel und Handlung, Konfliktbildung und Konfliktlösung aufbaut, gegenüber dem Erzählvorgang in den Hintergrund tritt. Zudem rekurriert der Text auch auf die in den beiden Romanen angesprochenen Oppositionen von Realität und Fiktion, subjektiver und objektiver Zeit, subjektiver und objektiver Geschichte.

Als ein weiteres Element der Textstruktur kommt hinzu, daß für den Erzählvorgang die Skaz-Technik verwendet wird, das heißt, alles Erzählte wird aus der betont begrenzten, subjektiven Perspektive einer einzigen Sprecherinstanz dargeboten, wobei dem Sprachbewußtsein und dem Denken des Erzählers entscheidende Bedeutung zukommen.

3

Der Definition der russischen Formalisten entsprechend ist das konstitutive Merkmal des Skaz die signifikante Abweichung des Erzählertextes von der schriftsprachlichen Norm (Günther 1979:327), das heißt, daß unter Skaz "jene Form der Erzählprosa, die in ihrer Lexik, ihrer Syntax und ihrer Wahl der Intonation deutlich auf die mündliche Rede eines Erzählers intendiert" (Ėjchenbaum 1969:219), verstanden wird. Dem realen Leser fällt dabei die entscheidende Aufgabe zu, die Figur des Erzählers, dessen Einstellungen und implizites Bewertungssystem aus der Art des Erzählens, das heißt aus dem Sprachgestus, zu erschließen.

Die Erzählerfigur in *Duša patriota* ist ein Außenseiter der Gesellschaft, ein Mensch, der den Weg verloren hat und ziel- und planlos seine Zeit vertut. In der für den Skaz typischen doppelten Funktion der Außenseiterposition nimmt er damit nicht nur gesellschaftlich, sondern auch im Text eine Außenseiterposition ein. Er betrachtet die erzählte Welt mit "fremden Blick", das heißt, daß sich seine Sichtweise nur auf die Oberfläche und auf wahrnehmbare Details beschränkt, während seine Deutungen am Kern der Sache vorbeigehen.

Der Sprechmodus des Erzählers ist der des assoziativen Erzählens (буду болтать все, что в голову лезет, 4) in einer mündlichen Sprechsituation. Er bedient sich dabei einer kunstvollen Sprachmischung, die verschiedenste Stilebenen der mündlichen und der schriftlichen Rede, sowie Ausdrücke verschiedener Fachsprachen mischt, wobei sich folgende Sprachebenen im Erzählertext aufzeigen lassen:

1. Stilisierte gesprochene Sprache

Разговорная речь und просторечие: дую дальше (= продолжаю писать), хоть тресни (24), училка (=учительница, 25), получка (=зарплата, 25), башкой (=головой, 33), укатали его по справедливости (=посадили, 13), пора, лавочку закрывать (=кончать, 34), валяю (=кой-чего пишу, 23), накатает на меня телегу (=напишет донос, 25)

Vulgärsprache: блевал (=его рвало, 7), кобенится (=упрямо не соглашаться, 11), старых хрыщей (22), суки-взрослые (28), катка (=фальшивые деньги, 13)

2. Offizielle Sprache der Medien; Bürokratismen; Sprache der Literaturkritik:

вскрывшую подлинное лицо этого нашего бывшего якобы друга (10); доброта, /.../ граничающая с безответственностью и потерей бдительности (15); стахановца, вышедшего из беднейших слоев революционного сибирского крестьянства (15); ...возвращаюсь из кавказской командировки, закончив ее ударным перевыполнением плана 235% (5); клеветой на образ современника (5)

3. Buchsprache und paraphrasierte literarische Zitate, vor allem aus der klassischen russischen Literatur und aus der Bibel:

О, злая печаль, почто ты овладела команировочным, (5); для утоления своей страсти (11); на исходе вечера, преобразующегося в ночь (22); министрель (20); почившая (24); почил в бозе (24); вышел донос (26), ответственвал (7)

Die dominante Stilschicht in der Erzählerrede ist ein Jargon, der in Kreisen der Intelligencija, vor allem in Moskauer Literatenkreisen der siebziger Jahre, gesprochen wurde. Davon heben sich die anderen Stilschichten der offiziellen Sprache und der literarischen Sprache ab, die fast ausschließlich in unangemessener Weise verwendet werden: hohe, feierliche Ebene für Alltägliches, Banales (шлю слова привета из грязного вагона [5]) oder offizielle sterile Formulierungen für persönliche Tragödien. Die inadäquate Verwendung und das daraus resultierende gleichwertige Nebeneinander von an sich inkompatiblen

Sachverhalten und Bewertungen steht im Widerspruch zum Bezugssystem des intendierten Lesers, dessen Reaktion dadurch provoziert werden soll.

4

Als weiteres Mittel zur Entschlüsselung der unausgesprochenen Autorenposition dient das Verhältnis zwischen fiktivem Erzähler und fiktivem Adressaten, einem gewissen Ferfičkin, über den keine direkten Angaben gemacht werden. Vieles spricht dafür, daß Ferfičkin nur in der Vorstellung des Erzählers existiert, daß er dessen ausgedachte Kunstfigur ist. Dementsprechend tritt der fiktive Adressat nie als Sprecher in Erscheinung, sodaß auch er indirekt aus dem Sprachgestus des Erzählers erschlossen werden muß.

Ferfičkin läßt sich als die Vorstellung von einem Menschen mit festen Überzeugungen rekonstruieren, der in der Literatur vor allem genau beobachtete Beschreibungen, folgerichtig und chronologisch aufgebaute Erzählungen, versehen mit Fabel und Sujet, schätzt (...мне совестно, Ферфичкин, что ты, досадливо морщась, вынужден читать эти неточные мятые строки. [6]), und der die Ansicht vertritt, daß es für einen ordentlichen Schriftsteller notwendig sei, trotz Druckverbotes, jeden Tag etwas zu schreiben. Evgenij Anatol'evič nimmt sich vor, diesen Vorstellungen von einem "normalen" Schriftsteller nachzuleben. Seinem fiktiven Adressaten zuliebe will er ein Schriftstellertagebuch führen, jeden Tag zumindest eine Seite schreiben, ein ordentliches Sujet entwerfen und Figuren konzipieren (Intertext: Hemingway und Oleša).

Die Kommunikation zwischen dem fiktiven Erzähler und seinem Adressaten läuft über weite Strecken nicht auf der Informationsebene, sondern auf der Beziehungsebene ab. Die Anrede "du" sowie Hinweise auf gemeinsame Gespräche und Freunde lassen auf ein gewisses Naheverhältnis und auf Altersgleichheit schließen. Eine Vielzahl von zustimmungsheischenden und den Gesprächspartner miteinbeziehenden Wendungen (ты помнишь, Ферфичкин [4]; ты, часом, не знаешь [4]), sowie abschwächende und beruhigende Wendungen (не сердись [4]; мне совестно [6]) sollen die Kooperation des fiktiven Adressaten erhalten.

Im Gegensatz zu dieser scheinbar kooperativen Haltung in der Kommunikation stehen rüde, grobe Ausfälle gegen Ferfičkin, die eine Nichtübereinstimmung mit den Positionen des Adressaten signalisieren:

..., и если ты морщишься, Ферфичкин, то я тебя читать не заставляю, и читателя мне такого совершенно не нужно, который тайно морщится, потому что - что хочу, то и пишу, как хочу,

как умею потому что. Не нравятся мои послания, скучно тебе, так ступай купи себе чего-нибудь интересенького на книжном толчке у первопечатника Ивана Федорова,... Вот так-то! (16)

Auch die tatsächlich verwendete Art des Schreibens und des Erzählens steht den abgegebenen Versprechungen und Ferfičkins Vorstellungen diametral entgegen. Der Erzähler besteht explizit auf seinem Recht, entgegen den Erwartungen des Adressaten assoziativ erzählen zu dürfen, sich nicht genau erinnern zu müssen, und ungefähre statt exakter Angaben machen zu können (ПРАВО ИМЕЮ писать плохо и кое-как [Hervorhebung im Text]41; ...имею право на аберрацию памяти и этого своего права никому не отдам. 10)

Das scheinbare Eingehen des Erzählers auf die Position des Adressaten modelliert diesen als einen Leser, den weder das Was noch das Wie des Geschriebenen interessiert, einen Leser, von dem nicht einmal sicher ist, daß er das Geschriebene überhaupt lesen wird. Er ist eben ein "Ferfičkin", wobei der Name in der Gogol'schen Tradition als klanglich komischer Name konstruiert ist, dessen witzige Wirkung auf seiner Lautsemantik beruht. Ferfičkin wird als ein "Antileser" stilisiert, der die Erwartungen und Prioritäten des offiziellen sowjetischen Literaturbetriebes vertritt, der den Vorstellungen des Sozialismus verhaftet ist und modernistische Ansätze in Literatur und Kunst ablehnt. Von der Erzählstrategie her gesehen, bietet diese Gesprächssituation die Möglichkeit, ironisch verfremdete Erzählerkommentare zum Dargestellten und vor allem zu entscheidenden Themen des Romans wie Schreiben, Funktion des Schreibens, Funktion der Literatur, Realismus und Modernismus, Verhältnis von Schriftsteller und Leserpublikum, abzugeben.

Die Beziehung zwischen Erzähler und Adressat ist von der Autorenintention her als Darstellung einer gestörten Kommunikationssituation interpretierbar: der Erzähler will sich mitteilen, kann es aber nicht, denn einerseits hat er keine Aussicht publiziert zu werden, andererseits möchte er durch sein Werk mit einem gleichgesinnten Leserpublikum in eine Kommunikation kommen, kann aber nur Leser vom Typ Ferfičkins erwarten. Durch diese Situation bedingt, wird ihm in der Folge aber auch keine gesellschaftliche Anerkennung, weder psychisch-moralischer noch finanzieller Art, zuteil. Im Gegensatz zum Milchmann oder zum Installateur, deren Status als "wertvolle Mitglieder der Gesellschaft" trotz ihrer Trunksucht und illegalen Tätigkeiten unangefochten bleibt, und auch finanziell abgegolten wird, leidet der Erzähler, der aus dem gültigen Kanon ausschert, auch materielle Not.

Die Idee der gestörten Kommunikation liegt auch der Textstruktur zugrunde, denn der Text ist eine Parodie auf die literarische Gattung des

Briefromans und des Reiseromans (sentimental journey), die beide ihrer Grundform nach dialogisch angelegt sind und von der zugrundeliegenden Konvention ausgehen – der Konvention, daß ein Empfänger die Botschaft erwartet. Die mehrfachen Anspielungen, Zitate und Nennungen von N. Karamzin, *Pis'ma putešestvennika* (Оставил я вас, милые мои... [5]) rufen die dortige Kommunikationssituation in Erinnerung. Anders als im vorliegenden Text, geht der Verfasser der Briefe davon aus, daß die Freunde schon ungeduldig auf die nächste Nachricht warten und an den geschilderten Ereignissen, Emotionen und Kommentaren interessiert sind.

Das Thema der gestörten Kommunikation läßt sich im Text auch in den berichteten oder direkt wiedergegebenen Dialogen verfolgen. Diese Gespräche widersprechen dem, was nach allgemeinen und literarischen Konventionen gemeinhin unter einem "Gespräch unter Freunden" oder einem "разговор по душам" verstanden wird. Die Gespräche "на кухне" zeichnen sich durch Abwesenheit jeglicher Information aus und sind auf Leerformeln reduziert:

На дне рождения было очень весело. ...Мы хорошо выпили и хорошо кушали... Никто ни с кем ни о чем не спорит. Все не согласны друг с другом. В чем? А, все равно, неважно, Ферфичкин. (21)

Говорили, конечно же, о том, что... (Нет, хорошо все-таки вино пить). Говорили, конечно же, о том, что вот... (Вино – это хорошо!) Говорили, конечно же, о том, что вот значит... "Пьем вино", – сказал художник М. – "А что?" – спросил я. – "Да", сказала поэт. "Говорят многое", добавил я. (43)

5

Der Intention nach will der Dichter ein künstlerisches Weltmodell entwerfen und ein komplexes Bild des Zustandes der sowjetischen Gesellschaft in den späten siebziger Jahren zeichnen. Dabei ergibt sich einerseits ein differenziertes Bild der Verhältnisse, des verfallenden Wertekodex, vor allem aber der negativen charakterlichen Gruppendisposition der sozialen Gruppe von Intellektuellen, Künstlern und Schriftstellern, andererseits wird aber auch die Frage nach der Genese dieses Zustandes gestellt. Dabei wird der kulturellen Realität, die als das Produkt der in einer Kultur wirksamen Ideen aufgefaßt wird, größte Bedeutung beigemessen. Als generierende Instanzen dieser Ideen und Mythen werden die großen kulturellen Systeme wie politische Ideologien und Religionen, aber auch Literatur und Kunst gesehen. In dieser kulturellen Realität werden die Denk- und Sprachschablonen produziert, die letztlich das

Bewußtsein des Individuums, seine Hoffnungen und Träume ausmachen (vgl. Lipoveckij 1989:41), da das Individuum nur innerhalb dieser Schablonen, die ihm seine kulturelle Realität vorgibt, denken kann.

Im Text hat das bereits erwähnte Verfahren des unkommentierten Aneinanderreihens von Sprachstücken aus Zeitung, Radio oder Literatur demnach auch die Funktion, den Erzähler als Mitbetroffenen dieser Realität, der auch er sich nicht entziehen kann, auszuweisen. Das daraus resultierende Bewertungsdefizit des Erzählers ist daher nicht in dessen mangelnder Intelligenz oder Bildung zu suchen (wie das etwa beim Erzähler in den Kurzgeschichten von Zoščenko der Fall wäre), sondern in der Unmöglichkeit, außerhalb der Denk- und Bewußtseinsschablonen der ihn umgebenden allgegenwärtigen kulturellen Realität denken zu können. Die alles durchdringenden Bewußtseinsschablonen lassen dem Individuum keinen freien Raum. Dies wird in der Textstruktur durch die ständige Durchbrechung der Grenzziehung zwischen privatem und öffentlichem Raum dargestellt. Nicht einmal vorgezogene Vorhänge in der Wohnung des Erzählers können eine Abschirmung bewirken, denn durch Fernsehen, Zeitung und Radio dringt ständig die offizielle Außenwelt ein.

Als zentrales Problem stellt sich im Text die Frage nach dem Verhältnis und der Abgrenzung zwischen realer Wirklichkeit und kultureller Realität. Dieser Komplex wird im Text unter anderem anhand der Paradigmen "Geschichte" und "Literatur" dargestellt, die beide als Teil der kulturellen Realität aufgefaßt werden. Die sogenannten "großen historischen Ereignisse" werden als Konstrukte der kulturellen Realität, also im wesentlichen als sprachliche Produkte, denen in der realen Wirklichkeit keine Ereignisse mit vergleichbarem Stellenwert entsprechen, interpretiert. In diesem Sinne lassen sich die eingeschobenen Erzählungen über die Vorfahren im ersten Teil des Romans diesem Problemkreis zuordnen und als das Aufzeigen der Unverändertheit der russischen Lebens- und Bewußtseinsbedingungen durch die angeblich "großen Ereignisse" (Befreiung der Bauern von der Leibeigenschaft, Kriege, Revolution, Bürgerkrieg) formulieren. Auch der Textanfang (Rahmen) setzt ein Signal in diese Richtung. Mit den Mitteln der Ironie wird die Hoffnung, daß sich durch den Tod Brežnevs nun etwas ändern könnte, relativiert:

..., если они [послания] у кого-нибудь вызовут неудовольствие или раздражение, ибо сейчас, конечно же, многое из того, о чем он пишет Ферфичкину, совершенно изменилось. Новая неумная жизнь осветила наши крутые берега, и часть печали отныне и во веки веков канула в дальнее ли, близкое ль прошлое. (3)

Unter diesem Gesichtspunkt relativiert sich auch der Stellenwert des scheinbar zentralen Ereignisses, der Wanderungen des Erzählers Evgenij

Anatol'evič mit seinem Freund D.A. Prigov durch die Straßen der Stadt Moskau, die das Erzählen im zweiten Teil des Textes motivieren. Die beiden wollen als aktive Teilnehmer zur großen Geschichte vordringen, indem sie am Begräbnis Brežnevs teilnehmen. Die geradlinig geplante Wanderung als kürzeste Verbindung zwischen dem Ausgangspunkt (Wohnung) und dem Ziel (Gewerkschaftspalast, wo der Verstorbene aufgebahrt ist) verwandelt sich durch zahlreiche Grenzen (Absperrungen, Menschenschlange, Miliz, Verbote) in eine Irrwanderung durch ein Labyrinth, die kurz vor dem Ziel ihr Ende findet. Auch auf dieser Ebene wird noch einmal deutlich, daß dieses Ereignis letztlich ohne Bedeutung und nur ein Teil der "gemachten" Geschichte ist. Das Unvermögen des menschlichen Auges, um zwei Ecken schauen zu können, das den angestrebten Blick der beiden Wanderer auf die Bahre des Verstorbenen verhindert, zeigt in ironischer, fast symbolhafter Weise auf, daß es unmöglich ist, zur echten, nicht nur sprachlich gemachten Realität vorzudringen.

Der Blick auf die reale Wirklichkeit ist aber nicht nur dem Erzähler, sondern auch den erzählten Figuren verstellt; auch sie können nicht zur realen Wirklichkeit vordringen, selbst wenn sie persönlich in irgendwelche Ereignisse verwickelt waren. So war zum Beispiel Djadja Kolja, einer der Verwandten des Erzählers, am Ende des Zweiten Weltkrieges an den Kriegshandlungen um Wien beteiligt. Seine Erinnerungen an diese Vorgänge sind jedoch völlig von der Vorstellung der Operette überlagert und erschöpfen sich in der operettenhaften Beschreibung seines Besuches in einem Wiener Restaurant (Intertext: E. Kálmán, *Die Zirkusprinzessin*).

Als zweiter Aspekt der Gemachtheit von Geschichte wird im Text ihre grundsätzliche Manipulierbarkeit angesprochen. Da sie als sprachliches Produkt nicht an der Realität gemessen wird bzw. gemessen werden kann, steht bewußter Geschichtsfälschung und -lenkung jede Möglichkeit offen:

...мы взяли себе котенка, назвав его Мифа в честь любимца тогдашней публики знаменитого французского шансонье Ива Монтана, про которого недавно (1982) написали в какой-то газете разоблачительную статью, вскрывшую подлинное лицо этого нашего бывшего якобы друга. ... На какой волне звучит нынче голос господина, а не друга, И. Монтана, мне не известно. (9f)

Das Resultat dieser ständigen Manipulationen der kulturellen Realität, die Relativierung der Bewertungskriterien und deren Auswirkung im zwischenmenschlichen Bereich und im Bewußtsein des Individuums, lassen sich am charakterlichen Fehlverhalten der Figuren und an der Anpassung des Erzählers ablesen: Ты давно знаешь меня, Ферфичкин: это я раньше говорил, что думаю, а теперь я думаю, что говорю. Я верю. (9)

Die Funktion des Zeit- und Raumkonzeptes ist mit dieser Darstellungsabsicht eng verbunden. Durch Assoziationen von Vergangenen und Gegenwärtigen sowie durch intertextuelle Bezüge zu den Werken der russischen Literatur wird eine Art von historischer Gleichzeitigkeit geschaffen, die den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft als etwas historisch Gewachsenes darstellt. In den metaliterarischen Passagen, im Schreiben über das Schreiben, wird diese Absicht explizit formuliert:

Ну, как бы мне тебе объяснить, что это отнюдь не "ретро". Или, вернее "ретро", конечно же, но одновременно и нет. По материалу - типичное "ретро": 1946, 1950, 1956, 1960, но лишь функционально, что ли?... (6)

Die Intention der gleichzeitigen Darstellung von Vergangenen und seiner Auswirkung in der Gegenwart ist auch bei der erzählerischen Konstituierung der Plätze Moskaus zu erkennen. Die Aufzählung der dort stehenden Gebäude konnotiert ihre historische Dimension und ihren zeitgeschichtlichen Bezug:

[...], но тот, [...], исчез в желтом московском дворике, бывшей усадьбе князя С.С. Гагарина, где худой бронзовый пролетарий умно смотрит со своего пьедестала на желтый дом, построенный архитектором Д. И. Жилярди в 1820 году. (33)

Перейдя Бородинский мост, имея впереди "высотку" МИДа и древний Арбат, я зашел в "Булочную", что напротив магазина "Орбита", рядом с одним из двух симметрично расположенных корпусов валютной гостиницы "Белград", в которой по вечерам льются рекой виски и джин, [...] чтобы купить немного хлеба, беленького и черненького. (42)

Mit dieser Interpretation von Geschichte stellt sich der Autor offen in Opposition zu der gängigen sowjetischen Geschichtsauffassung, die die Meinung vertritt, daß sowohl die Stalinzeit als auch die Ära Brežnev Ausnahmezustände gewesen seien, die durch unerwartete Wendungen der Ereignisse herbeigeführt worden seien.

6

Während eine der Funktionen des Themas "Geschichte" diejenige ist, aufzuzeigen, daß kulturelle Realität und reale Wirklichkeit grundsätzlich verschiedene, unüberbrückbare Realitäten sind, hat das thematische Spektrum "Literatur" die Funktion, die Verschiedenartigkeit der inneren Gesetzmäßigkeiten dieser beiden unterschiedlichen Realitäten darzustellen. Kulturelle Realität und damit auch Literatur wird als ein eigenständiges System, das nach den Regeln von Zeichensystemen abläuft, gesehen. Als Zeichensystem kann es daher

nur wieder auf andere Zeichensysteme verweisen und ist mit der realen Wirklichkeit, die keinen Zeichencharakter hat, nur indirekt verbunden (vgl. Tynjanov 1969:453).

Šklovskij hat in seinem Beitrag über die Parodie bei *Tristram Shandy* dargelegt, daß mit Hilfe der Erzähl- und Zeitorganisation im Text die Bedingtheit literarischer Verfahren offengelegt werden sollte, daß vor allem bewußt gemacht werden sollte, daß literarische Zeit nicht mit realer Zeit gleichzusetzen sei (Šklovskij 1969:263). Um diese andersartigen Gesetzmäßigkeiten zu verdeutlichen, werden in *Tristram Shandy* die Strukturprinzipien des damals gängigen Abenteuerromans parodiert. In *Duša patriota* sind realistische und sozrealistische Traditionen die zu parodierenden Vorlagen, wobei nicht nur Raum und Zeit im literarischen Werk als Konvention, sondern vor allem der generelle Wahrheitsanspruch der genannten Traditionen als literarische Konvention, das heißt als Fiktion aufgedeckt werden soll.

Dieser Autorenintention entspricht zum Beispiel auch die Funktion des Rahmens im Text, der eine Parodie auf allgemein bekannte Rahmen russischer literarischer Werke ist, die diese Legitimation des Wahrheitsanspruches pflegen. Statt der traditionellen quasi-genauen Angaben über den Fundort eines Manuskripts oder der Briefe und den Schreiber oder Empfänger (Inter-text: Puškin, *Povesti Belkina*), wird hier unter Beibehaltung der äußeren Strukturprinzipien im Grunde keine Information geboten (как бы, непонятно, неизвестно, вроде как бы, бессмысленно, мне все равно никто не поверит [3]).

Auch der defizitäre Wissensstand des Erzählers bekommt in diesem Zusammenhang eine zusätzliche Bedeutung. Er ist eine Parodie auf den sogenannten "allwissenden" Erzähler, der dem Leser die Welt erklärt und kommentiert. Die "genauen" Angaben im Text erschöpfen sich in der exakten Benennung von Bahnstationen und Straßennamen und entpuppen sich als inhaltslos und für den Fortgang der Erzählung als funktionslos. Die bedeutungsrelevanten Leitwörter des Erzählertextes sind dagegen modale Abschwächungen, die signalisieren, daß der Erzähler eigentlich gar nichts weiß (возможно, как бы, может быть).

Der Text ist implizit und explizit ein Appell, die Literatur von der an sich absurden Erwartung, sich Gesetzmäßigkeiten der realen Wirklichkeit zu eigen zu machen, zu befreien. Zugleich soll sie von der immer wieder erhobenen Forderung nach Bedachtnahme auf gültige Ethik und Moral, die den manipulierbaren und manipulierten Kategorien zugeordnet werden, entbunden werden. Aus der Verschiedenartigkeit der Systeme wird der Schluß abgeleitet, daß es

für Literatur unmöglich ist, direkte gesellschaftliche Einflußnahme zu üben. Wenn trotz besserer Einsicht von Außenstehenden oder von Literaturschaffenden selbst der Literatur diese falschgestellte Aufgabe zugedacht wird, wird sie für den Leser uninteressant und begibt sich in ein Nahverhältnis mit manipulierenden ideologischen kulturellen Zeichensystemen:

Мысль: глупо, Ферфичкин, когда идеология делает ставку на литературу, принимая ее всерьез. Ведь литература - хрупкая, нежная, она не выдержав такой перегрузки, ломается, чахнет, но потом все равно прорастает, злобно укрепившись страшными рубцами и колючками, отчего становится опасной, дерзкой и ядовитой. (40)

In diesem Text wird damit die Überzeugung, der auch schon die russischen Formalisten Ausdruck verliehen haben, daß nämlich "Blut" in der Kunst nicht blutig ist, sondern sich lediglich auf "gut" reimt (Šklovskij 1969:275), künstlerisch verarbeitet. Der Text selber ist als ein Beispiel dafür zu lesen, daß die Aktivierung des spielerischen Potentials von Literatur und der "Lachkultur des Volkes" und das damit verbundene "Aufeinanderprallen und die Wechselwirkung zweier Welten: der völlig legalisierten offiziellen, [...] und einer Welt, in der [...] nur das Lachen seriös ist" (Bachtin 1979:346), den Ablösungsprozeß von der traditionellen Formensprache der sowjetischen Literatur sichtbar macht. In der satirischen Offenlegung der Absurdität kann ein Werk von 75 Seiten Umfang mehr von der Realität aufzeigen als ein realistischer Roman von 800 Seiten.

Literatur

- Bachtin, M. *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Gröbel. Frankfurt 1979.
- Ėjchenbaum, B. "Leskov und die moderne Prosa." In: *Texte der russischen Formalisten. Band 1*. München 1969. S.209-243.
- Engel, C. "Nur Schubladenliteratur - oder auch Neues? Pluralisierungstendenzen in der russischsprachigen Prosa." In: *Osteuropa* 1990 (im Druck).
- Günther, H. "Zur Semantik und Funktion des Skaz bei M. Zoščenko." In: *Von der Revolution bis zum Schriftstellerkongreß. Literatur und Kultur zwischen 1917 und 1934*. Berlin 1979. S.326-353.
- Ivanova, N. "Namerennye neščastlivcy? O proze 'novoj volny'." In: *Družba narodov* 1989/7. S.239-252.
- Lipoveckij, M. "'Svobody černaja rabota'. Ob 'artističeskoj proze' novogo pokolenija." In: *Voprosy literatury* 1989/9. S.3-45.

Popov, E. "Duša patriota, ili Rasličnye poslanija k Ferfičkinu." In: *Volga* 1989/2. S.3-77. Verfaßt 1983.

Popov, E. "Prekrasnost' žizni, ili poiski smysla pročnosti (Beseda za rabočim stolom)." In: *Literaturnaja gazeta*, 20.4.1988, Nr.16. S.1.

Šklovskij, V. "Der parodistische Roman in Sternes 'Tristram Shandy'." In: *Texte der russischen Formalisten*. Band 1. München 1969. S.245-299.

Tynjanov, Ju. "Über die literarische Evolution." In: *Texte der russischen Formalisten*. Band 1. München 1969. S.433-461.

Evgenij Popov: Auswahlbibliographie

Erzählungen in Zeitschriften:

Novij mir 1976/4, Junost' 1986/11, 1988/9, Literaturnaja gazeta 7.9.1988, Volga 1988/10, Ogonek 1988/52, Novij mir 1989/10.

Erzählungen in Almanachen und Sammelbänden:

Katalog. Ann Arbor 1982.

Metropol'. Moskva-Ann Arbor 1979.

Aprel'. Vyp. 1, glav. red. A.I.Pristavkin. Moskva 1989.

Zerkala. Vyp. 1, Al'manach, sost. A.P.Larin. Moskva 1989.

Poslednij etaž. Sbornik sovremennoj prozy. Glav. red. S. Kaledin. Moskva 1989.

Pljuska u ruci. Antologija alternativne ruske proze. Prired. D.Ugrešić, Zagreb 1989.

Buchausgaben: (Erzählungen)

Veselie Rusi. Rasskazy. Ann Arbor 1981.

Ždu ljubvi neverolomnoj. Rasskazy. Moskva 1989.

Romane und Povesti:

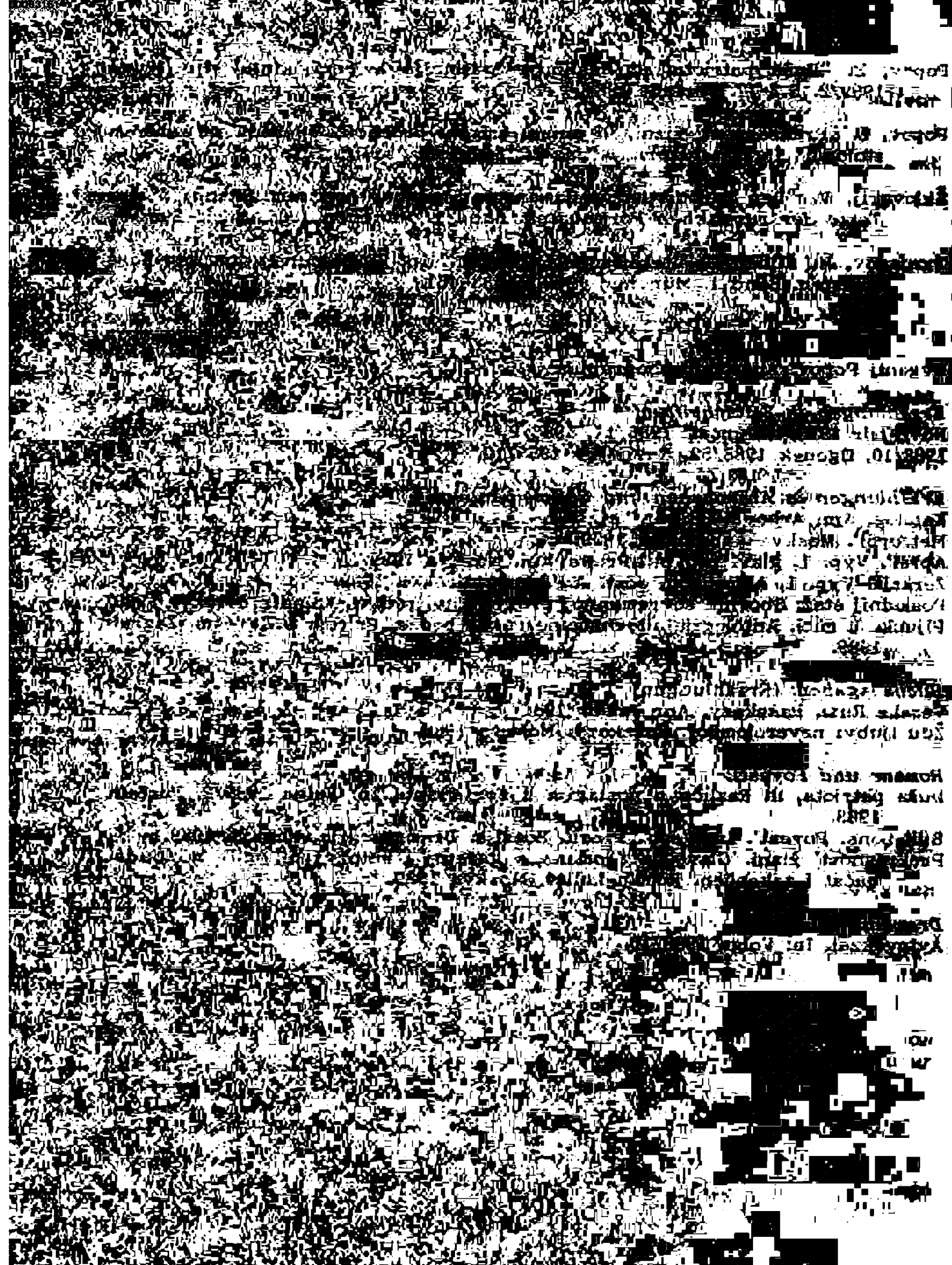
Duša patriota, ili Različnye poslanija k Ferfičkinu. In: *Volga* 1989/2. Verfaßt 1983.

Billi Bons. Povest'. In: Vest'. Proza. Poézija. Dramaturgija. Moskva 1989.

Prekrasnost' žizni. Glavy iz "romana s gazetov", kotoryj nikogda ne budet načat i zakončen. Roman-kollaž. Moskva 1989.

Dramen:

Avtovokzal. In: *Volga* 1988/10.



HANS WEFERS (Salzburg)

DIE LITERATURNAJA GAZETA IN DEN ZEITEN DER PERESTROJKA

Momentaufnahmen vom September 1989

1. In den Zeiten der *perestrojka*

1.1. Literaturwissenschaft und *Literaturnaja gazeta*

Die Antrittsvorlesung von Prof. Mayer, Salzburg 1975, *Die Sowjetliteratur als Problem der Literaturwissenschaft* stellte die Frage nach dem eigentlichen Untersuchungsgegenstand des Faches und diskutierte Aspekte wie *sowjetische Literatur*, *zeitgenössische russische Literatur* oder *multinationale Sowjetliteratur*. Die damaligen Fronten, hier die offiziellen Sowjetliteraten, dort die Dissidenten und Emigranten, lösen sich inzwischen auf, die obigen Fragen werden neu gestellt und dies auch in der UdSSR. Zunehmend versucht die sowjetische Kulturpolitik, ehemals verfemte oder exilierte Künstler und Literaten wieder in den Fundus einer gemeinsamen gesamtrussischen Literatur eingehen zu lassen, indem sie Veröffentlichungen erlaubt, zu Besuchen oder zur Heimkehr einlädt oder sie selbst in Zeitschriften zu Wort kommen läßt. Der unbefangene sprachliche Umgang mit Autorennamen, die vor kurzem noch verpönt waren, wie A. Solženicyn, Vl. Vojnovič oder Ju. Mamleev, und entsprechende Veröffentlichungen ihrer Bücher erstaunen und wecken Interesse.

Unter den verschiedenen Zugängen zu literarischen, kulturellen und politischen Fragen in einem anderen Land ist der, Beobachtungen anhand der Lektüre von Büchern und Zeitschriften aus dem zu untersuchenden Land selbst anzustellen, einer der direktesten, authentischsten, schnellsten und aufschlußreichsten. Er ermöglicht, ohne daß man zu Wertungen gezwungen wäre, anhand der Häufigkeit von Artikeln, anhand der Auswahl und Art der Behandlung von bestimmten Themen, den Umgang mit bestimmten Fragen im 'Objekt-Land' zu klären. Die Lektüre der *Literaturnaja gazeta* (LG) - Wochenzeitung des sowjetischen Schriftstellerverbandes - scheint geeignet, ein solches Bild zu vermitteln.

1.2. *Perestrojka* und LG

Die LG ist keine Literaturzeitung im engeren Sinne, sondern mehr eine gesellschafts- und kulturpolitische Zeitung mit dem Schwerpunkt Literatur. Heute, in den Zeiten der *perestrojka*, gehört sie zu den Zeitungen, die die *perestrojka* unterstützen, durch Artikel aktiv in die Umgestaltung eingreifen und Entwicklungen in verschiedenen Bereichen in Gang setzen und initiieren, Diskussionsforen sind, stark für die Entstalinisierung und 'Entbrežnevisierung' eintreten und entsprechende Artikel veröffentlichen.

Das Phänomen und der Prozeß der *perestrojka*, so erweist es sich beim Lesen, wird von der LG als selbstverständlich und notwendig erachtet; dies zeigt sich in der Gesamtausrichtung wie auch der Terminologie. Außerdem gibt es einzelne Seiten bzw. bestimmte Artikel, die sich speziell mit den Fragen von *glasnost*' und *perestrojka* auseinandersetzen.

Die LG hat stets ein gleiches äußeres Erscheinungsbild und einen klar gegliederten Aufbau ihrer 16 Seiten:

- neun bis zehn Seiten jeder Ausgabe enthalten allgemeinpolitische, gesellschafts-, wirtschafts- und kulturpolitische Themen,
- zwei bis drei Seiten zeigen das literarische Leben, berichten über Literaturpolitik und bringen literaturkritische Beiträge,
- zwei bis drei Seiten drucken Literatur, davon immer eine Seite *Humor und Satire*,
- eine Seite trägt immer den Titel *Kunst* und befaßt sich mit nichtliterarischen Kunstformen, häufig mit Kino und Theater.

In der Dynamik der heutigen politischen Entwicklung ist es leicht möglich, daß das Erscheinen und der Inhalt eines Artikels durch die Ereignisse überholt und nicht mehr aktuell ist. Die Beschleunigung des historischen Prozesses zeigt sich bei den Vorgängen in der DDR und ČSSR im Herbst '89 überdeutlich. Da in dieser Schnelligkeit und Dynamik auch die Fixpunkte verloren gehen, soll diese Arbeit ein Orientierungspunkt sein: September '89, wie präsentiert sich der Stand und die Diskussion der sowjetischen *perestrojka* anhand einer Lektüre der LG.

2. Politik

Wie erwähnt ist die LG keine reine Literaturzeitung, sondern allgemeinpolitisch, gesellschafts- und kulturpolitisch orientiert. Es dominiert die innenpolitische Berichterstattung und Diskussion. Ein Großteil der Themen und die Art ihrer Behandlung ist brisant. Die Artikel über internationale Politik sind kürzer und wesentlich unbedeutender. Termini, die von Gorbačev zur Erläuterung seiner Außenpolitik benutzt werden, wie der vom "gemeinsamen europäischen Haus", kommen jedoch durchgängig in der Berichterstattung und Kommentierung vor.

2.1. Die Seite 1 - Aushängeschild einer Zeitung

Seite 1, die Seite, die man zuerst im Blick hat, prägt das Gesicht einer Zeitung und ist ihr Aushängeschild. In den Zeiten der *perestrojka* präsentiert sich diese Seite als ziel- und konfliktorientiert. Ziel ist es, die *perestrojka* voranzutreiben; die LG hilft dabei und berichtet darüber, z.B. in *Moskauer Ferien* (LG, Ausgabe 36, Seite 1) über die vergangene ZK-Sitzung mit Fragestellungen wie "Welchen Weg gehen wir? In den Zerfall des Landes oder in den Glauben an die Früchte der Demokratisierung?" oder in vielen Interviews mit Deputierten für das bevorstehende Plenum des Obersten Sowjet. Ein Befragter (in 37/1) ist besonders an Ökologie, ein anderer an der Nationalitätenfrage interessiert; die Interviews in 38/1 haben den Titel *In Erwartung von Veränderungen*, und die drei befragten Abgeordneten in 39/1 äußern ihr Interesse für Nationalitätenprobleme, das Medizinbudget sowie einen Gesetzesentwurf zum Föderalismus und für die Eigentumsfrage. Diese Problemkreise werden auf anderen Seiten in ausführlicher Berichterstattung und Kommentierung aufgenommen.

Schon auf Seite 1 demonstriert man den neuen Meinungspluralismus; in den Ankündigungen *In dieser Nummer* finden wir u.a. ein Bild von Solženicyn mit der Ankündigung eines Ausschnittes aus seinem Romanzyklus *Das rote Rad* (39/1), ebenso das des Religionsphilosophen S.N. Bulgakov (38/1), über den es im Blatt einen ganzseitigen Bericht gibt.

Besonderes Augenmerk legt man auf Dokumentation: in 36/1 wird eine ständige neue Beilage zur LG, *LG-Dossier* angekündigt, die Dokumente enthalten und deren wichtigster Gegenstand die *perestrojka* sein soll; auch Erstveröffentlichungen von Schriftstellern, auch hier u.a. Solženicyn, werden

vorbereitet. In 37/1 wird es mit *LG-Dossier Nr.1 erschienen!* schon wieder erwähnt.

Informationen gibt es zweimal über die Buchmesse, einmal eine Grußbotschaft Gorbačevs (37/1), das zweite Mal einen Bericht, in dem erwähnt wird, daß zum ersten Mal geistliche Bücher (u.a. eine Bibel) gezeigt werden (38/1). Informationen gibt es aber auch über Basis- und Randprojekte, so in 38/1 eine Diskussionsankündigung für ein Schülerprojekt *Wie die Schule umgestalten?...*

Konfliktorientiert heißt, daß die LG-Redaktion Probleme und Konflikte aufzeigt und ihnen nicht aus dem Wege geht. Stets brennend und emotional ist die Nationalitätenfrage: das zeigt sich auf der Nationalitätenseite (3), wie auch in den übrigen Berichten und Leserbriefen. Auf Seite 1 wird das (mit Bildberichten) thematisiert und dokumentiert, in 37/1 mit einem Bildbericht über Moldavien (Fortsetzung auf S. 3), in 39/1 über Estland.

2.2. Seite 2 - die *perestrojka*-Seite

Die Seite 2 versteht sich selbst als *perestrojka*-Seite. Sie besteht zu einem Drittel aus der Rubrik *Dialog der Woche*, der durchgehend von A. Bočarov und M. Lobanov gestaltet wird. Thema ist in 36/2 *Selbstkritik oder Selbstbeschimpfung*, es geht u.a. um die neue Russophobie in der russischen Literatur anhand von Grossmans *Alles fließt*. In 37/2 behandelt man unter dem Titel *Persönlichkeit und perestrojka die Fragestellung Zurück zu sobornost' und klassischen Idealen oder zur neuen Verantwortung der Persönlichkeit*. In 38/2, *Ideale und Generationen*, geht es darum, daß viele nicht immer mehr Materialien und Empirie, sondern endlich wieder Ideale wollen, zum anderen auch um die Vergänglichkeit und Bedingtheit der Ideale. In 39/2 wird unter dem Titel *Gibt es eine einheitliche sowjetische oder nur eine nationale Literatur?* die Frage gestellt, ob die *edinaja sovetskaja literatura* nur ein Phantom war. Und hier kommt man zu dem Schluß, daß die 'Denationalisierung' eine unfruchtbare Orientierung war. Neue Ansätze fordern zur Diskussion, sind aber nicht einfach; teilt man z.B. nach Sprachen oder Herkunft oder 'Geisteshaltung'?

Zwei Drittel der Seite 2 nimmt *Pul's* ein und definiert sich so: "Unsere Rubrik *pul's* ist informativ-publizistisch. In ihr wird aber nicht nur über das Fortschreiten der *perestrojka* berichtet, sondern auch darüber gesprochen, was sie bremst, erschwert und verfälscht..." (38/2). Die Berichte sind kurz, etwa acht pro Nummer und meist ohne Kommentar. Das Themenspektrum ist

weit; wichtige und interessante Artikel gibt es in 36/2 zur Situation in den baltischen Republiken, über den Sprachenstreit in Moldavien, über neue Statuten des Schriftstellerverbandes in Litauen, über Wirtschaftsreformen oder über die Gründung einer Assoziation für Unterstands- und Arbeitslose (!). In 37/2 geht es um eine Sammlung für die Miliz für Ausrüstung im Kampf gegen das organisierte Verbrechen, um ein Bulgakov-Fest in Moskau, ein Gespräch mit einem sowjetischen Mohammedanerführer über die momentane Situation, ein Gespräch mit einem Sprecher der *Vereinigten Arbeiter-Front* in Leningrad, um die Gründung einer Volksbewegung für die *perestrojka* in der Ukraine, über Waren, die am Bahnhof liegen bleiben, und in *Der letzte GULAG* um den Besuch französischer Filmjournalisten im letzten Lager für politische Gefangene.

In 38/2 formuliert Gorbačev drei Prinzipien zur Nationalitätenfrage: 1. Probleme im Rahmen der Föderation lösen, 2. Einheit der Partei erhalten, 3. Gleichheit der Bürger aller Nationalitäten wahren. Gegenstand weiterer Berichte sind: eine vorbildliche Autowerkstatt, die Einzelteile bei einer Kooperative bezieht, Probleme bei der Verteilung des Fischfangs im Fernen Osten, das neue Gesetz über Staatsbetriebe, eine Materialsammlung über Moldavien sowie die Teilnahme und Funktion der Künstler bei der *perestrojka*. Wichtige *perestrojka*-Themen enthalten auch die Berichte in 39/2 über ein neues Pressegesetz, über den 'El'cin-Zwischenfall', über den ersten Almanach *Anons* aus einer neuen Serie, über die Blockade und Versorgung Armeniens oder über die Errichtung eines Denkmals zur Erinnerung an tausend Jahre Christianisierung. Typisch für diesen Bereich sind Kurzartikel, das Aufreißen eines Themas und prägnante Formulieren von Gedanken und Meinungen. Einige Artikel werden auf anderen Seiten fortgeführt.

2.3. Personen und Termini

An mehreren Stellen wird betont, daß es im Rahmen der *perestrojka* notwendig ist, daß der Staatsbürger genauer über die einzelnen Personen im Machtapparat Bescheid weiß und die Funktion des Amtes näher definiert bekommt. Ergänzend dazu bemüht man sich um die genauere Begriffs- und Inhaltsbestimmung verschiedener Termini, die ständig benutzt werden.

Zum Bereich Personen und Ämter gehören praktisch alle Interviews mit Deputierten zum Obersten Sowjet (37/1, 38/1, 39/1). Sie werden nach ihren Vorstellungen und Erwartungen befragt und nach den Bereichen, wo sie besonders interessiert sind oder sich engagieren wollen. Auf Seite 10 - Politik

- beginnt in LG 37 eine Serie über Persönlichkeiten und ihre Ämter. Als erster wird der Ministerpräsident Ryžkov porträtiert.

Hier hinein gehören auch spezielle *perestrojka-/glasnost'*-Artikel. In *Moskauer Ferien* (36/1 und 36/10) werden grundlegende Ansätze und Probleme diskutiert. Hier ist es u.a. die Forderung nach mehr Intellektualität als Entscheidungsgrundlage für den politischen Prozeß. Chruščev, zu dessen Tauwetterperiode die *perestrojka* parallel gesehen wird, wirft man zu große Praxisnähe und Praxisorientierung vor. Ebenso findet sich auch Ministerkritik (hier in bezug auf Černobyl'). Aber es wird auch auf Gefahren der *glasnost'* hingewiesen und die allzugroße Subjektivität der Presse kritisiert.

Da zeigt sich bei allem *perestrojka*-Enthusiasmus in der LG doch eine insgesamt eher gemäßigte Einstellung hinsichtlich der Radikalität und Geschwindigkeit des Umgestaltungsprozesses. Eine ähnlich gemäßigte Position zeigt die LG auch bei der Nationalitätenfrage, auch wenn man andere, extremere Positionen zu Wort kommen läßt.

Mehrere Artikel gibt es zur Frage *Brauchen wir eine eiserne Hand*, einen "demokratischen Diktator", der die *perestrojka* durchführt? Während zwei Autoren in der Ausgabe vom 16.8. dies anscheinend ernsthaft erwogen, findet man in 38/10 unter *Demokratischer Diktator - etwas Dümmeres kann man sich wohl nicht mehr ausdenken* eine Argumentensammlung, die alles zusammenfaßt, was dagegen spricht. In Nummer 39/14 findet sich eine halbe Seite Leserbriefe, die sowohl emotionales Entsetzen als auch sachliche Argumente dagegen bringen.

Ein weiterer ganzseitiger Artikel (39/10) beschäftigt sich mit Termini, fordert die Genauigkeit von Begriffen, denn "ein genauer Terminus bedeutet auch immer Genauigkeit des Gedankens, Genauigkeit der Position, Verteidigung gegen Willkür."

Ein genauer Terminus ist das unveräußerliche Attribut eines Rechtsstaates. Aber leider kann man feststellen, daß selbst die heutzutage populärsten Worte *perestrojka* und *glasnost'* von zwei diametral in ihren Ansichten verschiedenen Anhängern benutzt werden, die sich alle in gewissem Maße als Kämpfer für *glasnost'* und *perestrojka* halten.

Der Autor wendet sich gegen eine Gummiparagrafenrechtsauslegung und fordert insbesondere Definitionen von solch wichtigen Begriffen wie Rechtsstaat, Sozialismus, Staat, Konflikt u.ä.

2.4. Nationalitätenfrage

Die Nationalitätenfrage nimmt einen breiten Raum ein; immer ist ihr die Seite 3 der LG gewidmet, außerdem finden sich Artikel zur Nationalitätenfrage z.B. auch in 36/2, 37/1, 38/2, 38/10, 39/1, 39/2 und 39/14. Es gibt verschiedene Berichterstattungsformen: Bildreportagen über Moldavien (37/1), den *Subbotnik* der Volksfront in Estland (38/1) und über Demonstrationen in den baltischen Republiken (38/10), Gespräche und Interviews, Berichte und Statements einzelner Persönlichkeiten sowie Leserreaktionen. In 37/3 erscheinen auf 3/4 Seiten unter dem Titel *In welcher Sprache sprechen?* Leserreaktionen auf einen vorausgegangenen runden Tisch der LG. Die drei Antwortvarianten, -nur russisch, - jeder in seiner Muttersprache, - Zweisprachigkeit, haben jeweils ihre Anhänger, die ihre Meinungen in überzeugter, emotionaler und engagierter Form vortragen. Dieser 'Sprachenstreit' ist exemplarisch für die Gesamtproblematik Nationalitäten, mit entsprechenden Ängsten und Forderungen auf beiden Seiten. Vertreter von Variante 1 fordern Russisch als eine Art *common language*, auch in Hinblick auf die Zukunft der ganzen Welt mit der Tendenz zu einer Vereinheitlichung der Sprache. Man fürchtet aber auch die Abspaltung einzelner Republiken, wenn die Nationalsprachen zu stark gefördert werden. Bei der Variante 2 dominiert die Meinung: zur Entwicklung einer harmonischen Persönlichkeit gehört die Muttersprache. Man konstatiert aber auch, daß in den Dörfern viele Menschen einfach schlecht russisch sprechen. Bei offiziellen föderativen Kontakten könne man ja Russisch benützen, aber für den Gebrauch innerhalb der Republiken sollten die (russischen) Immigranten die Nationalsprache lernen. Variante 3, Zweisprachigkeit, wird entweder als praktisch bestehend konstatiert oder aber gefordert.

Die letztgenannte Meinung des Ausgleichs und der Mitte scheint auch die LG-Redaktion allgemein zu vertreten, auch wenn eine Anzahl von Artikeln stark für die Emanzipation und Freiheit der Nationalitäten eintritt. So formuliert (in 38/3) Marietta Čudakova im ganzseitigen Artikel *Auf der Suche nach der verlorenen Heimat* u.a. folgende Meinung: "Es ist ganz natürlich, daß mit der Demokratisierung der Wunsch nach der Muttersprache laut wird." Auch das Russische sei unterdrückt und degeneriert, weil es zur Propagandasprache mißbraucht wurde. Sie sieht die Aufgabe des Schriftstellers darin, die Sprache wieder "auferstehen" zu lassen und auch die Nationalsprachen zu fördern.

In 36/3 wird ganzseitig der Entwurf einer Plattform der KPdSU zu Nationalitätenfrage besprochen. Der Artikel zeigt auf, daß früher nur Worthülsen ohne Inhalt die Einigkeit der Republiken beschworen. Die neuen Überlegungen

gehen in Richtung Föderation, gefordert wird eine neue Rechtssituation und eine Orientierung an der Einzelpersönlichkeit und ihren Bedürfnissen. Daß die Union erhalten bleiben soll, steht außer Frage. Unter dem Blickwinkel der Literatur beschäftigt sich auch der *Dialog der Woche* in 39/2 mit dieser Frage. Brisant ist außerdem das Interview mit dem Chefredakteur einer weißrussischen Literaturzeitung zu Fragen der Presse im Rahmen der *perestrojka* (39/3). Er ist sehr fortschrittlich, das heißt: *perestrojka*-freundlich und tritt für Pressefreiheit ein, er ist antistalinistisch und hat ein ausgeprägtes Nationalbewußtsein.

In Anbetracht der großen Probleme mit den baltischen Republiken und Moldavien sowie der Azerbajdžan-Armenien-Frage (zur Blockade Armeniens s. 39/2) erweist sich ein Gespräch mit einem Führer der islamischen Glaubensgemeinschaft schon fast als 'erholsam', hier (37/2 und 37/11) werden nämlich Fortschritte und eine Entspannung der Situation festgestellt.

Ein Beitrag findet sich auch (39/14), der dazu auffordert, zu beobachten und zu untersuchen, wie man in anderen Ländern das Nationalitätenproblem löst.

2.5. Internationales

Der Bereich *Internationales* nimmt vergleichsweise wenig Raum ein und ist eher 'Boulevardberichterstattung' denn politische Hintergrundinformation. Diese Sparte findet sich immer auf Seite 9 unter dem Titel *Internationales Leben (7 Tage im...)*, manchmal auch auf anderen Seiten, so der Bericht über einen Flottenbesuch der Sowjets in der Türkei (37/11).

Eine Durchschnittsseite hat sieben bis acht Artikel, von denen zwei bis drei sich mehr oder weniger auf Dinge, die mit der *perestrojka* zu tun haben, beziehen. In 36/9 gibt es z.B. folgende Beiträge:

- Südafrika vor den Wahlen;
- Rauschgiftprobleme in den USA;
- Adriaverschmutzung;
- Ceausescu-Interview;
- Abdruck aus der Sunday Times: über den britischen Geheimdienst im Baltikum 1944-55;
- Handel mit menschlichen Organen in Indien und

- Interview mit der emigrierten, jetzt 89jährig nach Moskau und Leningrad reisenden Schriftstellerin Nina Berberova.

Am aufschlußreichsten ist jeweils das *Kursiv naš*, ein Interviewabdruck aus einer anderen Zeitung. Ein Interview (36/9, s.o.) ist mit Ceaucescu; die Diskrepanz zwischen Fragestellung und Art der Antwort macht es auch dem sowjetischen Leser leicht, seine Position zu bestimmen. In weiteren Gesprächen wird ein polnisches Politbüromitglied über Polens Zukunft (37/9) und ein ungarischer Führer über Demokratisierung befragt (38/9), unkommentiert und frei. Schließlich fragt ein amerikanisches Interview Bush nach Gorbačev (39/9); er hält Gorbačev persönlich für integer, möchte aber nicht seine ganze Politik auf einen Mann abstellen.

Weitere Artikel, die mit der *perestrojka* bzw. einer neuen politischen Offenheit zu tun haben, seien genannt:

- Regierungsbildung in Polen (38/9); die erste nichtkommunistische Regierung;
- *perestrojka* in Bulgarien: es gibt sie dort seit etwa zwei Jahren, hauptsächlich in der Wirtschaft; doch gibt es noch viele Probleme; private Initiativen müssen gefördert werden;
- Offensive der UdSSR zur neuen, restriktiveren amerikanischen Emigrantenpolitik gegenüber den Sowjetjuden; (beide 37/9)
- Gründung einer sowjetisch-amerikanischen Antiterrorgesellschaft;
- Tourismus und *perestrojka*. (beide 39/9)

3. Literatur und Texte

Der eigentliche *literarische* Teil der LG umfaßt vier bis sechs Seiten, immer S. 4,5,7 und 16, meist auch S. 6, manchmal andere Seiten. Im folgenden sind drei Aspekte herausgestellt: der Bereich Literaturkritik und Buchbesprechungen, Hinweise auf Veröffentlichungen von Dokumenten sowie Publikationen von literarischen Texten in der LG und die Seite 16 *Humor und Satire*.

3.1. Literaturkritik

Literaturkritik findet sich jeweils auf Seite 4, im Abschnitt *Zeitschriften: Monat für Monat* werden immer Veröffentlichungen aus anderen Zeitschriften besprochen. Literarisches Leben im weiteren Sinne wird in einigen Artikeln auf Seite 5 (37, 38, 39) behandelt. Da sehr viele Beiträge in Hinblick auf die *perestrojka* interpretiert werden können, seien nur die wichtigsten Artikel erwähnt.

In 36/4 setzt sich ein halbseitiger Artikel mit dem Niedergang und dem 'Unsinn' von Literaturpreisen auseinander, - sie seien durch die Vergangenheit diskreditiert-, und stellt gleichzeitig die sechs neuen Preisträger vor (zumeist bekannte Namen!). Positiv besprochen wird ein Artikel von V. Rasputin aus *Naš sovremennik* über Probleme, die dem Baikalsee drohen und die Schwierigkeiten mit Černobyl'. Rasputin wird als Kämpfer gegen Atomgefahren, für ökologisches Denken und gegen den Verlust der Moral herausgestellt (37/4). Ausführlich berichtet wird auch über A. Zlobins *Demontaž* (Roman; in *Neva*). Es handelt sich um einen Text im Rahmen der Entstalinisierungsliteratur. In grotesker Form wird der Abriß eines riesigen Stalindenkmals geschildert. Der Kritiker weist darauf hin, daß die Groteske eine in letzter Zeit in der UdSSR wenig praktizierte literarische Form ist (37/4).

Mit einem negativen Aspekt der *perestrojka* beschäftigt sich der Kritiker eines Romans über Šukšin. Er macht das Buch sehr schlecht, da es ihm zu sehr über private, banale Dinge berichtet ("Die Russen sind das nicht gewöhnt!"); er kritisiert allgemein diese Welle, das Intime und Private zu untersuchen und betrachtet es als eine negative Folgeerscheinung der *glasnost*'. Sich wieder auf das Werk (*tvorčestvo*) zu konzentrieren, ist seine Aufforderung (37/4).

Unter dem Titel *Warnung* wird (in 38/4) eine Erzählung von Vl. Zazubrin besprochen, die früher nicht erscheinen durfte und erst jetzt herausgekommen ist. Zazubrin gehörte zu den Sowjetschriftstellern der ersten Stunde, fragte aber von Anfang an nach der Berechtigung des ständigen Blutvergießens. Er verlängert die Frage von Willkürherrschaft und Stalinismus historisch nach hinten, - die Erzählung spielt 1923 -, und beschränkt sich nicht auf die Person Stalins. Ein *perestrojka*-Artikel par excellence!

Eine halbe Seite beschäftigt sich mit der *neuen Welle* der *žestkaja proza* (der *rauh*en Prosa) (39/4), die man auch als Aufklärungs- oder Aufarbeitungsliteratur bezeichnen könnte. Zwei Romane aus diesem Bereich werden besprochen; der eine, ein Lagerroman, der über das Grauen schreibt, das neben uns passiert und das wir nicht wahrnehmen wollen, wird sehr gelobt. Diese Art

von Prosa, heißt es, ist gut, wichtig und notwendig; manchmal sei es aber auch ein bißchen beängstigend, nämlich dann, wenn zu schlecht oder populistisch gearbeitet wird.

Um literarisches Leben geht es außer auf Seite 4 noch in einigen anderen Artikeln. So wird z.B. auch in *Dialog der Woche* (39/2) über Literatur diskutiert; an anderer Stelle berichten zwei sowjetische Germanisten nach einem Aufenthalt in der Bundesrepublik über ihre Erfahrungen (ganzseitig 37/5) und bezeichnen L. Kopelev als "den besten Mittler russischer Literatur". D. Lichačev kommt ganzseitig zu Wort (38/5) und beklagt unter *blizorukost'* den katastrophalen Zustand des Bibliothekswesens und die "undemokratischen" Zugriffsmöglichkeiten.

Positiv ausgerichtet ist ein Bericht, der anlässlich der Moskauer Buchmesse einen *russskij bum* (39/5) konstatiert; eines der interessantesten Phänomene in diesem Zusammenhang ist, daß neuerdings Verleger aus der UdSSR Druckrechte für Emigranten bei westlichen Verlagen kaufen. Der Name Solženicyn kommt dabei immer wieder vor.

Ein letzter Artikel ist wiederum der Aufarbeitung des Stalinismus gewidmet und befaßt sich mit *Stalin als Literaturredakteur und -kritiker*. Es wird deutlich gemacht, wie Stalin alle Bereiche (sogar persönlich) dirigieren wollte. Beispiele werden angeführt, wie und wo er sich direkt einmischte, Veränderungen verlangte oder Verbote aussprach. Stalin wird implizit aufs Ärgste diskreditiert und lächerlich gemacht (37/8).

3.2. Literatur und Texte

Die literarischen Veröffentlichungen in der LG sind interessant, aber weit weniger spektakulär als die anderer Zeitschriften und verglichen mit dem, was in der Literaturkritik besprochen und geschildert wird. Man stützt sich eher auf Bewährtes und bekannte Namen, die zum Teil eine Renaissance erleben.

Zweimal wird eine ganze Seite von A. Voznesenskij gestaltet; mit einem Artikel über Heidegger und die Existenzphilosophie (36/5) und außerdem auf der Seite *Humor und Satire* (39/16) mit einer Seite *Aus dem Leben der Kreuze*, lustigen und z.T. gesellschaftskritischen kurzen Texten in Versform, die ihm zu diesem Thema und zum äußerlichen Aussehen von Kreuzen einfallen.

Einer, der auch schon in den sechziger Jahren zugleich mit Voznesenskij Idol war, nämlich Evtušenko, schreibt eine Einleitung zu einer (ganzseitigen) recht schwer verständlichen Verserzählung von V. Antonov (36/6). Dem trägt

auch Evtušenko Rechnung, wenn er schreibt, "...ein neuer Dichter", "eine neue poetische Sprache", "eine neue poetische Welt..." und "an die neuen Dichter gewöhnt man sich immer schwer".

Weniger schwer, dafür aber auch nicht spektakulär, sind die Gedichte von anderen 'Neulingen', Marija Avvakumova (39/5) und Gennadij Stupin (37/6).

Von den anderen Zeitschriften und Verlagen werden für die Zukunft Neuveröffentlichungen von Zamjatin (36/7), Theaterstücke über Afghanistan (36/7) und Texte von Emigranten der ersten Welle der zwanziger und dreißiger Jahre angekündigt. Über solche Emigranten, hier eine Gruppe von in den Westen ins Exil fahrenden, ausgewiesenen Philosophen, berichtet ein Auszug aus dem Roman *Der letzte Dampfer* von V. Kostikov. Dieser Autor arbeitete zwölf Jahre in Paris bei der UNESCO und ist religiös orientiert; der Text ist eine große Anklage gegen die Mächtigen und stellt die Frage, wer damals dahinter stand, Lenin, Stalin, Trockij oder die GPU?... (37/6).

Von hier ist es nicht weit zur Veröffentlichung von Romanen Solženicyns; der heißgeliebte und zutiefst verhaßte "Paradeexilant" kommt endlich auch wieder in der UdSSR zu Wort. Im Einleitungsteil zum abgedruckten Text aus dem *Roten Rad* wird berichtet, daß *Novyj mir* Auszüge aus dem *Archipel GULAG*, *Zvezda*, *Naš sovremennik* und *Neva* aus dem *Roten Rad* drucken werden. Die Einteilung dieses Romans wird beschrieben und darauf hingewiesen, daß er in drei "Knoten" angelegt ist, - August '14, Oktober '16 und März '17. Abgedruckt wird ein Auszug aus dem 3. Kapitel von "März '17", - über die Brotversorgung und die Macht in der Duma.

Die LG startet mit September '89 auch eine neue Beilage, die sich speziell dem Thema *perestrojka* widmet; sie soll LG-Dossier heißen, verschiedene Bereiche umfassen und im Bereich Literatur den Leser "zum ersten Mal mit Originalwerken von A. Solženicyn, V. Bykov, A. Voznesenskij, E. Evtušenko, Vl. Vojnovič, G. Gorin, E. Zamjatin und Nina Berberova" bekanntmachen. Über die erste Ausgabe wird in 36/1 und 37/1 berichtet.

Auch die Zeitschrift *Sovetskaja literatura* plant ein neuartiges *Tolstyj žurnal* mit Beginn 1990, u.a. mit einem Mamleev-Text und einem Rasputin-Essay (38/7).

3.3. Die Humor-/Satire-Seite

Die Seite *Humor und Satire* (16) veröffentlicht Literatur, ist aber keine ausgesprochene *perestrojka*-Seite. Vielleicht liegt es daran, daß die Satire in

Zeiten der politischen Liberalisierung nicht die Schärfe und Zuspitzung hat wie in 'schweren' Zeiten.

In der Regel besteht die Seite aus vielen kleinen Artikeln, Gedichten und Bildern. In LG 36 haben ungefähr 40% der Beiträge irgendwie mit der *perestrojka* zu tun. Gut ist die Geschichte vom *Held des Tages*, der auf einer Sitzung als einziger gegen die Umgestaltung stimmt; die übrigen, zunächst verunsicherten, Delegierten wählen ihn aber später, nach vielen mißlungenen Überredungsversuchen, sogar mit ins Präsidium, - um ihren Pluralismus zu dokumentieren. So beginnt sein Aufstieg; in allen Gremien bekommt er jetzt diese Funktion.

In 37 findet sich wenig über *perestrojka*; die Seite ist eher allgemein kritisch. Gut ist hier ein Artikel über Mißstände in der Landwirtschaft, verfremdend dargestellt durch den Besuch eines Kanadiers auf einer Kolchose.

Nummer 38 bringt internationale Künstler und erwähnt in einem Artikel, daß als Folge von *glasnost*' und *perestrojka* und dem wachsenden Interesse der amerikanischen Leser ein Sammelband von *Krokodil* in den USA erscheinen wird.

Schließlich gestaltet im letzten Septemberheft Voznesenskij die Seite *Humor und Satire* allein mit seinen lustigen und gesellschaftskritischen Geschichten *Aus dem Leben der Kreuze*.

4. Vergangenheitsbewältigung

Erkenntnisreich ist immer, wie ein Land mit seiner Geschichte umgeht; hier hat die LG zur Zeit eine durchgehende, einheitliche Linie: Aufdeckung von Fehlern der Vergangenheit, Wiedergutmachungsversuche gegenüber Leuten, die verfolgt oder vertrieben wurden. Als aufschlußreich und für manchen doch etwas überraschend können dabei folgende Aspekte gelten:

- Parallelsetzung zwischen Stalinzeit und Brežnevzeit einerseits und Chruščevs Tauwetterperiode mit Gorbačevs *perestrojka* andererseits und
- die Frage nach Macht, Willkür und Blutvergießen wird auch nach 'hinten' verlängert.

Die Kritik an der Brežnev-Ära wird durch häufige Parallelsetzung mit der Stalinzeit implizit geäußert, wobei häufig das Adjektiv "dunkel" vorkommt. Chruščevs Tätigkeit wird zwar als Entstalinisieren einerseits gewürdigt,

andererseits wird ihm ein zu großer Hang zum rein Praktischen und das Fehlen einer fundierten intellektuellen Bewegung vorgeworfen.

Die Frage einer Verlängerung der Kritik nach hinten ist am heikelsten, weil es auch die Führer der ersten Stunde und die 'glorreiche' Revolutionszeit selbst miteinbezieht; hier wird an einem Eck das System als Ganzes in Frage gestellt.

4.1. Emigranten, Verfemte und Rehabilitierte

Der Anbruch einer neuen Zeit zeigt sich am deutlichsten im Verhältnis des Landes zu seinen Emigranten sowie zu den ehemals Verfemten und jetzt Rehabilitierten. Etliche Beiträge in der LG enthalten explizit oder implizit Hinweise auf diesen Bereich. Die Grundhaltung der Zeit (und der Zeitung) wird (in 37/15) so formuliert: "Unsere Zeit der Umgestaltung verlangt es unbedingt, der Heimat die Namen vieler herausragender russischer Kulturträger im Ausland zurückzugeben." Dies geschieht durch verschiedene Formen der Rehabilitierung, vor allem auch in der Möglichkeit, wieder in die UdSSR zurückzukehren, sei es zu Besuch oder für immer, oder aber wieder in der UdSSR zu veröffentlichen und in Enzyklopädien aufgenommen zu werden.

Zunächst zu nennen ist hier (wie schon mehrmals) A. Solženicyn, der mit Bild auf Seite 1 (in 38) erscheint und ganzseitig mit dem *Roten Rad* abgedruckt wird. Auch anlässlich des Buchmesse-Artikels (39/5) wird er speziell erwähnt. Das Erstaunlichste insgesamt ist aber eigentlich, daß Namen wie Solženicyn und Sacharov ganz 'normal' erwähnt werden, als gäbe es da gar keine noch nachhängenden Probleme (z.B. 37/7). Sacharovs politische Vorstellungen werden in der Diskussion um den "demokratischen Diktator" (38/7) sogar ausdrücklich hervorgehoben und gewürdigt.

In diesen Bereich gehört auch (wie schon oben erwähnt), daß in jüngster Zeit von sowjetischen Verlagen im Westen Druckrechte von Emigranten erworben werden (39/5). Auch Autoren, die zeitweise zumindest am Rande standen, werden voll in das literarische Leben integriert, so gibt es ein großes Bulgakov-Fest in Moskau (37/2) und Achmatova-Tage mit Eröffnung eines Museums in der Ukraine (39/7). B. Okudžava ist voll im Einsatz für die *perestrojka*-Politik und trifft sich mit einem bulgarischen Schriftstellerverbandsvertreter (39/7), und ein Šukšin-Kulturzentrum wird gegründet.

Es wird angekündigt, daß auch bald Texte von Emigranten der ersten Welle veröffentlicht werden (36/7), in *Erinnerungen an Zamjatin* werden auch von

ihm neue Texte im Druck erwartet. Von Zazubrin, einem kritischen Schriftsteller der ersten Stunde wurde jetzt eine bis dahin unveröffentlichte Erzählung publiziert (38/4). Eine Würdigung zum 90. Geburtstag erfährt der armenische Schriftsteller Bakunec; er war 1932 gegen die Kollektivierung aufgetreten und 1937 hingerichtet worden; dies wird auch in einem Artikel erwähnt (39/7). Die Zeitschrift *Junost* kündigt an, Werke von Vojnovič zu veröffentlichen. Der Film *A. Galič - eine Vertreibung*, über das Leben des Liedermachers, wird positiv besprochen und in eine Anklage ausgeweitet (38/8). L. Kopelev wird von zwei russischen Germanisten bezeichnet als "unser Kollege, der von Beamten in den Westen vertrieben wurde. Er wurde zu einem Mittler der Kulturen im besten Sinn!" (37/5). Der Porträtmaler M. Verbov, 1933 aus nichtpolitischen Gründen emigriert, erfährt ebenfalls eine bedeutende Würdigung. Auch sein Werk soll wieder in die Kultur der Heimat einbezogen werden (37/15).

Dies alles in vier Heften im September '89... Aber es gibt noch mehr Interessantes! Ju. Mamleev schickt aus Paris einen ganzseitigen Artikel an die LG (39/15); er ist froh über die *perestrojka* und schreibt vom Heimweh des Exilierten. Sein zentrales Thema ist *Rußland und die Sehnsucht nach der Heimat*; es gelte, die Emigration eines Teils von Rußland aufzuarbeiten und zu erhellen. Durch seinen Bericht bekommt der Leser auch einen Einblick in die Pariser Szene und eine Erweiterung des gewohnten kulturellen Horizonts. Mamleev-Texte sollen auch immer im neuen *Tolstyj žurnal von Sovetskaja literatura* (38/7) erscheinen.

Kommt Mamleev zunächst nur durch einen Zeitungsartikel als Gast nach Rußland, so weilt die jetzt 89jährige, in Paris lebende N. Berberova richtig zu Besuch in der UdSSR. Mit ihr gibt es ein Interview; Fragmente aus ihrem Buch *Menschen und Lügen* werden im LG-Dossier veröffentlicht (36/9).

Doch es geht nicht nur um Prominente, sondern auch gewöhnliche Emigranten melden sich zu Wort. LG veröffentlicht einen Hilferuf eines Exilrussen, der um 1940 im Lager war, jetzt in Schweden lebt und als alter Mann noch einmal die UdSSR besuchen möchte. Die zuständige Botschaft lehnte jedoch seinen Visumantrag ab. Die LG fordert den Botschafter zu Konsequenzen und die entsprechenden Stellen zu Maßnahmen auf, um solchen Leuten eine Reise zu ermöglichen. Die Forderung ist scharf und pointiert formuliert (37/15).

4.2. Stalinismusaufarbeitung und 'weiße Flecken' der Geschichte

Rehabilitierung auf der einen Seite, Demontage auf der anderen, das prägt das Bild. *Demontaž* heißt der Entstalinisierungsroman (Besprechung in 37/4), der anhand eines Abrisses eines Stalindenkmals, – was wegen der Monumentalität gar nicht so einfach ist –, eine ganze Epoche 'niederreißt' und das Motto für ganze Bereiche und Textgruppen gibt.

Zwei weitere Aufarbeitungs- und Entstalinisierungsbücher werden in 39/4 vorgestellt, die Zeitschrift *Pod"em* kündigt Publikationen über den Stalinismus an (39/7). Die LG selbst hatte den Diktator in ihrem Artikel *Stalin als Literaturkritiker* schon polemisch und verächtlich desavouiert (38/8).

Im Bereich der bildenden Kunst und Architektur gibt es nun Neues zu tun, ein Wettbewerb zur Errichtung eines Memorials für die Stalinopfer wurde ausgeschrieben (38/8). Das Ende der politischen Repression soll der Artikel *Der letzte GULAG* (37/2) andeuten; französische Journalisten erhielten die Gelegenheit, ein Lager bei Perm' zu besichtigen. Die Mitteilung, daß es nur noch 38 politische Gefangene gibt, enthält aber noch zwei Zusatzfakten: erstens, wird jetzt zugegeben, gab es diese Lager, zweitens gibt es immer noch politische Gefangene.

Bei GULAG kommt einem auch wieder Solženicyn in den Sinn, der an anderer Stelle aber schon mehrfach erwähnt wurde. Ein weiterer Aspekt der Stalinismusfrage ist die Verlängerung der Frage nach hinten, in die 'Vorstalinzeit'; zwei schon vorher erwähnte Artikel, die Zazubrin-Erzählung von 38/4 und der Roman über die erste Emigrantenvelle (37/6) stellen die Frage nach persönlicher Schuld und/oder Systemschuld.

Dies alles gehört schon irgendwie zum Bereich der 'weißen Flecken' in der sowjetischen Geschichte; das Spektrum dieses Themenkreises und die Kritik gehen aber noch weiter. Ein großer Artikel beschäftigt sich (in 36/14) mit der Erschießung der polnischen Offiziere bei Katyń; eine Sache, die die Russen immer den Deutschen anlasteten und welche die russisch-polnischen Beziehungen immer noch trübt.

Weitere historische Untersuchungen behandeln Vlasov und seine 'russische Befreiungsarmee' (37/14) sowie die Festung Brest (38/15), beides historische Teilfragen aus dem 2. Weltkrieg. Um einiges brisanter ist die Chronologie der Ereignisse vor und bis zum Einmarsch der Sowjets in Afghanistan (38/14). Hier wird Brežnev unverhüllt kritisiert; der Beschluß zum Einmarsch wird als Kurzschlußhandlung eines gestreßten, schwerkranken Mannes dargestellt!...

5. Gesellschaft und Wirtschaft

Die Akzeptanz der *perestrojka*, sowohl im eigenen Land als auch im Westen, hängt weitgehend auch mit der Toleranz gegenüber anderen geistigen Strömungen sowie mit dem Verhalten in Rechts- und Wirtschaftsfragen ab.

5.1. Das Verhältnis zu anderen geistigen Strömungen

Mehrere andere 'geistige Strömungen' bzw. 'konkurrierende Philosophien' werden im September '89 von der LG vorgestellt. Da sind als bedeutendste der französische Existentialismus und die deutsche Existenzphilosophie, beschrieben und 'beschworen' von A. Voznesenskij's ganzseitigem Artikel von Erinnerungen an die sechziger Jahre, wobei versucht wird, diese Richtungen für die *perestrojka* 'nutzbar' zu machen (39/5). Der Existentialismus wird als das Bedeutendste in der Philosophie des 20. Jahrhunderts hingestellt. Außerdem fordert Voznesenskij eine "Freie Akademie des Gedankens", denn "nicht allein vom Marxismus lebt die Philosophie". Mit der Existenzphilosophie versucht er auch noch eine Aufwertung der modernen Lyrik der sechziger Jahre durch die philosophische Begründung zu erreichen. Dieser Artikel ist ganz im Sinne von *glasnost*' und Pluralismus.

Die anderen Bereiche sind nicht so spektakulär, runden aber doch das Bild irgendwie ab. Sie sind z.T. religiös orientiert. So die Darstellung des religiösen Denkers S.N. Bulgakov - im Rahmen einer Serie über bedeutende Philosophen; da der Artikel aber eher historisch orientiert ist, ist das nicht so brisant (39/6). Ein weiterer christlich-religiöser Aspekt ist der Hinweis, daß es auf der Moskauer Buchmesse auch geistliche Bücher und Bibeln gebe (38/1).

Auch der Buddhismus kommt zu Wort und wird in seiner Leistung gewürdigt. Ein führender japanischer Buddhist gibt ein ganzseitiges Interview (36/15). Hier dürfte aber doch für den Leser mehr ein Interesse am Exotischen zum Tragen kommen denn der Gedanke, so etwas in die Praxis umzusetzen.

Weit konkreter und praktischer sind die Fragen und Probleme, die im Zusammenhang mit dem Islam diskutiert werden, da ja eine beträchtliche Anzahl von Sowjetbürgern dieser Glaubensgemeinschaft angehören (37/11). Insgesamt ist man dort zumindest offiziell auf versöhnlichem Kurs.

Ein Randbereich, den man zu Wort kommen läßt, sind paranormale Phänomene (37/13 und 38/15), etwas, was die Leute bewegt, die LG interessiert und Pro- sowie Opponenten scharf reagieren läßt.

5.2. Wirtschaft

Der Bereich der Wirtschaft ist durch mehrere Themengruppen repräsentiert. Die eine ist praktischer Natur; hier geht es um Ware, die am Bahnhof liegen bleibt und verrottet, weil der Transport nicht klappt (37/2), um Probleme der Verteilung des Fischfangs aus dem Fernen Osten (38/2) oder allgemein um 'Defizitware' (mit einem zitierten Bericht des *Independent* in 38/9).

Die zweite Gruppe von Artikeln beschäftigt sich mit Grundsatzdiskussionen und Gesetzesvorhaben zu wichtigen Problemen; so der Artikel *Noch sechs Tage bis zum Gesetz über Staatsbetriebe* (38/2), der über Wirtschaftsreformen (36/2) oder der über die Eigentumsfrage (36/11).

In einem dritten Bereich werden wesentliche Probleme 'angepackt'. Der Bereich Auto, bzw. das Warten aufs Auto, soll gelöst werden. Die LG startet eine Aktion und fordert zu Ideen auf, wie man außerhalb des staatlichen Plans mit extra finanzierten Geldern (Aktiengesellschaft) zu einer schnelleren Automobilisierung des Landes kommt. "Die Wartenden können sich nur selber helfen...". Hier initiiert die LG also ein Wirtschaftsobjekt (39/11)! An einer anderen Stelle wird eine Autowerkstatt gelobt, die besonders gut arbeitet, anscheinend deshalb, weil sie sich die Ersatzteile bei einer Kooperative besorgt (38/2).

Auch der Bereich Wohnen wird groß herausgebracht, zum einen mit einem großen Bericht über das Gesetz, das den Kauf von Wohnungen erlauben wird (38/11), zum anderen mit einer Diskussion und Kommentaren zum Thema Wohnung (39/12).

Leider nichts steht in den Septemberrnummern der LG über Forderungen zur Reduzierung des Militärbudgets.

Ein Bereich, über den auffällig wenig und selbst da nichts Spektakuläres zu finden ist, ist die Bürokratie. Drei größere Dinge, die angeprangert werden, seien zuerst genannt: zum einen sind es Probleme beim Höchstgericht in Alma-Ata (39/2), weiterhin ortet Lichačev im Bibliothekswesen zu wenig Demokratie und zu viel Bürokratie (38/5) und auch die Tage der ukrainischen Kunst in Kazachstan werden kritisiert in dem Sinne, daß dort sehr viele Funktionäre und wenig Künstler teilnahmen (38/7). Es ist aber keine besonders weitgehende, am System rüttelnde Kritik; die drei Beispiele hätte es auch ohne *perestrojka* geben können.

5.3. Recht und Kriminalität

Das Gebiet Recht und Kriminalität nimmt einen unerwartet großen Raum ein. Ein Teilbereich hat die Gesetze und die Gesetzgebung zum Gegenstand; gesprochen wird über ein Gesetzesvorhaben zum Föderalismus (39/1) und zur Eigentumsfrage (39/1), auch macht sich manch einer Gedanken über die Finanzierung des Budgets oder einzelner Teile (39/1). Natürlich gehören auch die Wirtschaftsthemen des letzten Abschnitts da hinein.

Irgendwie unerwartet ist die Häufigkeit der folgenden Artikel:

- Gründung einer sowjetisch-amerikanischen Anti-Terror-Gesellschaft (39/9);
- ein positiver Bericht über die Polizei in Singapur (37/14);
- *Das verschobene Leben*, ein Artikel mit dem Tenor, nicht alles versprechen und auf morgen verschieben, sondern besser heute etwas tun; dann gäbe es nicht das Problem der Asozialen und die Jugendkriminalität (39/12);
- in einem Gerichtsartikel über einen komplizierten Kriminalfall wird unverhüllt die Forderung nach einer Rechtsreform und Professionalisierung der Verbrechensbekämpfung ausgesprochen (38/13);
- noch deutlicher wird es, wenn gar über eine Sammlung für die Miliz berichtet wird, - man will Ausrüstung kaufen für den Kampf gegen das organisierte Verbrechen (37/2).

6. Neue Ansätze

Neue Ansätze finden sich, wie man sehen konnte, schon im Verhalten zu anderen geistigen Strömungen, im Bereich der Wirtschaft und in Fragen des Rechts. Drei weitere Aspekte und deren Berücksichtigung werden aber noch mehr ein Prüfstein für die *perestrojka* sein: das Verhältnis der offiziellen Stellen zu den 'nichtformalen' Gruppen, die Verwirklichung von Basisprojekten sowie die Berücksichtigung ökologischer Erfordernisse.

6.1. Die 'Nichtformalen'

Die Problematik der sogenannten *nichtformalen* Gruppen wird deutlich, wenn man den Artikel *Garantie für die Nichtformalen* durchsieht (37/12). Am runden

Tisch diskutieren einige Juristen, die sich mit einem Gesetzesentwurf über die Organisation der gesellschaftlichen Gruppen beschäftigen mit Vertretern einiger dieser neuen unabhängigen Gruppen. Sieben von ihnen kommen zu Wort; jede Gruppe nennt ihre Standpunkte und die zu erwartenden 'Gefahren'. Fast alle sind für Pluralismus und die Existenz verschiedener Formen des Eigentums, fürchten aber gleichzeitig eine Vereinnahmung durch die Arrivierten und den Untergang innerhalb des Systems. Fast alle sind für Kompromisse und gegen Gewalt, daher wehren sich die Gruppen auch gegen die Notwendigkeit einer Registrierung, wie sie die Gesetzgeber fordern.

In dieses Kapitel fallen auch Meldungen wie *Gründung einer Volksbewegung für die perestrojka in der Ukraine (RUCH) (37/2)* oder das Gespräch mit einem Sprecher der Vereinigten Arbeiter Front Leningrad (37/2). Diese Bewegungen kommen zu Wort, ohne daß ihr Status vollkommen geklärt wäre.

6.2. Basisprojekte

Aber nicht nur neue Personen und Gruppierungen, auch neue Problemlösungsverfahren werden erprobt. Angekündigt wird in der LG eine Diskussionsveranstaltung zu einem Schülerprojekt *Wie die Schule umgestalten?...* (38/1). Berichtet wird von einer Leserkonferenz, die gemeinsam vom Schriftstellerverband und einer jüdischen Zeitschrift veranstaltet wird (39/7).

Zu den Basisprojekten kann man auch die große LG-Initiative zur Automobilmisierung des Landes (*Avtomobil' narodu!*) zählen (39/11). Ein Großprojekt, in der LG ganzseitig vorgestellt (36/12) ist die *Kommune 90*, ein Treffen von Jugendlichen, Erwachsenen, Erziehern und Schülern in einem Zeltlager, das an die Traditionen und Gedanken der sechziger Jahre anknüpfen soll und eine neue Form der Jugendarbeit für die neunziger Jahre anstrebt.

6.3. Ökologie

Der Bereich der Ökologie ist noch nicht stark vertreten; zwar kommen immer wieder Personen vor, die sich dafür interessieren oder es als Schwerpunktthema betrachten, aber zumindest in den vier Septemberrnummern gibt es keine spezielle Öko-Seite. Was sich findet, sind Beiträge wie die folgenden:

- In einem Interview mit einem Deputierten für den Obersten Sowjet spricht dieser von der Notwendigkeit ökologischen Denkens (37/1);

- Rasputin wird in einer Buchbesprechung als Kämpfer für Moral und Ökologie gelobt (37/4);
- S.P. Zalygin von *Novyj mir* bekommt einen Akademiepreis; auch er hatte sich mit Umweltschutzbeiträgen hervorgetan (39/7).

Daß vieles im argen liegt, zeigt ein Leserbrief; er kritisiert, daß seit 15 Jahren die Forderung nach Papierwiederverwertung im Raume steht, aber zu keinen großen Taten geführt habe (38/11). Auch in einem satirischen Cartoon wird das Thema behandelt: Delegierte unterhalten sich bei einer Umweltschutzkonferenz mit angelegten Gasmasken (39/13).

Sogar ein Österreicher wird hier gewürdigt und zitiert: die LG veröffentlicht ein *Espresso*-Interview mit Konrad Lorenz über Ökologie und Atomgefahren.

7. Varia

7.1. Künstler und Wissenschaftler und *perestrojka*

Der Themenkreis Künstler/Wissenschaftler und *perestrojka* wird in nicht sehr vielen, aber doch einigen Aspekten betont. In einem Fall geht es um einen Satiriker und was er mit seinen Bildern/Cartoons zur *perestrojka* beitragen kann (38/2). In *Ispytanie svobodoj* berichten zwei Germanisten, die vor kurzem in der BRD waren, von ihren Erfahrungen und Gedanken (37/5).

In diesem Zusammenhang ist auch eine Buchneuerscheinung *Istina i spravedlivost'* interessant, die mit dem Titel *Mit der väterlichen Wahrheit gegen die Lüge der Väter* besprochen wird. Nicht ohne Grund wird hier auch Evtušenko erwähnt, der schon immer ein Kämpfer gegen Alt- und Neostalini- sten war. Es ist ein konzeptionelles Buch zur Wahrheitssuche und ihrer moralisch-philosophischen Aspekte (38/12).

Von neuem Stolz und Selbstbewußtsein geprägt ist ein Beitrag der sowjetischen Vertreterin, die zum ersten Mal bei einem internationalen Schriftstellerkongreß in der Schweiz dabei war; sie freut sich, nach Majakovskij und *glasnost'* befragt worden zu sein und ihr Land mit Würde vertreten zu können (36/14).

7.2. Presse

Die Liberalisierung im Bereich der Presse zeigt sich zwar schon in der täglichen Praxis, soll aber durch ein neues Pressegesetz auch offiziell in neue Bahnen geleitet werden (39/2).

7.3. Kirche

Wie die Praxis der Kirchenpolitik aussehen wird, bleibt abzuwarten, eine stetige Aufwertung der Religion zeigt sich aber schon an zwei Beispielen; zum einen, daß auf der Moskauer Buchmesse (s.o.) erstmals geistliche Bücher zu sehen waren und zum zweiten an der jetzt erfolgenden Errichtung einer Gedächtniskirche in Moskau zum tausendsten Jahrestag der Christianisierung Rußlands (39/2).

7.4. Kino

Auch der sowjetische Film bringt Neues und es wird laut darüber diskutiert; man hat sogar Zeit für das Thema "Sex im neuen sowjetischen Film" und in Leserbriefen können sich die Leser und Seher dazu äußern (38/8). Wichtiger sind aber vielleicht andere Beiträge wie die Filmbesprechung am Vorabend der Premiere von *A. Galič - Eine Vertreibung* (36/8; s. a.a.O.) oder der halbseitige Beitrag in 36/8 über neue Filme zur Stalin- und Tauwetterzeit. Der Rezensent vergleicht Filme der jetzigen *perestrojka*-Periode mit Filmen aus der Chruščev'schen Tauwetterzeit und kommt zu dem Schluß, daß die letzteren ergreifender und berührender waren.

Nicht zu unterschätzen sind auch die Gedanken eines Invaliden in einem Leserbrief (36/8). Er beschwert sich, daß im Fernsehen immer so viele alte Filme gezeigt würden; er meint, das sei doch eigentlich auch gegen die Intentionen und Interessen der *perestrojka*!

Die Filmschaffenden selbst sehen ihre Situation momentan sehr positiv: "[...] Nirgendwo im Filmwesen in der Welt gibt es so eine Unabhängigkeit wie jetzt bei uns. Das Diktat der Beamten ist vorbei, das der Financiers gibt es noch nicht. Ein Diktat moralischer Imperative existiert einfach nicht!" (39/8)

7.5. LG und ihre Leser

Ein wesentliches Merkmal der LG ist das hohe intellektuelle Niveau der Leser (39/14), das sich im Bereich Leserbriefe in qualifizierten Beiträgen äußert. Die LG bietet ihren Lesern recht viele Möglichkeiten zur Meinungsäußerung, so ist in 36/13 eine ganze Seite Leserbriefen gewidmet. Zwei Artikel warnen hier vor übertriebenem Nationalismus, einer meint, nachher würde man vielleicht auch 'Mischehen' verbieten. Ein anderer Leser fordert eine neue Ferien- und Feiertagsordnung; er kann sich dabei sogar eine Abschaffung des Revolutionsfeiertages vorstellen. Doch es gibt auch Argumente in die andere Richtung; ein Schreiber spricht sich scharf gegen Tendenzen, das Streikrecht zu liberalisieren, aus.

Zusammengenommen bestätigen Arrangement und Auswahl der Leserbriefe den Eindruck, daß die LG eine engagierte, aber nicht radikale *perestrojka*-Linie vertritt. Die Richtigkeit ihres Weges sieht die LG durch zwei Fakten bestätigt, durch eine bedeutende Auflagenerhöhung in letzter Zeit (ähnlich einigen anderen Zeitungen, die sich sehr für die *perestrojka* einsetzen) und durch eine soziologische Leseruntersuchung, wo die LG wenig Kritik und sehr viel Lob von ihrem meist überdurchschnittlich gebildeten Leserpublikum einheimste (39/14).

8. Der September '89 ist inzwischen in einen stürmischen Herbst übergegangen, die DDR und ČSSR überholen die UdSSR im Reformeifer. Bald ist dieser Artikel Schnee vom letzten Jahr, aber

so war es im September '89.

7.2. Prolegomena

Ein Blick auf die Literatur des letzten Jahrzehnts zeigt, dass die Diskussion über die Rolle der Literatur in der Gesellschaft sich in den letzten Jahren wieder verstärkt hat. In diesem Zusammenhang ist die Frage nach der Funktion der Literatur in der postmodernen Gesellschaft von zentraler Bedeutung. Zwei Artikel werden hier vorübergehend thematisiert, die sich mit dieser Frage befassen.

Die beiden Artikel sind von einem Autor verfasst, der sich mit der Rolle der Literatur in der postmodernen Gesellschaft auseinandersetzt. In dem ersten Artikel wird die Funktion der Literatur in der postmodernen Gesellschaft diskutiert. In dem zweiten Artikel wird die Rolle der Literatur in der postmodernen Gesellschaft diskutiert.

Die beiden Artikel sind von einem Autor verfasst, der sich mit der Rolle der Literatur in der postmodernen Gesellschaft auseinandersetzt. In dem ersten Artikel wird die Funktion der Literatur in der postmodernen Gesellschaft diskutiert. In dem zweiten Artikel wird die Rolle der Literatur in der postmodernen Gesellschaft diskutiert.

Die beiden Artikel sind von einem Autor verfasst, der sich mit der Rolle der Literatur in der postmodernen Gesellschaft auseinandersetzt. In dem ersten Artikel wird die Funktion der Literatur in der postmodernen Gesellschaft diskutiert. In dem zweiten Artikel wird die Rolle der Literatur in der postmodernen Gesellschaft diskutiert.

Die beiden Artikel sind von einem Autor verfasst, der sich mit der Rolle der Literatur in der postmodernen Gesellschaft auseinandersetzt. In dem ersten Artikel wird die Funktion der Literatur in der postmodernen Gesellschaft diskutiert. In dem zweiten Artikel wird die Rolle der Literatur in der postmodernen Gesellschaft diskutiert.

Die beiden Artikel sind von einem Autor verfasst, der sich mit der Rolle der Literatur in der postmodernen Gesellschaft auseinandersetzt. In dem ersten Artikel wird die Funktion der Literatur in der postmodernen Gesellschaft diskutiert. In dem zweiten Artikel wird die Rolle der Literatur in der postmodernen Gesellschaft diskutiert.

EVA HAUSBACHER (Salzburg)

DIE RUSSISCHE FRAUENERZÄHLUNG DER ZWEITEN HÄLFTE DES
19. JAHRHUNDERTS

Zwischen epigonalem Sentimentalismus und neuem Feminismus

Wir kennen viele weibliche Autoren, aber kein einziges weibliches Genie [...]. Die Natur gab ihnen manchmal einen Funken von Talent, nie aber wirklich Genialität.

(Belinskij, *Žertva*)

Denn der Kritiker anderen Geschlechts wird ehrlich verblüfft und überrascht sein von einem Versuch, die gängige Wertordnung zu ändern, und wird darin nicht bloß eine Verschiedenheit der Auffassung sehen, sondern eine Auffassung, die beschränkt ist, oder trivial, oder sentimental, weil sie sich von der seinen unterscheidet.

(Virginia Woolf, *Frauen und Literatur*)

"Siehst du", sagte sie, aber er hat vergessen, daß er an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehengeblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll.

(Ingeborg Bachmann, *Der Fall Franza*)

Russische Frauenliteratur des ausgehenden 19. Jahrhunderts - ein großer weißer Fleck in den Literaturgeschichten. Für Anna Achmatova und Marina Cvetaeva sind zwei Ehrenplätze reserviert in den Rängen des literarischen Schauspiels. Der Vorhang öffnet sich und wir sehen Dostoevskij und Tolstoj, Blok und Gor'kij und die ganze Riege der "Großen" der russischen Literatur. Doch wo sind die schreibenden Frauen Rußlands - gab es sie nicht, oder legitimiert ihre mangelnde literarische "Qualität" dieses Ausblenden?

Die weltbekannten russischen Frauen des 19. Jahrhunderts sind keine Literatinnen, sondern Monarchinnen wie Katharina die Große, oder Revolutionärinnen wie Vera Figner oder die Perovskaja. Über sie, über die russische Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts gibt es einige historische Darstellungen, vorwiegend aus dem angelsächsisch-amerikanischen Raum (vgl. Andrew 1988

und Atkinson 1978). Eine Analyse der gesamten *Kultur der Weiblichkeit* (Menke 1988, 12) im Rußland des 19. Jahrhunderts sieht sich aber mit einer Forschungssituation konfrontiert, in der das kulturtheoretische Begriffsfeld in bezug auf geschlechtsspezifische Aspekte wenig entwickelt ist. Dies auch deshalb, weil eine politische Frauenbewegung in der Sowjetunion, die mit der amerikanischen oder westdeutschen vergleichbar wäre, fehlt und es bis jetzt noch keine Ansätze einer sowjetischen feministischen Literaturwissenschaft gibt.

Neuland, Suchen, langsames Aneinanderreihen verschiedener Informationen, hier ein neuer Name, dort ein biographischer Hinweis, unzählige Pseudonyme. Und dann Texte, kurze Erzählungen russischer Autorinnen aus einer von 1882 bis 1884 erschienenen Moskauer Monatszeitschrift - *Drug ženščin* ("Frauenfreund"). Völlig unbekannte Namen, Enzyklopädien und Literaturgeschichten schweigen sich aus über sie. Ist die mangelnde literarische "Qualität" der Texte, oder das Geschlecht der Verfasserinnen Grund dafür, daß sie die Literaturgeschichtsschreibung keines Blickes für würdig erachtet? Oder sind es einfach die Vorurteile, die den Ausdruck *Frauenprosa* als "maßlos sentimentale, auf die Tränendrüsen drückende, manierierte zweitklassige Literatur" (Starusch 1990, 186) abqualifizieren? Ich beginne zu lesen, eine Auseinandersetzung fängt an.

Ein erstes Durchlesen der Frauenerzählungen aus *Drug ženščin* ergibt kein einheitliches Bild. Die Bandbreite reicht von rein unterhaltenden fabel- bzw. märchenhaften Erzählungen, über solche mit allgemein sozial- und gesellschaftskritischem Inhalt, bis zu Erzählungen, die die aktuellen "Frauen-Fragen" der Zeit (Ehegesetz, Prostitution, Alkoholismus, Frauenstudium, Berufswelt) aufgreifen und literarisch behandeln. Der Konflikt, den die Liebe zwischen zwei Menschen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten mit sich bringt, ist zum Beispiel ein Thema dieser Erzählungen. Es kommt in der russischen Literatur seit dem Sentimentalismus vor. Interessant ist jedoch die Frage, ob sich in der Form der Konfliktlösung hier etwas verändert hat, ob die Autorinnen im gesellschaftlichen Kontext der Frauenbewegung dieser Zeit neue Möglichkeiten der Behandlung dieses Themas gefunden haben. Zwei Erzählungen thematisieren das Problem der Prostitution, wobei in beiden Fällen gesellschaftliche Strukturen als Ursache dafür angeklagt werden. Frauenbildung und Frauenstudium oder das vereinsamte Leben einer Lehrerin in der Provinz sind weitere Themen einzelner Erzählungen. Weshalb aber behandelt

nur ein Bruchteil dieser Erzählungen von Frauen jene Themen, für die die Frauenbewegung dieser Zeit kämpfte und die in den essayistischen Arbeiten und Artikeln der Zeitschrift viel vehementer artikuliert werden? Ruth-Ellen Boetcher Joeres stellt in ihrem Aufsatz *Frauenfrage und Belletristik* diese Frage so:

Warum werden die Leitthemen der bürgerlichen Frauenbewegung, nämlich die verbesserten Bildungs- und Berufschancen für Frauen, in der Erzählprosa so selten behandelt? Warum bleibt die Ehe das immer noch am meisten gewünschte Ziel der Frauen in diesen Texten? Warum wurden letzten Endes die heikelsten Seiten der Frauenfrage nur für die Polemik aufbewahrt. (S. 23)

Ein Weg, die Ambivalenz, diese Kluft zwischen "Theorie und Praxis" zu erklären, läuft über den Einbezug der Sozialgeschichte, denn um mit Virginia Woolf (1989, 9) zu sprechen,

[...] wo es um Frauen als Schriftstellerinnen geht, ist so viel Elastizität wie möglich wünschenswert; man muß sich Spielraum lassen, um neben dem Werk noch andere Dinge zu erörtern, so sehr ist dieses Werk von Umständen beeinflusst worden, die nicht das geringste mit Kunst zu tun haben.

Die Texte innerhalb eines historischen Kontextes zu begreifen – die fast ausschließlich männlich bestimmte Literaturwelt legte fest, was gerade literarisch "in" war; männliche Kritiker bewerteten nach geschlechtsspezifischen Gesichtspunkten und werteten somit Frauentexte ab; die wenigsten Frauen hatten ein "Zimmer für sich allein"; eine öffentliche Identifikation als Schriftstellerin war noch immer nicht selbstverständlich – eine andere, neue Art des Lesens.

Vielleicht waren diese Schriftstellerinnen subversiver als wir denken: vielleicht wollten sie sich bewußt oder unbewußt einfach von dem patriarchalen Begriff des Heldenhaften entfernen und keine Heldinnen nach patriarchalem Muster darbieten.

(Weigel 1983, zit. nach Boetcher Joeres 1984, 37)

An dieser Stelle beginnt man sich die Frage zu stellen, wie sinnvoll es ist, ständig nach dem "Positiven" dieser bis jetzt als trivial abgewerteter bzw. totgeschwiegener Texte zu suchen, nach Beweisen dafür, "daß eine Schriftstellerin trotz alledem immer noch auf bestimmte Weise zu rebellieren wußte (Boetcher Joeres 1984, 30). Von der Wichtigkeit des patriarchalen Standpunktes durchaus überzeugt, um die scheinbar so "objektiven" Ergebnisse der traditionellen Literaturwissenschaft korrigieren zu können, bemerkt man, daß man beständig "Rettungsversuche" durchführt, um der Vorstellung, diese Texte müßten "gut" sein, weil sie von Frauen geschrieben sind, gerecht zu werden. Und man stellt fest, daß "die Vorstellung von einer historisch immer existenten weiblichen Gegenkultur" (Bovenschen 1988, 123) zu vergessen ist, daß es nicht

darum geht, die Frauentexte als literarische "Gegenwelt", als das ganz "andere", das aus der patriarchalen Kultur herausfällt, zu sehen. So wie "jedes Schreiben den Eintritt in einen bereits beschriebenen Raum" (Lachmann 1984, 188) bedeutet, so bildet auch das Schreiben der Frauen seine Spezifik dadurch heraus, in welcher Relation es zum Bestehenden, "Männlich-Erlaubten" (Lachmann 1984, 182) steht. Die Frauentexte dürfen nicht unabhängig vom männlichen Kanon gelesen werden, sondern im Zusammenhang mit den Erzählstrukturen einer männlichen Ordnung.

Und neue Fragen prägen die Auseinandersetzung: Wie ist diese Relation der Frauentexte zum herrschenden Kanon - erfüllen oder verneinen sie ihn? Gibt es einen Unterschied in der ästhetischen oder sozialen Funktion des Schreibens von Männern und Frauen, die ja beide in *einer* kulturellen Tradition stehen? Gibt es Strukturähnlichkeiten zwischen männlichen und weiblichen Schreibweisen?

Die Idee, die Erzählungen russischer Autorinnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der, ungefähr 100 Jahre vorher entstandenen russischen sentimentalischen Novelle hinsichtlich ihrer Handlungsstruktur zu vergleichen, ergab sich aus der Lektüre der Dissertation von Bernhard Kletzander *Die Morphologie der russischen sentimentalischen Novelle*, in der er darauf hinweist, daß die sentimentale Novelle nicht um 1810 endet, sondern vor allem in der Trivilliteratur weiterlebt:

Die *sentimental'naja povest'* lebt als Seitenlinie fort und wird besonders in Šalikovs *Damskij žurnal* und im *Žurnal dlja ženščin* bis ans Ende des Jahrhunderts gepflegt. [...] Es ist eine im Rahmen dieser Arbeit nicht beweisbare These, daß sogar die Liebesromane der zeitgenössischen Heftchenliteratur vom Sentimentalismus beeinflusst sind. (Kletzander 1985, 9).

Inwiefern diese Ansicht, daß die typischen Strukturelemente der sentimentalischen Novelle in jener Literatur, die vor allem - mit dem Stigma der Trivialität besetzt - von und für Frauen geschrieben worden ist, auch auf Erzählungen aus *Drug ženščin* übertragbar ist, sollte im folgenden überprüft werden.

Unsere Form, mit diesen Frauentexten des späten 19. Jahrhunderts umzugehen, besteht so auch nicht darin, nur ihre jeweils "feministischen" Aspekte hervorzuheben, sondern im Versuch, über den Vergleich der Erzählstruktur der sentimentalischen Novelle (um 1800) und der Frauenerzählungen (um 1880) deren Stigmatisierung als triviale bzw. epigonale Literatur zu hinterfragen. Wie haben sie die Erzählstruktur der sentimentalischen Novelle bzw.

deren inhaltliche "Füllung" fortentwickelt? Beeinflussen die Ideen der russischen Frauenbewegung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diesen Prozeß?

In der vergleichenden Strukturanalyse der *Armen Liza* (1792), einer der bekanntesten sentimentalischen Novellen, mit der *Macht des Vorurteils*, einer Frauenerzählung aus *Drug ženščin*, sehen wir die Möglichkeit, diesen Erzählungen russischer Autorinnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerecht zu werden und ihrer Übergangsposition zwischen neuen Ideen in alten Strukturen nahe zu kommen.

N. Karamzin: *Die arme Liza* (1792)

In seiner Dissertation *Die Morphologie der russischen sentimentalischen Novelle* analysiert Bernhard Kletzander mit Hilfe der strukturalen Methode nach Vladimir Propp bzw. deren Erweiterung durch sogenannte "Schichtmodelle" 16 sentimentale Novellen und stellt dabei fest, daß "alle sentimentalischen Novellen (des behandelten Korpus) gleiche Erzählstruktur aufweisen und daher als zur Gattung gehörig definiert werden können" (Kletzander 1985, 38).

Zunächst stellt der Autor drei Akte der sentimentalischen Novelle fest, die sich im klassisch-dialektischen Dreischritt vollziehen. Im ersten Akt (These) bahnt sich das Liebesverhältnis zwischen den beiden Protagonisten an: Liza und Erast lernen sich kennen, verlieben sich und Erast nimmt Liza ihre Unschuld. Der zweite Akt (Antithese) stellt die Virtualisierung der Liebesbeziehung dar – das Liebesverhältnis wird zerstört: Erast geht in die Stadt, macht Spielschulden und heiratet eine reiche Witwe. Das sozial "ungleichwertige" Liebesverhältnis zwischen dem Bauernmädchen Liza und dem Adligen Erast wird zugunsten einer sozial "passenden" Verbindung aufgelöst. Der dritte Akt (Synthese) ist die Realisierung des Liebesverhältnisses auf einer neuen Ebene: Nach dem Tod vereinigen sich die Liebenden wieder im Jenseits. Liza begeht Selbstmord und als Erast davon erfährt lebt er, sich für ihren Mörder haltend, "unglücklich bis an sein Lebensende" (Karamzin 1982, 41). "Vielleicht haben sie sich jetzt schon versöhnt" (Karamzin 1982, 41) – lautet der Schlußsatz und weist so auf das wiedervereinte jenseitige Glück hin.

Das Personeninventar der *Armen Liza* ist relativ klein und läßt sich in "Gute" und "Böse" bzw. in eine Protagonisten- und Antagonistengruppe teilen. Liza und Erast sind die Protagonisten, wobei Liza den sentimentalischen Tugendkatalog völlig erfüllt: Sie ist jung, schön, selbstlos, hilfsbereit, fleißig,

schüchtern, mitfühlend und liebt die einsame Natur. Erast wird vom Autor folgendermaßen beschrieben: "...ein ziemlich reicher Adeliger, mit tüchtigem Verstand und einem guten Herzen, gut von Natur, doch schwach und leichtfertig" (Karamzin 1982, 17). Und so macht der zunächst gefühlvolle Liebhaber Spielschulden und geht eine Geldehe ein. Die antagonistischen Gegenspieler sind der standesgemäße Freier Lizas, ein Bauer aus der Nachbarschaft, und die reiche Witwe, die Erast heiratet. Lizas Mutter hat ebenfalls antagonistische Funktion, indem sie ihrer Tochter den "richtigen" Bräutigam aussucht. Lizas Vater ist tot und so verarmt die Familie bald und muß ihre Felder verpachten. Diese Abwesenheit bringt nach Kletzander das für die Ausgangssituation der sentimentalischen Novelle typische Waisenmotiv ein, welches den sozialen Konflikt mit dem späteren Liebhaber schon in sich trägt. Der Diener auf dem Hof der reichen Witwe steht auf der Antagonistenseite: er muß Liza vom Hof "befördern". Das Bauernmädchen Anjuta sieht Liza kurz vor dem Selbstmord; sie erfüllt dieser ihren letzten Wunsch und holt Leute aus dem Dorf herbei, um Liza zu retten. Sie zählt somit zu den "guten" Figuren.

Die Raumstruktur der *Armen Liza* ist geprägt durch den für den Sentimentalismus typischen Gegensatz von Stadt und Land. Das Land, wo sich alle positiven Ereignisse abspielen - Liza und Erast verlieben sich dort, ihre geheimen Treffen in Glück und Liebe finden dort statt - wird in der Tradition der Schäferdichtung sehr idyllisiert beschrieben. Liza lebt mit ihrer Mutter in einer Hütte in der Nähe eines Birkenhains inmitten einer grünen Wiese (*locus amoenus*). Sie erträumt sich Erast als einen jungen Hirten:

Sei begrüßt, du liebenswerter Schäfer! Wohin treibst du deine Herde? Auch hier wächst grünes Gras für deine Schafe, auch hier schimmern die Blumen rot, aus denen ich einen Kranz für deinen Hut winden kann. (Karamzin 1982, 19)

Die Stadt bleibt als Ort alles "Bösen" beinahe unbeschrieben und ist Schauplatz der negativen Ereignisse (Spielschulden, Geldehe, Verrat). Der erste Akt der sentimentalischen Novelle spielt auf dem Land, der zweite in der Stadt.

Die Zeitstruktur der Novelle ist gekennzeichnet durch den Parallelverlauf der Jahreszeit und der Entwicklung des Liebesverhältnisses. Die Handlungsdauer beträgt ungefähr drei Monate. Mit dem warmen Frühling und der aufblühenden Natur entsteht auch die Liebesverbindung zwischen Liza und Erast und sie endet im Herbst. "Die Natur blüht und stirbt parallel mit der Liebe." (Kletzander 1985, 77)

Die Handlung ist hin bis zum Selbstmord bzw. dem Ausblick auf die überirdische Wiedervereinigung als Form der Überwindung der irdischen

ausweglosen Lage chronologisch erzählt. In der Erzählung gibt es nur einen Zeitsprung, nämlich den Rückblick auf Erasts Entwicklung während er in der Stadt ist.

Die arme Liza ist eine Rahmenerzählung. Die Erzählperspektive ist dadurch gekennzeichnet, daß der Autor häufig vom Außen- zum Innenstandpunkt wechselt. Dies hat einerseits Beglaubigungsfunktion (Betonung der Nicht-Fiktionalität der Erzählung). Andererseits wird der Leser dadurch von der realen Welt in die Textwelt eingeführt und in eine sentimentale Stimmung versetzt (vgl. Einleitung). Folgende Textstelle zeigt dieses Spiel des Autors mit Fiktionalität und "Wirklichkeit" sehr gut:

In diesem Augenblick blutet mein Herz. Ich (der Autor - E.H.) vergesse den Menschen in Erast, bin bereit, ihn zu tadeln, aber meine Zunge bewegt sich nicht; ich schaue zum Himmel, und eine Träne rinnt über mein Gesicht. Ach! Weshalb schreibe ich keinen Roman, sondern eine traurige, wahre Geschichte. (Karamzin 1982, 37)

N. Muranova: *Die Macht des Vorurteils* (1884)

Ebenso wie in der Novelle *Die arme Liza*, in der zu einer Zeit des Feudalismus die Idee der Gleichheit der Geburt nach thematisiert ist, bildet auch in der Erzählung *Die Macht des Vorurteils* der Konflikt zweier Liebender ungleicher sozialer Herkunft das Hauptmotiv. Zunächst soll hier kurz der Inhalt wiedergegeben werden:

Natal'ja, die 23jährige Tochter des Generals Dimitriev, verbringt den Sommer gemeinsam mit ihrer Mutter bei ihrem Bruder Kolja auf dem Land. Obwohl es dort nicht das ihr gewohnte "Gesellschaftsleben" gibt, wird ihr nicht langweilig. Sie verliebt sich in den Studienfreund des Bruders, Danila. Dieser ist zwar kein Adelliger, aber Natal'ja ist verliebt und sie träumt vom Leben im Paradies - zwar arm, aber glücklich und ehrlicher als das Stadtleben des heruntergekommenen Adels, der nur noch nach außen den "schönen Schein" zu wahren sucht. Als sie wieder in der Stadt sind, läßt sich Natal'ja zwar gern vom Advokaten Lomov umwerben, sehnt sich aber trotzdem nach Danila. Eines Tages kommt ihr Bruder und überbringt ihr einen Brief von Danila. Darin bekennt dieser, daß er bäuerlicher Herkunft ist, aber trotzdem um die Hand Natal'jas anhalten möchte. Zunächst meint Natal'ja, ihn vor den Vorurteilen ihrer Verwandtschaft schützen zu müssen. Immer mehr aber erkennt sie, daß dies auch ihre eigenen Ängste und Vorurteile gegenüber einer Ehe mit einem Bauernsohn sind. Im Streitgespräch bemerkt Danila, daß

er Natal'ja idealisiert hat, nennt sie eine Heuchlerin, die sich vor der Öffentlichkeit wegen ihres Geliebten schämt, nur weil er aus einer Bauernfamilie kommt. Danila und Kolja verlassen enttäuscht und angeekelt die "feine Gesellschaft". Natal'ja findet Trost bei ihrer Mutter, die sämtliche Vorurteile gegenüber "einfachen" Menschen hat und froh ist, daß es nicht zu dieser "ungleichen" Verbindung gekommen ist. Letztendlich findet die Hochzeit zwischen Natal'ja und dem Advokaten Lomov statt. Der Schlußsatz lautet sehr ironisch: "Es war eine Paradehochzeit."

Auch diese Erzählung läßt die Gruppierung der einzelnen Szenen in drei Akte zu. Der erste Akt erzählt übereinstimmend mit dem ersten Akt der sentimentalen Novelle das Kennenlernen und Sich-Verlieben der beiden Protagonisten Natal'ja und Danila. Genauso wie in der *Armen Liza* spielt dieser erste Akt auf dem Land und im Sommer. Der zweite Akt, der in der sentimentalischen Novelle die Störung des Liebesverhältnisses durch das Auftreten eines Antagonisten zum Inhalt hat, wird auch in der *Macht des Vorurteils* gespielt. Er spielt ebenfalls in der Stadt, die auch hier als "Ort der Versuchung" vorkommt. Diese "Versuchung" ist in der Figur des Advokaten Lomov personifiziert, der Natal'ja umwirbt, "echte" Liebe ist aber nicht im Spiel. Das Auftreten des Antagonisten ist aber hier im Unterschied zur sentimentalischen Novelle für den weiteren Handlungsverlauf nicht maßgeblich bestimmend. Das zeigt sich auch an der Kürze des zweiten Aktes, der nur zwei Szenen umfaßt. Das Hauptgewicht dieser Erzählung liegt vielmehr im dritten Akt, der auch in seiner Funktion jenen der sentimentalischen Novelle überschreitet. Hier kommt es nämlich nicht zu einer Auflösung des sozialen Konflikts in Form der Realisierung des Liebesverhältnisses im Jenseits. Vielmehr wird hier auf die soziale Relevanz die Aufmerksamkeit gelenkt. Die Autorin beschreibt sehr genau wie die Protagonistin ihren inneren Konflikt austrägt, als sie aus dem Brief erfährt, daß ihr Geliebter "nur" ein Bauernsohn ist und sich zuletzt dazu entscheidet, ihn nicht zu heiraten. Das Liebesverhältnis wird nicht realisiert, auch nicht im Jenseits. Die Vorurteile des Adels gegenüber dem niederen Stand sind stärker als die Liebe. Natal'ja geht eine Vernunftehe ein.

Die Zahl der Personen dieser Erzählung überschreitet jene aus der *Armen Liza* kaum. Auch hier gibt es ein volles Protagonistenpaar: Natal'ja und Danila. Auf der Seite des Antagonisten Lomov stehen die Mutter und die Freundin Sonja Kogorskaja, die die adelige "Schein-Welt" repräsentieren. Ähnlich wie in der *Armen Liza* ist Natal'jas Vater im Handlungsverlauf abwesend. Er wird nur einmal erwähnt und hat im Text die symbolische Funktion, das gesellschaftliche

Ansehen der Familie zu garantieren. Die Dienstbotin Fenja, die sich die verarmte Familie bereits gar nicht mehr leisten könnte, gewinnt so in der Erzählung die Funktion der Kritik an der adeligen "Schein-Welt". Der Bruder Natal'jas, Kolja, der auf der Seite des Protagonisten Danila steht, lebt als einziger der Familie auf dem Land und ist Vermittler zwischen den beiden "Welten". Diese Funktion gibt es in der sentimentalen Novelle nicht. Die klischeehaft einheitliche Beschreibung der Liebenden in der sentimentalen Novelle ist hier überschritten. Danila verkörpert die Werte der *Narodniki*: Er ist jung, stark, natürlich, arm, intelligent und will seine Kräfte für den Kampf gegen Armut und soziale Ungerechtigkeit einsetzen. Natal'ja wird als die adelige Städterin ähnlich wie Erast nicht durch und durch als negative Person gezeichnet. Sie ist zwar zunächst von Danilas Idealen des selbstlosen Helfens begeistert, sobald sie aber in der Stadt ist, lebt sie völlig anders. Sie ist als Figur negativ gezeichnet, insofern sie die Enge der gesellschaftlichen Normen nicht sprengt. Sie ist aber nicht mehr die "sentimentale" Frau, die völlig gefühlsbestimmt ist, sondern sie überdenkt ihren Entschluß.

In bezug auf die Raumstruktur ist in der *Macht des Vorurteils* das Muster der sentimentalen Novelle beibehalten. Diese beruht auch hier auf dem Gegensatzpaar Stadt vs. Land. Auch hier ist die Stadt der negative Ort, die Welt des Adels, die nach außen hin etwas anderes zeigt als sie wirklich ist. Das Landleben wird auch hier idyllisch dargestellt - die Liebenden treffen sich im Birkenhain -, jedoch nicht ungebrochen: In der Darlegung der Vorurteile der feinen Stadtgesellschaft gegenüber der einfachen, armen Landbevölkerung - dort sind die Männer grob, Säufer und schlagen ihre Ehefrauen - klingt auch an, daß die Lebensverhältnisse auf dem Land nicht nur idyllisch sein müssen.

Auch die *Macht des Vorurteils* umfaßt den für die sentimentale Novelle charakteristischen Zeitraum von ungefähr drei Monaten, wobei auch hier der Jahreszeitenverlauf mit dem Verlauf des Liebesverhältnisses übereinstimmt. Es ist Sommer, blühend und warm, als sich Natal'ja und Danila verlieben. Und es ist Herbst - im Hause der Dimitrievs ist es kalt, denn aus Spargründen heizen sie nur ein, wenn Besuch erwartet wird - als sie sich endgültig trennen. Die Liebe fällt in den Sommer, die Enttäuschung und die Vernunfttehe in den Herbst. Die Handlung ist hier auch in einer chronologischen Reihe erzählt, mit Ausnahme einer Rückblende, die den kurzen Sommer der Liebe erzählt.

Die Erzählung ist auktorial erzählt, direkte Autorenrede kommt nicht vor. Jene Elemente, die in der *Armen Liza* das Spiel zwischen Fiktionalität und

"Wirklichkeit" ausmachen (Rahmen, Wechsel zwischen Innen- und Außenperspektive) fehlen hier. Neu gegenüber der sentimentalischen Novelle ist der Einschub eines Briefes in den Text. Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß die Reflexionen der Ereignisse, die in der sentimentalischen Novelle der Autor übernimmt, hier in Form von inneren Monologen den Figuren zugeschrieben sind.

Die grundsätzlichen Oppositionspaare, die die Erzählstruktur der sentimentalischen Novelle bestimmen, sind auch in der *Macht des Vorurteils* vorhanden: Die Figuren der Erzählung sind entweder arm und gut oder reich und böse. Sie führen ein naturhaft-glückliches Leben auf dem Land oder erliegen den Versuchungen der Stadt. Liebe und Jahreszeit entwickeln sich parallel. *Die Macht des Vorurteils* ist ebenso im dialektischen Dreischritt aufgebaut, jedoch in leicht abgewandelter Form: Die 'Antithese', die in der Diskussion der Vorurteile der Adelswelt gegenüber der bäuerlichen Schicht zu erkennen ist, ist in den dritten Akt verlagert. Die 'Synthese' in Form der Wiedervereinigung der Liebenden im Jenseits findet hier nicht statt.

Was in der sentimentalischen Novelle zwar implizit als Idee von der Gleichheit der Geburt nach vorhanden ist, aber nicht direkt benannt wird, bildet in der *Macht des Vorurteils* mit der Diskussion des sozialen Konflikts den Schwerpunkt der Erzählung. Dies ist sicherlich auch auf den literarischen Kontext der Erzählung - es ist die Zeit des Realismus - zurückzuführen.

In bezug auf die inhaltliche "Füllung" der sehr ähnlichen Erzählstruktur beider Texte fallen jedoch einige sehr wesentliche Unterschiede auf, die die Frauenerzählung *Die Macht des Vorurteils* in die Nähe der neuen Ideen der Frauenbewegung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rücken. Die Figur der Liza, die nach dem literarischen Vorbild von Richardsons Clarissa - eine Frau aus bürgerlichem Milieu, die ihre sexuelle Selbstbestimmung einfordert und dafür mit dem Tod bezahlt - gezeichnet ist, folgt dem Paradigma: jungfräuliche Tugend wird verführt - die verlorene Unschuld muß gebüßt werden. Diese "Gesetzmäßigkeit" ist in der *Macht des Vorurteils* aufgehoben: Natal'ja muß ihre Liebe zu Danila nicht mit dem Tod bezahlen. Sie steht zu ihren Vorurteilen und Ängsten gegenüber der Verbindung mit einem Bauernsohn und verliert ihre klischeehaften Vorstellungen vom paradiesischen Zusammenleben mit ihm. Natal'ja handelt sich dafür zwar die Verachtung Danilas und ihres Bruders ein und auch die Sympathie des Lesers ist ihr nicht mehr gewiß. Sie bleibt einerseits in dem von der Gesellschaft vorgegebenen Rahmen, der ein Übertreten der Klassenschranken nicht erlaubt.

Andererseits aber - und dies kann als sogenannter "Subtext" betrachtet werden, der die patriarchalen Erzählstrukturen aufbricht - überschreitet sie so das Gesetz der Schicksalslinie der sentimentalischen Frau: Verführung - Treuebruch - Tod. Was Lizas einzige selbstbestimmte Handlung bleibt, nämlich ihr Selbstmord, wird von Natal'ja verweigert. Daß es gesellschaftliche Zwänge sind, die ihre Entscheidung zur standesgemäßen Heirat mit beeinflussen, rückt sie als Frauenfigur in ein negatives Licht und überschattet so eine Lesart, die sie als selbstbestimmte Frau erscheinen läßt.

Im Unterschied zu Liza, die sich als armes Blumenmädchen an Erast verkauft, und so zur "kept woman" wird, ist Natal'ja diejenige, die sich nicht passiv Danilas Ideen anschließt, sondern die Geldehe mit dem reichen Lomov vorzieht. Beide Frauenfiguren sind demnach ambivalent gezeichnet: Liza ist unschuldiger Engel und Hure und entspricht so einer "imaginierten Weiblichkeit" (Bovenschen 1979, Buchtitel), die die Frau als "Naturwesen" auf die Rollen der Jungfrau und der Dirne festschreibt. Natal'ja überschreitet diese männlichen Imaginationen, indem sie ihr Schicksal selbst bestimmt. Sie agiert jedoch zuungunsten sozialer Gleichheit und Gerechtigkeit.

Muranova klagt diese moralische Verurteilung der Selbstbestimmung Natal'jas nicht direkt laut und kämpferisch an, sondern bleibt innerhalb der vorgegebenen, sentimentalischen Erzählstruktur, wodurch ihre "neuen Ideen" überlagert und in den sogenannten "Subtext" der Erzählung abgedrängt werden.

Literaturverzeichnis

- | | |
|----------------------|---|
| Andrew 1988 | Andrew, Joe. <i>Women in Russian Literature. 1780-1880</i> . Macmillan Press 1988. |
| Atkinson 1978 | Atkinson, D. <i>Women in Russian</i> . Hassocks 1978. |
| Bachmann 1978 | Bachmann, Ingeborg. <i>Ingeborg Bachmann Werke</i> . Hg. von Inge von Weidenbaum, Christine Köschel und Clemens Münster. München 1978. |
| Belinskij 1953 | Belinskij, Vissarion G. <i>Polnoe sobranie sočinenij</i> . Moskva 1953. T.I, S.221-228. |
| Boetcher Joeres 1984 | Boetcher Joeres, Ruth-Ellen. "Frauenfrage und Belletristik: Zur Position deutscher sozialkritischer Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert." In: <i>Frauen sehen anders</i> . Mainz 1984. |

- Bovenschen 1979 Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt 1979.
- Bovenschen 1988 Bovenschen, Silvia. "Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?" In: *Autonome Frauen*. Hg. Ann Anders. Frankfurt 1988.
- Karamzin 1982 Karamzin, Nikolaj. *Die arme Liza*. Stuttgart 1982.
- Kletzander 1985 Kletzander, Bernhard. *Die Morphologie der russischen sentimentalischen Novelle*. Dissertation Salzburg 1985.
- Lachmann 1984 Lachmann, Renate. "Thesen zu einer weiblichen Ästhetik." In: *Weiblichkeit oder Feminismus*. Hg. Claudia Opitz. Weingarten 1984.
- Menke 1988 Menke, Elisabeth. *Die Kultur der Weiblichkeit in der Prosa Irina Grekovas*. München 1988.
- Muranova (1884) Muranova, N. "Die Macht des Vorurteils." In: *Drug ženščin* (1884).
- Starusch 1990 Starusch, Marina. "Wider das Vergessen." In: *Sowjetliteratur* 6 (1990).
- Stites 1978 Stites, Richard. *The Woman's Movement in Russia. Feminism, Nihilism and Bolshevism. 1860-1930*. Princeton, New Jersey 1978.
- Weigel 1983 Weigel, Sigrid. "Die geopfertete Heldin und das Opfer als Heldin." In: *Die verborgene Frau*. Hg. Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin 1983.
- Woolf 1989 Woolf, Virginia. *Frauen und Literatur. Essays*. Hg. Klaus Reichert. Frankfurt 1989.

DIE ALTE MORAL

Frauenbilder in der neueren sowjetrussischen Epik

Siebzig Jahre ist es nun her, seit Aleksandra Kollontaj in ihrer programmatischen Schrift *Die neue Moral und die Arbeiterklasse* die Rolle der Frau mit den Worten definierte:

Sie ist nicht Dienerin des Mannes, nicht ein unpersönliches Hausgeschöpf, das mit passiven weiblichen Tugenden ausgestattet ist, sondern eine gegen Sklaverei jeder Art sich aufrichtende Persönlichkeit, ein aktives, bewußtes, gleichberechtigtes Mitglied der Gesellschaft.¹

Diese hochgemute Forderung wurde in der Folgezeit so gut wie nie realisiert, wie die Alltagserfahrungen sowjetischer Frauen bis auf den heutigen Tag belegen. Aber auch als literarisches Leitbild hat die von Kollontaj konzipierte Neue Frau – von wenigen Ausnahmen in den zwanziger Jahren abgesehen² – kaum eine Überlebenschance gehabt. Die stalinistische Kulturpolitik machte allen – realen und literarischen – Emanzipationsbestrebungen rasch ein Ende. Ein *gleichberechtigtes Mitglied der Gesellschaft* blieb die Frau nur insofern, als ihr Wunsch nach Berufstätigkeit nicht mehr in Frage gestellt wurde. Indes, ob es immer ihr *Wunsch* war, steht noch dahin. Oft regierte hier und regiert noch immer die pure Notwendigkeit: Das Familienbudget ist auf ihre Mitarbeit angewiesen.

Entscheidend bleibt dabei, daß die Frau in den Augen des Mannes durch das Recht auf Berufsausübung keineswegs aufgewertet wird. Das zeigt sich besonders in der sogenannten *Tauwetter*-Literatur, die u.a. dadurch gekennzeichnet ist, daß sie sich weniger mit Gegenwart und Zukunft befaßt, als auf die Vergangenheit gerichtet ist.³ Enthüllungen über die stalinistischen Terroraktionen beherrschen den Themenkanon, allerdings weitaus verschlüsselter und vorsichtiger, als das heute der Fall ist. Über die Rolle der Frau denken die wenigsten Autoren öffentlich nach. Überdies sind die tonangebenden Schriftsteller dieser Epoche Männer. Ihr Frauenbild ist erschreckend konservativ, ob man nun Erenburgs tonangebenden Roman nimmt oder Dudincevs *Der Mensch lebt nicht vom Brot allein*. Die hier – freilich nur nebenher – thematisierte Umorientierung des weiblichen Bewußtseins verdankt

sich nicht eigenständiger Entscheidung der Frauenfiguren. Vielmehr wird sie in Gang gesetzt durch ihre neuen Partner, aus der Verbannung heimgekehrte, politisch aufgeklärte Männer, die sozusagen das bessere Rußland repräsentieren. Die wesentliche Aufgabe der Frauen in ihrer neuen Beziehung besteht darin, ihren Partnern bei der Wiedereingliederung in die Gesellschaft behilflich zu sein. Und da dies eine unzweifelbar moralische Tat ist, reflektieren weder die Protagonisten noch stellvertretend ihr Autor darüber, ob damit jeder Anspruch auf Eigenständigkeit hinfällig werden darf. (Dudincevs weibliche Hauptfigur gibt sogar ihren Beruf als Lehrerin auf, um sich ganz der Rehabilitation ihres Partners widmen zu können).

Obschon ich hier ein wenig generalisiere, bleibt doch als pauschales Fazit, daß die Frauenfiguren der *Tauwetter*-Zeit sich mehr oder minder aus der Perspektive ihrer männlichen Partner definieren, oder genauer: sie werden von den Autoren, und das sind vornehmlich Männer - so definiert. Von dieser Effeminierungstendenz hat sich das Bild der Frau in der sowjetrussischen Literatur der darauffolgenden Zeit lange nicht erholt. Ja, sie beherrscht noch die ansonsten vergleichsweise progressive Belletristik der sechziger Jahre, also die Romane und Erzählungen Aksenovs, Trifonovs und anderer.

Zugegeben, ganz so hausbacken und auf den Mann fixiert sind z.B. Aksenovs Frauenfiguren nicht. Sie löcken schon einmal wider den Stachel, interessieren sich, außer für ihren Freund, auch für andere Männer, aber nach diesem - natürlich übel endenden - Sündenfall kehren sie reumütig zu ihrem angestammten Freund zurück, geläutert versteht sich. So im Roman *Fahrkarte zu den Sternen* und in dem elegant auf Puškin verweisenden Roman *Es ist Zeit, mein Freund, es ist Zeit*. Die Protagonistin dieses Romans, eine junge Filmschauspielerin, grault sich anfangs noch vor der "ewigen Liebe bis an den Tod"⁴, und die Vorhaltungen ihres Freundes, eines verbummelten Studenten, der von Gelegenheitsjobs lebt, sie würde ohne ihn "zur Nutte werden", bestärken sie erst recht in ihrem Freiheitsdrang, aber schließlich kehrt sie doch - trotz ihrer Leinwanderfolge - zu ihm zurück. Sie folgt ihm nach Sibirien, wohin er entflohen war, um sich an einem landwirtschaftlichen Aufbauprojekt zu beteiligen, und dort scheint - so legt es der offene Schluß nahe - alles wieder ins rechte Lot zu kommen. Der Ausbruchsversuch aus ihrer Beziehung bleibt eine Episode, ist er doch, so will der Autor weismachen, letztlich unbekömmlich für Frauen, weil sie ohne den Schutz des Mannes orientierungs- und hilflos bleiben, und weil es überhaupt nur den einen Mann gibt, für den sie "bestimmt sind."

Das Spiel mit der Abhängigkeit und den sporadischen Versuchen, sich daraus zu befreien -, dieses Spiel wird bei Aksenov immer von den männlichen Figuren gewonnen. Ähnliche Konstellationen finden sich auch bei Trifonov, die freilich bei ihm psychologisch ungleich differenzierter entwickelt werden. Trifonov analysiert in seinen *Moskauer Romanen* immer neue Varianten von zerrütteten Partnerbeziehungen. Und hier sind es vor allem die Frauenfiguren, die durch ihr Unverständnis und ihre kleinbürgerlichen Denkstrukturen den männlichen Ansprüchen nicht gewachsen sind. Es sind zumeist Frauen der mittleren Generation, also um die vierzig Jahre alt, Akademikerinnen in durchschnittlichen Positionen, die ein Kind, selten auch zwei, großziehen und deren Leben durch die familiären Pflichten weitgehend festgelegt ist.

Die männlichen Figuren hingegen repräsentieren den Typus des Außen-seiters; sie sind die Unangepaßten, die sich den Leistungsforderungen verweigern, sensible Eigenbrötler, die sich allen Zwängen, auch den familiären, zu entziehen suchen. Die Frustrationen, unter denen sie leiden, treiben sie fort von der Familie und das umso stärker, je mehr sie sich ihrer unterschwelligen Schuldgefühle bewußt werden. Ihre weiblichen Partner aber haben für derlei Eskapismus kein Verständnis. Sie sind praktisch, tüchtig, lau und schlau zugleich. Ehrgeizig auf die Karriere des Mannes bedacht, steigern sie sich in äußerste Verbitterung hinein, weil ihre Partner diesen Ehrgeiz nicht teilen. In der Optik des Autors jedoch - und das ist das Entscheidende - sind sie letztlich die Verlierenden. Denn mit ihrem Familienegoismus und ihrem pragmatischen Ordnungssinn macht Trifonov sie indirekt für die eingetretene Entfremdung verantwortlich. Die männlichen Figuren sind offenkundig die interessanteren, bisweilen sogar die stärkeren, eben weil sie sich jedem Anpassungsdruck verweigern. Für das possessive Verhalten der Frauenfiguren hier ein Beispiel aus der Povest' *Der Tausch*, in der der männliche Protagonist Viktor Dmitrijev - mit seinen Berufsplänen gescheitert und dem Pragmatismus seiner tüchtigen Frau nicht gewachsen - davon träumt, wenigstens für eine Weile seiner Familie zu entfliehen. Doch seine Frau schiebt sogleich einen Riegel davor:

[...] warum machst du dir etwas vor? Du kannst nicht irgendwohin fort von uns. Ich weiß nicht, ob du uns liebst, aber du kannst nicht fort, das geht nicht. Es ist alles vorbei! Du bist zu spät dran.⁵

Und nochmals, in der erlebten Rede, bekräftigt die Ehefrau Lena ihren Vorsatz, den Mann an sich zu klammern, mit den Worten: "Keinerlei Expeditionen. Nicht

länger als eine Woche' - das war ihr Wunsch, der die Spuren eiserner Zähne trug."⁶

Es muß nicht breit erläutert werden, daß solche Frauenfiguren keinerlei Leitbildfunktion haben. Sie sind typische Vertreterinnen eines kleinbürgerlichen Lebensgefühls und somit den Aufbruchspantasien der zwanziger Jahre diametral entgegengesetzt. Ja, diese werden im Kontext von der Protagonistin sogar denunziert: die spartanisch herbe Schwiegermutter Lenas, selbstlos und - solange sie tätig war - ganz auf ihren Beruf fixiert, wird von Lena eher als einschüchterndes Fossil betrachtet. Damit ist zwar nichts über die Bewertung dieser Figur durch den Autor ausgesagt; indes, die demonstrativ antibürgerliche Haltung der Schwiegermutter dient im wesentlichen nur dazu, der brüchigen Familienkonstellation eine weitere Reibungsfläche hinzuzufügen.

Wenngleich nicht alle tragenden Frauenfiguren in Trifonovs *Moskauer Romanen* nach diesem Modell gezeichnet sind, ist ihnen doch gemeinsam, daß keine von ihnen emotionale Defizite durch beruflichen Ehrgeiz zu kompensieren trachtet.⁷ Vielmehr retten sie sich aus ihren Beziehungskonflikten in simple Banalität, in Ersatzbefriedigungen, für die mal höherer Wohnkomfort, mal pseudoreligiöse Ambitionen herhalten müssen.

Nicht nur bei Trifonov, sondern auch bei vielen anderen Autoren seiner Epoche bleibt die Frau fixiert auf das Ehe- und Familienglück, während ihre Berufstätigkeit, in der sie sich eine gewisse Autonomie errungen hat, meist nur eine sekundäre Rolle spielt. Eine Ausnahme in diesem freilich etwas generalisierenden Schema bildet - wie kann es anders sein? - ein weiblicher Autor, die 1907 geborene Irina Grekova. In ihrem Werk zeigt sich ein deutliches Bestreben, in bezug auf die Rolle der Frau einen Bewußtseinswandel herbeizuführen. Das hat der Grekova vonseiten konservativer Literaturfunktionäre oft heftige Kritik eingetragen. Wie die Autorin selber - eine herausragende Naturwissenschaftlerin mit abgeschlossenem Studium - sind auch ihre Protagonistinnen als Wissenschaftlerinnen in höheren Positionen tätig. Häufig sind sie alleinstehende und alleinerziehende Frauen im mittleren Alter, die noch geprägt sind von den entbehrungsreichen Kriegs- und Nachkriegsjahren, einer Zeit also, in der die Verhältnisse selber ihnen Eigenverantwortung und Selbständigkeit aufzwangen.

Zwar beherrscht das Ideal einer Liebesehe noch ihre Wünsche und Tagträume, gilt auch für sie Grekovas resümierende Bemerkung, Liebe sei ein "ewiges Frauenthema"; doch ihre Resignation im privaten Bereich mündet nicht in Lethargie oder in Ersatzbefriedigungen. Vielmehr gelingt es ihnen, ihre

unerfüllten Wünsche durch berufliche Erfolge auszugleichen. So heißt es in der Erzählung *Der Damenfriseur* von einer Wissenschaftlerin, die ein Experiment erfolgreich abgeschlossen hat:

Nochmals überprüfte ich die Berechnungen. Es stimmte alles. Lieber Gott, wegen solcher Augenblicke lohnt es sich vielleicht zu leben.[...] Ich habe ein langes Leben gelebt und kann mit vollem Recht behaupten: Nichts - weder Liebe noch Mutterschaft, kurz, nichts auf der Welt - vermag einem ein solches Glück zu schenken wie diese Augenblicke.⁸

Bei aller Anerkennung für diesen von Irina Grekova vollzogenen Prioritäten-Wandel hinsichtlich der weiblichen Selbstverwirklichung muß man ihr doch attestieren, daß ihren Figuren oft etwas Unlebendiges anhaftet, etwas Demonstratives, das ihre Plastizität beeinträchtigt.

Nicht viel anders scheint das bei einer Altersgenossin der Grekova, Natal'ja Baranskaja zu sein. Auch sie schreibt gleichsam nach einer vorgefertigten Konzeption. Eines ihrer zentralen Werke, das in der Sowjetunion viel Staub aufgewirbelt hat, ist die *Povest' Woche um Woche*, deren Hauptfigur eine Akademikerin ist. Diese junge Frau namens Olga, von Beruf Chemikerin, ist verheiratet und lebt mit ihrem Mann und zwei kleinen Kindern in einer Neubauwohnung am Rande von Moskau. Die Existenzbedingungen der Kleinfamilie sind beinahe optimal: beide Eheleute verdienen leidlich, die Kinder haben einen Platz im Kindergarten - so weit so gut. Aber eben doch nicht gut. Denn was die Ich-Erzählerin in ihrem tagebuchartigen Wochenprotokoll summiert, ist Hetze und Hektik, dazu die Angst, beruflich ins Hintertreffen zu geraten, weil viele Arbeitstage versäumt werden, wenn eins der Kinder krank ist. Schuldgefühle gegenüber der Familie wechseln mit der Furcht, den Wettlauf mit der stets knapp bemessenen Zeit zu verlieren und dabei überdies geistig zu verkümmern. Der Ehemann weiß ein probates Mittel gegen solche Unzulänglichkeiten. Er schlägt seiner Frau vor, ihren Beruf aufzugeben und das dadurch entstehende Budgetdefizit durch zusätzliche Arbeit auszugleichen. Dazu müßte er allerdings von seinen Pflichten im Haushalt entlastet werden. Dieser Vorschlag erbost Olga geradezu. Voller Zorn hält sie ihrem Mann vor:

Das hieße, daß ich den ganzen Mist hier [...] allein machen soll, dir bleibt die interessante Seite. [...] das, was du vorschlägst, [...] demütigt mich. Was ist mit meinem Studium fünf Jahre lang? Mit meinem Diplom? Mit meiner Arbeitspraxis? Mit meiner Aufgabe? Wie leicht es dir fällt, all das über Bord zu werfen - hui, und fertig! Wie werde ich werden, wenn ich immer zu Hause hocke? Böse wie ein Teufel; werde euch immer anknurren.⁹

Olgas Ehemann, ein ziemlich verständnisvoller und gutwilliger Mann - also eine Ausnahme im breiten Spektrum der noch immer patriarchalisch argumentierenden Majorität -, ist über die Reaktion seiner Frau gekränkt; doch sein Vorschlag wird nicht weiter diskutiert. Es bleibt alles beim alten, Woche um Woche, und einen Ausweg aus dem Dilemma der Doppelbelastung der berufstätigen Frauen bietet die Autorin gar nicht erst an: es gibt ihn nicht, so wenig wie im Westen.

Diese Situation wird künftig in einer Reihe von Erzählungen, vornehmlich weiblicher Autoren, thematisiert, allerdings kaum je in dieser pointierten Form. Selten genug rebellieren hier die weiblichen Protagonisten gegen die geschlechtsspezifische Aufgabenteilung, zwar beklagen sie sich häufig, aber letztlich nehmen fast alle die doppelte Bürde hin. Und keiner Frauenfigur kommt es in den Sinn, ihren Beruf aufzugeben, es entspräche auch nicht der Realität der sowjetischen Lebensbedingungen. Baranskaja aber gebührt das Verdienst, daß sie als erste mit erheblichen Nachdruck auf das leidige Thema der Doppelbelastung hingewiesen hat, auf die im häuslichen Bereich noch immer nicht realisierte *Gleichstellung der Geschlechter*. Daß die *Povest'* dabei kaum mehr darstellt als ein geschickt aufbereitetes Soziogramm, muß man wohl hinnehmen.

Interessant ist aber noch ein anderer Aspekt: Baranskajas Protagonistin ist nicht mehr, wie noch viele ihrer literarischen Vorgängerinnen, abhängig von ihrem Mann. Wäre sie es auch, würde sie sich seinem Vorschlag beugen und sich nur noch dem Haushalt widmen. Indes spürt sie instinktiv, daß sie ihre Unabhängigkeit verlieren würde, wenn sie ihre - keineswegs sonderlich attraktive - Berufstätigkeit aufgäbe.

Während das Thema der Abhängigkeit vom Mann in der *Povest' Woche um Woche* ein Nebenaspekt bleibt, wird er hinfort in den Romanen und Erzählungen weiblicher Autoren, die sich in den beiden letzten Jahrzehnten einen Namen gemacht haben, stärker akzentuiert. Aber nicht nur das, es wird auch - und das ist entscheidend - neu bewertet. An einer Schlüsselszene läßt sich dieser Umschwung festmachen: Es ist der Rückblick einer früh verwitweten Frau auf ihre Ehe und findet sich in Valentina Ermolovas Roman *Im Gewitter auf der Schaukel*. Hauptfigur ist die fünfunddreißigjährige Bibliothekarin Marija, die mit ihrer halbwüchsigen Tochter in einer sibirischen Kleinstadt lebt. Zunächst ist sie von den Erinnerungen an ihren verstorbenen Mann völlig absorbiert. Doch allmählich geht ihr dabei auf, daß sie trotz aller

familiären Harmonie ihre Identität in der Ehe eingebüßt hat. Hier ein Auszug aus ihren Selbstgesprächen:

Petr war der beste von allen. Keine Frage, daß ihr Mann der beste von allen war. Aber er war ein Egoist, das ist nicht zu bestreiten. Er verwandelte seine Frau in ein Legitimationsobjekt, in ein Attribut seines Wohlbefindens, seines männlichen Glücks. [...] Du hast ihn geliebt. Ja, du hast ihn geliebt und warst glücklich mit ihm und hast mit ihm wie hinter einer Mauer gelebt. [...] Was für pompös rasende Eifersuchtsszenen hat er aus den geringfügigsten Anlässen inszeniert! Er haßte alles, was sie von seiner Person ablenkte. Aber sie genoß das als Beweis einer ausschließlichen, beinah romanhaften Liebe. Er haßte ihre Kollegen, er haßte ihre Freundinnen, mokierte sich über ihre kleinsten Fehler mit beißendem Spott, [...] und ihre Versuche, sie zu verteidigen, führten höchstens zu einer neuen Flut noch vernichtenderer Sticheleien. Und im Endeffekt - um wenigstens den Familienfrieden zu wahren - war sie gezwungen, sich von allen Freundinnen und Freunden loszusagen, überhaupt von jeglichem Kontakt. [...] Sie hatte gar nicht bemerkt, wie alles Eigene ihr allmählich fremd wurde und sie sich nur das zueigen machte, was ihn betraf: seine Worte, seine Überzeugungen, seine Freunde. [...] So kam es, daß sie das Familienglück dem Glück, eine eigenständige Person zu sein, vorzog. Und jetzt gab es keinen Ehemann mehr. Aber gab es sie noch? Es gab allenfalls das verzerrte Spiegelbild eines Verstorbenen, seinen Schatten.¹⁰

Marijas Trauer über den Verlust ihrer Identität steigert sich bisweilen sogar zum Haß gegenüber dem verstorbenen Mann, da sie ihn verantwortlich macht für ihre "jetzige Hilflosigkeit dem Leben gegenüber"¹¹. - Diese Einbuße erkannt zu haben, bedeutet für sie den ersten Schritt zur Selbstfindung. Aber er impliziert auch, daß sie ihrem neuen Partner, einem Freund ihres verstorbenen Mannes, mit größerer Souveränität, ja sogar einer gewissen Schroffheit gegenübertritt. Die einzelnen Phasen dieses mit einer Trennung endenden Geschlechterkampfes können hier nicht nachgezeichnet werden; wichtiger als dieser ungeschickte, aber notwendige Befreiungsschritt Marijas ist ihre späte Erkenntnis, daß sie falsch gelebt hat, daß ihre Abhängigkeit von ihrem Mann ihre Individualität zu zerstören drohte. Hält man gegen diese Romankonstellation zwei von männlichen Autoren verfaßte Modellsituationen, die das gleiche Thema behandeln, nämlich die Rückschau einer Witwe auf ihre Ehe, dann wird erst recht deutlich, wie weit Ermolovas Protagonistin sich vom bislang vorherrschenden Rollenbild entfernt hat. Das eine Beispiel findet sich in Emmanuil Kazakevičs Erzählung *Im Licht des Tages* und das andere in Trifonovs Roman *Das andere Leben*, der übrigens im gleichen Jahr erschienen ist wie *Im Gewitter auf der Schaukel*.

Aus der Erzählung *Im Licht des Tages* nur eine kurze Probe, in der eine Kriegswitwe sich die Meriten ihres gefallenen Mannes ins Gedächtnis ruft:

Er war es doch und kein anderer, der darauf gedrungen hatte, sie möge ihr aus Bequemlichkeit unterbrochenes Studium abschließen, er hatte sie gelehrt, Bücher zu lesen, hatte sie ihr erklärt. Er war es, der nach und nach, behutsam, um sie nicht zu kränken, ihren ein wenig schwerfälligen Verstand zum tieferen Denken anregte [...]. So wurde sie zu dem Menschen, der sie nun war - von den Arbeitskollegen geachtet, von allen ernstgenommen [...].¹²

Zwar zeugt die folgende Passage aus *Das andere Leben* nicht von der gleichen gottergebenen Zustimmung zu dem in jeder Hinsicht überlegenen Ehemann, aber doch von einer kompletten Abhängigkeit, aus der die Protagonistin Olga sich auch nach dem Tod ihres Mannes nicht zu befreien vermag. So rekapituliert sie nachträglich ihre "demütige und tödliche Abhängigkeit"¹³ mit den Worten:

Sie liebte es ganz einfach nicht, wenn er aus ihrem Gesichtskreis verschwand. Er mußte immer an ihrer Seite oder in der Nähe sein, am besten im selben Zimmer. Sicher war das eine große Unrichtigkeit in ihrem Leben, aber sie konnte sich nicht umodeln und versuchte es auch nicht. Stets verhinderte sie es, wenn [seine Freunde] oder sonstwer es darauf absah, ihr Serjoža wegzunehmen. [...] Streng genommen prallten hier zwei Egoismen aufeinander. Er liebte diese 'Entfliehungen', die ihn aus dem Alltagstrott in Haus und Institut herausrissen, [...] und sie wußte auch, daß er das liebte und daß er es vielleicht aus vielen Ursachen notwendig brauchte, aber sie konnte einfach nicht gegen sich an: wenn er verschwand, wurde sie krank.¹⁴

Gewiß, das sind extreme Modellsituationen, die hier von zwei männlichen Autoren entwickelt wurden, aber sie zeigen doch ein typisch männliches Rollenverhalten, das auch in jüngster Zeit noch propagiert wird: man denke nur an das reaktionäre Bild der Frau, das so rückständige Autoren wie Astaf'ev, Rasputin und Belov zu verkünden nicht müde werden.

Unter diesem Aspekt bedeutet Ermolovas Roman einen entscheidenden Fortschritt, wird hier doch ein Erkenntnisprozeß in Gang gesetzt, der zumindest ihren Leserinnen die Augen öffnen könnte. Ob auch männliche Leser diese Position zu durchdenken bereit sind, steht freilich dahin. Das würde nämlich zur Folge haben, daß sie ihre eigenen Ansprüche und Vorstellungen revidieren müßten. Und nicht nur das: es ginge auch ohne ein Schuldgeständnis nicht ab; denn das Beharren auf der lieb gewonnenen *idée fixe* von der Unterlegenheit der Frau haben sich vorrangig die Männer, Autoren wie Leser, zuzuschreiben.

Es verschläge auch nicht viel, wenn sie nun mit dem nicht ganz unzutreffenden englischen Sprichwort konterten: "It takes two to tango" -, natürlich bleibt die Frage bestehen, wieviel Anteil bei dem alten Spiel mit der Macht des

Stärkeren die spezifische Sozialisation der sowjetischen Frau hat, wieviel die eigene Antriebsschwäche. Damit wird das Problem jedoch nur auf eine andere Ebene verlagert.

Aus der Perspektive von Ermolovas Protagonistin trägt wesentlich der Mann die Schuld an der Abhängigkeit seiner Frau, was sie glaubwürdig, manchmal freilich allzu demonstrativ, entwickelt. Sie hat damit auch andere Schriftstellerinnen ermutigt, ihrer Argumentationslinie zu folgen, obwohl man insgesamt nur von zaghafte Ansätzen sprechen kann. Denn es läßt sich keineswegs behaupten, daß die weiblichen Autoren der Gegenwart unisono einseitig die Partei der Frau ergreifen. Durchaus sitzt nicht immer nur der Mann auf der Anklagebank (in den Erzählungen der Petruševskaja freilich tut er es zumeist), jedoch insgesamt spricht es für eine schrittweise errungene Souveränität, daß die neuere Frauenliteratur auch negative Frauenfiguren ins Zentrum rückt.

Augenfälliges Beispiel dafür ist Irina Velembovskajas Povest' *Die süße Frau* aus dem Jahre 1973. Die Protagonistin Anna, aus dörflichem Milieu stammend, zieht als junges Mädchen allein in die Stadt und wird Fabrikarbeiterin. Konsumorientiert und vergnügungssüchtig, kommt ihr eine unerwünschte Schwangerschaft höchst ungelegen; dennoch trägt sie das Kind aus, übergibt es aber sehr bald den Großeltern. Ihre Haupttriebfedern sind ein ausgeprägter Unabhängigkeitsdrang und ein nur auf persönliche Vorteile bedachter Ehrgeiz. Ohne sich in soziologische oder psychologische Deutungen zu verlieren, überläßt die Autorin die Entlarvung dieser Verhaltensstruktur ganz und gar dem Rezipienten. Sie charakterisiert und differenziert mit Hilfe signifikanter Situationen einen bestimmten Typus, der in der Realität vermutlich häufig anzutreffen ist. Voreiliger Aburteilung kommt sie dadurch zuvor, daß sie ihrer Figur in einem späteren Lebensstadium sogar "höhere Interessen" zubilligt; doch ob nun Anna sich gesellschaftspolitisch engagiert, ob sie in ihrer ziemlich spät geschlossenen Ehe mit einem invaliden Ingenieur plötzlich kulturelle Interessen bekundet -, immer will sie damit nur Bewunderung und Sympathie wecken, nichts tut sie um seiner selbst willen. - An dieser Charakterstudie einer oberflächlichen Frau, die zu keinem tieferen Gefühl fähig ist, dürfte nur eines erstaunen: daß sie von einem weiblichen Autor entworfen wurde. Künstlerisch allerdings ist diese Povest' in ihrer realistischen Beschreibungstechnik ziemlich belanglos.

Dagegen läßt sich von der 1927 geborenen Erzählerin Maja Ganina behaupten, daß sie über hervorragende schriftstellerische Qualitäten verfügt. Ihre

Sprache ist differenziert, nicht selten von poetischer Suggestivität, ihre Figuren sind mit subtiler Einfühlungsgabe gezeichnet. Das gilt vor allem für die Werke der späten sechziger und vor allem für die der siebziger Jahre.

Maja Ganina verwahrt sich ausdrücklich dagegen, positive Heldinnen zu präsentieren. Ihre Protagonistinnen - zumeist sind es Frauen um die vierzig- bis fünfzig Jahre, die ihre Kinder bereits großgezogen haben und ohne feste Partnerbeziehung leben - beziehen ihr Selbstwertgefühl vorrangig aus ihrer beruflichen Tätigkeit. Häufig kompensieren sie den schwer erfüllbaren Wunsch nach harmonischer Partnerschaft durch verstärktes berufliches Engagement. Dabei sind sich Ganinas Frauenfiguren, die oft dem Künstler- oder Intellektuellen-Milieu entstammen, bewußt, daß beide Interessensphären kollisionsverdächtig sind. Das zwingt zur Entscheidung für die eine oder die andere Alternative. Selbständige Frauen, die ganz in ihrem Beruf aufgehen, haben nicht die Kraft und auch nicht ausreichend Zeit, sich den Forderungen eines männlichen Partners anzupassen. So herrschen in Ganinas Prosa Frauenfiguren vor, die ein starkes Bedürfnis nach Einsamkeit und Selbstgestaltung ihrer Privatsphäre haben. Sie sind es, die die Partner flüchtiger Liebesbeziehungen wählen und rasch wieder fallen lassen. Sie sind es, die allein darüber entscheiden, ob sie ein Kind austragen oder einen Abortus vornehmen lassen. Diese Unabhängigkeit wird aber weder aus der auktorialen noch aus der personalen Perspektive zum Ideal verklärt. Der Zwang, im Konflikt zwischen Privatleben und beruflicher Verwirklichung Prioritäten zu setzen, gewinnt bisweilen tragische Züge und erzeugt in bestimmten Lebensphasen sogar den Wunsch, einmal getroffene Entscheidungen zu revidieren. Infolgedessen sind auch solche Frauen, die ihr Selbstwertgefühl überwiegend aus ihrer beruflichen Tätigkeit beziehen - wie z.B. die Schauspielerin Agrippina in der Erzählung *Goldene Einsamkeit* - Selbstzweifeln ausgesetzt:

[...]mit nüchternem und sachlich klarem Kopf sann sie bedrückt über die Sinnlosigkeit ihres bisherigen Lebens nach. Wozu? Sie wird nicht einmal Kinder hinterlassen. Zuerst wollte sie keine, dann konnte sie keine mehr haben. Und obwohl sie sich in guten Augenblicken beruhigte und sagte, wenn nur ein einziger beim Verlassen des Theaters darüber nachdenkt, wie falsch er bis heute gelebt hat, dann ist das halbe Jahr, das ich an der Rolle gearbeitet habe, nicht nutzlos vertan, so war ihr doch jetzt klar: Es ist nutzlos. Er denkt nach, ist ein wenig unzufrieden mit sich und wird weiterleben wie bisher [...].¹⁵

Allerdings muß hinzugefügt werden, daß es sich bei diesem Resümee der Schauspielerin nur um eine sporadische Anwendung von Überdruß handelt, die durch außerordentliche Ereignisse hervorgerufen wurde: der Badeort, in

dem Agrippina gerade gastiert, ist von einer gefährlichen Epidemie bedroht. Mit der daraus resultierenden grundsätzlichen Verunsicherung will die Autorin zeigen, daß sie mit der noch allzu oft betriebenen *Lackierung der Wirklichkeit* nichts im Sinn hat.

Ist nun das Frauenbild, das Maja Ganina entwirft, dem utopischen Modell, wie es Kollontaj und Gladkov propagierten, nähergerückt? Also den Frauenfiguren, für die gesellschaftliche Belange Priorität gegenüber dem Privatleben haben? Das muß entschieden bezweifelt werden; Ganinas Figuren haben nichts von dem Firnis des Programmatischen. Ihre Frauengestalten sind Individuen, nicht Leitbilder eines utopischen Konzepts. Nicht normativ, sondern differenziert zeichnet Ganina ihre Protagonistinnen, ohne sie nach einem von außen oktroyierten Maßstab zu bewerten. Mit den Worten der Autorin:

Das sind Frauen, die von irgendeiner von ihnen geliebten Tätigkeit voll in Anspruch genommen werden, aktive Frauen. Aber sie sind weiblich und temperamentvoll, sie sehnen sich nach Liebe und vermögen zu lieben. Oh nein, sie sind nicht jedermanns Geschmack, weil die meisten meiner Heldinnen alleine sind. Doch das ist leider das Zeichen der Zeit, davon zeugen die publizierten Statistiken und Umfragen.¹⁶

Wenn sie die Pflichten der Familienbetreuung so weit wie möglich reduzieren, so ist das ihre spezifische Antwort auf die hohen Anforderungen der Leistungsgesellschaft. Exemplarisch können Ganinas Frauenfiguren indes schon darum nicht genannt werden, weil sie zumeist privilegierte Berufe ausüben, in denen sie ihre Daseinserfüllung finden. In Parenthese: deren männliche Gelegenheitspartner sind häufig labiler und schwächer als die Frauen. Ein festes Lebenskonzept haben sie selten; vielmehr überlassen sie sich gern Zufällen und äußeren Einflüssen. Dementsprechend spielen sie als Episodenfiguren im Werk der Ganina nur eine sekundäre Rolle. Das wurde und wird von der sowjetischen Literaturkritik mit ziemlichem Argwohn aufgenommen, wie der Ganina-Interpret Jurij Tomaševskij eindrücklich belegt: "Die Männer sehen in der Erzählungen Ganinas eine Bedrohung ihrer Autorität. Die männliche Selbstliebe gerät in Empörung: Die Frau bedarf ihres Schutzes, ihrer Vormundschaft nicht."¹⁷ Dieses Lamento sollte, da es von männlichen Lesern angestimmt wird, nicht allzu sehr erstaunen. Bedenklicher aber ist es, daß auch weibliche Kritiker und Leserbriefschreiberinnen in die gleiche Kerbe hauen. Sie beschwerten sich darüber, daß Ganinas Figuren zu selbständig seien. Zu fragen ist dabei: sind sie irritiert, weil sie es für unnatürlich halten? Oder fühlen sie sich überfordert durch Frauenfiguren, die die männliche Überlegenheit in Frage stellen?

Wie auch immer: eine Anlehnung an die in den zwanziger Jahren ausgegebene Parole: "In der neuen Frau besiegt immer häufiger der Mensch das eifersüchtige Weibchen" hat Maja Ganina damit nicht intendiert. Schon darum nicht, weil mit dieser Parole die utopische Vorstellung einherging, daß die angestrebte 'Gleichstellung der Geschlechter' auch eine Gleichwerdung nach sich zieht. Inzwischen aber hat es sich auch in der Sowjetunion herumgesprochen, daß es elementare Unterschiede zwischen Mann und Frau gibt und immer geben wird. Wozu dann noch groß auf einer Trennung in *Weibchen* und *Frau* insistieren? Weiblichen Autoren jedenfalls erscheint das wenig belangvoll.

Hingegen geistert bei einigen männlichen Autoren, vor allem jenen, die sich der Dorfprosa samt den dazugehörigen Inkunabeln verschrieben haben, wieder ein Leitbild durch ihre Prosa, das - freundlich gesprochen - ungeheuer reaktionär wirkt. Ein Beleg dafür - es gäbe Dutzende anzuführen - ist eine Passage aus Valentin Rasputins Roman *Die letzte Frist*, in der sich drei nicht mehr ganz nüchterne Männer über die Vorzüge ihrer Ehefrauen unterhalten. Der einen wird attestiert: "Sie weiß [...] noch im Schlaf, daß sie das Weib ist und ich der Mann. Und der Mann, das ist eben der Mann, der muß immer obenauf bleiben." Ihm wird entgegengehalten: "Nein, Stepan, [...] ein Weib ist, außer daß sie ein Weib ist, außerdem noch eine Frau. Man darf sie nicht prügeln. Dein Weib [...] ist nicht nur dein Weib, sondern außerdem von Staats wegen eine Frau." Welche Vorzüge hat ihr gegenüber ein "lebendiges Weib"? Sie besteht "aus Fleisch und nicht aus Sprungfedern"!¹⁸ Nun darf man bei diesem Gespräch unter alkoholisierten malechauvinists nicht außer acht lassen, daß es reine Rollensprache ist, aber Rasputin wie auch einige ihm geistesverwandte Schriftstellerkollegen haben in ihren Romanen und Erzählungen sehr wohl deutlich gemacht, wie sie selber über die Rolle der Frau denken. Sie proklamieren auch in ihren publizistischen Verlautbarungen, daß die Frau sich wieder auf ihre "spezifisch weiblichen" Eigenschaften besinnen sollte als da sind: Einfühlungsvermögen, Anpassungsbereitschaft, Fürsorglichkeit und Zurückhaltung.

In der Povest' *Der Brand* von Rasputin kommen solche antiquierten Wunschvorstellungen unverblümt zutage. Da ist die Rede von Frauen, die kaum geachtet und unbedankt "sich ihr Leben lang tagaus, tagein sanft verströmen"! Und von der Ehefrau des Protagonisten, Aljona, heißt es gar: "[...] sie wäre verkümmert, hätte sie nicht jemanden umsorgen können. Sie gab restlos alles für ihr gemeinsames Leben, behielt nichts für sich [...]".¹⁹

Solche Regressionstendenzen bleiben – so ist zu hoffen – auf die Gruppe der neu sich formierenden Irrationalismus-Verfechter beschränkt. Ein Aspekt der durch sie proklamierten Geschlechter-Differenz wird indes auch von einigen aufklärerischen Autoren verfochten, unpräzise und schematisierend übrigens auch hier. Aufschlußreich, daß der Anstoß dazu wiederum von einem männlichen Autor kam, von Sergej Zalygin, der – allerdings unmißverständlich aus der personalen Perspektive – im Roman *Liebe ein Traum* seine Protagonistin Irina sinnieren läßt: Den Frauen, so heißt es hier,

steht das Dasein näher als dessen Sinn, sie sind ja nicht nur da, sie schaffen neues Dasein Sie sind jener Anker und jene Bremse, die die Menschen in ihrem natürlichen Sein festhält. [...] Abgesehen von den Frauen, brauchen die Menschen im Grunde sehr wenig [...]. Nein, mit der grauen Hirnmasse allein kommt man nicht weit!²⁰

Diese Abgrenzung gegen den Logozentrismus birgt die Gefahr eines neuen Biologismus in sich. Sie ist durchaus keine Entdeckung Zalygins (oder seiner Protagonistin), sondern wird ebenso in feministischen Manifesten des Westens proklamiert. Und auch die implizite Mann-Frau-Polarisierung gehört dazu: der Mann als der homo faber ist der Repräsentant der instrumentellen Vernunft, während die Frau aus den eingeschliffenen Denkmustern der Funktionalität ausbricht und für sich die Gesetze der Natur und des Elementaren reklamiert. So bilanziert Irina gegen Ende des Romans:

Soll das schwache Geschlecht, nämlich das männliche, von ihr aus den Verstand verlieren, die Frau indessen [...] muß die Menschheit vertreten, und zu diesem Zweck muß sie Natur sein...²¹

Das ist eine höchst eindimensionale Argumentation, deren Prämissen einschichtig, deren Konsequenzen riskant werden können, wenn, wie bereits geschehen, Rasputin und seine Gesinnungsgefährten dieses Wasser auf ihre Mühlen leiten. Zalygin selber ist vor solchen Vorwürfen geschützt, da er solcherart Argumente nur in der Rollensprache benutzt.

Indes, ein bißchen kokettieren damit auch andere Autoren, unter ihnen die Erzählerin Viktorija Tokareva, die in ihrer Erzählung *Das Geheimnis der Erde* ihre Protagonistin zu folgendem pauschalierenden Urteil über die Männer kommen läßt:

Ihre ganze Tätigkeit war darauf gerichtet, der Erde noch ein Geheimnis zu entreißen, ein Geheimnis wie zum Beispiel die Elektrizität. [...] Noch wußte keiner genau, was es sein würde. Vielleicht entdecken sie ein neues Zeitgesetz. [...] Derzeit gelang es [...] jedoch einfach nicht, der Erde dieses zentrale Geheimnis zu entreißen; man sammelte lediglich alles mögliche Material zu allen möglichen Themen [...].²²

Die in diesem Zitat verhalten anklingende Zivilisationskritik gibt sich nicht biologistisch wie die von Zalygins Protagonistin formulierten Bekenntnisse. Offenkundig jedoch ist: die Suche nach dem "Geheimnis der Erde" steht kontrapunktisch zu dem, was für die Frauenfiguren der Tokareva eine ungleich höhere Bedeutung hat, die Ergründung der "Geheimnisse [...] der Liebe". Indes wird - wie es allenthalben ihren Erzählungen abzulesen ist - den männlichen Partnern attestiert: "Für den richtigen Mann ist die Arbeit wichtiger als die Frau."²³ Empirisches Denken, also die instrumentelle Vernunft, wird damit indirekt als Domäne des Mannes betrachtet. Natürlich steckt darin eine höchst unpräzise Vereinfachung, doch Tokarevas Frauenfiguren argumentieren gern damit und leiten daraus die emotionalen Defizite des Mannes ab. Die immer wieder in ihrem Werk konstatierte Kommunikationslosigkeit unter den Geschlechtern hat vor allem damit zu tun, daß beide verschiedene Prioritäten setzen.

Daraus folgt, daß Tokareva die Unterschiede zwischen Mann und Frau wieder stärker akzentuiert -, eine Argumentationslinie, die sich bereits in den Anfängen des Sozialistischen Realismus anbahnte, jedoch einen eklatanten Widerspruch zu der in den zwanziger Jahren verkündeten Parole von der Angleichung der Geschlechter markiert. Dementsprechend stehen im Zentrum ihrer Erzählungen auch nicht mehr die beruflichen oder gesellschaftlichen Aktivitäten der Frau (sie werden beinahe gänzlich vernachlässigt), aber auch nicht Lamentationen über die Doppelbelastung. Dies alles ist für die Tokareva kein Thema mehr. Die ungleiche Aufgabenverteilung im Familienverband handelt sie so wenig ab wie die noch immer weidlich praktizierte Benachteiligung der Frau im Berufsleben. Daß die weibliche Emanzipation auf halbem Wege steckengeblieben ist, wird stillschweigend vorausgesetzt. Wichtig ist ihr allein die Frage, wie diese zwittrige Situation sich im emotionalen Bereich auswirkt. Gerade hier indes ist - und das läßt sich mit Händen greifen - die Angleichung der Geschlechter eben nicht realisiert worden. Und kann es offenbar auch gar nicht. Denn die Frauen sind den Männern in einem zentralen Punkt unterlegen: nicht in der Arbeit, sondern in einer harmonischen Partnerbeziehung sehen sie ihre Daseinserfüllung. Das macht sie abhängig und extrem verletzbar. Denn der Mann kann und will sich auf solche Ausschließlichkeit nicht einlassen. Entweder sind die männlichen Figuren allzu robust oder bloß furchtsam gegenüber dem possessiven Liebesanspruch ihrer Partnerinnen. Damit ist das Scheitern der Beziehung bereits vorprogrammiert.

In gewisser Hinsicht ist die Tokareva der weibliche Gegenspieler Jurij Trifonovs. Zwar prangert auch sie generell die Banalität des Alltagslebens, die Spießigkeit der Familiensituation an. Aber die Schuld daran wird nicht einseitig den Frauen angelastet, wie es der offenkundig misogynen Trifonov macht. Dagegen nimmt die Tokareva keine eindeutige Schuldzuweisung vor. Ihre Frauenfiguren werden keineswegs heroisiert oder zu Unschuldslämmern stilisiert. Doch daß die Männer die Unsensibleren, die Egoisten sind, und damit unfähig für eine ausgeglichene Partnerbeziehung, das macht sie überall deutlich. Um Bewertung geht es ihr dabei jedoch weniger als um Desillusionierung. Genau besehen, läuft ihre Entlarvungsstrategie darauf hinaus, daß sie zeigt, wie sehr die Frauen sich selber betrügen, wenn sie von ihren Partnern emotionale Totalität verlangen. Also müßten die Frauen - aber dies wird nicht mehr ausgesprochen, sondern allenfalls unterstellt - bei sich selber anfangen mit der Umorientierung ihrer Ansprüche und Erwartungen.

Doch kaum eine Frauenfigur der Tokareva ist imstande, diesen Schritt zu vollziehen. Deren Selbstbehauptungswille reicht meist nur so weit, daß sie aus der lauwarmen Hölle einer unbefriedigenden Partnerbeziehung ausbrechen, daß sie es sind, die eine Trennung herbeiführen. Das ist schon darum kein emanzipatorischer Impuls, weil sie fast immer mit schöner Regelmäßigkeit auf eine neue Liebesbeziehung hoffen, von der sie sich die Erfüllung ihrer Glücksansprüche erwarten. So ließe sich also verallgemeinern, daß die Suche nach dem privaten Glück bei der überwiegenden Zahl der weiblichen Protagonisten Priorität hat. Nicht nur im Werk der Tokareva. Auch Tatjana Tolstaja schildert in ihrer Erzählung *Dichter und Muse* eine "normale Frau", die "zweifellos wie alle ein Anrecht auf persönliches Glück" beansprucht²⁴. Sie scheitert jedoch damit, denn der, der ihr zu diesem "Glück" verhelfen soll, ein junger Dichter, geht nur seinen eigenen exzentrischen Gelüsten nach, für die die "Muse" kein Verständnis aufzubringen vermag.

Die meisten weiblichen Figuren der Tolstaja sind keine *normalen* Frauen, sondern Außenseiterinnen, alte Frauen, die in der Vergangenheit leben, oder aber bohémehafte Paradiesvögel, die sich den Normen der Gesellschaft verweigern -, was ihr konservative Literaturkritiker natürlich verargen. - Wie auch immer eine reaktionäre Leserschaft sich dazu stellt: Mit positiven Leitbildern warten die tonangebenden Autorinnen der Gegenwart nicht mehr auf. Ebenso wenig sind sie geneigt, die sogenannten ewigen Werte zu thematisieren. Und schon gar nicht engagieren sie sich bei der Kampagne der

Derevkolnčiki, die die Frau wieder in die Rolle des mütterlichen Heimchens am Herd pressen wollen.

Nein, ideologische Netze verfangen nicht mehr bei den progressiven Frauen, nicht bei den Autorinnen und nicht bei den Leserinnen. Die Vorzeigefrau der zwanziger Jahre hat in der gegenwärtigen Belletristik so wenig ein Existenzrecht wie die Überfrau des Sozialistischen Realismus.

Das ganze Ausmaß dieser Abkehr von jeglicher Ideologie, die eine Preisgabe der vom Sozialistischen Realismus oktroyierten Musterbilder impliziert, läßt sich an Viktor Erofeevs Roman *Moskovskaja krasavica*²⁵ ablesen. In dieser in Ich-Form erzählten Lebensgeschichte einer Moskauer Halbweltdame rekapituliert die Protagonistin Ira ihre erotischen Ausschweifungen mit diversen Männern und einigen Frauen. In ihrer Selbsteinschätzung ist diese rührige Hetäre ziemlich unangefochten. Sie ist eine so außerordentliche Schönheit - was ihr von allen Seiten bestätigt wird -, daß sie sich im Bewußtsein ihrer körperlichen Reize und ihrer Verführungskraft geradezu sonnt. Moralische Bedenken hat sie überhaupt nicht. Vielmehr erklärt sie, ihr einziges Kapital sei ihre Schönheit, und was liege da näher, als mit diesem Pfund zu wuchern? Diese rhetorische Frage enthüllt ihre Naivität, aber auch ihre charmante Gerissenheit. Ira ist eine schillernde Person, kein primitives Dummchen wie ihre ältere Schwester Molly Bloom. Sie hat literarische Interessen, sucht sich ihre Liebhaber mit Fleiß unter Künstlern und Intellektuellen aus und bewegt sich am liebsten im Schickeria-Milieu. Ihre Bettgeschichten mit Prominenten und ausländischen Künstlern inszeniert sie aber durchaus nicht aus purer Berechnung allein. Sie verschleiert ihre sexuellen Bedürfnisse keineswegs, gibt aber zu verstehen, daß ihre lesbischen Abenteuer nicht nur problemloser, sondern bisweilen auch lustvoller sind.

Der besondere Reiz des Romans besteht darin, daß die Amouren jenseits aller Chronologie in der typischen Form des stream of consciousness erzählt werden, wobei Gedankenreferat, wörtliche Briefzitate, der Inhalt von Telefongesprächen, von Unterhaltungen mit "neutralen" Bekannten scheinbar regellos mit Wunschträumen und bloß imaginierten erotischen Eskapaden, also mit fiktiven Elementen, verknüpft werden. Doch diese Regellosigkeit der Zeitsprünge, Überlagerung von Erzählebenen und Vertauschung von Figuren hat Methode, ist sie doch aus dem chaotischen Erinnerungsvermögen der Ich-Erzählerin erwachsen. Unterderhand werden überdies allerlei Auswüchse der sowjetischen Gesellschaft sarkastisch glossiert, für die Iras Liebesabenteuer die - allerdings ziemlich deftige - Folie bilden. Es versteht sich von selbst,

daß diese mondäne Frauenfigur, amoralisch und bedenkenlos wie sie ist, keinerlei Vorbild-Funktion mehr hat und weiß Gott auch nicht haben soll.

"Wir brauchen neue Formen" - so hatte in Gladkovs Roman *Cement* die weibliche Hauptfigur gefordert. Neue Formen des Zusammenlebens, der Kooperation der Geschlechter. Neue Formen jedoch wurden nicht gefunden, die hohe Scheidungsrate hat die bürgerliche Ehe kaum außer Kraft gesetzt. Gibt es wenigstens die Neue Frau? Auch dieses Konstrukt hat nicht einmal literarisch überlebt, und ebensowenig in der Realität. Die Frau der achtziger Jahre ist nicht zukunftsgläubig, sie setzt nicht auf technologischen Fortschritt, auch nicht auf die unbegrenzten Fähigkeiten des Intellekts. Worauf setzt sie, außer auf private Glücksansprüche? Das wird in der neueren Literatur nicht ausgeführt. Darin zeigt sich eine neue Ehrlichkeit und Illusionslosigkeit, aus denen sich vielleicht einmal ein progressives Frauenbild herauschält.

Anmerkungen

1. Kollontai, Aleksandra. *Die neue Moral und die Arbeiterklasse*. Berlin 1920, S. 28.
2. So z.B. die Figur der Dar'ja Čumalova in Fedor Gladkovs Roman *Cement* und die Protagonistinnen in Aleksandra Kollontais Erzählungen unter dem Titel *Ljubov' pčel trudovyč*.
3. Zu den Ausnahmen gehören u.a. die Protagonistin aus Vladimir Tendrjakovs Erzählung *Noč' posle vypuska* und die Titelfigur aus Viktor Nekrasovs *Povest' Kira Georgievna*.
4. Vasilij Aksenov. *Es ist Zeit, mein Freund, es ist Zeit*. Aus dem Russischen von Ingrid Tinzmann, Stuttgart 1967, S. 78.
5. Jurij Trifonov. *Der Tausch*. Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe und Helen von Ssachno. München 1974, S. 68.
6. ebd.
7. Auch die Ausnahme in der *Povest' Langer Abschied*, die Schauspielerin Lalja, weicht nur scheinbar von diesem Schema ab. Der Autor unterstellt, daß ihr beruflicher Ehrgeiz auf Eitelkeit und reinem Kalkül beruht; am Ende der Geschichte begnügt sie sich mit der Rolle einer biedereren Hausfrau.
8. Irina Grekova. *Ein Sommer in der Stadt. Erzählungen*. Aus dem Russischen von Sigrid Fischer und Brigitta Schröder. Berlin und Weimar 1972, S. 96.

9. Natal'ja Baranskaja. *Woche um Woche*. Aus dem Russischen von Aggy Jais und Ingrid Tinzmann. Darmstadt und Neuwied 1979, S. 61.
10. Valentina Ermolova. "V grozu na kačelach." In: *Naš sovremennik* 1, (1975), S. 88.
11. ebd. S. 85.
12. Emmanuil Kazakevič. Titelerzählung aus dem Sammelband *Im Licht des Tages*. Aus dem Russischen von Halina Wieggershausen. Düsseldorf o.J. (1963), S.40.
13. Jurij Trifonov. *Das andere Leben*. Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. München 1976, S. 134.
14. ebd. S.86.
15. Maja Ganina. *Goldene Einsamkeit*. Aus: *Die süße Frau*. Herausgegeben von Monika Tantzsch; aus dem Russischen von Brigitta Schröder. Frankfurt am Main 1986. S.360.
16. Zitiert nach: *Merkwürdige Frauen oder Die Sehnsucht nach Harmonie. Sowjetrussische Frauenprosa: 1970–1980*. Dissertation von Ilse Ramböck. Salzburg 1982 (ungedr.), S.196.
17. Jurij Tomaševskij. "Maja Ganina i ee rasskazy." Aus: *Maja Ganina. Dal'njaja poezdka*. Moskva 1975, S.4.
18. Valentin Rasputin. *Die letzte Frist*. Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. Stuttgart 1976. S.116 und 119.
19. Valentin Rasputin. *Der Brand*. Aus dem Russischen von Erich Ahrndt. München 1987, S. 77.
20. Sergej Zalygin. *Liebe ein Traum*. Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. München 1977. S.265f.
21. ebd. S.303
22. Viktorija Tokareva. *Und raus bist du*. Aus dem Russischen von Ingrid Gloede, Brigitte van Kann und Hartmute Trepper. Zürich 1987, S.11f.
23. ebd. S.5
24. Tatjana Tolstaja. *Stelldichein mit einem Vogel*. Aus dem Russischen von Sylvia List. Frankfurt am Main 1989, S. 132.
25. Viktor Erofeev. *Die Moskauer Schönheit*. Aus dem Russischen von Beate Rausch. Frankfurt 1990.

SOWJETISCHE SOLIDARITÄT UND PRÄSENZ IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG

Der Spanische Bürgerkrieg von 1936 bis 1939 läßt Spanien und die Sowjetunion, trotz der großen Entfernung, so eng wie noch nie in deren Geschichte zusammenrücken. Als sich am 18./19.Juli 1936 das Militär gegen die republikanische Regierung erhebt, sucht die Volksfrontregierung zuversichtlich bei den demokratischen Staaten Europas Unterstützung. Sie ist überzeugt, daß jeder Staat, der seine Demokratie vor der Gefahr des internationalen Faschismus, der durch Hitler und Mussolini eine immer bedrohlichere Macht in Europa wird, schützen will, die legal gewählte republikanische Regierung Spaniens in ihrem Kampf gegen die faschistischen Aufständischen unterstützen wird. Doch die Propaganda des nationalen Lagers und seiner Verbündeten in Europa gegen die Rote Revolution und das *"Schreckgespenst des Kommunismus"*¹, wodurch Rußland in Spanien zum Herrscher werden könnte, greift sehr bald.² Der Großteil der durchaus demokratisch gesinnten Bevölkerungskreise Europas fürchtet eine Unterstützung des republikanischen Lagers, denn in ihren Augen wird *"der Sieg des Volkes ... zur sozialen Revolution [führen], die schlimmer ist als der Faschismus"*.³ Zu groß ist die Angst der Besitzenden in Frankreich und England, daß ihre Geschäftsinteressen in Spanien durch eine Gesellschaftsrevolution gefährdet werden könnten, und dieser Umsturz, würde er gelingen, letztlich auch auf die eigenen Länder übergreifen könnte.⁴ Schon ab Mitte August 1936 bemüht sich Frankreich daher um eine Einigung mit England, um ein Abkommen über eine Nichteinmischung in den spanischen Konflikt zu erreichen.⁵ Diesem Abkommen stimmt in Kürze die Mehrzahl der europäischen Staaten zu.⁶ Unter ihnen auch die UdSSR, denn die Angst Stalins ist zu groß, daß durch den Konflikt in Spanien sein Land von den westlichen Staaten isoliert werden könnte.⁷ Allerdings bleibt dieses Abkommen eine reine Farce, denn weder Italien noch Deutschland, die Franco am tatkräftigsten mit Soldaten und Kriegsmaterial unterstützten, noch die Sowjetunion, der einzige effiziente Kriegslieferant des republikanischen Lagers, fühlen sich dadurch in irgendeiner Weise gebunden. Ist die UdSSR noch bis zum 18.August 1936 als offizieller Waffenlieferant für die republikanische

Regierung aufgetreten, so wird die Waffenhilfe ab diesem Zeitpunkt über die Komintern organisiert, denn Stalin hat mit diesem Datum die *"Ausfuhr von Kriegsmaterial nach Spanien verboten"*.⁸ Trotz allem bringt das Nichteinmischungsabkommen nur für die Republik große Nachteile, da die Kriegshilfe Rußlands, sowohl was die Quantität als auch die Qualität betrifft, weit hinter der Italiens und Deutschlands zurücksteht.⁹ Das Nichteinmischungsabkommen ist somit nur eine *"diplomatische Komödie, mit der man im Westen den Weltkrieg zu vermeiden"*¹⁰ sucht. Die Republik bleibt deshalb *"im Hinblick auf die Versorgung völlig abhängig von der Sowjetunion"*.¹¹ Das wiederum stärkt die Position der russischen Diplomaten. Nach der ersten Aufnahme diplomatischer Kontakte schon im Jahre 1933 wird die russische Botschaft in Madrid aufgrund der politischen Entwicklung Spaniens erst 1936 eingerichtet, und *"am 27. August 1936 [wird] mit betont feierlichem Zeremoniell der vormalige erste Sekretär der sowjetischen Botschaft in Paris, Marcel Rosenberg, in Madrid akkreditiert."*¹² Mit diesem ersten Botschafter kommen mehr als hundert Militärberater nach Spanien, deren Zahl sich in den folgenden zwei Jahren weiter erhöht. Sie alle nehmen in den republikanischen Truppen aufgrund ihrer fundierten militärischen Ausbildung durchwegs führende Positionen ein.¹³ Die russischen Diplomaten ihrerseits stehen in ständigem Kontakt mit spanischen Politikern, äußern sich auch zu aktuellen Ereignissen in den Medien und versichern bei öffentlichen Veranstaltungen der spanischen Regierung immer wieder die Unterstützung ihrer Regierung.¹⁴

Neben dieser starken Präsenz Rußlands auf diplomatisch-politischer und militärischer Ebene ist sie auch im alltäglichen Leben im republikanischen Gebiet spürbar. So werden in *"allen Kinos Madrids ... russische Filme, [... wie] 'Kronstadt', 'Čapaev', 'Potemkin' [gezeigt], die den Revolutionsgeist der Madri- der bestärken sollen."*¹⁵ So beeindruckt der sowjetische Partisanenführer Čapaev aus einem jener russischen Filme die Soldaten so stark, daß sie das *Bataillon der 21 Nationen* nach ihm nennen.¹⁶ Schon einmal hat der russische Revolutionsgeist weite Kreise der spanischen Bevölkerung begeistert, nämlich anlässlich der Revolution von 1917/18. Diese hat in den betreffenden Jahren *"unter Bauern und städtischen Arbeitern eine Reihe utopischer Hoffnungen"*¹⁷ geweckt, die sich damals aber trotz anhaltender Streiks nicht in die Realität umsetzen lassen. Mit dem Ausbruch des Bürgerkrieges sind diese Hoffnungen aber wieder zurückgekehrt, denn für die Massen ist es ein *proletarischer Krieg*, sie verbinden damit die utopische Hoffnung, die Welt radikal verändern und sich von dem Joch der ungerechten Besitzverteilungen befreien zu

können.¹⁸ Immer wieder schwingt die Erinnerung an die Russische Revolution in Reden und Aufrufen an die Soldaten und auch an die Zivilbevölkerung mit. So sagt der Befehlshaber des kommunistischen 5. Regiments, Carlos J. Conteras, auf einer politischen Versammlung am 8. November 1936 in bezug auf die Belagerung Madrids durch die faschistischen Truppen:

Ein Volk ... kämpft um seine Freiheit, um seine Zukunft, um sein Glück. ... Die ganze Welt schaut auf uns. Sie betrachtet uns mit Angst, mit Beklemmung, mit Stolz. Wenn Madrid sich rettet, ist es ein Sieg für die Weltdemokratie. Der größte Sieg seit der Russischen Revolution. ... Der Beginn einer neuen geschichtlichen Epoche, geschaffen durch das Volk, durch seine Milizsoldaten, durch seine Kommandanten.¹⁹

Das spanische Volk ist also, wie einst das russische, der Schmied seines eigenen Glücks. Aber nicht nur auf das Volk im allgemeinen bzw. die kämpfenden Männer im speziellen beschränkt sich der Ansporn des Vergleichs mit dem russischen Revolutionsgeist, nein, auch den Frauen wird der Mut und die Entschlossenheit der Russinnen in ihrem Freiheitskampf vor Augen gehalten. So bezieht sich auch die Kommunistin Dolores Ibarruri in einer Ansprache auf einer Versammlung der Volksfrontregierung, die die Bevölkerung eindringlich zur Verteidigung Madrids aufruft, auf den Mut der russischen Frauen:

Das Volk muß ein Heer werden! Wir leben im Krieg. Und wenn wir im Krieg leben, ist es notwendig, so zu arbeiten und zu kämpfen, wie man im Krieg lebt und kämpft. ... Abschließend möchte ich mich an die Frauen von Madrid wenden. Weder Ihr noch ich haben gewußt, was ein Krieg ist. ... Ihr habt Euch bereit gezeigt, jegliche Art von Opfer zu erdulden; es ist jetzt nötig, das letzte Opfer zu bringen. Seid nicht diejenigen, die ihre Söhne, ihre Männer zurückhalten! ... Denkt daran, es ist besser, die Witwen von Helden zu sein als die Frauen von Feiglingen! Denkt daran, daß Ihr, wenn es nötig ist, Euch aufzumachen, um an der Seite Eurer Männer zu kämpfen, das Gewehr ergreift, wie es die russischen Frauen taten, denn damit werdet Ihr nicht nur die Freiheit und die Republik verteidigen, sondern etwas, was Ihr viel näher fühlt: das Leben Eurer Söhne. Ihr werdet für ein erfolgreiches und glückliches Spanien kämpfen, in dem es keine Gesellschaftsklassen mehr gibt, in dem das Volk essen und arbeiten kann. Ich bin sicher, daß Ihr ... alles Mögliche tun werdet, denn Ihr seid Frauen von Helden und nicht von Feiglingen.²⁰

Neben Aufrufen und Reden dieser Art, die in der Presse des republikanischen Lagers, vornehmlich in den Zeitschriften der Kommunistischen Partei, immer wieder anzutreffen sind, wird darin auch regelmäßig von Solidaritätsveranstaltungen in der UdSSR berichtet, welche die Bevölkerung aller Gesellschaftsschichten, angefangen von den Intellektuellen bis zu den einfachen Arbeitern, zur Solidarität mit dem heldenhaften spanischen Volk und zu großzügigen Spenden aufrufen²¹, Aufrufe, die nicht ungehört verhallen. So

bringen mehrere russische Schiffe Lebensmittel und Sachspenden nach Spanien, wie z.B. die *Zyrianin*, die Mitte Oktober 1936 mit 3.500 Tonnen Lebensmitteln in Barcelona anlegt, welche die sowjetischen Arbeiter den spanischen Freiheitskämpfern schicken. Sowohl die Ankunft des Schiffes als auch die Abfahrt am 22. Oktober werden von einer begeisterten Menschenmenge gefeiert. Hohe katalanische Politiker gehen persönlich an Bord des Schiffes, um der Mannschaft für ihre Lieferung zu danken. Unter den Klängen der Internationale nehmen sie voneinander Abschied, während die am Kai wartende Menge mit hochehobener Faust die Genossen aus Rußland grüßt.²²

Durch diese sowohl moralische als auch materielle Hilfe der UdSSR gewinnt die Kommunistische Partei im republikanischen Lager immer mehr an Gewicht und Bedeutung. Zu Beginn des Bürgerkrieges ist sie aufgrund der geringen Mitgliederzahl von rund 30.000 kaum so schlagkräftig, um jene von der internationalen Presse verteufelte bolschewistische Revolution anzuführen. In Kürze aber steigt die Zahl ihrer Mitglieder auf mehrere Hunderttausend und beziffert sich Mitte 1937 bereits auf eine Million.²³ Diese Machtsteigerung beruht auf mehreren Faktoren. Erstens ist ihr Prestige durch die einzig tatkräftige Unterstützung der UdSSR im republikanischen Lager stark gestiegen. Die von ihr geführten Truppen, wie das 5. Regiment, sind die einzigen, die eine heereskonforme Gliederung besitzen und von ausgebildeten Offizieren kommandiert werden, welche wiederum die einfachen Soldaten bestens ausbilden. *"Manch völlig unpolitischer Berufsoffizier ließ sich von den Kommunisten anwerben, weil er annahm, dies könnte seiner Karriere nützlich sein, oder auch ganz einfach, weil die KPS, dank ihrer zentralen Kaderorganisation, den Eindruck zielstrebiger Tüchtigkeit erweckte."*²⁴ Weiters betreibt sie eine durchaus kluge Parteipolitik. Sie betont immer wieder, *"es gehe in Spanien nicht um eine proletarische Revolution, sondern um einen nationalen Volkskampf gegen das halbfeudale Spanien und die ausländischen Faschisten, zugleich aber um eine Etappe im Kampf der 'Demokraten' der ganzen Welt gegen Deutschland und Italien."*²⁵ Da sie außerdem die demokratische Republik als Staatsform verteidigt und den Besitz der Kleinunternehmer nicht in Frage stellt, rekrutiert sich ein Großteil ihrer Mitglieder aus den gutbürgerlichen Gesellschaftskreisen des Mittelstandes.²⁶ Für den Ausbau ihrer Monopolstellung im republikanischen Lager im Laufe des ersten Jahres des Bürgerkrieges kommt den Kommunisten außerdem zugute, daß die Anarchisten, die durch den Bürgerkrieg sehr wohl eine Gesellschaftsrevolution anstreben und in Spanien besonders viele Anhänger haben, ein *"auseinanderstrebender*

Haufen, richtungslos und ohne klare Politik" sind, die sich gegen die starke Parteidisziplin und die größeren finanziellen Mittel der Kommunisten nicht durchsetzen können.²⁷ Der zweite Feind für die Kommunisten im linken Lager ist die Partei POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), die Arbeiterpartei für marxistische Einigung, die ebenso für eine proletarische Revolution plädiert und *"ein leidenschaftlicher Gegner der Sowjetunion"* ist.²⁸ Sie wird deshalb von der sowjettreuen Kommunistischen Partei immer wieder als trotzkistisch angeprangert. Getreu der Linie Stalins bei seinen Säuberungswellen in der UdSSR wird auch in Spanien immer wieder darauf hingewiesen, daß die *"Trotzkisten ... nicht nur im Grund Faschisten [seien], sondern sogar Agenten der Hitlerschen Gestapo"*.²⁹ Die POUM ihrerseits wirft den *"orthodoxen Kommunisten ... vor, den Bürgerkrieg in den imperialistischen Krieg verwandeln zu wollen."*³⁰ Bei Unruhen in Barcelona vom 3. bis zum 8. Mai 1937, die in Straßenkämpfe zwischen den Kommunisten und den Anarchisten sowie den Anhängern der POUM ausarten, gelingt es den Kommunisten endgültig, die POUM, die sie einer faschistischen Revolte beschuldigt, auszuschalten und Mitte Juni sogar ihre Auflösung durch die republikanische Regierung zu erreichen.³¹ Als am 17. Mai 1937 Dr. Juan Negrín zum Regierungschef der republikanischen Regierung ernannt wird, ist die Position der Kommunisten ein für allemal gefestigt, denn er ist *"zu Konzessionen bereit [...], wenn es die] Staatsräson [gebietet,] sich dem kommunistischen Druck unter gegebenen Umständen"* zu beugen.³² Gemeinsam mit den Kommunisten ist er derjenige, der bis zum Schluß für ein Fortführen der Kämpfe gegen die Faschisten plädiert, obwohl sich schon ein Teil der republikanischen Regierung abspaltet und mit Franco Verhandlungen aufnimmt.

Das Ende des Bürgerkrieges am 1. April 1939 führt den für die Republik begeistert kämpfenden aber letztlich vor Augen, daß sie in ihrer *"infantilen Linkstendenz"* lediglich ein Spielball der europäischen Nationen gewesen sind und die Solidarität und Hilfe, die sie erfahren haben, sich machtlos gezeigt hat gegen die weitaus größere Unterstützung des nationalen Spaniens durch Deutschland und Italien.³³ Ihre Hoffnungen auf ein demokratisches Spanien haben sich erst im Jahr 1977 verwirklicht, als am 16. Juni die ersten freien Parlamentswahlen seit 1936 stattgefunden haben.³⁴ Für viele der damaligen Freiheitskämpfer ist diese Zeitspanne allerdings zu lange. Es ist ihnen nicht mehr gegönnt gewesen, das Ende des Franco-Regimes miterleben zu dürfen.

Anmerkungen

1. Pierre VILAR. *Kurze Geschichte zweier Spanien. Der Bürgerkrieg 1936-1939*. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Berlin 1987, S.56. Das französische Original, *La guerre espagnole (1936-1939)*, erschien 1986 in Paris.
2. In einem Interview mit dem Korrespondenten des Londoner *New Chronicle* betont Franco am 29. Juli 1936, daß er fest entschlossen sei, Spanien vor dem Marxismus zu retten, der Bürgerkrieg sei nichts anderes als der Kampf des echten Spaniens gegen den Marxismus. Siehe Fernando DIAZ-PLAJA. *La guerra de España en sus documentos*. Madrid 1986, S.102f.
3. Pierre VILAR, op.cit., S.55.
4. Siehe Pierre BROUÉ/Émile TÉMIME. *Revolution und Krieg in Spanien. Geschichte des spanischen Bürgerkrieges*. Bd.1. 3.Auflage, Frankfurt/Main 1982, S.234. Das französische Original, *La Révolution et la Guerre d'Espagne*, erschien 1961 in Paris.
5. Siehe dazu die betreffenden Schreiben zwischen den Ländern in Fernando DIAZ-PLAJA, op.cit., S.48ff.
6. Folgende Nationen unterzeichnen das Nichteinmischungsabkommen: Großbritannien, Frankreich, Deutschland, Italien, Österreich, UdSSR, Portugal. Weiters Albanien, Belgien, Bulgarien, Dänemark, Estland, Finnland, Griechenland, Irland, Jugoslawien, Lettland, Litauen, Luxemburg, Norwegen, Tschechoslowakei, Polen, Rumänien und Ungarn. Die während des gesamten Bürgerkriegs stattfindenden Verhandlungen führten jedoch nur die Großmächte. Siehe: Rolf REVENTLOW. *Spanien in diesem Jahrhundert. Bürgerkrieg, Vorgeschichte und Auswirkungen*. Wien-Frankfurt-Zürich 1968, S.209.
7. Siehe Pierre BROUÉ/Émile TÉMIME, op.cit., S.234.
8. Hans-Christian KIRSCH (Hg). *Der Spanische Bürgerkrieg in Augenzeugenberichten*. München 1971, S.154. - Die Bezahlung der Kriegslieferungen der UdSSR und anderer europäischer Staaten hat die beachtlichen Goldreserven, die Spanien während des Ersten Weltkrieges durch seine Position als neutraler Kriegslieferant anhäufen konnte, zur Gänze erschöpft, eine Tatsache, die vom nationalen Lager immer wieder angeprangert wurde. Zur Finanzierung des Bürgerkrieges siehe den Artikel "The Financing of the Spanish Civil War" von Angel Viñas in: Paul PRESTON (Hg). *Revolution and War in Spain 1931-1939*. London/New York 1984, S.266-283.
9. Siehe Rolf REVENTLOW, op.cit., S.209ff. - In bezug auf die Höhe der italienischen, deutschen und sowjetischen Kriegshilfe siehe auch José Manuel CUENCA TORIBIO. *La guerra civil de 1936*. Madrid 1986, S.95ff.- Der Historiker J.M.Cuenca Toribio gehört zu jener Wissenschaftergeneration in Spanien, die erst nach dem

Bürgerkrieg geboren wurde. Seine Bürgerkriegsgeschichte ist in Spanien der erste Versuch einer objektiven Darstellung des Kriegsgeschehens aus der unzähligen, oft parteiisch gefärbten Literatur zum Spanischen Bürgerkrieg. - In bezug auf die mit der Republik sympathisierenden Gruppen bzw. Länder siehe auch den von der Akademie der Wissenschaften der UdSSR in Moskau 1975 in deutscher Übersetzung im Progreß Verlag herausgegebenen Band: *Die Völker an der Seite der Spanischen Republik 1936-1939*.

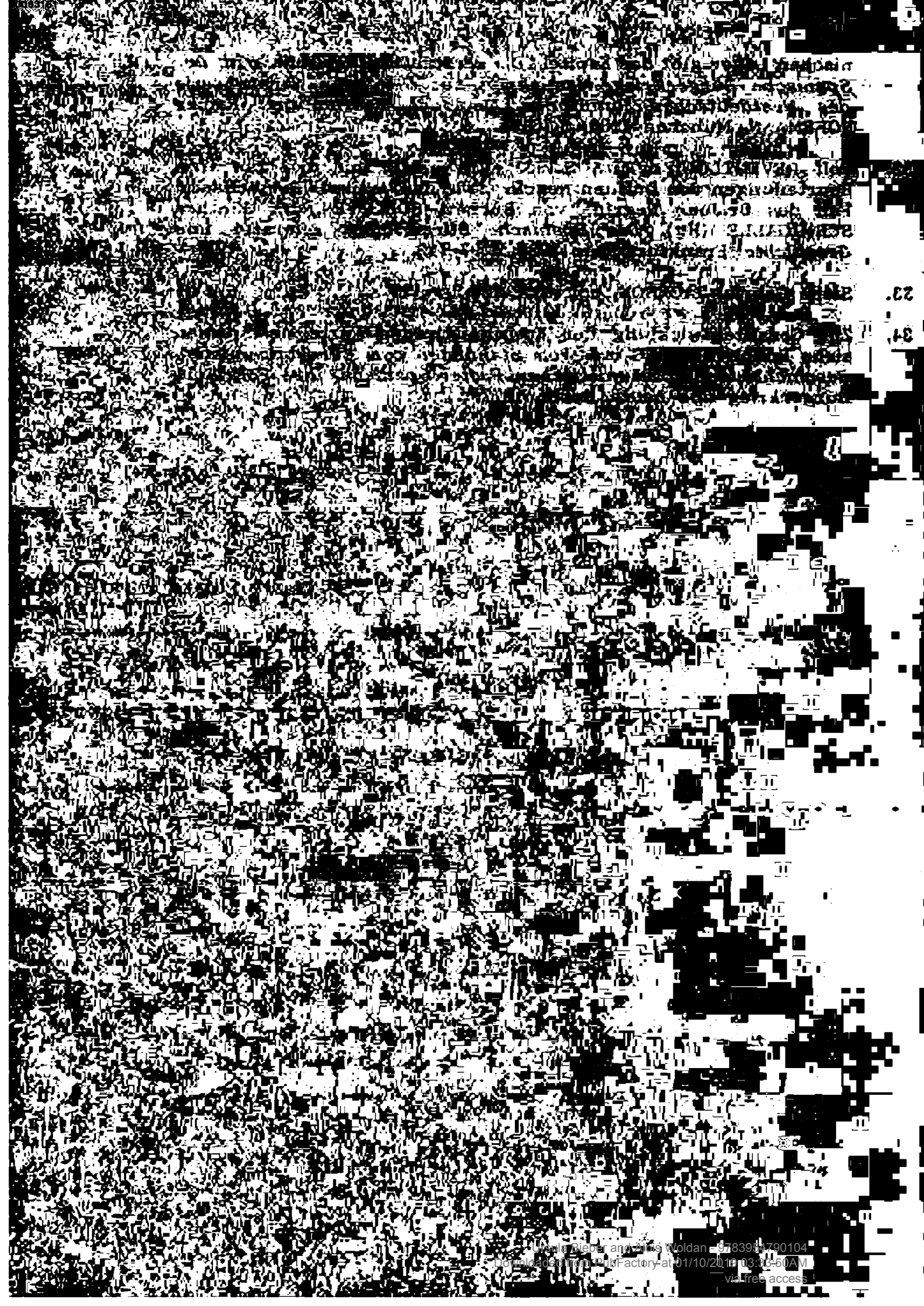
10. Rolf REVENTLOW, op.cit., S.210.
11. Gabriel JACKSON. *Annäherung an Spanien 1898-1975*. Aus dem Englischen von Hildegard Janssen und Hartmut Bernauer. Frankfurt/Main 1982, S.116. - Das englische Original, *A Concise History of Spanish Civil War*, erschien 1974 in London.
12. Rolf REVENTLOW, op.cit., S.221.
13. Siehe José Manuel CUENCA TORIBIO, op. cit., S.73.
14. Siehe dazu Pierre BROUÉ/Émile TÉMIME, op.cit., S.327f.
15. Siehe Pierre BROUÉ/Émile TÉMIME, op.cit., S.304. - So werben "*Lichtreklamen in der Gran Vía und der Alcalá, die die Straßen abends als rote Schlangenspur durchzogen*" noch zu einem Zeitpunkt, da die Franco-Truppen schon vor der Stadt stehen, für den russischen Film "*Die Matrosen von Kronstadt*". Siehe Hans-Christian KIRSCH (Hg), op.cit., S.182.
16. Siehe Rolf REVENTLOW, op.cit., S.230. - Zu diesem Bataillon siehe Alfred KANTOROWICZ. "*Tschapajew*", *das Bataillon der einundzwanzig Nationen, dargestellt in Aufzeichnungen seiner Mitkämpfer*. Madrid 1938.
17. Gabriel JACKSON, op.cit., S.53.
18. Siehe José Manuel CUECNA TORIBIO, op.cit., S.61.
19. Ausschnitt aus der Rede "*A los hombres que corren, las mujeres deben escupirles a la cara*", abgedruckt auf der Titelseite der in Madrid erscheinenden Zeitung *Milicia Popular. Diario del 5.º Regimiento de Milicias Populares* (Año I, N.º 94) vom 9. November 1936. Der von uns übersetzte Originaltext lautet folgendermaßen: "*Un pueblo ... lucha por su libertad, por su porvenir, por su felicidad. ... El mundo nos mira. Nos mira con ansia, con angustia, con orgullo. Si Madrid se salva es una victoria para la democracia mundial. La más grande victoria después de la revolución rusa. ... El comienzo de una nueva historia, forjada por el pueblo, por sus milicianos, por sus comandantes.*"
20. Ausschnitt aus dem anonymen Artikel: "*La defensa de Madrid*." In: *Milicia Popular. Diario del 5.º Regimiento de Milicias Populares* (Madrid) Año I, N.º 72 (17. Oktober 1936), S.5. - Der von uns übersetzte Originaltext lautet folgendermaßen: "*¡Hay que militarizar a todo el pueblo! Vivimos en guerra. ... Y si vivimos en guerra, hay que trabajar y luchar como se vive y se lucha en la*

guerra. ... Yo quiero terminar dirigiéndome a las mujeres de Madrid. Ni vosotras ni yo hemos sabido lo que era una guerra. ... Os habéis mostrado dispuestas a pasar todo género de sacrificios; es necesario hacer el último esfuerzo. ¡Que no seáis vosotras las que tengáis [sic] a vuestros hijos y a vuestros maridos ... Pensad que es mejor ser viuda de héroes que mujeres de cobardes; que si es preciso ir, como fueron las mujeres rusas, a luchar al lado de vuestros hombres, empuñéis el fusil, porque con él no vais a defender la libertad y la República solamente, sino algo que sentís más cerca: la vida de vuestros hijos. Vais a luchar por una España feliz y venturosa, donde se acaben las castas, donde el pueblo pueda comer y trabajar. Yo estoy segura de que vosotras ... haréis lo posible porque vosotras seáis mujeres de héroes y no mujeres de cobardes." - Siehe dazu auch z.B. den Aufruf an die Frauen zu einem verstärkten Arbeitseinsatz: "Mujeres: ¡En pie por nuestra libertad! ... Los obreros rusos disponían, en el año 18, de menos material que nosotros, y vencieron." In: *Frente Rojo. Organo del Partido Comunista* (Barcelona) Año I, N.º 155 (15. März 1938), S.4.

21. Siehe z.B. den Bericht "El pueblo soviético intensifica su ayuda fraternal a los luchadores españoles." In: *Milicia Popular. Diario del 5.º Regimiento de Milicias Populares* (Madrid) Año I, N.º 64 (8. Oktober 1936), S.5.
22. Die Ankunft und die Abfahrt werden in *Milicia Popular. Diario del 5.º Regimiento de Milicias Populares* (Madrid) beschrieben: "El barco soviético 'Zyrianin' es recibido en Barcelona apoteosicamente" (Año I, N.º 72, 17. Oktober 1936, S.6) und "Entusiasta despedida al buque ruso 'Zyrianin'." (Año I, N.º 76, 22. Oktober 1936, S.3).
23. Siehe Pierre BROUÉ/Émile TÉMIME, op.cit., S.284f.
24. Rolf REVENTLOW, op.cit., S.190.
25. Pierre BROUÉ/Émile TÉMIME, op.cit., S.285.
26. Siehe Pierre VILAR, op.cit., S.78.
27. Pierre BROUÉ/Émile TÉMIME, op.cit., S.283.
28. Pierre VILAR, op.cit., S.78.
29. Rolf REVENTLOW, op.cit., S.191.
30. Pierre VILAR, op.cit., S.83. - In bezug auf die Gegnerschaft zwischen der Partei POUM und den Kommunisten siehe auch José Manuel CUENCA TORIBIO, op.cit., S.158.
31. Siehe Pierre VILAR, op.cit., S.81ff. - Einen Augenzeugenbericht dieser Unruhen gibt George ORWELL, der selbst in einer von der POUM aufgestellten Miliz kämpfte, in seinem 1938 verfaßten Buch *Homage to Catalonia*. Die erste deutsche Übersetzung, *Mein Katalonien. Bericht über den Spanischen Bürgerkrieg*, erschien 1964. - Einen kurzen Bericht über die Spannungen im republik-

nischen Lager gibt das Kapitel "Die zerstrittene Republik". In: *Der Spanische Bürgerkrieg. Manuskript zur 6-teiligen Fernsehserie des Westdeutschen Rundfunks*. Deutsche Bearbeitung: Rainer HOFFMANN. München 1986, S.76-95.

32. Rolf REVENTLOW, op.cit., S.196. - In bezug auf die konträren Beurteilungen von Dr.Juan Negrín siehe den Artikel "Der seltsame Fall des Dr.Juan Negrín" von Burnett BOLLOTEN. In: Günther SCHMIGALLE (Hg). *Der Spanische Bürgerkrieg. Literatur und Geschichte*. Frankfurt/Main 1986, S.97-113.
33. Siehe Gabriel JACKSON, op.cit., S.126.
34. Zur Gesamtentwicklung der Kommunistischen Partei in Spanien siehe Rudolf de JONG u.a. *Vom Stalinisten zum Eurokommunisten. Geschichte der Kommunistischen Partei Spaniens, ihre Politik im Bürgerkrieg und heute*. Berlin 1977.



URSULA BIEBER (Salzburg)

DICHTERROLLE - WEIBLICH?

Bemerkungen zu einer femininen Poetik an Beispielen aus der zeitgenössischen bulgarischen Lyrik

0. Diesen Ausführungen liegen zwölf Gedichte zeitgenössischer bulgarischer Lyrikerinnen zugrunde, denen allen ein bedeutender Aspekt der "poetischen Welt", nämlich das Thema des Dichtertums, hier im besonderen des "weiblichen" Dichtertums gemeinsam ist. Die Auswahl der Gedichte wurde dadurch erleichtert, daß die meisten im Titel bzw. in den Anfangsversen konkret auf "Dichten, Schreiben, dichterisches Wort..." u.ä. hinweisen. So nennt z.B. Rada Aleksandrova eines ihrer Gedichte *Стихове*, ein anderes *Стихът*; Rada Pančovska schreibt über *Добрата дума*, für Blaga Dimitrova sind ihre Gedichte *Руни, Неделни стихове*; schließlich stellt Kalina Kovačeva die Frage *Какво е това стихотворение?*. In anderen Fällen trägt die erste Verszeile eine Art Titelfunktion, in der wiederum das poetologische Thema plakativ angekündigt ist, z.B. *Ти идваш, мой стих...* bei Ekaterina Tomova; oder bei Rada Pančovska *Едно стихотворение се прави от... .*

0.1. Ein knappes Wort zur Methode: Wie schon erwähnt, greift jedes Gedicht das Thema "Dichten, Dichtertum etc." auf, daher lassen sich alle Gedichte zu einem einzigen großen Text zusammenfassen ungeachtet der unterschiedlichen Autorenschaft. Jedes Gedicht läßt sich als Variante zu diesem einen Thema lesen: sie ergänzen sich, erläutern sich, setzen sich im nächsten fort und bilden zusammen eine kontinuierliche poetische Konfession.

So stellen sich folgende Fragen an die Texte:

- Worin besteht das poetische Rollenspiel?
- Wie geartet ist das poetische ICH, die poetische Identität?
- Worin sieht sich das lyrische ICH seinem poetischen Auftrag gegenüber?
- Welche poetologische Metaphorik, welche Themen sind in den Gedichten enthalten?

Diese Analyse ist ein Versuch, sich der Frage nach einer "femininen Poetik", einer weiblichen Schreibweise anzunähern, eine Antwort zu finden, ob "Frauen anders dichten als Männer".

0.2. Das in allen Texten durchgehaltene und gemeinsame Thema läßt sich als Auseinandersetzung mit einem traditionellen, überkommenen romantischen Dichtungsverständnis beschreiben: So wird die Poesie zunächst als "Luxusleben" definiert; man "ist zum Dichter geboren"; der Dichter ist der Ausgewählte, das Genie, dem "Ruhm, Ehre und Liebe" gebührt.

In einer Reihe von Rollen und Bildern wird jedoch dieses traditionelle Verständnis des Dichtertums in Frage gestellt, zurückgenommen, eingeschränkt, relativiert und mit einem neuzeitlichen Gegenideal konfrontiert.

1. Die weiblichen Dichterrollen

1.0. Bei der Berücksichtigung aller Texte stellt sich heraus, daß die in den Texten vorkommenden Dichterinnen-Rollen die unterschiedlichsten Phasen des weiblichen Schicksals im Laufe eines Frauenlebens repräsentieren; das Frauen-schicksal wird zum Schicksal der dichtenden Frau; das Frauenleben zum Rahmen der poetischen Existenz.

1.1. Die Jungmädchenzeit erscheint in der Erinnerung als Anfangsphase der Dichterin:

- | | | |
|-----|---|-------------------|
| (1) | Как започнахме...бяхме млади... | РА 1 ¹ |
| | Прописвах първите си стихове в неделя.... | |
| | Навик стар от младини | БД 1 |

1.2. In der Rolle der sehnsüchtig Wartenden (also der Verliebten und Geliebten), wartet SIE wie ein geöffnetes Haus (...и да съм къща) auf IHN, wohl den Geliebten; das ist hier aber *стих* (der Vers-Mann).

Die "Ich-Haus"-Metapher wird noch weiter realisiert, wenn sich das Rollenverständnis als defektes Haus ("ein eingestürztes Dach") konkretisiert; eine sich als defekt empfindende Dichterin also auf den *стих* als Beschützer und Retter wartet:

- | | | |
|-----|--|------|
| (2) | И да съм къща, на която той
порутения покрив ще оправя... | РА 2 |
|-----|--|------|

1.3. Besonders auffallend, weil sich hier ein spezifisch femininer Ansatz verrät, ist das Rollenverständnis der Dichterin als Mutter: "meine Gedichte, meine Kinder..."

Dieses Rollenverständnis wird noch variiert, wenn sich die rückblickende Perspektive der alten und vereinsamten Frau und Mutter einstellt, die sich von ihren "Gedicht-Kindern" verlassen fühlt:

¹ Benutzte Siglen und Texte am Ende des Beitrags.

- (3a) ...мои стихове, мои деца...
 Повечето от вас ме напуснаха,
 заплияха се бог знае къде. ET 3

Einen weiteren Grad der Intensivierung erhält diese ausgeführte Metapher in der extremen emotionalen Steigerung, daß die "Vers-Kinder" sie an Leib und Seele geschwächt und verzehrt haben:

- (3b) Разпиляхте и тялото, и душата ми,
 всичките ми лица... ET 3

1.4. (1) Identisch mit dem gebräuchlichen Rollenverständnis des männlichen Dichters ist die Rolle des schreibenden Zeitgenossen in seiner gesellschaftlichen Verantwortung vor seinen Lesern, den arbeitenden Menschen: Die Dichterin fordert von sich - stellvertretend von ihren Gedichten - angesichts ihrer namenlosen Leser Aufrichtigkeit, daß sie Bedeutsames von sich zu geben habe, ja sie sieht sich sogar in der traditionell bekannten Rolle des Heilsbringers. Politisches Engagement als Rollenverpflichtung spricht sie dort aus, wo sie sich als Befreierin stilisiert:

- (4) ... мой стих, бъди искрен -
 ти какво им даваш от себе си?

 Ще им спасиш ли душата?

 Можеш ли да им дадеш свободата? ET 2

(2) Dennoch schleichen sich auch bei diesem allgemeinen und nicht geschlechtsspezifischen Rollenverständnis typisch feminine Züge ein:

Wenn man sich etwa an den geläufigen, gerade im 20. Jahrhundert verbreiteten Topos erinnert, wonach der nachsymbolistische Dichter den Zuschauer in seine *masterskaja* = Werkstatt führt, so lädt entsprechend die Frau in ihre *masterskaja*, nämlich in Küche und Waschhaus ein.

Der Schreibtisch scheint unmittelbar neben dem Küchentisch zu stehen: dem "jungen Leser" wird ein Schlüssel zum Eintritt in ihren poetischen Alltag angeboten; in ihrer spezifischen Welt aber wird der Leser sie als kochende und waschende Hausfrau erleben:

- (5) Редиш си стихове, додето
 на огъня се топли супа
 и дните ти така се трупат
 върху въжето за прането... KK 3

Weibliches Dichten bewegt sich ständig zwischen den Polen eines erträumten Ideals und der prosaischen Alltagswirklichkeit der Frau: während sie einem irrationalen Traum nachhängt, als ob man als "Lyrikerin geboren" werden könnte (*бих искала като родените лирици...*), wird für sie das poetische Handwerk allenfalls zu einem "Sonntagsvergnügen": dafür verzichtet sie auf die üblichen

Vergnügungen ihrer Altersgenossinnen – auf Spaziergänge, auf Feste, auf das Kino...

1.5. Außer dem biologischen und funktionalen Rollenwandel eines Frauenlebens verdient ein Rollenverständnis des weiblichen Dichtens als *Metamorphose* in unterschiedlichen Frauentypen, Frauencharakteren und Frauenschicksalen Beachtung.

Das weibliche poetische ICH gleicht einer Sphinx, einem poetischen Chamäleon, das seine Stimme, sein Fühlen und Dichten allen möglichen Typen seiner Geschlechtsgenossinnen verleihen oder verschenken kann. Das poetische Individuum löst sich auf in eine Vielzahl von Frauen, in "gute und böse" (*добри и ложи*), "egoistische und mächtige" (*себични и властни*).

Die Dichterin erscheint fast als poetisches Mannequin, welches mit allen möglichen Kleidern behängt werden kann, das aber seinerseits mit ihren repräsentativen Empfindungen und Affekten sich selber an ihre Leserinnen verleiht. Die Dichterin verfügt als einzige über Antlitz und Gesicht und eben dieses ihr eigenes Antlitz verleiht oder verschenkt sie jenen, die ohne Dichtung gesichtslos wären. Im Verleihen von Masken, Gefühlen und Gesichtern bleibt sie zuletzt, ihres eigenen ICHs beraubt, einsam zurück.

1.6. Neben diesen expliziten Nennungen bestimmter weiblicher Dichterrollen finden sich auch implizite Rollen, die nicht nominal benannt, sondern nur als spezifische poetische Tätigkeit offenbar werden.

Eine markante, emanzipatorische und aggressive Rolle läßt sich erschließen, wo auf die Frage nach dem poetischen Schlüssel (d.h. dem poetischen Verfahren) ein Schreiben mit nicht nur spitzer, sondern gespaltener, gespreizter, kratziger Feder kommentiert wird.

Eine Häufung von Bildern läßt fast zwanghaft die Assoziation einer Kämpferin aufkommen, die wie mit einem spitzen Messer, wie mit einem Schwert "verkrustete Wunden aufreißt", "Falten im mütterlichen Gesicht vertieft" und die "warme Handfläche des Geliebten" verwundet. Nichts auf der Welt und im Weltall ist vor dieser spitzen, verwundenden und stechenden Feder sicher. Das Dichten über Welt und Menschen erscheint unter dem gewagten Bild eines archaischen "Runen-Ritzens": was immer als Thema von der Poesie aufgegriffen wird, wird vom Schwert der Dichtung mit einer bleibenden Wunde versehen.

2. Die Metaphorik

2.0. Bei den vorliegenden poetologischen Gedichten überrascht die reiche Metaphorik, in die das Dichten, die Gedichte und das dichterische Wort oft recht rätselhaft verkleidet wird. Ein Großteil der verwendeten Metaphern korrespondiert mit den femininen Rollenbildern, die bisher aufgezeigt wurden.

2.1. Die "zarten Gedichte" (*нежни стихове*) werden zu einem "liebkosenden Mutterblick", sie "kleben süß am Gaumen", sie werden zu einer (wohl weiblichen) "Haarlocke", mit der man spielt oder die man sogar abschneidet, um sie in lieber Erinnerung in einer "magischen Schachtel" aufzubewahren, - so wie man eben schöne Erinnerungen aufbewahrt.

2.2. Dem Rollenverständnis der Dichterin als Geliebte entspricht exakt die Personifizierung des Gedichtes als erwarteter Geliebter, der "treu, jung, rein", der Dichterin "die beiden Augen küßt"; eine interessante moderne Neuformulierung der traditionellen Metapher vom Musenkuß.

(6) Стихът ще дойде - верен, млад и чист.

 Той ще целуне двете ми очи
 и ще повтори.

PA 2

Ein gewandeltes Verhältnis zur Dichtung zeichnet sich in dem Maße ab, wo im Laufe des anfangs zitierten weiblichen Lebensweges von der Geliebten zur abhängigen Ehefrau die Poesie nicht mehr der erwartete Geliebte, sondern der verehrungswürdige, ja übermächtig stilisierte Herr und Gebieter ist, dem man sich unterordnet und sich soweit erniedrigt, um sogar seine morastigen Schuhe zu küssen.

(7) Стихът ще дойде....
 като стопани.

 Аз ще сталям в неговия вик,
 обувките му кални ще прегръщам.

PA 2

2.3. Schließlich korrespondiert mit der oben genannten Rolle der engagierten Dichterin der Vergleich des Schreibens mit dem Hantieren mit spitzer, gespaltener Feder. Die Poesie erscheint, wie oben bereits erwähnt, unter den Bildern von Runen, eingekerbten Malen, vertieften Runzeln und aufgerissenen Wunden.

3. Teilthemen und Einzelmotive

3.0. Ein dritter und letzter Aspekt, der bei Betrachtung der poetologischen Dichtung auffällt (neben den Rollenbildern und der Dichtungsmetaphorik) sind

ein bestimmter Kreis von festen Themen und Motiven, die entweder breit ausgeführt werden oder beiläufig immer wieder anklingen:

3.1. Das Thema der weiblichen Unfreiheit und die traditionelle Unterordnung, fern von jedem Gedanken der Emanzipation:

Das sehr traditionelle Thema von der weiblichen Unterordnung, also ihrer geschlechtsspezifischen Unfreiheit wurde besonders im Zusammenhang mit dem Rollenbild der den "Geliebten Erwartenden" erwähnt; vgl. dazu Beispiel (7).

3.2. Das Motiv der Einsamkeit

Dasselbe gilt für das Motiv der Einsamkeit und der Verlassenheit; vergleiche dazu die Rolle von der von den Gedichte-Kindern verlassenen Mutter-Dichterin (Beispiele 3a und 3b).

3.3. Das Motiv des Verzichts

(1) Auch das Motiv des Verzichts scheint wesentlich zur weiblichen Dichterexistenz zu gehören: Da der weibliche Alltag die Muße des Dichtens ausschließt, ist sie auf den Sonntag verwiesen; aber gerade dies bedeutet, daß SIE auf die normalen Sonntagsvergnügungen verzichten muß:

(8a)
 Свиркаха ми под прозореца
 връстниците и ковете: - Хайде
 на Витоша, на кино, на стъргалото,
 на имен ден, на среща, на ей тъй! БД 1

Dem Aufruf der Mutter an die frische Luft zu gehen, kontert sie mit der Pflicht zu schreiben, wobei sie sich dem Bleistift wie einem Herrn und Vorgesetzten unterordnet und ausliefert:

(8b)
 И майка ми гълчи: - Излез на въздух!
 Не, моя милост молива гризе. БД 1

Die poetische Berufung geht noch weiter und fordert neben dem Verzicht auf die kleinen Annehmlichkeiten des Lebens auch den Verzicht auf Werte, die im Leben einer jungen Frau wichtig sind:

(8c)
 И зад гърба ми моите приятелки
 с любимия ми, ах, любов въртят,
 и моя танц танцуват те.... БД 1

(2) Das weibliche ICH sieht sich somit in ein Spannungsverhältnis gesetzt zwischen dem Alltag, der das Dichten überhaupt nicht erlaubt und dem dichterischen Sonntag, am dem allein, allerdings unter Verzicht, Dichten möglich wird. Es verwundert daher nicht, wenn die "Poesie als Luxusleben" erscheint, ein Luxusleben aber, das für eine Frau nahezu unerträglich wird. Das Bewußtsein des Spannungsverhältnisses zwischen romantischer Überhöhung des

Dichtertums und banaler Alltagserfahrung schlägt sich in zahlreichen Bildern und Motiven nieder:

(9) Не е за женските ти плещи
луксозият живот – Поезията.

.....

И ей така, на прага чакаш
без номер смачкан, без опашка,
кафе си пиеш в бяла чаша –
на дъното е черен мракът.

КК 3

- sie ist die ewig auf der Schwelle Wartende
- sie empfindet sich ständig im Vorhof der Poesie, so wie in der Warteschlange vor dem Geschäft beim täglichen Einkauf;
- und wenn sie aus weißer Tasse ihren Kaffee trinkt, so bemerkt sie doch vor allem den schwarzen Kaffeersatz auf dem Boden.

(3) Aber selbst das poetische Sonntagsvergnügen wird spannungsreich und ambivalent erlebt: Dichten am Sonntag wird als Sünde empfunden und durch Reue gesühnt; der gewagte Ausflug bedeutet gleichzeitig einen Schutz vor gefährlichen Stürmen; die Kehrseite der poetischen Zwangsarbeit ist gleichzeitig innere Freiheit; die Trennung vom Geliebten wird zur Liebesbegegnung mit der Poesie; der vertraute Umgang mit Dichtung ist ihr Einsatz und Surrogat für entgangenes Eheglück.

(10a)

мой грях на празник свят и мой молебен,
мой излет, мой заслон от злите бури,
каторга моя, моя свобода...

БД 1

(10b)

но не е работа, а черен труд...

РП 2

(4) Will die Dichterin aber der Spannung zwischen poetischem Sonntag und dem unpoetischen Alltag entgehen, so bleibt ihr nur der Versuch die Poesie in den Alltag hineinzunehmen und damit den Gegensatz aufzuheben (vgl. dazu Beispiel 5). Sie dichtet während sie Suppe kocht; wertvolle kreative Zeit geht beim Wäscheaufhängen verloren; feminines Dichtertum zwischen Kochherd und Waschküche.

3.4. Das Motiv des Leidens

Zum auffälligsten femininen Thema wird jedoch ohne Zweifel das Motiv des Leidens unter der Dichtung, am Schaffensprozeß:

(1) Die schwere Vereinbarkeit von fraulichem Alltag und dichterischer Hervorbringung verbindet sich mit Selbstzweifel über Wert, Leistung, Bedeutung und Anerkennung des eigenen Schaffens: Nicht ohne Selbstironie stellt die Dichterin dem irrationalen Wunsch, man könnte als "Dichterin geboren" sein,

die tatsächliche poetische Wirklichkeit entgegen: der langwierige Schaffensprozeß, das gefürchtete dichterische Unvermögen quält sie:

(11a) Бих като родените лирици... РП 1

(11b) ... - Като на просия
са тръгнали (= думи U.B.) из мен - такава врява
че идва ми понякога да ги убия. РП 1

(2) In einem der untersuchten Texte werden die Selbstzweifel zum Hauptthema des gesamten Gedichts: es ist ein merkwürdig pessimistischer, verzagter Gegensatz zum oben beschriebenen aggressiv-emanzipierten Schreiben mit "spitzer, kratziger Feder". Bei dieser Durchführung des Themas folgen in bedrängender Häufung Bilder des Fallens, des Verfalls, der Unbrauchbarkeit, der Nutzlosigkeit, der Sinnlosigkeit des (weiblichen) Dichtertums:

(12a)
падание (или падение)
на състезател по пистата,
сухо дърво, нацелено
за радост велика на брадвата,
неосланено трева за овцете,
непосладена радост... КК 2

(12b)
(Не искам да ви тревожа
но понякога пали и къщи...)

КК 2

Und doch gibt es einen kleinen Hoffnungsschimmer: in der Ambivalenz eines der gewählten Bilder wird die fast völlige Verzweiflung der unter der Last der Dichtung Leidenden gemildert (Beispiel 12b). Es ist tröstend und verheißungsvoll für Dichterinnen, wenn hier das Motiv des Leidens unter der Last der Dichtung kombiniert wird mit einem rebellischen, emanzipatorischen Gedanken: Brennende Manuskripte können zerstörerische Feuersbrünste entfachen.

(3) Seit der europäischen Romantik und dem damit verbundenen Geniekult gehört das Selbstverständnis des Dichters als Auserwählter, Prophet und Gottgesandter zum festen Themen- und Motivbestand der europäischen Dichtung. In diesen Rollen und Funktionen, weit über dem Alltag der Masse und dem nicht auserwählten (Leser-)Volk, gebührt dem Dichter Ruhm, Ehre, Verehrung, Liebe und Ewigkeit.

Weibliche Poetik nimmt diesen Gedanken und diese Vorstellungen einmal mehr auf, stellt aber gleichzeitig diese traditionell romantischen Motive in Frage, indem sie darin verborgene Ambivalenz und Zwiespältigkeit bewußt macht: In einer Ode auf *weibliches Dichtertum* kann daher nur die Janusköpfigkeit und die Doppelbödigkeit solcher Vorstellungen zum Ausdruck kommen.

In einem Hymnus auf die Dichterinnen wird mit klassischem Pathos ihnen "Ruhm, Ehre, Liebe und Ewigkeit" versprochen und gelobt. Doch unversehens wird der Hymnus zur Ekloge, zum Trauergesang, denn er gilt einer "Märtyrerin", einer "Gefangenen", einer nur stundenweise "Heiligen".

(13a) На поетесите - слава!
Сладост - под трънен венец.
Слаби - пленена държава.
Святост - от пет до шест. КК 1

Relativiert wird auch die entgegengebrachte Ehre, denn wer außer dem Dichter ist sich seiner mißlungenen Gedichte bewußt:

(13b) Пишат те не нарочно
гралави стихове... КК 1

Während man den Dichterinnen hymnische Lobesbezeugungen entgegenbringt, sind sie allein sich der existentiellen Frage nach Sein und Nicht-Sein bewußt. Und es klingt wie tragische Ironie, wenn das Versprechen der Ewigkeit, d.h. einer ewigen Resonanz der Dichtung, im eigenen Ohr der Dichterin wie "Staub" klingt.

4. Die hier behandelten Gedichte lassen es wohl zu, die "Schrift" der Autorinnen hinsichtlich der Rollenbilder, Metapher und Themen als spezifisch weiblich zu bezeichnen.

Im Bereich der Dichterinnen-Rollen kristallisiert sich überwiegend das Bild der verhaltenen, sich nicht zu laut präsentierenden "frau-lichen" Dichterin heraus, die verwendeten Metaphern und Themen schließen direkt an diese weiblichen Dichterrollen an. Historisch gesehen korrespondiert dies alles mit der Position der Frau in der traditionellen patriarchalischen Gesellschaft, mit der gesellschaftlich sanktionierten Fixiertheit der Frau auf die Rolle "Ehefrau (Geliebte) - Mutter".

Natürlich läßt eine Analyse, die nicht über die inhaltlichen Aspekte der Texte hinausgeht, die Frage nach einer weiblichen Schreibweise, einer femininen Poetik, offen. Sie ist lediglich Voraussetzung für eine Annäherung an "verschüttete" Formen weiblicher Kreativität und Produktivität. Diese Vorläufigkeit läßt Raum für eine Vielfalt des weiblichen (Dichter-)Seins, ohne damit gleichzeitig wieder neue Bilder festzuschreiben.

Abkürzungen und Texte

PA 1: Рада Александрова. Стихове. *Пламяк* 6, 1983.

PA 2: Рада Александрова. Стихът. *Пламяк* 8, 1984.

- БД 1: Блага Димитрова. Неделни стихове. *Пламяк* 3, 1984.
БД 2: Блага Димитрова. Руни. *Пламяк* 3, 1984.
- КК 1: Калина Ковачева. На поетесите - слава! *Пламяк* 4, 1982.
КК 2: Калина Ковачева. Какво е това стихотворение? *Пламяк* 4, 1982.
КК 3: Калина Ковачева. Не е за женските ти плещи... *Пламяк* 4, 1982.
- РП 1: Рада Панчовска. Добрата дума. *Пламяк* 5, 1984.
РП 2: Рада Панчовска. Неотстъпно. *Пламяк* 8, 1985.
- ЕТ 1: Екатерина Томова. Автопортрет. *Пламяк* 12, 1983.
ЕТ 2: Екатерина Томова. Ти идваш, мой стих... *Пламяк* 12, 1983.
ЕТ 3: Екатерина Томова. Часовете над нас... *Пламяк* 6, 1985.

GESCHICHTEN UND CHRONIKEN IN DER ALTBULGARISCHEN LITERATUR VOM 13. BIS ANFANG DES 15. JAHRHUNDERTS

"So wie die bulgarische Geschichte ohne Kenntnisse der byzantinischen nicht zu studieren ist, können viele Fragen der byzantinischen Geschichte ohne die Kenntnis der bulgarischen nicht geklärt werden."

V.N. Zlatarski (1866-1935)

Die annalistischen Werke (im Original und Übersetzung) des betreffenden Zeitraums waren Gegenstand vieler Forschungen, deren Zahl in letzter Zeit bedeutend gestiegen ist¹. Die bestehende Auffassung, daß die altbulgarische historische Literatur arm sei, wird langsam überwunden. Es wurden auch einige Versuche zur Systematisierung und Charakterisierung ihrer Gattungen unternommen². Die Leistungen in der Forschung, die Entdeckung vieler neuer Denkmäler sowie die Meinungsverschiedenheiten über deren Gattungen sind Grund genug für eine Untersuchung, welche die bisherigen Ergebnisse nicht nur zusammenfassen, sondern einige davon auch korrigieren soll³.

Es muß gleich vorausgeschickt werden, daß die in Bulgarien entstandene historische Literatur im Vergleich zu der außerordentlich reichen und mannigfaltigen byzantinischen Literatur aus diesem Zeitraum⁴ ziemlich arm erscheint. Doch bei einer solchen Gegenüberstellung darf eine tiefgreifende Feststellung von K.Krumbacher nicht außer Acht gelassen werden:

Kein Volk, die Chinesen vielleicht ausgenommen, besitzt eine so reiche historische Literatur wie die Griechen. In ununterbrochener Reihenfolge geht die Überlieferung von Herodot bis auf Laonikus Chalkondyles. Die Griechen und Byzantiner haben die Chronik des Ostens über zwei Jahrtausende mit gewissenhafter Treue fortgeführt. Bei allen Schwankungen, die sich aus der Empfänglichkeit und dem Vermögen der Zeitalter, aus dem Wechsel der Stoffe und der individuellen Fähigkeiten ergaben, hat sich die historische Literaturgattung bei den Griechen bis zur Vernichtung ihrer nationalen Selbständigkeit durch die Osmanen stets auf einer ansehnlichen Höhe behauptet.⁵

Die bulgarisch-byzantinischen Beziehungen auf dem Gebiet der Literatur

hinterlassen in der annalistischen Tradition bedeutende Spuren in Form von Übersetzungen, Überarbeitungen, Lehnübersetzungen (Calques), Nachahmungen sowie im Gesamtbild. Eine der Ursachen für die schwache Entwicklung selbständiger bulgarischer annalistischer Werke ist auf den verschwindenden byzantinischen Einfluß zurückzuführen.

Während des Hochmittelalters entwickelte sich die bulgarische annalistische Literatur in direktem Zusammenhang mit den Bedürfnissen des Zaren, der Bojaren und vor allem der Kirche. Sie weist drei grundlegende Erkennungsmerkmale auf: den Ausdruck eines bewahrten historischen Gedächtnisses, den Versuch, aus der Vergangenheit sich selbst kennenzulernen und das Interesse für die Geschichte der Welt und der Menschheit. Sie kann einerseits als ein Erbe, eine Rezeption und auch als eine teilweise Wiedergabe der aus dem Frühmittelalter überlieferten originalen und übersetzten historischen Werke und andererseits als ein Prozeß der Entstehung vieler neuer Werke, der Bereicherung durch Übersetzungen und vor allem durch das Aufkommen und die Entwicklung einiger neuer Gattungen angesehen werden. Es ist anzunehmen, daß die größere Gattungsvielfalt sowie die spezifische Entwicklung einiger Gattungen zu den relevanten Merkmalen der damaligen historischen Literatur zählen und ihre Überlegenheit über die Literatur aus dem 7.- 12. Jahrhundert beweisen.

Die vorliegenden Notizen zu den annalistischen Gattungen in der altbulgarischen Literatur im 13.-15. Jahrhundert haben die Aufgabe, die zu den Geschichten und Chroniken zählenden Werke zu charakterisieren und ihre Wechselbeziehungen mit der reichhaltigen byzantinischen Geschichtsschreibung aufzudecken. Sie nehmen eine Zwischenstellung zwischen der literaturwissenschaftlichen und der eigentlich historischen Erforschung der besagten Werke der mittelbulgarischen Literatur ein.

Es darf zuvor angemerkt werden, daß während des besagten Zeitraums in der bulgarischen Literatursprache viele Begriffe und Bezeichnungen geprägt wurden und sich eingebürgert haben, welche mit der Wiedergabe historischer Ereignisse verbunden sind; einige davon stehen für bestimmte Gattungen. Der Vorgang des Abfassens historischer Werke heißt **ЛѢТОПИСАТИ** (Annalenschreiben). Der Autor historischer Werke wird **ЛѢТОПИСЕЦЪ** (Chronist) genannt. Die Geschichte als eine besondere Art der Annalistik wird mit dem Begriff **повѣсть**, die Chronik mit den Begriffen **ЛѢТОПИСИ** (Annalen) und **СЪБРАНИ ЛѢТО** (Annalensammlung), die Chronik der Welt mit den Begriffen **СЪБРАНИ МИРА ОТЪ ВЪТІА** und **СЪБРАНИ ЛѢТО ОТЪ СЪБРАНИ МИРА**, die historische Erzählung

als *сказаніи*, die kurze Chronik als *сказаніи въ кратцѣ лѣтомъ* u.s.w. bezeichnet. Die Bezeichnungen der einzelnen historischen Werke entsprechen jedoch nicht immer ihrer eigentlichen historischen Gattung, denn es fehlte offensichtlich eine klare Vorstellung von den Gattungen und deren Spezifik.

Die Entstehung der *Kurzen Geschichte*, welche Ereignisse aus einem bestimmten, in der Gegenwart oder näheren Vergangenheit des Autors liegenden Zeitraum wiedergibt, darf als eine interessante und positive Erscheinung in der damaligen bulgarischen Geschichtsschreibung gewertet werden. Zu dieser Gattung ist auch die sog. *Bulgarische Anonyme Chronik* aus dem 15. Jahrhundert zu zählen, die zum ersten Mal von dem bekannten rumänischen Slavisten J. Bogdan⁶ veröffentlicht wurde. Bisher wurde sie von den meisten Forschern fälschlicherweise zu den Chroniken gezählt, während sie eigentlich eine *Kurze Geschichte* mit allen Besonderheiten dieser Gattung darstellt. Darin sind die wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der Bulgaren und der anderen Balkanvölker von 1296 bis 1413 wiedergegeben. Einige Forscher nehmen nicht ohne Grund an, daß sie einen Teil einer größeren Geschichte bildete, die mit der Wiedererrichtung des bulgarischen Zarenreichs im Jahr 1186 begonnen hat⁷. In der Art ihrer Zusammenstellung ist eine Kombination zweier anderer annalistischer Gattungen, der kurzen historischen Notizen und der ausführlichen historischen Erzählung, zu erkennen. All das wird von dem zentralen Thema und dem Versuch, den Zusammenhang von Ursache und Wirkung herauszustellen, geeint. Im Zentrum der bulgarischen *Kurzen Geschichte* (mir scheint diese Bezeichnung zutreffender) steht der Kampf der Balkanvölker gegen die osmanische Invasion. Es ist kaum ein Zufall, daß die Aufmerksamkeit auf jene Schlachten und Ereignisse gerichtet ist, in denen das Schicksal Bulgariens und der Balkanhalbinsel entschieden wurden: Gallipoli (1354), Sredec (1355), Černomen (1371), Kosovo (1389), Rovine und Nikopol (1395), Nikopol (1396), die darauf folgende Eroberung von Vidin, die Belagerung von Konstantinopel (1397) u.a. Der anonyme Autor vertritt die Auffassung, die Erfolge der Türken seien auf fehlende Verständigungsbereitschaft sowie auf den Egoismus der Herrscher auf der Balkanhalbinsel zurückzuführen. Diese bulgarische *Kurze Geschichte* wird mit Recht als "die hervorragende Leistung der Südslaven" in ihrer Literatur des 15. Jahrhunderts⁸ gepriesen. Obwohl sie einige Elemente (z.B. die Erzählung von der Belagerung Konstantinopels) enthält, welche zweifelsohne von einer byzantinischen Präsenz zeugen, darf diese Geschichte keinesfalls für die Übersetzung eines griechischen Originals gehalten werden⁹. Die *Kurze Geschichte des*

Athosklosters Zograph von seiner Gründung bis 1371, die wahrscheinlich Ende des 14. Jahrhunderts verfaßt worden ist, galt lange Zeit zu Unrecht als *Kompilierte Urkunde von Zograph*¹⁰. Ihre Aufnahme in die Gattung der historiographischen Werke sowohl in der Vergangenheit wie auch in letzter Zeit ist völlig berechtigt¹¹. Bei ihrer Erstellung sind auch Dokumente - Urkunden bulgarischer, serbischer und byzantinischer Herrscher - als Informationsquellen benutzt worden. Das Vorhandensein einer jüngeren Übersetzung dieser *Geschichte* ins Griechische¹² ist ein Beispiel für jenen seltenen Fall, wo ein altbulgarisches Werk historiographischen Charakters in die postbyzantinische Literatur eindrang. Zweifellos ist das ein Ergebnis der engen literarischen Kontakte, die für die Mönchsgemeinden auf dem Athos typisch waren.

Die ausführlichen oder auch kleinen *Weltchroniken*, in denen die Darstellung mit der Schöpfung der Welt beginnt und bis zu der Zeit, in der der Autor lebt, reicht, sind in der byzantinischen und in der westeuropäischen historiographischen Literatur am häufigsten anzutreffen¹³. Eine Blüte dieser Gattung im 13.-15. Jahrhundert ist in ganz Europa festzustellen und ist bedingt von allgemeinem Interesse für die Weltgeschichte wie auch für den Stellenwert einzelner Zaren- und Königreiche, welches vorwiegend an den Königshöfen und in den damit verbundenen Klöstern stark ausgeprägt war. Dieses Interesse lag auch dem Zarenhof von Tärnovo nicht fern, und zwar nicht nur, weil es einer Mode der Zeit entsprach, sondern weil sich dieser Hof als der Erbe der ruhmreichen Vergangenheit des bulgarischen Zarentums verstand¹⁴. So wie zur Zeit des Frühmittelalters stellen auch jetzt die *Weltchroniken* Übersetzungen oder Kompilationen byzantinischer Chroniken dar. Wurden vom 9. - 12. Jahrhundert die bedeutendsten *Mönchschroniken* des Johannes Malalas, Georgios Synkellos, der Patriarchen Nikephoros und Georgios Monachos¹⁵ übersetzt, so richtete man während des 13.-15. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit nicht nur auf Weltchroniken dieses Typs, sondern auch auf solche, die von weltlichen Personen abgefaßt und für die Ausbildung von Angehörigen und Vertrauten der kaiserlichen Familie bestimmt waren.

Die übersetzten *Weltchroniken* von Symeon Metaphrastes und Logothetes (10. Jhdt.), des Johannes Zonaras (Ende 11. - 1. Hälfte d. 12. Jhs.) und Konstantinos Manasses (1. Hälfte d. 12. Jhs.) geben die Ereignisse nach Reichen (Biblisches, Persisches, Mazedonisches und Römisch-Byzantinisches Reich) und Königen wieder. Mit anderen Worten, es ist darin die Geschichte der Reiche, die in Konstantinopel als "Weltreiche" galten, dargestellt. Diese Übersetzungen haben eine Lücke in der historiographischen Literatur des

bulgarischen Mittelalters geschlossen, da diese es nicht geschafft hatte, eine eigenständige ausführliche Darstellung in dieser wichtigen Gattung zu leisten.

Zuerst (wahrscheinlich gegen Ende des 12., Anfang des 13.Jhs.) wurde die Chronik des Johannes Zonaras¹⁶ übersetzt, die von der Erschaffung der Welt bis ins Jahr 1118 berichtet. Sie zog mit ihrer einfachen und geordneten Darstellung sowie den verhältnismäßig reichen Angaben zur bulgarischen Geschichte die Aufmerksamkeit der bulgarischen Autoren auf sich. Unter den übersetzten byzantinischen Weltchroniken aus dieser Zeit scheint sie die am meisten abgeschriebene und von den gebildeten Kreisen der Geistlichkeit und des Hofadels gelesene Weltchronik zu sein. Später, im 14. Jahrhundert, entstand in Bulgarien durch mechanische Kürzung des Textes (besonders der biblischen Geschichte) eine gekürzte Fassung der *Weltgeschichte des Zonaras*, die in der byzantinischen annalistischen Literatur nicht vermerkt wurde; sie ist unter dem Titel *Paralipomenon* des Zonaras bekannt¹⁷. Der Verfasser dieser Version stellte zum ersten Mal in einem kurzen Vorwort den Autor und sein Werk vor¹⁸ - ein seltener Fall in der altbulgarischen Übersetzungsliteratur. Die *Weltchronik des Johannes Zonaras* und ihr *Paralipomenon* haben mit ihrem Informationsgehalt und ihrer Darstellungsweise eine erstrangige Bedeutung für die bulgarische wie auch für die ganze orthodoxe slavische (die serbische, russische und walachisch-moldauische) Literatur.

Zu Beginn der vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts wurde wahrscheinlich von einem Hofpriester in Tärnovo, dem Popen Filip, für den Zaren Ivan Aleksandär (1331-1371) und dessen Familie die Weltchronik in Versen des byzantinischen Dichters und Historikers Konstantinos Manasses, *Σύνοψις ἱστορικῆ*, mit dem ausführlichen Titel *Chronik des klügsten Manasses, des Annalisten, die beginnt mit der Schöpfung der Welt und dauert bis zur Herrschaft des Herrn Nikephoros Bontaniates*¹⁹ in Prosa ins Bulgarische übertragen. Die Erzählungen darin reichen bis 1081. Ihre mittelbulgarische Übersetzung ist aus drei Abschriften bekannt. Die älteste davon ist die Moskauer Abschrift, die im Sammelband des Popen Filip aus dem Jahr 1345²⁰ enthalten ist. Das ist eines der wenigen Beispiele in der mittelalterlichen historischen Literatur, wo die Übersetzung das schnell in Vergessenheit geratene Original überlebt hat. Besonders lange ist die mittelbulgarische Übersetzung der Manasses-Chronik in der russischen und serbischen Literatur präsent. Sie wurde von den russischen Geschichtsschreibern des 16. und 17. Jahrhunderts ausführlich benutzt und hat die Gestaltung ihres Stils der historischen Erzählung beeinflusst²¹. Sie hat bei der Entstehung und

Entwicklung der moldauisch-walachischen Historiographie im 15. und 16. Jahrhundert eine ebenso große Rolle gespielt²². Der Hauptgrund für die lange Präsenz der mittelbulgarischen Übersetzung der Manasses-Chronik in den Ländern der slavischen Orthodoxie liegt darin, daß ihr Inhalt und die Ergänzungen dazu den Herrschern und ihren Familien sowie den Höflingen sehr entsprachen; sie war gut lesbar und leicht verständlich.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde auch eine andere bekannte byzantinische Weltchronik, die *Weltchronik seit der Erschaffung der Welt* des Symeon Metaphrastes und Logothetes, die bis 948 geht, übersetzt. Ihr sind auch *Annalen, gesammelt von verschiedenen Chronisten*, hinzugefügt, deren Darstellung mit der Alleinherrschaft des byzantinischen Kaisers Konstantinos VII. Porphyrogennetos (944–959) beginnt und mit der Krönung von Romanos IV. Diogenes im Jahre 1067 endet²³; sie stellen eigentlich eine Kurzfassung des entsprechenden Teils der Chronik des Johannes Zonaras dar, die sich vom *Paralipomenon* wesentlich unterscheidet. Obwohl die mittelbulgarische Übersetzung der Chronik von Symeon Metaphrastes und Logothetes in einer 1673 in der Moldau angefertigten Abschrift erhalten ist, weist sie orthographische, phonetische, morphologische und lexikalische Besonderheiten auf, die den Forderungen der Rechtschreibreform des Patriarchen Euthymius von Tärnovo (1375–1394) entsprechen²⁴. Auch in diesem Fall hat die Übersetzung im Hinblick auf das Original eine besondere Bedeutung. Diese mittelbulgarische Übersetzung enthält den vollen ursprünglichen Text der Chronik von Symeon Metaphrastes und Logothetes, deren griechisches Original uns nicht überliefert ist. Deshalb ist sie sowohl für die Geschichtsschreibung des bulgarischen wie auch (und vielleicht sogar noch mehr!) des byzantinischen Mittelalters von erstrangiger Bedeutung.

Die Übersetzungen der erörterten byzantinischen Chroniken wurden von bulgarischen Literaten nicht mechanisch, sondern mit einer korrigierenden Stellungnahme im Hinblick auf den Urtext ausgeführt. Als Ergebnis dieses aktiven Eingreifens finden sich Auslassungen, Ersatz von bestimmten ethnischen und toponymischen Bezeichnungen durch deren bulgarische Entsprechungen, hinzugefügte erklärende Texte mit reicherer Information zur bulgarischen Geschichte, wie auch gekürzte Überarbeitungen und ausgesonderte Einzeltexte als selbständige Erzählungen zur bulgarischen Geschichte. Die Eingriffe bei der Übersetzung des griechischen Textes der *Chronik des Johannes Zonaras* sind kaum zu spüren (so wurde die Bezeichnung βάρβαροι für die Bulgaren durch блъгае ersetzt, der Begriff βουλγαρία **БЪЛГАРИЯ**

ΒΙΜΑΑ u.s.w.), dafür aber wurden von der mittelbulgarischen Übersetzung eine Kurzfassung (das *Paralipomenon des Zonaras*) angefertigt und aus ihr eine historische Erzählung exzerpiert; zudem ist die Darstellung wesentlich gekürzt (statt bis 1118 reicht sie nur bis 1028). In der *Chronik des Manasses* wurden Änderungen im Vorwort vorgenommen, einige Verse weggelassen, viele Ergänzungen zur Weltgeschichte, der byzantinischen und vor allem der bulgarischen Geschichte sowie Erläuterungen vieler griechischer und lateinischer Wörter und Texte eingefügt²⁶; die für die Bibliothek des Zaren bestimmte Abschrift, als *Vatikanische Abschrift* bekannt, ist mit 69 Miniaturen ausgeschmückt; ihr wurde eine Übersetzung der Geschichte des Trojanischen Kriegs²⁶ hinzugefügt. Mit anderen Worten, das griechische Original hat sowohl innere wie auch äußere Änderungen erfahren. Ähnlich zielgerichtet sind auch die Änderungen bei der Übersetzung der *Chronik von Symeon Metaphrastes und Logothetes*, wo jegliche Ergänzungen zur bulgarischen Geschichte, wie sie in die *Manasses-Chronik* eingebracht wurden, fehlen. Überall im Text wurden die Bezeichnungen *σκλάβοι* (Slaven) und *ἡ τῶν Σκλάβων χώρα* (das slavische Land) durch *Βλῆγαρε* (Bulgaren) bzw. *Βαλγαρικὰ βίματα* (das bulgarische Land) ersetzt, d.h. die ethnischen Begriffe "Slaven" und "Bulgaren" werden identifiziert, worin sich eine Auffassung von der slavischen Herkunft und der slavischen ethnischen Zugehörigkeit der bulgarischen Bevölkerung manifestiert; in allen Texten, in welchen der byzantinische Autor sich über die Bulgaren und ihre Herrscher geringschätzig äußert, ist eine Abschwächung oder gar Auslassung entsprechender Ausdrücke zu beobachten, d.h. der Text wird von seiner antibulgarischen Tendenz gesäubert; es fällt besonders auf, daß alle mit der bulgarischen Geschichte verbundenen Toponyme mit ihren bulgarischen Entsprechungen wiedergegeben sind: Ἀγκίαλος, Ἀχελῶον – Тутхонь, Ἀδριανούπολις – Ωδρινъ, Ἄχριδος πόλις – οхридски градъ, Βάρναι – Варна, Βέρροια – Беръ, Βέρροια – Бороуи, Βιδίνη – Бѣдинъ, Δρίστρα – Дръстеръ, Δυράχιον – Драчь, Θεσσαλονίκη – Солунъ, Сулунъ, Κωνσταντεία – Κοστανδία, Κωνσταντινούπολις – Κοστανдинъ градъ, Цариграδъ, Λοβίτζος – Ловъчъ, Μεσημβρία – Месѣбръ, Μεγάλη Περθσλάβα – Великий Праславъ, Μικρα Περθσλάβα – Малы Праславъ, Πέρνικος – Перникъ, Πλίσκοβα – Плиска, Σαρδική – Срѣдецъ, Сардика, Σέρβιον – Сервіе, Σέρραι – Сѣръ, Σίρμιον – Сирмѣи градъ, Σκοπία – Скопѣ, Φιλιπούπολις – Плъвдивъ.

Die Bulgarisierung kommt bei der Übersetzung von byzantinischen Standesbezeichnungen, gottesdienstlichen Begriffen, Festtagen, Architekturdenkmälern, meteorologischen Fachausdrücken, Tiernamen und vielen anderen

Bezeichnungen sowie in der Struktur der Calques-Komposita zum Ausdruck: z.B. δούξ - доука, μίλιον - пѣприще, милїи, μόδιον - къбълъ, ἰπποδρομιον - подромїе, πρωτοβεστιάριος - протовистїарь, χαρτοφύλακος - хартофилакъ usw; водоважда - Calque von ὑδράγωγος, силикъ - Calque von δύναστης, словоположникъ - Calque von λογοθέτης - сѣродникъ Calque von συγγενής, хоудородень - Calque von δυσγενής und viele andere mehr²⁷.

Die Beobachtungen an den mittelbulgarischen Übersetzungen der byzantinischen Weltchroniken ergeben, daß sie weder der Zusammenstellung noch der Form oder dem Inhalt nach ihren Originalen adäquat sind. Der Anfertigung dieser Übersetzungen lag das Bemühen zugrunde, den griechischen annalistischen Text an den Geschmack, die Auffassungen und das Begriffssystem der bulgarischen gebildeten Schicht (Adel und Geistlichkeit) anzupassen. Mit anderen Worten, diese übersetzten Chroniken wurden auf verschiedene Art und Weise bulgarisiert. So hat die bulgarische historische Literatur eine Gattung bereichert, die keinen bekannten oder anonymen Autor aufzuweisen hat, die der Weltchronik.

Zu den Produkten der bulgarisch-byzantinischen Kontakte auf dem Gebiet der Annalistik gehören die *Kleinen Chroniken*, welche sowohl in der byzantinischen, wie auch in der südslavischen und in der walachisch-moldauischen Literatur weit verbreitet waren²⁸.

Hinsichtlich ihrer Klassifizierung sind die bulgarischen *Kleinen Chroniken* bisher nicht erforscht worden. Nach dem Inhalt der annalistischen Notizen, aus denen sie bestehen, lassen sie sich in folgende Arten gliedern: weltliche, kirchliche, Herrscher- und lokale Chroniken. Ein Beispiel für eine kleine Weltchronik stellen die 36 Ergänzungen zur mittelbulgarischen Übersetzung der Chronik des Manasses dar²⁹, die höchstwahrscheinlich vom Popen Filip im Jahr 1345 verfaßt wurden und in den mittelbulgarischen Abschriften mit Zinnober geschrieben sind: 23 davon beziehen sich direkt auf die bulgarische Geschichte, 9 auf die Weltgeschichte, 3 auf die byzantinische und 1 auf die russische Geschichte³⁰. Sie beginnen mit einer kurzen Notiz über die Errichtung des Königreichs zu Babylon nach der Sintflut und enden mit dem Gedanken an die Wiederherstellung des bulgarischen Zarenreichs Asens I. (1186-1195). Die Einstellung des Verfassers dieser kleinen Weltchronik zum Zaren Ivan Aleksandăr, der zur selben Zeit herrschte, wird aus einer Ergänzung unmittelbar nach dem Bericht über die Eroberung Roms durch die Barbaren und über den Niedergang des Römischen Reiches deutlich:

Das geschah also im alten Rom, und unser neues Konstantinopel [Tárnovo] wird größer und wächst, erstarkt und verjüngt sich.

Es soll auch bis ans Ende wachsen, o Zar, der du über alle herrschst, da es einen so hellen und lichtbringenden Zaren hat, den großen Herrscher und makellosen Sieger vom Stamm des allerfeinsten Zaren der Bulgaren, Joan Asen. Ich werde Aleksandar nennen, den frommen, gnädigen, die Mönche liebenden, die Armen stillenden und großen Zaren der Bulgaren; mögen unzählige Sonnen seine Macht zählen. Doch es soll das Wort wieder auf den Weg geschickt werden, damit die restliche Wortschreibung vollendet werden kann.³¹

Die Ergänzungen zur mittelbulgarischen Übersetzung der Manasses-Chronik sind in den Text eingeschoben und zu seinem integralen Bestandteil geworden. Sie stellen einen ersten Versuch dar, die Geschichte der Bulgaren und des bulgarischen Zarenreichs in die Geschichte der Weltkönigreiche einzubinden und den Stellenwert der bulgarischen Geschichte in der Geschichte der Welt und des byzantinischen Reichs zu bestimmen. Das war eine neue Erscheinung in der offiziellen bulgarischen Geschichtsschreibung am Zarenhof, die es sich zum Ziel gestellt hatte, den Anteil der bulgarischen Geschichte an der Weltgeschichte ans Licht zu bringen. Die der Chronik des Manasses angefügte bulgarische *Kleine Weltchronik* ist eine Kompilation von Angaben aus verschiedenen Quellen. Die ersten Notizen sind einer kleinen byzantinischen Weltchronik entnommen; für den größeren Teil der Notizen zur bulgarischen Geschichte wurde die mittelbulgarische Übersetzung der *Chronik des Joannes Zonaras* benutzt; einige annalistische Notizen (das Übersetzen der Bulgaren über die Donau bei Vidin, ihre Ansiedlung zu Beginn des 6. Jahrhunderts in der Niederung von Ochrid, die Ereignisse während der Regierungszeit von Tervel und Omurtag und die Wiederherstellung des bulgarischen Zarenreichs unter Asen I. nach der langwierigen byzantinischen Fremdherrschaft) wurden einer nicht erhaltenen altbulgarischen Chronik entlehnt.

Die im 9. und 10. Jahrhundert in der altbulgarischen Literatur entstandene Tradition der Übersetzung byzantinischer *Kleiner Weltchroniken* wird fortgesetzt. Ein typisches Beispiel dafür ist die *Kleine Chronik, die mit Adam beginnt und bis heute läuft*, d.h. bis 1425³². Sie findet sich im selben Sammelband wie die bereits erwähnte *Bulgarische Anonyme Geschichte*³³. Dem Originalband sind ausführliche Notizen hinzugefügt: über die sieben ökumenischen Synoden, was aus einem *Kärmčaja kniga (Nomokanon)* oder einem Sammelband entnommen ist, über die Annahme des Christentums durch die Bulgaren und die Schaffung des slawischen Schrifttums durch den hl. Kyrill im Jahr 6360 (= 852) von der Erschaffung der Welt, über die Annahme des Christentums durch die Russen beim byzantinischen Kaiser Basileios I. dem Mazedonier (867–886), über die Gründung der Großen Lavra zum hl. Athanasios

auf dem Athos unter dem Kaiser Nikephoros II. Phokas (963–969) und über die Eroberung von Konstantinopel durch die Lateiner im Jahr 1204.

Die kleinen kirchlichen Chroniken stellen eigentlich verschiedene Versionen der Geschichte der sieben ökumenischen Synoden dar, die in diversen, für die Bibliothek des Zaren Ivan Aleksandär bestimmten Sammelbänden aus dem 14. Jahrhundert zu finden ist: in dem vor 1331 vom Mönch Pachomij in Loveč verfaßten Sammelband, im Konvolut des Popen Filip aus dem Jahr 1345 und in den Sammlungen des Lavrentij oder des Zaren Ivan Aleksandär aus dem Jahr 1348³⁴. Angaben zu den ökumenischen Synoden sind auch im *Kärmčaja kniga (Nomokanon)* zu finden. Das Interesse für diese Synoden und ihre Beschlüsse kommt nicht von ungefähr: es ist das Ergebnis einer intensiven religiösen Auseinandersetzung in der bulgarischen Gesellschaft jener Zeit.

Die *Kleinen Chroniken*, welche über die Taten einzelner Herrscher berichten, sind in der byzantinischen und in der serbischen historischen Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts sehr verbreitet. Die von S. Zachariev 1866 veröffentlichte Chronik aus dem 15. Jahrhundert³⁵ und die reichen Angaben über die bulgarische Geschichte aus dem 14. Jahrhundert, die in den walachisch-moldauischen und in den serbischen *Kleinen Chroniken* enthalten sind³⁶, lassen annehmen, daß die *Kleinen Herrscherchroniken* auch in der bulgarischen Literatur des 13.–15. Jahrhunderts als eigene Gattung vertreten sind. Sie unterscheiden sich von den byzantinischen Chroniken wenn schon nicht der Form, so doch ihrem Inhalt nach.

Die politische Zersplitterung der Balkanstaaten im betreffenden Zeitraum wirkte sich auch auf die Verbreitung und die Funktion der lokalen *Kleinen Chroniken*, in denen Ereignisse in bestimmten Regionen, Städten und Klöstern überliefert werden, aus. Ein interessantes Beispiel dafür liefert die *Chronik des Klosters zum hl. Joakim* im Osogovo-Gebirge aus dem 15. Jahrhundert³⁷. Wenn sie auch ohne Zweifel zu den byzantinischen lokalen *Kleinen Chroniken* gehört, darf die Chronik von Messemvria (Nessebär) aus dem 15. Jahrhundert³⁸ als ein Bindeglied zwischen der bulgarischen und der byzantinischen Geschichtsschreibung betrachtet werden.

Vorliegende Übersicht über die übersetzten und originalen Geschichten und Chroniken in der bulgarischen Literatur des 13.–15. Jahrhunderts zeigt eine der Formen einer vielgestaltigen und jahrhundertelangen bulgarisch-byzantinischen Symbiose auf. Die originalen Geschichten und Chroniken folgten der festgelegten byzantinischen Darstellungsweise; die übersetzten Weltchroniken hatten ein ganz anderes historisches Leben: sie wurden je nach

Vorlieben und Anschauungen der gebildeten bulgarischen Leserschaft adaptiert, verändert und ergänzt. Mit anderen Worten, sie weisen eine bulgarische Redaktion auf. In den meisten Fällen wurde gerade diese Redaktion von der serbischen, der russischen und der walachisch-moldauischen Literatur akzeptiert. Für die Erforschung einiger Werke der byzantinischen Geschichtsschreibung haben das *Paralipomenon* des Zonaras und die mittelbulgarische Übersetzung der *Weltchronik von Symeon Metaphrastes und Logothetes* eine erstrangige, wenn auch unterschätzte Bedeutung.

Aus dem Bulgarischen übersetzt von Christa Belčeva

Anmerkungen

1. Eine Sammlung der wichtigsten Werke der bulgarischen mittelalterlichen Geschichtsschreibung findet sich in: *Stara bälgarska literatura, Bd.III. Istoričeski sácinenija, sástavitelstvo i redakcija* I. Božilov. Sofia 1983. Die besten Forschungen dazu: M. Weingart. *Byzantské kroniky v literatuře církevnėslovanské (Přehled a razbor filologický); I-II*. Bratislava 1920–1923; M. Kajmakamova. *Bälgarskata srednovekovna istoriopis*. Sofia 1989.
2. V. Gjuzeev. *Učilišta, skriptorii, biblioteki i znanija v Bälgarija prez XIII–XIV vek*. Sofia 1985, S.213ff.; D. Petkanova. *Starobälgarska literatura, Bd.I (IX–XII vek)*. Sofia 1986, S.55ff.
3. Z.B. die Klassifikation von I.Božilov in: *Stara bälgarska literatura, Bd.III*, S.26ff.: I. Steininschriften; II. Literarische annalistische Werke: 1. Chroniken; 2. Historische Erzählungen; 3. Schreibnotizen; 4. Übersetzte Chroniken.
4. K. Krumbacher. *Geschichte der Byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527–1453)*. München 1897, S.218–408; H. Hunger. *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. Bd.I*. München 1978, S. 243–504.
5. K. Krumbacher, op.cit., S. 219.
6. J. Bogdan. "Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschichtsschreibung." In: *Archiv für slavische Philologie* XIII, 1891, S. 526–535. Eine neue Publikation des Textes mit ausführlichem historischen Kommentar findet sich bei I. Tjutjundžiev. *Bälgarskata anonimna chronika ot XV vek i političeskite sábitija v Bälgarija v perioda 1354–1413 g.* (Doktordissertation) Veliko Tärnovo 1989.

7. G.Mihăilă. "Istoriografia română veche (sec.al XV-lea - începutul sec.al XVII-lea) in raport cu istoriografia bizantină și slavă." In: *Romanoslavica* XV, 1967, S. 193.
8. J. Bogdan, op.cit., S.491.
9. D. Nastase. "Une chronique byzantine perdue et sa version slavou roumaine (La chronique de Tismana, 1411-1413)." In: *Cyrrillo-methodianum* IV, 1977, S. 100-171 versucht die *Bulgarische Anonyme Chronik* aus dem XV. Jahrhundert mit dem Namen des byzantinischen Schriftstellers Johannes Chortasmenos in Verbindung zu bringen.
10. J. Ivanov. *Bălgarski starini iz Makedonija*. Sofia 1931, S. 540-546.
11. V. Aprilov. *Bolgarskie gramoty*. Odessa 1845, S. Iff; K. Tchérémissinoff. "Les archives médiévales du monastère de Zographou au Mont-Athos." In: *Byzantinische Zeitschrift* LXXVI, 1, 1983, S. 15-16.
12. H. Gelzer. "Sechs Urkunden des Georgsklosters Zographou." In: *Byzantinische Zeitschrift* XII, 1903, S. 523-529.
13. K. Krumbacher, op.cit., S. 370-399; H. Grundmann. *Geschichtsschreibung im Mittelalter*. Göttingen 1987, S. 18-24.
14. C. Kolarov, J. Andreev. "Certaines questions ayant trait aux manifestations de continuité d'idées en Bulgarie médiévale au cours des XIIe-XIVe siècles." In: *Études historiques* X, 1979, S. 77-97.
15. J. Trifonov. "Vizantijskite chroniki v cărkovno-slavjanskata knižnina." In: *Izvestija na Istoričeskoto družestvo* VI, 1924, S. 163-181; V. Gjuzelev. *Forschungen zur Geschichte Bulgariens im Mittelalter*. Wien 1986, S. 268ff. Zu dieser Gattung in der byzantinischen Geschichtsschreibung vgl. H.-G.Beck. "Zur byzantinischen 'Mönchschronik'". In: *Speculum historiale*. Freiburg-München 1965, S. 188-197.
16. A. Jacobs. *ZONAPAS-ZONARA. Byzantinische Geschichte bei Johannes Zonaras in der slavischen Übersetzung*. München 1970.
17. O.M. Bodjanskij. *Paralipomen Zonarin*. Moskva 1847.
18. Ibidem, S. 6-10.
19. M.A. Salmina u.a. *Srednebolgarskij perevod chroniki Konstantina Manassii v slavjanskich literaturach*. Sofia 1988, S. 106-224.
20. Ibidem, S. 28, Nr.1, 72-77.
21. Ibidem, S. 50-71.
22. J. Bogdan. *Scrieri alese*. București 1968, S. 320-346, 438-450; G. Mihăilă, op.cit., S. 157-202; idem, "O nekotorych proizvedenijach vizantijskoj literatury v slavjano-rumynskich sbornikach." In: *Cyrrillomethodianum* V, 1981, S. 90-112.

23. *Simeonea Metafrasta i Logotheta Spissanie mira ot bitija i Ljatovnik sobran ot različnih ljatopisec* (Slavjanskij perevod chroniki Simeona Logofeta s dopolnenijami), izd. V.I. Sreznevskij. St.- Petersburg 1905. Ausführliche Interpretation bei V.N. Zlatarski. "Izvestijata za bälgarite v chronikata na Simeona Metafrasta i Logoteta." *Sbornik za narodni umotvorenija, nauka i knižnina* XXIV, 1908, S. 1-161; G. Ostrogorskij. "Slavjanskij perevod chroniki Simeona Logofeta." In: *Seminarium Kondakovianum* V, 1932, S. 17-37.
24. R. Zlatanova. "Chronikata na Simeon Logotet i otnošenieto kām reformata na tärnovskite knižovnici." In: *Tärnovska knižovna škola* IV, Sofia 1985, S. 204-222.
25. I. Bujukliev. "Manasievata chronika i problemite na bälgarskija knižoven jezik prez srednoviekovieto." In: *Starobälgarskata literatura* VI, 1980, S. 46-49.
26. *Letopista na Konstantin Manassi. Fototipno izdanie na Vatikanskija prepis na srednobälgarskija prevod, uvod i beležki* I. Dujčev. Sofia 1963.
27. A. Guillou, K. Tchérémissinoff. "Kronika Simeona Logotheta. Bilješke o vizantijsko-staroslavenskom riječniku" In: *Revue des études slaves* LI, 1-2, 1978, S. 221-227; K. Tchérémissinoff. "Les mots composés dans les traductions médiévales du grec. Structure formelle et structure syntaxique." Ibidem LV, 1, 1983, S. 35-42; R. Zlatanova, op.cit., S. 215-221.
28. L. Stojanović. *Stari srpski rodoslovi i letopisi*. Beograd 1927; J. Bogdan. *Cronicele slavo-romine din sec. XV-XVI*. București 1959; P. Schreiner. *Die byzantinischen Kleinchroniken*. Bd. I-III. Wien 1975-1979.
29. M.A. Salmina u.a. *Srednebolgarskij perevod chroniki Konstantina Manassii...*, S. 226-234. Eine ausführliche Studie findet sich bei M. Kajmakova. "Bälgarskata kratka chronika v srednobälgarskija prevod na Manasievata chronika." In: *Godišnik na Sofijskija universitet, Istoričeski fakultet*, LXXVI, 1983, S. 124-141; LXXVII, 1984, S. 119-139.
30. Nach J. Ivanov, *Bälgarski starini iz Makedonija*, S. 620-623, ist die Zahl dieser Ergänzungen 19, nach M. Kajmakova und M.A. Salmina 27.
31. *Letopista na Konstantin Manassi*, S. 183.
32. M. Kajmakova, op.cit., LXVII, S. 121-125.
33. J. Bogdan. *Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschichtsschreibung*, S. 502-520.
34. K.M. Kujev. *Ivan Aleksandrovijat sbornik ot 1348 g.* Sofia 1981, S. 372-373; M.A. Salmina u.a., *Srednebolgarskij perevod chroniki Konstantina Manassii...*, S. 74.

35. C. Georgieva, D. Canev. *Christomatija po istorija na Bălgarija*, Bd.III, Sofia 1982, S. 230-231.
36. J. Bogdan. *Cronicele slavo-romîne din sec. XV-XVI*; L. Stojanović, op.cit.
37. J. Jordanov, op.cit., S. 150.
38. V. Gjuzelev. "Chronicon Mesembriae (Beleški vărhu istorijata na Bălgarskoto Černomorie v perioda 1366-1448 g.)." In: *Godišnik na Sofijskija universitet, Istoričeski fakultet*, LXVI, 1975, S. 149-151.

APOKRYPHE MOTIVE IM WERK KLIMENT OCHRIDSKIS

Die Apokryphenliteratur übte auf das Schaffen vieler Schriftsteller eine befruchtende Wirkung aus. Auch die bulgarische Literatur des Mittelalters blieb von ihrem Einfluß nicht verschont. Die Spuren dieses Einflusses entdecken wir vor allem in der oratorischen Prosa Kliment Ochridskis. Bekannt sind zwei unumstrittene Werke Kliments, die Johannes dem Täufer gewidmet sind: eine *Lobrede auf den Propheten Zacharias* und die *Geburt Johannes des Täufers*, die am 23. September gelesen wird, und eine *Lobrede auf Johannes den Täufer*, die für die Lesung am Tag der Erscheinung Christi vor den Jüngern vorgesehen ist.¹

In beiden Lobreden wurde das Material aus dem *Protoevangelium des Jakobus* verwendet. Dieses Werk wird noch bei Origenes als *Buch Jakobs* und im Isidor-Index (4. Jh.), der bei uns zu Beginn des 10. Jahrhunderts übersetzt wurde, als *Erzählung Jakobs* zu den Apokryphen gerechnet.² Es wird angenommen, daß das bei Isidor erwähnte Werk eine erweiterte Redaktion des Jakobsbuchs ist. Gerade dieses wurde ins Bulgarische übersetzt. Der Vergleich des slavischen Texts mit dem griechischen zeigt, daß es abgesehen von geringen Ausnahmen – einigen Auslassungen und Fehlern – genau übersetzt worden ist. Später wurde das *Protoevangelium des Jakobus* zwar nicht mehr zu den verbotenen Büchern gezählt, aber auch nicht in den Kanon aufgenommen. Im slavischen Index der verbotenen Bücher (im sog. Pogodin-Index), der vermutlich im 11. Jh. entstanden ist, wird es nicht erwähnt. Das Werk bereichert im Mittelalter das persönliche Schaffen und die Malerei vieler Völker.

M. Speranskij stellte als erster die Verbindung zwischen dem *Protoevangelium des Jakobus* und dem Werk Kliment Ochridskis fest. In seiner Arbeit *Славянские апокрифические евангелия* (1895) führt er einen Vergleich mit dem Text des Apokryphs durch und zeigt diese Verbindung auf. Sie ist bis heute unumstritten, da die Reden Kliments Motive enthalten, die in den kanonischen Evangelien fehlen und nur im *Protoevangelium des Jakobus* vorhanden sind. Bei M. Speranskij wird die Frage aufgeworfen, welchen Text Kliment zur Hand

hatte: einen griechischen oder einen slavischen, der möglicherweise auch von ihm übersetzt worden sein könnte. Der russische Forscher ist der Ansicht, daß Kliment einen griechischen Text benutzt hat. Die wortwörtlichen Vergleiche bestätigen diese Meinung.

Im slavischen Schrifttum ist eine weitere Rede über Johannes den Täufer verbreitet, die für den Tag seiner Enthauptung verfaßt worden ist, der am 29. August gedacht wird. In einigen Abschriften trägt das Werk den Titel *Rede von der Enthauptung Johannes des Täufers* und in einigen anderen heißt es *Leiden und Qualen des Hl. Johannes des Vorläufers und Täufers*.³ Ch. Kodov vermutet, daß das Werk von Kliment stammt. Die Wahrscheinlichkeit, daß das Werk von Kliment verfaßt worden ist, ist wirklich groß, daher ist es kein Zufall, daß ein anderer Kenner des Klimentschen Schaffens, nämlich A. Bončev, es ebenfalls den Werken Kliments zuordnet.⁴ Diese Rede ist in inhaltlicher und sprachlicher Hinsicht eng mit den unumstrittenen Reden Kliments verbunden. In bezug auf das Genre unterscheidet sie sich von den ersten beiden Werken über Johannes den Täufer, aber das kann nicht als Argument gelten, um die Autorschaft Kliments zu verneinen, weil es zu einer anderen Genreform der oratorischen Prosa gehört. Im Vergleich zu den Lobreden Kliments besitzt diese Rede eine größere Narrativität; das ist selbstverständlich, da die Rede von der Enthauptung Johannes des Täufers eine Festtagsrede über ein Ereignis ist.

In den drei Reden werden zwei Motive des *Protoevangeliums des Jakobus* bearbeitet, daher bietet ihr Vergleich die Möglichkeit, zu interessanten Resultaten zu gelangen. Diese Motive sind folgende: die Flucht Elisabeths (Elisabeth flüchtet ins Gebirge, um ihr Kind vor der Ermordung zu retten; auf ihr Gebet hin öffnet sich das Gebirge und nimmt sie mit dem Kind auf) und der Mord an Zacharias (die Soldaten des Herodes suchen Johannes und erkundigen sich bei seinem Vater nach ihm; sie drohen ihm, anschließend ermorden sie ihn; sein Blut wird zu Stein, sein Körper verschwindet).

Für einen müheloserem Vergleich nummeriere ich die drei Reden auf folgende Weise, um nicht ständig deren Titel zu wiederholen: Rede Nr. 1 – *Lobrede auf den Propheten Zacharias und die Geburt Johannes des Täufers*; Rede Nr. 2 – *Lobrede auf Johannes den Täufer*; Rede Nr. 3 – *Rede von der Enthauptung Johannes des Täufers*.

Bezüglich der zwei erwähnten Motive weisen die drei Reden sowohl untereinander als auch im Vergleich mit dem Apokryph eine unterschiedliche Erzählstruktur auf.

Im Apokryph wird zunächst das Elisabeth-Motiv vollständig geschildert (Kap. 22). Es ist abgeschlossen, Elisabeth wird später nicht mehr erwähnt. Darauf folgt das Zacharias-Motiv (Kap. 23-24). In den Reden Kliments sind die beiden Motive anders angeordnet. In Rede Nr. 1 wird zuerst das Zacharias-Motiv dargestellt, danach das Elisabeth-Motiv in verkürzter Form. Rede Nr. 2 beginnt mit dem Zacharias-Motiv (die Diener des Herodes kommen zu ihm und erkundigen sich bei ihm nach seinem Sohn), dann folgen das Elisabeth-Motiv, das ausführlicher geschildert wird und enger am apokryphen Text orientiert ist, danach die Fortsetzung und der Schluß des Zacharias-Motivs (seine Ermordung). Rede Nr. 3 beginnt mit dem Elisabeth-Motiv (als sie hört, daß man die Kinder ermordet, flüchtet sie), dann folgt das vollständige Zacharias-Motiv, nach dem die Erzählung über Elisabeth wieder aufgenommen wird (das Gebirge öffnet sich und nimmt sie auf).

Wenn wir nun das Elisabeth-Motiv mit "a" und das Zacharias-Motiv mit "b" bezeichnen, so bilden das Apokryph und die drei Reden vier verschiedene Erzählmuster: Apokryph: a+b; Rede Nr. 1: b+a; Rede Nr. 2: b+a+b; Rede Nr. 3: a+b+a.

Der Autor der Reden ordnet so jedesmal das aus dem Apokryph entlehnte Material auf andere Weise an, ohne es dabei dem Wesen nach zu verändern.

Der Vergleich der Texte liefert ein weiteres interessantes Resultat. Jede Rede weist im Vergleich mit den übrigen auf ein gewisses neues Detail hin, aber dieses Detail ist in der Quelle begründet.

Einige Beispiele, die diese Beobachtung veranschaulichen:

1. In Rede Nr. 2 wird nicht angegeben, wann Zacharias ermordet worden ist. In Rede Nr. 1 und 3 heißt es, daß es "im Morgengrauen" geschah (*ΠΡΟΤΗΝΕΥ ΟΣΤΡΥ : ΟΥΧΙ ΠΟ ΟΣΤΡΥ*). Diese Präzisierung ist kein Bemühen um Konkretisierung seitens des Autors der Reden, sondern man begegnet diesem Ausdruck im griechischen Text des Apokryphs.⁵

2. Das Elisabeth-Motiv beginnt in Rede Nr. 1 mit den Worten: "Und nachdem Elisabeth Johannes ergriffen hatte, flüchtete sie ins Gebirge und rief Gott an, indem sie sprach: 'Gebirge Gottes, nimm dieses Kind mit seiner Mutter auf.'"⁶

In Rede Nr. 2 werden neue Einzelheiten mitgeteilt: "*Nachdem Elisabeth gehört hatte, daß Herodes die Kinder umbringen ließ, ergriff sie das Kind und suchte einen Ort, um es zu verstecken; und nachdem sie keinen gefunden hatte, sank sie von Kummer erfaßt am Gebirge nieder, erhob die Augen zum Himmel ... und rief mit lauter Stimme das Gebirge an, indem sie sprach: 'Gebirge Gottes, nimm dieses Kind mit seiner Mutter auf.'*"⁷

Rede Nr. 3 bietet eine dritte Redaktion: "Nachdem Elisabeth ihren Sohn Johannes ergriffen hatte, flüchtete sie in die Gebirgsschlucht ... Als sie *müde und geschwächt* mit ihrem Sohn herumstreifte, und als sie dachte, daß sie von jemandem verfolgt werde, schrie sie auf und sprach: 'Gebirge Gottes, nimm die Mutter mit dem Sohn, die zu Unrecht verfolgt werden, auf!'"⁸

Die Mitteilungen in Rede Nr. 2 und 3, die im Vergleich zu Rede Nr. 1 zahlreicher sind, decken sich wiederum mit dem Text des *Protoevangeliums des Jakobus* - in einigen Fällen beinahe wörtlich, in anderen sinngemäß. Im Apokryph heißt es: "Nachdem *Elisabeth gehört hatte*, daß man Johannes suchte, nahm sie ihn, ging ins Gebirge und *sah sich um, wo sie ihn verstecken könnte*. Aber es gab kein Versteck. Und Elisabeth *seufzte* und sagte mit *lauter Stimme*: 'Gebirge Gottes, nimm mich, die Mutter, mit dem Kind auf!'. Elisabeth konnte vor Angst nicht mehr weiter aufsteigen."

3. In Rede Nr. 3 heißt es: "Da er (d.h. Zacharias) sich ein wenig verspätete, wagten einige von ihnen, den Tempel zu betreten. Und da vernahm man eine Stimme, die sagte: 'Zacharias ist ermordet worden!'. Da begannen alle Leute zu weinen, und sie trauerten sieben Tage und sieben Nächte. Das Blut des Zacharias war beim Altar zu Stein geronnen, und sein Körper war nicht da."⁹

In den übrigen zwei Reden fehlt die Angabe, daß Zacharias sich verspätet hat, und daß daher einige gewagt haben, den Tempel zu betreten. Es fehlt auch die Mitteilung, daß das Volk sieben Tage und sieben Nächte geweint hat. Diese beiden Angaben sind jedoch im *Protoevangelium des Jakobus* enthalten, sodaß sich der Autor auch in diesem Fall an der apokryphen ursprünglichen Quelle orientiert. In ihm heißt es: "Als er (Zacharias) sich verspätete, erschrecken alle. Einer von ihnen jedoch wagte es und betrat den Tempel. Und er erblickte geronnenes Blut beim Altar und vernahm eine Stimme, die sagte: 'Zacharias ist ermordet worden ...'. Seinen Körper fanden sie nicht, aber sie fanden sein Blut, das zu Stein geworden war. Sie erschrecken und verkündeten dem Volk: 'Zacharias ist ermordet worden!' Dies vernahmen alle Stämme des Volkes, und sie klagten und trauerten drei Tage und drei Nächte."

Abgesehen von der Trauerzeit, auf die ich etwas später zurückkommen werde, sind die Unterschiede zwischen beiden Texten minimal.

Der Vergleich der beiden Motive in den drei Reden wirft eine weitere Frage auf, und zwar die, ob Kliment das Apokryph direkt oder indirekt verwendet hat. M. Speranskij äußerte seinerzeit die Meinung, daß Kliment *direkt* das Apokryph verwendet hatte. Ich dagegen werde eine andere Meinung äußern. In den Texten der drei Reden sind Worte und einzelne inhaltliche Details

enthalten, die in dem uns bekannten griechischen Text des Protoevangeliums keine Entsprechung haben. Zum Beispiel dauert die Trauer um Zacharias sieben Tage anstatt drei im Apokryph. In zwei der Reden heißt es, daß die Worte Elisabeths an das Gebirge an Gott oder an den Himmel gerichtet sind. Es gibt weitere Unterschiede, die aber auch Ergänzungen des Autors sein können, für die ihm der apokryphe Text Anlaß bietet. Ich werde jene Motive hervorheben, die keine Ergänzung des bulgarischen Autors sein können.

In Rede Nr. 1 leuchtet ihnen das Gebirge, nachdem Elisabeth es betreten hat, mit einem unauslöschlichen Licht (И въ снѣзици има свѣтъ неважудимъ). Dieses Moment entspricht dem uns bekannten Apokryph, in dem es heißt: "Und das Gebirge leuchtete ihnen mit einem Licht." Das bei Kliment häufig vorkommende Wort "unauslöschlich" kann auch für eine klärende Ergänzung von ihm gehalten werden, da das Licht göttlich ist. Rede Nr. 2 zeigt dagegen etwa anderes. In ihr wird das Licht nicht erwähnt: "Und das Gebirge half und bereitete aus verschiedenen Früchten eine Speise für diesen wunderbaren Vorläufer..." (Гора же въ развѣтанѣхъ плодѣхъ различныхъ и времѣхъ готовящихъ себѣ дневному прѣчи...). Die Mitteilung, daß das Gebirge verschiedene Früchte erzeugt und Johannes ernährt hat, ist nicht nur hinsichtlich der Rede Nr. 1, sondern auch in bezug auf das Apokryph neu. Sie ist jedoch in Rede Nr. 3 enthalten, und zwar in konkretisierter Form gemeinsam mit einer Fortsetzung des Verfolgungsmotivs: "Und als sie mit ihrem Sohn inmitten des Tals (nach der Schließung des Gebirges) umherwanderte, gab es keinen Eingang. Ein Engel des Herrn kam zu Elisabeth, damit sie keinen Mangel erleide. Als die Schergen des Herodes merkten, daß sie im Gebirge war, folgten sie sofort ihren Spuren. Und sie kamen zum Tal, in dem Elisabeth war, aber es gab keinen Eingang. An jenem Platz, an dem Elisabeth sich befand, floß auf der linken Seite eine Quelle, und auf der rechten wurde unaufhörlich Brot herbeigetragen." Im *Protoevangelium des Jakobus* erscheint tatsächlich ein Engel, aber dieser kümmert sich nicht um ihre Ernährung, sondern er behütet sie ("Ein Engel des Herrn war mit ihnen und behütete sie").

Später folgen in Rede Nr. 3 neue Motive, die im Protoevangelium überhaupt fehlen - das Kind wird fünf Monate alt, und der Engel trägt Elisabeth auf, es nicht mehr zu stillen, sondern zu beginnen, es mit Datteln zu ernähren und ihm Honig zu geben, der aus dem Felsen über ihr herausfließt. Als das Kind zu laufen anfängt, sagt der Engel zu Elisabeth, daß sie das Gebirge verlassen und nach Hause gehen solle, da Zacharias ermordet worden sei, aber auch ihre Verfolger gestorben seien. Aber Elisabeth kennt den Weg nicht. Da öffnet sich

das Gebirge wiederum, um sie hinauszulassen, sie bewegt sich leicht, als ob sie durch die Luft schwebe, erkennt den Weg, auf dem sie gekommen ist und kehrt froh nach Hause zurück.

Diese neuen Fabelmomente, die *teilweise* nur in Rede Nr. 2 auftreten, sind eine bildhafte Fortsetzung der Geschichte von Elisabeth. Der Ausgangspunkt ist das, was im uns bekannten Text des *Protoevangeliums des Jakobus* gesagt wird.

Die Rede enthält weiters eine Erzählung über die Tätigkeit, das Leiden, den Tod und das Begräbnis von Johannes. Faktisch ist in der Rede eine vollständige Biographie Johannes des Täufers beschrieben.

Von einzelnen Details abgesehen, entspricht die Erzählung über die Beziehungen zwischen Johannes und Herodes und über die Gründe für seine Enthauptung der Darstellung im Markus-Evangelium. Das Motiv von der Speisung des Johannes und seiner Mutter im Gebirge und von der wunderbaren Rückkehr Elisabeths nach Hause *fehlt* sowohl im Evangelium als auch im *Protoevangelium des Jakobus*. In der kanonischen Literatur fehlt auch das Motiv von der Beerdigung des Johannes. Hier spielt wiederum der Engel eine aktive Rolle - er nimmt Elisabeth bei der Hand und führt sie zum Leichnam ihres Sohnes, da sie nicht weiß, wo er ist. Sie bringen ihn in den Tempel, in dem sein Vater ermordet worden ist. Durch ein Erdbeben wird ein bis dahin unbekannter Ort entdeckt, in dem Zacharias liegt. Dieses Moment besitzt von neuem eine logische Verbindung mit dem Protoevangelium, in dem es beim Motiv der Ermordung des Zacharias heißt, daß sein Körper verschwunden sei. Sie begraben Johannes neben seinem Vater.

Wie man sieht, sind das Motiv von der Speisung der Elisabeth und des Johannes im Gebirge und von der Art ihrer Heimkehr sowie das Motiv von der Beerdigung des Johannes mit einigen Ideen verknüpft, die in den Motiven "Flucht Elisabeths" und "Mord an Zacharias" aus dem *Protoevangelium des Jakobus* enthalten sind. Wenn man dies sowie die Unterschiede in einigen Details der Reden Kliments in bezug auf den uns bekannten griechischen Text des Apokryphs in Betracht zieht, kann man zwei Vermutungen hinsichtlich der direkten Quelle des Schriftstellers äußern.

1. Um seine Werke zu schaffen, ging Kliment Ochridski von einer apokryphen Vita Johannes des Täufers (oder einer Passion, wie es in einigen Abschriften der Rede heißt) aus. Sie umfaßte einen Teil des Materials aus dem Protoevangelium, das sich auf Johannes und seine Eltern bezieht, und faßte das Material der kanonischen Evangelien unter Einbeziehung der schöpferi-

schen Phantasie mit der Absicht zusammen, eine vollständige "Biographie" Johannes des Vorläufers zu schaffen und dadurch das Evangelium zu ergänzen. Auf diese Weise entstanden viele Apokryphen. Auch die dominante Rolle des Engels - ein Charakteristikum der Apokryphenliteratur - veranlaßt mich, auf die Existenz eines solchen Werkes zu schließen.

2. Falls Kliment nicht eine apokryphe Vita Johannes des Täufers kannte, so doch zumindest irgendeine uns unbekannt Redaktion des *Protoevangeliums des Jakobus*, die eine Fortsetzung der Ereignisse nach der Verfolgung durch Herodes enthielt. In diese Fortsetzung drang auch eine Erzählung über das weitere Schicksal Johannes des Täufers ein. Die Annahme einer solchen *erweiterten* Redaktion des *Protoevangeliums des Jakobus* ist theoretisch gerechtfertigt. Die strukturelle Erforschung der Apokryphen zeigt, daß aufgrund der mangelnden Verbindung zwischen verschiedenen Episoden einige von ihnen gekürzt, andere ergänzt sowie zwei Apokryphen durch ein bedingt chronologisches Prinzip vereinigt werden können.

In dieser mutmaßlichen Vita oder erweiterten Redaktion des *Protoevangeliums des Johannes* wurden die Motive von der Flucht Elisabeths und vom Mord an Zacharias aus bekannten Gründen minimal verändert. Mir scheint, daß wir verstehen können, warum aus drei Trauertagen sieben wurden. Sowohl die eine als auch die andere Zahl ist heilig, und natürlich besitzen sie in diesem Fall keinen Dokumentationswert. Durch die Verlängerung der Trauertage wollte der Autor die Zeitdauer der Volkstrauer unterstreichen und durch sie eine klarere Vorstellung von dieser Trauer schaffen. Auch die anderen Veränderungen lassen sich erklären. Zum Beispiel setzt die direkte Anrede an das Gebirge im ursprünglichen *Protoevangelium* eine Belebtheit der Natur selbst, die von sich aus handelt, voraus. Dies ist eine heidnische Auffassung, der wir so oft in apokryphen Gebeten und in der Folklore begegnen. Die Anrede an das Gebirge, die an Gott gerichtet ist, wie es in beiden Reden der Fall ist (folglich war es auch in der direkten Quelle so), verändert bereits die Sachlage. Das Gebirge öffnet sich und beherbergt die erschöpfte Mutter mit dem Kind auf göttliches Gebot, was dem Geist der offiziellen christlichen Auffassungen entspricht.

Und so können als Resultat der vergleichenden Betrachtungen der drei Reden über Johannes den Täufer die folgenden Schlußfolgerungen gezogen werden:

1. Für den narrativen Teil der Reden stützt sich Kliment vorwiegend auf apokryphes Material. Er verwendet nicht unmittelbar den bekannten Text des

Protoevangeliums des Jakobus, sondern irgendeine uns unbekannt Quelle, die im Apokryph seinen Ursprung hat.

2. Der Schriftsteller verwendet für die drei Reden das ihm bekannte Material nicht im selben Maß. Er wählt die Motive gemäß dem Charakter und der Bestimmung der Reden aus.

In Rede Nr. 1 und 2 sind die Motive vom Leben Elisabeths im Gebirge, vom Tod und von der Beerdigung des Johannes wegen des Zwecks der Feiertage, mit denen sie verbunden sind, nicht nötig, daher sind sie auch nicht verwendet worden. In der ersten Rede wird die Aufmerksamkeit auf die Gestalt von Zacharias und auf die Geburt des Johannes und in der zweiten Rede auf die prophetische Gabe des Johannes und die Taufe mit Wasser gelenkt. Die erwähnten Motive sind für die dritte Rede notwendig, die für den Tag der Enthauptung Johannes des Täufers bestimmt ist. In den Werken über den Tod eines Heiligen wird gewöhnlich sein ganzes Leben betrachtet.

3. Der Vergleich der Motive "Flucht Elisabeths" und "Ermordung des Zacharias" zeigt, daß jede wesentlichere inhaltliche Abweichung einer Rede gegenüber einer anderen ihre Entsprechung in der Quelle findet; der Autor hat nicht Teile einer seiner schon fertigen Reden abgeschrieben, sondern sich jedesmal direkt an die Quelle gewandt. Er ging an seine Aufgabe immer als *Schöpfer*, der eine *neue* Rede schreibt, heran. Die Quelle selbst benutzt Kliment selbständig und *frei* - sowohl in bezug auf die Anordnung der Fabelglieder als auch hinsichtlich der Repliken und Einzelheiten.

Die inhaltliche Verbindung zwischen den Werken, die Kliment zugeschrieben werden, und der apokryphen Literatur erschöpft sich nicht in den Reden, die Johannes dem Täufer gewidmet sind.

In der vermutlich Klimentschen *Rede über die Geburt Christi* wird ein interessantes Moment aus dem Leben in Rom erzählt.¹⁰ "Wie manche sagen", erzählt der Autor, "gab es in Rom innerhalb eines Jahres drei Plagen: eine Überschwemmung des Tiber, Feuer und die dritte - die schamlose Sünde der unverheirateten Tochter des Kaisers Augustus, die sich, da sie durch das Todesurteil erschrocken war, versteckte. Dies betrübte Augustus und er versammelte all seine Bojaren und Weisen, um sie zu fragen, was er tun solle. Sie rieten ihm, einen Befehl zu erlassen, daß sich alle Bewohner des Reiches mit ihren Verwandten und ihrem Besitz einzutragen hätten; durch diese Maß-

nahme könne seine Tochter sich nicht mitten unter den Menschen verstecken und sie würde gefunden werden. Und jeder solle gemäß seinen Möglichkeiten eine Steuer von seinem Besitz zahlen."

Das bisher Erzählte findet man in keinem Evangelium. Außerdem beeindruckt der Ausdruck: *иногда рече етеръ гавръ*, bei dem weder der Autorename noch der Titel erwähnt werden, wie es beim Zitieren einer maßgebenden Quelle der Fall ist. Offensichtlich schöpft der Autor das Material aus einer anonymen Quelle, die sich außerhalb des Kanons befindet. In den Anmerkungen zur Ausgabe der Rede wird gesagt: "Diese Erzählung findet man im 'Protoevangelium des Jakobus'" (S. 222). Das ist allerdings nicht richtig. In der Erzählung ist die Rede von der Volkszählung zur Zeit des Augustus, aber es wird nicht gesagt, warum sie durchgeführt worden ist, und auch die Plagen in Rom und die Tochter des Augustus finden keine Erwähnung.

Wenn Kliments Quelle nicht das *Protoevangelium des Jakobus* ist, welche ist es dann?

Das in der *Rede über die Geburt Christi* Gesagte weist Berührungspunkte mit einem Moment aus der *Erzählung über den Kreuzesbaum* des Popen Jeremias (Ende des 10. Jhs.) auf: "Jene Verfügung erging von Kaiser Augustus - der Befehl, daß sich alle einzutragen hätten. Er hatte eine einzige Tochter, Fanid, und erst auf viele Bitten gab er sie einem Höfling zur Frau, und wegen ihr geschah es, daß sich die Jungfrau in Tarsus eintragen ließ" (Kap. 12).¹¹ Jeremias sagt nicht, daß die Tochter des Augustus eine Sünde begangen und sich versteckt hat, aber mit der Angabe, daß Augustus eine Tochter hatte und daß "ihretwegen" die Volkszählung durchgeführt wurde, von der auch die Gottesmutter betroffen war, stimmt der bulgarische Apokryphenautor mit Kliment überein. Außerdem läßt die Mitteilung, daß Augustus erst "auf viele Bitten" seine Tochter einem Höfling zur Frau gab, irgendein persönliches Drama vermuten - wahrscheinlich wollte die Tochter nicht den von ihrem Vater auserwählten Mann heiraten, weil sie einen Geliebten von niedrigerem Rang hatte. Vielleicht hatte sie mit ihm jene Verfehlung begangen und sich versteckt, um nicht, wie Kliment sagt, zum Tode verurteilt zu werden. Selbstverständlich können wir über die Einzelheiten um die Geschichte nur Vermutungen anstellen, aber es ist klar, daß die Angaben bei Kliment und Jeremias auf den Einfluß ein und derselben Quelle schließen lassen. Eine ausführlichere Erzählung über die Tochter des Augustus und über die Volkszählung wird im Apokryph über die Geburt Christi enthalten gewesen sein, das vom Popen Jeremias verfaßt worden ist, da er weiter oben im Text

der Erzählung sagt, daß er "anderswo" angegeben wird, wie der Herr geboren wurde und wie "sich Josef mit der Gottesmutter eintrug". Dieses Werk des Jeremias lehnte sich an irgendein übersetztes Apokryph über die Geburt Christi an, das er umgearbeitet oder aus dem er das Material geschöpft hatte. Hundert Jahre früher hatte Kliment dasselbe Apokryph für die *Rede über die Geburt Christi* verwendet. Wenn wir aber annehmen, daß die Rede nicht das Werk Kliments, sondern das eines späteren bulgarischen Autors vom Ende des 10. Jhs. ist, so liegt die Vermutung nahe, daß dessen anonymer Autor sich an Jeremias' *Rede über die Geburt Christi* angelehnt hat.

In den *Gesammelten Werken* Kliments ist die *Lobrede auf den Propheten Elias* veröffentlicht (Bd. 1, S. 673-706). In einigen Abschriften wird sie Johannes Chrysostomos zugeschrieben, aber in dessen Schaffen findet sich keine solche Rede. P.A. Lavrov, ihr Entdecker, ist sicher, daß sie von Kliment Ochridski stammt.¹² Die Meinung Lavrovs wurde auch von den Herausgebern der Reden Kliments übernommen.

Im Unterschied zu den anderen Lobreden Kliment Ochridskis besitzt die *Lobrede auf den Propheten Elias* einen sehr ausführlichen narrativen Teil. Auf den ersten Blick vereinigt sie wesentliche Momente aus dem biblischen Buch *Könige 3* [nach lat. Zählung - *Könige 1*], aber im Grunde verhält es sich anders. Wenn wir die Texte vergleichen, sehen wir, daß sich die Darstellung in der Rede durch einige Motive oder Einzelheiten in den Motiven von der biblischen Erzählung unterscheidet. Ich werde bei zwei wesentlichen Abweichungen verweilen.

Nach der kurzen Einleitung in der Rede Kliments (oder vermutlichen Rede Kliments) heißt es: "Als er (Elias) geboren werden sollte, träumte sein Vater namens Ahab (Agav)¹³, daß Männer in weißen Hemden kamen, Elias in Feuer wickelten und ihm glühendes Feuer zu essen gaben. Und sein Vater berichtete dies den Priestern, und diese sagten ihm: 'Fürchte dich nicht davor, sein Leben wird das Licht sein, und seine Rede das Gericht; und er wird mit dem höchsten Gott leben, und er wird die Israeliten durch Schwert, Feuer und Eifer (*phobos*) richten; und er wird die Gegner verbrennen" (übersetzt nach der Ausgabe, S.700).

Zuallererst muß gesagt werden, daß dies alles im dritten Buch der *Könige* fehlt - dort wird der Name von Elias' Vater nicht erwähnt, und es wird auch nichts über dessen seltsamen Traum berichtet. In der Rede beeindruckt weiters, daß Elias' Geschichte mit seiner Empfängnis beginnt und mit seiner Himmelfahrt endet, nachdem einige besonders interessante Momente aus seinem

Leben betrachtet worden sind. Dies verweist uns sofort auf eine hagiographische Quelle. Gerade diese hagiographische Quelle hat auch den Autor veranlaßt, die für die Lobrede übliche Komposition zu verändern, wenn er den Anteil der "hagiographischen" Momente erhöht.

Nachforschungen in der hagiographischen Literatur rechtfertigen diese Vermutung. Im damaskinischen Schrifttum des 18. Jhs. entdecken wir eine *Vita des Propheten Elias* in zwei Übersetzungen.¹⁴

Sie wurde aus dem neugriechischen Buch *Neuer Schatz* übersetzt, das 1628 in Venedig gedruckt worden war. Die Viten in den neugriechischen gedruckten Büchern des 17. Jhs. sind gewöhnlich Bearbeitungen (vornehmlich mit neuen Einleitungen, Schlüssen und innertextlichen Deutungen) der Werke Simeon Metaphrasts (10. Jh.) oder anderer alter byzantinischer Autoren, die ihrerseits noch ältere Werke bearbeiteten (in stilistischer und teils in ideeller Hinsicht). So ist durch die neugriechische *Vita des Propheten Elias* trotz ihres späteren Ursprungs ein antikes Werk in seinen Grundzügen erhalten. Gerade in ihr treffen wir auf das oben zitierte Motiv, das zudem inhaltlich fast mit jenem im Werk Kliments identisch ist:

...И ВОЕМЪА ГО НА ИМЕ ВАША МЪ СОВАКЪ, ДЕСТО ВОШЕ ОТ РОДА АРОМЕА.
 КАВЕА ПИСАНИЕТО, КОГНТО РОДИ МАЙКА МЪ, В ТАМН НОЩ ВНАДЪ ВАША МЪ
 КАТО ЧАОВЕЦИ ИЧКОНЪ САС ВЪАН ДРОХИ ОБЛОЧЕНИ ТА ГО ЦАЛУНАХА И
 ПОКНЕВАХА ГО САС ОГНЪ И ДАВАХА МЪ ОГНЪ ДА АДЕ. НА УТРА КОГА ВНАДЪ
 ТЪИ ВНАДЕНИ СОВАКЪ, ОТИДЕ В ИЕРУСАЛИМ КЪ СВОЩЕННИКОМ И ПОПИТА ГИ
 ТЪХЪ ЦО ЦО ДА ВАДЕ ВНАДЕНИТО УНЪИ. И УБАДИХА МЪ СВОЩЕННИЦИТЕ: НЕ
 ВОИ СА, О ЧАОВЕЧЕ, ВАЩОТО ЖИВОТАТЪ НА ТЪИ ДЕСТО ЦО ДА ВАДЕ ОБЕЪТЪ
 И ДУМАТА МЪ ЦО ДА ВАДЕ САС ВОГА И ПОЩЕВАНИЕТО НЕГОВО ЦО ДА ВАДЕ
 ДОБРА ПРИАТНО ОТ ВОГА И ЦО ДА САДИ ИВРАНАУ САС ОРУЖИЕ И САС ОГНЪ.

(nach dem Svištover Damaskin, Miletič, S. 295).

Die Nähe der Texte in bezug auf den Inhalt zeigt, daß die Quelle der neugriechischen Bearbeitung der Quelle Kliments nahesteht. Offensichtlich benutzt der neugriechische Autor aus dem 17. Jh. eine byzantinische Version eines vormetaphrastischen hagiographischen Werks, das sich an das biblische Buch *Könige* (was später in der Erzählung gut ersichtlich ist), aber gleichzeitig damit auch an außerkanonische Quellen anlehnt. Faktisch sind die ersten Werke über Apostel und Propheten, die als hagiographische Werke gestaltet sind, Apokryphen. Sie ergänzen die Angaben der biblischen Bücher mit Legenden und Überlieferungen, passen außerkanonisches Material der hagiographischen Literatur an und übermitteln dem Leser eine vollständigere "Biographie" des Helden. Kliment hat eine solche *Vita des Propheten Elias* benutzt. Die zitierte Stelle erregt die Aufmerksamkeit durch einige Parallelen zu anderen apokryphen Werken. Die Männer in weißen Hemden machen Ein-

druck. Im Buch *Henoch* erscheinen Henoch im Traum zwei "übergroße Männer", deren Kleidung "wie Schaum", d. h. weiß ist. Und im sechsten Himmel sieht er Engel mit hellen Gesichtern und hellen Kleidern. Im Apokryph *Vision des Mönches Agapij* sieht der Held im Paradies "zwölf Männer in weißen Hemden" (d. h. die Apostel). Das Motiv vom Wickeln des Elias in Feuer (wie das Kind in Windeln) und vom Füttern mit Feuer ist sehr eindrucksvoll. Genau so, wie es bei Kliment beschrieben ist, habe ich es nicht vorgefunden, aber im Buch *Henoch* gibt es etwas Ähnliches. Die Männer, die Henoch im Traum sieht, haben Augen wie "brennende Kerzen", und aus ihrem Mund züngelt Feuer. Das Feuer ist zweifellos göttlich, da diese Männer Boten Gottes sind.

Interessantes Material für die Verbindung der Quelle Kliments mit außerkanonischen Vorstellungen liefert eine weitere Textstelle aus der *Lobrede auf den Propheten Elias*:

Nach dem dritten Buch der Könige stirbt der Sohn der Witwe, bei der Elias Quartier genommen hat. Sie klagt und beschuldigt Elias. "Und er antwortete ihr: 'Gib mir deinen Sohn!' Und er nahm ihn aus ihren Armen und trug ihn in das Obergemach, in dem er wohnte, und legte ihn auf sein Bett. Dann rief er zum Herrn und sagte: 'Herr, mein Gott, willst du denn auch über die Witwe, bei der ich wohne, Unheil bringen, indem du ihren Sohn sterben läßt?' Und indem er sich dreimal über den Knaben ausstreckte, rief er zum Herrn und sagte: 'Herr, mein Gott, laß doch die Seele dieses Knaben in ihn zurückkehren!' Und der Herr hörte die Stimme Elias', ließ die Seele in den Knaben zurückkehren, und dieser wurde wieder lebendig. Elias nahm den Knaben, brachte ihn vom Obergemach ins Haus hinab, gab ihn seiner Mutter und sagte: 'Siehe, dein Sohn lebt.' (Biblija, Sofija 1925, Könige 3, 17, 19-23).

Bei Kliment wird diese Episode kurz erzählt - in ihr fehlt die direkte Rede, und auch Elias' Gebete werden nicht wiedergegeben. Außerdem machen sich auch semantische Unterschiede bemerkbar. "Elias betrat die Zelle, in der der tote Knabe lag, und nachdem er zu Gott gebetet hatte, *verneigte er sich dreimal und hauchte ihm ins Antlitz*, und dessen Seele kehrte in ihn zurück. Sogleich nahm er ihn an der Hand, und nachdem er aufgestanden war, gab er ihn seiner Mutter" (S. 700).

Wie man sieht, fehlt hier die Angabe, daß Elias das Kind aus den Armen der Mutter nimmt und es ins Obergemach trägt, in dem er wohnt. Der Knabe liegt in seinem eigenen Zimmer auf seinem eigenen Bett. Ein neues Detail erregt die Aufmerksamkeit, da es in der Bibel überhaupt fehlt - Elias verneigt sich nicht nur dreimal über dem Kind, sondern er haucht ihm auch ins Gesicht, worauf es wieder lebendig wird.

Klar ist, daß auch beim Motiv vom wiederbelebten Kind das biblische Buch *Könige 3* nicht die direkte Quelle Kliments ist. Was zeigt uns die *Vita des Propheten Elias* in der neugriechischen Bearbeitung? In bezug auf dieses Moment steht sie der biblischen Erzählung sehr nahe, einschließlich der direkten Rede. Die *Vita* unterscheidet sich von der biblischen Erzählung nur durch ein Element – durch das Hauchen – und nähert sich dadurch der Rede Kliments an. Dort heißt es: "... И ДУХНА ТРИ ПАТИ ТА ПАК СЕ ПОМОАИ ВОГУ И РЕЧО: ДА СЕ ВЪРНЕ ДУШАТА НА ТЪЙ ОТРОЧЕ В НИГО! И СТАНА ТЪЙ. ТОГНАМ ГО ПРЕДАДЕ МАЙКИ МУ ..." (Svištover Damaskin, S. 297).

Da die ursprüngliche *Vita des Propheten Elias* Jahrhunderte hindurch verschiedenen Bearbeitungen unterlag, näherte sie sich dem Alten Testament, aber in ihr blieben auch Momente der ursprünglichen *Vita* erhalten. Bei Kliment ist der apokryphe Geist dieser ursprünglichen *Vita* in größerem Maß spürbar, da sie vom Autor in ihrer früheren Form benutzt worden ist. Der Prophet Elias haucht direkt dem Knaben ins Gesicht und erweckt ihn wieder zum Leben. Das weist sofort auf die Belebung Adams im biblischen Buch *Genesis* hin: "Und Gott, der Herr, schuf den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies den Lebensatem in sein Gesicht, und der Mensch wurde eine lebendige Seele" (2,7). So war dem Propheten Elias eine gottgleiche Kraft gegeben – ein Merkmal, das in den apokryphen Viten und in den Märchen über Heilige vorkommt. Zum Beispiel wird in der *Vita von Kirik und Julita* erzählt, daß, nachdem der heidnische Kaiser seine Hand in den kochenden Kessel getaucht hatte, diese sofort vertrocknete. Um die Kraft seines Gottes Christus zu beweisen, blies der Hl. Kirik auf die Hand des Kaisers, und sie war sogleich geheilt. Die *Vita von Kirik und Julita* selbst, in der noch viele weitere phantastische Bilder enthalten sind, ist im frühen Mittelalter der apokryphen Literatur zugeordnet worden, da sie nicht den Dogmen entspricht. Im sog. *Decretum Gelasianum* (6. Jhdt.) sind dem Teil der Apokryphenliteratur zwei hagiographische Werke hinzugefügt worden – die *Leiden des Kirik und Julita* und die *Leiden des Hl. Georg*.¹⁵ Offensichtlich weist uns das Motiv vom lebensspendenden Hauch auf volkstümliche Auffassungen hin, die in apokryphen Werken ihren Ausdruck gefunden haben.

Und so stoßen wir in der *Lobrede auf den Propheten Elias* auf Vorstellungen, die in der Apokryphenliteratur Parallelen besitzen – Männer in weißen Hemden, Essen von Feuer, lebensspendender Hauch. Wir treffen in der Erzählung auch auf Einzelheiten, die keine Entsprechung in der Bibel haben – der Name von Elias' Vater, dessen Gespräch mit den Priestern, die Situation

bei der Auferweckung des Kindes. Klar ist, daß eine vormetaphrastische apokryphe Vita des Propheten Elias existierte, die Kliment gekannt hatte und von der er beim Verfassen seiner Lobrede ausgegangen ist. In die Listen der verworfenen Bücher wurden zwei Werke über den Propheten Elias aufgenommen: (*Buch*) *über den Propheten Elias* (im Index des Patriarchen Nikephoros, 806-818) und *Offenbarung des Propheten Elias* (in einigen Indices erwähnt). Was diese Werke genau enthalten haben, ist uns nicht bekannt, da sie im alten slavischen Schrifttum nicht erhalten geblieben sind.

Es zeigt sich, daß wir in einem bedeutenden Teil der Lob- und Festtagsreden, die in der Wissenschaft mit dem Namen Kliment Ochridskis verbunden sind, einen Zusammenhang mit der Apokryphenliteratur beobachten. Entlehnt sind vor allem Motive, die an sich interessant, inhaltlich außergewöhnlich und bildhaft dargestellt sind. Sie fesseln die Aufmerksamkeit und sorgen im narrativen Teil der Reden für Unterhaltung. Das zeigt, daß Kliment (oder gemeinsam mit ihm auch andere Autoren) sich gegenüber der Apokryphenliteratur als Schriftsteller verhielt und ihre Bildhaftigkeit sowie die in ihr enthaltenen ungewöhnlichen Ereignisse schätzte, die auf die Phantasie einwirken und Neugier erwecken. Mit anderen Worten, er schätzte ihren künstlerischen Wert. Er entlehnte Gedanken und Ereignisse, die, wenngleich sie auch keinen Platz in den biblischen Büchern gefunden haben, nicht den Interessen der Kirche widersprachen, sondern die Reden bereicherten. Der Vergleich der Bearbeitung zweier Motive in den drei Reden über Johannes den Täufer zeigt, daß Kliment ein Autor ist, der sich nicht wiederholt. Die Motive in der *Rede über die Geburt Christi* und in der *Lobrede auf den Propheten Elias* finden sich nicht in anderen Reden, daher können wir sie nicht durch Betrachtung des schöpferischen Zugangs des Autors zum Material vergleichen. Wir können sie auch nicht mit den direkten Quellen des Schriftstellers vergleichen, die uns in dem von Kliment benutzten Text nicht bekannt sind. Aber auch hier zeigt die Auswahl nur einzelner Motive (die uns bekannte *Vita des Propheten Elias* weist auf das Vorhandensein einer weiteren Reihe von Ereignissen hin, die zweifellos im ursprünglichen Text enthalten gewesen sind), daß diese Auswahl schöpferisch ist und dem Genre der Rede entspricht. Die apokryphen Motive sind dort verwendet worden, wo die Bibel zu wenig ausgiebiges oder zu wenig eindrucksvolles Material bietet.

Anmerkungen

1. Abschriften und Text in: Климент Охридски. *Събрани съчинения*. Обработили Б.Ст. Ангелов, К.М. Куев, Хр. Кодов. София 1970, Т.1, S.158-185 und S.378-395.
2. Siehe den altbulgarischen Text nach dem Simeon-(Svetoslav-) Sammelband mit parallelem griechischen Text bei Б. Ангелов. *Списъкът на забранените книги в старобългарската литература*. ИзвИБЛ 1952, S.122-124.
3. Siehe Abschriften und Text in: Климент Охридски. *Събрани съчинения*. Обработили Б. Ст. Ангелов, К. М. Куев, Хр. Кодов, К. Иванова. Sofija 1977, Т. 2, S.451-470.
4. *Св. Климент Охридски. Слова и поучения*. Преведе от старобългарски език арх. А. Бончев. Sofija 1970, S. 251-254. Bončev hat nach einer anderen Abschrift übersetzt, daher gibt es zwischen seiner Übersetzung und der in den *Gesammelten Werken* publizierten Rede kleine Unterschiede.
5. Da mir der griechische Text - K. Tischendorf (Hrsg.). *Evangelia Apokrypha*. Leipzig 1852 - nicht zur Verfügung steht, benutze ich die deutsche Übersetzung dieses Texts, die sinngemäß absolut mit ihm übereinstimmt (Hennecke-Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen*. Bd. 1.: *Evangelien*. Tübingen 1963, S.280-290).
6. Климент Охридски. Bd. I, S.182.
7. ebd. S.394.
8. Климент Охридски. Bd. II, S.467.
9. ebd.
10. Die Rede erschien in: Климент Охридски. *Събрани съчинения*. Sofija 1977, Т. 2, S.214-222, die fragliche Episode auf S.219.
11. Übersetzt nach der Ausgabe von V. Jagić, in: *Starine* 5, 1873, S. 88, die nach dem Berliner Sammelband angefertigt worden ist.
12. П.А. Лавров. *Похвала Илье пророку. Новое слово Климента Словенского*. Изв. ОРЯС. Bd. 6, Heft 9, 1901, S.236-280.
13. In anderen Abschriften: Sochav, Savak; vgl. die verschiedenen Lesarten in: Климент Охридски. Bd. 1, S.703.
14. Die eine wurde von Josif Bradati angefertigt und ist in seinem Sammelband aus dem Jahre 1750 (Nr. 328 in der NBKM) und in den Sammelbänden seiner Schüler enthalten. Die zweite findet sich im Svištov-Damaskin (siehe Л. Милетич, *Свиштовски дамаскин*. Български старини, VII, 1923, S.294 f.) und im Berliner Damaskin aus dem Jahre 1791 (Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Nr. Ms. Slav.

Fol. 36, S.146b), in dem die Rede Damaskenos Studites zugeschrieben wird.

15. E. Hennecke-Schneemelcher. *Neutestamentliche Apokryphen. I. Evangelien*. Tübingen 1968, S.23.

GENREBEDINGTE PROBLEME UND BESONDERHEITEN DER ALTBULGARISCHEN BELLETRISTIK

Der Umfang des Begriffs *altbulgarische Belletristik* ist noch nicht genau festgelegt. In der Geschichte der bulgarischen Mediävistik gibt es verschiedene Auffassungen von diesem Teil der altbulgarischen Literatur – in seinem Buch *Altbulgarische Erzählungen*¹ hat Jordan Ivanov Werke verschiedener Gattungen aufgenommen: Prologviten, Geschichten über Heiligenreliquien, Teile von Lobreden, historische Erzählungen. In Vorlesungen an der Universität über altbulgarische Literatur² sowie in jüngeren Forschungen³ wird die altbulgarische Literatur klarer definiert und terminologisch eindeutiger gefaßt: es werden eine begrenzte Anzahl von Werken, vorwiegend übersetzte Belletristik mit antiker, orientalischer und mittelalterlicher Thematik und einige originale altbulgarische Werke behandelt. Als kennzeichnendes Hauptmerkmal der belletristischen Genres wird in den Forschungen von L. Graševa "das in erzählerischer Form entfaltete weltliche Thema"⁴ festgehalten.

Einige Forscher ordnen die Paterikongeschichten der Belletristik oder genauer "den Grenzen der Belletristik" zu.⁵ Da aber ein großer Teil von ihnen thematisch und strukturell mit der Hagiographie verbunden und den novellistisch aufgebauten Geschichten über Heiligenreliquien ähnlich ist, werden sie in anderen Forschungen als eine selbständige Gattung zwischen Hagiographie und Belletristik betrachtet.⁶

Die Klassifizierung der altbulgarischen Literatur nach Gattungsmerkmalen kann nur dann unternommen werden, wenn alle darin existierenden Genreformen nach ihrer Genesis und Funktion präzisiert werden. Die drei Themenbereiche – der antike, der orientalische und der mittelalterliche – umfassen ihrer Herkunft und ihren Besonderheiten nach sehr unterschiedliche Werke, die in verschiedenen Phasen der literarischen Entwicklung entstanden sind. Deswegen wird bei der Präzisierung der Genreformen die zwangsläufig logische Klassifizierung durch eine beschreibende ersetzt. In der Literaturtheorie wird die Gattung als eine historische Kategorie, die in ihrer Entwicklung dynamisch

und variabel ist, definiert.⁷ Archaische Elemente werden bei ständiger Erneuerung und Modernisierung bewahrt.⁸ Indem sich ein Werk einer neuen Gattungstradition anschließt, kann es neuen Kompositions- und Sujetierungsverfahren unterliegen und dadurch das Genrebild von innen her verändern. So sichert die Gattung die Einheit und die Kontinuität der Literaturentwicklung. Das gilt besonders für die Werke der altbulgarischen Belletristik, von denen viele vor der Herausbildung des spezifisch mittelalterlichen Gattungssystems entstanden sind, die aber dank ihrer thematischen und gattungsabhängigen Adaptierung in die orthodoxe Literatur der slawischen Welt aufgenommen und dort weiterentwickelt werden.

Die Gattungsbezeichnungen der altbulgarischen belletristischen Werke sind oft nur auf ein Werk bezogen und geben keine klare Vorstellung vom Wesen dieser Gattung, tragen aber trotzdem zur Klärung wie auch der Rezeption dieser Werke in den slawischen Literaturen (da ein großer Teil davon Übersetzungen sind) und auch der Art und Weise ihrer Aufnahme und Verbreitung in einem bekannten Gattungssystem bei. Die Bibliographien der altrussischen Novelle von V. Adrianova-Peretc und V. Pokrovskaja⁹, sowie von A. Nazarevskij¹⁰ lassen feststellen, daß der Titel eines belletristischen Werkes oft auch auf seine gattungsspezifische Funktion als gottesdienstlicher oder rein unterhaltender Lesestoff hinweist. So tragen z.B. 23 von den in der Bibliographie von Nazarevskij aufgezählten 80 Abschriften der Novelle *Barlaam und Joasaf* die Genrebezeichnung *Vita*. Einige der belletristischen Werke werden (ganz oder teilweise) in bestimmten gleichbleibenden Zusammenstellungen aufgenommen, wobei sich häufig die Besonderheiten ihrer Fabel und ihres Sujets sowie die Akzentuierung ihrer Aussagen ändern: Teile von *Barlaam und Joasaf* (die sogenannten Parabeln) sind in die Zusammenstellung des *Einfachen Prologs* als belehrender christlicher Lesestoff aufgenommen worden¹¹, die *Alexandria* des Pseudo-Kallistos beinhaltet einen Teil der 1. und 2. Fassung des Hellenischen und Römischen Chronographen und wird hauptsächlich als historischer Lesestoff aufgefaßt.¹²

Ein für die Gattungscharakteristik der altbulgarischen Belletristik besonders wichtiges Problem stellt die Entdeckung und Erforschung der primären, grundlegenden oder "primitiven" Genreformen dar. Historisch gesehen existieren sie selbständig, doch bei der schriftlichen Gestaltung größerer erzählerischer Einheiten werden sie als Strukturelemente aufgenommen: Briefe (der Briefwechsel von Alexander), Reiseberichte, Memoirenotizen, Folklorelegenden, Parabeln u.a.¹³ Sie beginnen sich separat zu verbreiten,

wobei ihre Existenz ein Bindeglied zwischen der altbulgarischen Literatur und der literarischen Entwicklung in weiteren zeitlichen und räumlichen Grenzen darstellt.

Die *Alexandria* mit ihren zwei Grundfassungen der *Chronographischen* und der *Serbischen*, zählt zu den populärsten belletristischen Werken der slawischen Welt. Sie ist das erste Werk, das von der Literaturtheorie als Roman bezeichnet wird: "С богомъ починаемъ романацъ, житие и повесоу..."¹⁴ Man sollte jedoch beachten, daß dieser Titel in einer Handschrift (von Mihanović) vorkommt, die R. Marinković in seiner Textuntersuchung der *Serbischen Alexandria* in das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts datiert.¹⁵ Zu dieser Zeit wird die *Serbische Alexandria* bei den Süd- und Ostslawen besonders populär. In den Forschungen wird ihre thematische und stilistische Verwandtschaft mit dem Ritterroman hervorgehoben.¹⁶ Für den Einfluß westlicher Gattungen sprechen auch die Namensformen der Helden des Trojanischen Krieges: Als Alexander Troja besucht, hört er von Kaledduscha (Agamemnon) und Melauscha (Menelaos). Aufgrund dieser Namensformen beweist B. Conev die westliche Herkunft der trojanischen Parabel. All das läßt die Annahme wahrscheinlich erscheinen, daß sowohl die *Serbische Alexandria* selbst unter westlichem Genreeinfluß steht, als auch die Bezeichnung "Roman" nach westlichem Muster gebraucht wird. Für die *Chronographische Alexandria*, welche der slawischen Welt viel früher bekannt war (schon im 12. Jahrhundert wird sie in die 1. Fassung des Hellenischen und Römischen Chronographen aufgenommen)¹⁷, wird diese Bezeichnung nicht verwendet. Demzufolge bedeutet die mittelalterliche Bezeichnung "Roman" keine theoretische Gattungsbezeichnung. Natürlich soll das nicht heißen, daß die *Alexandria* des Pseudo-Kallistos und die *Serbische Alexandria* keine Romane sind. Das Werk des Pseudo-Kallistos über Alexander den Großen ist eigentlich ein *hellenistischer Roman*¹⁸. Die Genrebestimmung dieses Werkes führt in der Wissenschaft zu vielen Meinungsverschiedenheiten und Schwierigkeiten.¹⁹ In der hellenistischen Welt waren Liebes- und Abenteuerromane mit vielen Reise- und Abenteuerberichten populär.²⁰ Das sind typisch hellenistische Romane. Die *Alexandria* des Pseudo-Kallistos entsteht im 3. Jahrhundert n.Chr. und vereint historische, folkloristische, geographische und ethnographische Tendenzen.²¹ Da sie die historische Erzählung über das Leben einer berühmten Persönlichkeit mit phantastischen und folkloristischen Sagen und Legenden von wunderbaren Ländern verbindet, entspricht die *Alexandria* dem Geist der späten Antike, in dem das Kollektive vor dem Privatleben der Einzelperson zurücktritt; diese

Auffassung kommt in der Genreform des hellenistischen Romans zum Ausdruck. Es ist von besonderer Bedeutung, daß durch die *Alexandria* außer dieser Genreform auch viele elementare, primäre Gattungen in die altbulgarische Literatur eindringen: Briefe (dem Roman liegt der Briefwechsel Alexanders zugrunde), Reiseberichte, Memoirennotizen, wahrscheinlich auch Tagebücher. All das sind in den Text des Werks eingebrachte Genreformen. Aufgrund der guten Gliederung in Zyklen und eines einheitlichen Organisationsprinzips – der Gestalt Alexanders und seines vorbestimmten Schicksals – funktionieren diese Genreformen als Sujetierungsverfahren, sind aber – historisch betrachtet – nicht eigenständig. Das Gattungssystem der späten Antike ist extensiv, die neuen Genreformen sind mit der sog. *Menippea* (*Saturae menippeae*) typologisch verwandt. M. Bachtin weist auf die außerordentlich große Lebenskraft dieses Konglomerats primärer Gattungen sowie auf seine Bedeutung für die Entwicklung der mittelalterlichen Literatur hin.²² Die *Alexandria* macht die altbulgarische Literatur auch mit dieser Erscheinung bekannt. Die *Menippea* sowie der Roman über Alexander weisen eine innere Motivation des Phantastischen und des Abenteuers auf. Diese zwei Kategorien liegen außergewöhnlichen Situationen zur "Prüfung" der philosophischen Idee zugrunde. In dieser Hinsicht ist die Szene der Begegnung Alexanders mit den nackten Weisen, den Rachmanen, kennzeichnend, wo die philosophische Grundidee von der Unmöglichkeit, Unsterblichkeit zu erlangen, von jenen Personen zum Ausdruck gebracht wird, welche die Vollkommenheit auf Erden erreicht haben. Ein für die Bestimmung der Gattungszugehörigkeit dieses späthellenistischen Werks wichtiges Problem ist seine Rezeption und Entwicklung in den slawischen Literaturen. In der russischen handschriftlichen Tradition findet sich die *Alexandria* des Pseudokallistos nur in historischen Sammelbänden. In seiner grundlegenden Forschung bestimmt V. Istrin²³ 5 Fassungen, wobei die 1. und die 2. analog in die zwei Fassungen des Hellenischen und Römischen Chronographen aufgenommen und mit Malalas Erzählung über Alexander verbunden werden und ein Siebentel des ganzen Textes ausmachen. Also fungiert das Werk als historischer Lesestoff und wird als ein Teil des Chronographen aufgefaßt.

Die *Serbische Alexandria*²⁴ trägt ebenfalls die Gattungsbezeichnung "Roman", sie ist jedoch schon ein *Präludium* zur Gattung "Ritterroman". Es wurden die möglichen Vorbilder dieser eigenartigen Variante des alten Werks aufgezählt. Das Thema der treuen Liebe wird durch den Vergleich der beiden Paare, Achilleus-Polyxena und Alexander-Roxandra, angesprochen. Die neuen phantastischen Szenen, der Providentialismus – von den Prophezeiungen der

Drei Könige am Anfang bis zur letzten Prophezeiung Jeremias' ist Alexanders Leben vorbestimmt –, all diese Attribute des Sujets und der Thematik des Ritterromans zeigen, daß die Genreform dieses Romans auch in der altbulgarischen Literatur bekannt ist (der Text der *Serbischen Alexandria* findet sich in vielen südslawischen Abschriften²⁵). Einen Beweis dafür liefert auch die Tatsache, daß dieses Werk nie in historische Sammelbände und Kompilationen aufgenommen wird; es wird als eine selbständige Genreform mit unterhaltendem und beherrschendem Charakter aufgefaßt.

Eine Sonderstellung zwischen dem Ritterroman und der kürzeren belletristischen Form, der Novelle, nimmt ein anderes Übersetzungswerk, die sogenannte *Trojanische Parabel* ein.²⁶ Dieser Titel stammt von F. Miklošič²⁷ und wurde in der Forschung von B. Conev²⁸ akzeptiert, entspricht jedoch nicht der eigentlichen Gattung des Werkes. Die *Trojanische Parabel* ist eher eine *Novelle*, die auf den legendären Sagen des Diktis von Kreta²⁹, eines Teilnehmers am Trojanischen Krieg, aufgebaut ist. Diese Quelle war im Mittelalter viel populärer als Homers Epos, denn es überwiegt darin das typisch mittelalterliche Gefühl für das Historische und die Berichte von Augenzeugen werden als glaubwürdig angesehen. Die *Trojanische Parabel*, die aus dem Westen kommt, weist ebenfalls die für den Ritterroman typischen Themen und Besonderheiten des Sujets auf: die Liebe, die in Erfüllung gehende Prophezeiung, die Abenteuer – sie werden jedoch in weniger Szenen entfaltet als das in der *Alexandria* der Fall ist. Obwohl die *Trojanische Novelle* mit ihrer Thematik und ihren Traditionen der *Serbischen Alexandria* nahesteht, wird sie in der altbulgarischen Literatur eher wie die *Chronographische Alexandria* behandelt. Auch sie wird in ein historisches Werk aufgenommen. In der im 14. Jahrhundert übersetzten Chronik des K. Manasses ist die *Trojanische Parabel* ein selbständiges Werk, das gleich auf Manasses' eigene Erzählung über die Ereignisse in Troja folgt.³⁰ Die *Trojanische Parabel* kommt nur in zwei der insgesamt sieben Abschriften der Manasses-Chronik vor³¹, doch ihre Entwicklung in der russischen Literatur zeigt, daß sie auch weiterhin als eine historische Erzählung verstanden wird. Sie ist mit Manasses' Erzählung über den Trojanischen Krieg und dem neu entstandenen Werk *Повесть о создании и поплнении Троицкого разорения, еже бысть при Давиде, цари Иудейском* kontaminiert und bildet das 106. Kapitel des Chronographen in der Fassung aus dem Jahre 1512, kommt aber auch in vielen einzelnen Abschriften vor.³² Diese neue Novelle, deren Titel die Gattungsbezeichnung bereits enthält, führt die

Tradition der Interpretation der *Trojanischen Parabel* als historischem Lesestoff fort.

Die Genrebezeichnung "Novelle" dürfte auch auf drei Übersetzungen belletristischer Werke orientalischer Herkunft anzuwenden sein: *Barlaam und Joasaf*, *Stefanit und Ichnilat* und *Der weise Akir*. Diese unterscheiden sich deutlich nach Herkunft und Tradition und, was noch wichtiger ist, nach Aufbau des Sujets und der Komposition, können aber unter eine Gattungsbezeichnung subsumiert werden, wenn man die Bedingtheit sowie die historische Variabilität eines jeden Gattungsbegriffs berücksichtigt. In allen drei Werken sind kürzere, eingeschobene Genreformen mit selbständiger Handlung festzustellen - apologetische Parabel, Fabel, Rätsel, aphoristische Belehrung u.a. -, welche in historischer Hinsicht die Novellen gestaltet und in den mittelalterlichen slawischen Literaturen auch ein selbständiges Leben als Bestandteil verschiedener Sammelbände haben.

Die Novelle über Barlaam und Joasaf ist einer der am meisten verbreiteten Lesestoffe und stellt gerade deshalb ein Problem in der Erforschung der slawischen mittelalterlichen Handschriften dar. In dem unlängst erschienenen Buch der sowjetischen Forscherin I. Lebedeva³³ werden die vielen slawischen Abschriften der Novelle nach ihren Titeln in fünf Hauptgruppen zusammengefaßt (diese Methode wird auch auf die griechischen Abschriften angewendet), wobei die Meinung von der Existenz zweier selbständiger Übersetzungen - einer serbischen aus dem 13.-14. Jahrhundert, wozu auch die bulgarische Redaktion des Starec Joan gezählt wird, und einer russischen aus dem 12. Jahrhundert³⁴ - vertreten wird. Als Beweis dafür gilt das Vorhandensein von Teilen der Novelle in der 1. Fassung des *Einfachen Prologs*, wobei die These von V. Mošin³⁵ von einer ersten russischen Übersetzung des Prologs in der Kiever Rus' im 12. Jahrhundert übernommen wird. Weil das Problem der ältesten Übersetzung des *Einfachen Prologs* noch nicht endgültig gelöst wurde (einige Wissenschaftler sind eher mit M. Speranskij³⁶ einer Meinung, daß die älteste Prolog-Übersetzung auf Athos oder in Konstantinopel unter Beteiligung russischer und slawischer Schriftsteller gemacht wurde), sind noch weitere diesbezügliche Forschungen erforderlich. Erst unlängst wurde die Frage nach der Herkunft der Novelle geklärt. Lange Zeit herrschte in der Wissenschaft die Meinung vor, daß sie auf die Biographie von Buddha (Siddhartha)³⁷ zurückzuführen sei, doch der sowjetische Tibetologe B. Kuznecov hat bewiesen, daß sich die Novelle und Buddhas Biographie lediglich in der Exposition der Handlung gleichen³⁸: Buddha und Joasaf sind in wunderschönen Palästen

eingesperrt, damit eine Prophezeiung nicht in Erfüllung gehe; alle beide begegnen bei ihrem Entkommen aus dem Palast einem Kranken, einem Greis und einem Toten (diese Begegnungen sind nicht ganz identisch) und das bringt sie auf fromme Gedanken. Weiter ist in der Handlung keine Ähnlichkeit zu finden. Die Ähnlichkeit am Anfang, so Kuznecov, ist auf einen gemeinsamen Prototyp, einen Sammelband mit belehrenden Erzählungen folkloristisch-literarischen Charakters, der keine Beziehung zum Buddhismus hat, zurückzuführen.³⁹ Solche Sammelbände sind in Indien und im Mittleren Osten sehr populär; so z.B. *Geschichten aus Tausendundeiner Nacht*, *Panchatantra* und die Sammelbände *Džatak*, die Geschichten über Buddhas Wiedergeburt enthalten. Ein solcher folkloristisch-literarischer Sammelband liefert die schriftliche Urfassung der Sage von der Kindheit des Königsohnes und der in Erfüllung gehenden Prophezeiung. In der griechischen und slawischen Variante entspricht die Novelle der christlichen Moral und damit ist ihre Funktion in der slawischen Literatur als Vita zu erklären. Barlaam und Joasaf sind von der christlichen Kirche kanonisiert worden, die Novelle findet sich in den Menäen des Metropoliten Makarij unter dem 17. November als Vita der zwei Einsiedler. In der zweiten Gruppe der Abschriften (nach Lebedevas Klassifizierung⁴⁰) trägt die Novelle die Gattungsbezeichnung Vita - **ЖИТИЕ И ЖИВАНЬ ПРОПОВЕДНИЧЪХЪ ОТЕЦЪ НАШИХЪ БАРАЛААМА И ИОАСАФА, ДОУШОВНАМЪ РАДИ ПОЛЪЗЪ СЪПИСАНО...** . Für die Aufnahme von *Barlaam und Ioasaf* in die gottesdienstlichen Genres spricht auch die Tatsache, daß Teile dieses Werks im Prolog zu finden sind. In einem handschriftlichen Prolog-Sammelband mit Belehrungen aus dem 12.-13. Jahrhundert sind im Novemberteil fünf selbständige Teile der Novelle festzustellen⁴¹, die Parabeln, mit denen Barlaam den Ioasaf belehrt: die Parabel vom Einhorn, vom Mönchtum, vom Leben und vom Tod, vom König und seinem weisen Ratgeber und von den Reichen und den Armen. O. Tvorogov vermerkt 125 einzelne Abschriften der Parabel vom Einhorn und 128 Abschriften der Parabel von den drei Freunden⁴², die in verschiedenen Sammelbänden - Ismaragden, Paterika, bei Chrysostomos - als selbständige Werke vorkommen. Die relative Abgesondertheit der Parabeln als selbständige Werke mit eigenem Sujet ist im ganzen Text der Novelle zu spüren. Sowohl die handschriftliche Tradition als auch ihre Stellung im Gesamtwerk berechtigen uns, die apologetischen Parabeln als selbständige Mikro-Genreeinheiten in der bulgarischen Belletristik abzusondern. Es ist eine grundsätzliche Besonderheit hervorzuheben: trotz ihrer äußeren Ähnlichkeit mit dem novellistischen Erzähltyp hat ihr Sujet keine eigene Bedeutung. Das sind eher Erzählungen mit einem "Pseudo-Sujet", deren

einziges Ziel darin besteht, die am Schluß der Parabeln didaktisch erklärten Auslegungen und die Moral aufzubereiten.

Die Novelle *Stefanit und Ichnilat* blickt ebenfalls auf eine lange Geschichte bis zu ihrer Übersetzung ins Slawische zurück.⁴³ Sie stammt aus dem indischen Sammelband *Panchatantra*, ein Teil davon ist mit gewissen Veränderungen unter dem Titel *Kalila und Dimna* ins Arabische übersetzt worden. Infolge der falschen Deutung arabischer Eigennamen heißen die griechische und die slawische Variante *Stefan und Ichnilat*. Die Komposition der Novelle stellt eine sogenannte Rahmenkonstruktion dar, die auch in anderen altbulgarischen belletristischen Werken vorkommt: in der *Sage vom eisernen Kreuz* und in einigen Paterikongeschichten.⁴⁴ In der slawischen Fassung bildet die Geschichte von den zwei Beratern des Königs den Kompositionsrahmen. Die übrigen Rahmenerzählungen in den anderen Teilen werden eher als Thesen, die sich Stefanit, Ichnilat, der Löwe und der Stier erzählen, aufgefaßt. Durch diese komplizierte Komposition kommt eine Besonderheit in der Entwicklung der Erzählgattung, nämlich die gerahmte novellistische Erzählung⁴⁵, in die altbulgarische Literatur. Ein interessantes Gattungsproblem stellt das Vorhandensein selbständiger Formen – Fabeln und Parabeln – in dieser Novelle dar. Die Kohäsionsstufe zwischen diesen eingeschobenen Genres ist in *Stefanit und Ichnilat* wesentlich niedriger als in der *Alexandria*, weshalb die Eigenständigkeit und die zyklische Anlage in diesen Einheiten ganz klar sind. In der Struktur von *Stefanit und Ichnilat* sind die Fabeln manchmal sehr kompliziert aufgebaut, es findet sich die Konstruktion "Fabel in der Fabel". Die Figuren der Fabel sind Tiere, die jedoch in der Novelle nicht Allegorien eines bestimmten Menschentyps, sondern bestimmte Personen mit vielfältigen Äußerungen darstellen.⁴⁶ Die Fabel von *Stefanit und Ichnilat* zählt zur prosaischen didaktischen Fabel, die auf eine lange Geschichte und Entwicklung in der Weltliteratur zurückblickt.⁴⁷ Ein Hauptverfahren der Komposition der Novelle sind Dialoge, die jedoch alle aus kleineren Einheiten, den Aphorismen, aufgebaut sind. In der Novelle *Der weise Akir*⁴⁸ sind die Aphorismen und Sentenzen auch kompositionell abgesondert und ihre relative Selbständigkeit macht sich noch klarer bemerkbar: es sind die Belehrungen und die Vorwürfe, die Akir an seinen Neffen Anadan richtet. In vielen Fällen ähneln diese Belehrungen Sprichwörtern aus der Folklore, was ganz natürlich ist, denn auch in der Novelle über Akir sind sie ein Ausdruck alter orientalischer Weisheit. Typologisch sind sie mit den Aphorismen in den Sammelbänden von Menander und Demokrit in der antiken Literatur⁴⁹ sowie mit der mittelalter-

lichen Gattung "weise Gedanken" verwandt. Auszüge aus den Belehrungen von Akir sind auch in verschiedenen Sammelbänden zu finden.⁵⁰

Der Aphorismus kann ebenfalls als eine der primären Genreformen in der altbulgarischen Belletristik betrachtet und als ein selbständiges Mikrogenre ausgegliedert werden. Die Novelle über Akir ist alter, assyrisch-babylonischer Herkunft (sie entstand wahrscheinlich im 7. Jahrhundert v. Chr.) und weist einige Varianten auf. Das Fehlen einer griechischen Variante erschwert die Klärung der Frage nach der Herkunft der slawischen. In der griechischen Literatur liefert die Novelle die Grundlage für den zweiten Teil der Biographie von Äsop⁵¹, von der ein Teil in der Bearbeitung von M. Planudes nach Bulgarien kommt. In der altbulgarischen sowie in der altrussischen Literatur wird *Der weise Akir* nicht als kultisches Werk aufgefaßt, was die wesentlichen Veränderungen in den jüngeren Fassungen bedingt. Die russischen Handschriften dieser Novelle, die besser als die bulgarischen erforscht sind⁵², zeigen, daß diese Veränderungen ganz allgemein auf Dynamisierung und Folklorisierung des Sujets hinauslaufen, wobei der religiös-belehrende Eindruck verstärkt wird. Selbständige Genreformen mit einer Sujetfunktion im ganzen Text des Werkes sind die *Rätsel*, mit denen der ägyptische Pharaos Akirs Wendigkeit prüft. Das sind traditionelle epische Formen der orientalischen Folklore, die auch in den literarischen Gattungen als rein folkloristische Erzählungen eines novellistischen Typs aufgefaßt werden. Insgesamt gehört die Novelle über Akir, zum Unterschied von *Barlaam und Joasaf*, zum kürzeren und dynamischeren novellistischen Erzählungstyp.

Die Begriffe "Erzählung" und "Novelle" sind in der Literaturtheorie nicht genau abgegrenzt. In der bulgarischen Literatur werden beide Begriffe als Synonyme verstanden und gebraucht. Deswegen ist unter "novellistischer Erzählung" eine dynamische Erzählung zu verstehen, in welcher der sujetäre Konflikt sich rasch seiner Lösung nähert. Echte Vertreter der kurzen Genreform "Erzählung" sind Werke wie die Erzählungen über Äsop, über den Inzest, über die Wirtin Theophano, über Wundertaten - z.B. die Wunder des Hl. Georgi-, *Alexander von Troja*, die Erzählung über die Abstammung der Feen, vielleicht auch die Erzählungen von Salomon u.a.

Die Erzählung von der Herkunft der Feen und die Erzählung über Alexander von Troja können in Anbetracht ihrer thematischen Entsprechungen, der *Alexandria* und der *Trojanischen Parabel*, auf einen Nenner gebracht werden, sie unterscheiden sich jedoch nach dem Aufbau ihrer Handlung. Die Erzählung von der Herkunft der Feen wurde in letzter Zeit in neuen Abschrif-

ten entdeckt⁵³, sie steht auch in einem der Sammelbände von Efrosin aus dem 15. Jahrhundert⁵⁴, in welchem auch die *Serbische Alexandria*⁵⁵ überliefert ist. Die Erzählung über Alexanders Tochter Panora, die vom Lebenswasser trinkt und unsichtbar wird, ähnelt einer kurzen Folklore-Novelle in der Art eines Märchens. Das Motiv des *Lebenswassers* kommt auch in der orientalischen Folklore (es sind z.B. ein kasachisches und ein armenisches Märchen bekannt, in denen dasselbe Motiv zu finden ist) und im Talmud (in der Erzählung von den Fischen, die wieder lebendig werden) vor. Die Erzählung von Alexander-Paris von Troja ist ein Werk mit breit entfaltetem Sujet, welches den Legenden über den Trojanischen Krieg thematisch nicht entspricht. Darin ist auch ein anderes Motiv enthalten, das mit byzantinisch-arabischen Beziehungen in Verbindung steht. Als Ganzes ist das Werk eindeutig didaktisch (die Frau, die alles Übel verursacht), offensichtlich ein Produkt des christlichen Mittelalters.

In der Literatur des 15.-17. Jahrhunderts kommen kurze belletristische Erzählungen in den Sammelbänden gemischten Inhalts vor.⁵⁶ Zusammen mit apokryphen Erzählungen, unterhaltenden historischen Lesestoffen u.a. machen sie den ständigen belletristischen Anteil dieser Bände aus. Die Erzählung vom Inzest, in welcher eine Reminiszenz des Ödipus-Motiv gesehen werden darf, ist in diesen Sammelbänden üblicherweise als ein Teil der belehrenden Rede des Johannes Chrysostomos zu finden, sie wurde aber in einem Sammelband aus dem 16. Jahrhundert separat abgeschrieben, wobei ihr Charakter als der eines unterhaltenden Lesestoffs bereits am Anfang betont wird "Слишите братие чудо повесть...".⁵⁷ Die Erzählung von der Wirtin Theophano ist in diesen Sammelbänden in Verbindung mit anderen Erzählungen von bösen Frauen zu finden und bildet mit ihnen einen thematischen Zyklus.⁵⁸ Die Verbreitung einiger Erzählungen in der Literatur des 16. Jahrhunderts zeugt vom Interesse und der Vorliebe der Leser für unterhaltende belletristische Stoffe. Gerade zu dieser Zeit wird die kurze belletristische Form, die kurze Erzählung mit belehrendem und unterweisendem Inhalt, besonders populär.

Einige Untersuchungen zählen auch den Salomon-Erzählzyklus⁵⁹ zur altbulgarischen Belletristik. Diese Erzählungen (z.B. *Salomo und Kitovras*, *Salomo und seine Frau*) sind ausgeprägt novellistisch und stehen stellenweise der Folklore nahe. Der mythische Dämon Kitovras weist eine genetische Verbindung mit dem Dämon Asmodios aus dem Talmud und dem Zentauren der griechischen Mythologie auf.⁶⁰ Der Salomon-Erzählzyklus ist in der russischen Literatur besser erhalten und gehört seit dem 15. Jahrhundert dem Inhalt der *Palea an*.⁶¹ Thematisch haben die meisten Erzählungen biblische Entsprechun-

gen (das 3. Buch der *Könige* diente als Vorlage für die Erzählungen über Salomo als Richter). Obwohl die Erzählung von Salomon und Kitovras kein biblisches Vorbild hat, wird sie auch in die *Palea* aufgenommen. Die mittelalterlichen Schreiber und Schriftsteller zählen sie zu den Apokryphen, im Index von Pogodin aus dem 14. Jahrhundert wird sie als "О царѣ Соломонѣ и о Китоврасѣ вѣснѣ и кощунѣ"⁶² erwähnt. All das hat zur Folge, daß man in den aktuellen Forschungen die Erzählungen über Salomo zu den apokryphen Werken zählt.⁶³

Eine interessante Nebenform der Belletristik sind die *Wundergeschichten*. Aufgrund ihrer gattungsmäßigen Besonderheiten können diese Geschichten als von der Hagiographie stammende Werke betrachtet werden, die eine gewisse Selbständigkeit erlangt und bis zu einem gewissen Grad ihre Verbindung mit den Viten behalten haben. Sie erinnern deutlich an die postbiographischen Erzählungen in den Viten, die oft novellistisch bearbeitet wurden.⁶⁴ Schon ihre Stellung im Inhaltsverzeichnis einiger Sammelbände zeigt manchmal diese Verbindung - so steht z.B. die Erzählung über die Wundertat des Hl. Georgi mit dem byzantinischen Krieger Georgi, dem Sohn des Leo von Paphlagonien, in einer Handschrift unmittelbar nach der Vita des Hl. Georgi.⁶⁵ Oft werden die *Wundergeschichten* zusammengefaßt und so abgeschrieben. Die *Sage vom eisernen Kreuz* stellt einen Zyklus mit Wundertaten des Hl. Georgi dar.⁶⁶ Der kompositionelle Aufbau - eine Rahmenerzählung mit zehn eingeschobenen Erzählungen - ähnelt stark einigen Paterikongeschichten, die ihrerseits eine ebensolche Verbindung zur Hagiographie aufweisen. Die *Wundergeschichten* erfüllten manchmal auch gottesdienstliche Funktionen - so kommt die Erzählung von der Wundertat mit dem Bulgaren, ein Teil der *Sage vom eisernen Kreuz*⁶⁷, in Prologen aus dem 14.-15. Jahrhundert vor. Diese Genreform ist in der altbulgarischen Literatur überhaupt sehr produktiv. Ihre vollständige Erforschung im Kontext der Belletristik würde interessante Ergebnisse hinsichtlich der Funktion und Verbreitung der Erzählungen über Heiligenreliquien bringen und deren gattungsmäßige Zuordnung präzisieren. Eine ähnliche Genregrundlage hat auch die Erzählung von der bulgarischen Zarentochter Persika, die nach dem Vorbild der Erzählungen von den Wundertaten der Gottesmutter entstanden ist. Das Motiv des arglosen Mädchens ist in der europäischen Folklore sehr populär und liegt einigen abendländischen mittelalterlichen Legenden zugrunde. Dieses Motiv kommt durch die Erzählung Ἀγαπίας Σωτηρία des Agapias von Kreta in die griechische Literatur und wird zum Vorbild für die slawische Erzählung. Nach einer Vermutung von V.

Kuz'mina, die von anderen Quellen bestätigt wird, ist die Erzählung über Persika eine russische Erzählung aus jüngerer Zeit, die nach einer Übersetzung des Agapias von Kreta aus dem 17.-18. Jahrhundert entstanden ist.⁶⁸ Für diese Datierung spricht auch das Vorhandensein vieler Motive, die den Ritterromanen eigen sind - z.B. das Liebesthema, das in vielen sentimentalischen Szenen entfaltet wird. Diese junge russische Erzählung ist mit den mittelalterlichen Wundertaten der Gottesmutter genetisch verbunden, wird aber entsprechend bestimmten Tendenzen der spätmittelalterlichen Literatur verändert.

Die kurze Genreform "Erzählung" ist in der altbulgarischen Belletristik am weitesten verbreitet. Die dazugehörigen Werke sind verschiedener Herkunft und mit anderen erzählenden Gattungen - Vita, Belehrung, bestimmte folkloristische Genreformen - typologisch und funktional verwandt. Die große Anzahl und Vielfalt der altbulgarischen Erzählungen machen das Einbeziehen neuen literarischen Materials in dieses belletristische Genre erforderlich. Ein Beispiel dafür ist die Erzählung von den 12 Träumen des Königs Schachaischi, die in einigen südslawischen Sammelbänden mit verschiedenem Inhalt vorkommt.⁶⁹ drei südslawischen Abschriften - im Sofioter Sammelband aus dem 16. Jahrhundert⁷⁰, im Plovdiver Sammelband aus dem 16. Jahrhundert⁷¹ und im verschwundenen Sammelband von M.Ch. Nedelčev⁷² - findet sich diese Erzählung in unmittelbarer Nähe der Novelle vom *Weisen Akir*. Diese Stellung spricht für den belletristischen Charakter des Werkes und für die Art und Weise, wie es in der altbulgarischen Literatur rezipiert worden ist. Das Bild der einzelnen Gattungen in der altbulgarischen Literatur würde sich infolge der neuhinzugekommenen Werke kaum wesentlich ändern.

Die Entdeckung und Erforschung der belletristischen Genreformen ermöglicht eine Vervollständigung der Gattungen der altbulgarischen erzählenden Literatur, wobei neue Phänomene sichtbar werden, die sich von den Besonderheiten der kirchlichen Literatur unterscheiden. Erkenntnisse über die Herkunft und Rezeption antiker folkloristischer und literarischer Gattungsspezifika in der bulgarischen Literatur des Mittelalters sind bei der Klärung der komplizierten Fragen nach dem Eindringen und Fortleben von populären belletristischen Werken der Weltliteratur in der slawischen Welt behilflich. Durch diese machen sich die altbulgarischen Schriftsteller mit diversen Verfahren der Komposition und Sujetierung bekannt, welche die mittelalterlichen erzählenden Gattungen bereichern. Das Vorhandensein vielfältiger Genreformen in der altbulgarischen Literatur zeigt, daß sie mit den literari-

schen und kulturellen Phänomenen des Orients und der Antike über einige der am meisten verbreiteten mittelalterlichen Werke in Verbindung stand.

Anmerkungen

1. И. Иванов. *Старобългарски разкази*. София 1935.
2. П. Динеков. *История на българската литература*. Т. 1. *Старобългарска литература*. София 1962, с. 164–178.
3. Л. Грашева. "Старобългарската белетристика." В: *Септември* 1967, 3, с. 220–232.
4. Цит.съч., с. 221.
5. С. Николова. "Патеричните разкази в историята на старата българска литература." В: *Старобългарска литература* 1971, 1, с. 167–191. Също: *Патеричните разкази в българската средновековна литература*. София 1980.
6. К. Станчев. *Стилистика и жанрове на старобългарската литература*. Гл. 3: *Жанровата система на старобългарската литература*. София 1982.
7. Б. Томашевский. *Теория литературы, Поэтика*. М. 1927, с. 158–162.– Р. Уэллек, О. Уоррен. *Теория литературы*. М. 1978, с. 242–255.
8. М. Бахтин. *Проблеми на поетиката на Достоевски*. София 1976, с. 122.
9. *Библиография истории древнерусской литературы. Древнерусская повесть*. Вып. 1. Сост.: В. Адрианова-Перетц и В.Покровская. М.–Л. 1940.
10. *Библиография древнерусской повести*. Сост. А. Назаревский. М.–Л. 1955.
11. И. Лебедева. *Повесть о Варлааме и Иоасафе*. Л. 1985, с. 70–89.
12. В. Истрин. *Александрия русских хронографов. Исследование и текст*. М. 1893, с. 123–139.
13. В. Истрин, цит. съч., с. 20–21.
14. Ђ. Трифуновић. *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. Београд 1969, с. 273–283.
15. Р. Маринковић. *Србска Александрида. История основног текста*. Београд 1969, с. 273–283.
16. О. Творогов. "Стилистические особенности романа об Александре Македонском." В: *Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи 15 вв.* Издание подготовили: М. Ботвинник, Я. Лурье, О. Творогов. М.–Л. 1965, с. 145–183.

17. В. Истрин, цит. съч., с. 135-136.
18. Е. Костюхин. *Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции*. М. 1972, с. 22-36.
19. Б. Богданов, "Проблеми на жанра в античния роман за Александър Македонски." В: *Литературна мисъл* 1979,7, с. 105-118.
20. Ф. Петровский. "Византийский роман." В: *Византийская литература*. М. 1974, с. 231-245.
21. Е. Костюхин, цит. съч., с. 35.
22. М. Бахтин. *Проблеми на поетиката...*, с. 129-139.
23. В. Истрин. *Александрия русских хронографов...*, с. 69-139, 140-251.
24. М. Ботвинник, Я. Лурье, О. Творогов. *Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи 15 в.* М.-Л. 1965.
25. Р. Маринковић, цит. съч.
26. F. Miklošić. *Trojanska priča. Starine 3*. Zagreb 1871, s. 147-188.
27. Цит. съч., с. 147.
28. *За произхождението на "Троянска прича"*. СБНУ 1892, с. 1-21.
29. О. Творогов. "Античные мифы в древнерусской литературе 11-16 вв." В: *ТОДРЛ* 1979, XXXIII, с. 1-31.
30. I. Bogdan. *Chronika lui Constantin Manasses. Traducere mediobulgara făcuta pe la 1350. Text si glossar de Ioan Bogdan. Cu prefata de prof. I. Bianu*. București 1922.
31. М. Салмина. "О новом издании болгарского перевода хроники Константина Манасии." В: *Литературознание и фолклористика*. (В чест на 70-годишнината на акад. П. Динев). София 1983, с. 105-107.
32. О. Творогов. *Троянские сказания*. Л. 1972, с. 152.
33. И. Лебедева. *Повесть о Варлааме и Иоасафе*. Л. 1985.
34. Цит. съч., с. 562.
35. V. Mošin. "Slavenska redakcija Prologa Konstanina Mokisijskog u svetlosti visantijsko-slavenskih odnosa 12-13 vijeka." V: *Zb. Historijskog inst. Jug. akad. Zagreb* 1959, vol. 2, s. 17-68.
36. М. Сперанский. *Из истории русско-славянских литературных связей*. М. 1960, с. 40-41.
37. А. Веселовский. "Византийские повести и Варлаам и Иоасаф." В: *ЖМНП* 1877,7, с. 122-154.

38. Б. Кузнецов. "Повесть о Варламе и Йоасафе. (К вопросу о происхождении)." В: *ТОДРЛ ХХХІІІ*, 1979, с. 238-245.
39. Цит. съч., с. 243.
40. И. Лебедева, цит. съч., с. 57.
41. Цит. съч., с. 72.
42. О. Белоброва, О. Творогов, "Переводная беллетристика 11.-13. вв." В: *Истоки русской беллетристики*. Л. 1970, с. 159.
43. *Стефанит и Ихнилат, средневековая книга басен по русским рукописям 15.- 17. вв.* (Издание подготовили: О. Лихачева, Я. Лурье). Л. 1969.
44. Б. Ангелов. *Из старата българска, руска и сръбска литература. Т. 3.* София 1978, с. 61-98.
45. В. Шкловский. *Художественная проза. Размышления и разборы.* Москва 1959, с. 155-255.
46. Я. Лурье. "Переводная беллетристика 14.-15. вв." В: *Истоки русской беллетристики*. Л. 1970, с. 331-337.
47. *Речник на литературните термини.* София 1973, с. 150-153.
48. А. Григорьев. *Повесть об Акире Премудром.* М. 1913, с. 236-264.
49. Цит. съч., с. 252, 280-283.
50. А. Назаревский. *Библиография древнерусской повести...*, с. 30-31.
51. А. Григорьев. *Повесть об Акире Премудром...*, с. 316-354.
52. О. Белоброва, О. Творогов. *Переводная беллетристика...* с. 170-180.
53. А. Милтенова. "Сказание за произхода на самодивите. (Към въпроса за книжовната дейност на книгописеца Ефросин от 15. в.)". В: *Сборник в чест на 80-годишнината от рождението на Д. Лихачев.* (Под печат).
54. Текст е издан в: *Александрия. Роман об Александре Македонском...*, с. 141-142.
55. Е. Костюхин. *Александр Македонский...*, с. 156-157.
56. А. Милтенова. *Към въпроса за сборниците със смесено съдържание като литературно явление през 15.-17. в.* (Под печат).
57. Цит. съч., с. 13.
58. Цит. съч., с. 12.
59. Я. Иванов. *Старобългарски разкази...*, с. 87-94, 270-272.
60. А. Веселовский, *Славянские сказания о Саломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине.* СПб. 1872, с. 209-245.

61. Я. Лурье. *Переводная беллетристика...*, с. 320-325, 329-331.
62. Б. Ангелов, "Списъкът на забранените книги в старобългарската литература." В: *Известия на института за българска литература* 1952,1, с. 129.
63. Д. Петканова. *Апокрифна литература и фолклор*. София 1978, с. 211-212. Също в: *Стара българска литература. Т.1. Апокрифи*. Съставителство и редакция Д. Петканова. София 1981, с. 106-123, 366-367.
64. Кр. Станчев. *Поетика на старобългарската литература*. София 1982, с. 114-119.
65. Хр. Кодов. "Един стар славянски превод на разказа за 'чудото' на св. Георги с византийския воин Георги, пленник у българите." В: *ИИЛ* 1962, 13, с. 143-155.
66. Б. Ангелов. *Из старата, българска, руска и сръбска литература. Т. 3*. София 1978, с. 61-99.
67. Цит. съч., с. 65-66.
68. В. Кузьмина. "Источник повести о царевне Персике." В: *ТОДРЛ* 1958, 14.
69. Б. Ангелов. *Из старата българска, руска и сръбска литература. Т. 3*. София 1958, с. 145-152.
70. Б. Цонев. *Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София. Т.1*. София 1910, Нр.309, с. 255-256.
71. Б. Цонев. *Славянски ръкописи и старопечатни книги в Народната библиотека в Пловдив*. София 1920, Нр. 101, с. 83.
72. М.Х. Неделчев. "Загадка в една переписка."- В: *Сб. Ловеч и Ловчанко*. София 1938, 7, с. 189.

BARBARA BEYER (Berlin)

ДО МОЕТО ПЪРВО ЛИБЕ (An mein erstes Lieb)

Gedanken zur Poetik Christo Botevs

Gegenstand der Betrachtung ist das Gedicht *До моето първо либе (An mein erstes Lieb)* von Christo Botev. Der Auswahl liegt die Beobachtung zugrunde, daß das lyrische Werk des bulgarischen Nationaldichters – ungeachtet seiner motivisch-thematischen, stilistischen und Genredifferenziertheit – in einzelnen Texten gleichsam bisherige Schaffensdominanten resümiert und, damit einhergehend, neue Dominanten setzt, die fortdauern. Dies betrifft hauptsächlich die Gedichte *Елегия* (1870), *Борба* (1871), *Хаджи Димитър* (1873), *Моята молитва* (1873) und *Обесването на Васил Левски* (1875/76). *До моето първо либе* steht zwar chronologisch mit am Beginn dieser Reihe, zeichnet sich aber durch ein schon da beträchtliches "katalysatorisches" Potential aus.

Das Gedicht ist in zwei Fassungen erhalten: Seine erste Publikation erfolgte, wahrscheinlich gleich nach der Fertigstellung, unter der Überschrift *До либе-то ми (An mein Lieb)* in der ersten Nummer der Zeitung *Дума на българските емигранти*, die unter Botevs Federführung in Brâila erschien (5 Ausgaben, 10. Juni – 5. August 1871). Mit dem endgültigen Titel und überwiegend geringfügigen, stilistischen Änderungen nahm Botev das Gedicht in die einzige zu seinen Lebzeiten veröffentlichte Sammlung *Песни и стихотворения от Ботйова и Стамболова* (Bukarest 1875) auf, welche die erste originäre bulgarische Lyriksammlung überhaupt war und, wie die Bezeichnung verrät, auch Texte seines Gefährten Stefan Stambolov enthielt. In dieser Fassung letzter Hand ist *До моето първо либе* heute bekannt.

Es ist Botevs fünfte Gedichtpublikation. Vorausgegangen waren ihr die Erstabdrucke von *Майце си* (1867), *Към брата си* (1868), *Елегия* sowie *Делба* (1870). Zwei weitere Gedichte, *Хайдути* und *На прощаване*, die gleichfalls in die späten 60er Jahre zu datieren wären, wurden – wenngleich in Botevs Umgebung schon bekannt – später in *Дума...* abgedruckt. Wenn der Autor also in die Programmnummer seiner ersten eigenen Zeitung ein ganz neues Gedicht aufnahm und sich nicht allein auf das bereits in Umlauf Gebrachte verließ, so

deutet das auf einen besonderen Stellenwert hin, den er diesem Text in seinem bisherigen Schaffen beimaß.

Zu Beginn der 70er Jahre engagierte sich Botev bereits dafür, die Kräfte der Emigration politisch zu organisieren, die in Rumänien nicht nur mehrere größere Kolonien (Bukarest, Galați, Brâila) gebildet hatten, sondern auch von der sozialen Stellung her wie in der Haltung zur nationalen Sache schon deutlich polarisiert waren. Das liberal-konservative Lager bevorzugte gegenüber der Hohen Pforte eine versöhnlichere Position, der Flügel der radikalen Revolutionäre arbeitete offen wie konspirativ auf den bewaffneten Befreiungskampf hin. Diesen sog. "Jungen" fühlte sich Botev verbunden. Er war, noch nicht zwanzigjährig, nach abgebrochenem Studium in Odessa und kürzeren Aufenthalten in Bessarabien sowie seiner Geburtsstadt Kalofer im Oktober 1867 nach dem freien Fürstentum Rumänien emigriert. Bald wurde er dort in Pläne und Vorbereitungen für einen Volksaufstand in Bulgarien einbezogen. Das waren, in Anknüpfung an die Erfahrungen der Haidukenbewegung, die Entsendung von Freischaren und, nach Mißerfolgen mit dieser Taktik, der Aufbau eines Netzes von geheimen Aufstandskomitees, der "Inneren revolutionären Organisation", im Heimatland. Die enge Freundschaft mit Vasil Levski, dem Hauptinitiator der Bewegung, war dabei für Botev von außerordentlicher Bedeutung. Als sich im Oktober 1869 in Bukarest das "Bulgarische Revolutionäre Zentralkomitee" (BRZK) konstituierte und unter Leitung von Ljuben Karavelov mit der Zeitung *Свобода* (ab Februar 1873 *Независимост*) eine Tribüne der Befreiungsideologie schuf, zählte bald auch Botev zu den verantwortlichen Mitarbeitern. Nach der Hinrichtung Levskis im Februar 1873 wurde er in der Phase der unmittelbaren Aufstandsvorbereitungen zum geistigen Haupt des BRZK.

Schon in Rußland hatte er sich den Ideen der revolutionären Demokraten zugewandt, von denen er besonders Gercen und Černyševskij hochschätzte. Die Lektüre des *Kommunistischen Manifests* und vor allem die historischen Tage der Pariser Kommune (welcher er Anfang April 1871 ein Glückwunschtelegramm sandte) waren weitere wichtige Bezugsmomente für Botevs geistige Haltung zu Beginn der 70er Jahre. Unmittelbaren Ausdruck fand sie im *СИМВОЛ-верю..* vom 20. April 1871, gedacht als Statut einer Bulgarischen Kommune, wo er erklärte: "Ich glaube an die einigende, gemeinsame Kraft des Menschengeschlechts, auf dem Erdball Gutes zu schaffen. Und an die einigende kommunistische Gesellschaftsordnung, die durch brüderliche Arbeit, Freiheit und Gleichheit alle Völker von jahrhundertelangen Lasten und Qualen erlösen

wird."¹ Auch das Emigrantenblatt *Дума*.. war von diesem revolutionären Pathos getragen. Es rief zum Zusammenschluß im Zeichen der "moralischen und politischen Freiheit", der "Verbundenheit mit dem leidenden Volk" auf, "das über Kutte und Priesterkappe hinweg nach dem Turban des Flegels vom Bosphorus greift und einem wie dem anderen einen Tritt versetzen möchte."² Mit seinen Artikeln spannte Botev hier den Bogen von den nationalen Traditionen im Kampf gegen fremde und eigene Unterdrücker über die Situationsbeschreibung in einem zwar "reformierten", aber doch nicht minder tyrannischen Staatswesen der sozialen, politischen und nationalen Ungleichheit bis hin zur Vision eines kommenden "ersten Tages", an dem sich die Ideale der Kommunarden in menschheitlicher Dimension bewahrheiten würden. Sein Anliegen war es, den Gedanken einer Volksrevolution im Namen der Freiheit wachzuhalten und als den einzig möglichen Weg zu weisen, um nicht "eine Sklaverei mit der anderen zu vertauschen."³

Diese publizistischen Arbeiten sind nicht nur beredtes Zeugnis davon, mit welchen Fragen sich Botev in jenen Monaten auseinandersetzte. Sie spiegeln auch, so gut wie ein persönliches Dokument, seine emotionale und geistige Verfassung, seine Weltsicht wider, die den Einklang mit der Ideologie der nationalen Emanzipation suchte und sich zudem - radikaler als bei jedem anderen Vertreter der bulgarischen revolutionären Bewegung dieser Zeit - den Gedanken der sozialen Befreiung der Menschheit zueigen gemacht hatte.

Der erkannte historische Zwang zu gesellschaftsveränderndem Wirken bestimmte auch Botevs Auffassungen vom Sinn und Zweck literarischer Arbeit. Im Zentrum stand für ihn die Forderung nach einer politisch eingreifenden Literatur, Organ der Nation, in der er - wie seine Zeitgenossen Petko Slavejkov und Karavelov dem Vorbild der russischen revolutionären Demokraten folgend - einen Spiegel des Volkslebens sah, eine Ausrichtung an den Bestrebungen und Bedürfnissen des Volkes. Satirisch kritisierte er ein Poesieverständnis, das - in aufklärerischer Tradition - die Kunstfertigkeit und das Regelgemäße von Dichtung betonte, dabei allerdings eine Verständigung über deren Inhalte und historisch-konkrete Wirkungsmöglichkeiten vermied.⁴ Sich selbst sah Botev in erster Linie als Publizist und in der volkstümlichen Tradition des Sängers, also in einer betont öffentlichen Funktion, die der des Tribuns nahekommt. Anfang 1876, wenige Monate bevor er an der Spitze einer Freischar in Bulgarien fallen sollte, bekannte er vor einem Freund: "Ich bin nicht fähig, an die Türen zu klopfen und Bettellieder nach Art unserer Patrioten zu singen. Mögen dies andere tun. Ich will aus meinen Händen

Hämmer machen, aus meiner Haut eine Trommel, aus meinem Kopf eine Bombe und dann in den Kampf gegen die Elemente ziehen!"⁵

Vor diesem Hintergrund muß ein Gedicht, das *An mein (erstes) Lieb* betitelt ist, einigermaßen überraschen, und die Botevforschung hat der Suche nach dem auslösenden biographischen Impuls manche Mühe gewidmet⁶:

До моето първо либе⁷

Остави таз песен любовна,
не вливай ми в сърце отрова, -
млад съм аз, но младост не помня,
пък и да помня, не ровя
5 туй, що съм ази намразил
и пред тебе с крака погазил.

Забрави туй време га плачех
за поглед мил и за въздишка:
роб бях тогаз - вериги влачех,
10 та за една твоя усмивка
безумен аз света презирах
и чувства си в калта увирах!

Забрави ти онез полуди,
в тез гърди веч любов не грее
15 и не можеш я ти събуди
там, де скръб дълбока владее,
де сичко е с рани покрито
и сърце зло в злоба обвито!

Ти имаш глас чуден - млада си,
20 но чуйш ли как пее гората?
Чуйш ли как плачат сиромаси?
За тоз глас ми копней душата
и там тегли сърце ранено,
там, де е сѐ с кърви облено!

О, махни тез думи отровни!
Чуй как стене гора и шума,
чуй как ечат бури вековни,
как нареждат дума по дума -
приказки за стари времена
30 и песни за нови теглила!

Залей и ти песен такава,
залей ми, девойко, на жалост,
залей как брат брата продава,
как гинат сили и младост,
35 как плаче сирота вдовица
и как теглят без дом дечица!

Залей, или млъкни, махни се!
Сърце ми веч трепти - ще хвъркне,

ще хвъркне, изгоро, - свести се!
 40 Там, де земя гърми и тътне
 от викове страшни и зловни
 и предсмъртни песни надгробии...

Там... там буря кърши клонове,
 а сабля ги свива на венец;
 45 зинали са страшни долове
 и пици в тях зърно от свинец,
 и смъртта й там мила усмивка,
 а хладен гроб - сладка почивка!

Ах, тез песни и таз усмивка
 50 кой глас ще ми викне, запее?
 Кървава да вдигна наливка,
 от коя и любов немее
 пък тогаз и сам ще запее
 що любя и за що милея!...

An mein erstes Lieb⁸

Laß sein dieses Liebeslied,
 flöß mir nicht Gift ins Herz ein,
 jung bin ich, aber an Jugend erinnere ich mich nicht,
 und sollte ich doch, ich wühle nicht auf
 5 das, was ich hassen gelernt
 und vor dir mit Füßen getreten habe.

Vergiß diese Zeit, da ich weinte
 um einen lieben Blick und einen Seufzer:
 Sklave war ich damals - Ketten schleppte ich,
 10 denn für ein Lächeln von dir
 ich Wahnsinniger die Welt verachtete
 und meine Gefühle ich in den Schmutz zog!

Vergiß du jene Narreteien,
 in diesem Busen brennt keine Liebe mehr
 15 und du kannst sie nicht wecken
 dort, wo tiefer Schmerz waltet,
 wo alles mit Wunden bedeckt ist
 und das verbitterte Herz in Bitternis gehüllt!

Du hast eine wunderbare Stimme - du bist jung,
 20 aber hörst du, wie der Wald singt?
 Hörst du, wie die Armen weinen?
 Nach dieser Stimme sehnt sich meine Seele
 und nach dort strebt das wunde Herz,
 dort, wo alles blutüberströmt ist!

25 Oh, nimm fort diese giftigen Worte!
 Höre, wie der Wald stöhnt und das Laub,
 höre, wie jahrhundertealte Stürme tosen,

wie sie aneinanderreihen Wort um Wort -
 Märchen von alten Zeiten
 30 und Lieder von neuen Leiden!

Singe auch du ein solches Lied,
 singe mir, Mädchen, zum Wehe,
 singe, wie der Bruder den Bruder verkauft,
 wie zugrunde gehen Kraft und Jugend,
 35 wie die arme Witwe weint
 und wie ohne Heim die Kinder darben!

Singe, oder schweig, scher dich weg!
 Mein Herz bebt schon - es wird auffliegen,
 es wird auffliegen, Liebste - besinn dich!
 40 Dort, wo die Erde donnert und dröhnt
 von Schreien furchtbar und grimmig
 und von Sterbeliedern und Grabgesängen...

Dort... dort bricht der Sturm Äste,
 und der Säbel biegt sie zum Kranz;
 45 schon klaffen furchtbare Schluchten
 und pfeift drin die Kugel,
 und der Tod ist dort ein liebes Lächeln
 und das kühle Grab - süße Rast!

Ach, diese Lieder und dieses Lächeln
 50 welche Stimme für mich wird anstimmen?
 Den Bluttrunk will ich erheben,
 von dem auch Liebe verstummt,
 dann aber werde ich auch selber besingen,
 was ich liebe und was mir am Herzen liegt!...

In der bulgarischen Lyrik waren bis dahin noch kaum Muster für eine subjektive Beschäftigung mit der Liebesthematik entwickelt - sieht man ab von Najden Gerovs frühen Widmungen aus den 40er Jahren; somit standen dem Rezipienten eigentlich nur das Volkslied, wenige Adaptionen aus dem Umkreis der slawischen und westeuropäischen Romantik sowie die populären Slavejkovschen Nachempfindungen von humorig-frivolen Liebesliedern benachbarter Balkanvölker als Erfahrungswerte zur Verfügung. Dennoch kann eine "geschulte" Leseerwartung mit der Überschrift dieses Textes verknüpft werden. Begründet wird sie durch das semantisch und stilistisch eindeutig festgelegte Lexem *либе*, das im Unterschied zum sinnverwandten *обич* und dessen Synonym *любов* nicht das Gefühl der tiefen Zuneigung, sondern ausschließlich die *Person*, auf die dieses sich richtet, meint (die/der Geliebte) und sich obendrein als in der Volkssprache beheimatetes Kosewort - wieder im Unterschied zu *обич/любов* - einer metonymischen oder metaphorischen Verwendung sperrt. Die Konkretisierung in der zweiten Fassung (*първо либе*) ändert nichts

an der Erwartung, nachfolgend einen Text kennenzulernen, worin ein *Ich* sich innig-vertraut seinem Lieb zuwendet, auch wenn die Bedeutung zum Reminiszenzhaften hin nuanciert ist.

Als Widmung läßt der Titel auf unmittelbare Ansprache schließen. Dieses Prinzip des direkten Adressierens hat Botev sehr häufig angewendet. Es ist in der Lyrik der Wiedergeburtsepoche generell verbreitet und zumeist verbunden mit appellativen Diktionen zur Bekräftigung didaktischer und patriotisch mobilisierender Funktionssetzungen; beliebte Adressaten sind dabei: die Jugend, die Gefährten (Bruder, Landsleute, "bulgarische Recken"), aber auch unbelebte Dinge und Abstrakta wie Vaterland, Recht, ein ausklingendes Jahr usf. Die Art, wie Botev seine Gedichte adressiert, macht da - auch wenn die Individualisierung bevorzugt ist - zunächst keine Ausnahme. Vor dem Lieb hatte er bereits die Mutter, den Bruder (auch im übergreifenden Sinne), das Volk sowie den Freund angesprochen. Anders als in Texten seiner Zeitgenossen, geben allerdings solche Widmungen und Anreden Botevs lyrischem Sprecher Anlaß, sich in seiner eigenen subjektiven Individualität zu offenbaren; die Beschäftigung mit dem *Du* hingegen tritt eher in den Hintergrund, die Anrede wird zu einem Kunstgriff. Gedichte aus der Phase bis zu *До моего първо либе* sind davon deutlicher geprägt als die meisten der später veröffentlichten, wo stärker epische und satirische Züge zum Tragen kommen. Insofern kann dieser Text als Bindeglied zwischen einer mehr subjektivierten und einer mehr zum Objektivieren neigenden poetischen Gestaltungsweise gesehen werden.

Für diesen Eindruck ist die antithetische Gedankenentwicklung primär verantwortlich, bei der ein persönlich-intimes und ein soziales Thema kontrastiv in Wechselbeziehung treten. Bereits die Verse 1/2 eröffnen mit ihren apodiktischen Imperativen und dem durch syntaktische Parallelkonstruktionen abgestützten Vergleich von *песен любовна* und *отрова* eine Negativargumentation. Sie steht in krassem Widerspruch zur beschriebenen Leseerwartung und zielt geradezu darauf ab, diese ad absurdum zu führen. Die Initialverse der folgenden zwei Strophen setzen dieses Prinzip fort. Betrachtet man die Strophen des gesamten Textes von den jeweiligen thematischen Dominanten her und in deren Wertung durch das poetische Subjekt (Akzeptanz bzw. Ablehnung), so wird in groben Zügen das argumentative Grundschema des Gedichts sichtbar:

Strophe		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII-	IX
Thema A	positiv							x	x	x
	negativ	x	x	x		x		x		
Thema B	positiv				x	x	x	x	x	x
	negativ									

Dabei bezeichnet Thema A das Liebesthema, Thema B das der sozialen Problematik. Schon hier aber fällt, bei aller Vereinfachung, auf, daß es sich nicht schlicht um die Widerlegung des einen und die Bestätigung des anderen handelt. Vielmehr kommt es mit Strophe VII zu einer Umbewertung des zunächst ausschließlich in negativer Sicht dargestellten Thema A und zu seiner Transponierung in den positiven Wertbereich, wo das in Strophe IV eingeführte Thema B durchgängig plazierte ist. Es kann also die Rede sein von einem wertmäßig stabilen Thema B und einem instabilen Thema A, wobei ersteres als Richtgröße und Korrektiv für die Behandlung des letzteren angenommen werden darf.

Botev hat die soziale Problematik in *До моето първо либе* im Einklang mit den durch die poetische Praxis der 50er/60er Jahre gesetzten inhaltlich konzeptionellen Akzenten gestaltet, wie sie insbesondere durch die Aufstandslieder Dobri Ćintulovs und durch Georgi S. Rakovskis ehrgeiziges Projekt eines revolutionären nationalen Epos, *Горски пътник* (1854/57), markiert wurden. Vor allem mit Rakovski, den Botev als Ideologen des organisierten Freiheitskampfes verehrte, verbanden ihn auch gemeinsame poetische Auffassungen⁹, die nicht zuletzt aus der hier wie da poetologisch relevanten Beziehung zum folkloristischen Haidukenlied als einer für die Epoche der Nationalen Wiedergeburt maßgeblichen Äußerungsform des Widerstandsgeistes im Volk resultieren. Auch aus solchem Traditionsbezug heraus gewinnt der Umgang mit der sozialen Problematik innerhalb des Textes seine stabilisierende Wirkung.

Bereits die erste Hinwendung zu Thema B in den Versen 20/21 ist dafür symptomatisch. Der singende Wald assoziiert in Anlehnung an einen in der Folklore gängigen Anthropomorphismus das freie Haidukendasein inmitten einer mit den Kämpfern fühlenden Natur. (Botev hat dieses Motiv auch in *Хайдутти*, und zwar als Fortleben des Haiduken im von der Natur aufgenommenen Lied gestaltet; in *Хаджи Димитър* schließlich wird die Metapher im Range eines Nationalsymbols "Балканът пее хайдушка песен!" zum synthetischen Ausdruck

eines auf national-politische Veränderungen drängenden Literaturverständnisses.) An das betont assoziationsreiche Bild bindet der Autor in Vers 21 ein betont denotatives, wo ein für das Motiv des Elends stehender Fakt nüchtern als solcher angeführt ist. Wie die syntaktischen und intonatorischen Parallelismen beider Verse unterstreichen, sind diese kontrastiven Motive gleichrangig. Das ermöglicht ihre Zusammenführung - zunächst in Vers 22 als *тоз глас*, dann in dem (noch) unbestimmten *там* der Verse 23/24: in einer so rasch gefundenen Verallgemeinerung also, daß die Notwendigkeit zu nochmaliger, genauerer Explikation geradezu auf der Hand liegt. Ihr kommt der Autor in den Strophen V bis VIII nach, die damit als eigentliche Entwicklung des in den Versen 20/21 leitmotivisch angekündigten Thema B erscheinen. Hierbei tritt erneut der Wechsel von metaphorischer und schlichter denotativer Gestaltung auf, wodurch deren jeweilige motivische Bindung gefestigt wird. Gleichzeitig bedingt das Aneinanderreihen von Motivaspekten, besonders in den Strophen V und VI mit ihrer spiegelbildhaften Anordnung von Argumenten und Zusammenfassungen, eine emotionale Gradation, die die wenigen, wie mit Schlaglichtern herausgelösten Bilder in zwei epische Situationen hinüberwachsen läßt: die sich aufbäumende Natur als Sinnbild des erwachten Willens zur Gegenwehr und das Leid des Volkes, das solche Gegenwehr herausfordert. Dies sind, nun poetisch extensiviert, die beiden Hauptmotive von Thema B.

Nur scheinbar wird dann, ab Vers 40, das Leidensmotiv fallengelassen. Es ist vielmehr als kausaler Hintergrund in das des Freiheitskampfes eingegangen. Belegt wird dies durch entsprechende Doppelsinnigkeit der Verse 40 bis 43, wo sowohl *викове* als auch *предсмъртни песни надгробни* als semantische Bestandteile *beider* Motive interpretierbar sind - eine Lesart, die sich zurückverfolgen läßt zu *там, де е сѐ с кърви облено* (Vers 24). So stellt sich ein Rahmen der Verallgemeinerung her, innerhalb dessen die soziale Problematik mit historisch konkreten Details angereichert wird, zugleich aber auch - im Zusammenwirken mit den auf folkloristische Muster zurückzuführenden Bildern der Strophe V - den Blick freigibt auf Hoffnungen und Sehnsüchte und auf Taten, denen das Volk seine Lieder und Legenden weiht. Hieraus bezieht Strophe VIII ihre idealisch-visionäre Kraft und in den Schlußversen 47/48 eine Verbindlichkeit, die, aus Volksweisheit und geschichtlicher Einsicht gleichermaßen schöpfend, zum ethischen Normativ wird. Dabei tritt an die Stelle der bislang meist objektivierenden Diktion nun eine verkündende Haltung des lyrischen Ich, in der sich über sein persönliches Credo das Individuum als Subjekt der Geschichte offenbart. Diese Sicht auf die soziale Problematik,

zugespitzt in dem symbolträchtigen Bild des zu erhebenden Bluttrunks (Vers 51), vereint in sich affirmativ Opfer- und Siegesgedanken in der Gewißheit ihrer historisch unabdingbaren kausalen Verknüpfung. "Es gibt keine Macht über das Haupt, das bereit ist, sich im Namen der Freiheit und für das Wohl der ganzen Menschheit von den Schultern zu trennen", formulierte Botev diese Überzeugung im Juli 1875, als die Vorbereitungen zum Volksaufstand in ihre entscheidende Phase traten¹⁰.

Angesichts einer Lebens- und poetischen Haltung, welche die individuelle Existenz kompromißlos dem Dienst an der Freiheit unterwirft, muß die Beschäftigung mit einem so persönlich-privaten Thema wie der Liebesbeziehung in Botevs Lyrik folgerichtig eine untergeordnete Rolle spielen. Nicht zufällig ist, den revolutionären Grundgestus dieser Dichtung betonend, *До моето първо либе* deshalb gern unter dem Aspekt der Entsagung interpretiert worden. Und in der Tat deutet auch vieles auf eine solche Version hin. Andererseits hat Botev in seinen Gedichten zwar bestimmte Gedanken und Positionen immer wieder aufgegriffen und weiterentwickelt, sie aber nie grundsätzlich ins Gegenteil gewendet. Das ist von Belang, wenn man den Text im Zusammenhang mit zwei weiteren, nur wenige Wochen nach *До моето първо либе* veröffentlichten Gedichten sieht: *На прощаване* und *Пристанала*. Hier, wo von Motivwahl und Gestaltung her die Vorbildwirkung des Volkslieds besonders augenfällig ist, wird ein ganz bestimmtes Bild der Geliebten gezeichnet: das des Haidukenlieb, das dem zum Kampf auf Leben und Tod Entschlossenen aus der Zuneigung heraus auch Verständnis entgegenbringt und (so in *Пристанала*) sogar dessen Los zu teilen bereit ist. Wie im Volkslied und analog zur Beziehung Haiduke – Natur wird eine innere Verbundenheit demonstriert, welche auch Beistand bedeutet. Daß Botev, der sich in *До моето първо либе* bei der Entwicklung des sozialen Themas stark von tradierten ethnomoralischen Werten leiten ließ, diesen ideellen Rückhalt dort gänzlich aufgegeben hätte, wo er sein lyrisches Subjekt mit dem "ersten Lieb" konfrontierte, ist nicht sehr wahrscheinlich. Und wie die weiter oben angeführte wertmäßige Plazierung des Themas aufzeigte, ist hier tatsächlich ein differenziertes Vorgehen in Rechnung zu stellen.

Noch deutlicher als die soziale Problematik ist die der Zweierbeziehung Medium der Selbstoffenbarung des lyrischen Subjekts. Eine Objektivierung seiner Befindlichkeit findet in den Grenzen von Thema A nicht statt; sie wird auch durch den Ansprechpartner, das Lieb, nicht geleistet, welches durchweg mit den Augen des lyrischen Ich gesehen ist. Wenn durch die Imperativkette

vor allem der Strophen I bis III der Eindruck entsteht, daß vom Partner Entscheidungen und Haltungen abverlangt werden, so muß hier im Grunde nach der Position des lyrischen Subjekts gefragt werden, die den Inhalt dieser Forderungen bestimmt. Es geht demnach vornehmlich um *dessen* Auffassung von der Liebe. Sie wird auf drei Ebenen sichtbar, die auch als zeitliche Abfolge zu sehen sind. Zunächst fällt der Blick auf eine Zeit, die festzumachen ist an *младост, помня, тогаз* (Verse 3, 9) und also zweifelsfrei als Vergangenheit ausgewiesen wird, auch wenn sie nicht immer so durch entsprechende Prädikate markiert ist. Ein Zustand wird beschrieben, der für das lyrische Ich retrospektivisch mit Unfreiheit, Sklavendasein verbunden ist, ein würdeloser Zustand, dem gegenüber eine kritische Haltung eingenommen wird, die auch das Lieb mit umfaßt. Der massive Gebrauch von mit negativen Emotionen behafteten Lexemen und Phraseologismen zur Beschreibung der ersten Liebe unterstreicht das expressiv: *отрова, рова, намразил съм, с крака погазил (съм), роб, вериги влачех, безумен, презирах, в калта увирах, полуди* – in den ersten 14 Versen an insgesamt 10 Stellen! Eine ausdrückliche Erläuterung, weshalb das lyrische Subjekt in solcher Weise empfindet, erfolgt – bis auf den Selbstvorwurf der Weltverachtung (Vers 11) – nicht. Auch auf einer zweiten Ebene, die als momentane Verfassung zu bezeichnen wäre, ist das zunächst nicht der Fall: Gleichsam den Schlußstrich unter die Vergangenheit ziehend, wird in Strophe III der beschriebene Zustand als ein unwideruflicher apostrophiert, an dem auch das mit Du angesprochene Lieb nichts zu ändern vermag. Der Hinweis auf *скръб дълбока, рани* und – in einem originellen Bild unter Verwendung von etymologischer Figur und Alliteration – auf die Bitternis bzw. Bosheit (*злоба*) des Herzens (Vers 18) untersetzt lediglich, wenn auch ausdrucksstark das kategorische Nicht-Liebesbekenntnis der Ich-Aussage. So zumindest ist der aus der Themenentwicklung bis dahin gewonnene Leseindruck. Mögliche Sinn-Hintergründe dieses polemisch verwendeten elegischen Motivs erhellen sich erst mit der Einführung des sozialen Themas in Strophe IV ... oder auch aus der Kenntnis ähnlicher poetischer Haltungen in anderen Gedichten Botevs. So heißt es in *Към брата си*:

Ach, wer heilt denn, wer hält denn dem kranken
Herzen die Hand auf zum Trost?

Bruder, da findest du keinen,
weder Freud hat noch Freiheit mein Herz,
und es trommelt Antwort auf das Weinen
des Volkes in rasendem Schmerz.¹¹

Noch unmißverständlicher ist der lyrische Sprecher in dem Rollengedicht *Хайдути*:

Ach, Großvater, mir ist's über,
 Liebeslieder nur zu hören,
 ich sing jetzt vom Leid der Armen
 und von meinen eignen Sorgen,¹²
 quälend schwarzer Sorgenqual!

Die Verflechtung von existentiell-psychologischen mit sozialen und nationalen Fragen ist zu Beginn der 70er Jahre bereits ein Merkmal von Botevs poetischer Subjektivität, das ihn vor dem Hintergrund der zeitgenössischen bulgarischen Lyrik auszeichnet.¹³ In den ersten drei Strophen von *До моето първо либе* ist dies als latente Tendenz vorhanden; sie tritt offen zutage in den Metaphern der sich sehnenen Seele und des wunden Herzens (Verse 22/23), wo - in sinnfälligem Bezug zu den Bildern der (negierten) Liebe - die Themen A und B assoziiert sind, freilich, der Argumentation des lyrischen Ich folgend, in Form einer Opposition: Nicht nach privater Zweisamkeit geht das Sehnen, vielmehr nach dem Einssein mit dem leidenden Volk.

Hätte Botev es dabei belassen, dann wäre wirklich Entsagung eine Grundaussage dieses Gedichts. Indes - das Lieb bleibt nicht nur weiterhin Ansprechpartner, die Haltung des lyrischen Subjekts zu ihm wandelt sich auffällig. In den Strophen I bis III war sie durch Ablehnung, Verweise und - über die imperativischen Verbote - durch Distanzierung gezeichnet. Der Initialvers der Strophe IV und die anschließenden Fragen (Verse 20/21) bringen eine Neutralisierung, das Lieb erscheint erstmals nicht in gegnerischer Position. In den folgenden zwei Strophen überwiegt Akzeptanz: Die Imperative implizieren eine mögliche Annäherung des Lieb an die soziale Problematik und damit an den Standpunkt des lyrischen Ich. Der Bogen wird von - zunächst - mehr passiver Anteilnahme (*чуѝ*) in Strophe V zur Forderung des Mittuns (*залеѝ и ти, залеѝ ми*) in Strophe VI geschlagen. Eine Steigerung der emotionalen Aussagekraft ist damit vorgegeben, sie objektiviert sich als potentielle Wertangleichung der Themen, wie sie durch die suggerierte Bewegung des Ansprechpartners eröffnet wird. Von daher ist auch die Alternative, vor die das Lieb in Vers 37 durch das lyrische Ich gestellt wird, zugleich eine "im Namen des Volkes" formulierte, was durch das rigorose, ja rabiate Entweder-Oder unterstrichen wird. Ist hier die Entscheidung noch offen, so darf bei der Interpretation von Thema A wie des ganzen Gedichts doch der äußerst wichtige Vers 39 mit seinem *изгоро - свести се!* nicht außer acht bleiben. Auf der durch die Aufbruchstimmung des lyrischen Ich begründeten Ebene visionärer Zukunftsträchtigkeit wird nun das Lieb in seiner zu treffenden Wahl

subjektiv unterstützt mit einem aufmunternden Wunsch, das lyrische Ich gibt sich als Liebender zu erkennen. Die Anrede ist weit intimer als noch in Vers 32 (*запей ми, девойко*). Das volkstümliche, innigliche *изгора*, ausdrucksstarkes Synonym zu *либе*, beschließt eine Argumentation, die einerseits einen solchen Ausdruck kaum noch erwarten ließ, gerade deshalb aber, andererseits, ihn als Resultat konsequenter Selbstbefragung ausweist, ihm alles Zufällige nimmt. Das an die Gedichtüberschrift geknüpfte hypothetische Aussagepotential des Textes hat damit hier, nachdem es über sechs Strophen widerlegt wurde, zumindest die Chance der Bewahrheitung.

Bezeichnenderweise nimmt das lyrische Ich, nachdem dieser letzte Appell (der vierzehnte Imperativ!) an das Lieb ergangen ist, ab Vers 40 eine andere Sprechhaltung ein: Über das Du als Adressat hinausgehend, wird die Konzeption vom Kämpfen und Sterben postuliert. Alles ist gesagt, was es im Sinne einer Zweisamkeit zu sagen gab. Das Ich hat seine Wahl gefällt; daß sie geteilt werde, ist für die Entscheidung selbst nicht mehr ausschlaggebend, das Verstummen einer Liebe, die dazu nicht bereit ist, wird im Gegenteil in Kauf genommen (Vers 52). Und dennoch bleiben Wunsch und Hoffnung, wird die Sehnsucht nach menschlicher Nähe auch der Vorstellung von der Vermählung mit dem Tod nicht gänzlich aufgeopfert, wie sie in den Versen 47/48 und 51 anklingt.

Damit ist *До моето първо либе* – trotz seiner aus der Antithese von *Остави таз песен любовна* (Vers 1) und *пък тогаз и сам ще запая/що любя и за що мислея* (Verse 53/54) resultierenden Tendenz zur rondohaften Geschlossenheit – von der Aussage her unabgeschlossen. Die Finalstruktur, ein Kennzeichen von Botevs poetischen Texten¹⁴, stellt sich in diesem Finale dar als eine fiktive. Pointiert wird zwar semantisch und intonatorisch aufsteigend die entschlossene revolutionäre Haltung des lyrischen Subjekts, aber seine Frage *Ах, тез песни и таз усмивка/кой глас ще ми викне, запее?* (Verse 49/50) bleibt in der Schwebung.

Diese Offenheit wird interessanterweise auch in mehr formaler Hinsicht bestätigt, und zwar durch die Reimsituation¹⁵. Botev kombiniert Kreuz- und Paarreime, so daß sich für die einzelne Strophe ergibt: a b a b c c. Dabei werden durch die Kreuzreime (ausgenommen die Strophen VI und VIII) semantische Oppositionen gefestigt und auch verstärkt – sowohl in der Form a (b) <----> a (b) als auch a <----> b –, was dem argumentativen Einerseits-Andererseits entspricht. Die Paarreime hingegen markieren in jeder Strophe einen in sich widerspruchsfreien Gedanken, auf dem generell der logische und

emotionale Akzent liegt. Auch für die letzten beiden Strophen gilt dieses Schema. Zugleich wird aber hier mit Aufnahme des Paarreimes von VIII in den Kreuzreim von IX die Trennlinie zwischen den Stropheneinheiten aufgehoben, obendrein innerhalb von IX die zweite Konstituente des Kreuzreims als ungenauer Reim in den Paarreim hinein verlängert:

Strophe	Vers						
VIII	43	44	45	46	47	48	
	a	b	a	b	c	c	
<hr/>							
Reim		c	d	c	d	d'	d'
IX	49	50	51	52	53	54	
Strophe	Vers						

Phonetisch-akustisch stellt sich dadurch der Eindruck eines Nachhallens, Weiterklingens ein, verstärkt durch die gehäuften Lautverbindungen [é e] bzw. [é 'a] in den Reimwörtern der Verse 50, 52, 53, 54. Wenn für Botevs lyrische Texte insgesamt ein Verhältnis von genauen und ungenauen Reimen von ca. 84:16 festgehalten und gefolgert wurde, bei letzteren handele es sich um künstlerische Absicht¹⁶, so kann auch hier eine sinnstiftende Intention zugrunde gelegt werden.

Da nun die Aussage des Gedichts nicht in den Schlußversen zu kulminieren scheint, so ist es nur logisch, an anderer Stelle des Textes einen möglichen Höhe- oder auch Wendepunkt zu vermuten. Dafür gibt es, wie die Forschung gezeigt hat, unter Botevs früheren lyrischen Werken bereits ein Beispiel par excellence: das Gedicht *Елегия* mit seiner dem Aufbau der klassischen Tragödie vergleichbaren inhaltlichen Gliederung¹⁷. Die Linienführung läßt sich ungefähr auch auf *До моето първо либе* übertragen. Demnach wäre mit den Versen 1 bis 18 die Einführung, von 19 bis 36 die sich steigernde Themenentwicklung bis hin zur Kulmination in 37 bis 39, dann von 40 bis 48 ein Umschlagen und von 49 bis 54 (in dem oben benannten ambivalenten Sinne) eine Lösung des Konflikts festzumachen. Durch vielfältige innertextuelle Bewegungen wie Antithesen, Vergleiche, Wiederholungen usw. wird dieser Rauminhalt zusätzlich dynamisiert. Solch ein künstlerisch-konzeptionelles Herangehen an Fragen der Komposition ist in der bulgarischen Lyrik der 60er/70er Jahre allerdings schon keine Ausnahme mehr. Botev bricht nun aber mit dem gängigen linear aufsteigenden Kompositionsprinzip, das auf eine sich allmählich herauskristal-

lisierende oder auch pointiert angefügte Verallgemeinerung hinausläuft, und schafft kompliziertere synästhetische Strukturen. Die angenommene besondere Stellung von Strophe VII als Ort der Kulmination und der einsetzenden Wende kann daher unter verschiedenen Aspekten der Form- und Sinngestaltung nachgewiesen werden:

1. auf der lexikalisch-semantischen Ebene

- höchste Konzentration von Verbformen, deren Dichte für Botevs Lyrik generell kennzeichnend ist; mit 9 Verben auf 6 Verszeilen (durchschnittlich 1,5 bei einem auf den Gesamttext bezogenen Mittel von 1,16) wird hier besondere Dynamik impliziert

- Konfrontation innerhalb der semantisch führenden, mit akustischen Effekten verbundenen Verbgruppe (37% aller Verbformen im Text); 'singen' als zentrales Paradigma nicht nur dieses Botevschen Gedichts hat bis hierher ein vielschichtiges Bedeutungspotential ausgebildet - so angereichert, gewinnt es in der Antithese *залеЙ, или млъкни* leitmotivische Aussagekraft

- Abschluß der imperativischen Gradierung; durch Häufung antinomischer Verben (*залеЙ/млъкни; махни се/свести се*) wird das alternative Moment betont

- Wechsel im "epischen Untertext" des Gedichts durch Einführung des Futur

- damit einhergehend: Abschluß des Wechsels zwischen einer "unbestimmten heroischen Weite" und sozial-historischen Konkreta, wie er in der Raum-Perspektive der Strophen IV bis VI vorkommt, durch das Festschreiben der Weite (ab Vers 40)¹⁸

2. auf der syntaktisch-intonatorischen Ebene

- größte Zergliederung einer Strophe; von den drei Satzkonstrukten sind die ersten beiden zusätzlich durch syntaktische Pausen stark segmentiert, einzelne Lexeme oder Lexemgruppen werden alternierend hervorgehoben - die übrigen Strophen sind fast durchweg aus einem Satz gebildet

- Sonderfall des jähen Übergangs in der Intonationsführung innerhalb einer Stropheneinheit, und zwar von einer erregt-gebrochenen (Verse 37 bis 39) zu einer episch-ruhigen (ab Vers 40) Redeweise

- Aufhebung der sonst mit besonderem Nachdruck (meist mit Ausrufezeichen) gesetzten Bindung am Strophenende; intonatorisch wird der epische Teil stärker an Strophe VIII gebunden, die Verse 37 bis 39 erhalten eine hohe eigenständige Aussagekraft, was ihre kulminative Stellung betont

- Verzicht auf syntaktische Parallelismen; das Eigengewicht der syntaktisch-semantischen Einheiten wächst, die Wörter "sprechen für sich" - alle anderen Strophen weisen Parallelkonstruktionen auf

- Aufhebung der Parallelkonstruktion der Initialverse (I bis VI); ein Umschwung in der Argumentationshaltung wird suggeriert

3. auf der phonologischen Ebene

- keine Ausbildung von Anaphern - die in Strophe IV einsetzende Praxis wird damit aufgebrochen; die Wirkung ist ähnlich der aus dem Verzicht auf Parallelismen

- auffällige, alternierende Kombination von dunklem und hellem Vokal in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander (16 mal, meist in zweisilbigen Wörtern); der so erzeugte metaphonische¹⁹ Eindruck eines affektiven Auf und Ab unterstreicht die intensive, kulminierende Intonationsführung

4. auf der metrisch-rhythmischen Ebene

- vom metrischen Grundschema her stellt Strophe VII zunächst keine Ausnahme dar, das der Volksdichtung entlehnte seltene Versmaß 6 + 3 (bzw. 3 + 6) ist nicht durchbrochen, auch die Reimstruktur a b a b c c ist intakt; mit Strophe VIII hat VII die feststehende Zäsur (6/3) gemein, während sonst in einzelnen Versen auch 3/6 oder überhaupt eine bewegliche Zäsur anzutreffen ist

- es verstärkt sich jedoch die Tendenz zur weiteren rhythmischen Fragmentierung, zusätzliche Zäsuren werden gesetzt, die Akzente verdichten sich - faktisch liegt auf jeder semantischen Einheit ein intonatorischer Hauptakzent - auch diese rhythmische Intensivierung deutet auf einen Kulminationspunkt hin:

37 x - / - x x - / x - x
 38 - x x / - x - / x - x
 39 x - x / x - x / x - x
 40 - / x x - / x - / x - x
 41 x - x x / - x / x - x
 42 x x - x / - x / x - x

(x = unbetonte bzw. schwach betonte Silbe; - = betonte Silbe;
 / = Zäsur)

Die kompositorische Hervorhebung von Strophe VII und die damit verbundene Absage an eine linear aufsteigende Ideenentwicklung in *До моего първо либе* hat freilich Konsequenzen für die Interpretation. Vorgeführt wird ein lyrisches Ich, das die nationalrevolutionären Wertsetzungen seiner Zeit verkörpert und als Wesenszüge seines Selbstverständnisses ausweist. Damit entspricht es dem seit den 50er Jahren entwickelten Bild des poetischen Subjekts, das nicht selten die romantische Gestalt des Volksrächers annimmt. In einer historischen Situation der nationalen Unfreiheit, aber auch der bereits aus utopischer Ferne in den täglichen politischen Wirkungsbereich vorgerückten Idee der geschichtlichen Wende hat Botev die Auffassung von literarischer Arbeit als Dienst an der Nation nicht nur geteilt, sondern in den Rang eines unbedingten ethischen Credo gehoben. Treffend beschrieb rund ein

Jahrhundert später der Dichter Atanas Dalčev die daraus erwachsene Haltung: "Wie der Gärtner manche Äste kappt, um den Stamm wachsen und in die Höhe schießen zu lassen, so verzichtete auch er (Botev - B.B.) auf so manches Gefühl, um das wichtigste zu stärken: den Haß gegen den Unterdrücker, das Verlangen nach Kampf."²⁰ Dennoch - das Problematische eines solchen Utilitarismus, der eben auch ein Beschneiden der Entfaltungsmöglichkeiten des Individuums bedeutete, ist Botev als einzigem unter den zeitgenössischen bulgarischen Dichtern nicht entgangen. Seine lyrische Subjektivität ist deshalb - in verschiedenen Texten auf unterschiedliche Weise - auch eine unterschwellig konflikthafte; kaum einmal ist der poetische Gestus nur direkt heroisch, fast immer dagegen in seiner Subjektbezogenheit auch indirekt unheroisch. So akzentuiert *До моето първо либе* nicht so sehr das fertige Ideal, sondern zeigt es im Prozeß des Werdens - als individuelles Reifen. Widersprüche, die aus der Unterordnung persönlicher Interessen unter überpersönliche (hier erfaßt in der Bewegung der beiden Hauptthemen A und B) erwachsen können, werden dabei nicht verdeckt, sie machen vielmehr das geistig-moralische Profil des Subjekts mit aus. Indem eine gewisse Spannung zwischen beiden Themen noch bis in den Schluß des Textes hinein erhalten bleibt, offenbart das Gedicht - ohne daß irgendwelche Abstriche an seinem revolutionär-mobilisierenden Grundgehalt zu machen wären - ein Aussagepotential, durch welches sich die bevorstehende Ablösung des für die Epoche der Nationalen Wiedergeburt relevanten Literaturmodells ankündigt, auch wenn dieses - im Sinne von Bilanz und Korrektiv - noch bis in die 80er Jahre hinein wirkte.

Viele Gedichte Botevs sind als Lieder verbreitet worden - zuerst in den Emigrantenkreisen, dann auch in Bulgarien selbst - und fanden Eingang in handschriftliche wie gedruckte Liederbücher.²¹ Oft wurden sie wie Volkslieder behandelt: der Autor war selten ausgewiesen, Textänderungen und auch Texterweiterungen waren gang und gäbe. Diese Praxis, Ausdruck der Popularität der Texte, hielt bis weit nach der Befreiung des Landes aus osmanischer Unterdrückung an. Nicht alle Gedichte waren aber davon in gleicher Weise betroffen. So figurieren in der Rangliste an vorderer Stelle Werke wie *На прощаване*, *Хайдути*, *Майце си*, *Пристанала*, *Борба*, die dem Kanon der Aufstands- und Revolutionslyrik am nächsten standen. Und nicht zufällig finden sich für *До моето първо либе*, *Моята молитва*, *Обесването на Васил Левски*, zunächst selbst für *Хаджи Димитър* keine oder nur spärliche Belege für eine Zirkulation als Lied. Es sind dies nun aber gerade solche Gedichte, wo sich poetische Subjektivität in der beschriebenen Art innovatorisch manifestiert.

Der damalige Rezipient mag also durchaus das Ungewohnte, das nicht völlige Aufgehen des lyrischen Helden im Verallgemeinerten, empfunden haben. Erst mit den späten 90er Jahren, da Botevs Lyrik bereits als nationales Kulturgut ediert wurde, tauchten auch die genannten Texte häufiger in populären Ausgaben auf. Diese Wirkungsweise kann als zusätzliches Indiz dafür gelten, daß die Botevschen Gedichte in der bulgarischen Lyrikentwicklung eine besondere Grenzstellung einnehmen. Aus ihr erklärt sich nicht zuletzt, daß seine Lyrik als Erbe auch in einer sich mehr und mehr polarisierenden Literaturlandschaft aktuell blieb und von unterschiedlichsten Strömungen und Richtungen ideell wie poetologisch beansprucht, zumindest aber konstruktiv hinterfragt werden konnte.

Anmerkungen

1. Zit. nach: Christo Botew, *Der Balkan singt sein wildes Lied. Gedichte und Publizistik*. Berlin und Weimar 1964, S.193.
2. Ebd., S.107.
3. Ebd.
4. Siehe z.B. den Artikel *O, tempora! O, mores!* aus der Zeitung *Будилник* vom 1. Mai 1873, in: Христо Ботев, *Събрани съчинения* (Ред. С. Унджиева). София 1979, Bd. 1, S. 80 ff., desgleichen das damit unmittelbar korrespondierende Gedicht *Защо не съм...* (1873), in: Ebd., S. 49 f., wo Botev zeitgenössische bulgarische Dichter verspottet.
5. Brief an Todor Peev (Pejow) vom 12. Februar 1876. Zit. nach: Botew, *Der Balkan singt...*, S. 195.
6. Der wahrscheinliche authentische Bezugspunkt liegt noch in jener Zeit, da Botev in seiner Heimatstadt Kalofer als Lehrer tätig war, also gut vier Jahre vor Entstehen des Gedichts. Für die Interpretation ist dieser doch beträchtliche zeitliche Abstand insofern von Belang, als er den Gedanken an ein aus konkretem Anlaß spontan verfaßtes Gelegenheitsgedicht so gut wie ausschließt und eher in die Richtung einer Schaffenskonzeption deutet.
7. Ботев, *Събрани съчинения*. Bd. 1, S. 23 ff.
8. Interlinearübersetzung der Verfn. Eine deutsche Nachdichtung von Franz Fühmann liegt vor in dem Band Christo Botew, *Der Balkan singt...*, S. 29 f. und in dem Jubiläumsband zum hundertsten Todestag des Dichters Christo Botew, *Schwarz eine Wolke. Gedichte, Publizistik, Briefe*. Hg. von W. Köppe. Leipzig 1976 (RUB 599), S.14 f.

9. Eine ausführlichere Bibliographie zum Problem Rakovski/Botev enthält: И. Унджиев/С. Унджиева, Христо Ботев - живот и дело. София 1975, S. 159.
10. Zit. nach: Botew, *Der Balkan singt...* . S. 179 (Eine sofortige Volksrevolution auf Leben und Tod).
11. *An meinen Bruder*. Nachdichtung F. Fühmann. In: Ebd., S.25.
12. *Haiduken*. Nachdichtung F. Fühmann. In: Ebd., S.35.
13. "Botevs Bekenntnis ist nicht nur ein persönliches, es ist auch das historische Bekenntnis seines Volkes [...]. Und das verleiht dem persönlichen Bekenntnis dieses lyrischen Helden national-historische Universalität, seinen Gefühlen und Leidenschaften geschichtliche Tiefe und Kraft. So verschmilzt in Botevs Dichtung seine individuelle Stimme mit der 'Stimme des Volkes'." С. Игов, *Вългарию, за тебе пяха...*, София 1985. S. 34 (Übersetzung der Verfn.).
14. Vgl. И. Тодоров. "Отново за автентичния текст на последното Ботево стихотворение." In: *Литературна мисъл* 17/1 (1973), S. 27. Eine Abweichung von diesem Modell beschreibt R. Kolarov, der in der 1888er Variante von *Обесването на Васил Левски* ein "Quasi-Finale" sieht. Dieses bewirkt, daß in den durch den Text gesteckten Grenzen keine kathartische Bewältigung des "angestauten Leids" stattfindet. Vgl. P. Коларов, "'Обесването на Васил Левски' и поетиката на Ботев." In: Ebd., 22/1 (1978), S.79 ff.
15. "[...] bekannt und weithin erforscht ist die Tendenz, daß in Reimposition Wörter mit größerer informatorischer Befrachtung gelangen, auf die die Sinnakzente des Werkes fallen - Knotenpunkte, die dessen eigentümliches semantisches Gerüst bilden." Vgl. P. Коларов, *Звук и смисъл*, София 1983. S. 132 (Übersetzung der Verfn.).
16. Vgl. П. Динеков. *В света на Христо Ботев*. София 1976. S.145.
17. Ausführlich dazu: В. Геземан (W. Gesemann). "Текстуално-лингвистични наблюдения върху лириката на Христо Ботев." In: *Език и литература* 35/6 (1980). S.79 f.
18. "Vor dem Hintergrund unserer Lyrik aus der Wiedergeburtzeit, die entweder primär statisch-beschreibend oder aber primär dynamisch - mit stark herausgestelltem Prozeßcharakter, jedoch eingeschränktem bildhaften Vermögen - ist, bedeutet die Synthese aus zeitlicher und räumlicher Konzipierung des künstlerischen Bildes bei Botev eine beachtliche Leistung." Vgl. К. Протохристова. "Временно-пространствените характеристики на Ботевата поезия." In: *Литературна мисъл* 22/8 (1978). S.37 (Übersetzung der Verfn.)
19. Kolarov führt den Terminus Metaphonie ein, um Begriffe wie Lautmalerei, Euphonie, Instrumentierung auf das gemeinsam gemeinte Merkmal, "das Auflegen einer zusätzlichen phonischen Struktur auf die normale phonologische Textstruktur mit ent-

sprechenden neuen Funktionen", hin zusammenzufassen. Vgl. Коларов, *Звук и смисъл*, S. 22.

20. Zit. nach: Atanas Daltschew, *Fragmente*. Hg. von N. Randow, Leipzig 1980 (RUB 827). S. 203 (Botew und Petőfi).
21. Ausführlich hat die populare Rezeption von Botevs Gedichten beschrieben: И. Койников, *В подвиг, в песен и слово. Ботевата поезия и българският фолклор*. Пловдив 1977 (bes. Kap. 2: Ботев и неговата поезия в духовния свят на българина).

GEORGI BELČEV (Sofia)

AN MIR GING KEIN KELCH VORÜBER...

für Prof. Georg Mayer

Der Mensch trägt in dieser Welt das Leben seiner Vorfahren in sich. Es gibt irgendeine höhere Vorsehung, irgendein Mysterium, das im Dunkel der Vergangenheit verborgen ist, aus dem der Stern der Erleuchtung, der den Weg der Schöpfung begleitet, auftaucht.

In der bulgarischen Nationalliteratur zeichnen sich am schöpferischen Beginn zwei klare Tendenzen ab, die auch aus der besonderen Dynamik der Dichtung selbst rühren. Die eine Linie oder Tendenz bedeutet die Konzentration des historischen kollektiven Bewußtseins auf den Messianismus des Individuums, ohne daß sich dabei starke Wurzeln in der Vergangenheit verfolgen ließen. Dies ist der Fall bei P. Javorov, D. Debeljanov, Elin Pelin, J. Jovkov, N. Vapcarov u.a. Die zweite Tendenz in der bulgarischen Literatur, aber auch in der Weltliteratur, ist von einer Kontinuität der intellektuellen und geistigen Entwicklung der Nation gekennzeichnet. Dafür stehen die Namen von Ch. Botev und I. Vazov, von P. Slavejkov und P. Ju. Todorov, von Geo Milev und Teodor Trajanov. In diese Tendenz läßt sich auch Elizaveta Bagrjana einordnen. Genetisch ist die Dichterin mit zwei bekannten Gegenden Bulgariens verbunden, die den nationalen Geist jahrhundertlang in hohem Grad bewahrt und geformt haben - mit dem Balkengebirge um Sliven, woher ihr Vater kam, und dem Rilagebirge, aus dem ihre Mutter stammte. Bagrjana hat in beiden genealogischen Linien Vorfahren, deren Namen mit der Bulgarischen Wiedergeburt verbunden sind. Erwähnt sei nur Dobri Ćintulov, der erste Dichter der Bulgarischen Wiedergeburt mit einer klaren revolutionären Poesie (väterlicherseits), oder der Abt des Arapov-Klosters, Jeronim, der Botev und Levski nahestand (mütterlicherseits). Vielleicht wurden schon dort zwei dominierende Richtungen im Denken und Werk Bagrjanas vorgeprägt - das Aufbegehren und der Drang nach Freiheit sowie die Fähigkeit, dem menschlichen Dasein einen klugen, philosophisch reflektierten Sinn zu geben; die Urgewalt der Liebe einerseits und die Heiligkeit der Mutterschaft andererseits.

Die letzten Jahre des 19. und die ersten zehn Jahre unseres Jahrhunderts sind möglicherweise die reichsten Jahre in der Geschichte der modernen bulgarischen Literatur. Es erschienen Werke, die den nationalen Geist dieser Literatur prägten, die sie in eine Reihe mit der europäischen Literatur stellten und den Weg ihrer späteren Entwicklung markierten.

Aus dem Geist des ungebändigten Schöpfungsdranges einer jungen Nation wirkten Stojan Michajlovski, Kiril Christov, Peju Javorov und P.Ju. Todorov, verfaßten Elin Pelin und Anton Strašimirov ihre ersten Werke, traten zwei konträre Giganten des Wortes in Erscheinung - Ivan Vazov und Penčo Slavejkov. Aus Wien brachte Teodor Trajanov die Ideen des Symbolismus mit, die später zum schöpferischen Credo der jungen Dichter Dimčo Debeljanov, Nikolaj Liliev und Ljudmil Stojanov wurden. Auch die bulgarische Literaturwissenschaft wurde von bisher unübertroffenen Forschern wie D. Krastev, I. Šišmanov, M. Arnaudov und B. Penev begründet.

In dieser Epoche wuchs auch Liza Belčeva (=Bagrjana) heran, lernte und schrieb heimlich ihre ersten Gedichte.

In der bulgarischen Dichtung zu Beginn unseres Jahrhunderts erklangen auch die Stimmen einiger Frauen - von Ekaterina Nenčeva, Dora Gabe und der Lebensgefährtin P. Slavejkos, Mara Belčeva.

Wenn auch noch schüchtern, so kündigten diese Stimmen doch einen ersten Protest gegen die patriarchalische Moral und das Auftreten der Frau als einer Persönlichkeit mit eigener Stimme und eigener Auffassung vom dichterischen Schaffen an.

Aber dies war nur ein Anfang. Die Ideen Ibsens von der Emanzipation des weiblichen Geistes und der weiblichen Moral fanden auf dem Balkan einen tragischen Widerhall. Die vielleicht am meisten emanzipierte Frau jener Jahre in Bulgarien, die ihrer Zeit am weitesten voraus war, Lora Karavelova, nahm sich das Leben, nachdem sie den Philistern den Fehdehandschuh ins Gesicht geschleudert hatte, und brachte sich als Priesterin der Liebe und der Dichtung selbst zum Opfer.

All das prägte sich tief im Bewußtsein und in der Mentalität von E. Bagrjana ein. Die Zeit war nahe, da die Dichterin alte Schranken aufbrechen würde, um eine neue Lyrik zu schaffen, die bis dahin nicht nur in Bulgarien unbekannt war.

Nach dem Krieg konnte die bulgarische Literatur nicht länger in der schönen, aber hoffnungslosen Welt des Symbolismus verbleiben. Neue Zeiten waren angebrochen, die neue Methoden, Ideen und Einstellungen erforderten.

Geo Milev führte aus Deutschland eine völlig neue literarische und ästhetische Konzeption ein. Zum ersten Mal sprach man in Bulgarien von Positivismus und Expressionismus in der Kunst und in der Dichtung. Die Schatten und Zwischentöne des Symbolismus verwandelten sich in Gegenstände mit klaren Konturen und in eine Musik des proletarischen Sturms, der Hufe von Pferden und des Lärms einer aufgebracht Menge.

Auch Bulgarien hatte seine Boheme. Das war eine Gruppe junger Intellektueller, die zwischen 1922/24 nach Deutschland, vor allem nach München gegangen waren. In der Gruppe um Olga Kirčeva, Fani Popova-Mutafova, Georgi Rajčev und Dečko Uzunov war auch Liza Belčeva zu finden.

Diese jungen Leute waren dazu berufen, die bulgarische Kultur aus dem Schweigen während des Krieges herauszuholen und in die Literatur, darstellende Kunst und das Theater eine neue europäische Ästhetik der sich deutlich abzeichnenden Individualität einzubringen, die die Entwicklung der bulgarischen Kultur in der Zwischenkriegszeit kennzeichnen sollte.

Meiner Ansicht nach bedeutet der Aufenthalt in München den entscheidenden Wendepunkt im schöpferischen Bewußtsein Bagrjanas. Später wurden andere Städte und Regionen mit ihrer Dichtung direkt in Verbindung gebracht, ganze Zyklen wurden nach ihnen benannt, aber die Münchner Boheme gab den Impuls für alles, was auf dem langen und widersprüchlichen Weg der dichterischen Entwicklung Bagrjanas folgen sollte. Der Beginn dieses Weges ist, wenn man so sagen darf, von drei Etappen markiert. Die erste ist bedingt durch die ungemein anregende Freundschaft der künftigen Dichterin mit Jordan Jovkov, Georgi Rajčev und Dimčo Debeljanov, die bei der Studentin und späteren Lehrerin Liza Belčeva ein lyrisches Talent entdecken und sie eindringlich, aber behutsam fördern. Die zweite Etappe fällt mit der bereits erwähnten Münchner Periode zusammen, und die dritte, die ihr Schicksal und die Entstehung von *Die Ewige und die Heilige* (*Вечната и святата*) bestimmt hat, mit der Freundschaft zu Bojan Penev, einem der Begründer der in Bulgarien damals aktuellen Auffassung von Literatur und Kunst.

Bagrjana trat in die bulgarische Literatur ein mit dem neuen Weltgefühl einer jungen Generation, die das Licht und die Freiheit des Geistes suchte, die sich nicht introspektiv der eigenen Welt zuwandte, sondern für die Außenwelt offen war.

Ihr erster Gedichtband, *Die Ewige und die Heilige*, der 1927 erschien und die zwischen 1922 und 1927 entstandenen Gedichte enthielt, stellte in Bulgarien ein echtes literarisches Ereignis dar. Dieser Band ist eine einzigartige

Fortsetzung der Tradition der bulgarischen Dichtung, da seine Verfasserin bei der Gestaltung des nationalen Bewußtseins folkloristische Elemente verwendet; er bedeutet aber auch ein provokantes Novum in bezug auf die Themen und Bekenntnisse der lyrischen Heldin, in deren Auffassung auch ein Streben nach dem Leben um des Lebens willen und der Liebe um der Liebe willen zu finden ist.

Ebenso wie Bagrjana selbst tragen auch die Verkörperungen ihres zweiten lyrischen Ichs den gesamten Reichtum einer aktiven Vergangenheit und angeeigneten Tradition in sich.

Dieses Buch ist programmatisch für das Gesamtwerk der Dichterin. Sie bringt darin das Credo ihres Lebens zum Ausdruck:

... как ще спреш ти мене -
 волната, скитницата, непокорната -
 родната сестра на вятъра, на водата и на виното,
 за която е примамица непостижимото, просторното,
 дете все сънува пътища - недостигнати, неминати, -
 мене как ще спреш?

... wie wirst du mich halten -
 die Ungebundene, die Rastlose, die Aufbegehrende -
 die gebürtige Schwester des Windes, des Wassers und des Weines,
 die das Unerreichbare, das Weite verlocken,
 die immer von Wegen träumt - unerreichten, unbeschrrittenen , -
 wie wirst du mich halten?

Eine junge Frau lehnt sich gegen die patriarchalische Moral auf und verteidigt mit der Kraft ihres Geistes die heiligste Häresie der Frau - die Liebe.

Аз искам само, само да обичам,
 жадувам искроструйно светло вино;
 от всяка тъмна мисъл се отричам,
 край своя враг беззлобно ще отмина.

Ich möchte nur, nur lieben
 mich dürstet nach funkelnd hellem Wein,
 von jedem finsternen Gedanken sage ich mich los,
 an meinem Feind werde ich gutmütig vorübergehen.

Dieser ewigen Sehnsucht der Frau spürt Bagrjana im tragischen Schicksal vergangener Generationen nach.

Wie jede schöpferische Persönlichkeit ist auch Bagrjana in ihrem Schaffen einheitlich, in sich geschlossen. Es ist zwar richtig, daß ihr Lebenswerk zu verschiedenen Zeiten entstanden ist, daß mit den Jahren manches nuancierter ausgedrückt, der Horizont kleiner wird, aber dennoch ist sich die Autorin auf ihrem langem Weg, der Gott sei Dank noch nicht abgerissen ist, selber treu geblieben.

Die wesentlichen poetischen Symbole in *Die Ewige und die Heilige wie Weg* (път), *Meer* (море), *Naturgewalt* (стихия), *Wind* (вятър), *Flug* (летене) sind für das gesamte Schaffen der Dichterin gültig, sie sind die Dimensionen ihres menschlichen Geistes.

Die vielleicht weiblichste Eigenschaft Bagrjanas ist ihre Verbundenheit mit der Erde, daher sind ihre Symbole auch irdisch, gegenständlich, ist die schöpferische Ekstase stofflich und nicht halluzinativ, wie das bei den Symbolisten der Fall war.

Noch im Jahr 1928 bezeichnete I. Mešekov *Die Ewige und die Heilige* als "das sündhafte und heilige Lied Bagrjanas" - eine selten genaue Definition der Moral in dieser Dichtung. Es war schon die Rede vom Bestreben der Dichterin, sich von den Vorurteilen der patriarchalischen Moral zu befreien, indem sie diese durch die Moral des befreiten Menschen ersetzt; hier sind heidnische Motive mit Gedanken Nietzsches verflochten:

Но усещам, в мене бие древна,
скитническа, непокорна кръв.
Тя от сън ме буди нощем гневно,
тя ме води към греха ни пръв.

Aber ich fühle es, in mir pocht altes,
rastloses, ungezähmtes Blut.
Wütend reißt es mich nachts aus dem Schlaf,
zur ersten unserer Sünden verleitet es mich.

oder:

Неведнъж ти рекох и повторих:
не помагат билки и магии,
кой каквото иска да говори -
няма нивга аз гнездо да свия,
рожби румени да ти отгледам,
в къщи край огнището да шетам.

Nicht nur einmal habe ich dir gesagt und wiederholt:
es helfen keine Kräuter und keine Magien,
was auch immer die anderen sagen -
niemals werde ich ein Nest bauen,
dir blühende Kinder aufziehen,
zu Hause am Herd dienen.

Parallel zum freien amazonenhaften Geist existiert ein anderes, nicht weniger starkes Motiv. Dies ist die Hochachtung vor dem jahrhundertealten schweren Schicksal der Frau als Gattin und vor der Heiligkeit der Mutterschaft. Hier wechselt die Dichterin gänzlich die Tonart und gelangt bis zu religiösen Verallgemeinerungen:

Аз те знам, Богородице бледа,
с младенеца осиян на колене.
Твоят поглед е странно загледан,
твоите устни нашепват моление.

.....

И наричат го син на небето,
и наричат го цар на земята,
но ти чуваш: "Друг друга любете" -
и над люлката виждаш разпятие.

Ich kenne dich, bleiche Gottesmutter,
mit dem strahlenden Kind auf den Knien.
Dein Blick ist seltsam erstarrt,
deine Lippen murmeln ein Gebet.

.....

Und sie nennen ihn Sohn des Himmels,
und sie nennen ihn König der Erde,
aber du hörst: "Liebet einander!" -
und über der Wiege siehst du ein Kreuz.

Die Kreuzigung ist auf seltsame Weise mit dem gesamten Schicksal Bagrjanas verflochten. In den glücklichsten Augenblicken ihres Lebens fordert der Tod seinen Tribut, indem er ihr die am nächsten stehenden Menschen entreißt.

Крило над мене спуснато, крило на
оран черна,
не ще се вдигнеш никога от моята
глава.

Преди да звъннат утринна, звъниха за
вечерня,
преди да чуя сватбени, надгробни чух
слова...

Flügel, auf mich gesenkt, Flügel der
schwarzen Erde,
du wirst dich niemals von meinem Haupt
erheben.

Bevor die Glocken zur Morgenmesse ertönen, läuteten sie
zur Abendmesse.

Bevor ich Hochzeitsworte vernahm, hörte ich
Grabesworte.

Bagrjana begreift den Tod philosophisch als Teil des Seins, aber im Unterschied zu vielen anderen Dichtern verfällt sie in dessen Gegenwart nicht in eine Ekstase oder ein Nirwana, sondern stellt ihm die Ungebundenheit ihres Geistes entgegen. Obwohl ihre Dichtung fast ausschließlich Bekenntnislyrik ist, stößt man in ihr sehr selten auf Verzweiflung, auf das Gefühl der Bestimmung

oder auf melancholische Träumereien, sondern sie ist lebendig, voller Hoffnung, durch Klugheit jedes Unglück und jede Trauer zu überwinden.

Selten hat ein Gedichtband die Gemüter in Bulgarien so erregt wie *Die Ewige und die Heilige*. Selbst wenn die Dichterin nur diesen einen Band verfaßt hätte, hätte sie sich damit schon literarische Unsterblichkeit gesichert.

Aber damit ist die schöpferische Suche Bagrjanas nicht abgeschlossen, sie schreibt weitere acht Gedichtbände, wobei ihre Kinderbücher, ihre Übersetzungen und die Komödie *Die Herrin (Госпожата)*, die gemeinsam mit Matvej Volev verfaßt und im Nationaltheater aufgeführt wurde, nicht eingerechnet sind.

Der Geist Bagrjanas, der sich in einer Triade von Meer, Festland und Luft bewegt, ist ständig auf Suche. Während in *Die Ewige und die Heilige* eindeutig die Tradition der bulgarischen Lyrik festzustellen ist, sind die folgenden Bände *Stern des Matrosen (Звезда на моряка)* und *Menschliches Herz (Сърце човешко)* durchdrungen vom 20. Jahrhundert mit dessen übereilter Widersprüchlichkeit, mit dem Flug des Menschen in den Weltraum, mit dem Fortschritt von Wissenschaft und Technik, mit allem, was uns bereichert und zugleich menschlich unendlich ärmer gemacht hat.

В този век на бетона, машините и радиото,
на главоломните рушения и луди дирения,
на хаоса и на неизбистреното утре,
в тази страна – праг между Изтока и Запада,
кръговрат на войни и бедствия
дето хората живеят за кора хляб и педя земя,
какво е нашата безполезна лирика, мои братя?
– Жалния вой на бездомни псета към луната...

In diesem Jahrhundert des Betons, der Maschine und des
Radios,
der halsbrecherischen Zerstörungen und verrückten Forschungen,
des Chaos und des ungeklärten Morgen,
in diesem Land – der Schwelle zwischen Ost und West,
dem Kreislauf von Kriegen und Katastrophen,
wo die Menschen für eine Rinde Brot und für eine Handbreit Land
leben,
was ist unsere sinnlose Lyrik hier, meine Brüder?
– Das bedauernswerte Geheul streunender Köter an den Mond...

Es handelt sich um eine neue, umgestaltete Lyrik, die nicht so sehr an intimen Erlebnissen orientiert, sondern mit der Menschheit und jener Zeit verbunden ist.

"Ihr neuer Gedichtband ist eine neue Nachricht über sie: sie ist nicht dort, wo sie war. Sie geht auf eine zukünftige Entwicklung zu" schreibt V. Vasilev.

Diese Entwicklung ist nicht nur eine thematische, sondern auch eine des Stils und der Form.

In den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts zählte Bagrjana zu den modernsten Dichtern. Sie überwand die intime, bekennende Form; sie verband sich mit der Menschheit; mit dem ihr eigenen Maximalismus stellte sie eine neue kosmopolitische These in der bulgarischen Dichtung auf.

В най-шумния и многолюден град,
в тълпата на площада
ще ида да се смеся - и ще хвърля
мъката си кръстна -
дано под милионите нозе, незнаещи пощада,
на прах да стане, вятъра да я подеме
и разпръсне.

In der lautesten und belebtesten Stadt,
unter die Massen auf dem Platz
werde ich mich mischen - und ich werde
meinen Schmerz des Kreuzes wegwerfen -
hoffentlich wird er unter den Millionen Füßen, die kein
Erbarmen kennen,
zu Staub, hebt ihn der Wind auf
und verweht ihn.

Zwanzig Jahre nach Javorov, in einer völlig anderen Epoche, betrachtet Bagrjana wieder das Wesen des Seins, die ewigen Probleme, aber durch das Prisma eines neuen Geistes, der einmal mehr eine kosmische Ausrichtung hat. Bei Javorov:

Един и същ на битието с урагана
аз паметно се нося, дух из океана
на тъмнина, нестресвана от сън за ден,
без нявга мигом негде да застава,
напред самотно устремен.

Ein und derselbe mit dem Sturm des Lebens
bewege ich mich erinnerungsvoll, ein Geist aus dem Ozean
der Dunkelheit, die nicht aus dem Schlaf zum Tag aufgeschreckt,
und ohne jemals irgendwo für einen Augenblick zu verweilen,
strebe ich einsam vorwärts.

Bei Bagrjana:

Който не познава изкушението на далечността,
възторга надвижението,
тръпките на опасността,
опиянението на простора
и на скитничеството умората -
той никога не ще проникне ни в живота,

НИ В СМЪРТА,
 НЕ ЩЕ ПРОЗРЕ НИ ЗЛОТО, НИ ДОБРОТО...

Wer nicht kennt den Reiz der Ferne,
 das Entzücken der Bewegung,
 das Erschauern der Gefahr,
 die Berausung an der Weite
 und die Ermüdung des Herumwanderns -
 der wird niemals vordringen zum Leben,
 und auch nicht zum Tod,
 wird nicht erkennen das Böse, und auch nicht das Gute...

Dies ist eine natürliche geistige Kontinuität, die jeder Nationalkultur, die sich frei entwickelt und ihre Geschichte konstituiert, zugrunde liegt.

Die monolithische Beschaffenheit der intellektuellen Bewegung in Bulgarien bis 1944 vor dem durch Vielfalt und innere Widersprüche bunt gefärbten Hintergrund könnte Gegenstand einer umfangreichen wissenschaftlichen Untersuchung werden.

Das totalitäre System, das ganze Völker Osteuropas von der kulturellen Entwicklung der Menschheit ausschloß, gab der bulgarischen Kultur, die sich noch immer nicht davon erholt hat, eine bestimmte Entwicklungsrichtung vor.

Bagrjana blieb von den Schlägen jener Zeit nicht verschont. Um zu überleben, war sie gezwungen, ihr wahres kreatives Anliegen hinter den Schablonen zu verbergen, die dem literarischen Leben in Bulgarien auferlegt wurden. Aber sogar im Gedichtband *Fünf Sterne (Пет звезди)* gelang es ihr, sich selbst treu zu bleiben.

Die weltweite Bekanntheit der Dichterin rettete sie vor den Verleumdungen und boshaften Angriffen, denen sie ausgesetzt war. Aber ihre Position blieb kategorisch:

На две е разделен сега светът -
 не ще се слее моя с твоя път.

Zweigeteilt ist jetzt die Welt -
 meinen wird sie nicht mit deinem Weg vereinen.

Die außergewöhnliche Vitalität der Künstlerin und ihr enormes schöpferisches Potential triumphierten über Zweifel und Schwierigkeiten. In den letzten 35 Jahren schuf Bagrjana eine Dichtung, eine rationale und Bilanz ziehende Lyrik, eine Lyrik des verborgenen Schmerzes, aber auch des ungebrochenen Willens.

Die Jahre drückten ihr erbarmungslos ihren Stempel auf, aber die göttliche Flamme des Lebens, der Liebe und der Dichtung blieb unangetastet. Daher ist

die literarische Entwicklung der Dichterin - so schwierig es auch für uns sein mag, diese anhand der Gedichtbände in verschiedene Perioden und Etappen zu gliedern - letztendlich untrennbar und organisch mit der Gesamtheit ihres Wesens verknüpft.

Добре дошла
и за мене,
есен необикновена...
Пътят ми е по-къс,
но не и по-лесен,
нито хоризонтът ми
по-тесен.

Все така ме теглят
далнините,
висините...

Бъди топла, бъди мъдра,
бъди щедра
като тази южна,
моя дълга,
моя късна есен!

Herzlich willkommen
auch mir,
du ungewöhnlicher Herbst...
Mein Weg ist kürzer,
aber deshalb nicht leichter,
noch ist mein Horizont
enger.

Noch immer zieht es mich
in die Fernen,
in die Höhen...

Sei warm, sei klug,
sei großzügig
wie diese Südländerin,
mein langer,
mein kurzer Herbst!

Nur ein Mensch, der sich seiner Sendung klar bewußt und von der Richtigkeit und dem Sinn seines Lebens überzeugt ist, kann diese stille Ekstase über die Ewigkeit hinweg empfinden. Bagrjana verzichtete in ihrem Leben auf wertvolle und kostbare Dinge, sie wurde aber vom Leben selbst beschenkt, aus dem sie die Quintessenz ihrer Lyrik gewann, diese ungewöhnliche Harmonie von Vergangenheit und Gegenwart.

Bagrjana fährt auch jetzt, mit 97 Jahren, fort mit ihrem Werk zu leben, sich zu sorgen und zu leiden, aber als eine Priesterin der Weisheit und der Liebe hat nur sie das Recht zu sagen:

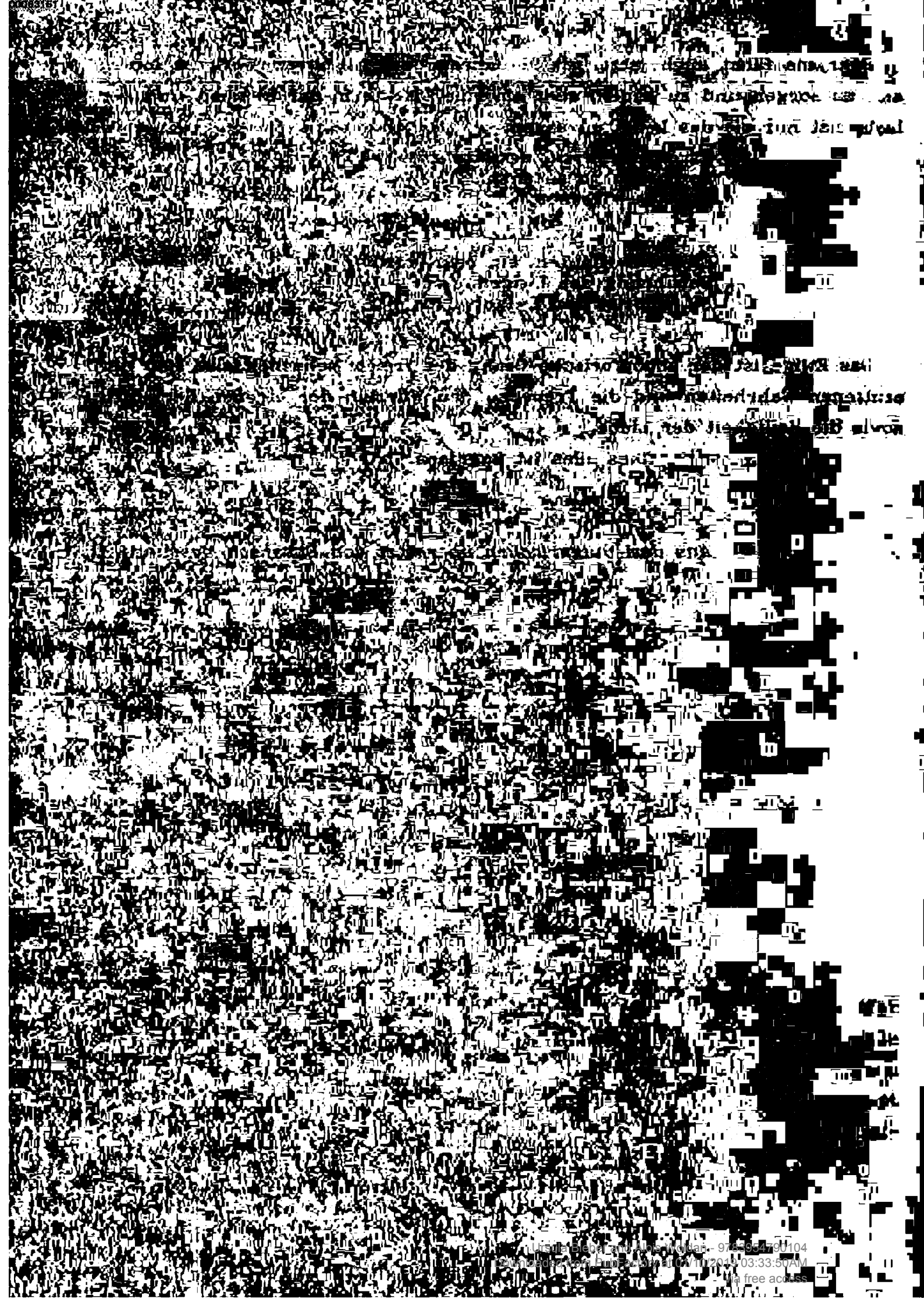
Няколко минути, няколко думи -
Докосване до вечното...
Кое е вечното?

Ein paar Minuten, ein paar Worte -
Berührung des Ewigen...
Was ist das Ewige?

Das Ewige ist der schöpferische Drang des freien Menschen, das Maß der erlittenen Wahrheiten und die Treue zu den Wurzeln der eigenen Herkunft, sowie die Heiligkeit der Liebe.

Dies alles ist Bagrjana.

Aus dem Bulgarischen übersetzt von Elisabeth Messner.



ÖKOLYRIK UND ÖKOMENTALITÄT IN BULGARIEN

Die vorliegende Studie ist eine Kurzfassung meiner Diplomarbeit *Докуде ще стигнем - Bulgarische Ökolyrik 1963-89* aus dem Jahr 1989, verfaßt unter der Ägide von Prof. G. Mayer, dem ich noch einmal für die gewährte Unterstützung und Bereicherung danken möchte.

1. Ökologie als Thema in der Literatur?

Die Beschäftigung mit *Natur* ist eine Konstante der Literaturen zumindest in den europäischen Staaten. Ohne ins Detail zu gehen, kann aber im 20. Jahrhundert bis in die sechziger Jahre davon ausgegangen werden, daß der so bezeichneten *Dorfliteratur* meist konservativ-romantisch angehauchte Tendenzen zugrundeliegen. In jüngerer Zeit entwickelte sich die Beschreibung von idealisierten "heilen Verhältnissen auf dem Land" oft geradezu zu einem Gegenpart zur dominierenden Einstellung der Wirtschafts- und Technikgläubigkeit der Nachkriegszeit. Ausgehend von diesem Antagonismus setzt die vorliegende Arbeit eben dort an, wo sich in der Literatur ein Umdenken abzeichnet. Auch die in der Vergangenheit durchaus vorhandene Sorge um Veränderung und Zerstörung von *Natur* ist deutlich zu unterscheiden von einem umfassenden *ökologischen Denken*, das nun nicht mehr die Sorge um die Bewahrung und Erhaltung von *Natur* zu einem Archaismus abqualifiziert. Das Wissen um die Begrenztheit von natürlichen Rohstoffen läßt sich übertragen auf das Wissen um die Begrenztheit des Rohstoffs *Natur*.

Eine gängige Definition stellt dem Terminus *Natur* den der *Kultur* als alles vom Menschen Geschaffene gegenüber. Für die italienischen Verfasser der mehrbändigen *Storia d'Italia* stellt die "disponibilità", die Verfügbarkeit von *Natur* für den Menschen, ein entscheidendes Kriterium für die Beurteilung einer historischen Epoche dar¹. Konsequenterweise zu Ende gedacht heißt das, wenn die Umwandlung von *Natur* in *Kultur* in der jetzigen Form weitergeht, so wird bei ständigen Zuwachsraten in gar nicht mehr ferner Zukunft die "disponibilità" von *Natur* für den Menschen gänzlich verschwinden, und damit auch die Möglichkeit, *Kultur* zu schaffen. Selbstverständlich bedeutet gleichzeitig diese im Zentrum stehende Sorge um die Erhaltung der *Natur* nicht einseitiges Verdammnis jeglicher *Kultur*. Die Alternative zu *Kultur* darf nicht eine Un-*Kul-*

tur (Chaos) sein, sondern die Frage nach der Ausrichtung und Dimension von Naturumwandlung. Ökologisches Denken weist auf die Dringlichkeit einer Gegenkultur, gegen ein einseitig technisch und wirtschaftlich gepoltes Wertesystem.

Die ab den sechziger Jahren aufgekommene *Kritik an der Technik*, die zunehmend in eine Technikfeindlichkeit umschlägt, weitet sich aus zu einer umfassenden Kritik des *Modernen*, des Modernen im Sinn eines grenzenlosen Fortschrittsdenkens, das mit der Machbarkeit und Lösbarkeit aller Probleme durch technische, geplante Konzepte alle Teilbereiche der Gesellschaft umfaßt. Lucius Burckhardt, ein Schweizer Soziologe, prägte für die Urbanistik den Begriff der *Planung des Unplanbaren*², denn Einzelproblemlösungen ziehen stets noch kompliziertere Folgeprobleme nach sich und Globallösungen sind aufgrund der vernetzten Strukturen und Auswirkungen einer Lösung auf alle Teilbereiche eines Ganzen nicht einmal mit hochleistungsfähigen Computern nachzuvollziehen.

Die vielzitierte Begrenzung der Technik durch den "Risikofaktor Mensch" ist in Wirklichkeit eine Begrenztheit der Technik selbst, da sie ja mit dem sie einsetzenden Menschen eine neue Einheit bildet und nicht von dieser losgelöst beurteilt werden kann.

Ökologisches Denken ist entstanden aufgrund der Notwendigkeit, der grenzenlosen, unkontrollierten Verotechnisierung Einhalt zu gebieten, welche an Konsequenzen, von denen viele irreversibel sind, sichtbar geworden ist. Die Entwicklung eines ökologischen Denkens - und auch einer Öko-Lyrik - führt demnach von der Bewußtwerdung einer Zerstörung der Natur zum Versuch, diese im kleinen Rahmen zu verhindern, dann aber zu einer Ausweitung des Problembewußtseins vom konkreten Fall auf das Prinzip, schließlich zur Suche nach den Wurzeln dieses Denkens und weiter zur Entwicklung eines evolutiv höheren, *neuen Bewußtseins*, das die Bedrohung nicht nur der Natur schlechthin, sondern des Menschen und des Lebens überhaupt befürchtet. Daraus folgt dann die Verpflichtung, auf diese Gefahr aufmerksam zu machen und so von ursprünglich durchaus romantisch geprägten Gedanken zu einer höchst umfassenden Gegenposition gegen die Dominanz von Wirtschaft und Technik zu gelangen.

Natürlich findet sich die beschriebene Entwicklung besonders bei Kunstschaffenden, die als sensible Vordenker eine wichtige Rolle bei der Verbreitung von neuen Denkansätzen spielen. Gerade die Literatur ist hier ein geeignetes Medium, die Sorge um eine Verotechnisierung der Gesellschaft zum

Ausdruck zu bringen. Andererseits ist die Literatur für Untersuchungen mit historischem Anspruch zu Fragen der zeitgenössischen Mentalität eigentlich die einzige Quelle, da solche Umdenkprozesse wie alle in Gang befindlichen Tendenzwenden zuerst im Bereich des Geisteslebens und der Kunst manifest werden, bevor sie materiell sichtbar und konventionell "wissenschaftlich" auswertbar sind. In diesem Sinn versteht sich die vorliegende Arbeit nicht als rein literaturwissenschaftliche Auswertung themenbezogener Gedichte, sondern durchaus auch als mentalitätsgeschichtliche Untersuchung von der Entstehung, der Entwicklung und der Ausweitung des Widerstandes gegen die Vorherrschaft technologischen Denkens. Natürlich enthält diese Arbeit einen großen Teil an subjektiver Überzeugung, die aber bewußt eingebracht wird. Ich bin jedoch der Auffassung, daß diese Subjektivität den Wert einer Arbeit für deren Rezipienten mit Sicherheit erhöht und gegenüber der (unbewußten) Subjektivität "objektiver" Arbeiten keinesfalls an "Wissenschaftlichkeit" entbehrt. Jede Darstellung enthält - bedingt durch Themenauswahl, ausgewertete Quellen, nichteinbezogenes Material und Art der Schlußfolgerungen - einen so bedeutenden Anteil an eigener Überzeugung, der an Ideologie grenzt, sodaß deren versuchte Ausklammerung ihre Aussage abschwächt und ihren Wert verringert³.

Meine Motivation für die Behandlung dieses Themas sei daher hier explizit festgehalten:

Die uneingeschränkte Verbreitung ökologischer Grundsätze und Denkansätze ist aufgrund der Ergebnisse von jahrzehntelanger, rücksichtsloser Ausbeutung der Natur und des nicht einmal hinterfragten Primats von technologisch-wirtschaftlichen "Bedürfnissen" (WER bedarf ihrer?) zu einer äußerst "aufklärerischen" Pflicht geworden und geht in keiner Weise nur "romantisch verklärte" Naturfreunde und Grüne an. Im Hinblick auf die Vernetzung und Überlappung der verschiedensten Bereiche der Wissenschaft ist ökologisches Denken auch nicht eine Aufgabe für Spezialisten aus naturwissenschaftlichen Disziplinen, sondern im Sinn einer umfassenden Humanwissenschaft ein Thema, das man nicht übergehen kann. Insofern sei also hier die Literatur, insbesondere die bulgarische, und daraus exemplarisch die Lyrik, unter dem angeführten Blickwinkel befragt. Möge diese Arbeit in dem ihr entsprechenden Rahmen ein Beitrag dazu sein, daß ökologisches Denken auch in Bulgarien weiterverbreitet wird.

2. Vorläufer der bulgarischen Öko-Lyrik

Naturbeschreibungen sind in der bulgarischen Literatur seit ihren Anfängen ein wichtiges Motiv. Schon die ersten Dichter, die zur Zeit der bulgarischen Wiedergeburt wirkten, beschreiben in ihren nationalistischen Werken begeistert die bulgarischen Wälder, Gebirge und Landschaften. Ihr Ziel war es, einen vom Osmanischen Reich unabhängigen bulgarischen Staat zu errichten. Insofern war die Naturbeschreibung ein Mittel, um die Heimatliebe zum Ausdruck zu bringen und damit gleichsam den Wert Bulgariens zu unterstreichen. In den Werken von Rakovski, Karavelov, ja selbst in den revolutionären Gedichten Christo Botevs wird immer wieder die Schönheit Bulgariens besungen⁴. Ivan Vazov, der "bulgarische Goethe", ist ein Bewunderer der Natur und Penčo Slavejkov, der Verehrer Heines, schöpft Themen für seine Werke aus der Folklore und aus Naturerlebnissen. Diese erste "Welle" der neuentstandenen neubulgarischen Literatur schließen Elin Pelin und Petko Todorov ab.

Mit ihnen geht die erste Periode des in der bulgarischen Literaturwissenschaft mit *Naturgefühl* (*чувство към природа*) benannten Phänomens zu Ende. Sie ist geprägt von romantisch-verklärter Naturbetrachtung, die im größeren Zusammenhang einer nationalistisch motivierten Dichtung steht. Im darauffolgenden Symbolismus hat das Naturgefühl nur geringe Bedeutung, da diese Epoche hauptsächlich von der "Faszination an der Großstadt" geprägt ist.

In den zwanziger Jahren wendet sich vor allem Jordan Jovkov der Natur zu. Er beschreibt minutiös die Landschaft und ihre Gesetze; bekannt sind vor allem seine Tierfabeln (*Wenn sie sprechen könnten...*). Aus ähnlichen Motiven wie bei seinem ersten Auftauchen findet sich Naturgefühl erneut als wichtiges Thema bei politisch engagierten Dichtern im Widerstand gegen die bürgerliche Regierung der zwanziger und dreißiger Jahre. Ihr bekanntester Vertreter ist Nikola Vapcarov. Die revolutionäre Zeit erlegt den Dichtern andere Themen auf. Der Stellenwert der *Dorfprosa* ergab sich aus den vielfältigen Anstrengungen, in Bulgarien den stark ausgeprägten sozialen und kulturellen Gegensatz zwischen Stadt und Land abzubauen.

Die Literatur wandte sich jenen gesellschaftlichen Umwälzprozessen zu, die mit der Kollektivierung der Landwirtschaft und der Industrialisierung zusammenhingen: Migration der Landbevölkerung, Verstädterung der Bauern bzw. Zusammenbruch ihres althergebrachten Weltbildes durch Kollision mit dem technisch-zivilisatorischen Fortschritt und dergleichen... Der Literatur fiel vor allem die Aufgabe zu, die gravierenden Veränderungen im bulgarischen Dorf zu bejahen, den Leser für den Kampf für die sozialistischen Formen und Normen zu mobilisieren.⁵

Erst ab den fünfziger Jahren wird die Natur selbst erneut zum Thema. Charakteristisch für die Naturbeschreibungen sind die *Диви разкази (Wilde Geschichten)* von Nikolaj Chajtov. In idealisierender Erzählweise beschreibt der Autor die Bevölkerung der Rhodopen und ihren Lebensraum als etwas Bewahrenswertes, als Gegensatz zu einem negativ empfundenen modernen Stadtleben. Ebenfalls in diese Kategorie fallen diverse Jagdgeschichten, Erzählungen und Romane, etwa von Jordan Radičkov (z.B. *Erinnerungen an Pferde*), der den Konflikt zwischen Alt und Neu und den Verlust von Traditionen in heiterer Weise beschreibt⁶.

Quantitativ ist jedoch in der bulgarischen Literatur Natur als selbständiger Wert – abgesehen von der Zeit der Wiedergeburt – kein dominierendes Thema⁷. Erst in den sechziger und siebziger Jahren wenden sich die Dichter häufiger der Darstellung der Natur zu. Man will einen immer mehr zurückgedrängten Lebensbereich aufzeichnen und dadurch erhalten, gleichsam ein "Rotes Buch" einer noch intakten Natur, die oft in Kindheitserinnerungen zum Ausdruck kommt, erstellen⁸. Mit Theaterstücken oder Gedichten, die auf einzelne Naturkatastrophen oder menschliche Zerstörung (Kraftwerksbauten, Umweltverschmutzung, Großprojekte etc.) reagieren, findet auch in Bulgarien der Übergang zu einer ökologisch engagierten Literatur statt, den D. Witschew für die Prosa so beschreibt:

Die Probleme, die sich aus der wissenschaftlich-technischen Revolution für die Ökologie sowie für Arbeit, Lebensweise und Moral ergeben, wurden in den siebziger Jahren zum Hauptgegenstand der wissenschaftlich-phantastischen Prosa, eines Genres, das sich in der bulgarischen Literatur erst in den sechziger Jahren etablierte. Als beliebtes Verfahren setzte sich in diesen Werken der Zukunftsentwurf der Menschheit durch, in dem verschiedene Varianten durchgespielt wurden – angefangen von den optimistischen Visionen einer klassenlosen Gesellschaft, in der Mensch, Technik und Natur eine harmonische Einheit bilden, bis hin zur ausgesprochenen Warnliteratur wie *Zavrastane na inžener Nadin* von Andrej Guljaschki, *Nad vsičko* (1973) von Pavel Vesinov oder *Galaktičeska bufonada* (1978) von Emil Manov, in der die Gefahren einer menschenfeindlichen Entwicklung der Technik (z.B. der Schrecken einer von Robotern beherrschten Gesellschaft) und die Folgen einer verantwortungslosen Vernichtung der Natur sowie einer Verkümmerng des Gefühlslebens veranschaulicht werden.⁹

Eine ähnliche Entwicklung hin zu einer Öko-Lyrik wird im folgenden beschrieben.

3. Interpretation bulgarischer Öko-Lyrik

Die ausgewählten Gedichte werden nun als *ein Text* gelesen und interpretiert. Die chronologische Aneinanderreihung der einzelnen Gedichte spiegelt eine *Evolution der Problembildung und der Bewußtseinsentwicklung* innerhalb der bulgarischen Literatur wider, aus der eine unumkehrbare Tendenz - mit allen ihren Widersprüchen - abzulesen ist.

Aus gemeinsamen Verfahren, die in den meisten Texten Anwendung finden, wird dabei eine Analyse entwickelt, die in letzter Konsequenz eine Modellstruktur von und für Öko-Lyrik aufzeigen kann.

3.1. Diachrone Analyse des Wertekatalogs

Eine chronologische Gegenüberstellung der untersuchten Gedichte anhand eines Fragenkatalogs bestätigt die Entwicklung der Werturteile von den frühesten bis zu den letzten Texten. Vollkommene Synchronie des Bewußtseins mit der zeitlichen Entstehung der Texte würde in einem Diagramm eine regelmäßig steigende (bzw. fallende) Gerade ergeben. Da dies aber einer komplexen Realität nie entsprechen kann, wird auch in unser Textkorpus bewußt Ungleichzeitiges aufgenommen. So kann beispielsweise ein Text aus den achtziger Jahren in seiner Aussage vergleichsweise "reaktionärer" sein als ein über seine Zeit hinaus zukunftsweisendes Gedicht der späten sechziger Jahre.

Drei Fragengruppen erlauben eine ziemlich genaue Erfassung der Aussagen und Werte:

3.1.1. Tendenz und Denkweise

Die oft ähnlichen - oder scheinbar kongruenten - Begriffspaare erweisen sich bei näherer Betrachtung als unterschiedlich besetzt. Gerade Wertungen können nicht von ihrer Entstehungszeit getrennt beurteilt werden. Durch diese Gebundenheit an eine begrenzte historische Zeitspanne werden Verschiebungen von Wertsystemen erst ersichtlich: Ein im Jahr 1963 höchst fortschrittlich gemeintes - und als solches auch rezipiertes - Gedicht kann schon zehn Jahre später einer regressiven Wertskala entsprechen.

Die Einordnung der Gedichte nach dem Gegensatz *konservativ/progressiv* zeigt, daß zu Beginn der Öko-Lyrik die Tendenz vorherrscht, ein Akzeptieren der Technik zu propagieren, welche sich gegen ein damals konservatives Nicht-Akzeptieren richtet. Zu einer Zeit, in der die Technik nur aus dem Grund abgelehnt wird, weil sie als etwas Neues, Unbekanntes gilt, bedeutet die Bejahung eines unaufhaltsamen Fortschritts eine evolutionär höhere Stufe des Bewußtseins. So legt z.B. Andrej Germanovs *Rodung der Longoza-Au* eine

notwendige Anpassung von Werten an eine bereits vollzogene Weiterentwicklung nahe. Zweifel kann auf dieser Entwicklungsstufe noch nicht aufkommen, da die Beurteilung des technischen Fortschritts dessen Kenntnis voraussetzt. In weiterer Folge kommt aber die Unzufriedenheit mit manchen Folgen von technischen Lösungen als zusätzliches Moment hinzu, und so kritisieren spätere Gedichte auch einzelne Details an diesem Fortschritt. Ab den siebziger Jahren wendet sich die jetzt *fortschrittlich und technikablehnend* argumentierende Dichtung immer mehr gegen die unreflektierte Anwendung von technischen Lösungen, da einzelne Teilbereiche dabei zugrundegehen.

Die Rolle der Wissenschaft und Technik und die Entwicklung der Wissenschaftsgläubigkeit sind anfangs völlig positiv konnotiert, erregen später aber in einzelnen Fällen Mißfallen und werden zuletzt als *die* verderbenbringenden Gefahren gebrandmarkt.

Die Zukunftsaussichten der Autoren verändern sich in ähnlicher Weise. Während die ersten Gedichte ganz dem gegenwärtigen Augenblick gewidmet sind, wird in einer zweiten Phase die Vergangenheit einbezogen, indem man vollzogene Entwicklungen bedauert. In *Die Adler verschwinden* von Blaga Dimitrova vermißt die Autorin für die Zukunft "verschwundene Qualitäten". Die späten Texte sind angesichts einer miterlebten Fehlentwicklung immer pessimistischer, und es ist wieder Blaga Dimitrova, die der ganzen Menschheit den Untergang prophezeit. Es scheint ihr schon zu spät, noch eine Warnung auszusprechen.

Auch bei der Zuordnung zum Begriffspaar *romantisch/aufgeklärt* verläuft die Entwicklung nicht synchron zu den bereits genannten Aspekten: Selbst Autoren, die aufgrund einer bedrohten Natur schon wachgerüttelt wurden, träumen in Gedanken noch von einer vergangenen, heilen Welt.

Der im Gedicht angesprochene und beschriebene geographische Raum bedeutet eine weitere Möglichkeit zur Beurteilung von Texten. Am Anfang finden sich in den Naturbetrachtungen grundsätzlich regionale Einzelereignisse, die den Dichter auf den Rückgang von natürlichen Gegebenheiten aufmerksam machen. In einer späteren Phase beschäftigt die Autoren vorrangig die landesweite Bedeutung eines solchen Ereignisses. Das Interesse ist national, aber immer noch auf einen genau definierten Raum begrenzt. Die Gültigkeit des Angesprochenen für einen größeren Raum ist also ein Kriterium für eine gedankliche Ausweitung und Vertiefung. Überhaupt nicht mehr an einen bestimmten geographischen Raum gebunden sind die alles Leben einschließenden Gedichte von Blaga Dimitrova und Edvin Sugarev, die gegen Ende

der achtziger Jahre der weltweiten Bedeutung dieser Fragestellungen Rechnung tragen. Diese Beobachtungen decken sich mit den Feststellungen in bezug auf die bulgarische Prosa von D. Witschew. Er konstatiert

neue Aspekte in der Literatur durch übernational wirksame Faktoren als Folge der wissenschaftlich-technischen Revolution, darunter die Rolle der Massenmedien für das Wirksamwerden von Kunst und Literatur. Ins Blickfeld rückte immer mehr die komplizierte Weltlage einschließlich der wechselseitigen Abhängigkeit der beiden Gesellschaftssysteme von Rohstoffen, Ökologie, Kriegsgefahr u.v.a.m.¹⁰

Die Projektion der Spannung zwischen Technik und Natur auf einen Gegensatz *Stadt/Land* findet in der bulgarischen Öko-Lyrik der sechziger und siebziger Jahre ihren Niederschlag. Das Gegensatzpaar *Stadt/Land* reicht nicht mehr aus für eine umfassende Kritik an der Technik, abgesehen davon, daß es auf die soziale Realität auf dem Land nicht mehr zutrifft. Auch in der bulgarischen Öko-Lyrik findet eine Nivellierung dieses Gegensatzes statt.

3.1.2. Bilder für Mensch und Natur

Auch das Bild des Menschen von sich selbst erfährt im behandelten Zeitraum eine entscheidende Umwertung. Stand am Anfang ein beinahe unbegrenzter Glaube an die menschlichen Fähigkeiten, aufgetauchte Probleme restlos lösen zu können, so tritt der Mensch, der das Maß aller Dinge wie auch die höchste Instanz ist, später als ein uneingeschränkter Herrscher und Richter über seine Umwelt auf. Eine gedankliche Weiterentwicklung findet sich bei Blaga Dimitrova im Motto zu ihrem Gedicht *Die Adler verschwinden*:

Mit den verschwundenen Tieren verschwindet auch
etwas Menschliches für immer.

In dieser Phase besteht also Klarheit über die wechselseitige Abhängigkeit alles Lebens, sei es des menschlichen, tierischen oder pflanzlichen. Es besteht zwar ein profundes Interesse für nichtmenschliches Leben, dessen Begründung aber enthüllt, daß die Konsequenzen für den Menschen schlimm sein werden. In einer noch späteren Phase wird der Wert der nichtmenschlichen Natur höher eingestuft. Auch die Schöpfung ohne den Menschen hat einen Wert für sich¹¹. Von einer Sorge, die alles Leben umfaßt, ohne erneut zwischen dem Menschen und der belebten Natur zu trennen, sind die letzten untersuchten Gedichte inspiriert. Der Mensch ist als Verursacher des befürchteten Untergangs und als *Irrender* eindeutig negativ besetzt. Die von Blaga Dimitrova kritisierte "menschliche Hybris" ist also in der Evolution der Öko-Lyrik eine

ständig zurückgehende Größe. Der Mensch gleicht schließlich einem Zauberlehrling, der die Folgen seines Tuns nicht mehr beherrscht.

Umgekehrt gewinnt die Natur in den Augen der Autoren ständig an Wert. Zunächst Rohstoff für die Bedürfnisse des Menschen, wird sie schon bald - zumindest in der lyrischen Darstellung - personifiziert, bleibt aber dem Menschen noch untergeordnet; das Unkontrollierbare und deshalb Unheimliche an ihr soll zurückgedrängt werden. Zur selben Zeit finden aber andere Lyriker in einem Weiterleben ohne die Vielfalt der Natur keinen Sinn mehr. Da diese mit der wachsenden Sensibilität der Dichter für diffizile Zusammenhänge und Verknüpfungen zu einem eigenständigen Wert wird, ändert sich auch ihre Funktion beim Zugriff des Menschen. Sie wird dem Menschen mehrfach gegenübergestellt, sozusagen als Vorbild für noch lebenswertes Leben; dem Menschen wird vorgeworfen, daß die Natur für ihn nicht mehr ist, als ein Opfer seiner homozentrischen Denkweise. In einem Text führt diese Denkweise wegen der ständigen, zwar ungeplanten, aber auch nicht zu planenden Eingriffe in die Natur zum Ende jeglichen Lebens.

3.1.3. Ideologie und Mentalität

Die Beschreibung des reziproken Verhältnisses zwischen Ideologie und Mentalität würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. Wichtig ist es aber festzuhalten, daß eine Ideologie ohne eine zumindest ansatzweise vorhandene Mentalität keine Wirkung erzielen kann. Ebenso ist auch eine Mentalität, die nie als Ideologie manifest geworden ist, historisch kaum greifbar. Daß trotzdem ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Begriffen besteht, liegt am jeweiligen "Bewußtheitsgrad" der Trägergruppen. Ideologie sind die bewußt eingesetzten und für bestimmte Ziele ausgenutzten Züge einer latent vorhandenen Mentalität. Diese hingegen ist per definitionem unbewußt vorhanden und bestimmt daher in viel umfassenderer Weise das menschliche Handeln.

Ideologie in Gedichten ist besonders bei Autoren zu spüren, die in der Gesellschaft auch politische Funktionen wahrnehmen. Die Rechtfertigung des menschlichen Primats stellt eine ideologische Position dar, die ein gefühlsmäßiges Bedauern des Naturverlustes überwinden soll. Politisch nicht engagierte Dichter verlagern die Kritik in Richtung einer vorherrschenden Weltauffassung, einer ideologisch fixierten Wissenschaftsgläubigkeit, gegen die sie sich zur Wehr setzen. Immer mehr gehen Lyriker von ideologischen Auseinan-

dersetzungen ab, um eine Naturverachtung anzugreifen, die über ideologische Grenzen hinweg dominant ist.

Die Mentalität, die hinter den Aussagen steht, erschließt sich nur bei einem Lesen "zwischen den Zeilen". Wenn das Denken von der Faktizität der technischen Vorherrschaft ausgeht, wenn also eine Alternative gar nicht mehr denkbar ist, dann kann man von einer *technischen Mentalität* als Grundkonsens sprechen. Das Akzeptieren der Technik ist für alle Autoren bis in die siebziger Jahre zwar ein unerwünschtes, aber doch ein Faktum. Erst von dem Augenblick an, wo diese stillschweigende Anerkennung nicht mehr hingenommen wird, kann man vom Bestehen einer neuen Mentalität sprechen: Von einer neuen Denkweise geprägt, distanziert sich der Einzelne von der Allgemeinheit und sucht nach einer neuen Übereinstimmung mit der Natur. Das Leid, das aus dem Auseinanderklaffen zwischen einer Denkstruktur und der Realität des gesellschaftlichen Lebens entsteht, wird verbalisiert. Je tiefer die Dichter ihre Unzufriedenheit auf deren Ursachen hinterfragen, desto mehr rütteln sie an den Grundlagen einer Denkstruktur, die diese Unzufriedenheit erzeugt, und stellen so neue Denkmuster vor, die als neue *ökologische Mentalität* bezeichnet werden können.

3.2. Synchrone Strukturanalysen

Im folgenden Abschnitt sollen einige der strukturellen Gemeinsamkeiten der untersuchten Texte aufgezeigt werden. Neben einer häufigen Überlappung der verwendeten Bedeutungseinheiten (semantische Felder sind eindeutig positiv oder negativ konnotiert) findet sich beispielsweise das Motiv des *Zweifels an der Wissenschaft* in einer Vielzahl von Gedichten. Als Symbol für die Wissenschaft stehen etwa eine *Amöbe* (Ausdruck einer verlogenen Welt), ein *Spiegel* (Ausdruck einer Scheinwelt) und die *Geschwindigkeit* (Ausdruck der Absurdität). Für die Verselbständigung einer Entwicklung stehen *die Erde als Schweif eines Kometen*, *das Aufgehen in der Masse*, *die Geschwindigkeit schleppt uns nach*. Die Selbstaufgabe des Menschen als nächster Schritt wird durch *die Entseelung der Wissenschaftler und den Wegfall der Krücken*, *die rauschhafte Hingabe an die Masse* sowie *das Nachschleifen hinter der Wissenschaft* ausgedrückt. In den untersuchten drei Gedichten steht am Schluß ein Kreis, das "Symbol einer zukünftigen Mystik" (Edvin Sugarev), der aber jeweils in einen "Teufelskreis", einen "ruhigen, traurigen Kreis" und einen pervertierten Kreis (eine Schlange, die sich nicht nur in den Schwanz, sondern sogar "in den eigenen Kopf beißt") deformiert ist.

3.2.1. Individuum und Masse

Ein poetisches Universale, die Gegenüberstellung eines lyrischen "Ichs" und einer anonymen Masse der "sie" wird in der Öko-Lyrik spezifisch abgewandelt. So steht das lyrische Ich für eine Unzufriedenheit mit der technischen Entwicklung, die es (fortschrittlich oder reaktionär) ablehnt, gegen deren Dominanz das Individuum aber nur seinen Protest, seine Warnung und seinen Notruf äußern kann.

Drei Varianten dieser Gegenüberstellung lassen sich unterscheiden:

Ich versus sie: Das Ich distanziert sich von den Entwicklungen eines naturfeindlichen Fortschritts. Es sucht entweder in der Vergangenheit nach einer Zeit, die von diesen Problemen noch unberührt war, oder es hofft auf eine Änderung des unbefriedigenden Status quo in der Zukunft. Nach diesem Schema sind zum größten Teil die frühen Texte der Öko-Lyrik verfaßt. Aber auch die personale Lyrik Kánčevs fällt hier herein. Er entzieht sich dieser Spannung durch Rückzug in eine Privatsphäre, um dem Konflikt nicht länger ausgesetzt zu sein.

Wir versus sie: Nach demselben Schema ist eine zweite Gruppe von Texten konzipiert, bei der zwar anstelle des lyrischen "Ich" ein "wir" steht, das aber in gleicher Weise der Dominanz des "sie" unterworfen ist. "Wir" erweckt im Gegensatz zu "ich" den Anschein einer Gruppe, die der Meinung der anderen nicht schutzlos ausgeliefert ist. Diese Gruppe rekrutiert sich aber aus Individuen ohne Macht, die "ohnmächtig" dem Diktat der Entscheidungsträger unterworfen sind.

Wir alle: Deutlicher noch wird die Vorstellung von einem Ausgeliefertsein anhand einer dritten Gruppe, wo die Position des lyrischen "Ich" von einem umfassenden "wir alle" eingenommen wird; wenn nämlich eine Mehrheit die eingeschlagene Entwicklung ablehnt, kommt die führende Rolle der Minderheit einer Diktatur gleich. Auch wenn sie in den Gedichten nicht explizit angesprochen wird, ist doch eine oppositionelle Position gegeben, aus der Unzufriedenheit resultiert. Die Pluralform "wir" weist aber auch dem "ich" eine Mitschuld daran zu, daß es so weit gekommen ist. Daran knüpft eine Verpflichtung an, den Status quo zu verändern, bevor es zu spät ist.

Die Opposition Ich:Technik stellt also einen weiteren gemeinsamen Zug öko-lyrischer Texte dar. Besonders beeindruckend jene Darstellungen meist jüngerer Datums, in denen der Leser durch die Wahl des "wir" in die Problematik direkt eingebunden wird.

3.2.2. Zeitebenen

Eine Analyse der verwendeten Zeitebenen bringt weitere Gemeinsamkeiten der hier analysierten Gedichte zum Vorschein. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden auf folgende Weise interpretiert: Die Fehlentwicklungen der Vergangenheit haben den unbefriedigenden Ist-Zustand der Gegenwart herbeigeführt und lassen für die Zukunft einen Zustand befürchten, der Leben verunmöglicht, sollten sich die Entscheidungskriterien nicht ändern. Die quantitative Zuteilung der Erzählebenen zu den drei Zeitstufen unterscheidet die Texte zwar graduell, läßt aber auch nicht direkt explizierte Zeitebenen Gegenstand der Aussage werden. In allen drei Stufen sind mehrheitlich die Gedichte jüngeren Datums angelegt. Am deutlichsten sind die Zeitebenen in *Wie weit werden wir kommen?* von Blaga Dimitrova zu spüren, wo sie auch aus der Komposition (je eine Strophe pro Zeiteinheit) wie aus den nachgestellten drei Zitaten hervorgehen, die jeweils eine Kurzcharakteristik enthalten: "Non omnis moriar" steht als lateinisches Zitat für die vor-technische Zeit, "to be or not to be" in der Weltsprache unseres Zeitalters weist auf die noch unentschiedene Frage, ob natürliches Leben überleben wird, und "SOS", der internationale Notrufcode, ist unmißverständlich als pessimistische Vorahnung für die Zukunft zu deuten.

3.2.3. Geschlechtsbezogene Aspekte

In einigen Texten werden die erwähnten gegensätzlichen Begriffe mit geschlechtsspezifischen Eigenschaften versehen. Hinter dieser Zuordnung stehen nicht von ungefähr Vorstellungen von geschlechtstypischem Verhalten, die aus der Mentalität stammen. Wir können also eine beinahe eindeutige Zuordnung *weiblicher Attribute für die Natur* feststellen, die durch die zerstörende männliche Welt der Wissenschaft und Technik bedroht ist. Symptomatisch dafür ist das von uns analysierte Gedicht (*Elegie an den Fluß Osam* von Christo Radevski), ein geradezu reaktionärer Text, der von einem Mann verfaßt ist, während das ebenso aus 1988 stammende Gedicht von Blaga Dimitrova *Wie weit werden wir kommen?*¹² eine umfassende Anklage an das männlich attributierte technologische Denken darstellt.

4. Ergebnisse

4.1. Wertumkehrungen

Die von verschiedenen Ansatzpunkten her durchgeführte Analyse der dreißig untersuchten Öko-Gedichte (siehe Liste am Ende) führt zu einem

Ergebnis, das sich nicht in ein einfaches, duales Schema pressen läßt. Deutlich beweist aber ein Vergleich der 1963 und 1988 vorherrschenden Wertungen, daß in diesem Zeitraum eine neue Denkweise und ein neues Bewußtsein für ökologische Zusammenhänge entstanden ist.

Die erste lyrische Auseinandersetzung mit der Natur ist vorwiegend agrarromantisch geprägt. Nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Technik immer stärker in alle Lebensbereiche eindringt, entsteht ein technikbejahendes Denken, das durchaus auch Bedauern für zerstörte Natur empfindet, die Technik als solche aber nicht hinterfragt. Erst mit den immer häufigeren negativen Auswirkungen von Eingriffen in die Natur, die ausschließlich einer Technikgläubigkeit zu verdanken sind, entsteht ein Unbehagen und bald auch offene Kritik am wissenschaftlich-technischen Fortschritt. Die Dichter sehen nun in der Erhaltung der Natur ein unabdingbares Anliegen. Die Forderung nach Abkehr von einem Fortschritt, der zur Selbstzerstörung führt, wird immer dringlicher.

Die Wechselbeziehungen zwischen einer gesunden Umwelt und einer gesunden Innenwelt des Menschen werden betont und die Skepsis gegenüber geplanten, konstruierten und damit unnatürlichen Problemlösungen steigt ständig. Die Wissenschaft insgesamt - als Vermittler objektiver Wahrheit - kann nicht mehr blind und als absolute Verhaltensgrundlage akzeptiert werden. Technischen Projekten wird von vornherein Mißtrauen entgegengebracht. Das Bewußtsein von der Wechselwirkung scheinbar unabhängiger Teilfaktoren läßt eine Kritik entstehen, die nicht mehr auf einen Vorfall, einen Ort oder ein Gebiet begrenzt sein kann. Eine Nivellierung der Kritik im Sinne eines Zurückführens von Kritikpunkten auf die gleichen Ursachen kennzeichnet die Verallgemeinerung der ökologischen Literatur und des ökologischen Denkens.

Da Umweltprobleme sich generell stellen, für Stadt und Land, für Bulgaren und Westeuropäer, für Kinder und Erwachsene, für Männer und Frauen, führt die Unzufriedenheit mit den Lebensbedingungen des modernen technischen Zeitalters auch bulgarische Autoren zu einer neuen, ökologischen Form von globaler Ablehnung der überholten, zerstörenden Werte. Auch in der bulgarischen Lyrik hat sich also die Öko-Lyrik als neue Gattung etabliert.

4.2. Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Alle bis in die Mitte der achtziger Jahre entstandenen Gedichte mit ökologischer Thematik, die uns zugänglich waren, wurden im vorliegenden

Textkorpus berücksichtigt. Dagegen findet sich in den bulgarischen Veröffentlichungen der Jahre 1986, 1987 und 1988 eine ungleich größere Zahl solcher Texte. Für diesen Zeitraum stellen die von uns untersuchten Gedichte nur einen Bruchteil der in Frage kommenden literarischen Produktion zum Thema "Mensch-Natur" dar. Es hat sich also im untersuchten Zeitraum 1963-1988 eine *bulgarische Öko-Lyrik* herausgebildet, die durchdrungen ist von der Sorge um die Erhaltung von Landschaft, Lebewesen und Natur. Sie hat ihre Positionen radikalisiert und breitet sich aus. Immer mehr literarische Texte greifen diese Themen auf, immer mehr Lyriker finden zu einem ökologischen Denken.

Es finden sich in der Öko-Lyrik aber auch solche Texte, die - obwohl von der Entstehungszeit zu den jüngeren Publikationen gehörend - in ihren Aussagen hinter den aktuellsten und zukunftsweisenden Gedichten weit zurückbleiben. Eine solche, regressive Behandlung unserer Thematik ist typisch für Autoren, die im Gefolge wirklich neuer Denkstrukturen diese Thematik aufgenommen haben, dabei aber noch im Bann alter Denkvorstellungen bleiben¹³.

Wie für die deutsche und österreichische Literatur gilt auch für die bulgarische, daß ökologische Themen in der Literatur im Vergleich zu anderen (noch) in der Minderzahl sind. Denn quantitativ, sowohl, was die Produktion wie auch die Rezeption von Literatur betrifft, überwiegt bis in die achtziger Jahre deutlich ein überholtes, agrarromantisches Denken und stellt die Öko-Literatur bei Auflagezahlen und Lesestatistiken immer noch einen verschwindend kleinen Teil des literarischen Lebens dar.

4.3. Entwicklung einer Mentalität?

Seit geraumer Zeit schreibt und sinniert eine Koalition aus Wissenschaftlern, Politikern und Umweltschützern über ein neues Verhältnis des Menschen zur Natur. Von Eigenrechten der Tiere und Pflanzen ist da die Rede, vom Schutz der Natur um ihrer selbst willen (und nicht nur - wie bislang allein den Menschen zuliebe) und von einer neuen Mitwelt-Ethik. Ein treffender Begriff. Die Vertreter dieser Geisteshaltung ersetzen nämlich ganz bewußt das Wort Umwelt durch Mitwelt. Denn wie der Naturphilosoph Klaus Michael Meyer-Abich erklärte, ist die Natur nicht um uns herum und für uns, sondern mit uns da. Die ökozentrische Weltbetrachtung (in der Menschen nur ein Teil des Ganzen sind) hat zur Zeit Konjunktur.¹⁴

Ähnliche Überlegungen beschreiben ein grundsätzliches Umdenken, ein neues Bewußtsein, neue Denkstrukturen. Historisch analysierend kann man demzufolge von einer neuen Mentalität sprechen. Dies allerdings für Bulgarien zu behaupten, wäre ein die Realität verkennender Zweckoptimismus. Grund-

sätzlich erweist sich ökologisches Denken, eine *Ökologie des Geistes*¹⁵, als ein sehr schichtenspezifisches Phänomen, das vor allem Teile der sogenannten "intelligencija" umfaßt. Das oben angeführte Zitat gilt für kleine, sensible Bevölkerungsschichten in Mitteleuropa, in Bulgarien ist diese Minderheit noch kleiner. Ihr gänzlich Fehlen kann aber aufgrund der analysierten Texte auf keinen Fall mehr angenommen werden, denn konsequent ökologisches Denken hat in Bulgarien innerhalb und außerhalb der schönen Literatur große Schwierigkeiten, sich öffentlich zu deklarieren. Zu allen Zeiten gab und gibt es politische und unpolitische Dichter. Gesellschaftskritik ist aber nach kommunistischem Verständnis nicht die primäre Aufgabe der Dichter. Trotzdem sind die Dichter unter den ersten Repräsentanten eines ökologischen Bewußtseins in Bulgarien (wie auch in der 1989 entstandenen Bewegung *Ekoglasnost*) an führender Stelle zu finden. Es bleibt zu hoffen, daß sich ein Ausspruch des russischen Dorfprosaikers Valentin Rasputin bewahrheitet, der - ebenfalls in einem kommunistischen System - die Bedeutung der Literatur so umschreibt:

Natur und Literatur sind die einzigen Kräfte, die dem Menschen
Einhalt gebieten bei seiner ewigen Jagd nach vorne.¹⁶

Nur so kann die Literatur zu einer Änderung des natur- und lebenserstörenden Bewußtseins beitragen.

Liste der untersuchten Gedichte aus den Jahren 1963-1988:

- | | |
|-------------------------|--|
| 1. Andrej Germanov | <i>Die Rodung der Longoza-Au</i> |
| 2. ders. | <i>Ein abgebrochener Zweig</i> |
| 3. ders. | <i>Hähne auf Stadtbalkonen</i> |
| 4. ders. | <i>Ohne Titel</i> |
| 5. Damjan Damjanov | <i>Die Grille</i> |
| 6. Pärvan Stefanov | <i>Architektur - 20.Jhd.</i> |
| 7. ders. | <i>Regen</i> |
| 8. Konstantin Pavlov | <i>Paradox</i> |
| 9. ders. | <i>Grausame Fruchtbarkeit</i> |
| 10. Stanka Penčeva | <i>Warnung</i> |
| 11. Aleksandar Surbanov | <i>Überleben</i> |
| 12. Blaga Dimitrova | <i>Die Adler verschwinden</i> |
| 13. Tanjo Klisurov | <i>Welt</i> |
| 14. Rada Pančovska | <i>Lied an die Wissenschaft</i> |
| 15. Bojan Georgiev | <i>Restaurant-Dialektik</i> |
| 16. Nikolaj Känčev | <i>Notturmo</i> |
| 17. ders. | <i>Kuckucksseide</i> |
| 18. ders. | <i>Ausgerufen</i> |
| 19. ders. | <i>Ohne Titel I (Wie warm...)</i> |
| 20. ders. | <i>Ohne Titel II (Wie borge ich...)</i> |
| 21. ders. | <i>Die Ebene - eine Handfläche mit Samen</i> |
| 22. ders. | <i>Wohin</i> |
| 23. ders. | <i>Leichtigkeit</i> |

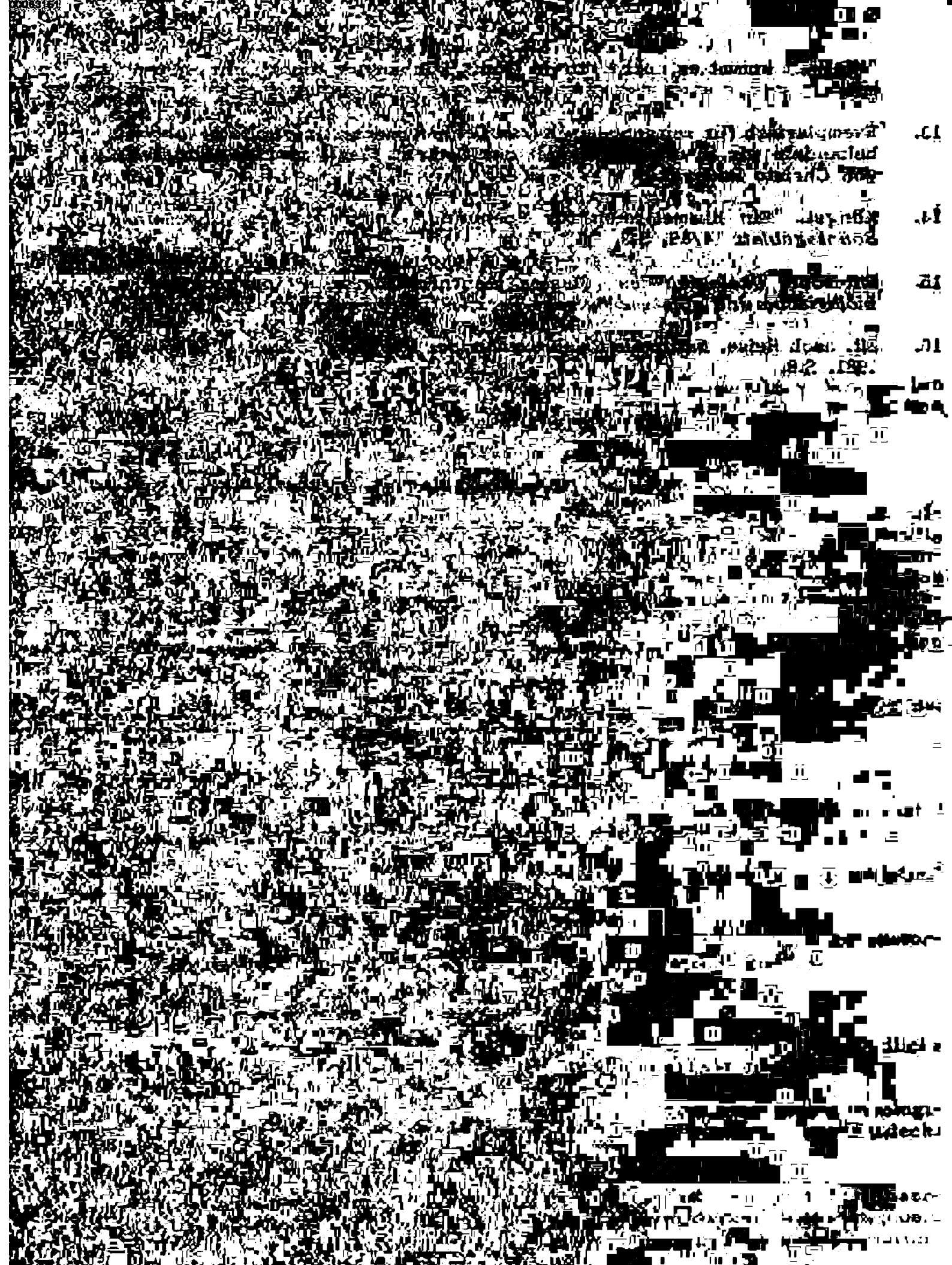
24. ders.	<i>Weißes Wasser</i>
25. ders.	<i>September</i>
26. Ekaterina Josifova	<i>Oder das Gegenteil</i>
27. Edvin Sugarev	<i>Geschwindigkeit</i>
28. Radoj Ralin	<i>Eigentum</i>
29. Christo Radevski	<i>Elegie an den Fluß Osam</i>
30. Blaga Dimitrova	<i>Wie weit werden wir kommen?</i>

Anmerkungen

1. Ruggiero Romano und Carlo Ginzburg sind die bekanntesten Exponenten und Betreiber dieses "Gegen-den-Strich-Bürstens" der historischen Betrachtung.
2. L.Burckhardt. *Die Kinder fressen ihre Revolution*. Köln 1985.
3. Es sei darauf verwiesen, daß der Widerstand gegen eine einseitig aufklärerische, wissenschaftlich-objektive Darstellung und Erörterung jeglicher Fragestellung als Erbe der Aufklärung in den meisten wissenschaftlichen Disziplinen immer mehr zunimmt. Wissenschaftstheoretisch sei auf Thomas Kuhn und Paul Feyerabend verwiesen, in der Geschichtswissenschaft gibt es unzählige Mentalitäts- und Sozialhistoriker, ja sogar in der Theologie prangert als einer unter vielen Eugen Drewermann den Verlust an Mythos, Emotion u.ä. an.
4. "Prirodata v pesnite na Christo Botev." In: Nikolov, E./Cv. Minkov. *Bälgarska literatura. Nasoki i temi*. Sofia 1947, S.64.
5. D. Witschew. *Bulgarische Prosa*. Berlin (DDR) 1988, S.245.
6. E. Konstantinova, K. Kujumdžiev. "Trideset godini bälgarska povest i razkaz." In: *Očerci. Vtora kniga*. BAN, S.5.
7. Vgl. Z. Petrov. "Bälgarskata poezija prez socialističeskoto tridesetletie." In: *Očerci. Vtora kniga*. BAN, S.5.
8. Das "Rote Buch der VR Bulgarien" ist eine Sammlung aller ausgestorbenen oder vom Aussterben bedrohten Tiere und Pflanzen.
9. D. Witschew. *Bulgarische Prosa*, S.296.
10. D. Witschew. *Bulgarische Prosa*, S.290. Man beachte die unterschiedliche Diktion und Gewichtung eines marxistisch orientierten Autors.
11. Vor allem Nikolaj Känčev nähert sich den Aussagen einer neuen theologischen Richtung, die auch aufgrund ökologischen Denkens wiederentdeckt wurde, der sog. "Schöpfungstheologie".
12. Die vielschichtige Bedeutung dieser Titelfrage (die wir auch für unsere Arbeit übernommen haben) ist im Deutschen schwer wiederzugeben. Abgesehen vom Wortlaut der Übersetzung schwingt auch eine Bedeutung

"Wie weit kommt es noch?" sowie "Wann können wir nicht mehr weiter?" mit.

13. Exemplarisch für zeitgenössische, im Denken jedoch überholte Naturlyrik behandeln wir in unserer Arbeit das Gedicht *Elegie an den Fluß Osam* von Christo Radevski.
14. Klingst. "Ein Himmel auch für Seehunde." In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* 14/89, S.3.
15. Bateson. *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt am Main 1981.
16. Zit. nach Heise. *Natur als Erlebnisraum der Dichtung. Essays*. Düsseldorf 1981. S.8.



DIE GESCHICHTE VOM ALTEN MANDARIN. VARIANTEN EINES MOTIVS.

Meša Selimović (1910–1982), der aus einer moslemischen Familie in Bosnien stammt, zählt sich selbst zur serbischen Literatur. Seine Romane, unter denen *Der Derwisch und der Tod* (1966) Berühmtheit erlangten, gehören zu den bedeutendsten Werken der Nachkriegszeit in der serbischen Literatur. Ein wenig bekannter Roman Selimovićs ist *Die Insel (Ostrvo)*, der 1972 erschien. Darin erzählt Selimović von einem älteren Ehepaar, Ivan und Katarina Marić, bereits in der Rente, die auf einer Adriainsel ein Leben in Armut und Einsamkeit führen. Der Roman ist in der dritten Person erzählt, die Perspektive ist meist die der Alten. Im Vordergrund steht Ivan Marić, dessen Gedanken, Gefühle und Erlebnisse einen Großteil des Romans ausmachen. Der Erzähltext ist immer wieder von seitenfüllenden Dialogen der beiden Alten unterbrochen, in denen die Unerfülltheit ihres Lebens, die Leere und Sinnlosigkeit ihrer Existenz zur Sprache kommen. Aus diesem Rahmen fällt ein Kapitel, das nicht nur für dieses Werk von besonderer Bedeutung ist: "Soll der alte Mandarin sterben?"¹

Dragan Mikić, ein Neffe der Katarina Marić, ist Student der Soziologie. Eines Tages erscheint er unvermittelt auf der Insel und berichtet, daß er die Sommerferien mit Reisen verbringe in der Absicht, "das Leben kennenzulernen". Er bezeichnet sich als "ganz durchschnittlichen Menschen", der deshalb auch die Gewißheit habe, daß er "nie etwas besitzen werde. Wie auch ihr nichts besitzt. Das liegt anscheinend in der Familie". Die beiden Alten sind von ihrem Besuch, der in das einförmige Leben Abwechslung gebracht hat, begeistert.

An einem Abend beginnt der Student ein Gespräch über die gegenwärtige Zeit:

Heute dienen wir den Dingen und wissen nicht ihren wahren Wert. Die Worte, mit denen die Menschen sich wie mit einem Schild geschützt haben, die uns die Hoffnung erhielten, sind entwertet. Wir haben die Worte getötet, die wir als heilig betrachtet hatten, wir haben sie prostituiert, wir haben daraus Banner gemacht, unter denen wir marschieren und haben die Menschen dabei zertreten. Können wir denn noch die Worte Brüderlichkeit, Frieden, Solidarität, Glück, Einfachheit, Liebe, Freiheit gebrauchen?

Die gegenwärtige Welt wäre eine der "aggressiven Sinnlosigkeit", der "Wasserstoffbomben und des ideologischen Schnellfeuers". Dragan spricht dann erneut von der Armut. Tante und Onkel geben zu, daß sie sich bereits an das bescheidene Leben gewöhnt hätten. Dies ist der geeignete Moment für Dragan, um die Geschichte vom alten Mandarin zu erzählen. Er verweist auf Balzac, der "an Rousseau erinnerte" und "seinen Leser fragte, was er täte, wenn er sich auf diese Weise bereichern könnte, daß er einen alten Mandarin in China tötet". Die Antwort der Beiden ist wie erwartet: "Gott behüte!" Ihre Moralvorstellung, ihr Gewissen würden es nicht zulassen, sich mittels eines Mordes zu bereichern.

Selimovičs Roman ist in seiner Gestimmtheit, in der Darstellung der Grundbefindlichkeiten seiner Figuren dem Existentialismus verpflichtet. Dies wird in der Charakterisierung des alten Onkels deutlich, der sein Leben als "Leben zum Tode" empfindet und über die existentiellen Grundlagen seines Seins nachgrübelt. In diesem Zusammenhang ist eine Frage von Interesse, die sich die beiden alten Leute stellen, als sie ihr Leben mit dem Dragans vergleichen:

Ist es besser lange auszuharren, obgleich sich nichts bei dir ereignet, oder ist es besser aufzuleuchten und zu verbrennen wie ein Komet, der den Himmel bloß für einen Augenblick erhellt. Oder ist alles egal?

Auch Dragan ist aus der Sicht seiner Wissenschaft, die er pragmatisch versteht, mit einer Grundfrage menschlicher Existenz beschäftigt: Der Natur des Bösen im Menschen. Die Geschichte vom alten Mandarin dient ihm dabei als Mittel zum Zweck, dazu nämlich, die latente Unmoral der Zeit ans Licht zu bringen und an immer neuen Beispielen zu überprüfen. Bevor wir Selimovičs Variante dieser Geschichte weiter verfolgen, soll die Vorgeschichte des Motivs geklärt werden.

Vorerst eine Berichtigung des Irrtums, den Selimovič von Balzac übernahm. Die erste Version des Motivs findet sich nicht bei Rousseau, sondern in *Le Génie du Christianisme*. Chateaubriand schrieb diese Apologie des Christentums zu einer Zeit, als die antikatholische Stimmung im nachrevolutionären Frankreich noch spürbar war (1798f). Erst wenige Jahre davor war die Vernunft als höchstes Wesen inthronisiert worden. Chateaubriands Werk sollte dadurch, daß es die "Schönheiten der christlichen Religion" darstellte, Atheismus und weiteren drohenden Glaubensverlust bekämpfen. Das Werk erschien 1802, in zweiter Auflage 1803 und erneut 1847.² Im III. Teil, Kapitel 2 *Du remords et de la conscience* sieht der Autor in Gewissensqualen, die den Menschen schon

beim Gedanken an eine böse Tat plagen, den Beweis für die Existenz eines in uns aktiven Gewissens, das in der göttlichen Moralordnung seinen Ursprung hat und Chateaubriand letztlich als Beweis für die Existenz Gottes und die Unsterblichkeit der Seele dient: "C'est donc une triste nécessité que d'être obligé de nier le remords pour nier l'immortalité de l'âme et l'existence d'un Dieu vengeur." An die Stelle des Gewissens tritt dann die Vernunft, die auch das Verbrechen rechtfertigen kann. So weit geht Chateaubriand allerdings nicht. Ihm geht es nur darum, die Existenz von Gewissensbissen als Folge des bösen Gedankens darzustellen. Zu diesem Zweck schlägt er dem Leser ein Gedankenexperiment vor, eben die Geschichte vom alten Mandarin:

Wenn du allein durch einen Wunsch einen Menschen in China töten und sein Vermögen in Europa erben könntest mit der absoluten Gewißheit, daß man niemals etwas davon erfährt, würdest du zustimmen, diesen Wunsch zu hegen? Vergeblich schwäche ich diesen Mord ab, indem ich annehme, daß der Chinese auf meinen Wunsch hin sofort und ohne Schmerzen stirbt, daß er keine Erben hat, und daß sogar bei seinem Tod seine Güter für den Staat verloren wären; vergeblich stelle ich mir diesen fremden Mann als von Krankheit und Sorgen gequält vor; vergeblich sage ich mir, daß sein Tod ein Glück für ihn ist, daß er ihn selbst herbeiruft, daß er nur noch einen Augenblick zu leben hat: trotz meiner vergeblichen Ausflüchte höre ich im Grunde meines Herzens eine Stimme, die so laut schon gegen den Gedanken an eine solche Annahme aufschreit, daß ich keinen Augenblick an der Realität meines Gewissens zweifeln kann.

Die wesentlichen Annahmen in dieser fiktiven Situation sind:

1. Das Opfer ist alt, krank und bringt der Gesellschaft keinen Nutzen. Es sehnt sich selbst nach dem Tod. 2. Der Mord braucht nur in Gedanken vollzogen werden. Der Mörder muß nicht selbst Blut vergießen. 3. Kein Mensch erfährt von dem Mord. 4. Keinem anderen Menschen erwächst daraus ein Schaden. Hört der Mensch nur auf Logik und Eigeninteresse, so müßte er sich sagen, daß sich eine solche Tat lohne, bzw. sie gar kein Verbrechen sei. Trotzdem wird im Menschen die Stimme des Gewissens auch schon den Gedanken an diese Tat verdammen.

Eine Generation nach dem Erscheinen von Chateaubriands Werk - dazwischen lag der Triumph und Fall Napoleons - erschien 1834-35 in *La Revue de Paris* Balzacs Erzählung *Le Père Goriot*, die 1843 in der *Comédie humaine* den "Szenen aus dem Pariser Leben" zugeordnet wurde. Sie spielt im Jahre 1819. Eugène de Rastignac, ein mittelloser Student der Rechtswissenschaft, wird vom skrupellosen Zyniker Vautrin in die Methoden des gesellschaftlichen Aufstiegs im korrupten Paris der Restaurationszeit eingeführt. Rastignacs Freund ist ein

junger Medizinstudent namens Bianchon. In der von Geldgier und Karrierismus beherrschten Welt, wo "Reichtum für Tugend" gilt, spielt sich folgender Dialog zwischen den beiden Studenten ab:

'Warum siehst du so ernst aus?' fragte der Mediziner und schob seinen (d.h. Rastignacs) Arm unter den seinen, um mit ihm vor dem Palais auf und ab zu gehen.

'Mich quälen böse Gedanken.'

'Welcher Art? Gedanken sind heilbar'.

'Auf welche Weise?'

'Man erliegt ihnen.'

'Du lachst ohne zu wissen, um was es geht. Hast du Rousseau gelesen?'

'Gewiß.'

'Erinnerst du dich jener Stelle, wo er den Leser fragt, was er täte, wenn er ohne Paris zu verlassen, reich werden könnte, indem er durch einen bloßen Akt des Willens einen alten Mandarin in China töten würde?'

'Ja.'

'Na und?'

'Ich bin schon bei meinem dreimal dreißigsten Mandarin.'

'Ernsthaft. Wenn du wüßtest, daß die Sache möglich ist und ein bloßes Kopfnicken genügt, würdest du diese Bewegung wohl machen?'

'Ist dein Mandarin sehr alt? Aber, alt oder jung, paralytisch oder gesund, meiner Treu.... Zum Kuckuck, nein!'

'Du bist ein anständiger Kerl, Bianchon. Aber wenn du eine Frau bis zum Wahnsinn lieben würdest, wenn sie Geld brauchen würde, viel Geld für ihre Toiletten, ihren Wagen, ihre Launen, was dann?'

'Du raubst mir die Vernunft und willst, daß ich vernünftig überlege.'³

Rastignac weist dann auf seine eigene Situation hin: Er braucht in den nächsten fünf Jahren zweimal hunderttausend Franken. Es folgt seine Antwort auf die selbstgestellte Frage:

'Siehst du, es gibt Verhältnisse im Leben, wo man einen großen Einsatz wagen muß und sich nicht begnügen kann, Pfennige aufzulesen.'

Bianchon antwortet ihm:

'Aber du stellst die Frage, die auf jeden Einzelnen beim Eintritt ins Leben lauert und willst den gordischen Knoten mit dem Schwert zerschneiden. Um so zu handeln, mein Lieber, muß man Alexander sein, sonst endet man auf der Galeere. ...'

Balzac konkretisiert die Geschichte vom alten Mandarin in Zeit und Raum, indem er sie in eine fiktive Handlung einbaut. Aus Chateaubriands Gedankenexperiment wird ein dialogisierter Teil eines Erzähltextes. An die Stelle des fiktiven Lesers tritt eine Erzählfigur. Der Text wird zum gesellschaftlichen Experiment. Zwei Reaktionsweisen werden vorgeführt: Die des "natürlichen" Moralempfindens, verkörpert in Bianchon, und die eines "krankhaften", weil von den herrschenden Umständen verdorbenen Empfindens, verkörpert in Rastignac. Es mag nicht zufällig sein, daß dem Bianchon das Studium der

biologischen, physiologischen, d.h. "natürlichen" Seite des Menschen zugeordnet wird, dem Rastignac andererseits das Studium der nach Logik und Ratio entworfenen Rechtsordnung. Bianchon lehnt eindeutig ab:

'Ich bin mit der bescheidenen Existenz zufrieden... Unser Glück, mein Lieber, ist ganz an uns gebunden... auf das innere Erlebnis allein kommt es an.'

Rastignac hingegen zieht die Möglichkeit, mit einem Schlag reich zu werden, in Betracht, ohne dabei Gewissensbisse zu empfinden. Das heißt aber nicht, daß Balzac die Existenz des Gewissens in Abrede stellt, im Gegenteil, er zeigt seine Wirkung anhand von Bianchons Verhalten, das bei Rastignac Mitgefühl weckt. Im Gegensatz zu Chateaubriand läßt Balzac aber die Möglichkeit eines Mordes aus "guten Gründen", die eine verdorbene Gesellschaft mit ihren maßlosen Ansprüchen liefert, zu. Ein zweiter Aspekt ist neu: Bianchon verweist auf Alexander den Großen, der den gordischen Knoten kurzerhand - da er ihn anders nicht lösen konnte - mit dem Schwert zerschnitt und sieht darin eine Parallele zu Rastignacs Bejahung des Mordes. Damit sagt er implizit, wer die Macht eines Alexanders hat, darf zu Gewaltlösungen greifen, die Mord einschließen. Wer aber so handelt wie Alexander ohne Alexander zu sein, der endet, wie Bianchon hinzufügt, "auf der Galeere". Damit wird im Grund, ohne daß es explizit gesagt wird, eine doppelte Moral vorausgesetzt: Die des Herrenmenschen Alexander und die des Massenmenschen (der potentiellen Galeerensträflinge). Im ersten Fall ahndet die Gesellschaft die böse Tat nicht, im zweiten Fall hält sie eine schwere Strafe bereit. Bianchons Bemerkung zu Alexander ist allerdings nur eine Randbemerkung.

Fedor M. Dostoevskij hat eine Generation nach Balzac das Motiv erneut aufgegriffen und weitergeführt, - allerdings ohne den Mandarin zu erwähnen. Dabei griff er auf Bianchons Anmerkung zu Alexander zurück und machte sie zur Grundlage seiner Argumentation. Im Roman *Schuld und Sühne* (1866) tritt die alte Pfandleiherin Aljona an die Stelle des Mandarins. Dostoevskij hat die Ausgangssituation verschärft. Während der Mandarin der Gesellschaft weder schadet noch nützt, ist die Wucherin ein "Parasit", ein "Geschwür" am Gesellschaftskörper. Ihre Tätigkeit ist unmoralisch, ihre Existenz fügt den Menschen Schaden zu, sie ist Ausdruck einer kranken Gesellschaft. Der Student Raskolnikov, dem Rastignac Balzacs nachempfunden, möchte Geld, um seiner Schwester, seiner Mutter, sich selbst und letztlich der Gesellschaft zu helfen. Er möchte es sofort. Doch hinter der humanitären Motivation steht noch eine andere, der Wunsch über Geld zur *Macht* zu kommen. Dostoevskij greift die bei Balzac nur angedeutete Zweiteilung in Herrenmenschen und Massenmenschen

auf. Dafür hatte er allerdings noch eine zweite, bedeutendere Quelle in einem Buch Napoleon des III., das 1865 in Paris erschien und noch im selben Jahr in russischer Übersetzung zu lesen war. Im Vorwort zur *Histoire de César* sprach der gekrönte Autor von der "Überlegenheit dieser außergewöhnlichen Wesen, die von Zeit zu Zeit in der Geschichte erscheinen und wie helle Leuchttürme die Finsternis der Epoche verdrängen und die Zukunft erleuchten". Als Beispiel nannte er neben Cäsar auch Karl den Großen und seinen eigenen gleichnamigen Vorgänger. Er meinte, daß diese Großen der Geschichte ihr "Recht" *in sich* trügen: "Wehe jenen, die sie nicht anerkennen und sich ihnen entgegenstellen!" In der St. Petersburger Zeitschrift *Sovremennik* (Nr. 2, 1865) schrieb ein anonymes Rezensent dazu:

So gibt es also eine Art Logik und eine Art Gesetz, nach denen man die Taten gewöhnlicher Menschen zu beurteilen hat, und eine andere Logik und andere Gesetze, nach denen man universelle Genies, Helden, Halbgötter beurteilen soll..

Und er stellte die Frage, die dann auch Raskolnikov quälen sollte:

Wenn aber die großen Genies der Geschichte nicht den gewöhnlichen Gesetzen unterliegen, wenn die Gesetze der gewöhnlichen Logik auf sie nicht anzuwenden sind, dann stellt sich die Frage, wie soll man solche Persönlichkeiten erkennen?⁴

Der Leser von *Schuld und Sühne* erkennt unschwer, daß Raskolnikovs gesellschaftliche Theorie, die im Roman vom Untersuchungsrichter Porfirij Petrovič resumiert wird, im ersten der beiden Zitate seinen Ursprung hat. Raskolnikov macht sich die Sicht Napoleon des III. zu eigen. Er beruhigt sein Gewissen mit der Annahme, die (Un-)Taten der Großen der Geschichte fänden ihre Rechtfertigung in dem Guten, das letztendlich als Resultat daraus hervorginge. Es ist dies ein utilitaristisch-philantropisches Mäntelchen im Geiste des aufgeklärten, rationalen Egoismus, welches hier dem Gewissen umgehängt wird. Aber Raskolnikov ist jung, das Leben liegt vor ihm, und so stellt sich die im zweiten Zitat formulierte Frage, die implizit auch schon hinter Bianchons Anmerkung zu Alexander dem Großen stand. Die Antwort entspringt der Theorie Raskolnikovs von den zwei Menschentypen, - den wenigen auserwählten starken Individuen und den vielen schwachen Durchschnittsmenschen. Das starke Individuum wird seine Taten ohne moralische Skrupel vollbringen, d.h. ohne an Gewissensbissen zu leiden; der schwache Durchschnittsmensch - die "Laus" in Raskolnikovs Sprache - wird sie nicht verkraften können. Das Gewissen wird dabei allerdings von einer absoluten, weil göttlichen, Instanz abgewertet zu einer Reaktion des schwachen, zur eigenen Tat unfähigen Men-

schen. Es wird zu einer Reaktion, die verhindert, daß sich die Menschen gegenseitig vernichten. Im Sinne der positivistischen Naturwissenschaft wird es als *Instinkt* gewertet. Der außergewöhnliche Mensch hat die Kraft und die Pflicht sich darüber hinwegzusetzen. Mit diesen Gedankengängen wird der Mord an der Wucherin, für den Raskolnikov anfangs utilitaristische und humanitäre Motive vorgeschoben hat, zum Test an der eigenen Person. Raskolnikov will anhand des Mordes entscheiden, ob er ein "Napoleon" oder eine "Laus" ist, ob er fähig ist zur Macht und sich über die Physiologie des Instinkts hinwegsetzen kann. Dostoevskijs Darstellung des Themas schließt eine metaphysische Dimension ein: Der nach Macht strebende Mensch setzt sich mit seinem Ansinnen, über Leben und Tod anderer zu entscheiden, an die Stelle Gottes. Er handelt autonom, er wird zum Menschengott. Dostoevskij will zeigen, daß bewußter Mord nur auf dem Boden einer atheistischen Weltanschauung möglich ist, bzw. Mord impliziert auch die "Ermordung" Gottes im Menschen. Doch selbst dann verstummt das Gewissen nicht, meint Dostoevskij und zeigt dies am Beispiel Raskolnikovs. Durch tätige Liebe, wie sie ihm Sonja entgegenbringt, wird er so weit gebracht, daß er zu Einsicht und Umkehr kommt. Soweit Dostoevskij, der die Geschichte vom alten Mandarin zum Strukturmuster für die Handlung seines Romans gemacht hat.⁵

Der Leser des 20. Jahrhunderts kann Parallelen zum Handeln eines Hitler oder Stalin ziehen, er wird aber auch die Bedingtheit von Dostoevskijs Konzeption sehen, die von typischen Motiven des 19. Jahrhunderts - dem utilitaristischen Denken, dem positivistischen, naturwissenschaftlichen Weltbild, und - als Gegenposition - einem fast fundamentalistischen Christentum geprägt ist. So hat Dostoevskij augenscheinlich auch nicht den geringsten Zweifel, daß das Gewissen im Mörder so wirkt, wie es der Beispielfall "Raskolnikov" zeigt. All dies kann den Menschen des 20. Jahrhunderts nicht ganz zufriedenstellen. Auch ist anzumerken, daß Dostoevskijs Konkretisierung der Geschichte vom alten Mandarin auf den amoralischen Menschen zielt, den Verbrecher, bzw. zumindest auf den, der temporär die "normalen" moralischen Wertmaßstäbe verneint. Diese Bedenken scheint Meša Selimović geteilt zu haben, als er 1972 im 14. Kapitel des Romans *Ostrvo* erneut Chateaubriands Gedankenexperiment aufgriff und im Kontext seiner Zeit neu formulierte.

Der Beginn des Kapitels wurde eingangs referiert. Der Student Dragan Mikić modifiziert nun schrittweise die Rahmenbedingungen für die böse Tat. Zuerst kombiniert er Motive, die schon Chateaubriand, Balzac und Dostoevskij anführten:

Es würde reichen, daß ihr bloß wünscht, daß er stirbt, ohne daß ihr euer Haus verläßt. Dem Mandarin nützt sein Reichtum nichts, ihr könntet ihn mit Nutzen verwenden: Um gute Werke zu verrichten, den Armen zu helfen, die schrecklichen, sozialen Unterschiede in der Welt zu mildern. Der Reichtum, der beim alten Mandarin brach lag, würde dem menschlichen Glück dienen.

Es ist augenscheinlich, daß sich Selimović mehr an Dostoevskij als an dessen Vorgänger orientierte. So findet sich die humanitäre Zielsetzung - die ungerechte Verteilung der Güter durch eine gewaltsame "Umverteilung" zu mildern - erst bei Dostoevskij. Als Tante und Onkel aber bekräftigen, daß sie den alten Chinesen am Leben lassen würden, setzt Dragan erneut zum Angriff an. Er verweist nun explizit auf Dostoevskijs Raskolnikov:

'Soll man eine alte Frau, eine Laus, erschlagen, wenn andere davon Nutzen hätten? Das ist die Frage von Mittel und Zweck, die älteste moralische Frage auf der Welt. Mit seinem Roman beantwortet Dostoevskij die Behauptung Nietzsches, daß der außergewöhnlich willensstarke Mensch, der Übermensch, das Recht hat, sich anderer Menschen zu bedienen, ohne Rücksicht darauf, ob er dabei auch zu den schlimmsten Mitteln greift. Die moralische Frage ist eine Frage der Macht, sagt Nietzsche. So denkt auch Raskolnikov. Dostoevskij aber sagt: "Nein! Macht ist unmoralisch, die Moral gehört zum Wesen des Menschen: Die wahre menschliche Moral läßt nicht zu, daß einem anderen Menschen Böses getan wird, aus welchem Gründen auch immer, sei es auch um irgend eines großen Zieles halber."'

'Dem stimme ich zu!' - sagte Ivan.

'Ich auch!' - sagte Katarina.

Damit scheint Chateaubriands These von der Wirkung des Gewissens bestätigt. Selbst die eigene Armut und die humanitären Argumente können die Moral der beiden Alten nicht erschüttern.

Dragan verstärkt nun die schon bei Balzac und Dostoevskij vorhandene negative Sicht der Gesellschaft als einer chaotischen Welt, in der das Böse zu regieren scheint, durch einen Verweis auf den Marquis de Sade und dessen Gesellschaftsverständnis als eines Zustandes ewigen Krieges zwischen den Starken und Schwachen, in dem der Egoismus und die Machtgier des Einzelnen die stärkste Triebkraft sind: Eine Gesellschaft, in der jeder tun kann, was er will. Dragan resumiert dann Raskolnikovs Theorie von den Großen der Weltgeschichte wie Lykurg, Solon, Mohammed und Napoleon, deren Taten die Welt veränderten, - wengleich unter Blutvergießen. Ihnen stellt er die Masse der Durchschnittsmenschen gegenüber:

Das Material... die gewöhnlichen Menschen, gehorsam, gutmütig, konservativ.

Anders als sie treten die

'wahren Menschen, die der Welt ein neues Wort sagen können', das Gesetz mit den Füßen; sie streben die Vernichtung dessen an, was besteht, im Namen von etwas Besserem.

Hier werden zeitgeschichtliche Bezüge sichtbar. Dragan stellt die Konsequenzen deutlich dar:

Wenn ein solcher Mensch über eine Leiche schreiten muß, durch Blut, dann gibt er sich selbst die Erlaubnis dazu!

Und er schließt:

Er zerbricht sich nicht den Kopf mit der Frage - soll der Mandarin sterben oder leben. Selbst 100.000 Mandarine sind da nicht wichtig.

Damit hat Selimović die Problematik von *Schuld und Sühne* vom 19. ins 20. Jahrhundert transponiert. Doch ist dies noch nicht das Ende von Dragans Geschichte. Als die beiden Alten wiederum ablehnen, den Mandarin sterben zu lassen, führt er seine Argumentation noch einen Schritt weiter.

Dragan weist darauf hin, daß die "frühen Moralisten" die Frage nach der Moral von der Existenz Gottes abhängig machten:

Wie würden die heutigen Menschen handeln, wenn sie damit den Sieg einer Ideologie herbeiführen könnten?

Es zeigt sich, daß die beiden Alten auch bei dieser Fragestellung den alten Mandarin nicht opfern. Dragan behauptet hingegen, daß die Mehrheit der Menschen einwilligen würde und sollte auch eine Million Mandarine dabei das Leben verlieren. Er verweist als Beispiel auf zeitgenössische Terrorkommandos. Onkel und Tante distanzieren sich aber davon.

Da entwirft Dragan ein phantasievolles Bild. Er schlägt dem Onkel vor, sich vorzustellen, er sei der Generalsekretär der *Großen Weltpartei der Pensionisten*, deren Programm in folgendem bestünde:

Alle Pensionisten der Welt sind Brüder, sie seien einander tatsächlich gleich, ein jeder tue dem anderen Gutes und alle zusammen den übrigen Menschen.

Dragan malt das Bild dieser Partei in den rosigsten Farben. Die zentralen Passagen dieses Plädoyers für eine bessere Welt lauten:

Die Pensionisten haben Lebenserfahrung, sie werden nicht mehr von stürmischen Leidenschaften geleitet, sie können an das Wohl der anderen ebenso denken wie an das eigene, sie kennen und schätzen die wahren Werte sowohl unter den Menschen wie auch für sie, sie könnten sich aufrichtig gegen den Krieg wenden, denn der Krieg bringt Armut, Vernichtung und allgemeine Verrohung, die sich dann wie eine Krebszelle von selbst weiter vermehrt. Die *Große Weltpartei der Pensionisten* würde Wissen-

schaft und Künste unterstützen, würde sich um Schulen, um die Gesundheit, Sozialdienste - sie sind am notwendigsten - sorgen...

Dragan zeichnet das Bild einer Welt, in der alle Menschen in Frieden miteinander leben und ihr gesichertes Auskommen haben:

'Friede und Wohlstand allen Menschen!' - das könnte die Devise der *Großen Weltpartei der Pensionisten* sein,

beendet Dragan seinen Entwurf einer besseren Zukunft. Diese utopische Vision erinnert deutlich an die künftige Weltordnung, wie sie der Revolutionär Šigalev in Dostoevskijs Roman *Die Dämonen* und der Großinquisitor in seinem Monolog entwarfen. Dann kommt Dragan zum entscheidenden Punkt. Er wendet sich direkt an den Onkel:

Und du stehst an der Spitze dieser mächtigen, internationalen Organisation, welche die Menschen weder nach Rasse, noch nach Hautfarbe, noch nach Nation oder Reichtum unterscheidet, denn alle sind gleich und alle sind reich... ..Aber damit all dies verwirklicht wird, muß eine Bedingung erfüllt sein: Der alte Mandarin in China muß sterben. Es ist nicht nötig irgend etwas zu unternehmen, man muß es nur wünschen, ohne sich dabei aus dem Haus zu bewegen: Der alte Mandarin soll sterben! Wozu würdest du dich entscheiden?

Da beginnt der Alte zu schwanken und vergewissert sich: "Und diese Partei würde allen Menschen ihr Glück bringen?" Darauf Dragan: "Davon bist du überzeugt." Der Onkel zögert, sagt dann aber leise: "Er soll sterben!" - Die Tante erregt sich darauf und meint: "Ich bin dafür, daß er lebt!" Da variiert Dragan, der längst begriffen hat, daß seine Tante ein religiöser Mensch ist, die Situation:

'Wenn es aber so wäre, sagen wir, daß die Kirche die ganze Macht in der Welt übernehmen soll, um das Reich Gottes herbeizuführen und die Bedingung wäre, daß der Mandarin stirbt, wofür würdest du dich entschließen?'

'Wenn das so ist, dann ist es etwas anderes. Möge Gott mir verzeihen: Er soll sterben!'

Dragans Kommentar dazu: "Möge Gott der Menschheit beistehen!"

Darauf die beiden Alten: "Weshalb? Haben wir einen Fehler gemacht?"

Dragan erwidert: "Nein. So würde heute die Mehrzahl der Menschen handeln."

Man sieht in der Entwicklung der Geschichte vom alten Mandarin von Chateaubriand bis Selimović eine Hinwendung vom Individuellen zum Gesellschaftlichen. Dies beginnt - noch in Form einer Randbemerkung - bei Balzac, wird bei Dostoevskij als vordergründig humanitäre Motivation dargestellt und bei Selimović ideologisch begründet. Dostoevskij folgert aus dem "Mord an Gott" (und dem Gewissen, - das sich allerdings nicht beseitigen läßt), daß die

Lust nach Macht das fundamentale Motiv für den Mord ist. Im Mord testet sich das Individuum, ob es fähig ist, nach der Macht zu greifen. Das Regulativ für diese negative Entwicklung ist die Religion (Sonja). – Dostoevskij kehrte damit zu Chateaubriands Argumentation zurück. Der vom Gewissen geplagte Mörder findet zu Reue und Umkehr (Raskolnikov), der jenseits von Gut und Böse stehende Mensch (Svidrigajlov) endet im Selbstmord.

Selimović wiederholt vorerst die Argumentation Dostoevskijs und aktualisiert sie dann mittels deutlicher Anspielungen auf die Diktatoren des 20. Jahrhunderts, deren Ziel stets "die Vernichtung dessen, was besteht, im Namen von etwas besserem" gewesen sei. Dabei kommt es zu einer Verschiebung der Perspektive, wie sie den Gegebenheiten des 20. Jahrhunderts entspricht. Waren einmal Moral und Glaube fest miteinander verknüpfte Begriffe, die das Gewissen des Menschen bestimmten, so ist es heute anders, denn wir leben in einer durchgehend ideologisierten Welt, einer Welt der "aggressiven Sinnlosigkeit" und des "ideologischen Schnellfeuers". Ideologie kann dabei wohl als Kehrseite der Sinnlosigkeit verstanden werden. Die Frage nach Gott, so Dragan/Selimović, stelle sich heute nicht mehr. Damit entfalle auch die Frage der damit verbundenen traditionellen Moral. Bei Selimović geht es nicht um Menschen, die nach Macht streben. Ivan und Katarina Marić sind alles andere als Raskolnikovs oder Rastignacs, ein Napoleon oder ein Alexander. Und doch sind auch sie letztlich zum Mord bereit! Was sie – und, nach Dragan/Selimović, die Mehrheit *aller* Menschen – dazu veranlaßt, ist *die Verbindung von Ideologie und gesellschaftlicher Utopie*. Im Dienste einer Ideologie, die vorgibt eine gesellschaftliche Utopie zu realisieren, sind die Menschen bereit, nicht nur das Leben eines Mandarins, sondern wie Dragan formuliert, auch das von 100.000 Mandarinen zu opfern. Damit nicht genug, weist Dragan/Selimović auch auf die stets vorhandene Gefahr hin, daß eine Religion zu einer Ideologie werden kann, daß im Grunde jede organisierte, auf Machtstrukturen beruhende "Kirche" mit ihren utopischen Ansprüchen dazu tendiert. Damit hat Selimović eine im Kontext seiner Zeit ernüchternde und erschreckende Bilanz über die Verführbarkeit der Massen durch Ideologie und Utopie gegeben, die zu seiner Zeit höchst aktuell war, allerdings heute angesichts der Veränderungen im gesellschaftlichen Leben Osteuropas und der damit verbundenen "Entideologisierung" einer optimistischeren Einstellung weicht.

Anmerkungen

1. Siehe M. Selimović. *Ostrvo*. Bd. 7 der 10-bdg. Werkausgabe. Beograd 1983, S. 139–151. Deutsche Übersetzung in folgenden Zitaten von R.N.
2. *Le Génie du Christianisme* par M. le Vicomte (François René) Chateaubriand. Paris 1847. Übersetzung von R.N.
3. Honoré de Balzac. *La Comédie humaine*. 2. Paris 1965, S.260. Dt. H.d.B.: *Vater Goriot*, Hamburg 1953, S.178f.
4. Siehe R. Neuhäuser: "Dostojewskij: Schuld und Sühne." In B.Zelinsky (Hg): *Der russische Roman*. Düsseldorf 1978, S.161–187 u. 415–419.
5. Daß Dostoevskij die Geschichte vom alten Mandarin in der Fassung Balzacs gekannt hat, geht aus dem Manuskript der Puškinrede hervor, die er im Juni 1880 in Moskau hielt. Darin resumiert er Balzacs Text (vgl. F.M.D. *Polnoe sobr. soč.*, Bd. 26, L. 1984, S. 288). In der Endfassung der Rede wird Dostoevskijs Variante der Antwort Bianchons Puškins Tatjana (aus *Eugen Onegin*) in den Mund gelegt: "Ich will nicht glücklich sein, wenn ich damit einen anderen verderbe!" (a.a.O. S. 142). Diese Formulierung stammt zwar aus dem Jahr 1880, ist aber implizit bereits in *Schuld und Sühne* gegeben.

DIE SLAVISCHE ANTITHESE ALS INSZENIERTE LIEDEINSTIMMUNG

Beispiele aus der südslavischen epischen Dichtung

Die sogenannte slavische Antithese ist seit der Entdeckung der slavischen Volksdichtung, insbesondere der südslavischen epischen Lieder, ein oft gerühmtes und vielbeachtetes Phänomen geblieben, das in der traditionellen Forschung meist den epischen Verfahren bzw. den rhetorischen Stilfiguren zugeordnet wird.

So findet sich im *Rečnik književnih termina* unter dem Stichwort "slovenska antiteza"¹ die Charakterisierung dieser epischen Antithese als besondere Art des Vergleichs, die zwar auch anderen Völkern bekannt, aber eben vornehmlich in der slavischen mündlichen Dichtung zu finden sei. In Form einer Frage oder einer unmittelbaren Feststellung werden Gegenstände oder Erscheinungen aufgezählt, die eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gegenstand aufweisen, mit dem sie verglichen werden sollen. In den anschließenden Versen werden diese Gegenstände bzw. Erscheinungen dann von neuem in derselben Reihenfolge - nunmehr aber als verneinte Aussagen - angeführt, um dann schlußendlich dasjenige, was Anlaß zu den Vergleichen war, explizit zu nennen.

Als Beispiel für eine solche Antithese werden u.a. jene berühmten Eingangverse des *Klagegesangs der edlen Frauen des Asan Aga* genannt, die bekanntlich schon Goethe und Grimm so nachhaltig beeindruckt hatten, daß sie sich mit dieser für die Weltliteratur damals völlig neuentdeckten slavischen Volksdichtung eingehend auseinandersetzen begannen.² Obschon die Übersetzung Goethes heute etwas veraltet klingt, so muß vor allem die präzise Übereinstimmung mit dem Original hervorgehoben werden, die umso mehr beeindruckt, als sie nicht unmittelbar vom Originaltext, sondern über eine französische Übersetzung nach der italienischen von A. Fortis³ erstellt wurde. Sie beginnt mit folgenden Versen:

Was ist weisses dort am grünen Walde?
Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?
Wär es Schnee da, wäre weggeschmolzen,
Wären Schwäne, wären weggeflogen.

Ist kein Schnee nicht, es sind keine Schwäne.
's ist der Glanz der Zelten Asan Aga.

Wie deutet nun J. Grimm⁴ das spezifische Verfahren dieser Antithese? Für ihn stellt sich der Sachverhalt allgemein so dar, daß auf scheinbar unbedeutende, in Frageform gebrachte (Zeile 1, 2) und negativ beantwortete Verse (Zeile 3, 4) dann erst das angereicht wird, was der Sänger eigentlich sagen wollte. Grimm findet einen anschaulichen Vergleich, der das Einkreisen des Themas bildlich nachvollzieht, wenn er dieses Vorgehen mit dem Bild eines Vogels beschreibt, der zunächst seine Kreise zieht, um sich dann plötzlich auf die Beute niederzustürzen. Im konkreten Fall solle mitgeteilt werden, daß Hasanaga in seinem Zelt verwundet daniederliegt, aber das Lied beginnt mit weißen Flecken im grünen Wald. Im Anschluß daran wird die Frage gestellt, ob dies nun Schnee oder ob es Schwäne seien. Der Frage folgt eine verneinende Antwort mit logischen Begründungen (denn Schnee wäre geschmolzen, Schwäne davongeflogen). Nach dieser ausführlichen Vorbereitung könne sich das Lied - so Grimm - auf das weiße Zelt "senken". Er lobt den Vorzug eines solchen Verfahrens, nämlich das Motiv über ähnliche Erscheinungen so lebendig einzuführen, daß man nicht umhinkönne, es sich vorzustellen. Im gegebenen Beispiel könne man das Zelt des Aga Hasanaga geradezu sehen, wie es in der Ferne stehe, so lebendig würde das Bild wirken.

Auch Goethe⁵ wußte diese durch ein solches Verfahren erzeugte Lebendigkeit der slavischen Volksdichtung besonders zu schätzen. Auf eine weitere Wirkungsweise von Volksdichtung als mündliche Darbietung hat dann A. Potebnja⁶ aufmerksam gemacht, wenn er betont, daß Volksdichtung darin der Sprache gleiche, die nach Humboldt nicht ein Werk (Ergon), sondern Tätigkeit (Energeia) sei. Mit anderen Worten ausgedrückt, relevantes Charakteristikum der Volksdichtung sei nicht die abgeschlossene Handlung, nicht das fertige Lied, sondern ein sich vor den Augen und Ohren des Publikums vollziehendes Singen, also nicht eigentlich "pesma", sondern "pevanje".

Eine ähnliche Auffassung vertritt in gewisser Weise auch eine Studie von G. Mayer⁷, die zum Aspekt des sich vor einem Publikum entwickelnden, von der Person des Sängers realisierten bzw. dramatisierten Geschehens wertvolle Anregungen bringt. Darin wird das "junaški epos" - mit einem modernen Terminus technicus - als improvisierte "One-man-show" interpretiert.

Unter Heranziehung der bisher aufgezeigten Aspekte (Lebendigkeit der Darstellung, improvisierte mündliche Wiedergabe und damit verbundene Auf-führung des "pevanje") soll nun in diesem Beitrag der Versuch unternommen werden, die südslavische Antithese sowohl in ihrer Funktion als stimmungs-

erzeugender Eingangsvers wie auch als Inszenierung des Liedes zu typisieren. Wir bleiben bei den Anfangsversen der *Hasanaginica*, um eine funktionale Deutung aus der fortschreitenden Interpretation von Wort zu Wort, von Zeile zu Zeile vorzunehmen:

Šta se b'jeli u gori zelenoj?
 Il' je snijeg, il' su labudovi?
 Da je snijeg, već bi okopnio,
 Labudovi već bi odletjeli.
 Nit' je snijeg, nit' su labudovi,
 Nego šator age Asan-age.⁸

Unmittelbar aus der szenischen Darbietung erlebt, bietet sich die angeführte slavische Antithese dem Zuhörer folgendermaßen dar:

Die rhetorische Frage nach den weißen Flecken auf grünem Grund und ihrer Bedeutung lockt die Phantasie des Publikums zunächst weg aus der Wirklichkeit. Sie präsentiert ihm eine imaginäre Ferne, eine farblich einprägsame Bildszene, die dann wie in einem "Zoom-Verfahren" allmählich nähergerückt wird. Vorerst aber stellt sich dem Zuhörer die Frage, was die weißen Objekte auf grünem Hintergrund wohl bedeuten sollen. Die Vorstellungskraft wird so dann auf zwei Möglichkeiten (Schnee oder Schwäne) gelenkt, die sich als nicht zutreffend erweisen. Durch dieses Ausgliedern kann der eigentliche Gegenstand zugleich deutlicher hervortreten und in seiner Wirklichkeit erkannt werden.

Es ist interessant, wie sich dieses althergebrachte poetische Verfahren mit den neueren Erkenntnissen über Wahrnehmen und Sehen (Erkennen eines Gegenstandes durch Aussonderung von Ähnlichem) deckt. Wie aber vollzieht sich nun dieses Mitteilen, in welchem Tempo geht es vor sich? Zeitlich betrachtet, präsentiert sich das Verfahren tatsächlich als ein langsames, ja verzögertes Aufdecken des eigentlichen Sachverhalts. Vom Standpunkt der Inszenierung aus betrachtet, könnte man dieses Vorgehen auch mit dem allmählichen Sich-Heben eines Theatervorhangs vergleichen, der eben durch das langsame Hochgehen Interesse, Neugier, ja Spannung erwecken und steigern soll, um schließlich im Endeffekt ein exaktes Erkennen der Szene zu ermöglichen.

So könnte man diese Art der Antithese als ausgeprägt visuelle Inszenierung bezeichnen, die vor allem auf die visuelle Wahrnehmung (auf eine Veranschaulichung im wahren Sinn des Wortes) ausgerichtet ist, und auf dieses Ziel gerichtet, die entsprechenden Kunstgriffe nützt. Dieser Typus begegnet uns immer wieder in den zahlreichen Variationen der *Hasanaginica*, aber auch in anderen südslavischen Liedern, so zum Beispiel im Lied *Jana kukavica*, hier aus einer makedonischen Vorlage entnommen:

Што белеи, што лелеи
 На врх бела Белашица?
 Дали ми се соспи снеги,
 Ели сет бели лебеди?—
 Не сет бели соспи снеги,
 Не сет бели лебеди;
 Тук је бил еден бел чадир,
 Под чадиро млади Стојан...

Die angeführte Liedeinstimmung enthält zwar grundsätzlich eine genauere Bestimmung des Schauplatzes (Anführung des Bergnamens), weist aber dennoch gerade in den Bildern eine auffällige Übereinstimmung mit den Eingangsversen der *Hasanaginica* auf.

Auch das folgende Beispiel aus bulgarischem Liedgut läßt sich dieser exemplarischen Reihe zuordnen:

Еничарин тъгува за дома си

Що ми се белее,
 белее, люлее
 отвъд през бял Дунав?
 Дали са лебеде,
 или са снегове,
 дали са ледове,
 или са дъждове?
 Да биха лебеде,
 подхвръкнали биха,
 да биха снегове,
 стопили са биха;
 да биха дъждове,
 отекли са биха
 за два, за три деня,
 за неделя, за две.
 Не бяха лебеде,
 не бяха снегове,
 не бяха ледове,
 не бяха дъждове,
 най ми цар кондисал,
 цар с голяма войска —
 бели еничери.¹⁰

Wieder bezieht der Sänger örtliches Kolorit in die bewegte Bildszene ein, die er mit passenden visuellen Assoziationen (Donau, Eis, Schnee, Schwäne) ausstattet. Wieder findet sich eine zwar erweiterte, aber dennoch deutliche Übereinstimmung mit den Eingangsversen der *Hasanaginica*.

Wir wollen die aufgezeigte Reihe mit einem letzten Beispiel aus dem kroatischen Bereich abschließen:

Konj crče dvoreći ranjenog gospodara

Što se b'jeli kraj sinjega mora?
 Il' je pina od mora sinjega?
 Il' su ono b'jeli labudovi?

Il' su pale na plandištu ovce?
 - Nije pina od mora sinjega,
 - Nisu ono bjeli labudovi,
 - Nit su ono ovce na plandištu,
 veće ono ranjen dobar junak.¹¹

Der angeführte Liedeingang verwendet eine dem mediterranen Milieu angepaßte szenische Einstimmung, bereichert mit entsprechenden Bildern (das blaue Meer mit weißen Schaumkronen, weiße Schafe auf der Weide). Vom ursprünglichen Bild blieben nur mehr die Schwäne, die ebenfalls in die neue Szene passen.

Bei der Sichtung des südslavischen Liedguts finden sich aber noch weitere Typen von antithetischen Anfängen, die von dem soeben aufgezeigten Typus abweichen. Auf unsere Problemstellung bezogen soll zunächst das bekannte Lied *Kraljević Marko i Vuka dženeral* dargestellt werden, das mit folgenden Versen beginnt:

Ili grmi, il' se zemlja trese?
 Niti grmi, nit' se zemlja trese
 već pucaju na gradu topovi,
 na tvrdom gradu Varadinu
 šenluk čini Vuka dženeral¹²

Die Anfangsverse zelebrieren wiederum die typische slavische Antithese vor einem zuhörenden Publikum und scheinen besonders der Tatsache des Hörens Rechnung zu tragen, denn nicht die bildliche Vorstellung, sondern die lautliche Einbildungskraft wird angesprochen. Der Liedeingang ist also nicht auf die Wahrnehmung einer Szene, sondern auf die Wahrnehmung von Geräuschen ausgerichtet. Durch die "lautstarke" Darstellung wird signalisiert, daß etwas Ungewöhnliches los ist, denn es donnert und kracht, schüttelt und rüttelt. Wieder findet sich das rhetorische, auf den Hörer ausgerichtete Frage- und Antwortspiel. Ein "gewaltiges" Ereignis wird angekündigt. Diese Spannung wird gesteigert, wenn die vermuteten Naturereignisse "Blitz und Beben" als Ursache für die geräuschvolle Kulisse verneint werden und sich somit die Frage verstärkt, was denn nun wirklich los sei, bis das Rätsel um das eigentliche Geschehen dann in der traditionellen Schlußformel der Antithese seine Aufklärung findet.

In seinem dynamischen "Crescendo" eignet sich gerade dieser Typus auch für die drastische Darstellung von lautstarken Ereignissen, also für Lieder, die Kampf- und Eroberungsszenen zum Inhalt haben:

Mali Radojica

Mili bože, čuda golemoga!
 Jali grmi, jal' se zemlja trese?

Ja se bije more o mramorje?
 Ja se biju na Popina vile?
 Niti grmi, nit' se zemlja trese,
 ni se bije more o mramorje,
 ni se biju na Popina vile;
 već pucaju na Zadru topovi,
 šenluk činiaga Bećir-aga,
 uvatio Malog Radojicu,
 pa ga meće na dno u tavnicu.¹³

Im oben angeführten Beispiel sind die antithetischen Verfahren noch weiter ausgebaut. Nach den aufgezählten Naturgewalten Donner und Erdbeben wird bereits auch der Handlungsort (Aufschlagen der Meereswellen an den Marmor-klippen, "Schlagkraft" der Vilen vom Popin, Kanonendonner in Zadar) lokalisiert. In ähnlicher Weise "lautstark" inszeniert finden sich weitere Lieder, vor allem aus dem Zyklus um *Kraljević Marko*, auch in bulgarischen und makedonischen Varianten, aber auch andere Lieder, die kraftvoll lärmende Auseinandersetzungen unter den Helden zum Thema haben.

Damit zeigt sich ein gerade in den antithetisch eingeleiteten Liedern zahlreich vertretener Typus, den man am besten als akustische Inszenierung bezeichnen könnte. Auffällig ist, daß es bei diesem Typus häufig auch um eine ausgeprägt dynamische Einstimmung geht, die nicht immer einen tragischen Ausgang aufweisen muß.

Neben diesen hier erörterten visuellen und akustischen Liedinszenierungen finden sich aber noch weitere Typen antithetisch gestalteter Liedanfänge, die sich weder in die aufgezeigten visuell-bildlichen noch in die akustischen Verfahrensweisen einordnen lassen. Formal betrachtet zeigen sie ebenfalls eine deutliche Abweichung, denn sie verwenden nicht das erörterte Frage- und Antwortschema der "klassischen Antithese" mit ihren negativen Vergleichen, sondern Liedeingangsformeln, die als Tatsachen bzw. Behauptungen an den Liedanfang gestellt und danach zurückgezogen bzw. verneint werden, um schlußendlich dann das zu enthüllen, um das es eigentlich geht. Solche Liedeinstimmungen müssen nicht immer unmittelbar mit der folgenden Szene fest verbunden sein, sondern können symbolisch auf dramatisches Geschehen hindeuten. Vor allem aber lenken sie gleichsam in ritueller Weise die Aufmerksamkeit der Hörer auf den Akt des "pevanje" selbst. Als konventionelle Introitusformeln signalisieren sie die bevorstehende Aufführung, d.h. mit der Verwendung solcher typischer Eingangsformeln wird die Erwartung des Publikums gattungstypisch auf eben dieses Ereignis des "pevanje" ausgerichtet.

Die hierbei verwendete Symbolik (meist aus der Tier- und Pflanzenwelt) leitet nicht nur die erste Szene des "pevanje" ein, sondern kann auch auf das Genre, also etwa auf ein Liebes- oder Kampflied u.ä., hindeuten.

Als Musterbeispiel mit einer solchen vorausdeutenden Einstimmung kann das bekannte Lied über den Verfall des serbischen Reiches dem symbolisch verschlüsselten Typus zugeordnet werden. Es kündigt einerseits im Falkenmotiv den Heldenkampf an, weist aber andererseits mit den christlichen Motiven (hl. Jerusalem, Prophet Elias, Sendschreiben der Muttergottes) ausgeprägt legendenhafte Züge auf:

Propast carstva srpskog

Poletio soko tica siva
od svetinje - od Jerusalima
i on nosi ticu lastavicu.
To ne bi soko tica siva,
veće bio svetitelj Ilija;
on ne nosi tice lastavice,
veće knjigu od Bogorodice,-
odnese je caru na Kosovo,
spušta knjigu caru na koleno¹⁴

Mittels der vorangestellten Eingangsverse wird hier folglich weder visuell noch akustisch, sondern symbolisch auf das folgende Geschehen verwiesen. Zugleich werden in dieser symbolischen Inszenierung aber auch die zwei Sphären angedeutet und verbunden, nämlich die himmlische (signalisiert im "svetinja Jerusalim", ferner durch die Gottesmutter und ihren prophetischen Boten) und die irdische (Kosovo). Diese Sphären sind sowohl für den Verlauf der Handlung wie auch für das Ende (den tragischen Ausgang der kämpferischen Auseinandersetzung zwischen Serben und Türken, im Lied mit Zar Lazars Entscheidung für das himmlische Reich begründet) relevant, sodaß die Einstimmung mit dem "pevanje" doch wieder in gewisser Weise eng verbunden ist.

Gerade in solchen mit symbolischen Mitteln zelebrierten Einstimmungsformeln kann die Inszenierung aber auch völlig schematisiert bzw. in ihrer Formalisierung von der eigentlichen Verbindung zum Lied losgelöst erscheinen, wie zum Beispiel in:

Bog nikom dužan ne ostaje

Dva su bora naporedo rasla,
među njima tankovrha jela;
to ne bila dva bora zelena,
ni međ' njima tankovrha jela,
već to bila dva brata rođena:

jedno Pavle, a druga Radula,
među njima sestrica Jelica.¹⁵

An diesem Beispiel erweisen sich die mehr oder weniger beliebig eingesetzten konventionellen Eingangsverse als schematisch angewendet. Die gewählten Symbole (bor, tankovrha jela) sind hier kaum mehr in Symbolfunktion, sondern als Requisiten verwendet, d.h. sie sind wohl allgemein mit dem "pevanje", nicht aber mit dem folgenden konkreten Geschehen verbunden. Denn das Lied selbst behandelt das Motiv der - von ihrer eifersüchtigen Schwägerin beim Bruder - ungerecht verleumdeten Schwester. Die Eingangsformel dagegen würde auf ein Liebesdrama hindeuten, stellt also in unserem Fall, einem Exempel für schändliches Vergehen und seine Bestrafung, ein blindes Motiv dar. Darüber hinaus sind aber auch die in symbolischer Dreizahl angekündigten Akteure nicht mit den Protagonisten identisch. Es zeigt sich, daß es sich in der gewählten Einstimmung um eine nicht allzu phantasievolle Übernahme einer nicht ganz (zum Lied) passenden Einstimmung handelt.

In der Betrachtung der verschiedenen Typen der slavischen Antithese als inszenierte Liedeinstimmung zeichnen sich demnach vor allem drei Varianten ab:

- 1) Die "visuell" inszenierte Liedeinstimmung
- 2) Die "akustisch" inszenierte Liedeinstimmung
- 3) Die "genrehaft" formalisierte Inszenierung mit 2 Varianten:
 - a) symbolisch verschlüsselte Liedeinstimmung, die mit dem Liedinhalt eng verbunden ist
 - b) genrehaft mit Requisiten erstellte Liedeinstimmung, die mit dem Liedinhalt kaum oder lose verbunden ist.

Von allen untersuchten Typen scheint der letztgenannte, die genrehafte bzw. die formalisierte Inszenierung als die heterogenste. Sie bedient sich - auf vielfältige Weise - der zur Verfügung stehenden konventionellen Formeln. Diese können sowohl als Symbole (wenn auf den Liedinhalt bezogen) wie auch als Requisiten (d.h. ohne Bezug auf den Liedinhalt) verwendet werden. Auch in ihrer Komposition und Zusammensetzung präsentiert sich dieser Typus meist nicht so stimmig durchgestaltet wie die akustische, oder so poetisch verdichtet wie die visuelle Einstimmung.

Beim akustischen Typus könnte man auch von einem "Hörbild" sprechen, das bisweilen an das Verfahren einer Hörreportage erinnert. J. Matl¹⁶ erwähnte in seinen Vorlesungen, wie dieses Verfahren noch bis ins 20. Jh. hinein

immer wieder praktiziert wurde, in diversen neueren Liedern, wo es um Kampf- bzw. Frontberichte ging.

Poetisch am eindrucksvollsten freilich scheint das inszenierte Bild oder auch die "Bildszene". Gerade in dieser vollendeten Bildhaftigkeit einer intensiven visuellen Herbeibeschwörung der Szene mag die magische Ausstrahlung der südslavischen Volksdichtung liegen, die bis in die Gegenwart lebendig geblieben ist und vor allem auch immer wieder die schriftlichen Traditionen in vielfältiger Weise bereichert hat.

Anmerkungen

1. *Rečnik književnih termina*. Beograd 1985, S. 741.
2. Vgl. S. Koljević: *Ka poetici narodnog pesništva. Strana kritika o našoj narodnoj poeziji*. Beograd 1982, S. 70-174.
3. A. Fortis: *Viaggio in Dalmatia*. Venezia 1774.
4. Vgl. J. Grimm: *Kleinere Schriften IV*. Berlin 1869, S. 197-205 und S. 427-436.
5. Vgl. J.W. Goethe: "Serbische Literatur. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen." In: *Schriften zur Literatur II*. Berlin 1972, S. 269-274.
6. Vgl. hiezu A. Potebnja: *Iz zapisok po teorii slovesnosti*. Char'kov 1905, S. 139-144.
7. G. Mayer: "Der dramatische Charakter des Junaški epos." In: *Dona Slavica Aenipontana in honorem H. Schelesniker*. München 1987, S. 95-108.
8. Der Text stammt aus V.S. Karadžić: *Srpske narodne pjesme III*, Nr. 8.
9. Vgl. hiezu auch P.G. Bogatyrev: "Nekotorye zadači sravnitel'nogo izučenija éposa slavjanskich narodov." In: *IV Meždunarodnyj s'ezd slavistov*. Moskva 1958, S. 14-18. Der makedonische Text entstammt dem *Zbornik Miladinovci*. Skopje 1962, S. 26.
10. Zitiert nach *Bälgarska narodna poezija i proza. Hajduški i istoričeski pesni*. Red. S. Stojkova. Sofia 1981, S.287.
11. Zit. nach *Erlangenski rukopis. Zbornik srpskohrvatskih narodnih pesama*. Nikšić 1987, Nr. 177, S. 334.

12. Der Text ist ebenso wie die nun folgenden Textstellen entnommen aus: *Antologija narodnih epskih pesama I-II*. Novi Sad - Beograd 1958, I, S. 122.
13. Ibid. II, S. 236.
14. Ibid. I, S. 160.
15. Ibid. I, S. 325.
16. Vgl. dazu auch J. Matl: "Patriarchale Kultur- und Heldendichtung." In: *Europa und die Slaven*. Wiesbaden 1964, S. 27.

DIE TRAGÖDIE AN DER DRAU

Historisch-literarische Recherchen von J. Mackiewicz bis C. Magris

Wenn Czesław Miłosz in seinen Erinnerungen über Józef Mackiewicz schreibt, daß dessen Berichte über das Massaker von Katyń sowie über die Vernichtung der Juden im Wilnaer Vorort Ponary zu Prüfsteinen für die Sachbezogenheit der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts geworden seien¹, so scheint es legitim, diese beiden Berichte durch einen dritten zu ergänzen: den über die Auslieferung der Kosaken, die auf seiten der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg gekämpft hatten, an die Sowjetunion im österreichischen Judenbunz am 1. Juni 1945, besser bekannt unter dem Schlagwort von der "Tragödie an der Drau".

Handelt es sich bei den ersten Berichten um Essays, die als Beispiel einer publizistischen Gattung par excellence Sachcharakter haben und ganz im Dienst der Dokumentation von - heute unbestrittenen - historischen Fakten stehen, so ist der dritte "Bericht" Kernstück eines Romans, in dem literarische Fiktion und historische Dokumentation eine Symbiose eingegangen sind, die der Verfasser zwar ebenso in den Dienst der historischen Wahrheit stellt, die aber zugleich auch mit den Maßstäben des literarischen Kunstwerks gemessen werden will.

Es handelt sich dabei um Józef Mackiewiczs (1902 - 1985) Roman *Kontra* (1957), dessen deutsche Übersetzung mit ihrem im Vergleich zum Original modifizierten Titel "Tragödie an der Drau" einen jener Vorfälle charakterisiert, die in die Geschichte des 2. Weltkriegs kaum eingegangen sind, weil sie weder in die Geschichte der Sieger noch der Besiegten bzw. zu den damit verbundenen Wertungen passen, und so das positive Bild von den westlichen Alliierten, wie es sich seit Kriegsende herausgebildet hat, trüben.

Neben dem gattungsspezifischen Unterschied zwischen den erwähnten Essays und dem Roman fällt ein weiteres Moment auf, das man mit "unterschiedlicher Betroffenheit" des Autors von seinem Material bezeichnen könnte. Wenn Mackiewicz 1943 auf Einladung der deutschen Behörden nach Katyń reiste, um über die dort verübten Verbrechen der Sowjets zu berichten², dann

ging es immerhin um das Schicksal tausender polnischer Offiziere; wenn er wenig später mit aller Deutlichkeit die Greuel schilderte, die die Nationalsozialisten an der jüdischen Bevölkerung Litauens verübten³, ging er auf Vorfälle ein, die in seiner näheren Umgebung (Mackiewicz war bis 1944 in Wilna ansässig) passiert waren - und bewies damit seine Unabhängigkeit von und Distanz zur deutschen Besatzungsmacht.

Eine andere Art von Betroffenheit mußte dort vorliegen, wo der Autor das Schicksal der Kosakenarmee in Weißrußland, Italien und Österreich aufgriff, um es bis an deren tragisches Ende zu verfolgen, wo er sich auf leidenschaftliche Weise für eine Gruppe der russischen Bevölkerung einsetzte, die in der polnischen Tradition eher schlecht beleumundet war - unter den russischen Truppen, die die polnischen Aufstände niederwarfen, waren immer wieder die als besonders zarentreu geltenden Kosaken zu finden. So weist also schon das Thema dieses Romans Mackiewicz als einen Autor aus, der sich über traditionelle polnische Stereotype hinwegsetzte, der jenseits und zwischen allen politischen Lagern stand und von allen diesen Gruppierungen in gleicher Weise angefeindet wurde⁴.

Mackiewicz gebürt nicht nur das Verdienst, unter den ersten gewesen zu sein, die über diese Tragödie berichtet haben (er ist zudem der erste, der diesen Bericht in eine literarische Form kleidete), er hat mit seinem Roman auch eine Breitenwirkung erzielt, wie kein anderes Buch zu diesem Thema. Davon zeugen mehrere Auflagen⁵, deren letzte bereits wieder vergriffen ist, wie auch die Tatsache, daß dieser Roman von allen späteren einschlägigen Veröffentlichungen zitiert wird. Damit ist es dem Autor gelungen, mit den Mitteln der Literatur ein historisches Faktum zu bewahren, das die Geschichtsschreibung gerne vergessen oder verdrängt hätte.

Von diesem historischen Sachverhalt haben wir heute - auch aufgrund der Vorarbeiten von Mackiewicz - größere Klarheit und ein umfassenderes Bild als je zuvor. Das ist primär das Verdienst eines englischen Historikers russischer Abstammung, Nikolai Tolstoy, der 1977, genau zwanzig Jahre nach *Kontra*, jene umfassende Monographie vorlegte⁶, deren Fehlen Mackiewicz im Nachwort zur ersten Auflage seines Romans noch bedauert. Im Anschluß an Tolstoys Buch seien die wichtigsten Ereignisse um die Auslieferung der Kosaken im österreichischen Drautal kurz zusammengefaßt⁷:

Die Vorentscheidung über die Repatriierung von Sowjetbürgern, die in alliierten Gewahrsam geraten waren, fiel auf diplomatischer Ebene. Auf einer Konferenz unter dem Decknamen "Tolstoi" in Moskau 1941 ging die britische

Delegation voll und ganz auf die entsprechenden Wünsche Stalins und Molotovs ein. Auf der Konferenz von Jalta im Februar 1945 wurde ein Abkommen unterzeichnet, das die Repatriierung aller jener Personen vorsah, die vor dem 1. September 1939 im Gebiet der Sowjetunion gelebt hatten (so die Definition von Sowjetbürger), wobei die Frage von Gewaltanwendung in den Fällen, in denen solche Personen nicht freiwillig zurückkehren wollten, nicht erörtert wurde.

Von diesem Abkommen wußten jene Tausende von Kosaken nichts, die sich kurz vor Kriegsende den Engländern ergeben hatten, um nicht in die Hände der Roten Armee zu fallen. Darunter befand sich auch die große Gruppe, die mit dem Rückzug der Deutschen ihre Heimat am Don und Kuban' verlassen hatte, für kurze Zeit westlich von Minsk angesiedelt und schließlich im September 1944 nach Oberitalien (nach Karnien in Friaul) verlagert worden war.

Bei diesen Kosaken handelte es sich nicht nur um militärische Verbände, sondern um eine ganze Bevölkerungsgruppe auf Wanderschaft, die sich selbst als "kazačij stan" bezeichnete, welchem neben den regulären Soldaten auch Frauen, Kinder und alte Leute samt deren beweglichem Hab und Gut angehörten. Diese Kosaken, die von den Deutschen mehrfach zum Kampf gegen Partisanen und regionale Kommunisten herangezogen wurden, verließen, geführt von ihrem Befehlshaber, General Domanov, und dem noch viel bekannteren Weißen Emigranten, General P. N. Krasnov, Ende April 1945 Karnien und zogen über den Plöckenpaß nach Österreich, wo sie sich im Drautal den Engländern ergaben.

Einen knappen Monat lang biwakierten mehr als 30 000 Leute mit ihren Pferden, Rindern und Schafen zwischen Lienz und Oberdrauburg in gutem Einvernehmen mit ihren englischen Bewachern, auf denen ihre ganze Hoffnung ruhte. Auch als am 27. Mai die Truppen entwaffnet und alle Offiziere für den 28. zu einer angeblichen Konferenz mit dem englischen Oberkommandierenden in Italien, Feldmarschall Alexander, weggebracht wurden, konnte das das Vertrauen in die Engländer, die schon 1918 im russischen Bürgerkrieg zugunsten der Weißen interveniert hatten, nicht erschüttern.

Statt zur erwarteten Konferenz brachte man die Offiziere in ein streng bewachtes Lager, wo man sie von der bevorstehenden Auslieferung an die sowjetischen Behörden in Kenntnis setzte, die am nächsten Tag nicht ohne Gewaltanwendung in Judenburg auf der Murbrücke stattfand. Nachdem man auf diese Weise die Offiziere von den Mannschaften getrennt und die Kosaken ihrer Führer beraubt hatte, räumte man zwei Tage später die Lager im Drautal

- mit brutaler Gewalt, da die Kosaken hartnäckigen passiven Widerstand leisteten. Es gab Scharen von Verletzten und auch Tote; andere wieder entzogen sich der gefürchteten Auslieferung, indem sie Selbstmord begingen oder in die nahen Berge flohen, was die englischen Truppen zu verhindern suchten. Die erschütternden Szenen, die sich bei der Verladung der Kosaken in Züge bzw. bei der Räumung des Offizierslagers zwei Tage vorher abgespielt hatten, werden von vielen Augenzeugen bestätigt; sie haben wohl auch den Sprachgebrauch von der "Tragödie an der Drau" bestimmt.

Die Schuld an dieser Tragödie lastet Tolstoy der damaligen britischen Regierung und ihren Diplomaten an, die, obwohl sie mehrfach vom Schicksal solcher Repatriierter in der Sowjetunion (sofortige Erschießung, Verhör und Folter, jahrelange Zwangsarbeit in Lagern) in Kenntnis gesetzt worden waren, auf der Politik der Auslieferung bestanden, um dem Bundesgenossen im Kampf gegen Hitlerdeutschland entgegenzukommen und das Schicksal englischer Kriegsgefangener nicht zu gefährden. Dann belastet der Verfasser aber auch jene Offiziere des 5. Britischen Corps, die diese Auslieferung durchzuführen hatten: sie hätten es verabsäumt, eine Unterscheidung zwischen Sowjetbürgern und alten, Weißen Emigranten zu treffen und damit auch tausende Personen ausgeliefert, die von den erwähnten Abkommen überhaupt nicht betroffen waren. Daß britische Offiziere bei solchen Auslieferungen auch anders handeln konnten, zeigt Tolstoy am Beispiel von Offizieren der 6. Panzerdivision, die zur selben Zeit nur wenig weiter östlich in Kärnten das Kosaken-Kavallerie-Korps des Generals v. Pannwitz ausliefern mußten. Sie hätten dessen Offiziere gewarnt, ihnen und der Mannschaft ausreichend Gelegenheit zur Flucht geboten und vor allem jene Unterscheidung zwischen sowjetischen und nicht-sowjetischen Staatsbürgern durchgeführt⁸.

Zieht man die von Tolstoy ermittelte Gesamtzahl der in den Jahren 1944-1947 mit oder ohne Zwang repatriierten Russen von mehr als 2 Millionen in Betracht, so ist die Zahl der an der Drau ausgelieferten Kosaken (ca. 30.000) nur ein Bruchteil davon. Dennoch wurde gerade diese Aktion, wohl auch aufgrund ihres spektakulären Verlaufs, zum Paradebeispiel einer Repatriierung wider Willen, eines Gewaltaktes an Unschuldigen im Interesse einer höheren Politik, zum Symbol für die Tragödie derer, die zwischen die Fronten geraten waren.

Kontra: Familiensaga mit historisch-politischer Intention

Wie sind nun diese Ereignisse in Mackiewicz's Roman verarbeitet? Wie bereits erwähnt, verbindet der Text Fiktives mit Dokumentarischem, die er-

dachte Geschichte der Kosakenfamilie Kolcow mit quellengestützten Angaben zu den historisch-politischen Veränderungen in Rußland zwischen 1916 und 1945. Als Gerippe für den ganzen Roman dient das Schicksal der Protagonisten, das in Art einer Familiensaga über drei Generationen hinweg erzählt wird⁹, von der Geburt des Vaters, Alexander Kolcow, im Jahr 1860 bis in die späten Jahre seines Sohnes Mitia um 1950. Dieser größere Zeitrahmen wird allerdings von der Fabelzeit eingeschränkt auf die Jahre vom Beginn des 1. bis zum Ende des 2. Weltkriegs, die - aufgrund ihrer historischen Implikationen - entscheidend für das Schicksal der Protagonisten sind.

Der historische Hintergrund, die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen auf russischem Boden in den zwanziger und dreißiger Jahren, kommen schon in der Biographie von Kolcows Söhnen im ersten Teil des Romans zum Tragen. Weniger noch im Schicksal des Älteren, Saszka, der sich im Ersten Weltkrieg auszeichnet, der dann in der Weißen Armee unter Wrangel kämpft und sich schließlich ab 1922 in der Emigration in Jugoslawien befindet. Historische Ereignisse, wie der Zusammenbruch Rußlands, die bolschewistische Machtergreifung und der Bürgerkrieg stellen zwar den notwendigen Hintergrund dar, der Saszkas abenteuerliche Biographie zustandekommen läßt, werden aber nicht thematisiert.

Anders verhält es sich im Fall Mitias, des jüngeren Sohnes, der bereits mit neun Jahren Zögling einer Kadettenschule ist, mit dreizehn gegen die Roten zu Felde zieht und dabei die ganze Not des Bürgerkriegs erfährt, der sich schließlich einer Bande verwaarloster Jugendlicher anschließt, gefaßt wird und in ein Umerziehungslager kommt, aus dem er einundzwanzigjährig entlassen wird. Er ist im Unterschied zu seinem Bruder deutlich von der neuen, sowjetischen Wirklichkeit geprägt: Er verdrängt seine Vergangenheit, um unter den neuen Verhältnissen überleben zu können. Und gerät dennoch einmal mehr in deren Fänge, als er für ein einziges kritisches Wort, unbedacht am offenen Fenster ausgesprochen, zu 15 Jahren Zwangsarbeit verurteilt wird. Aus dieser Haft befreit ihn ein historischer Umstand - bei Kriegsausbruch kann er sich als Strafgefangener freiwillig an die Front melden.

Kaum belastet vom historischen Hintergrund ist das Schicksal Ulas, der älteren Tochter Kolcows. Sie ist 1916 mit einem fahrenden azerbajdschanischen Händler durchgebrannt und lebt seitdem mit ihrem Mann im Kubangebiet. Dagegen fallen die beiden anderen Frauen der Familie, Kolcows Frau und seine jüngere Tochter, voll und ganz den historischen Umwälzungen zum Opfer: Sie

werden während des Bürgerkriegs bei einer Vergeltungsaktion von den Roten lebendigen Leibes verbrannt.

Parallel zur zunehmenden historischen Determiniertheit der individuellen Schicksale der Protagonisten finden sich schon im 1. Teil des Romans mehr und mehr dokumentarische Einschübe, die mit Hilfe von Zahlen, Fakten und Zitaten das verallgemeinern, was den Kolcows individuell zustößt. So Berichte über die Massenverhaftungen, Hinrichtungen und Arbeitslager der dreißiger Jahre (Kap. 3), über die "bolschewistische Konterrevolution" (d.h. diverse Erhebungen gegen die Sowjetmacht) bei Beginn des deutschen Rußlandfeldzugs und über die deutsche Überheblichkeit angesichts dieser Aktivitäten der slawischen "Untermenschen" (Kap. 4). Diese publizistischen Passagen mögen hinsichtlich ihrer historischen Objektivität umstritten sein, sie wirken aber auf den Leser ähnlich beeindruckend wie dazwischen eingestreute, ausdrucksstarke Szenen aus der literarischen Fiktion - z.B. Mitias Gedanken an Frau und Kind bei seiner Entlassung, sein Zusammentreffen mit seinem Vater nach Jahren der Trennung u.a., die für Mackiewicz's erzählerisches Talent sprechen.

Deutliches Übergewicht hat die Schilderung der historischen Ereignisse im fünften und letzten Kapitel des ersten Teils, das vom Rückzug der Deutschen nach der Niederlage bei Stalingrad, vom Zurückfluten großer Teile der sowjetischen Bevölkerung aus den zuvor von den Deutschen besetzten Gebieten und von der Sammlung des "kazačij stan" in Weißrußland berichtet. Daß es in diesem Lager zum Zusammentreffen der bisher versprengten Kolcows kommt, ist von sekundärer Bedeutung. Mit der Verlegung der Kosaken von Weißrußland über Tausende von Kilometern nach Oberitalien endet der erste Teil, dessen Übertitel "Jak do tego doszło"/"Wie es dazu kam" sowohl auf die historische Situation der Kosaken im Frühjahr 1945, wie auch auf die individuelle der Familie Kolcow zutrifft.

Der zweite und längste Teil des Romans schildert ausführlich jene Zeit, die zwischen dem Aufbruch der Kosaken in Italien und ihrer Auslieferung in Österreich liegt, jenen knappen Monat der Ungewißheit und vagen Hoffnungen, dem als Zeitraum der eigentlichen Tragödie entscheidende Bedeutung im Zeitablauf des Romans zukommt. In diesem Teil dominiert die historisch-dokumentarische Komponente, Szenen aus der Familiengeschichte haben Ausnahmecharakter. So die Suche Mitias nach seinem älteren Bruder Saszka im ersten Kapitel, die ihn nach Jugoslawien führt, wo er seinen Bruder - allerdings nur mehr tot - im Kosakenkorps des Generals v. Pannwitz findet.

Mit der Schilderung heimtückischer Attacken italienischer, kommunistischer Partisanen - bei Mackiewicz einer der maßgeblichen Beweggründe für den Rückzug der Kosaken nach Norden - und der gefährvollen Überquerung des Plöckenpasses kehrt die Erzählung in die historische Dimension zurück. In einer Art Chronologie der letzten Tage werden Maßnahmen und Vorfälle berichtet, die das Vertrauen der Kosaken in ihre englischen Bewacher bestätigen: Erlaubnis zur Gründung einer Lagerzeitung, Verbesserung der Wohnbedingungen, Erhöhung der Lebensmittelration. Das Ehrenwort des englischen Offiziers (vgl. die prägnante Überschrift des 4. Kapitels "Czekolada dla dzieci i słowo honoru dla starszych"/"Schokolade für die Kinder und ein Ehrenwort für die Älteren") überwiegt andere, besorgniserregende Vorzeichen (Requirierung von Pferden, Entwaffnung der Offiziere, Selbstmorde). Bevor mit dem Abtransport der Offiziere zur angekündigten Konferenz der Höhepunkt der Erzählung erreicht wird, lenkt der Autor in Anwendung einer bewährten Technik auf eine Nebenlinie über: Im fünften Kapitel wird die Auslieferung des XV. Kosaken-Kavallerie-Korps unter General v. Pannwitz geschildert, die zur selben Zeit stattfindet. Ihre antienglische Pointe erhält diese Schilderung aus der fingierten Erzählung von der "Füllfeder des Fähnrichs Jacenko" ("Wieczne pióro chorążego Jacenki"): Dieses Schreibgerät, für seinen Besitzer gleichbedeutend mit englischer Höflichkeit und Hilfsbereitschaft, wird ihm bei der letzten Revision vor der Auslieferung von einem britischen Soldaten einfach weggenommen. Dieser Verlust wird zum Symbol für den verlorenen und aufs tiefste erschütterten Glauben der Kosaken an britisches Ethos oder auch nur Fairneß. Mackiewicz betont mit dieser Episode das, was Tolstoy aus umfangreichen historischen Recherchen schlußfolgert: "Englands Schuld vor der Geschichte"¹⁰, wobei allerdings anzumerken ist, daß der Historiker die britischen Offiziere gerade im Fall der Auslieferung des XV. Korps entlastet, während der Romancier in eben diesem Fall britische Hinterlist und Ehrlosigkeit aufzeigt.

Nach diesem, wenn auch per se tragischen retardierenden Moment kehrt die Handlung zur eigentlichen Tragödie zurück und schildert die Einweisung der Offiziere in ein mit Stacheldraht umgebenes Lager, ihre gewaltsame Verladung auf Lastwagen am nächsten Tag und den Transport zur Auslieferung. Auch dabei gehen Dokumentation und Illustration Hand in Hand, finden sich erschütternde Einzelschicksale neben detaillierten Zahlenangaben (darunter die Feststellung, daß 60% aller Kosakenoffiziere alte, Weiße Emigranten waren, die von den Repatriierungsabkommen überhaupt nicht betroffen und so zu Unrecht

ausgeliefert wurden). Noch ergreifender sind die Szenen, die der Autor von der Räumung des Hauptlagers in Peggetz unweit von Lienz zwei Tage später schildert: Messen, Gebete und hartnäckiger passiver Widerstand der Kosaken einerseits, brutale Gewalt der englischen Soldaten andererseits. Eine dieser Szenen bindet die Familiengeschichte der Kolcows ein in die Tragödie ihres Volkes: Der alte, inzwischen 85-jährige Vater Kolcow wird inmitten des Getümmels von einem englischen Soldaten erschlagen. Mit seinem Tod sind Familiensaga und historische Ereignisse vereinigt, aufgehoben in der gleichen Tragödie, die beide Komponenten des Romans in fataler Weise verbindet. Und es ist jenes nicht näher präzierte "Etwas" vollzogen, das schon in der Überschrift des zweiten Teils angesprochen wurde: "Spłynęło wodami Drawy"/ "Es floß die Wasser der Drau hinab" - vergebliche Hoffnung, verfehelter Einsatz, ein vertanes Geschick?

Der mit "Azjaci"/"Die Asiaten" betitelte dritte Teil des Romans ist nach der vollzogenen Tragödie des zweiten Teils nur mehr Epilog, primär den Resten der Familie Kolcow gewidmet, daneben aber auch angereichert mit dokumentarischem Material aus der unmittelbaren Nachkriegszeit in Ost und West. Zunächst steht Ali-Malek, Sohn Ulas und somit Enkel Kolcows, im Zentrum des Geschehens, der aber schon von seinem Namen her kein eigentlicher Kolcow und kein Kosak mehr ist. Nach seiner Einberufung in die Rote Armee in deutsche Gefangenschaft geraten und zu einem der nationalen, antisowjetischen Komitees übergelaufen, findet er sich zu Kriegsende zusammen mit anderen Schicksalsgenossen als Displaced Person in Wien, schlägt sich nach Italien durch und kehrt, nachdem ihn seine Frau mit einem alliierten Offizier verlassen hat, freiwillig in die Sowjetunion zurück. Über sein weiteres Schicksal berichtet der Roman nicht - er bringt statt dessen einen dokumentarischen Einschub über die Auflösung diverser nationaler Autonomer Sowjetrepubliken und die Deportation von Hunderttausenden Angehöriger nichtrussischer Minderheiten.

Ganz anders verhält sich Mitia, Kolcows jüngerer Sohn, dem die Flucht aus dem Lager an der Drau gelingt, der sich dann in den Bergen herumschlägt, bei einem Bauern wie durch ein Wunder Unterschlupf findet und schließlich zu jenen 120 Kosaken stößt, die man zur Bewachung der großen Pferdeherden zurückgelassen hat. Diese Pferde sind, wie ein alter Kosak feststellt, den Engländern mehr wert als die Menschen¹¹, sie werden nicht ausgeliefert, sondern im Unterschied zu ihren Besitzern nach dem Westen abtransportiert. In sarkastischer Nüchternheit berichtet der Autor, daß die Kosakenstute "Katin-ka" zu jener Zeit große Preise auf englischen Rennen gewinnt, da man ihren

ehemaligen Besitzer samt anderen prominenten Weißen Generälen in Moskau henkt.

Mitia erhält schließlich zivile Papiere, bleibt im Westen, läßt sich als Gärtner in der Gegend von Frankfurt nieder und räsonniert Jahre später, bei einem Treffen mit alten Schicksalsgenossen, über den Unterschied zwischen den Systemen in Ost und West, der in der so unscheinbaren und doch so wesentlichen Redefreiheit liege, die andere Freiheiten erst ermögliche. Hier wird Mitia zweifellos zum porte parole des Autors, der damit an einen Gedanken aus dem Prolog des Romans, noch vor dem ersten Kapitel, anschließt: es gäbe zwei Arten von Wahrheit – eine objektive, unveränderliche, aber stumme, und eine subjektive, tendenziöse und laute, die die Fakten je nach übergeordnetem System präsentiere. Die erwähnte Redefreiheit ist zweifellos ein Mittel, um der ersten Wahrheit zum Wort zu verhelfen oder zumindest relative und tendenziöse Wahrheiten zu korrigieren und zu widerlegen, ein Anliegen, dem wohl Mackiewicz's ganzer Roman verpflichtet ist.

Vermutungen über einen Säbel: Aneignung des Historischen über die Wahrheit des Mythos

Gab es vor dem Erscheinen von *Kontra* nur wenige Publikationen zu diesem Thema (die Mackiewicz verwendet und im Anhang angeführt hat¹²), so ist die Zahl der Veröffentlichungen, die die Auslieferung der Kosaken mehr oder weniger extensiv behandeln, nach 1957 beträchtlich gestiegen. Darunter sind zunächst die Erinnerungen von Augenzeugen zu nennen, die diese Tragödie überlebt hatten¹³, dann historische Darstellungen, die sich auf entsprechende Recherchen stützen¹⁴, wie auch publizistische Arbeiten mit zumeist deutlichem Anklagecharakter¹⁵.

Zu einer literarisch-belletristischen Gestaltung dieser Ereignisse kam es nach Mackiewicz für lange Zeit nicht mehr; erst der bekannte italienische Germanist und Autor Claudio Magris legte fast 30 Jahre später mit seinem Büchlein "Illazioni su una sciabola"¹⁶/"Mutmaßungen über einen Säbel" eine bislang zweite literarische Version vor. Wenn sich dieses Buch auch in vieler Hinsicht von *Kontra* unterscheidet, so stellt es doch einen Versuch dar, das Schicksal der Kosaken im Frühjahr 1945 dem Vergessen zu entreißen, in einer anderen als bisher praktizierten Weise. Denn es bleibt unbestritten, daß trotz der inzwischen vorliegenden, umfangreichen Dokumentation das Wissen um diese Auslieferungen heute in West- und Osteuropa gleichermaßen gering ist. Keines der seit *Kontra* erschienenen Bücher hatte eine größere Resonanz oder

löste gar eine Sensation aus, erst in letzter Zeit scheint der Streit um die Person des Historikers Tolstoy in England, verbunden mit der 45-jährigen Wiederkehr der von ihm aufgegriffenen Ereignisse, hier neues Interesse geweckt zu haben.

Schon vom Typ der Erzählung unterscheidet sich Magris' Buch deutlich von *Kontra*: es ist in Form einer Ich-Erzählung gehalten, die sich ihrer Subjektivität bewußt ist und gar nicht mehr nach der Klärung der objektiven, historischen Wahrheit strebt, sondern nach den Ursachen für deren Verfälschung. Die historischen Fakten kennt der Erzähler, Don Guido, ein pensionierter Priester in der Nähe von Triest, der vor Jahrzehnten selbst mit den Kosaken in Karnien in Berührung gekommen ist, bestens - er hat eine ganze kleine Bibliothek von dokumentarischer Literatur zusammengetragen¹⁷, worunter sich auch Mackiewicz's Buch befindet. Immer wieder erwähnt er solche Fakten in seiner Erzählung (die in schriftlicher Form abgefaßt und an einen konkreten Adressaten gerichtet ist), geht aber vorrangig Gerüchten, Spekulationen und Erfindungen nach, die sich um diese ranken.

Im Zentrum dieser Spekulationen steht die legendäre Gestalt des greisen Generals und Atamans der Donkosaken von 1918, Petr Nikolaevič Krasnov (1869-1947), die zum eigentlichen Thema von Magris' Buch wird. Ausgangspunkt aller Rekapitulationen des Erzählers ist die Exhumierung eines nicht näher bekannten Toten aus dem Jahr 1945 in Villa Santino, einem kleinen Ort nahe bei Tolmezzo, wo einst der Stab der Kosaken stationiert war, im Jahr 1957. Dabei wird auch ein Säbelgriff ohne Klinge zutagegefördert, der dem General Krasnov gehört haben soll - und deshalb die hartnäckige Vermutung, der aus dem Grab exhumierte Tote sei Krasnov selbst gewesen.

Don Guido weiß es besser - Krasnov wurde am 29. Mai 1945 an die Sowjets ausgeliefert und Anfang 1947 in Moskau gehenkt -, er sucht aber nach den Gründen für diese andere Version, nach der ahistorischen Wahrheit des Mythos von Krasnov, der sich in der Erinnerung jener herausgebildet hat, die den General noch persönlich gekannt oder gesehen hatten. So trägt also auch Magris' Erzähler, ähnlich wie der Verfasser von *Kontra*, Augenzeugenberichte zusammen, wenn auch in anderer Absicht. Dabei stellt sich heraus, daß das auf diese Weise rekonstruierte Bild des historischen Generals sich zum Großteil deckt mit den Figuren, die Krasnov selbst in seinen zahlreichen Romanen¹⁸ entworfen hat, mit Bildern von russischen Offizieren, die nach dem Zusammenbruch des alten, zaristischen Rußland verzweifelt, aber vergeblich gegen das neue, sozialistische Regime ankämpften. So kommt Don Guido zu dem Schluß,

daß der historische General Krasnov sein Verhalten selbst inszeniert, sich selbst eine Rolle geschrieben und dann auch bis zum bitteren Ende gespielt habe, die ihn allerdings das Gefühl für die ihn umgebende Realität verlieren lassen habe. Durch diese literarische Rekonstruktion, die Magris an die Stelle einer dokumentarischen setzt, gelangt sein Erzähler zum Sinn des Mythos Krasnov, der zum Original im Verhältnis eines "Zerrspiegels oder auch Mikroskops"¹⁹ steht, zu dessen archetypischer Wahrheit:

Hinter Krasnovs verzweifelter Kampf um die alten Kosakenfreiheiten stünde der "Kampf des Schwertes gegen den Pflug"²⁰, eines anarchischen gegen ein ordnendes Prinzip, der von vornherein verloren sei, weil auf lange Sicht die Ordnung über das Chaos siegen müsse. So habe Krasnov, der im Namen der alten, vom Zaren verbürgten Ordnung gegen das Chaos der Revolution kämpfte, im tiefsten die Revolution als neue Macht der Ordnung bekämpft, die mit der jahrhundertealten, anarchischen Selbstherrlichkeit der Kosaken aufräumen sollte. Die politischen Konsequenzen einer solchen "literarischen" Existenzweise – die gewaltsame Anpassung einer komplexen Realität an eine eindimensionale Ideologie – nennt Don Guido schlichtweg faschistisch. Die Größe Krasnovs aber sieht er in dessen letztendlicher Einsicht in den illusionären Charakter seiner Überzeugungen und das daraus folgende "Ja" zum eigenen Untergang. Darin besteht für den Erzähler auch die – nichthistorische – Wahrheit der Legenden um das Grab in Villa Santina, in dem der historische Krasnov nicht gelingen haben muß, um den Mythos Krasnov zu nähren.

Magris beschränkt sich in seiner Erzählung auf das Schicksal Krasnovs, erwähnt das Schicksal des "kazačij stan" in Karnien und im Drautal nur beiläufig. Sicher auch deshalb, weil diese Ereignisse aufgrund ihrer Konkretheit nie in dem Ausmaß Gegenstand der Mythenbildung waren, wie die abenteuerliche, exotische Biographie des Generals. Dennoch sind beide miteinander verknüpft, was auch jene vom Autor im Nachwort erwähnten Vorwürfe von Überlebenden bezeugen, die ihm einen allzu freien, schriftstellerisch-willkürlichen Umgang mit ihrer Tragödie anlasten.

Ganz abgesehen davon, ob die darin implizierte Übertragung des Mythos von Krasnov auf die Kosaken insgesamt von Magris auch beabsichtigt ist, stellt sein Weg des willkürlichen Umgangs mit historischen Tatsachen, die man nicht gekannt hat, über die man aber zufällig gestolpert ist, so wie über den Säbelgriff bei der Öffnung jenes Grabes, einen interessanten Versuch dar. Dieser ist umsomehr berechtigt, als der Weg der historischen Rekonstruktion bereits ausführlich besprochen wurde. Das Hängenbleiben am Detail, das die

umfassende Einsicht ja nicht ausschließt, sondern sie erst hervorruft, führt im Fall der *Mutmaßungen über einen Säbel* zu einer persönlichen Aneignung von Geschichte, die ein vielleicht größeres Maß an individuellem Bezug herstellt, als es die rein historische Dokumentation vermocht hätte. In diesem Sinn können "Mutmaßungen" mehr bedeuten als "Wissen", gerade für die Generation von "Nachgeborenen", die selbst nicht mehr Augenzeugen bzw. Zeitgenossen dieser Vorfälle geworden sind.

Abschließende Bemerkungen

Vergleicht man diese beiden so unterschiedlichen Werke über die "Tragödie an der Drau", so lassen sich auch wesentliche Gemeinsamkeiten feststellen. Sowohl Mackiewicz wie auch Magris versuchen eine literarische Aufarbeitung der Ereignisse vom Frühjahr 1945, die in der Auslieferung der Kosaken gipfelten. Beide Autoren bedienen sich dabei einer gemischten Form, die - bei Mackiewicz - fiktive Familiensaga mit dokumentarischem und historischem Material verbindet, bei Magris historische Fakten mit Legenden und Überlieferungen konfrontiert und mit literarischen Belegen ergänzt. Beide Male steht diese typologisch ähnliche Darstellung im Dienst einer Wahrheit, der des objektiven historischen Sachverhalts bei Mackiewicz (wenngleich man heute nur allzugut weiß, daß es eine solche *sensu stricto* nicht gibt), bzw. der ahistorischen Wahrheit von Mythos und Legende bei Magris. Und in beiden Fällen ist die gewählte literarische Behandlung des Themas erfolgreicher - was dessen Resonanz anlangt - als eine historische oder publizistische Aufarbeitung.

Diesen Gemeinsamkeiten stehen aber charakteristische Unterschiede gegenüber, die sich zum Teil aus der unterschiedlichen Situation zur Zeit der Abfassung, zum anderen aus der unterschiedlichen Einstellung der Autoren erklären lassen. 1957, zwölf Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, geht es Mackiewicz wesentlich um die Dokumentation einer Wahrheit aus den letzten Kriegstagen, die in der Geschichtsschreibung dieses Krieges unter den Tisch gefallen ist, weil sie nicht in die Wahrheit der Siegermächte gepaßt hat. Dazu kommt die Wahrheit über das Schicksal von Millionen von Repatriierten in der UdSSR, lang bevor Solženicyn diese in seinem *Archipel GULAG* ausgesprochen hat. Diese Menschenrechtsverletzungen grübster Art sind für Mackiewicz allerdings nur ein Glied in einer Kette von Gewalttaten, Greueln und Unterdrückung, welche die Geschichte der Sowjetunion seit der Oktoberrevolution durchzieht. Hier liegt die eigentliche Stoßrichtung von *Kontra*, wie auch der

anderen Romane von Mackiewicz, was als Konsequenz einer extrem antisowjetischen, kommunismusfeindlichen Einstellung²¹ zu sehen ist. Schließlich entspricht jenes Aufdecken von Schattenseiten in Vergangenheit und Gegenwart der UdSSR auch den Jahren des Kalten Krieges, in die die Entstehung von *Kontra* fällt.

Diese Situation hat sich 1984, da Magris sein Buch herausbringt, entscheidend geändert. Der Kalte Krieg ist längst passé, das Anliegen einer umfassenden Dokumentation auch weniger bekannter Vorfälle aus dem Verlauf des Zweiten Weltkriegs ist insbesondere durch die Öffnung von Archiven (der britischen Ministerien nach 30 Jahren) möglich geworden und verwirklicht. Die Wahrheit der letzten Kriegsmonate und -wochen ist für jedermann zugänglich, der sich die Mühe macht, die entsprechenden Dokumente und Synthesen einzusehen. Aber diese Wahrheit interessiert kaum jemanden, weder die Vertreter der Kriegsgeneration, die unter diese Dinge ein für alle Mal einen Schlußstrich gezogen haben wollen, noch die Jüngeren, die in der Regel überhaupt nie davon gehört haben, daß im Zweiten Weltkrieg russische Soldaten auch auf deutscher Seite kämpften. Für sie kann das Stolpern über ein Detail, den Säbelgriff bei Magris, der Anstoß für ein Nachforschen werden, das sie dann von Magris zurück zu Mackiewicz greifen läßt.

Dieser Säbelgriff ist in Friaul aufgetaucht, einer Gegend jenes Mitteleuropa, das als kulturhistorische Größe in allen anderen Werken von C. Magris seinen festen Platz hat. Die Kosaken im Drautal bzw. in Oberitalien sind auch Bestandteil mitteleuropäischer Geschichte geworden, ihre Auslieferung in Judenburg ist ein Beweis für das Ende eines politischen Mitteleuropa, für eine direkte Grenze zwischen West und Ost, die man später, infolge der Beschlüsse von Potsdam und Jalta, mit Zement und Stacheldraht fixiert hat. Andererseits aber ist das Fortleben ihrer Geschichte gerade in Form von Mythos und Legende in Gebieten, wo sie nur wenige Wochen ansässig waren, ein Hinweis auf eine Kontinuität Mitteleuropas als geistiger Raum, der - als europäisches Zwischenfeld - östliche "Einsprengsel" ebenso bewahrt hat wie die östlich des Eisernen Vorhangs gelegenen mitteleuropäischen Staaten westliche "Splitter" und Traditionen in ihrer Geschichte.

Seit 1984 hat sich die politische Situation in Mittel- und Osteuropa noch einmal entscheidend geändert. "Glasnost" und "Perestrojka" bestimmen seit 1986 die gesellschaftliche Situation in der UdSSR, und zumindest das erste dieser beiden Prinzipien scheint verwirklicht, wenn es um die Bewältigung der eigenen Vergangenheit geht. Die Abrechnung mit dem Stalinismus hat zu einer

ganzen Serie von literarischen Veröffentlichungen geführt, die in aller Offenheit das bestätigen, was Mackiewicz seinerzeit angeprangert hatte. Solženicyns *Archipel GULAG* ist bereits erschienen, wird auch *Kontra* dem sowjetischen Leser zugänglich gemacht werden?

Die politischen Veränderungen des Herbstes 1989 in den verschiedenen Ostblockstaaten, deren Konsequenzen noch gar nicht absehbar sind, haben aber gezeigt, daß die Grenzen von Jalta, die Aufteilung Europas in West und Ost, doch nicht für alle Ewigkeit gültig waren, daß insbesondere jene gewaltsame Beseitigung eines politischen mitteleuropäischen Raumes nicht von Bestand sein konnte, weil sie jahrhundertealte historische Zusammenhänge einfach außer Acht ließ. Daß in dieser neuen Situation auch das Schicksal jener, die bei dieser Aufteilung zwischen die Machtblöcke gerieten, wieder Gegenstand des allgemeinen Interesses werden könnte, liegt nahe.

Bedenklich mag in diesem Zusammenhang eine Nachricht aus England vom Ausgang des Verleumdungsprozesses stimmen, den der englische Lord Aldington gegen den englischen Historiker Graf Tolstoy angestrebt und gewonnen hat²². Aldington war als Brigadegeneral Toby Law verantwortlich für die Repatriierung von 70.000 Russen und Jugoslawen aus Österreich, bei Nikolai Tolstoy handelt es sich um den schon mehrfach zitierten Verfasser der Monographie *The Victims of Yalta*, der aufgrund seiner Recherchen den Lord öffentlich als "Kriegsverbrecher" bezeichnet hatte. Weniger der Schuldspruch, der gegen den Historiker ausfiel und den ehemaligen Offizier voll rehabilitierte, mutet hier so bedenklich an - es scheint fast unmöglich, die Beweise für einen so gravierenden Vorwurf zu erbringen -, als vielmehr die Höhe der Geldstrafe von 1,5 Millionen Pfund, was drei Mal so viel ist wie das in ähnlichen Fällen übliche Strafausmaß. Die Vermutung liegt nahe, daß die Laienrichter den Historiker nicht nur dafür bestrafen wollten, daß er verleumdet hätte, sondern auch dafür, daß er es gewagt hat, Tabus der eigenen Geschichte aufzudecken und an fest eingefahrenen Wertungen zu rütteln (Aldington galt in der englischen Öffentlichkeit als Kriegsheld). Die breite Unterstützung, die dem Historiker aber aus der britischen Öffentlichkeit entgegenkommt, läßt die Hoffnung auf eine "Glasnost" auch in diesem Bereich, wie sie schon seinerzeit Mackiewicz angestrebt hatte, begründet erscheinen.

Anmerkungen

1. Vgl. Miłosz Cz, *Konec velikogo Knjažestva* (O Juzefe Mackeviče), in: *Kontinent* Nr. 61, 1989, S. 262.
2. Vgl. Mackiewicz, *Dymy nad Katyniem*, in: ders, *Fakty, przyroda, i ludzie*, London 1984, und ders, *The Katyn Wood Murders*. London 1951, 1952.
3. Vgl. Mackiewicz J, *Ponary - "Baza"*, in: ders, *Fakty, Przyroda i ludzie*. London 1984.
4. Vgl. Kuncewicz P, *Józef Mackiewicz*, in: *Życie Literackie* 1989, Nr.34 (27. VIII. 1989), sowie Miłosz Cz, op.cit, S. 253.
5. Mackiewicz J, *Kontra*. Paris 1957, London 1983. London 1988. Deutsche Übersetzung: *Tragödie an der Drau*. München 1957. München 1988.
6. Tolstoy N, *The Victims of Yalta*. London 1977. Deutsche Übersetzung: *Die Verratenen von Jalta*. München-Wien 1987.
7. Vgl. Tolstoy N, op.cit, Kap. 6 - 9.
8. Vgl. Tolstoy N, op. cit, Kap. 10 - 11.
9. Das erinnert an M. Šolochovs *Stillen Don*, den Mackiewicz bei seinen Quellen anführt.
10. So der Untertitel der deutschen Übersetzung von *The Victims of Yalta*.
11. Vgl. Mackiewicz J, *Kontra*, S. 264.
12. Die beiden wichtigsten Darstellungen darunter, die das Geschehen jeweils von der einen oder der anderen Seite beleuchten, sind wohl: Naumenko V, *Sbornik materialov o vydače kazakov v 1945*. Orangeburg, USA, 1956; Malcolm A.D, *History of The Argyll and Sutherland Highlanders 8-th Battalion*. London 1949.
13. Z.B. Krasnov N.N, *Nezabyvaemoe. 1945-1956*. San Francisco 1957. Deutsche Übersetzung: *Verborgenes Rußland*. Berlin 1962. Naumenko V, *Velikoe predateľ'stvo: Vydača kazakov v Lience i v drugich mestach (1945-1947)*. New York 1962 (Bd.1), 1970 (Bd.2).
14. Z.B. Huxley-Blythe P, *The East Came West*. Idaho 1964; Bethell N, *The Last Secret - Forcible Repatriation to Russia 1944-1947*. London 1974. Deutsche Übersetzung: *Das letzte Geheimnis*. Frankfurt-Berlin 1975.
15. Petrovsky A, *Unvergessener Verrat*. München 1965.
16. Magris C, *Illazioni su una sciabola*. Milano-Bari 1984. Deutsche Übersetzung: *Mutmaßungen über einen Säbel*. München-Wien 1986.

17. Vgl. Magris C, *Mutmaßungen über einen Säbel*, S.16.
18. Z.B. *Verstehen heißt Vergeben*. Jena 1923.
Die Zarenmörder. Berlin 1939.
Nach Hause. Ein Donkosakenroman. Berlin 1940.
Vom Zarenadler zur roten Fahne. Berlin 1942.
19. So die Definition von "Mythos" in Magris' berühmter Abhandlung *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1966, S.9.
20. Magris C, *Mutmaßungen über einen Säbel*, S. 16.
21. Vgl. Kuncewicz P, op.cit.
22. Alle Angaben zu diesem Prozeß stammen aus einer Radiosendung des Österreichischen Rundfunks (ORF), Programm Ö 1, Reihe "Journal-Panorama" vom 28.12.1989.

SLAV. ŽELĚZO "EISEN" UND DIE CHRONOLOGIE DER SPRACHGESCHICHTE

Die zeitliche Abfolge der slavischen Sprachentwicklung ist in weiten Teilen undurchsichtig. Wörter und Formen lassen sich meist nur bestimmten Perioden zuordnen, in denen sie entstanden oder gebildet worden sind. So gehört z.B. slav. *novъ* "neu" aufgrund der nahezu lückenlosen Entsprechungen in den idg. Sprachen, heth. *nawa-*, ai.av. *nava-*, gr. *νός*, got. *niujis*, lat. *novus*, lit. *naũjas*, le. *nàujš*, der ältesten Wortschicht an, während slav. *starъ* "alt" eine Bildung innerhalb des germanisch-baltisch-slavischen Sprachbereiches nach ererbtem Vorbild ist¹ und gegenüber ano. *stórr* "groß, gewaltig", afries. *stôr*, lit. *stóras* "dick" in einer nicht näher bestimmbar Zeit selbständiger Sprachentwicklung überdies den Bedeutungswandel von "standfest, groß" zu "alt" vollzogen hat. Obgleich seiner Formgestalt nach indogermanisch, gehört slav. *starъ* gegenüber *novъ* bereits einer mittleren Sprach- und Wortschatzschicht an, die aus einer Zeit stammt, als die Vorläufer der Germanen, Balten und Slaven noch eine engere Dialekt- und Verkehrsgemeinschaft bildeten, die vor dem Jahr 2000 vor unserer Zeitrechnung liegt. Die den drei Sprachzweigen gemeinsamen Wörter und Wortbildungen hat seinerzeit Chr. Stang in seiner Studie *Lexikalische Sonderübereinstimmungen zwischen dem Slavischen, Baltischen und Germanischen*, Oslo-Bergen-Tromsø 1971, behandelt. Die Wortgleichungen sind Teil einer breiteren lexikalischen Zone, die in Übergängen bis zum Italischen und Keltischen reicht.² Das Alter der einzelnen Wörter und Formen sowie lexikalischer Neuerungen ist nur im Zusammenhang mit anderen sprachlichen Erscheinungen sowie historischen bzw. kulturhistorischen Ereignissen, zu denen sie in Beziehung stehen, annähernd zu bestimmen. Chronologische Anhaltspunkte liefern vor allem die Metallnamen.

Für die Bezeichnung "Gold" haben das Germanische, Baltische und Slavische eine gemeinsame, wenn auch durch verschiedene Ablautstufen gekennzeichnete *t*-Ableitung, got. *gulþ*, le. *zèlts*, li. Adj. *žeĩtas* "golden", slav. *zlato*, der auch thrak. *ζηλτα* "Goldsachen" zuzuzählen ist. Die Wortwurzel, deren Grundbedeutung "gelb" ist, kommt auch im Indoiranischen vor, als Metallbezeichnung jedoch mit anderer Suffixableitung: ai. *hiranya-*, av. *zaranya-*. Die sprachlichen

Beziehungen und Übergänge zu benachbarten Gebieten werden aus lit. *áuksas* "Gold", apr. *ausis* deutlich, welche die Verbindung mit dem italischen Bereich herstellen, wo wir lat. *aurum*, sab. *ausom* vorfinden. Die Wortwurzel mit der Grundbedeutung "glänzen" kommt auch in lat. *aurōra*, gr. hom. *ἠώς*, lit. *aušrà* "Morgenröte", ahd. *ôstara* "Ostern", slav. *za ustra* "am Morgen" sowie im indoiranischen Sprachbereich vor.

Eine gemeinsame Entlehnung aus einer unbekanntem Sprache ist die Bezeichnung für "Silber", got. *silubr*, ae. *siolfor*, *seolfor*, lit. *sidābras*, le. *sidrabs*, apr. *siraplis*, slav. *sřrebro*. Ähnliche Wortformen finden sich im Keltiberischen und im Baskischen, doch sind die sprachlichen und sachlichen Zusammenhänge weitgehend unklar. Die Zeitfolge der Anfänge des Silbergebrauchs, die zwischen dem Beginn des 3. Jahrtausends in Kleinasien und dem Ende der Bronzezeit in Mitteleuropa gestaffelt ist, scheint der Ausbreitung des Wortes zu entsprechen.³

Nach 2000 v.u.Z. wurden die Vorfahren der Germanen, Balten und Slaven mit der Kultur des Roggens bekannt, der als jüngste Getreideart in den nördlichen und mittleren Teilen Europas seinen Einzug hielt. Das entsprechende Wort, ano. *rugr*, ahd. *rocko*, lit. *rugiaĩ*, le. *rudzi*, apr. *rugi*, slav. *ръжь*, weist, wie auch die vorhin genannten Wörter, auf die geographische Nähe und den im wesentlichen gleichen Kulturkreis der drei Volksgruppen hin. An der unterschiedlichen Lautgestalt der Formen gibt sich die Eigenentwicklung der Sprachen zu erkennen.

Nach dem Bekanntwerden des Roggens als Kulturpflanze und der gemeinsamen Benennung hiefür kam es irgendwann in der Bronzezeit zur Auflösung des alten Dialektverbandes. Sprach- und kulturhistorisch ist dies aus dem Fehlen einer gemeinsamen Bezeichnung für "Kupfer" oder "Bronze" ersichtlich. Das Germanische stimmt mit got. *aiz*, erhalten in mhd. *ērin*, nhd. *ehern*, mit lat. *aēs*, ai. *ayah*, av. *ayō* überein, während das Baltische mit lit. *vārias*, le. *vařš*, apr. *vargien* und das Slavische mit *měď* untereinander und voneinander abweichende Bildungen aufweisen. Nach der Abwanderung der (Vor)Germanen, die in der Folge unter zunehmenden Einfluß der Kelten gerieten, von denen sie auch das Eisen und seine Bezeichnung (vgl. ano. *ísarn*, got. *eisarn*) kennenlernten, scheinen Balten und Slaven bzw. deren Vorfahren zeitweilig unter verschiedenen äußeren Einflüssen sprachlicher und kultureller Art gestanden zu haben. Die getrennte Entwicklung äußert sich in den Abweichungen in Wortbildung und Wortschatz sowie in divergierenden Formationen innerhalb des Verbalsystems. Erst der Beginn der Eisenzeit hat die beiden

Volksgruppen wieder zusammenrücken lassen, wie sich aus der gemeinsamen Bezeichnung für "Eisen", li. *geležis*, le. *dzèlzs*, apr. *gelso*, slav. *želězo* ergibt, dessen materielle und sprachliche Quelle unbekannt ist.

In der Sprachwissenschaft bisher kaum beachtet, bietet nun das Wort für "Eisen" auf der Grundlage der baltischen und der slavischen Form dem Sprachhistoriker die Möglichkeit einer relativ genauen zeitlichen Fixierung der ethnischen und sprachlichen Eigenständigkeit der beiden Volksgruppen und ihrer selbständigen Entwicklung. Die Kenntnis des Eisens und seiner Verbreitung ist in Europa mit dem Begriff der Hallstatt- und der Latènekultur, etwa ab 800 v.u.Z., verbunden. Die dem Baltischen und dem Slavischen zugrundeliegende Vorstufenform **gelěg'* kann demnach nicht v o r 800 v.u.Z. und nicht n a c h 500 v.u.Z. übernommen worden sein, weil um 500 sich bei den Balten bereits eine eisenverarbeitende Industrie archäologisch nachweisen läßt. Die gemeinsame Vorstufenform wurde zu einer Zeit übernommen, als der lautliche Übergang der Palatovelare zu Spiranten (Satemisierung) noch nicht erfolgt war, denn die Formen machen diesen Wandel mit (**g'* > *ž* in lit. *geležis*, **g'* > *z* in le. *dzèlzs*, apr. *gelso*, slav. *želězo*). Für den Prozeß der Satemisierung ist aufgrund des Eisenwortes die Zeit um 750 v.u.Z. als obere Grenze, die Zeit um 550 v.u.Z. als untere Grenze anzunehmen. In diesem Zeitabschnitt erfolgte auch die endgültige Trennung der Balten von den Slaven.

Die slavische Wortform *želězo* zeigt im anlautenden Velar außerdem die Wirkung der ersten Palatalisierung, in der man heute vielfach eine Angleichung oder Anpassung slavischer Artikulation an die Sprechweise benachbarter iranischsprachiger Volksstämme sieht, die zwischen dem 8./7. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung und dem 2./3. Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung historisch nachweisbar im nördlichen Schwarzmeergebiet siedelten. In der Zeit der iranoslavischen Berührungen hat das Slavische in sprachlicher Hinsicht jene spezifischen Züge angenommen, die es vom nächstverwandten Baltischen bereits merklich abhoben (Palatalisierung der Velare, Tendenz zum größtmöglichen Öffnungsgrad der Vokale, Umgestaltung von Kasusformationen, Bedeutungsentlehnungen, usw.).

Anmerkungen

1. *r*-Ableitung wie z.B. slav. *mōdrъ* "weise", av. *māzdra-*, li. *mandrūs* "übermütig", ahd. *muntar* "eifrig, lebhaft".
2. Einzelheiten vgl. H. Schelesniker. "Die Schichten des urslavischen Wortschatzes." In: *AnzslPh* 15/16, 1984/85, S. 77ff. und *Studien zum indogermanischen Wortschatz*. Hrsg. W. Meid. Innsbruck 1987, S.27ff. (IBS.Bd.52)
3. Vgl. dazu A. Tovar, *Die Indoeuropäisierung Westeuropas*, Innsbruck 1982, S.17 (IBS. Vorträge und Kleinere Schriften 28).

VOM URSPRUNG DER ALTRUSSISCHEN GOTTHEIT VOLOS, AUCH VELES GENANNT

Zum "Pantheon" Vladimirs in Kiev haben Volos und Veles¹ vermutlich nicht gehört, denn unter den von der *Povestʹ vremennyx let (PVL)* zu 980 genannten Gottheiten - Perunъ, Chъrsъ, Dažьbogъ, Stribogъ, Semarьglъ und Mokošъ - fehlen ihre Namen. Das mag ein bloßes Versäumnis sein, da das Mythonom Volos der PVL ansonsten durchaus bekannt ist. Volos und Veles werden ausschließlich von altrussischen Quellen bezeugt, gemeinslavisch scheinen sie daher nicht zu sein. Beharrlich schweigen die Quellen jedoch über den oder die Träger besagter Namen, ihr Aussehen, ihre mythischen Funktionen oder mit ihnen verbundene Kulte. In Volos einen "Viehgott" erkennen zu wollen, wie das immer wieder geschieht (z.B. Gimbutas 1983, 237), ist ein offensichtlich schon seit der PVL kursierender etymologischer faux pas. Ungeklärt ist allerdings auch, was Volos und Veles überhaupt miteinander zu tun haben oder, anders ausgedrückt, ob darunter ein und dieselbe oder verschiedene Gottheiten zu verstehen sind. Den Namen *Volosъ* jedenfalls überliefert einzig und allein die *Povestʹ vremennyx let* vom Beginn des 12. Jhds. (Slovar' I, 337 ff.), während sowohl das, wie man annimmt, Ende des 12. Jhds. entstandene *Slovo o polku Igoreve* (Slovar' I, 16 ff., 435 ff.) als auch spätere altrussische Denkmäler wie der Apokryph *Choždenie bogorodicy po mukam* aus dem 12.-13. Jhd. (Slovar' I, 463 ff.) und das hagiographische *Žitie Avraamija Rostovskogo* des 15. Jhds. (Slovar' II/1, 237 ff.) dafür *Velesъ* verwenden. Daß Volos und Veles ein und dasselbe altrussische Idol meinen, wurde von Forschern wie Brückner, Niederle, Pogodin, insbesondere aber von M. Vasmer (REW I, 179 f.) bestritten, während andere wie etwa R. Jakobson (1969, 579) diesen Standpunkt als "gewagte Vermutung" (hazardous assumption) empfanden. Da wohl kaum mehr mit neuen, den Sachverhalt klärenden Quellen zu rechnen ist, läßt sich bestenfalls nur noch von der Etymologie, von der "Wissenschaft vom wahren Wort" eine Lösung dieses Rätsels erwarten.

Über die fast unüberschaubar gewordenen Versuche, das Mythonom V o - l o s zu etymologisieren, kann hier nur in groben Zügen referiert werden². Ohne Frage am häufigsten begegnet die schon apostrophierte Ansicht, Volos

sei ein Viehgott, ein Beschützer der Herden und auch Hirten gewesen. Diese Vermutung geht unmittelbar auf die ältesten Belege des Wortes Volos in der PVL zurück. Im Zusammenhang mit den zwischen Russen und Byzantinern geschlossenen Verträgen heißt es da zu 907 bzw. 971: **КАШШАСМ ОРУЖЬЕМЪ СВОИМ И ПЕРУНОМ ВОГОМЪ СВОИМ И ВОЛОСОМЪ СКОТИМЪ ВОГОМЪ ...** (32, 5) sowie **ДА ИМЪЕМЪ КАШТЕУ ОТ БОГА, ВЪ ИГО ЖЕ ВЪРУЕМЪ В ПЕРУНА И ВЪ ВОЛОСА СКОТЪМ БОГА** (73, 13). Das in beiden Fällen verwendete attributive Epitheton *skotъi/skotii bogъ* ist natürlich der eigentliche Verursacher der zählbaren Etymologie, die Volos volksetymologisch mit aruss., abulg. *volъ* 'Bulle; Vieh; βοῦς' verknüpft. – Laut Brückner (AfslPh 40, 1925, 8), der Volos kurzerhand als Fälschung Kiever Mönche erklärte, ist Volos überhaupt erst durch Assoziation mit dem Namen des heiligen Blasius, Βλάσιος, aus Veles entstanden. Doch dagegen gibt es lautliche Bedenken (Vasmer REW I, 221). Daß Volos in christlicher Zeit assimiliert und im Gefolge des hl. Blasius zum Beschützer des Viehs wurde, zeigen zwar Spuren des Volos-Kultes im ganzen russischen Norden (Mify I, 227), doch vermag dies nicht die linguistischen Probleme zu erklären³. – Brückners völlig aus der Luft gegriffene Behauptung, nach welcher die Form Volos im Pečerskij-Kloster manipuliert worden sei, "reanimiert" dann eigenartigerweise J. Schütz (²1968, 341 f.; 1970, 88), der den volksetymologisierenden Zusatz *skotъi bogъ* der PVL für eine "Mache" Kiever Mönche hält⁴. – Jakobson wiederum, der Volos aus **Vel-sъ* erklärte und an den ostslavischen Lautwandel *el > ol* dachte (1969, 592), schloß eine Deutung von Volos aus Blasius völlig aus. – Eine personale Einheit von Volos und Veles schwebte zuletzt Rybakov vor (1981, 421 ff.), der das Epitheton *skotъi bogъ* nun allerdings dazu verwendet, um das in Rede stehende Numen nicht allein zum Gott der Viehzucht, sondern sogar des Reichtums, "vielleicht" auch der Fruchtbarkeit (*plodovitost'*) zu erheben. Rybakov geht dabei von der altrussischen Nebenbedeutung des Wortes *skotъ* aus, das außer 'Vieh' bekanntlich auch 'Besitz' und 'Geld' bedeuten konnte (Vasmer REW II, 649). Dem russischen Historiker und Archäologen genügt dies offensichtlich, um von einem archaischen, möglicherweise bis in die Bronzezeit (!) zurückreichenden Alter des ja doch völlig unbekanntem Volos-Veles-Kultes zu sprechen (Rybakov 1981, 421 ff.).

Daß Volos an die Stelle eines älteren *V e l e s* getreten sei, wie Brückner meinte, ist eine bloße Behauptung. Den ältesten Beleg von Veles enthält das Igorlied, das dieser Gottheit sogar einen Enkel andichtet, nämlich Bojan, den angeblichen Barden dieser Dichtung⁵: **ЧИ АИ ВЪПЪТИ ВЪЛО, ВЪЩИ ВЪНИ, ВЕЛАСОВЪ ВЪНУ...**. Während Brückner Veles entweder als Hypokoristikum von

aruss. *veletz* 'Riese' verstehen (1910, 10) oder aber mit lit. *vėlės* 'Seelen der Verstorbenen' (AfslPh 40, 1925, 10) in Verbindung bringen wollte, ging Vasmer's Deutung dahin, an abulg. *veljъ* 'groß' anzuknüpfen, was in der Fachwelt freilich wenig Anklang fand. - Eine völlig abweichende Erklärung brachte V. Machek ins Gespräch (1947, 61 ff.), der urslav. **Velsъ* von **Selvъ* herleitete, das er als identisch mit altind. *Śarva* und avest. *Saurva-* (= *Sarva*) ansah und auf ideur. **k'elvos* zurückführte. Machek dachte dabei an eine tabuistische Metathese *s-v > v-s* im Urslavischen. Diese völlig überzogene Etymologie ist gewiß wenig glaubwürdig⁶. - Einen der letzten Versuche, das etymologische Rätsel Volos/Veles zu lösen, hat J. Schütz unternommen, der das Problem kurz hintereinander gleich dreimal anging (¹1968; ²1968, 1970). Schütz, für den, wie gesagt, Volos eine Manipulation des 11. Jhds. ist, sieht in der 2. Silbe von Veles, also in *-es* ein Wortbildungselement im Sinne von r. *běl-esъ/bel-yj*. Die Wurzel *vel-* hingegen, die im Ablaut zu *vьl-* stehe, verweise auf urslav. *vьl-s-nqti*, aksl. *vьs-nqti* in der Bedeutung von 'balbutire, stammeln, lallen, seine Ansicht nicht klar aussprechen' (1970, 89). Zu dieser Wortsippe gehören nach Schütz ferner urslav. *vьl-ch-ŭ-* (< *vьl-s-ŭ-*), aruss. *vьlchvъ* 'Zauberer', aber auch aruss. *vila* 'Art Nymphe', wo *vьl-* zu *vil-* gedehnt erscheine. Für Schütz ist "damit aber auch der fragliche Göttername Velesъ durch seine etymologisch zugehörige Sippe ausreichend gestützt..." (90). Auf diesem Umweg gelangt der Forscher letztlich zu der ebenso anspruchsvollen wie nebulösen Definition der mythischen Funktion von Veles: "Er ist gewissermaßen ein Gebieter über das Wort und der darin beschlossenen Kraft; ihm ist die Macht eigen, durch das gegebene Wort zu binden und sein Zorn wurde gefürchtet". Ebenso unerfindlich bleibt, wie Volos/Veles dann noch zur Gottheit der Poesie werden konnte, was vor Schütz schon Lichačev behauptete. - Etymologisch wenig überzeugend ist schließlich auch R. Jakobson's Beschäftigung mit dem Problem auf der Basis einer *comparative mythology* (1969), in der ohne nähere lautliche Begründungen "einfach" verschiedene ähnlich- oder gleichlautende indoeuropäische Wurzeln zusammengefaßt werden, so etwa baltisch **vel-* mit "einer ganzen Reihe von mythologischen Namen wie lit. *Vėlinas* u.a." oder keltisch **wel-*, worauf der Name der keltischen Prophetin *Veleda* (Tacitus) beruhe. Auch der Name des vedischen Sehers *Váruṇa* wird in Betracht gezogen. Laut Jakobson verdankt Veles seinen Namen somit einer indoeurop. Wurzel **wel-*, die soviel wie 'sight, insight, foresight, observance, vigilance' besagt⁷. Jakobson's indoeuropäisch-mythologischem Vergleich beizutreten, fällt auch deshalb schwer, weil der etymologische Ansatz im gegebenen Fall ja nicht **vel-*,

sondern eben **veles-*, **volos-* oder aber **vels-*, **vols-*, ist. – Wenn Rybakov, gestützt auf Ivanov-Toporov (1974)⁸, Veles neuerdings (1981, 424) auf die Wurzel **vel-* 'tot' zurückführen und mit Wörtern wie angelsächs. *wael* 'Leiche(n) auf dem Schlachtfeld; Schlachtfeld, Blutbad', ahd. *wal* 'Walstatt', altsächs. *wal-dād* 'Mord' (vgl. Pokorny 1144 s.v. *uel* 'reißen' usf.) in Verbindung bringen möchte, um auf diese Weise "Indizien" für einen von ihm vermuteten Totenkult um Veles zu beschaffen, dann ist auch in diesem Fall daran zu erinnern, daß, wie soeben gesagt, nicht von **vel-*, sondern von **veles-* oder **volos-* auszugehen ist.

Ursprung und Bedeutung des altrussischen Götternamens Volos/Veles, das ist das Fazit dieser komprimierten etymologischen Revue, bleiben letzten Endes also weiterhin rätselhaft oder jedenfalls ohne überzeugende Erklärung⁹.

Max Vasmer's Vermutung (REW I, 221), daß Volos aus **Volsz* oder auch **Velsz* entstanden sein könnte, war im Prinzip durchaus richtig, nur war damit noch nicht das Etymon des Götternamens ermittelt. Das diesem zugrundeliegende "wahre" Wort ist nämlich das griechische Substantiv *ἄλος* 'Hain'. Die verhältnismäßig einfachen Stationen auf dem Weg zu altruss. Volosz waren: 1. Abfall von auslautendem *-os*, 2. Verhinderung von vokalischem Anlaut durch *v*-Prothese sowie 3. Wandel von */a/* > */o/*. Das daraus entstandene urslav. **v-ols-z* wurde darauf infolge polnoglasie zu altruss. Volosz. Einer besonderen Begründung bedarf jedoch die Parallelforn *V e l e s z*, bei welcher natürlich der Lautwandel */a/* > */e/* ins Auge fällt. Dieser Wechsel im Umkreis der Liquiden */l/* und */r/* ist sowohl aus dem Griechischen als auch dem Lateinischen bekannt. Im Grunde handelt es sich dabei um eine Schwächung von */a/* zu */e/*, um einen Prozeß, der, auch wenn er erst im Gemeinneugriechischen konsequent verlief, doch in alte Zeiten zurückreicht (Hatzidakis 1892, 332 f.; Dieterich 1898, 3 ff.), vgl. etwa *ἀλεκάτη/ἠλεκάτη*, *μαλέρον/μελέρον*, *Vigulantia/Βιγλαντία*. Doch dieser Lautprozeß ist im Griechischen und dessen Dialekten (Dorisch!) weitaus häufiger, als dies noch von Hatzidakis und Dieterich angenommen wurde, man vgl. etwa: *Albanon//Ἐλβανον*, *Ἐλλάνιος//Ἐλλήνιος*, *Ἐλλάνικος//Ἐλληνικός* (Pape, Benseler I, 350-2); *Ἄλερα//Ἐλάρα* (342); *Ἄλειος//Ἥλειος* (53); *Ἄλια//Ἥλιαία*; *Ἄλια//Ἥλια* (58); *Ἄλιος//Ἥλιος* (dor.); *Λατώ//Λητώ* (II, 777) usf. Der Wandel */a/* zu */e/* ist freilich auch aus dem Balkanlateinischen (Skok 1915; 1930) und dem Ragusanischen (Schuchardt 1884, 50; Muljačić 1962, 248 ff.) bekannt, ja selbst für die illyrische Phonetik ist er bereits belegt, vgl. *Dalmatia//Delmatia* oder *Slavi/Slevi* (Solta 1980, 151).

Der Wechsel /a/ > /e/ läßt sich allerdings auch im Altrussischen beobachten. Abgesehen von Dubletten wie *Damъjanъ//Demъjanъ* zeigt er sich wiederum namentlich im Gefolge der Liquida /l/. So etwa verdankt das Ethnonym *Volynjane* seinen Namen der Burg *Volynъ* oder auch *Velynъ*; wahrscheinlich identisch mit den *Volynjane* sind die *Velunzani* des Geographus Bavarus (Verf. 1985, 248 ff.). Hierher gehört außerdem aruss. *Solunъ* neben *Selunъ*. Die Lautalternative /o/-/e/ sowohl in *Volynъ//Velynъ* als auch in *Solunъ//Selunъ* geht jedoch auf ursprüngliches /a/ zurück: *Volynъ//Velynъ* < *Valona*; *Solunъ//Selunъ* < *Saloniki* (ebda. 249 f.). Von besonderem Gewicht ist schließlich die russische Dublette *volot//velet* 'Riese': vgl. aruss. *volotъ*, wruss. *vólot*; aruss. *veletъ*, ukr. *vélet*, *véleteń* 'dass.' (Vasmer REW I 180, 222)¹⁰. Nach Vasmer ist das Schwanken zwischen *volot* und *velet* schwierig zu erklären (180), doch nur solange man das Etymon nicht erkannt hat, denn die Lautalternation erklärt sich – auch dies ist eine etymologische Premiere! – aus dem Lateinischen, nämlich aus dem Adjektiv oder Substantiv *altus* 'hoch; erhaben, hehr' bzw. 'Höhe', wozu auch ONn wie *Altomünster* gehören. Die Entwicklung von lat. *altus* zu altruss. *volotъ/veletъ* entspricht haargenau der von gr. ἄλσος zu altruss. *Volosъ//Velesъ*¹¹.

Die Etymologisierung des altrussischen Götternamens *Volos/Veles* aus ἄλσος wird erst durch den semantischen Hintergrund des griechischen Neutrums vollends verständlich. Das etymologisch nicht restlos klare ἄλσος (Frisk I, 79), das vielleicht zur Wurzel *al-* 'wachsen; wachsen machen' gehört (Prellwitz 1905, 28; Walde-Pokorny I, 86 f.; Frisk I, 79; Schwyzer I, 285), bedeutete ursprünglich 'heiliger, einer Gottheit geweihter Hain'. In eben dieser Bedeutung ist es seit Homer anschaulich und für unterschiedliche Gottheiten wie Athene, Apollon, Persephone oder Poseidon überliefert: ἀγλαὸν ἄλσος Ἀθήνης...αἰγείρων Od. 6, 291 f.; ἄφκει γὰρ ἐν ἄλσει δεινρήεντι φοίβου Ἀπόλλωνος 9, 200; ἄλσεια Περσεφονείης, μακραὶ τ' αἰγείροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι 10, 509; ἱερὸν ἄλσος φοίβου Ἀπόλλωνος Hesiod. Scut. 99. Selbst ganze Städte heißen ἄλσεια des von ihnen besonders verehrten Gottes: Ὀρχηστὸν θ' ἱερὸν, Ποσιδήϊον ἀγλαὸν ἄλσος Il., 2, 506; ἄγρος Ἰνάχου κόρης ἄλσος Soph. El. 5; Διὸς πάνδοκον ἄλσος Pind. Olymp. 3, 19 (nach Pape I, 110). Dagegen bezeichnete πόντιον oder ἀλίβρυτον ἄλσος (Aisch. Pers. 111) die heilige, Poseidon geweihte Meeresfläche. Die Bedeutung von ἄλσος als **h e i l i g e r H a i n** ergab sich naturgemäß daraus, daß die Haine bei den Griechen die ältesten Kultplätze und auch die Bäume dieser Haine heilig, das heißt, der jeweiligen Gottheit geweiht waren (Nilsson I, 210). Daß auch die Slaven ihre Dämonenkulte unter freiem Himmel,

auf Lichtungen und unter besonderen Bäumen feierten, wird allgemein angenommen (z.B: Grimal 1977, 125). Die Übernahme des gr. Begriffes ἄλσος für 'heiliger, einem Gott geweihter Hain' ins Slavische oder vielmehr ins Altrussische, wo er einen Bedeutungswandel zu 'Gott, Gottheit' durchlief, kann nun eigentlich nicht mehr überraschen.

Zum Schluß sei noch eine Vermutung gewagt. Einer der im Altertum besonders berühmten heiligen Haine war die Ἴαλις, ein von Altären und Weihgeschenken erfüllter Tempelbezirk, der heilige Hain des Zeus in Olympia (Kl. Pauly IV, 282). Laut Pausanias (5, 10, 1) war Ἴαλις gleichbedeutend mit ἄλσος (Frisk I, 79), welche Übereinstimmung auch für das Elische behauptet wird (Pape, Benseler I, 66)¹². Man hat bei Bauarbeiten zum neuen Museum von Olympia in den Jahren 1959/1960 in der Nähe des Heiligtums von Altis ein Brandgräberfeld entdeckt, das der Ausgräber, N. Yalouris (Arch. Deltion 17, 1961/2, 107), den Slaven zuschrieb. Oberhalb der spätrömischen Schicht kamen nämlich in 15 Gräbern (Popović 1975, 457) mehrere handverfertigte Tonurnen zum Vorschein, die auffallend dem Prager Typus entsprechen (Weithmann 1978, 238). Damit dürfte die slavische Herkunft des Brandgräberfeldes in Olympia außer Frage stehen¹³. Selbst wenn bisher keine slavischen Siedlungen in Olympia nachzuweisen waren, läßt die entdeckte slavische Tonware doch darauf schließen, daß sich Slaven in unmittelbarer Nähe des alten Heiligtums von Altis aufgehalten haben. Sollten sie vielleicht unter ἄλσος ursprünglich überhaupt die Ἴαλις, den Tempelbezirk von Olympia, verstanden haben? Feststeht jedenfalls, daß der Begriff ἄλσος im Laufe der slavischen Wanderung nach Norden von einem heiligen, einem Gott geweihten Hain zum Namen einer altrussischen Gottheit, zu *Volos* oder *Veles* geworden ist.

Anmerkungen

1. Aus drucktechnischen Gründen wird für *Volosъ/Velesъ* künftig auch *Volos/Veles* geschrieben.
2. Kritische Besprechungen früherer Forschungen finden sich bei Schmaus 1953, 241; Vasmer REW I, 179 f., 221; Schütz¹1968, ²1968, 1970; Reiter 1973, 202 f. u.a.
3. An Entlehnungen aus dem mediterranen, griechisch-römischen Kulturbereich denkt auch Dittrich 1961, 504, für den St. Blasius "durch die nördlichen Barbaren als Gott übernommen wurde".

4. Vgl. dagegen Łowmiański 1979, 109 Anm. 233, der anders als Schütz in einer Verbindung mit dem hl. Blasius eher eine Aufwertung der heidnischen Gottheit sieht.
5. Vgl. Verf.: Bojan und Trojan. Einige dunkle Stellen des Igorliedes in neuer Sicht. In: *Die Welt der Slaven* 35, 1990, 162 ff.
6. Schmaus 1953, 242: "Dieses etymologische Spiel wird allmählich zu gewagt, als daß man es leicht entschlossen mitmachen könnte".
7. Ohne dies hier weiter zu verfolgen, sei nur bemerkt, daß Pokorny (1161) den Götternamen *Váruna-* eher zur Wurzel *uerū:* ai. *varūtár* 'Schützer, Schirmer' stellt und älteres lit. *vėlinas* (heute *vėlnias*) 'Teufel', ursprünglich 'Gespenst', mit *uel-* 'reißen, an sich reißen, rauben; reißen=ritzen, verwunden, 'Wunde' verknüpft (1144), während er allein *Veleda* mit *uel-* 'sehen', *u_l-tu-* 'Aussehen' in Verbindung bringt (1136).
8. Vgl. Ivanov, Toporov 1974, 31 ff., wo Volos auch Perun gegenübergestellt wird, während die recht materialaufwendigen Etymologisierungen keine eindeutigen Klärungen erbringen.
9. B. Unbegaun 1948, 407: "On voit que Volos soulève au moins autant de problèmes que Perun, et qui attendent toujours leur solution..."
10. Bemerkenswert ist auch die aruss. Form *vlatz* für *volotz* (Sreznevskij I, 295), die ihre Prothese wohl vor der Metathese erhalten haben dürfte, während /a/ statt /o/ vermutlich dialektaler (Akan'e?) Einfluß ist. - Fraglich ist, ob zu *volot/velet* auch das westslav. Ethnonym der **Veletove* oder skr. *Veleta* (Zetsko) gehören; gewiß verfehlt ist jedenfalls Brückners Verknüpfung von *veletz* mit abulg. *velbjъ* 'groß' (AfslPh 42, 138). - Belege für aruss. *volotz* ansonsten im *Slovar' drevnerusskogo jazyka* (XI-XIV vv). I. Moskva 1988, 470, wo allerdings keine Belege für *veletz* nachgewiesen werden.
11. Ungewiß bleibt, wie weit mit russ. *Veles* der makedonische ON *Veles* (heute *Titov Veles*) verglichen werden kann, da doch hier das russ. *polnoglasie* ausscheidet. Anders liegen hingegen die Dinge vielleicht beim Hydronym *Velesa* (li. Zufluß der *Zapadnaja Dvina*), da hier sowohl an russ. Einfluß als auch an das slav. Gewässer-Suffix *-a* zu denken ist, so daß *Velesa* auf einen 'göttlichen, heiligen Fluß' schließen lassen könnte, was bei der kultischen Verehrung der Slaven für Gewässer gewiß nicht abwegig wäre.
12. Hier sei an die immer noch nicht restlos geklärte Etymologie von urslav. **lěsz* 'Wald' erinnert, das von mehreren Etymologen, namentlich von Pedersen (IF 5, 56) aus griech. *ἄλσος* > urslav. **elsz* erklärt wurde, wogegen sich jedoch Miklosich (EW 167) und Vasmer (REW II, 33) wandten. Im Blick auf die hier dargelegten Zusammenhänge, insbesondere wegen des Lautwechsels /a/ > /e/ aber sollte die Etymologie vielleicht doch noch einmal überprüft werden.

13. Vgl. G. Daux: *Chronique des Fouilles, "Olympia"*. In: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 84, 1960, 720; Hood 1966, 166; G.R. Weinberg-Davidson: *A Wandering Soldier's Grave in Corinth*. In: *Hesperia* 43, 1974, 512 ff.

Literaturverzeichnis

- Brückner, A. 1910: *Etymologische Glossen*. In: *Zeitschrift für vergleichende Sprachwissenschaft* 43, 301 ff.
- Dieterich, K. 1898: *Untersuchungen zur Geschichte der griechischen Sprache von der hellenistischen Zeit bis zum 10. Jahrh. n.Chr.* Leipzig.
- Dittrich, Z.R. 1961: *Zur religiösen Ur- und Frühgeschichte der Slaven*. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. N.F. 9, 481 ff.
- Frisk, H. 1973: *Griechisches etymologisches Wörterbuch. I-III*. Heidelberg ²1973-79.
- Gimbutas, M. 1983: *Die Balten. Geschichte eines Volkes im Ostseeraum*. München.
- Grimal, P. 1977: *Mythen der Völker. III.* (Hsgb.) Frankfurt.
- Hatzidakis, G.N. 1892: *Einleitung in die neugriechische Grammatik*. Leipzig.
- Hood, M.S.F. 1966: *An Aspect of the Slav Invasions of Greece in the Early Byzantine Periode*. In: *Sborník Národního Muzea v Praze. Řada A - Historie*. Svazek XX, číslo 1/2, 165 ff.
- Ivanov V.V., Toporov V.N. 1974: *Issledovanija v oblasti slavjanskich drevnostej. Leksičeskie i frazeologičeskie voprosy rekonstrukcii tekstov*. Moskva.
- Jakobson, R. 1969: *The Slavic God Veles" and His Indo-european Cognates*. In: *Studi linguistici in onorem di Vittore Pisani*. Torino. 579 ff.
- Kl. Pauly. *Lexikon der Antike. I-V*. München 1979.
- Kunstmann, H. 1985: *Die Namen der ostslavischen Derevljane, Poločane und Volynjane*. In: *Die Welt der Slaven* 30, 235 ff.
- Lowmiański, H. 1979: *Religia Słowian i jej upadek*. Warszawa.
- Machek, V. 1947: *Essai comparatif sur la mythologie slave*. In: *Revue des Études slaves* 23, 48 ff.
- Mify I-II: *Mify narodov mira. Ėnciklopedija*. Moskva 1980.
- Muljačić, Ž. 1962: *Dalmatinski elementi u mletački pisanim dubrovačkim dokumentima 14. st.* In: *RAD knjiga* 327, 237 ff.
- Pape, W. 1914: *Griechisch-deutsches Handwörterbuch. I-II*. Braunschweig. ND: Graz 1954.

- Pape, W., Benseler, G. 1911: *Wörterbuch der griechischen Eigennamen. I-II.* Braunschweig. ND: Graz 1959.
- Pokorny, J. 1959: *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. I-II.* Bern, München.
- Popović, V. 1975: *Les Témoins archéologiques des Invasions Avaro-Slaves dans l'Illyricum Byzantin.* In: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome (Antiquité)* 87.1, 445 ff.
- Prellwitz, W. 1905: *Etymologisches Wörterbuch der griechischen Sprache.* Göttingen ²1905.
- Reiter, N. 1973: *Mythologie der alten Slaven.* In: *Wörterbuch der Mythologie.* II. (Hsgb. H.W. Haussig). Stuttgart, 165 ff.
- Rybakov, B.A. 1981: *Jazyčestvo drevnich slavjan.* Moskva.
- Schmaus, A. 1953: *Zur altslavischen Religionsgeschichte.* In: *Saeculum* 4, 206 ff. ND in: A. Schmaus: *Gesammelte slavistische und balkanologische Abhandlungen.* Teil I. Hsgb. P. Rehder. München 1971, 228 ff.
- Schuchardt, H. 1884: *Slawo-deutsches und Slawo-italienisches.* Graz. ND: München 1971, hsgb. v. D. Gerhardt.
- Schütz, J. 1968: *Die slavische Mythologie und die Etymologie.* In: *Mélanges a Boris Unbegaun. L'Annuaire de l'Institut de Philologie et Histoire Orientales et Slaves XVIII,* Bruxelles, 335 ff.
- Schütz, J. ²1968: *"Věščii Bojane, Velesovъ vžnuče."* *Zum Selbstverständnis des Igorlied-Dichters.* In: *Slavistische Studien zum VI. Internat. Slavistenkongreß in Prag 1968.* München, 543 ff.
- Schütz, J. 1970: *Denkform und Sinngehalt ostslavischer Götternamen.* In: *Das heidnische und christliche Slaventum. Acta II Congressus internationalis historiae Slavicae Salisburgo-Ratisbonensis anno 1967 celebrati.* Wiesbaden, 86 ff.
- Schwyzler, P. 1977: *Griechische Grammatik. I. (=Handbuch der Altertumswissenschaft. II. Abtl., 1. Teil, 1. Bd.).* München 1977.
- Skok, P. 1915: *Pojave vulgarno-latinskoga jezika na natpisima rimske provincije Dalmacije.* Zagreb.
- Skok, P. 1930: *Zum Balkanlatein. III.* In: *Zeitschrift für romanische Philologie* 50, 486 ff.
- Slovar' I-II/1,2: *Slovar' knižnikov i knižnosti drevnej Rusi. I = XI-pervaja polovina XIV v. Leningrad 1987. II = Vtoraja polovina XIV-XVI v. Čast' 1: A-K. Leningrad 1988, čast' 2: L-Ja, Leningrad 1989.*
- Solta, G.R. 1980: *Einführung in die Balkanlinguistik mit besonderer Berücksichtigung des Substrats und des Balkanlateinischen.* Darmstadt.

Sreznevskij, I.I. *I-III: Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka*. Sanktpeterburg 1893.

Unbegaun, B.O. 1948: *La religion des anciens Slaves*. In: *Mana*. Introduction a l'histoire des religions. III. Paris, 389 ff.

Vasmer, M. REW: *Russisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg 1950-58.

Walde, A., Pokorny, J. 1930-32: *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*. I-III.

Weithmann, M.W. 1978: *Die slavische Bevölkerung auf der griechischen Halbinsel. Ein Beitrag zur historischen Ethnographie Südosteuropas*. München.

DIE ERSTE UND ZWEITE WIEDERGEURT DER WEISSRUSSISCHEN SPRACHE UND KULTUR

Weißrussisch, Russisch und Polnisch in Weißrußland unter dem Aspekt der Sprachpolitik und Sprachsoziologie

In der Slavistik wird der Begriff "Wiedergeburt" gewöhnlich für die Bezeichnung der kulturellen und sprachlichen Erneuerungsbewegung verschiedener slavischer Völker im 19. Jh. und anfangs des 20. Jhs. verwendet, die zur kulturellen Emanzipation dieser Nationen sowie zur Ausbildung ihrer modernen Schriftsprachen führte. Während bei den meisten anderen slavischen Völkern das Programm der nationalen Wiedergeburt konsequent durchgeführt wurde, kam es bei den Weißrussen (und in mancher Hinsicht auch bei den Ukrainern) aus politischen Gründen zur Unterbrechung dieser Reformbewegung in der Zwischenkriegszeit und deren erneuter Fortsetzung in der Gegenwart. Auf diese Weise können wir von zwei Phasen der kulturellen Erneuerung oder der Ersten und Zweiten Wiedergeburt Weißrußlands sprechen.

1. Erste Wiedergeburt der weißrussischen Sprache und Kultur vom Beginn des 19. Jhs. bis zum Ende der zwanziger Jahre des 20. Jhs.

1.1 Erste Wiedergeburtbewegung im Zarenreich

Die neue weißruss. Schriftsprache ist relativ jung, weil ihre Geschichte kaum zwei Jahrhunderte zählt, und ist typologisch zu den Sprachen der "neuen" Völker Europas zu rechnen, die im letzten Jahrhundert aus dem nationalen Schlaf geweckt wurden.

Die Erweckung des weißruss. nationalen Gedankens in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. ging von einer Reihe weißruss. Gelehrter aus, die sich damals für die Geschichte, Sprache, Folklore und Ethnographie Weißrußlands zu interessieren begannen. In erster Linie sind hier der Lexikograph, Folklorist und Ethnograph I.I. Nasovič, Autor des *Slovar' bělorusskago narěčija* (Wörterbuch des weißruss. Dialekts), St. Petersburg 1870, der Ethnograph P.V. Šejn, Herausgeber der *Belaruskija narodnyja pesni* (Weißruss. Volkslieder), 1874, der

Ethnograph und Volkskundler M.Ja. Nikifaroŭski, der Historiker, Archäograph und Landeskundler A.P. Sapunou, der Literarhistoriker und Historiker U.K. Stukalič, der Historiker, Ethnograph und Folklorist M.V. Doŭnar-Zapol'ski sowie vor allem der bedeutende Slavist (Weißrussist und Russist), Paläograph und Ethnograph Ja.F. Karski, Begründer der weißruss. Philologie und Autor grundlegender Arbeiten zur Dialektologie und Geschichte der weißruss. Sprache, u.a. des Handbuchs *Belorusy (Die Weißrussen)*, T. I-III, Warschau-Wilna-Moskau-Petrograd 1903-22, sowie zur Geschichte der weißruss. Literatur, zu nennen (Engelhardt 1943, S. 86).

Nach vereinzelt romantischen Anfängen in der ersten Hälfte des 19. Jhs. entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. auch eine weißruss. Nationalliteratur. Diese neue Literatur knüpfte nicht an die Tradition des alten weißruss. Schrifttums an, wie es vom 14. bis 17. Jh. im Großfürstentum Litauen gepflegt worden war, sondern basierte auf der weißruss. Volkssprache. In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. traten V. Dunin-Marcinkevič mit Verserzählungen und Komödien und vor allem F.K. Bahušėvič mit realistischen Versdichtungen und der Volksliedersammlung *Dudka belaruskaja (Weißrussische Flöte)* hervor. Im Vorwort dieser Liedersammlung, die 1891 in Krakau erschien, rief Bahušėvič die Weißrussen bereits zu Nationalbewußtsein und Achtung vor ihrer Muttersprache auf (McMillin 1980, S. 112).

Diese kulturellen Leistungen der Weißrussen wurden erzielt, obwohl die russ. zaristische Regierung das ganze vorige Jahrhundert hindurch eine brutale Russifizierungspolitik gegenüber den Weißrussen verfolgte, welche die Assimilation dieser Nationalität zum Ziel hatte. Das Russische war im ganzen Zarenreich offizielle Staatssprache und Schulsprache. Das Weißrussische wurde dagegen nicht als eigenständige Sprache, sondern als Dialekt des Russischen angesehen. Drucke in weißruss. Sprache sowie die Verwendung der lateinischen Graphik für die Schreibung des Weißrussischen waren von 1867 bis zur Revolution von 1905 verboten. Verschiedene repressive Maßnahmen verboten jegliche öffentliche Verwendung des Weißrussischen, was u.a. auch Theateraufführungen betraf. Die offizielle zaristische Politik vermied es, den Begriff "Weißrußland" überhaupt zu verwenden und umschrieb ihn als "nordwestliches Gebiet des Russischen Reichs". Gegen die soziale Not der weißruss. bäuerlichen Bevölkerung wurde in zahlreichen revolutionären Schriften und anonymen Gedichten Anklage erhoben.

Angeregt durch die historischen, philologischen und ethnographischen Veröffentlichungen der erwähnten Wissenschaftler, begannen sich an den russ.

Universitäten weißruss. studentische Landsmannschaften zu bilden, die sich zunächst für Probleme ihrer nationalen Kultur interessierten und sich schließlich auch für die Lösung ihrer nationalen Frage einsetzten. Die weißruss. Nationalbewegung, die am Ende des 19. Jhs. an Bedeutung gewann, fand ihren konsequentesten Ausdruck in der 1903 gegründeten *Belaruskaja sacyjalistyčnaja hramada* (Weißruss. Sozialistische Vereinigung), die eine Föderalisierung des Russ. Reiches, politische Autonomie Weißrußlands und radikale Agrarreform anstrebte (Engelhardt 1943, S. 88-89).

Die Februarrevolution von 1905 hatte verschiedene Gesetze zur Folge, welche zwar die Gleichheit aller Nationen und Sprachen in politischer und rechtlicher Hinsicht verkündeten, aber das Russische als Staatssprache nicht abschafften. Nach 1905 wurde die Unterdrückungspolitik etwas gelockert, so daß die von einer dünnen bürgerlichen Intelligenzschicht getragene weißruss. Nationalbewegung darangehen konnte, ihre nationale Schriftsprache zu entwickeln und zu verbreiten. 1906 konnte die erste weißruss. Zeitschrift *Naša dolja* (*Unser Los*) erscheinen und von 1906 bis 1915 kam in Wilna die u.a. von dem bedeutenden Dichter J. Kupala redigierte Zeitschrift *Naša niva* (*Unsere Flur*) heraus, die zeitweise in zwei graphischen Versionen gedruckt wurde (in einer kyrillischen für die orthodoxen Weißrussen und einer lateinschriftlichen für die katholischen Weißrussen) und die für die weißruss. Sprach- und Kulturbewegung große Bedeutung erlangte. Zwischen 1905 und 1914, als führende weißruss. Schriftsteller und Dichter (u.a. der Dichter F.K. Bahušėvič, der Lyriker J. Kupala, der Dichter und Übersetzer M.A. Bahdanovič, der Dichter J. Lučyna, der Prosaautor und Dichter Z. Bjadulja, die Dichterin A.S. Cėtka, der Lyriker und Prosaautor J. Kolas) ihre ersten gedruckten Bände herausbrachten, wurden diese von der regierungsnahen russ. Presse Weißrußlands immer noch heftig angefeindet und als unnötige, klägliche Literaturparodie dargestellt. Die weißruss. Sprache wurde in dieser Presse verächtlich als widerlicher, derber Dorfdialekt charakterisiert, der nur die Volksbildung behindere, und als politische Erfindung polnischer Revolutionäre hingestellt (Bembel' 1985, S. 54-56).

1.2 Fortsetzung der Ersten Wiedergeburt im Sowjetstaat von 1917-1929

Die gesellschaftspolitische Umwälzung durch die Oktoberrevolution (1917) änderte die kultur- und sprachenpolitische Situation für alle Nationalitäten des bisherigen Zarenreichs grundlegend. Die bolschewistische Partei war zwar nicht die einzige, welche die nationale Befreiung der unterdrückten Völker des

Zarenreichs in ihrem Programm hatte, doch führte sie nach dem von ihr propagierten Territorialitätsprinzip eine konsequente administrative Neugliederung nach ethnischen und sprachlichen Gesichtspunkten durch. Die Verwirklichung des Territorialprinzips führte (nach einem kurzen Zwischenspiel der Weißruss. Nationalen Republik vom März bis Dez. 1918) auf der von der Sowjetmacht kontrollierten östlichen Hälfte des weißruss. Sprachgebiets 1919 zum Aufbau der Weißruss. Sozialist. Sowjetrepublik (WSSR). Die westlichen weißruss. Gebiete waren nach dem polnisch-sowjetischen Krieg (1920) durch den Frieden von Riga 1921 an das neuerstandene Polen angeschlossen worden.

Die Oktoberrevolution brachte die Abschaffung der nationalen und sprachlichen Sonderrechte der russ. Nationalität und deren rechtliche Gleichstellung mit den übrigen Nationalitäten. Dies bedeutete rechtlich die Abschaffung des Russischen als Staatssprache und die Anerkennung gleichberechtigter Nationalsprachen in den verschiedenen hierarchisch aufgebauten Verwaltungseinheiten (Unionsrepubliken, Autonomen Republiken, Verwaltungsgebieten und Bezirken).

Die Regierung Sowjetweißrußlands war in den 20-er Jahren bemüht, die sprachen-, bildungs- und kulturpolitische Lage rasch zu verbessern und erzielte tatsächlich beachtliche Erfolge im Aufbau der nationalsprachlichen Verwaltung und Rechtssprechung, des muttersprachlichen Schul- und Bildungswesens, des eigenständigen weißruss. Presse- und Verlagswesens. Zu den bedeutendsten kulturellen Leistungen der damaligen Zeit zählt die Gründung der Weißruss. Staatsuniversität in Minsk (1921), des Instituts für weißruss. Kultur (1922), des Vorläufers der 1929 gegründeten Weißruss. Akademie der Wissenschaften, die Neuschaffung zahlreicher weißruss. mittlerer Lehranstalten und Volksschulen sowie der Aufbau von staatlichen Theatern.

1918-1922 lief in Sowjetweißrußland eine Kampagne gegen das Analphabetentum, doch erst 1930 wurde die allgemeine Schulpflicht eingeführt und im Laufe der 30-er Jahre allmählich realisiert. Die Analphabetenquote, die 1897 in den weißruss. Gebieten des Zarenreichs noch überdurchschnittlich hoch gewesen war, nämlich 68% betragen hatte, fiel durch diese Kampagne immerhin auf 40,3%, wurde bis 1939 durch die allgemeine Schulpflicht auf 19,2% gedrückt und erst 1959 völlig beseitigt (Glück 1984, S. 545).

Die Einführung der weißruss. Amts-, Unterrichts- und Bildungssprache war durch die Heranziehung von weißruss. Kräften in den öffentlichen Bereichen und die Ersetzung der russ. Fachkräfte möglich geworden (Prozeß der sogen. *Karanizacyja*, wörtlich "Verwurzelung", der bis Anfang der 30-er Jahre dau-

erte). Die Weißrussifizierung des Verwaltungsapparats sowie des öffentlich-politischen und kulturellen Lebens fand damals sogar die Unterstützung der Moskauer Zentralbehörden des Sowjetstaats und seiner kulturellen Einrichtungen (Bembel' 1985, S. 202; Vacar 1956, S. 139-140).

Die geplante Verwendung der weißruss. Schriftsprache in allen öffentlichen Bereichen setzte Spracherneuerung sowie Sprachnormierung und Sprachkodifizierung voraus. Die Entwicklung der weißruss. Volkssprache über eine synthetische Mischung zentralweißrussischer Dialekte, wie sie vor dem Ersten Weltkrieg in Literatur und Publizistik verwendet worden war, zu einer modernen Standardsprache bedurfte in den 20-er Jahren intensiver Sprachplanung in den Bereichen Graphik, Orthographie, Lexik und Wortbildung sowie Morphologie und Syntax. Die Sprachplaner versuchten aus dem weißruss. überfremdeten Wortschatz Russismen und Polonismen zu entfernen und diese durch Ausdrücke aus dem alten weißruss. schriftsprachlichen Erbe, durch weißruss. Dialektwörter oder Neologismen zu ersetzen (McMillin 1980, S. 115; Wexler 1986, S. 139-140). Die planmäßige Reduktion fremdsprachlicher Elemente betraf auch lateinisch-griechische Internationalismen, die dem Weißrussischen durch das Russische und Polnische vermittelt worden waren. Wortbildungsneologismen auf der Basis von weißruss. Sprachmaterial wurden vor allem für wissenschaftlich-technische, sozialpolitische und wirtschaftliche Funktionsbereiche kreiert und propagiert. Entlehnungen wurden nur dann zugelassen, wenn es keinen anderen Ausweg gab. Der Historiker, Philologe, Publizist und Schriftsteller V.Ju. Lastoŭski (Pseud. Vlast) veröffentlichte 1924 in Kaunas in seinem *Padručny rasijska-kryŭski (belaruski) sloŭnik (Russisch-weißrussischen Handwörterbuch)* ein Manifest, in dem er die Reinheit und Eigenständigkeit der weißruss. Sprache forderte. Im puristischen Geist Lastoŭskis arbeitete später auch der originelle Spracherneuerer und -schöpfer J. Stankevič, der sich durch ein umfangreiches *Belaruska-rasijski sloŭnik (Weißrussisch-russisches Wörterbuch)*, 1990 posthum erschienen, und die bis jetzt einzige vollständige weißruss. Bibelübersetzung (1973) hervortat (Šupa 1990, S. 8). Angesichts der drohenden russ. oder poln. Sprachassimilation, der Gefahr des Verlusts der speziellen Sprachmerkmale des Weißrussischen ist dieser ausgeprägte Purismus der damaligen weißruss. Sprachpolitik verständlich. Sprachpurismus wurde übrigens in allen kleineren, erneuerten slavischen Schriftsprachen ständig praktiziert und als notwendiges Mittel gegen die Assimilation angesehen.

Nach diesen Versuchen der sprachlichen Normierung erschienen auch die ersten Handbücher, Grammatiken und Wörterbücher der neuen weißruss.

Schriftsprache. In Sowjetweißrußland wurde für den Schulunterricht das Handbuch *Belaruskaja mova (Weißrussische Sprache)*, Minsk 1924, des Sprachwissenschaftlers und Schriftstellers Ja. Lësik verwendet, im poln. Westweißrußland wurde als Sprachnorm die *Belaruskaja hramatyka dlja škol (Weißrussische Schulgrammatik)*, Wilna 1918, des Sprachwissenschaftlers B.A. Taraškevič angesehen. Das *Rasijska-belaruski sloūnik (Russisch-weißrussische Wörterbuch)* der Lexikographen S.M. Nekrašëvič und M.Ja. Bajkoū (Minsk 1928) faßte die Spracherneuerungsideen der 20-er Jahre zusammen. Die im Rahmen des Instituts für weißruss. Kultur (*Instytut belaruskaj kul'tury*, abgekürzt *Inbelkul't*) tätige wissenschaftlich-terminologische Kommission war um die Entwicklung der weißruss. Fachsprachen bemüht und gab ihre Ergebnisse in den Sammelbänden *Belaruskaja navukovaja tэрminalohija (Weißruss. wissenschaftliche Terminologie)* heraus.

Die 20-er Jahre sind auch durch eine Blüte der weißruss. Literatur und des weißruss. Geisteslebens gekennzeichnet. Eine Plejade von neuen Autoren trat in dieser Periode auf, u.a. der Prosaautor, Dramatiker und Publizist K. Čorny, die Schriftsteller C. Hartny und M. Čarot, der Dichter, Prosaautor und Übersetzer U.M. Duboūka und der Lyriker Ja. Pušča. Diese Autoren publizierten in einer Reihe von literarischen Zeitschriften, u.a. in der seit 1922 erscheinenden *Polymja (Flamme)*, im *Maladnjak (Jugend, 1923-32)* und *Uzvyšša (Anhöhe, 1927-31)*, die verschiedene literarische Strömungen und Schriftstellervereinigungen repräsentierten.

2. Niedergang der weißrussischen Sprache und Kultur von den 30-er bis zu den 80-er Jahren unseres Jahrhunderts

2.1 Weißrussische Sprache und Kultur unter dem Stalinismus

Die positive Sprach- und Kulturentwicklung Sowjetweißrußlands kam Ende der 20-er Jahre zum Stillstand, weil sich die allgemeine Verschlechterung der innenpolitischen Lage der Sowjetunion auch in der Sprachen- und Nationalitätenpolitik auswirkte. 1929-30 setzte eine Welle von Repressionen gegen die Kräfte der weißruss. Nationalkultur ein.

Im Verlauf des Kampfes gegen die weißruss. Nationalbewegung, die sogen. Nationaldemokratie, kam es zur weitgehenden Vernichtung der sprach- und nationalbewußten Intelligenz - eine nationale und kulturelle Katastrophe für Weißrußland, deren schwere Folgen bis heute spürbar sind.¹ Insbesondere

nach dem XVII. Parteitag der KPdSU (1934) wurde der sogenannte "weißrussische/kleinbürgerliche Nationalismus" als schwere politische Verfehlung eingestuft und seine Vertreter im Schul- und Bildungswesen, in der Wissenschaft, aber auch in der Verwaltung, Wirtschaft und Armee bei den großen Säuberungen von 1937–38 verhaftet, deportiert oder ermordet. Zahlreiche Mitarbeiter der Staatsuniversität, der Akademie der Wissenschaften², der wissenschaftlichen³ und kulturellen Gesellschaften, der literarischen⁴ und künstlerischen Vereinigungen sind damals zugrunde gegangen.

In der Sprachwissenschaft setzte sich die pseudowissenschaftliche "Neue Lehre" N.Ja. Marrs gegenüber der "bourgeoisen" historisch-vergleichenden Sprachwissenschaft und anderen sprachwissenschaftliche Richtungen durch. Im Verlauf der Repressionen kamen fast alle weißruss. Sprachwissenschaftler und Weißrussischlehrer hinter Gitter oder mußten Weißrußland verlassen. Es wurden alle sprachwissenschaftlichen Untersuchungen, darunter auch die lexikographischen Arbeiten eingestellt. Die natürliche Entwicklung der weißruss. Sprache war über Jahrzehnte (von 1933 bis Mitte der 50-er Jahre) gewaltsam unterbrochen und die Sprachplanung in Richtung Russifizierung der weißruss. Schriftsprache ausgerichtet. Die Spracherneuerung und -normierung dieser Zeit lief auf die Verdrängung der spezifischen Merkmale der weißruss. Sprache aus der Grammatik, Lexik, Orthographie und sogar Phonetik und auf den Ersatz durch russ. Entsprechungen hinaus. Das Russische wurde die primäre Quelle für die Bereicherung und das Modell für die Auswahl der standard-sprachlichen Variante des Weißrussischen. Alternative Kasusendungen, die bis dahin toleriert wurden, wurden aufgegeben, wenn sie nicht mit den äquivalenten russ. Flexionsendungen übereinstimmten (McMillin 1980, S. 116; Wexler 1986, S. 140). Das von A.I. Aleksandrovič 1937 herausgegebene *Ruska-belaruski sloūnik (Russisch-weißrussische Wörterbuch)* enthält weißruss. Wörter, die nur eine Transkription der entsprechenden russ. lexikalischen Einheiten sind. Das Programm der *Karanizacyja* wurde in dieser Zeit des Personenkults als rechtsopportunistisch verdammt und durch die bis heute verfolgte Linie der Durchsetzung des Russischen als allgemeiner Zweitsprache ersetzt. Dem "weißruss. Nationalismus" wurde der "Sowjetpatriotismus" entgegengesetzt, dem kulturellen und sprachlichen "Isolationismus" der sowjetische "Internationalismus".

1934 wurde das Russische als unionsweite interethnische Koiné und zwischenstaatliches Kommunikationsmittel eingeführt. Die Sprachen der Nationalitäten der Unionsrepubliken sollten nur als intraethnische Kommunikationsmittel

Geltung haben, nicht aber als interethnische oder gar zwischenstaatliche Kommunikationsmittel Verwendung finden. In dieser Phase werden auch die bis jetzt nicht widerrufenen Konzepte der "gegenseitigen Bereicherung" und "Verschmelzung" der sowjetischen Kulturen und Sprachen, die schließlich zu einer weitreichenden kulturellen Russifizierung der nichtrussischen Nationalitäten geführt haben, entwickelt. 1938 wurde der obligatorische Russischunterricht in den Schulen aller nationalen Republiken und Gebiete eingeführt. Durch diese sprachpolitischen Maßnahmen, welche die Sicherstellung der internationalen Kommunikation in der Sowjetunion und die gleichzeitige Zurückdrängung der Nationalsprachen zum Ziel hatten, wurde das Russische allen anderen Sprachen übergeordnet. Der politische Status einer Sprache wurde an den administrativen Status des Territoriums der betreffenden Sprachgemeinschaft geknüpft.

In Sowjetweißrußland ergaben sich einschneidende Veränderungen zu Lasten der weißruss. Sprache, deren Funktionen in der Verwaltung, in den Medien, im Schul- und Bildungswesen zugunsten des Russischen eingeengt wurden. Im Schulwesen stellten sich allmählich Verschiebungen zugunsten des Russischunterrichts, bzw. des Unterrichts in russ. Sprache ein. Als obligatorische Unterrichtssprachen (nicht bloß als Unterrichtsfächer) konkurrierten nunmehr die unionsweite russ. Internationalitätensprache und die weißruss. Nationalsprache.

Während des Zweiten Weltkriegs kam es in Weißrußland zu keinen bedeutenden Veränderungen des sowjetischen sprachpolitischen Programms der Vorkriegszeit. Das poln. Westweißrußland wurde nach dem deutschen Angriff auf Polen 1939 von der Sowjetunion besetzt und mit Sowjetweißrußland vereinigt.

Im poln. verwalteten Westweißrußland der Zwischenkriegszeit war die weißruss. politische Bewegung *Belaruskaja sjaljanska-rabotnickaja hramada* (Weißruss. Bauern- und Arbeitervereinigung) unter der Leitung des Sejm-Abgeordneten und Sprachwissenschaftlers B.A. Taraškevič tätig gewesen. Diese weißruss. nationale und sozialrevolutionäre Bewegung hatte das Selbstbestimmungsrecht für die Weißrussen, die Vereinigung der weißruss. Gebiete, die Schaffung einer unabhängigen Weißruss. Republik, die Bildung einer Bauern/Arbeiter-Regierung und die Durchführung einer Agrarreform angestrebt. Die gesamte politische Führung der *Hramada* wurde 1927 von den poln. Behörden verhaftet und 1928 in Wilna zu langjährigen Gefängnisstrafen verurteilt.⁵ Diesem politischen Prozeß folgte das Verbot der *Hramada*.

In Westweißrußland hatte sich auch die weißruss. Sprache, Literatur und Kultur nicht frei und ungehindert entfalten können. Die poln. Verwaltung schloß in Westweißrußland die weißruss. Schulen und ließ den Gebrauch der weißruss. Sprache in den regionalen Behörden und Gerichten sowie im kirchlichen Bereich nicht zu (Engelhardt 1943, S. 153). Die Polen waren bemüht, alle sprachlichen, literarischen und kulturellen Aktivitäten der Weißrussen zu unterdrücken, indem sie z.B. die weißruss. Zeitschriften bald nach deren Erscheinungsbeginn einstellten und viele weißruss. Schriftsteller und andere Intellektuelle ins Gefängnis brachten (McMillin 1980, S. 114; Bembel' 1985, S. 62, 202; Engelhardt 1943, S. 195).

Während der deutschen Besetzung Weißrußlands hatten Germanisierungsversuche keine dauernden Folgen. Die Kriegsauswirkungen verursachten in Weißrußland große Bevölkerungsverluste (1,376 Mill. Tote; Mel'nikova 1985, S. 13) und riesige Schäden im Kultur-, Bildungs- und Publikationswesen.

Nach Kriegsende wurden in einer Atmosphäre der Denunziation und Bürokratie (Ždanovščina) wieder verstärkt Debatten über das Russische als "Welt-sprache des Sozialismus" geführt. Die Verherrlichung der "großen russ. Sprache" und der "führenden Rolle des russ. Brudervolkes" waren und blieben bis in die allerletzte Zeit Kernpunkt der politischen Programmatik in der sowjetischen Sprachen- und Nationalitätenpolitik.

2.2 Weißrussische Sprache und Kultur von 1953 bis in die 80-er Jahre

In der Periode des Tauwetters, vor allem nach dem XX. Parteitag 1956, auf dem Chruščëv die "Rückkehr zu den Leninschen Normen und zur sozialistischen Gesetzlichkeit" propagierte und die "Auswüchse des Personenkults" bekämpfte, trat für kurze Zeit eine gewisse Liberalisierung der Sprachen- und Nationalitätenpolitik ein. Seither wurden verschiedene unionsweite Tagungen über Fragen der Nationalitäten- und Sprachenpolitik abgehalten.

Für die Sprachwissenschaft ergaben sich neue Diskussions- und Forschungsmöglichkeiten, die zum raschen Anschluß ans internationale Niveau und zur Produktion zahlreicher wissenschaftlicher Grammatiken und Wörterbücher führten.

Im *Ruska-belaruski sloŭnik (Russisch-weißrussischen Wörterbuch)* des Jahres 1953, das unter der Redaktion der Schriftsteller J. Kolas und K. Krapiva sowie des Dichters P. Hlebka erschien, hatte sich bereits eine erneute Hinwendung zur weißruss. volkssprachlichen Lexik abgezeichnet.

Von großer sprachpolitischer Bedeutung war die unionsweite Schulreform von 1958–59, welche die freie Wahl der Unterrichtssprache durch die Eltern durchsetzte, was die Position des Russischen stärkte und die Stellung der jeweiligen nationalen Schulsprache schwächte. Die neue Schulreform, welche die Überbelastung der Schüler nichtrussischer Muttersprache durch den zweisprachigen Unterricht beseitigen sollte, leitete eine Tendenz ein, die nichtrussischen Kinder in Schulen mit russ. Unterrichtssprache zu schicken. Eltern, die sich für die nationale Schulsprache entschieden, mußten für ihre Kinder schlechtere Ausbildungs- und Berufsaussichten in Kauf nehmen.

Der nach Chruščëvs Sturz (1964) wiedererstarkende Zentralismus setzte die Einrichtung eines Unionsministeriums für das Bildungswesen (1966) durch; bis dahin waren für Schul- und Schulsprachenfragen die Unterrichtsministerien der einzelnen Republiken zuständig gewesen (Glück 1984, S. 552).

Seit den 50-er Jahren, in der eine erneute Belebung der schönen Literatur einsetzte, wuchs die Rolle der Literatur für die Entwicklung und Erhaltung der weißruss. Sprache stark an, weil die Belletristik bis in die Gegenwart fast der einzige Lebensbereich war, wo sich das Weißrussische mehr oder minder ungezwungen entfalten konnte.

In den 60-er bis 80-er Jahren kam es u.a. zu sprachpolitischen Polemiken zwischen Vertretern der akademischen Sprachwissenschaft, die faktisch den von der sowjetischen Sprachplanung vorgesehenen Prozeß des friedlichen Aufgehens der weißruss. Sprache im Russischen realisierte und analysierte, und den Vertretern der Literatur und anderer Kulturbereiche, die den Kampf gegen die Verdrängung der weißruss. Sprache aufnahmen und sich dem Hineinwachsen des Weißrussischen ins Russische widersetzen. Sprachwissenschaftler warfen Schriftstellern, u.a. dem bedeutenden Autor U.A. Karatkevič, die Verunreinigung der weißruss. Schriftsprache mit Archaismen und Dialektismen vor und umgekehrt kritisierten Schriftsteller und Dichter die Wörterbücher der Sprachwissenschaftler, weil diese für die Lektüre der gegenwärtigen Literatur ungeeignet schienen (Šupa 1990, S. 9). Die Leistungen der neueren weißruss. Sprachwissenschaft liegen aber wohl weniger in der Spracherneuerung, welche die offizielle Sprachpolitik nicht zuließ, sondern mehr in der Herausgabe normativ-deskriptiver Grammatiken und Lehrbücher der gegenwärtigen weißruss. Schriftsprache, der Veröffentlichung historischer Darstellungen der Sprachentwicklung, der Publikation von dialektologischen Forschungen und der Herausgabe von erklärenden, zweisprachigen, historischen, etymologischen und dialektologischen Wörterbüchern.

In den 70-er Jahren und bis zur Mitte der 80-er Jahre war die Lage der weißruss. Sprache, Literatur und Kultur sowie der ganzen Nation überaus triste. Die weißruss. Sprache war fast schon aus allen öffentlichen Funktionsbereichen verdrängt, die weißruss. Literatur lief Gefahr, den Kontakt zu ihrer Leserschicht zu verlieren, die weißruss. Kultur insgesamt ließ ausgeprägte Existenzformen vermissen, das Nationalbewußtsein der Weißrussen war schwer verletzt und deformiert.

Jeder Versuch, an der eigenen Sprache und Kultur festzuhalten und sie zu verteidigen, wurde in der Brežnev-Ära als Versuch zur Wiedererweckung der nationaldemokratischen Bewegung der 20-er Jahre gewertet, mit reaktionären Ansichten gleichgesetzt und führte zur grundlosen Beschuldigung, den Nationalismus zu propagieren (Bembel' 1985, S. 203; Baradulin 1990, S. 15). Von Seiten der offiziellen Sprachpolitik sah man andererseits die sprachliche und nationale Existenz Weißrußlands gewährleistet, pflegte man auf die Gleichberechtigung des Weißrussischen und Russischen, ihre gegenseitige Bereicherung sowie auf die angeblich absolut freiwillige Abgrenzung ihrer öffentlichen Funktion hinzuweisen, fuhr man fort, zwei Muttersprachen zu propagieren und das eigentliche Sprachenproblem zu ignorieren. In öffentlichen (schriftlichen und mündlichen) Stellungnahmen durfte nicht auf den sprachlichen und kulturellen Verfall eingegangen werden. Das Erscheinen von Publikationen⁶, welche die Sprachenfrage aufgreifen wollten, wurde von der Zensur und Geheimpolizei verhindert⁷.

In den 70-er Jahren war der vom politischen Terror und Zweiten Weltkrieg sowie von Wirtschaftsproblemen geplagten weißruss. Bevölkerung im allgemeinen das Problem der Sicherung der materiellen Existenz, der Schaffung besserer Bedingungen für die Kinder sowie die Vermeidung des politischen Schicksals der Zwischenkriegsgeneration wichtiger geworden als die Frage der weißruss. Nationalkultur und -sprache. Insbesondere die breite Masse der Intelligenz war gegenüber dem Verlust der nationalen Traditionen gleichgültig geworden. Sie sah die Verständlichkeit, Verwendbarkeit und Notwendigkeit ihrer Muttersprache nicht mehr gegeben und rechnete bereits mit deren Verschwinden und Untergang. Den Verlust ihrer Sprache hielt sie für unvermeidlich und deren Wiederbelebung für ausgeschlossen⁸.

3. Zweisprachigkeit. Nationalitätenstatistik

3.1 Weißrussisch-russische Zweisprachigkeit in Weißrußland und in der Sowjetunion

In der Sowjetunion ist zwar eine Vielfalt von Sprachen und Völkern gegeben und trotzdem ist in diesem Vielvölkerstaat der Monolinguisismus, die Kenntnis und Verwendung eines einzigen Kommunikationsmittels, vorherrschend. Die Angehörigen der russ. Sprachgemeinschaft sind nämlich fast durchwegs einsprachig. Von den 137,2 Mill. Russen (1979) haben nur ca. 0,2 Mill. Zweitsprachenkenntnisse erworben. Die interregionale Geltung des Russ. als Verkehrssprache macht es nicht nötig, daß sich Russen Kenntnisse anderer Sprachen aneignen. Zur Masse der Einsprachler (= russ. Primärsprachler) gehören auch 16,3 Mill. Assimilanten (1979), vor allem assimilierte Ukrainer, Weißrussen und Usbeken (1970 waren es erst 13 Mill. gewesen). Demnach sind über 153 Mill. Sowjetbürger einsprachig (58,5% der Gesamtbevölkerung; Haarmann 1984b, S. 565; Haarmann 1984a, S. 510).

In den 60-er Jahren begann die sowjetische Sprachpolitik mit der systematischen Förderung und Verbreitung russ. Zweitsprachenkenntnisse bei allen nichtrussischen Nationalitäten, also auch bei den Weißrussen. Die offiziellen Sprachplaner propagieren seither den Typ der nationalsprachlich-russischen Zweisprachigkeit (mit dem nationalen Kommunikationsmedium im Primärsprachenstatus und dem Russischen im Zweitsprachenstatus) als ideale Variante der Gruppenzweisprachigkeit in der Sowjetgesellschaft (Haarmann 1984b, 566).

Für die Sprachpolitik ist natürlich nicht die individuelle Zweisprachigkeit, sondern der gesellschaftliche Bilinguismus im Rahmen von Kleingruppen (Familie, Arbeitsgruppe) oder Großgruppen (Sprachgemeinschaft, Nationalität) von Bedeutung. Die Daten der Volkszählungen differenzieren leider nicht zwischen passiver Kenntnis (Verstehen, Lesen) und aktiver Verwendung (Sprechen, Schreiben) zweier Sprachen, so daß die wichtige Unterscheidung von potentieller und realer Zweisprachigkeit nicht getroffen werden kann. Reale Zweisprachigkeit kann den Charakter einer kompensatorischen Zweisprachigkeit annehmen, wenn die bisherige funktional begrenzte Zweitsprache zur dominierenden Erstsprache und die frühere Erstsprache in die Rolle einer gelegentlich verwendeten Zweitsprache abgedrängt bzw. überhaupt ersetzt wird. Verwirrend ist in den Volkszählungsmaterialien auch die häufige Vermengung von Muttersprache und Zweitsprache. Sprachassimilation und Sprachwechsel

werden von der sowjetischen Sprachpolitik ideologisch maskiert als Übergang zur zweiten Muttersprache gedeutet.

1970 gaben in der ganzen Sowjetunion insgesamt 41,9 Mill. Angehörige der verschiedensten ethnischen Gruppen russ. Zweitsprachenkenntnisse an. Bis 1979 war die Zahl der russ. Zweitsprachler auf 61,3 Mill. angewachsen (bei einer Gesamtbevölkerung von 262,4 Mill.).

Die Ausbreitung und Auswirkungen der weißruss.-russ. Zweisprachigkeit unter den Angehörigen der beiden Sprachgemeinschaften in der Sowjetunion und in Weißrußland mögen die folgenden statistischen Angaben verdeutlichen:

Nach der letzten sowjetischen Volkszählung von 1979 lebten in der gesamten UdSSR 9,462 Mill. Weißrussen, wovon allerdings nur 7,017 Mill. Personen das Weißrussische als ihre Muttersprache angaben, d.h. 2,445 Mill. Weißrussen waren bereits an andere Ethnien (= 25,84 % Assimilationsquote), vor allem ans Russentum (2,4 Mill.) assimiliert⁹. Außerdem gaben 1,003 Mill. Personen das Weißrussische als Zweitsprache an.

Von den 9,462 Mill. in der Sowjetunion lebenden Weißrussen beherrschten 1979 7,796 Mill. Personen (82,39 %) das Russische als Muttersprache oder Zweitsprache.

Die überwiegende Mehrheit der Weißrussen lebte 1979 in der Weißruss. Republik (7,568 Mill. = 79,98%). 1,895 Mill. Weißrussen lebten in anderen Unionsrepubliken, vor allem in der Russ. Föderativen Republik im Gebiet von Brjansk und Smolensk (1,052 Mill. = 11,1%) und in der Ukraine (0,406 Mill. = 4,3%). Die 1,895 Mill. außerhalb Weißrußlands lebenden Weißrussen konnten 1979 zu 94,4% Russisch (= 1,789 Mill.). Von den in der Russ. Republik lebenden Weißrussen gaben nur 0,528 Mill. das Weißrussische als Muttersprache oder Zweitsprache an, zum Russischen als Mutter- oder Zweitsprache bekannten sich dort dagegen 1,025 Mill. (Mel'nikova 1985, S. 13-14). Von den in der Ukraine ansässigen Weißrussen betrachteten nur 0,198 Mill. das Weißrussische als ihre Muttersprache, 0,354 Mill. Weißrussen bezeichneten dagegen das Russische als ihre Muttersprache oder Zweitsprache. Letzteres bedeutet, daß sich die Weißrussen auch in den anderen Unionsrepubliken nicht der jeweiligen Nationalsprache, sondern dem Russischen anschließen. Kleinere weißruss. Minderheiten und Bevölkerungsgruppen befinden sich übrigens auch außerhalb der Sowjetunion, nämlich in Polen im Gebiet von Białystok (0,4 Mill.) sowie in Westeuropa und Nordamerika.

Die nationale Zusammensetzung der Bevölkerung Sowjetweißrußlands sah 1979 bei einer Gesamtbevölkerung von 9,532 Mill. folgendermaßen aus: 7,568

Mill. Weißrussen (79,40%), 1,134 Mill. Russen (11,90%), 0,403 Mill. Polen (4,23%), 0,231 Mill. Ukrainer (2,42%), 0,135 Mill. Juden (1,42%) u.a. (Mel'nikova 1985, S. 16; Suprun 1987, S. 5). Folglich betrug der nichtweißrussische Bevölkerungsanteil in Weißrußland 1,964 Mill. Personen (20,6%).

Die quantitative Zusammensetzung der einzelnen Nationalitäten Weißrußlands unterlag allerdings historischen Veränderungen, die hauptsächlich die Umsiedlung des Großteils der poln. Bevölkerungsgruppe nach dem Zweiten Weltkrieg aus Westweißrußland nach dem Nachkriegspolen und die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung während dieses Kriegs betraf. Das Polnische war in Weißrußland von der zweiten Hälfte des 16. Jhs., als sich das Großfürstentum Litauen mit dem Königreich Polen vereinigte, bis zum Zweiten Weltkrieg verbreitet. Das Russische begann man in Weißrußland ab Ende 18. Jhs. nach der Angliederung Weißrußlands an Rußland zu verwenden und es fand besondere Verbreitung im vorigen Jahrhundert. Ende 19. Jhs. war in Weißrußland das poln. Bevölkerungselement noch vor der russ. Bevölkerungsgruppe in der Nationalitätenstatistik Weißrußlands an zweiter Stelle gelegen. Der Anteil der jüdischen Bevölkerung ist in Weißrußland vor dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls hoch gewesen.

Die russ., ukrain. und jüdische Bevölkerung ist heute hauptsächlich in den Städten angesiedelt, die polnische vorwiegend am Land. Die meisten Russen leben in den Grenzregionen zur Russ. Republik (im Gebiet von Vicebsk, Mahilëu und Homel'), die Polen leben überwiegend im Gebiet von Hrodna an der Grenze zu Litauen und Polen. Eine beträchtliche Zahl Ukrainer lebt im Gebiet von Homel' und Brést.

In Weißrußland hielten nach der Volkszählung von 1979 6,657 Mill. Personen das Weißrussische für ihre Muttersprache, 1,217 Mill. bezeichneten das Weißrussische als Zweitsprache. Von den 6,657 Mill. weißruss. Muttersprachlern waren 6,319 Mill. weißrussischer Abstammung und 0,338 Mill. anderer, hauptsächlich polnischer Herkunft (0,298 Mill.), die ans Weißrussentum assimiliert waren. Vergleicht man den weißruss. Bevölkerungsanteil (7,568 Mill.) und die Gesamtzahl der Muttersprachler weißruss. Herkunft (6,319 Mill.), ergibt sich, daß 1,249 Mill. Weißrussen (16,50%) ihre Muttersprache gewechselt haben. Somit gaben 83,50% der weißruss. Bevölkerung, bzw. 69,84% (einschl. Assimilanten ans Weißrussische) der Gesamtbevölkerung dieser Unionsrepublik das Weißrussische als Muttersprache an (Mel'nikova 1985, S. 17).

Von den 1,217 Mill. Personen, die in Weißrußland das Weißrussische als Zweitsprache bezeichneten, sind 0,765 Mill. Weißrussen, 0,333 Mill. Russen und

Vertreter anderer Nationalitäten. Auf diese Weise spricht zumindest noch die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung der Republik (7,874 Mill. = 82,61%) Weißrussisch (Mel'nikova 1985, S. 18).

Die Zahl der Weißrussen in der Weißruss. Republik, die das Weißrussische als Muttersprache ansieht, geht schrittweise zurück (1970 betrug sie 7,296 Mill. = 80,6% der Personen weißruss. Nationalität, 1979 nur mehr 7,022 Mill. = 74,2%; *ibid.* S. 18).

Als Zweitsprache und Muttersprache ist das Russische in Weißrußland weit verbreitet. 1979 beherrschten das Russische als Zweitsprache 5,107 Mill. Personen (53,6 % der Gesamtbevölkerung gegenüber 49% im Jahr 1970), darunter 4,759 Mill. Weißrussen. Als Muttersprache gaben das Russische 2,698 Mill. Personen an, davon 1,248 Mill. Weißrussen, 1,116 Mill. Russen, 0,118 Mill. Ukrainer, 0,117 Mill. Juden u.a. Auf diese Weise führten 28,30% aller Bewohner Weißrußlands das Russische als Muttersprache an. Berücksichtigt man auch die Zahl der Personen, die das Russische als Zweitsprache angibt, dann beträgt die Zahl jener, die Russisch können (7,805 Mill.), 81,88 % der Gesamtbevölkerung der Weißruss. Republik (*ibid.* S. 18; Suprun 1987, S. 7-8).

Die Gesamtziffern von 7,874 Mill. Personen, die in Weißrußland Weißrussisch beherrschen, und 7,805 Mill. Personen, die in diesem Land Russisch können, überschneiden sich in ihrem Hauptteil.

Träger der weißruss.-russ. Zweisprachigkeit sind 4,759 Mill. Weißrussen, die das Russische als Zweitsprache verwenden, 0,765 Mill. Weißrussen, die das Weißrussische nur mehr als Zweitsprache sprechen, 0,333 Mill. Russen, für die das Weißrussische als Zweitsprache dient, und 0,013 Mill. Russen, die das Russische als Zweitsprache angeben, also insgesamt 5,870 Mill. Personen (Suprun 1987, S. 8).

Die Förderung der weißruss.-russ. Zweisprachigkeit durch die sowjetische Sprachplanung hat folgende Gründe:

- a) Weißruss.-russ. Zweisprachigkeit sollte zum Aufbau der supranationalen, sozialistischen Nation und damit zur Überwindung sprachlicher und kultureller Gegensätze in der Sowjetunion beitragen. Das Russische sollte der Sowjetnation als sprachliches Bindemittel dienen und zur zweiten Muttersprache für die Sowjetvölker werden.
- b) Weißruss.-russ. Zweisprachigkeit sollte die Annäherung zwischen dem weißruss. und russ. Volk im Sinn einer ethnischen Verschmelzung der Weißrussen mit dem Russentum erleichtern.

c) Weißruss.-russ. Zweisprachigkeit sollte der Verbreitung russ. Sprachkenntnisse dienen.

Die sowjetische Sprachenpolitik versucht überdies, Varianten des Bilinguismus ohne Beteiligung des Russischen abzubauen. In Weißrußland ist diese Politik gegen die weißruss.-poln., weißruss.-ukrain. und weißruss.-litau. Zweisprachigkeit gerichtet. Diese Varianten der Zweisprachigkeit in Weißrußland sind allerdings vorwiegend regional beschränkt sowie häufig an bestimmte Milieu- und Generationsunterschiede gebunden.

Die weißruss.-russ. Zweisprachigkeit, ein Ergebnis des intensiven mündlichen und schriftlichen Kontakts zwischen den beiden ethnischen Gemeinschaften, hatte im 19. und 20. Jh. unterschiedlichen Kulturcharakter, unterlag verschiedenen historischen und sozialen Veränderungen und betraf unterschiedliche Sprachvarianten.

In der vorrevolutionären Zeit betraf der weißruss.-russ. Bilinguismus (in Ermangelung einer weißruss. Standardsprache) hauptsächlich die weißruss. Dialekte und die russ. Schriftsprache, seit der Sowjetzeit bewegt er sich im Rahmen von standardsprachlichen, sozialen und dialektalen Varianten der beiden Kontaktsprachen. Die weißruss.-russ. Zweisprachigkeit, die heute fast die gesamte weißruss. Nation erfaßt, war früher auf einen engeren Kreis von bilingualen Sprachträgern beschränkt. Sie ging ursprünglich von der kleinen weißruss. Oberschicht aus, fand Verbreitung im Milieu der Intelligenz, wurde von der Sowjetmacht stark gefördert und fand dadurch fast allgemeine Verbreitung.

Als außerpolitische Gründe für die rasche Assimilierung der Weißrussen an die russ. Sprach- und Kulturgemeinschaft sind folgende Punkte zu erwähnen:

Für die weißruss.-russ. Zweisprachigkeit ist die nahe genetische Verwandtschaft und die große Systemnähe der Kontaktsprachen kennzeichnend, die sich aus gemeinsamer Herkunft sowie Wechselwirkungen und Parallelentwicklungen erklären.

Der geringe Abstand zwischen den Kontaktsprachen, ihre weitgehenden Strukturkonvergenzen und zahlreichen gemeinsamen Merkmale verursachen häufig eine mangelnde Unterscheidung und Abgrenzung der beiden Sprachsysteme im Gebrauch der weißruss. bilingualen Sprecher, so daß Interferenzen auf allen Ebenen der beiden Kontaktsprachen sowie sprachliche Mischformen entstehen.

Als religiöses Bindeglied zwischen den Weißrussen und Russen ist die Orthodoxie, das Glaubensbekenntnis vieler Weißrussen, von Bedeutung, die in

Weißrußland kirchenpolitisch keinen selbständigen Status hat, sondern vom Moskauer Patriarchat abhängig ist.

Andere Völker der Sowjetunion, etwa jene im Baltikum und Kaukasus, unterliegen weniger der Assimilierung als die Weißrussen, weil ihre Sprachen anderen Sprachfamilien und -zweigen angehören, andere Alphabete Verwendung finden, unterschiedliche Kulturtraditionen bewahrt wurden und konfessionelle Gegensätze gegeben sind.

Die Assimilations- und Sprachwechsellendenzen gehen schließlich auf ökonomische und soziale Veränderungsprozesse (wie die Migrationsbewegungen zwischen den Republiken, Veränderungen der Stadt/Land-Relationen, Anstieg des Bildungsniveaus u. dgl.) zurück.

Alle diese Faktoren zusammen, die sowjetische Sprachen- und Nationalitätenpolitik, ungenügende Differenzierung der kulturellen und religiösen Traditionen von Weißrussen und Russen, die mangelnde Abgrenzung von Merkmalen, Elementen und Strukturen der weißruss. und russ. Sprache sowie nicht zuletzt der generelle Modernisierungsprozeß, haben in Weißrußland eine schwerwiegende Sprachen- und Kulturkrise verursacht. Diese manifestiert sich insbesondere in der Umverteilung der Funktionen der weißruss. und russ. Sprache zugunsten der letzteren (weitgehende Verdrängung der weißruss. Schriftsprache aus den öffentlichen Bereichen), der sprachplanerisch gezielten Russifizierung der weißruss. Schriftsprache (in der Lexik, Wortbildung, Orthographie und grammatischen Struktur), der geographischen und sozialen Beschränkung der weißruss. Sprache auf die ländlichen Gebiete und Milieus, der sprachlichen und kulturellen Russifizierung der Städte, der Ausbreitung der weißruss.-russ. Zweisprachigkeit im ganzen Land und insbesondere in den Städten, der Entstehung einer weißruss.-russ. gemischten Umgangssprache, der steigenden sprachlichen und kulturellen Assimilation weißruss. Bevölkerungsteile an das Russentum, dem deutlichen Niedergang des weißruss. Sprachprestiges und dem abnehmenden Bewußtsein sprachlicher, nationaler und kultureller Eigenständigkeit der Weißrussen.

3.2 Sprachfunktionen (Lebensbereiche) des Russischen und Weißrussischen bis zum Ende der 80-er Jahre

3.2.1 Russisch

Russisch hatte nach der sowjetischen Nationalitätenlehre zwar nicht den Status einer Staatssprache, erfüllte aber in der Praxis die Funktion einer Staatssprache, indem es als internationale Verkehrssprache und innersowje-

tische Internationalitätensprache fungierte. Über das Russische erhielten die Weißrussen kulturelle Werte und Leistungen der ganzen Sowjetunion, insbesondere der russ. Kultur, vermittelt, und auch den Zugang zur Weltliteratur und -kultur fanden die Weißrussen nur über russ. Vermittlung. Russisch dient ferner noch in der Gegenwart als Kontaktsprache zwischen Angehörigen verschiedener Nationalitäten in Weißrußland, vor allem in den Großstädten Minsk, Homel', Vicebsk, Mahilëu, weil man sich in dieser Sprache in einer multinationalen Stadt an jeden Menschen wenden kann, ohne seine nationale Zugehörigkeit zu kennen, und natürlich in der gesamten Sowjetunion. Russisch ist übrigens auch das Kontaktmedium für weißruss. Assimilanten mit russ. Primärsprache und weißruss. Muttersprachler mit russ. Zweitsprachenkomponente.

Russisch war die obligatorische Amts- und Gerichtssprache Sowjetweißrußlands und aller übrigen Unionsrepubliken und war deshalb in Verwaltung und Rechtspflege vorherrschend.

Russisch war bisher die wichtigste Schulsprache Weißrußlands. 1979 hatte ein Drittel der Schulen Weißrußlands, in erster Linie in den Städten, russ. Unterrichtssprache. Die ganze politisch-gesellschaftliche Arbeit im Umfeld der Schule wurde nur auf Russisch gemacht. An den Universitäten und Fachhochschulen Weißrußlands war nur die russ. Unterrichtssprache zugelassen und alle wissenschaftlichen Arbeiten in den zahlreichen Fachbereichen (mit Ausnahme der Philologie) mußten in russ. Sprache vorgelegt werden. Die Dominanz der russ. Sprache auf Hochschulboden führte natürlich zur Russifizierung der weißruss. Intelligenz, die als gesellschaftliche Führungsschicht die sprachliche Entwicklung der Stadt und in weiterer Folge auch des ganzen Landes bestimmte, weil sich die Landbevölkerung am Sprachgebrauch der Stadtbevölkerung orientierte (Bembel' 1985, S. 63).

Russisch dient nach wie vor als Kommandosprache aller Einheiten der Sowjetarmee.

Russisch fungierte und fungiert zum Teil noch als Umgangssprache der Weißrussen und anderer Nationalitäten im großstädtischen Milieu Weißrußlands.

Russisch ist weiters die Sprache der russ. Bevölkerungsgruppe Weißrußlands, die in den Grenzgebieten zur Russ. Republik und in den Großstädten Weißrußlands lebt.

Russisch dominierte als Sprache in den meisten übrigen öffentlichen Bereichen (Rundfunk, Presse, Buchdruck, wissenschaftlich-technische Fachliteratur, Kino, Theater, Konferenzen, Veranstaltungen u. dgl.). Im Fernseh-

und Radioangebot dominierten die zentralen Moskauer Programme. In der periodischen Presse Weißrußlands hatten russ. Zeitungen die höchsten Auflagen. Im Verlagswesen erschienen mehr Buchtitel in russ. als in weißruss. Sprache (von 1918–70 wurden in Weißrußland 23.920 russ. Bücher und 20.332 weißruss. Bücher produziert; Suprun 1987, S. 13). In Weißrußland waren zusätzlich Bücher und Presseerzeugnisse in russ. Sprache aus den anderen Teilen der Sowjetunion zugänglich. Kinofilme wurden in Weißrußland in der Regel in russ. Sprache vorgeführt.

3.2.2 Weißrussisch

Der Funktionsbereich des Weißrussischen, insbesondere die frühere Polyvalenz der weißruss. Standardsprache, war dagegen in einer Zeit des technischen Fortschritts, der Industrialisierung und Urbanisierung, der Masseninformatio, des Anstiegs von Kultur und Bildung, des Ausbaus der internationalen Beziehungen, der steigenden Bedeutung wirtschaftlicher, wissenschaftlicher und politischer Integration in den letzten Jahrzehnten stark eingeschränkt worden.

Der enge Bereich der öffentlichen Verwendung des Weißrussischen wurde in Weißrußland schon vielfach von Pragmatikern und Opportunisten als Hemmnis im Dienst an der eigenen Kultur, als Hindernis bei der Entwicklung der Literatur und Kunst Weißrußlands angesehen, weil die geistigen Leistungen die Volksmassen kaum erreichten. Die weißruss. Schriftsprache wurde in solchen Kreisen als wenig gebräuchliche und kaum verwendbare künstliche Buchsprache angesehen.

Das Weißrussische fungierte vornehmlich als Sprache der schönen Literatur und teilweise der Literaturkritik und des Theaters, der regionalen Presse und des örtlichen Rundfunks sowie als Sprache von Schulbüchern und wissenschaftlichen Veröffentlichungen im Bereich der Geisteswissenschaften. Diese Lebensbereiche der weißruss. Schriftsprache wurden nur von einer zahlenmäßig geringen Elite von Schriftstellern, Dichtern, Publizisten, Journalisten, Philologen und Historikern und anderen Geisteswissenschaftlern gepflegt. Die anspruchsvolle weißruss. Literatur drohte deshalb den Kontakt mit dem Massenleser zu verlieren, der sich übrigens mehr für eine (nichtexistente) Trivilliteratur in weißruss. Sprache interessiert hätte.

Die weißruss. Schriftsprache war zwar auch schon in anderen fachwissenschaftlichen Bereichen terminologisch relativ gut entwickelt und funktional ausgebaut, wovon u.a. die Herausgabe der vielbändigen Universalenzyklopädie

Belaruskaja saveckaja éncyklapedyja (Minsk 1969–75) zeugt, doch wurde im naturwissenschaftlichen, technischen und wirtschaftlichen Bereich in der Regel das Russische verwendet. Die Sinnhaftigkeit der Verwendung des Weißrussischen im ganzen Bereich der fachwissenschaftlichen (auch geisteswissenschaftlichen) Literatur wurde häufig mit dem Argument der Behinderung der Fachkommunikation, die zudem in Richtung Internationalisierung gehe, angezweifelt.

In der weißruss. Belletristik des 20. Jh. ragen die Gedichte J. Kupalas, die Versdichtung und das Prosawerk J. Kolas', die Gedichte und Poeme P. Broūkas und A.A. Kuljašoūs, die Romane I.P. Meležs und I.P. Šamjakins, die Kurzromane V.U. Bykaūs, die Romane U.S. Karatkevičs sowie die Dramen K. Krapivas heraus. Solche Werke hinterlassen beim weißruss. Leser durch die Ausdruckskraft der Autoren einen stärkeren, nachhaltigeren Eindruck als russ. Übersetzungen, sogar wenn es sich um Autorenübersetzungen handelt.

Zahlreiche Werke dieser weißruss. Schriftsteller und Dichter sind zwar in verschiedene Sprachen der Sowjetunion und Osteuropas übersetzt, doch in Westeuropa sind sie kaum rezipiert worden¹⁰. Eine Förderung der weißruss. Literatur und Kultur im Ausland wurde bisher von der sowjetischen Kulturpolitik nicht betrieben und die Bedeutung internationaler Kontakte für die Kulturentwicklung von den Kunst- und Kulturschaffenden auch selber unterschätzt. In Weißrußland wurde kein einziges Übersetzungswörterbuch des Weißrussischen in Kombination mit einer westeuropäischen Sprache (Englisch, Französisch, Deutsch, Italienisch, Spanisch) herausgebracht. Weißruss. Belletristik und Fachliteratur gelangt, wenn überhaupt, nur in russ. Übersetzung ins westliche Ausland. Ebenso finden Weißrussen nur schwer Zugang zu den literarischen Werten der Weltliteratur, weil deren Werke nicht ins Weißrussische übersetzt sind und nur russ. Klassik im Original gelesen werden kann.

Weißrussisch diente ferner als fakultative Amts- und Gerichtssprache der Weißruss. Republik.

Als fakultative Schulsprache wurde Weißrussisch fast nur mehr am Land, kaum aber in den Städten verwendet. So gab es in Minsk im Jahr 1980 von 131 Schulen nur drei mit weißruss. Unterrichtssprache (Bembel' 1985, S.121). Statistisch gesehen hatten 1979 zwar noch zwei Drittel aller Schulen Weißrußlands weißruss. Unterrichtssprache und weißruss. Lehrbücher (Suprun 1987, S. 12), doch wurde auch in diesen Schulen in der Unterrichtspraxis alternativ das Weißrussische oder Russische zugelassen, weil die an den Pädagogischen Hochschulen ausgebildeten Lehrer nur die russ. Bildungs-

sprache beherrschten und folglich den Unterricht an den Schulen in derselben Sprache führten (Bembel' 1985, S. 79). An den Hochschulen konnte nur das Studium der weißruss. Philologie in der Landessprache betrieben werden.

Der mündlichen Variante der weißruss. Standardsprache, also einer gepflegten gesprochenen Hochsprache, bedienten sich nur kleine Kreise von Schriftstellern, Schauspielern, Geisteswissenschaftlern, Rundfunksprechern, Journalisten und sonstigen Kulturaktivisten im privaten und gesellschaftlichen Verkehr.

Breite Schichten der weißruss. städtischen Intelligenz verfügten dagegen über keine ausreichende Sprachkompetenz, um über alltägliche oder gar fachbezogene Inhalte in gepflegtem Weißrussisch zu sprechen. Der Niedergang der mündlichen Sprachkultur schlug sich sogar im Bereich der weißruss. Bühnensprache nieder, weil selbst in den führenden Schauspielhäusern Weißrußlands, dem der Pflege des Weißrussischen besonders verpflichteten Kupala-Theater und Kolas-Theater, Schauspieler nicht immer interferenzfreies Weißrussisch sprachen (Bembel' 1985, S. 139; Baradulin 1990, S. 15).

In der Alltagskommunikation breiter Bevölkerungsschichten war das Weißrussische (in seinen umgangssprachlichen und dialektalen Varianten) in den Dörfern und Kleinstädten Weißrußlands noch vorherrschend. Die weißruss. Dorfjugend paßte sich aber auch dort schon langsam ans Russische an. In den Großstädten verwendeten die Weißrussen als Umgangssprache entweder Russisch oder häufig eine merkwürdige weißruss.-russ. Mischsprache, *trasjanka* genannt, die Konstruktionen und Elemente beider Sprachen enthält (Bembel' 1985, S. 87, 95; Šupa 1990, S. 9). In dem von Weißrussen (mit weißruss. Phonetik) gesprochenen Russischen fanden sich oft weißruss. Einschübe (Wörter, Satzteile oder ganze Sätze), die wegen der häufigen Konvergenz der syntaktischen Struktur der Sätze und wegen der vielfachen Identität der grammatischen Morpheme beider Kontaktsprachen problemlos in den russ. Text eingebaut waren¹¹.

3.3 Sprachökologie

Die weißruss.-russ. Zweisprachigkeit variierte stark in sprachökologischer Hinsicht, war also von verschiedenen Milieufaktoren abhängig. Als solche sprachökologische Variablen waren das Siedlungsmilieu (Gegensatz Stadt/Land), der Generationsunterschied, das Bildungsniveau, die Geschlechterverteilung, die Exogamie (in nationaler Hinsicht gemischte Ehen), Migrationsprozesse innerhalb der Sowjetunion usw. anzusehen.

In den letzten Jahrzehnten hatte sich eine verstärkte Russifizierung der großen und mittleren Städte Weißrußlands abgezeichnet. Ursachen hierfür waren einerseits die Zuwanderung von russ. Fach- und Führungskräften in Wirtschaft, Technik, Verkehr, Politik und Armee in die Großstädte Weißrußlands (1970 lebten 81,9% der russ. Bevölkerung in den Städten; Suprun 1987, S. 7), andererseits die wachsende Bereitschaft der weißruss. Stadtbevölkerung zur sprachlichen, sozialen und kulturellen Assimilation ans Russentum. In den Großstädten Weißrußlands wurde nicht nur in der Fachkommunikation, sondern auch im Alltag fast nur mehr Russisch gesprochen. Bei der städtischen Bevölkerung zeigte nicht nur die russ. Zweitsprachenattraktion (Dynamik der sekundären Integration), sondern auch die russ. Primärsprachenattraktion (Dynamik der primären Integration, Assimilationsdynamik) intensivere Auswirkungen als bei der Landbevölkerung. In den Städten Weißrußlands konnten durchschnittlich 80,5% der Weißrussen Russisch, am Land beherrschten dagegen nur 51,2% der weißruss. Bevölkerung das Russische.

Die Veränderungen der Wechselbeziehungen der ländlichen und städtischen Bevölkerung Weißrußlands beeinflussten ebenfalls in starkem Maß die Korrelationen der weißruss. und russ. Sprache, weil traditionsgemäß das Weißrussische die Sprache der ländlichen Gebiete, das Russische dagegen in den Städten konzentriert ist. Die Landbevölkerung, die das nationale Kommunikationsmedium in stärkerem Maße bewahrte als die Stadtbevölkerung, verfügte über geringere russ. Zweitsprachenkenntnisse.

Vor der Oktoberrevolution lebten in Weißrußland nur 14% der Bevölkerung in den Städten, 86 % am Land. Nach der Revolution stieg durch die Industrialisierung und Zivilisationsentwicklung die Stadtbevölkerung allmählich an. 1940 erreichte der Anteil der Stadtbevölkerung 21%, bis 1959 stieg er auf 31% und 1975 überwog erstmals in der Geschichte Weißrußlands die Stadtbevölkerung die Landbevölkerung. 1979 stand die Stadt- und Landbevölkerung in der Relation 55% zu 45 % (Mel'nikova 1985, S. 20-21; Bembel' 1985, S. 118).

Weißrussen, die vom Land in die Stadt zogen, gaben bewußt ihre weißruss. Muttersprache auf und vollzogen einen Sprachwechsel zum Russischen, weil dem Weißrussischen der Makel einer bäuerlichen, groben Dorfsprache anhaftete, mit der Minderwertigkeit, Zweitrangigkeit und Unkultiviertheit assoziiert wurden (Bembel' 1985, S. 61, 71, 118). Das Bestreben, an die herrschende russ. Kultur Anschluß zu finden, sein Dasein zu verbessern und durch ein nichtmuttersprachliches Hochschulstudium aufzusteigen, führte zur Absage an die weißruss. Sprache. Weißrussen ländlicher Herkunft, die Umstellungsschwie-

rigkeiten und Anpassungsprobleme in der Stadt hatten, entwickelten oft eine Aversion gegen ihre eigene Sprache, weil sie die Eigentümlichkeiten der weißruss. Aussprache im Russischen nicht loswerden konnten (ibid., S. 61).

Die Position des weißruss. Bevölkerungselements war in den Städten Weißrußlands in unserem Jahrhundert immer relativ schwach. 1930 gab es z.B. in der Stadtbevölkerung Sowjetweißrußlands nur 39% Weißrussen (dafür aber 40,14% Juden, 15,6% Russen, 2,32% Polen). (Bembel' 1985, S.47). Die Hauptstadt Minsk soll zu Beginn dieses Jahrhunderts nur einen Anteil von ca. 10% Weißrussen gehabt haben. Der Anteil der russ. Bevölkerung Weißrußlands betrug 1979 in den Städten durchschnittlich 19,7%, am Land dagegen nur 3,3% (Suprun 1987, S. 10).

In den Dörfern und Kleinstädten Weißrußlands war hauptsächlich der lokale weißruss. Dialekt zusammen mit der russ. Umgangssprache das alltägliche Kommunikationsmittel, in der öffentlichen und fachlichen Kommunikation war aber auch schon am Land das Russische vorherrschend.

Die Alterszusammensetzung und das Bildungsniveau der Träger der weißruss.-russ. Zweisprachigkeit ist von Bedeutung. In frühem Alter (bis zu vier Jahren) verwendeten Kinder weißruss. Familien im ländlichen Milieu nicht Russisch, obwohl sie Russisch über den Rundfunk hörten und früh passiv verstehen lernten. Aber schon im Russisch geführten Kindergarten und vor allem durch die russ. Schulsprache wurde den weißruss. Kindern die aktive Beherrschung der russ. Schriftsprache beigebracht, die weißruss. Muttersprache jedoch nur als Unterrichtsfach (wie eine Fremdsprache) gepflegt und somit nicht über das Niveau der Alltagskommunikation hinaus entwickelt. Gebildete Weißrussen sahen sich deshalb häufig nicht in der Lage, in ihrer Muttersprache über Fachthemen zu sprechen. In der Vorschule und Schule wurde den weißruss. Kindern durch die russ. Lehrer häufig eine grundsätzlich negative Einstellung zur weißruss. Muttersprache vermittelt, was das Sprach- und Nationalitätsbewußtsein der Kinder fürs ganze weitere Leben nachteilig beeinflusste, ja sogar zu einer Behinderung und Verstümmelung der psychischen und geistigen Entwicklung der weißruss. Jugend und einem sprachlichen und nationalen Minderwertigkeitskomplex der Weißrussen gegenüber den Russen führte (Bembel' 1985, S. 60, 66). Andererseits erreichten weißruss. Mittelschulabsolventen einen hohen Grad der Beherrschung der russ. Bildungssprache, so daß Russisch nicht als Unterrichtsfach an den Hochschulen Weißrußlands unterrichtet werden mußte. Die russ. Zweitsprachenkomponente

der weißruss.-russ. Zweisprachigkeit war bei der älteren Generation deutlich schwächer ausgeprägt als bei der jüngeren Generation.

Zwischen dem Verwendungsgrad des Russischen durch Weißrussen und ihrem Bildungsniveau war die Korrelation nicht zu übersehen: Der Anteil der Russisch-Sprecher unter den gebildeten Weißrussen war am höchsten in der Altersgruppe zwischen 16-29 Jahren (ca. 90%) und fiel bis zur Gruppe der 60-Jährigen kontinuierlich ab (ca. 30%). Im Alter von 16-19 Jahren hatten z.B. 92,4% der Weißrussen eine abgeschlossene oder unvollendete Mittelschulbildung, wodurch sie zu 93,3% Russischsprecher wurden. Bei weißruss. Personen über 60 Jahren, die bloß zu 4,4% eine Universitäts- oder Mittelschulbildung hatten, betrug der Anteil der Russischsprecher nur 34,1% (Suprun 1987, S.9).

Nicht nur die Erhöhung der Bildung, sondern auch die Eingliederung in das öffentliche Arbeitsleben verstärkten die Tendenz zur Verwendung des Russischen.

Die männliche weißruss. Bevölkerung, die oft über eine spezialisiertere Ausbildung verfügte und stärker im öffentlichen Berufsleben engagiert war als die weibliche, hatte sowohl in der Stadt als auch am Land häufiger Russisch-Kenntnisse als die letztere. Die weibliche Bevölkerung bewahrte die weißruss. Sprache besser und verfügte gleichzeitig über weniger russ. Zweitsprachenkenntnisse als die männliche Bevölkerung.

1979 bestanden in Weißrußland 69,3% weißruss. endogame Ehen (bzw. Familien), d.h. sie setzten sich aus Personen weißruss. Nationalität zusammen. Der Anteil der exogamen (national gemischten) Ehen, Planungsobjekt sowjetischer Familienpolitik, betrug in Weißrußland 20,1%, die restlichen 10,62% waren endogame Familienverbindungen von Personen nichtweißruss. Nationalität (Mel'nikova 1985, S. 18-19). Der über dem gesamtsojetischen Durchschnitt von 14,9% (Suprun 1987, S. 8) liegende Anteil von Mischehen trug natürlich ebenfalls zur Verbreitung verschiedener Varianten der Zweisprachigkeit bei.

Sprachassimilatorische Prozesse wurden schließlich auch durch gezielte Siedlungspolitik und freiwillige Migration gefördert.

4. Zweite Wiedergeburt der weißrussischen Sprache und Kultur ab 1990

4.1 Anfänge der Wiedergeburt in den 80-er Jahren

Ende der 70-er Jahre und Anfang der 80-er Jahre setzte in gewissen Kreisen der gebildeten weißruss. Jugend, die zwar in einem antinationalen

Geist erzogen worden war, sich aber unterschwellig immer noch einen gewissen Nationalstolz und ein Sprachbewußtsein bewahrt hatte, eine Rückbesinnung auf die Werte der eigenen Kultur und Sprache ein. Diese nationale Kulturbewegung der Jugend, eine Reaktion auf die offenkundige Russifizierung des Landes, breitete sich ab 1980 in dem Maße allmählich aus, wie die Repressalien gemildert wurden, und wurde zum Träger einer sprachlichen, kulturellen, nationalen und politischen Erneuerung.

Mitte der 80-er Jahre, als neue gesellschaftspolitische Prozesse in der Sowjetunion einsetzten und Gorbačëv an die Macht kam, seine Politik der *Perestrojka* der sozialistischen Gesellschaft propagierte und eine gewisse Meinungsvielfalt im politischen Leben der ganzen Sowjetunion zuließ, konnte in Weißrußland auch die ältere Generation der Intelligenz für die kulturelle Wiedergeburt gewonnen werden.

Die weißruss. nationalkulturelle Bewegung erhielt Auftrieb auch durch die Erfolge der Nationalbewegungen in den sowjet. Nachbarrepubliken und weitete sich schließlich zu einer politischen Oppositionsbewegung aus, die wegen der wirtschaftlichen Abhängigkeit Weißrußlands von Rußland allerdings noch nicht jene Ausmaße annahm, wie dies in der Ukraine oder im Baltikum der Fall ist.

In der zweiten Hälfte der 80-er Jahre kam es in Weißrußland zur Entstehung von oppositionellen politischen Parteien, zum Engagement von Wissenschaftlern und Künstlern für die nationale Wiedergeburt, zur Gründung von Sprachgesellschaften und Kulturvereinigungen, zur Herausgabe von Sprach- und Kulturzeitschriften, zur verstärkten Pflege der verbliebenen Geschichts- und Kulturdenkmäler, zur sorgsamem Restaurierung von historisch bedeutsamen Stadtvierteln und zur Sanierung wertvoller kirchlicher und profaner Baudenkmäler sowie zur intensiven Pflege der Folkloretradition im Rahmen von Volkstanzgruppen, zum Aufleben der religiösen Gemeinschaften usw. Der Widerstand gegen die politische Unterdrückung durch die Russen, die koloniale Abhängigkeit von Moskau sowie die kulturelle und sprachliche Überfremdung wurde Ende der 80-er Jahre immer stärker und hat schließlich 1990 den entscheidenden politischen, nationalen und kulturellen Umbruch eingeleitet, der auf der Entstehung eines neuen Sprach-, National-, Geschichts- und Kulturbewußtseins der weißruss. Intelligenz und bestimmter Kreise der übrigen Bevölkerungsschichten basiert (Bankowski-Züllig 1990a, S. 1-2, 9-10; Gerner 1990, S. 155-156).

4.2 Grundlagen der Wiedergeburt

Die kulturpolitischen Grundlagen der nationalkulturellen Wiedergeburt des Landes ruhen auf dem neuen Sprach-, National- und Heimatbewußtsein der Weißrussen, ihrer reichen Volksdichtung und Volkskunst, ihrer Literatur in neuweißruss. Sprache aus dem 19. und 20. Jh., ihrem bedeutenden altweißruss. Schrifttum, ihrem großen Kulturerbe insgesamt sowie schließlich auf ihrer langen historischen Tradition im Rahmen der Kiever Rus', des Großfürstentums Litauen und des Russ. Reichs.

4.3 Sprach- und Nationalbewußtsein

In der Publizistik, Literatur- und Sprachwissenschaft der letzten Jahre wurde auf die Bewahrung von kleineren Nationalsprachen, die Erhaltung ihres geistigen Reichtums, ihrer Kommunikationswelt, ihrer Gefühls- und Gedankenwelt, ihrer Kulturtradition und Geschichtswelt gedrängt. Häufig wurde auf die Bedeutung des Weißrussischen für die intranationale Kommunikation, für die Selbstdarstellung der Einzelperson und des Volkes, für die Entfaltung des nationalen Geisteslebens, des Selbstbewußtseins der Weißrussen und die Eigenständigkeit Weißrußlands hingewiesen. Das Russische sollte dagegen in Zukunft nur mehr als Kommunikationsmittel der russ. Minderheit in Weißrußland sowie als Internationalitätensprache für die gesamtsowjetische Kommunikation dienen (Krivickij et al. 1990, S. 3-4).

In Schriften und Äußerungen der Vertreter der Wiedergeburt kam eine emotionale Verbundenheit mit der Muttersprache, verletzter Nationalstolz und tiefverwurzelte Heimatliebe zum Ausdruck. Der drohende Niedergang der weißruss. Sprache und der mögliche Verlust der nationalen und kulturellen Eigenständigkeit wurde als beunruhigend empfunden. Die Anhänger der Wiedergeburt sprachen sich für die Erhaltung ihrer Sprache aus und hoben den Wohlklang, die Weichheit, Ausdruckskraft und Idiomatik ihrer Muttersprache hervor. Da sie das Schicksal ihrer Sprache mit dem Schicksal ihrer Nation verbanden, begeisterten sie sich nicht nur für die eigene Sprache, Literatur, Kultur und Geschichte, sondern propagierten auch die Förderung eines neuen nationalen Selbstbewußtseins. Die Lossagung von der Muttersprache und deren Unkenntnis hielten sie für eine nationale Schande, für einen Ausdruck von Kulturlosigkeit, Mißachtung der Heimat und sogar für Verrat am eigenen Volk (Bembel' 1985, S. 30, 65-94, 128).

Ausdruck der Sprachloyalität und Heimatverbundenheit ist auch die Gründung von Vereinen, welche den Gemeinschaftsgedanken und die Zusammengehö-

rigkeit der Weißrussen in aller Welt fördern sollen. So erfolgte am 10. Sept. 1990 in Minsk die Gründung der *Bac'kauščyna (Vaterland)*, des Weltbundes der Weißrussen. Dieser Verband soll die gesellschaftlichen und kulturellen Beziehungen zu jenen Weißrussen pflegen, die außerhalb Weißrußlands in den anderen Sowjetrepubliken oder im Ausland leben. Zum Vorsitzenden des Weltbundes wurde der angesehene weißruss. Schriftsteller V.U. Bykaū gewählt (Niva, 7.10. 1990, S. 1,6,7).

Die Wiedergeburtbewegung verlangt die Fortsetzung der nationalen Wiedergeburt Weißrußlands in den 20-er Jahren und zieht Parallelen zur nationalen Wiedergeburt der übrigen slavischen und nichtslavischen Völker im 19. und 20. Jh. Sie richtet insbesondere den Blick auf die parallele, längst beendete Entwicklung bei der Erneuerung der anderen slavischen nationalen Schriftsprachen und Kulturen (der Tschechen, Slovaken, Slovenen, Kroaten, Serben und Bulgaren) und auf das stark entwickelte National- und Sprachbewußtsein mancher slavischer und baltischer Nachbarvölker. Außerdem werden in Weißrußland Sprachenkämpfe und sprachliche Erneuerungsbewegungen in Westeuropa und Amerika, etwa in Belgien, Großbritannien und Kanada, mit Aufmerksamkeit verfolgt.

Im sprach- und kulturpolitischen Kampf um die Fortsetzung des unterbrochenen Programms der nationalen Wiedergeburt Weißrußlands werden in der Presse, in Lehrbüchern der weißruss. Sprache und in fachwissenschaftlichen Publikationen häufig Stimmen angesehener weißruss. Schriftsteller und Dichter des 19.-20. Jhs. zitiert, die zur Verteidigung, Achtung und Pflege der National- und Muttersprache aufrufen (Bembel' 1985, S. 13-26; Krivickij et al. 1990, S. 11 ff.; Zvjazda, Mai 1990, S. 4,8 usw.). Prosatexte zum Thema Muttersprache haben im Laufe unseres Jahrhunderts u.a. die Dichterin A.S. Četka und der Dichter J. Kupala, der Schriftsteller und Dichter J. Kolas, der Dichter P. Hlebka, der Prosaautor J. Bryl', der Schriftsteller U.A. Karatkevič¹² und der Dichter N.S. Hilevič verfaßt. Zu Beginn des Jahrhunderts, in der Zwischen- und Nachkriegszeit haben ihre Einstellung zur weißruss. Sprache mehrere Dichtergenerationen, u.a. A. Harun, P. Hlebka, M. Tank, P.E. Pančanka, U.A. Karatkevič und R.I. Baradulin in Versen ausgedrückt. Beachtung finden in Büchern und Zeitschriften aber auch Äußerungen über Weißrußland, seine Bevölkerung und Sprache, die von Vertretern anderer Kulturen stammen. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang u.a. Äußerungen der poln. Dichter A. Mickiewicz und W. Gomułicki sowie des russ. Schriftstellers F.M.

Dostoevskij, die alle durch ihre Herkunft mit Weißrußland verbunden sind.

4.4 Altes Schrifttum

Die weißruss. Wiedergeburtbewegung beruft sich in ihrem publizistischen Kampf um die sprachliche und kulturelle Eigenständigkeit auf die weißruss. Volksdichtung, die in Form von Volksliedern, Sprichwörtern, Märchen, Legenden, Rätseln u. dgl. vertreten ist, und vor allem auf das bedeutende alte ostslavische bzw. weißruss. Schrifttum, das im Rahmen des Kiever Reichs und des Großfürstentums Litauen gepflegt wurde.

Die Erneuerungsbewegung knüpft an Denkmäler des ostslavisch-kirchenslavischen Schrifttums und der ostslavischen Rechts- und Verwaltungssprache des Kiever Reichs, sofern diese auf ethnisch weißruss. Gebieten geschrieben wurden, und vor allem an das altweißruss. Schrifttum des Großfürstentums Litauen an, wo das Weißrussische sogar den Status einer offiziellen Staatssprache hatte.

Die aus Weißrußland stammende schriftliche Überlieferung ist (wie im ganzen ostslavischen Gebiet) sowohl im Kiever Reich als auch im Großfürstentum Litauen durch die Diglossie, die Existenz zweier Schriftsprachen (der ostslavisch/weißruss. Version des Kirchenslavischen neben dem Ostslavischen, bzw. Weißrussischen) gekennzeichnet, deren Verwendung im allgemeinen nach bestimmten Funktionsbereichen abgegrenzt war.

Als führende Vertreter der auf Weißrußland bezogenen ostslavisch-kirchenslavischen Literatur und Kultur werden der hl. Kyrill von Turaū (Kiryla Turaūski, ca. 1130 - ca. 1182), der als Bischof und Prediger im Fürstentum Turaū (einer heutigen Kleinstadt am Prypjac'-Fluß in Südweißrußland) wirkte und Homilien, Predigten, Gebete und Kirchenlieder verfaßte, und die hl. Euphrosyne von Polack (Efrasinnja Polackaja, ca. 1120-1173), eine als Äbtissin im nordweißruss. Fürstentum Polack wirkende Fürstentochter, die als Gründerin von Klöstern und Kirchen hervortrat und deren Verdienste durch eine aus dem 12.-13. Jh. stammende Vita gewürdigt wurden, von der Wiedergeburtbewegung propagiert.

Aus dem 12.-13. Jh. sind überdies Zeugnisse der ostslavischen Urkundensprache überliefert, die auf der Umgangssprache der damaligen kultivierten Schicht der ostslavischen Bevölkerung basieren und mitunter bereits gewisse lautliche, morphologische und lexikalische Merkmale des späteren Weißrussischen aufweisen.

Im Rahmen des Großfürstentums Litauen, das vom 14. Jh. bis 1569 die ethnisch litau., weißruss. und ukrain. Gebiete sowie von 1569 bis zu den Teilungen Polen-Litauens (1772, 1793 und 1795) im wesentlichen die litau. und weißruss. Territorien umfaßte, fungierte die - aus der nordwestlichen Variante der ostslavischen Kanzleisprache entwickelte - alte weißruss. Schriftsprache als Kommunikationsmedium in allen öffentlichen und privaten weltlichen sowie teilweise auch religiösen Funktionsbereichen und diente als Ausdrucksmittel in den verschiedensten Schrifttumsgattungen (im weltlichen und kirchlichen Schrifttum, in der Original- und Übersetzungsliteratur, im künstlerischen und nichtkünstlerischen Schrifttum, in der Prosa- und Versdichtung). Diese weißruss. Schriftsprache diente im 15. Jh. und in der ersten Hälfte des 16. Jhs. als Sprache der Kanzleien, Ämter und Gerichte, als Sprache des Schriftverkehrs und der Gesetzgebung. In dieser weißruss. offiziellen Rechts- und Verwaltungssprache sind zahlreiche Urkunden, Verträge, Privilegien, Akten, Schenkungen, Testamente, Privilegien und Gesuche, aber auch Stadtbücher und diplomatischer Schriftverkehr sowie Gesetze und Gesetzbücher erhalten. Zu den bedeutendsten (übersetzten und originalen) Denkmälern der alten weißruss. Rechts- und Kanzleisprache zählt das Strafgesetzbuch des poln. Königs Kasimir des Jagiellonen (1468), das Statut von Wiślica (Anfang 15. Jh.), das Litauische Statut in drei Redaktionen (1529, 1566, 1588) und die sogen. Litauische Metrik (das Archiv der Kanzlei des Großfürstentums Litauen, das Urkunden vom 14. bis 18. Jh. enthält; Šakun 1984, S. 97-105). Die alte weißruss. Schriftsprache fungiert weiters als Sprache der schönen Literatur (historischer, ritterlicher, heroischer und apokrypher Erzählungen und der Versdichtung), der Chroniken, Memoiren, Tagebücher, Privatkorrespondenz, politischer Satiren und sogar des religiösen und religiös-erbaulichen Schrifttums (Bibelübersetzungen, Katechismen). Die weißruss. Schriftsprache war also im Gegensatz zum zeitgenössischen russ. Schrifttum nicht funktional auf den administrativ-rechtlichen Bereich beschränkt.

Zum Unterschied vom Moskauer Reich, wo das Kirchenslavische in allen kirchlichen und weltlichen Lebensbereichen mit Ausnahme von Recht und Verwaltung herrschte, wurde in Litauen die (mit vielen Eigentümlichkeiten der weißruss. Sprache angereicherte) weißruss. Redaktion des Kirchenslavischen nur in dem engen Bereich der religiösen und religiös-polemischen Literatur (Bibeln, theologische und liturgische Schriften, religiöse Streitschriften) vorwiegend verwendet.

Der Litauische Staat ging außerdem - zum Unterschied vom Moskoviterreich -, nicht den Weg der politischen und kulturellen Isolation vom übrigen Europa, sondern unterhielt ab dem 15. Jh. Kulturbeziehungen zu Mittel- und Westeuropa, was sich in vielen weißruss. Übersetzungen westlicher mittelalterlicher Literatur, aber auch in der Verbreitung verschiedener westlicher geistiger und religiöser Strömungen (des Humanismus, der Renaissance und Reformation) auswirkte - eine Entwicklung, die im 16.-17. Jh. einerseits zur kulturellen Überlegenheit Polen-Litauens gegenüber dem zurückgebliebenen Moskauer Staat, andererseits aber zur Polonisierung und Latinisierung des Kulturlebens in Litauen führte (Bembel' 1985, S. 70, 118, 120-121, 136, 141). Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jhs. öffnete sich das Moskauer Reich vorsichtig westlichen Kulturtraditionen, die nach Polen-Litauen gelangten, dort von Weißrussen und Ukrainern assimiliert und an die Moskoviter weitergegeben wurden. Weißrussen und Ukrainer trugen in dieser Periode durch ihre Kulturarbeit im Moskauer Staat viel zur Beendigung des Russ. Mittelalters bei (Isačenko 1980, S. 302).

Der bedeutendste Vertreter der Renaissance und des Humanismus in Weißrußland ist der aus Polack gebürtige, in Polack und Wilna sowie an den Universitäten von Krakau und Padua ausgebildete Gelehrte, Bibelübersetzer, Schriftsteller und Buchdrucker F. Skaryna (ca. 1490 bis ca. 1551), dessen Übersetzungen und Originalschriften zum Teil in weißruss.-kirchenslavischer, zum Teil in weißruss. Schriftsprache (der sogen. *Prostaja mova*) verfaßt sind. Skaryna übersetzte verschiedene Bücher der Bibel (Psalter, Apostelgeschichte, Altes Testament) zwar in die weißruss. Version des Kirchenslavischen (Žuraŭski 1967, S. 113-157), versah sie aber mit Vorworten und Kommentaren in der *Prostaja mova*. Skaryna, der 1517-19 in seiner eigenen Druckerei in Prag seine berühmte Bibel druckte, wurde zum Wegbereiter des Buchdrucks bei den Ostslaven. Noch zu seinen Lebzeiten breitete sich die Buchdruckerkunst in einigen Städten des Großfürstentums Litauen (Lemberg, Ostrih, Wilna) aus, während im Moskoviterreich der Buchdruck erst 1564 einsetzte, als der Russe I. Fëdorov in Moskau eine russ.-kirchenslavische Übersetzung der Apostelgeschichte herausbrachte.

Der 500. Geburtstag Skarynas wurde 1990 mit großen Skaryna-Jubiläumsfeiern in Minsk, Moskau, Vicebsk, Wilna und in den USA begangen. Die UNESCO erklärte das Jahr 1990 zum Skaryna-Jahr. Die Weißrußland-Kommission der UNESCO brachte aus diesem Anlaß eine Broschüre in mehreren Sprachen heraus, in der die Bedeutung Skarynas für die weißruss. Kultur gewürdigt

wird. In Warschau fand am 18./19. Juni 1990 eine Internationale Skaryna-Konferenz statt, die von der Polnischen Akademie der Wissenschaften und der Warschauer Universität organisiert wurde (Šved 1990, S. 1,6). Dem Skaryna-Jubiläum waren zahlreiche Publikationen (Presseartikel¹³, populärwissenschaftliche Arbeiten¹⁴ und philologische Studien), aber auch künstlerische Werke¹⁵ (Romane, Gedichte, Kompositionen) in Weißrußland gewidmet.

Die philologischen Traditionen Skarynas setzte der Humanist und radikale Reformator (Arianer), Übersetzer und Buchdrucker S. Budny (1530–93) fort, der 1562 in der Druckerei von Njasviž seinen Katechnismus in der weißruss. Schriftsprache druckte. Budny, der in Krakau studiert hatte, ist überdies der Übersetzer der polnischen arianischen Bibel (Njasviž 1570). Budny, dessen Denkmal in der Stadt Njasviž steht, wird von den Anhängern der Wiedergeburt ebenfalls in zahlreichen Presseartikeln, Studien und Feiern gewürdigt.

Im Geist Skarynas wirkte auch der Humanist und Reformator, Buchdrucker, Volksbildner und Übersetzer V.M. Cjapinski (ca. 1540 bis ca. 1604), der 1580 das Evangelium in die *Prostaja mova* übersetzte. Im Vorwort dieser Evangelienübersetzung rief Cjapinski zur Verteidigung des weißruss. Volkes und seiner Kultur gegen Katholizismus und Polentum auf.

Obwohl die weißruss. Schriftsprache durch ihre ausgeprägte Polyfunktionalität, ihre relativ stabile Sprachnorm und ihr kulturelles Prestige auf dem besten Wege war, sich zur alleinigen Schriftsprache des multinationalen Litauischen Reichs zu entwickeln, führten politische, soziale und soziokulturelle Gründe zu einem katastrophalen Niedergang dieser alten Schriftsprache im 17. Jh. und ihrer letzten Abschaffung. Im 18. Jh. existierte das Weißrussische (von wenigen schriftlichen Texten ausgenommen, die als Interludien in anderssprachigen Schuldramen eingefügt waren) nur mehr als mündliche Volkssprache der unteren Gesellschaftsschichten. Die Ursache dieser Fehlentwicklung war in erster Linie die Lubliner Union von 1569, die Litauen in Realunion mit Polen verband, die Polonisierung der weißruss. Oberschicht bewirkte, die Verwendung der weißruss. Schriftsprache im Rechts- und Verwaltungsbereich zugunsten der lateinischen oder polnischen Kanzleisprache drastisch beschränkte und mit der Zeit auch die Verdrängung der weißruss. Schriftsprache aus den anderen Funktionsbereichen zur Folge hatte. Der endgültige Niedergang der alten weißruss. Schriftsprache wurde 1697 durch einen Beschluß des Sejm besiegelt, der den Gebrauch der weißruss. Schriftsprache in staatlichen Urkunden und in der Rechtssprechung verbot.

Der Niedergang der alten weißruss. Hochsprache im 17. Jh. sowie ihre Nichtexistenz im 18. Jh. und im Prinzip auch im 19. Jh. (die sich damals entwickelnde neue weißruss. Schriftsprache entbehrte noch des Buchdrucks, der Normung und Kodifikation) führten dazu, daß sich die Weißrussen vom 17. Jh. bis zu Beginn des 20. Jhs. fremder Schriftsprachen bedienen mußten, da ihre eigene Sprache in dieser Periode nur als gesprochene Sprache existierte. Zahlreiche bedeutende, aus Weißrußland stammende Kulturschaffende konnten sich nur im Rahmen fremder Nationalkulturen entwickeln oder stehen infolge ihrer Bilingualität hinsichtlich ihres Schaffens im Schnittpunkt zweier Sprachen und Kulturen.

Bedeutende Kulturschaffende, wie der poln. Dichter A. Mickiewicz und der russ. Schriftsteller F.M. Dostoevskij, aber auch die poln. Komponisten M. Ogiński und St. Moniuszko sowie der russ. Komponist M.I. Glinka, deren Herkunft, Leben und Schaffen mit Weißrußland verbunden ist, sind zu Vertretern der poln. bzw. russ., aber nicht der weißruss. Kultur geworden.

Der Reformator Sz. Budny/S. Budny hinterließ in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. ein übersetzerisches und religiös-polemische Werk in poln. und weißruss. Sprache. Der Barockdichter Simeon von Polack (Simjaon Polacki), 1629-80, der es als Mönch zum Hofdichter am Moskauer Zarenhof brachte und der theologische Werke und moralisierende Predigten, einen Reimpsalter, Versdichtung und Schuldramen hinterließ, ist in bezug auf sein Frühwerk dem weißruss. Schrifttum, hinsichtlich seines reifen Werks aber der russ.-kirchenslavischen Literatur zuzurechnen.

Im 19. Jh. steht eine ganze Reihe von Schriftstellern und Dichtern an der Grenze der poln. und weißruss. Kultur: Der Romantiker J. Barszczewski/J. Barščeŭski verfaßte Erzählungen in poln. Sprache und eine epische Dichtung auf Weißrussisch. Sein Zeitgenosse, der Dichter J. Czeczot/J.T. Čačot, der mit dem bedeutenden poln. Dichter A. Mickiewicz befreundet war, schuf Verse in poln. und weißruss. Sprache. Der Dichter und Kritiker W. Syrokomla/U. Syrakomla verfaßte Gedichte in poln. und weißruss. Sprache, der Dramatiker V. Dunin-Marcinkevič schrieb ebenfalls weißruss. und poln. Werke. Einige Dramen Marcinkevičs sowie sein Opernlibretto *Sjaljanka (Bäuerin)*, das von St. Moniuszko vertont wurde, sind sogar zweisprachig, weil dort nach dem Vorbild der Schuldramen des 17. und 18. Jhs. der Bauer Weißrussisch, die Oberschicht aber Polnisch spricht.

Die diskontinuierliche und schwierige Entwicklung der weißruss. Schriftkultur vom 17. bis 19. Jh. war nicht nur durch den Verlust der weißruss.

Hochsprache bedingt, sondern auch eine Folge der fehlenden Eigenstaatlichkeit Weißrußlands, der nichtexistenten politisch-administrativen Einheit des Landes, der mangelnden gesellschaftlich-sozialen Grundlage für eine weißruss. Hochkultur und der Ermangelung eines geographischen Zentrums dieser Kultur.

4.5 Kulturerbe

Die Entwicklung der älteren weißruss. Hoch- und Volkskultur im Rahmen von Vielvölkerstaaten (Polen-Litauens und des Russischen Reiches) ist durch mannigfache Verbindungen zu fremden Nationalkulturen (vor allem zur poln. und russ., aber auch zur ukrain. und litau. Kultur) gekennzeichnet. Dies führte nicht nur zur Internationalisierung und Verwestlichung (Latinisierung und Europäisierung) der weißruss. Kultur, sondern auch in ungewöhnlich starkem Maß zu ihrer sozialen, religiösen und nationalen Überfremdung und Überlagerung, zu ihrer weitgehenden Verdrängung durch fremde Kultureinflüsse, zur mangelnden Ausprägung der eigenen Kulturmerkmale und ihrer unzureichenden Abgrenzung von den dominanten Nachbarkulturen.

Die neue weißruss. Kultur mußte sich unter der Sowjetherrschaft dagegen in eine völlige kulturelle und geistige Isolation von der westlichen Welt drängen lassen, was schließlich fast zur gänzlichen Auslöschung der kulturellen Identität der Weißrussen geführt hätte, weil diese bis vor kurzem nicht mehr das Gefühl hatten, daß eine eigenständige weißruss. Kultur existiert.

Vielen Vertretern der kulturellen Wiedergeburt Weißrußlands ist es daher ein besonderes Anliegen, die spezifischen Ausdrucksformen der weißruss. Kultur stärker herauszuarbeiten und plastischer darzustellen, diese von den Leistungen fremder Kulturen abzugrenzen und unter der heutigen Bevölkerung ein eigenständiges Kulturbewußtsein im Bereich der Hochkultur und Volkskultur zu wecken.

Die kunst- und kulturhistorische sowie volksbildnerische Tätigkeit gewisser Kreise der weißruss. Intelligenz hat in der letzten Zeit dazu geführt, daß die Werte der weißruss. Kultur in allen Bereichen stärker als bisher herausgestellt werden. Sie bewirkte ein gesteigertes Interesse für die Restaurierung und Erhaltung von historischen Stadtvierteln, bedeutenden kirchlichen und profanen Baudenkmalern sowie für die Pflege von Kunstschatzen, Kultur- und Geschichtsdenkmälern.

Die Popularisierung des Kulturerbes Weißrußlands haben sich verschiedene Kulturgesellschaften zum Ziel gesetzt, die Kulturzeitschriften oder kunsthistorische Bildbände herausbringen. Der Weißruss. Kulturfonds und die

Gesellschaft für die Erhaltung der Geschichts- und Kulturdenkmäler Weißrußlands gibt seit 1990 in Minsk die Zeitschrift *Spadčyna (Das Erbe)* heraus. Redaktionsmitglieder dieser Zeitschrift sind u.a. der Schriftsteller I.H. Čyhrynaŭ und der Literaturwissenschaftler, Kritiker und Dichter A. Lojka.

Neben der populärwissenschaftlichen Propagierung des Kulturerbes kam es aber auch zu einer Intensivierung kunst- und kulturhistorischer Fachstudien sowie zur Herausgabe von fachwissenschaftlichen Zeitschriften, Monographien und Enzyklopädien. So erscheint seit 1983 in Minsk die kunsthistorische Zeitschrift *Mastactva Belarusi (Kunst Weißrußlands)*. Weiters wurde das mehrbändige Nachschlagewerk *Ėncyklapedyja litaratury i mastactva Belarusi (Enzyklopädie der Literatur und Kunst Weißrußlands)* herausgebracht (Minsk 1984-87).

Die Pflege der weißruss. Kultur beschränkt sich nicht nur auf die Bereiche der Hochkultur (wie Schrifttum, Architektur, Malerei, Graphik, Plastik u. dgl.), sondern bezieht auch die Folklore (Volkslied und -tanz, Volkstracht) und Volkskunst (Erzeugnisse der Weberei, Stickerei, Keramik und Holzschnitzerei) ein.

Die sich in den letzten Jahren vollzogenen Veränderungen im Kulturbewußtsein der Weißrussen, wurden beim gesamtowjetischen Fest des slavischen Schrifttums und der slavischen Kultur deutlich, das vom 24.-27. Mai 1990 in Minsk zu Ehren der Slavenapostel Kyrill und Method stattfand¹⁶. Bei der feierlichen Eröffnung dieses Festes in der renovierten Minsker orthodoxen Kathedrale war bei der vom Metropoliten Filarét zelebrierten Liturgie neben den Massen der Gläubigen die gesamte politische und kulturelle Prominenz Weißrußlands versammelt und eine Reihe von offiziellen Delegationen aus verschiedenen Sowjetrepubliken und den slavischen ost- und südosteuropäischen Ländern vertreten. An der Kathedrale wurde eine Gedenktafel zu Ehren der Slavenapostel enthüllt, und eine der Straßen von Minsk wurde nach ihnen benannt. Im Rahmen dieses Festes fand weiters eine internationale Tagung über Probleme der slavischen Kulturen und des slavischen Schrifttums statt, brachten die Presse¹⁷ und der Rundfunk umfangreiche Beiträge zum alten weißruss. Schrifttum, erfolgte die Grundsteinlegung zu Denkmälern für hervorragende Vertreter der alten weißruss. Schriftkultur¹⁸, wurden Ausstellungen der alten weißruss. Malerei und des weißruss. Buchdrucks eröffnet und fanden zahlreiche Auftritte von Folklore-Ensembles in der restaurierten Minsker Altstadt statt.

4.6 Politische Gruppierungen

Infolge des politischen Zerfalls und wirtschaftlichen Zusammenbruchs der Sowjetunion traten in der letzten Zeit in Weißrußland oppositionelle, demokratische, politische Parteien und Gruppierungen auf, die das politische, gesellschaftliche und kulturelle Leben Weißrußlands neu gestalten wollen. Die einflußreichste dieser Gruppierungen ist die *Weißrussische Nationale Front (Belaruski narodny front, BNF)*, daneben existieren noch u.a. die Nationaldemokratische Partei Weißrußlands und die Partei der Unabhängigkeit Weißrußlands. Hauptziele dieser Gruppierungen, die bereits über eine systemkritische Presse¹⁹ verfügen, sind die Wiedererweckung des Nationalbewußtseins der Weißrussen, die sprachliche und kulturelle Erneuerung, die wirtschaftliche Erstarkung sowie die Unabhängigkeit des Landes. Die Widerstände gegen eine solche neue politische Orientierung und Demokratisierung sind groß, da bei den letzten Parlamentswahlen die herrschende KP immer noch auf vier Fünftel der Mandate kam und die oppositionellen demokratischen Erneuerungsbewegungen nur ein Fünftel der Parlamentssitze erreichten (Janovič 1990, S. 4). Obwohl sich das relativ geringe Gewicht der demokratischen Opposition im Weißruss. Parlament nicht mit der Stärke der antikommunistischen und anti-russischen Bewegungen in den benachbarten Sowjetrepubliken vergleichen läßt, wurde immerhin St. Šuškevič, der Vorsitzende der *Weißruss. Nationalen Front*, zum Ersten stellvertretenden Vorsitzenden des Obersten Sowjets Weißrußlands gewählt (Svaboda, Nr. 5-6, 1990, S. 3,6,7,9). Auf oppositionellen Demonstrationen wird die neue weißruss. Nationalflagge weiß-rot-weiß gezeigt und als neues Staatswappen der Litauische Reiter (weißruss. *pahonja*, eigentlich: *Verfolger*), das alte Wappen des einstigen Großfürstentums Litauen und zugleich das jetzige Staatssymbol der Litauischen Republik, propagiert.

Erwähnt sei schließlich, daß am 27.5. 1990 erstmals bei Regionalwahlen in der poln. Wojewodschaft Białystok eine neugegründete weißruss. Partei, die *Weißrussische Demokratische Vereinigung (Belaruskae dëmakratyčnae ab''jadan'ne, BDA)*, geführt von S. Janovič, kandidierte, die sich die Verteidigung der Rechte der Weißrussen in Polen zum Ziel setzte (Bankowski-Züllig 1990b, S.7; Litaratura i mastactva, 25.5. 1990, S. 16). Die weißruss. Kandidaten für den Sejm und Senat erreichten zwar in mehreren Bezirken der Wojewodschaft die entschiedene Mehrheit gegenüber ihren poln. Gegenkandidaten, gelangten aber trotzdem nicht ins Poln. Parlament, weil das in Polen derzeit geltende Wahlrecht die Entsendung von Vertretern nationaler Minderheiten ins Parlament nicht zuläßt. Die Beteiligung der weißruss. Minderheit an den Bezirks-

verwaltungen der Wojewodschaft Białystok wurde vom poln. dominierten regionalen Sejmik von Białystok überdies verhindert (Niva, 7.10. 1990, S. 1).

4.7 Sprachengesetzgebung

Ende der 80-er Jahre wurde unter Anhängern der Wiedergeburt Weißrußlands vorsichtig eine neue Sprachengesetzgebung diskutiert, die als Kern des neuen politischen Lebens des Landes gedacht war, um den herum die kulturelle Wiedergeburt des weißruss. Volkes einsetzen sollte. Die politische Durchsetzung dieses Gesetzes im Weißruss. Parlament und seine begonnene Durchführung durch die Weißruss. Regierung waren ein bedeutender Erfolg der sprach- und nationalkulturbewußten Kräfte Weißrußlands.

Am 26.1. 1990 wurde nämlich vom Obersten Sowjet der Weißruss. Republik ein *Gesetz über die Sprachen in der Weißruss. SSR* mit Wirkung ab 1.9. 1990 erlassen, mit dem der weißruss. Sprache der Status einer Staatssprache der Weißruss. Republik verliehen wurde. Diese legislative Maßnahme zur Bewahrung der weißruss. Sprache wird im Gesetz damit gerechtfertigt, daß der Verwendungsbereich der Sprache der bodenständigen Bevölkerung Weißrußlands stark eingeengt wurde und seine Existenz bedroht ist. Der Gesetzgeber geht davon aus, daß jede Sprache in ihrer schriftsprachlichen, dialektalen oder historischen Ausprägung nicht nur ein Verständigungsmittel, sondern auch die Seele eines Volkes, Grundlage und wichtigster Teil seiner Kultur ist. Der Staatssprachenstatus der weißruss. Sprache soll nicht die verfassungsmäßigen Rechte der Vertreter anderer Nationalitäten, welche die russ. Sprache oder andere Sprachen verwenden, berühren. Der Staatssprachenstatus des Weißrussischen wurde durch einen Beschluß des Obersten Sowjets Weißrußlands auch in der Verfassung der Weißruss. SSR in Form einer Ergänzung zum Artikel 68 im Mai 1990 verankert. Gleichzeitig wurde in dieser Verfassungsänderung die freie Verwendung der russ. Sprache als Sprache der interethnischen Beziehungen der Völker der Sowjetunion garantiert. Die Regelung der Verwendung des Weißrussischen, Russischen und anderer Sprachen in Weißrußland soll durch die Gesetzgebung der Weißruss. SSR festgelegt werden (Zvjazda, Mai 1990, S. 4; Janovič 1990, S. 4).

Bei der Ausarbeitung eines Regierungsprogrammes zur Durchführung des erlassenen Republikgesetzes stellte sich heraus, daß dieses in einigen Punkten mit dem Unionsgesetz über die Sprachen der Völker der UdSSR unvereinbar ist, weil in dessen Artikel 6-7 wiederum die Wahl der Unterrichtssprache in den Schulen den Eltern der Schulkinder überlassen wird (Naša slova, Nr.4,

Juni 1990, S. 2-3). Der Kollision von Republikgesetzgebung und Unionsgesetzgebung, die sich in der letzten Zeit auch in anderen legislativen Bereichen abzeichnete, ist der Weißruss. Oberste Sowjet aus dem Weg gegangen, indem er am 27. Juli 1990 die staatliche Souveränität Weißrußlands proklamierte. In einem Artikel dieser Deklaration heißt es, daß die Weißruss. SSR den Vorrang der Verfassung und Gesetze der Republik gegenüber Unionsrecht auf ihrem Territorium festlegt. Die Weißruss. Republik erklärt ferner ihr Recht auf eigene Streitkräfte und Organe der staatlichen und öffentlichen Sicherheit, die von ihrem Obersten Sowjet kontrolliert werden. Weißrußland setzt sich in seiner Souveränitätserklärung das Ziel, sein Territorium zu einer atomfreien Zone und einem neutralen Staat zu machen. Der 27. Juli, der Tag der Souveränitätserklärung Weißrußlands, wird in Hinkunft als Staatsfeiertag begangen werden (Niva, 19.8. 1990, S. 2). Im Artikel 9 dieser Erklärung wird festgestellt, daß Weißrußland bei der Lösung von Fragen der kulturellen und geistigen Entwicklung der weißruss. Nation und anderer nationaler Gemeinschaften sowie bei der Schaffung eines eigenen Informations-, Bildungs- und Erziehungssystem selbständig ist. Die Weißruss. Republik garantiert hierin die Verwendung der weißruss. Sprache in allen Bereichen des öffentlichen Lebens, die Bewahrung der nationalen Traditionen und der historischen Symbolik. Die nationalen, kulturellen und historischen Werte auf dem Gebiet Weißrußlands werden als das ausschließliche Eigentum der Republik und ihrer Bürger angesehen (Niva, 9.9. 1990, S. 2).

Mit der Ausführung des Republiksprachengesetzes wurde im Herbst 1990 bereits begonnen. Etappenweise soll es im Laufe der nächsten Jahre in allen öffentlichen Bereichen (vor allem in der Politik, Verwaltung, im Gerichtswesen, Schulwesen, in den Kirchen, im Rundfunk, Verlagswesen usw.) verwirklicht werden. Eine derartig grundlegende Umstellung in sprachlichen und kulturellen Belangen, die eine konsequente Weißrussifizierung des Landes zum Ziel hat, setzt eine breitangelegte, nur auf lange Sicht zu realisierende sprachliche Umschulung vor allem der jüngeren Bevölkerungsschichten und deren Umerziehung im Geist der nationalen Geschichte und Kultur voraus.

4.8 Sprache der Wiedergeburt

Den Anhängern der Wiedergeburt geht es um die Schaffung günstiger Bedingungen durch die politische Führung des Landes für Sprachreformen und die Fortsetzung des unbeendeten Prozesses der weißruss. Wiedergeburt sowie um die Wiedereinführung und Propagierung der weißruss. Sprache in

allen Funktionsbereichen (vor allem in Schule, Verwaltung, Wissenschaft und Kirche), was die weitere Entwicklung der weißruss. Sprache und Kultur sichern soll.

Der Hebung der Autorität und des Prestiges der weißruss. Sprache hat sich die F.Skaryna-Sprachgesellschaft (*Tavarystva belaruskaj movy imja F.Skaryny*) verschrieben, die seit 1990 die Zeitschrift *Naša slova* (*Unser Wort*) herausgibt. In der Redaktion dieser Zeitschrift sind die Schriftsteller J. Bryl' und U.M. Damaševič, der Dichter und Philologe N.S. Hilevič, der Kritiker und Literaturwissenschaftler A.K. Klyška sowie die Sprachwissenschaftler Ja.M. Kamarouški und H.A. Cychun tätig. Als Parole dieser Zeitschrift dient ein Aufruf des Dichters F.B. Bahuševič, eines führenden Vertreters der Ersten Wiedergeburt: "Gebt unsere weißrussische Sprache nicht auf, damit wir nicht sterben!"

1990 erfolgte in Minsk die Gründung des *Internationalen Weißrussistenverbandes* (*Mižnarodnae zhurtavan'ne belarusistaŭ, MZB*), der das Ziel hat, Forschungen auf dem Gebiet der Weißrussistik in verschiedenen Ländern der Welt zu fördern, die Koordination dieser Arbeiten durchzuführen, den Austausch wissenschaftlicher Informationen zu organisieren und die Ausbildung von Fachleuten im Bereich der Weißrussistik zu unterstützen (Niva, 1.7. 1990, S. 2).

Die internationale Propagierung der weißruss. Sprache, Literatur und Kultur soll in Hinkunft in Form von Sommerhochschulkursen an der Universität Minsk sowie durch die Organisation von internationalen Philologentagungen und die Förderung von Übersetzungen erfolgen. Sommerhochschulkurse für ausländische Weißrussisten sollen ab 1991 vom Institut für weißruss. Sprache der naturwissenschaftlichen Fakultäten der Universität Minsk unter der Leitung des Philologen und Schriftstellers U.A. Navumovič organisiert werden (Navumovič 1990, S. 6,7).

Die Vertreter der Wiedergeburt, die in ihrem Milieu konsequent die weißruss. Sprache verwenden, halten die bisherige russifizierte weißruss. Standardsprache der offiziellen Druckwerke und des Rundfunks für unbrauchbar und streben eine grundlegende Sprachreform der inzwischen erschütterten, künstlichen, ideologisch bedingten Sprachnorm an. Sie suchen deswegen ihre eigene Sprache, indem sie sich vor allem auf die volkssprachlichen Traditionen, die besten Werke der schönen Literatur (M.I. Harécki, J. Kupala, I.P. Melež, J. Bryl', U.S. Karatkevič u.a.), die Spracherfahrung der 20-er Jahre, und in der letzten Zeit sogar auf die Sprache der weißruss. Emigration in Westeuropa und Amerika stützen.

Die Sprachplanung der weißruss. Wiedergeburt sieht die Weißrussifizierung des Weißrussischen und die damit zusammenhängende Beseitigung der russ. Einflüsse in allen Sprachebenen vor. Spürbar sind jetzt schon die zahlreichen lexikalischen Veränderungen in der schriftlichen und mündlichen Sprachpraxis der weißruss. Intelligenz im Bereich der Gemeinsprache und der Fachsprachen. Alltagssprachliche lexikalische Russismen vom Typ *kofe*, *karandaš*, *stul*, *maj* von denen es in den Wörterbüchern wimmelt, werden durch solche traditionelle weißruss. Entsprechungen, wie *kava* "Kaffee", *sšytak* "Heft", *krésla* "Sessel" und *traven'* "Mai" bewußt ersetzt. In manchen Fällen werden ganze russifizierte lexikalische Mikrosysteme durch adäquate weißruss. lexikalisch-semanticke Gruppen in gemeinsprachlichen und soziolektalen Bereichen abgelöst. In die weißruss. Standardsprache soll kontinuierlich so viel Planungs- und Entwicklungsarbeit investiert werden, daß sie den sich rasch ausweitenden funktionalen Bedürfnissen einer wissenschaftlich-technologisch hochentwickelten Gesellschaft entsprechen kann. Die weißruss. Fachsprachen sollen durch eine terminologische Kommission, wie sie bereits in den 20-er Jahren am Institut für weißruss. Kultur in Minsk existierte, weiterentwickelt und über ein ihr angeschlossenes Informationszentrum propagiert werden.

Angestrebt wird auch eine Orthographiereform, und zwar die Rückkehr zur weißruss. Orthographie der 20-er Jahre, die 1926-30 von einer Orthographiekommission unter genauer Berücksichtigung der phonetischen Eigentümlichkeiten der weißruss. Sprache erarbeitet worden war. Diese weißruss. Rechtschreibung, die sich u.a. durch die Schreibung des weichen Zeichens zum Ausdruck assimilierender Palatalisierung (z.B. *z'mena* statt *zmena* "Änderung") und die Verwendung des Buchstabens *r* für die Phoneme *g*, *g'* auszeichnet, wurde 1933 im Zug der politischen Unterdrückung und Russifizierung ohne Orthographiediskussion beseitigt und durch eine der russ. Orthographie angenäherte Rechtschreibung ersetzt²⁰. Die Orthographie der 20-er Jahre, die zunächst nur von Befürwortern der Wiedergeburt und Vertretern der politischen Opposition in der privaten Korrespondenz und regimekritischen Presse verwendet wurde, findet jetzt ihren Niederschlag auch schon in staatlichen und kirchlichen Drucken (*Naša slova*, Nr.4, 1990, S. 13).

4.9 Schulwesen

Die Anhänger der Wiedergeburt, die sich über die Bedeutung des Erziehungsbereichs für die Erneuerung der Nationalkultur im klaren sind, kämpfen darum, daß ihr Programm zur Grundlage der staatlichen Erziehungspolitik

Weißrußlands wird. Die weißruss. Abgeordneten zum Obersten Sowjet der Weißruss. Republik und der UdSSR streben durch eine parlamentarische Initiative eine Änderung der Artikel 6 und 7 des Unionssprachengesetzes an, der Erklärungen der Eltern über die Unterrichtssprache der Kinder berücksichtigen möchte. In Ausführung des seit September 1990 wirksamen Republikssprachengesetzes soll das ganze Erziehungssystem in Weißrußland neu gestaltet werden. In den Kindergärten, Grundschulen und Mittelschulen sollen Weißrussen ausschließlich in ihrer Muttersprache unterrichtet werden, soll es also keine Alternative bei der Wahl der Erziehungs- und Unterrichtssprache mehr geben. Nur an den Universitäten und Hochschulen, die hinsichtlich der nationalen Spezifik offen bleiben sollen, will man sich damit begnügen, daß der Anteil der weißruss. Sprache im Unterricht 70-80% erreicht (d.h. die Verwendung des Russischen soll dort auf 20-30% beschränkt sein). Die neue Erziehungspolitik sieht die Gründung oder Einrichtung von Schulen mit weißruss. Unterrichtssprache und nicht bloß die Führung von weißruss. Klassen in russ. Schulen vor. In den Schulen mit weißruss. Unterrichtssprache soll die Ausbildung in russ. Sprache und Literatur auf wenige Wochenstunden beschränkt werden. Die bisher übliche Verwendung von russischsprachigen Lehrbüchern der Russ. Republik an den Schulen Weißrußlands soll durch die Einführung von weißrussischsprachigen Lehrbüchern beendet werden. Erwogen wird die Beseitigung der sowjetischen Einheitsmittelschule und die Gründung von Gymnasien in jeder Bezirksstadt nach dem Vorbild der Gymnasialtradition im Westweißrußland der Zwischenkriegszeit. Alle Universitäten und Hochschulen, in denen Lehramtsstudien eingerichtet sind, haben bereits mit der Weißrussifizierung der studentischen Ausbildung begonnen. Nationale Minderheiten, wie Russen, Polen, Litauer, sollen in eigenen Schulen in ihrer Muttersprache nach eigenen Lehrplänen und Lehrbüchern unterrichtet werden.

Das Weißruss. Unterrichtsministerium hat bereits mit der etappenweisen Realisierung dieses nationalen Erziehungsprogramms in allen Schultypen im Rahmen der gegebenen Verwaltungseinheiten (Gebiete und Bezirke) des Landes begonnen. Das neue Erziehungsprogramm umfaßt die Organisation des Unterrichts- und Erziehungsprogrammes, sieht die Ausbildung oder Umschulung des hierfür nötigen Personals vor, stellt die materielle Basis der Lehranstalten sicher und ist um die wissenschaftliche Fundierung des Unterrichts bemüht (Naša slova, Nr.4, 1990, S. 2,13).

4.10 Kirche

Im kirchlichen Leben Weißrußlands erfolgten ab Mitte der 80-er Jahre bedeutsame organisatorische, kirchenpolitische und religiöse Veränderungen, die Auswirkungen auf die Sprachensituation haben. Die konfessionelle Vielfalt des Christentums in Weißrußland (Orthodoxie, Katholizismus, Unierte) ist ein Spiegelbild der komplizierten Kultur- und Kirchengeschichte dieses Landes. Ein Fünftel der Bevölkerung Weißrußlands sind Orthodoxe (2-2,5 Mill.), ein weiteres Fünftel sind Katholiken und etwa 60% gelten als konfessionslos. Der prozentuelle Anteil der Unierten (Griechischkatholischen) Kirche ist nicht bestimmbar. Die einzelnen christlichen Konfessionen Weißrußlands, unter dem Sowjetregime in unterschiedlichem Maß verboten, verfolgt oder überwacht, erleben in der letzten Zeit eine tiefgreifende religiöse und kirchenpolitische Erneuerung. Rechtlicher Ausdruck dieser religiösen Wiedergeburt ist das Ende Sept. 1990 vom Obersten Sowjet der UdSSR erlassene Gesetz über die Religionsfreiheit.

Die orthodoxe Kirche, an deren Spitze der Metropolit Filarét, "Exarch von ganz Weißrußland", steht, änderte ihre Bezeichnung und nennt sich nunmehr Weißruss. orthodoxe Kirche. Neue orthodoxe Diözesen wurden geschaffen, und ein orthodoxes Priesterseminar in Žyrovičy, in dem es eine weißruss. Klasse gibt, hat seine Tätigkeit aufgenommen. Die weißruss. Orthodoxie, die im allgemeinen immer der kirchenslavischen Sprache treu blieb²¹, versucht derzeit eine Hinwendung zur weißruss. Sprache. Eine am Sitz des Metropoliten in Minsk tätige Kommission bereitet eine neue Übersetzung der Hl. Schrift ins Weißrussische vor. Viele orthodoxe Geistliche, vor allem der jüngeren Generation, verwenden bei ihren Auftritten häufig die weißruss. Sprache (Naša slova, Nr.4, 1990, S. 11-12).

Die Einstellung der katholischen Kirche Weißrußlands, die sich von den Unierten vor allem durch die polonophile Kulturtradition und lateinische Liturgie unterscheidet, zur weißruss. Sprache und Kultur ist zwiespältig. Die katholische Kirche Weißrußlands wird von dem Apostolischen Administrator der Diözese Minsk, Bischof T. Kandrušėvič, geleitet, bei dessen Konsekration Papst Johannes Paul II. zum ersten Mal in der Geschichte des Vatikans Weißrussisch sprach. Kandrušėvič, der für eine Weißrussifizierung der katholischen Kirche seines Landes eintritt, spricht zwar bei seinen Visitationen in den Kirchen Weißrußlands zu den Gläubigen überall in poln. und weißruss. Sprache und manchmal auch in litau. und russ. Sprache. Widerstand gegen die Einführung der weißruss. Sprache in den katholischen Kirchen leistet aber weithin die katholische Geistlichkeit, und zwar nicht nur die aus Polen zur Aushilfe

herbeigeholten Priester, sondern auch die in Weißrußland oder der Ukraine geborenen Geistlichen, indem sich diese häufig zum Polentum bekennen und dieses propagieren. In den katholischen Kirchen Weißrußlands wird nicht nur der Gottesdienst und Religionsunterricht in poln. Sprache gehalten, sondern auch der poln. nationale Geist gepflegt, die poln. Nationalflagge gehißt und der katholischen Bevölkerung erklärt, daß sie samt und sonders dem Polentum zuzurechnen ist, auch wenn sie sich in der großen Mehrheit trotz starker Polonisierung in der Zwischenkriegszeit ihre weißruss. Sprache bewahrt hat. Die Identifikation von Katholizismus und Polentum in Weißrußland droht eine neue Phase der Polonisierung des Landes einzuleiten, deren Widersprüchlichkeit schon dann offenkundig wird, wenn man sich vor Augen hält, daß es in Weißrußland gegenwärtig zwar etwa 2,5 Mill. Katholiken, aber nach der Volkszählung von 1979 nur 0,403 Mill. Polen gibt²², von denen wiederum nur mehr 0,031 Mill. das Polnische als ihre Muttersprache ansehen.²³ Ebenso hat man übrigens analog dazu immer wieder versucht, die Orthodoxie in Weißrußland mit dem Russentum gleichzusetzen (Naša slova, Nr.4, 1990, S. 11-13).

Die Unierte Kirche Weißrußlands, die sich in der Brester Kirchenunion 1596 kirchenpolitisch Rom unterordnete, in der Liturgie aber den orthodoxen Ritus bewahrte, galt bisher als Resultat einer nationalen und sozialen zwangsweisen Polonisierung des weißruss. Volkes und wurde deshalb im Zarenreich und Sowjetstaat, aber auch im Zwischenkriegspolen systematisch verfolgt. Inzwischen kam es aber in Kreisen der sprach- und nationalbewußten Wiedergeburtsbewegung zu einer Revision der bisherigen negativen Einstellung gegenüber der Weißruss. Unierten Kirche. Die Erneuerung der Unierten Kirche, die als einzige christliche Konfession Weißrußlands ständig im Sinne des Bibelübersetzers und -druckers F. Skaryna für eine Verbindung von Volkssprache und Religion wirkte und somit am meisten für die Bewahrung der sprachlichen und nationalen Eigenständigkeit Weißrußlands getan hat, wird heute konsequenterweise aus kirchen- und kulturpolitischen Gründen von der Weißruss. Nationalen Front gefordert (Chadyka 1990, S. 2). Die sich in der Emigration befindliche Weißruss. Unierte Kirche, deren Zentrum sich derzeit in Rom befindet, ist um den Wiederaufbau ihrer Kirchenorganisation in Weißrußland bemüht. Im März 1990 konnte der Apostolische Visitator der Weißruss. Unierten Kirche im Ausland, A. Nadson, erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg den Kontakt mit unierten Gläubigen in Minsk aufnehmen (Unija, 1, 1990, S.17-18; Svaboda, Nr. 9-10, Aug. 1990, S. 3-4). Seither erscheint auch die neugegründete Kirchenzeitschrift *Unija (Union)* in Minsk. In London unterhält die Weißruss.

Unierte Kirche in Zusammenarbeit mit der *Anglo-Byelorussian Society* das wichtigste weißruss. Kultur- und Forschungszentrum im westlichen Ausland, die *Francis Skaryna Byelorussian Library*, und gibt seit 1965 das *Journal of Byelorussian Studies* heraus.

Gemeinsame Anliegen aller christlichen Glaubensgemeinschaften Weißrußlands, die das Sprachenproblem betreffen, sind u.a. die Einführung der Verwendung der weißruss. Sprache in allen christlichen Kirchen, die Wiederauflage religiöser Druckwerke in weißruss. Sprache, der Nachdruck von Werken weißruss. Schriftsteller und Dichter, die Geistliche waren.

Literatur²⁴

- Bankowski-Züllig 1990a M.Bankowski-Züllig: *Perestrojka und Sprachpolitik. Der Fall Weißrußland*. - Schweizer Monatshefte. Zürich. (10 S., im Druck).
- Bankowski-Züllig 1990b M.Bankowski-Züllig: *Zur kulturellen Situation der weißrussischen Minderheit in Polen nach 1945*. - Veröffentlichungen der Osteuropa-Abteilung der Staatsbibliothek "Preußischer Kulturbesitz". Berlin. (8 S., im Druck).
- Baradulin 1990 R.I.Baradulin: *Uspomnim i movu, i karani svae*. - Litaratura i mastactva, 25.5. 1990, S. 15.
- Bembel' 1985 A.Bembel': *Rodnae slova i maral'na-éstetycny prahrés*. London.
- Chadyka 1990 Ju.Chadyka: *Adnak unijactva?* - Niva, 5.8. 1990, S. 2.
- Engelhardt 1943 E.Engelhardt: *Weißruthenien*. Berlin 1943.
- Gerner 1990 K.Gerner: *The Return of Belorussia and the Ukraine*. Wiener Slawistischer Almanach 25/26. S. 145-159.
- Glück 1984 H.Glück: *Sowjetische Sprachenpolitik*. - H.Jachnow (Hrsg.): *Handbuch des Russisten*. Wiesbaden. S. 519-559.
- Haarmann 1984a H.Haarmann: *Zu den historischen und rezenten Sprachkontakten des Russischen*. - H.Jachnow (Hrsg.): *Handbuch des Russisten*. Wiesbaden. S. 482-515.
- Haarmann 1984b H.Haarmann: *Zu den historischen und rezenten Sprachkontakten des Russischen*. - H.Jachnow (Hrsg.): *Handbuch des Russisten*. Wiesbaden. S. 482-515.

- Isačenko 1980 A.Isačenko: *Geschichte der russischen Sprache*. Bd.1. Heidelberg.
- Janovič 1990 S.Janovič: *Žyve Belarus'!* (II.) - Niva, 8.7. 1990, S. 4.
- Krivickij et al. 1990 A.A.Krivickij, A.E.Michnevič, A.I.Podlužnyj: *Belorusskij jazyk dlja govorjaščich po-ruski*. 3-e izd. Minsk.
- McMillin 1980 A.McMillin: *Belorussian*. - A.M.Schenker, E.Stankiewicz (Hrsg.): *The Slavic Literary Languages: Formation and Development*. New Haven. S. 105-117.
- Mel'nikova 1985 L.A.Mel'nikova: *Obščaja charakteristika demografičeskoj i jazykovej situacii v BSSR*. - A.E.Michnevič (Hrsg.): *Russkij jazyk v Belorussii*. Minsk. S. 12-21.
- Navumovič 1990 U.A.Navumovič: *Letnjaj škole - byc'*. - *Litaratura i mastactva*, 2.11. 1990, S. 6,7.
- Šakun 1984 L.M.Šakun: *Historyja belaruskaj litaraturnaj movy*. Vyd. 2-e. Minsk.
- Schmaus 1958 A.Schmaus (Hrsg.): *Kleine slavische Biographie*. Wiesbaden.
- Šupa 1990 S.Šupa: *Quo vadis, lingua alboruthenica?* - *Naša slova*, Nr.4, 1990, S. 8-9.
- Suprun 1987 A.E.Suprun: *Soderžanie obučenija russkomu jazyku v belorusskoj škole*. Minsk. (insbes. Kapitel: *Sociolingvističeskie osobennosti belorusskogo dvujazyčija*. S. 5-19).
- Šved 1990 V.Šved: *U skaryninskuju hadavinu*. - Niva, 15.7. 1990, S. 1,6.
- Vacar 1956 N.P.Vacar: *Belorussia*. Cambridge/Mass.
- Wexler 1986 P.Wexler: *Das Weißrussische*. - P.Rehder (Hrsg.): *Einführung in die slavischen Sprachen*. Darmstadt. S. 134-140.
- Žuraŭski 1967 A.I.Žuraŭski: *Historyja belaruskaj litaraturnaj movy*. Tom I. Minsk.
- Zeitschriften**
- Litaratura i mastactva Štotydnëvik. Orhan Ministërstva kul'tury Praŭlen'nja Sajuza pis'mennikaŭ BSSR. Minsk.
- Naša slova Bjuletën' Tavarystva belaruskaj movy imja F.Skaryny. Minsk.

Niva	Belaruski hramadska-kul'turny tydnëvik. Białystok/Belastok.
Svaboda	Belaruskaja hazeta. Minsk.
Unija	Vydan'ne belaruskæ unjackæ moladzi. Minsk.

Anmerkungen

1. Die weißruss. Intelligenz als kulturtragende Schicht war schon in früheren Verfolgungswellen, nämlich nach der Niederschlagung der Polnischen Aufstände von 1831 und 1863 sowie durch die Oktoberrevolution von 1917 stark dezimiert worden (Bembel' 1985, S. 44, 203).
2. Der Historiker V.M. Ihnatoŭski, Autor mehrerer Handbücher zur Geschichte Weißrußlands, Professor der Universität Minsk, 1921-26 Unterrichtsminister seines Landes, 1926 Direktor des Instituts für weißruss. Kultur, 1928 Mitglied der Weißruss. Akademie der Wissenschaften und 1929-31 deren Präsident, beging 1931 Selbstmord zum Zeichen des Protestes gegen den roten Terror (Engelhardt 1943, S. 351).
Der bedeutende Historiker U. Pičëta, 1921-30 Rektor und Professor für weißruss. Geschichte an der Universität Minsk, Mitglied der Akademie der Wissenschaften der Weißruss. SSR und der UdSSR, Autor zahlreicher grundlegender Arbeiten zur Wirtschafts-, Sozial- und Kulturgeschichte Weißrußlands, wurde 1930 zu fünfjähriger Verbannung verurteilt und hatte in der Folge Druckverbot.
Der Schriftsteller, Literarhistoriker, Kritiker und Lexikograph M.I. Harëcki, im Institut für weißruss. Kultur und in der Akademie der Wissenschaften tätig, Autor der *Historyja belaruskæ litaratury* (Wilna 1920), *Chrëstamatyja belaruskæ litaratury* (Wilna 1922) und des *Ruska-belaruski sloŭnik* (Smolensk 1918), kam 1938 im Gefängnis um.
3. Sämtliche Mitarbeiter des Instituts für weißruss. Kultur verloren unter Stalin ihr Leben.
4. Die meisten Schriftsteller und Dichter der 20-er Jahre wurden in den 30-er Jahren verhaftet, verbannt, deportiert, ermordet oder zum Selbstmord getrieben:
J. Kupala unternahm 1931 aus politischen Gründen einen Selbstmordversuch und beging 1942 Selbstmord.
U.M. Duboŭka und Ja. Pušča wurden 1930 verbannt und erst unter Chruščëv rehabilitiert.
M. Čarot wurde 1936 erschossen.
C. Hartny, 1918 erster Ministerpräsident Sowjetweißrußlands, starb 1938 im Gefängnis.
Nur wenige Schriftsteller, wie J. Kolas, M. Tank, Z. Bjadulja, P. Hlebka und K. Čorny, haben sich in den 30-er Jahren unter Druck an das Sowjetregime angepaßt. (Schmaus 1958, S. 358, 159, 562, 98, 222).

5. Taraškevič wurde im Zuge eines poln.-sowjet. Gefangenenaustausches von den poln. Behörden an die Sowjetunion übergeben und 1938 in der Nähe von Moskau ermordet.
6. Etwa das Buch *Rodnae slova i maral'na-éstetyčny prahrés* des Philosophen A. Bembel'.
7. Bembel's 1979-81 entstandene und 1985 in London publizierte Arbeit enthält vor allem Interviews zur Frage der Zukunft der weißruss. Sprache sowie Stellungnahmen weißruss. Schriftsteller und Dichter zu ihrer Sprache und eine theoretische Abhandlung über die Bedeutung der Muttersprache für die Entwicklung der nationalen Geisteskultur und des Lebens eines Volkes als einer eigenständigen Nation. Der Autor interviewte Lehrer, Journalisten, Wissenschaftler, Studenten und Schüler aus ganz Weißrußland, gab die Namen und den wissenschaftlichen Grad der Befragten aber nicht an und vermerkte nur ihr Alter, ihre Nationalität und ihren Beruf. Dieser Interviewband ist eine einzigartige, unzensurierte Quelle für das Studium der sprachpolitischen und sprachsoziologischen Situation des Weißrussischen in den 70-er Jahren und davor.
8. Bezeichnend sind die in Bembel's Buch wiederholt anzutreffenden pessimistischen Aussagen bezüglich der Zukunft des Weißrussischen.
9. Nur bei zahlenmäßig kleineren Sprachgemeinschaften und zerstreut siedelnden Gruppen liegen die Assimilationsraten noch wesentlich höher, z.B. 62,0% bei den Griechen, 85,8% bei den Juden (Haarmann 1984a, S. 507).
10. Um die Erforschung der Rezeption der weißruss. Literatur im deutschsprachigen Raum sowie der deutschen und österreichischen Literatur in Weißrußland hat sich der Literaturwissenschaftler U.L. Sakaloŭski verdient gemacht, der zu den weißruss.-deutschen literarischen Wechselbeziehungen u.a. die Monographien *Parastanaŭlennja (Entstehungszeit)*, Minsk 1986, und *Belaruskaja litaratura ū HDR (Die weißruss. Literatur in der DDR)*, Minsk 1988, verfaßte.
11. Das von A. Bembel' zusammengestellte Interviewmaterial, das die mündliche Sprachpraxis der Weißrussen in den Jahren 1979-81 widerspiegelt, enthält viele russ. Texte mit weißruss. Wörtern und Passagen (vgl. die Seiten 98, 118, 123-125, 127, 140-144, 154-155 u.a.).
12. Sein Essay *Mova (Sprache)* ist in Bembel' 1985, S. 221-242 enthalten.
13. Der Schriftsteller N. Hilevič publizierte z.B. einen Artikel über Skaryna mit Reproduktionen aus dessen Bibel in der Zeitung *Zvjazda*, Mai 1990, S.2. Der Komponist A. Mdzivani schrieb zwei Symphonien über Themen aus dem Leben und Werk Skarynas.

14. J. Labyncaŭ brachte 1990 in Minsk in zweiter Auflage einen *Skarynaŭski kaljandar (Skaryna-Kalender)* heraus, der Materialien verarbeitet, die das Leben und Werk Skarynas betreffen.
15. Der Schriftsteller, Dichter und Philologe A. Lojka z.B. verfaßte zu Ehren Skarynas den Roman in Essayform *Francysk Skaryna, abo Sonca Maladzikovae*. Minsk 1990.
16. Dieses Fest war in den letzten Jahren in den Städten Murmansk, Vologda und Kyjiv gefeiert worden.
17. Die Zeitung *Zvjazda*, das Organ des Zentralkomitees der KP Weißrußlands, brachte eine Sonderausgabe heraus, die dem alten weißruss. Schrifttum (Kyrill von Turaŭ, Euphrosyne von Polack, Skaryna, Budny, Cjapinski), der alten weißruss. Ikonenmalerei und Buchkunst gewidmet ist. Auf der Titelseite dieser Zeitung scheint ein Porträt Skarynas und die Kyrill-und-Method-Hymne des Bulgaren St. Michajlovski in der weißruss. Übersetzung von N. Hilevič auf.
18. Der Grundstein zu Denkmälern für Simeon von Polack wurde in seiner Heimatstadt Polack und für Kyrill von Turaŭ in der Kleinstadt Turaŭ gelegt.
19. Das Organ der Weißruss. Nationalen Front ist die Zeitung *Svaboda*.
20. Die führenden Mitglieder der damaligen Orthographiekommission, der Sprachwissenschaftler Nekrašėvič, der Linguist und Schriftsteller Lėsik und der Dichter, Philologe, Publizist und Historiker Lastoŭski, wurden 1930 verhaftet und sind seither verschollen. Lėsik, einer der Schöpfer der Unabhängigkeitsproklamation Weißrußlands im März 1918, war vor seiner Verhaftung im Unterrichtsministerium, an der Akademie der Wissenschaften und an der Universität in Minsk tätig gewesen. Lastoŭski, 1918-20 Regierungsmitglied und Ministerpräsident der Weißruss. Nationalen Republik, ist auch als Verfasser der ersten kurzgefaßten Geschichte Weißrußlands (*Karotkaja historyja Belarusi*, 1910) und einer Geschichte des weißruss. Buches (*Historyja kryŭskaj knihi*, 1926), die eine Chrestomathie der alten weißruss. Literatur enthält, hervorgetreten.
21. Eine seltene Ausnahme war der katholische Geistliche I.I. Nasovič (Nosovič) im 19. Jh., der Verfasser des bekannten weißruss. Wörterbuchs.
22. Die katholische Kirche unternahm im 17.-19. Jh. verschiedene Versuche, sich des Weißrussischen zu bedienen. Vor allem zu Beginn des 20. Jhs. taten sich manche Geistliche als weißruss. Dichter hervor, u.a. A. Zjazjulja und K. Svajak.
23. Der Großteil der poln. Minderheit in Weißrußland, nämlich 0,298 Mill., gab 1979 das Weißrussische als seine Muttersprache an.
24. Für die Überlassung von Fachliteratur sowie für fachliche Hinweise danke ich Herrn F. Neureiter, Salzburg, dem Autor der *Weißrussischen Anthologie*, München 1983.